

# NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT

TRƯỜNG ĐẠI HỌC MỸ THUẬT HÀ NỘI - VIỆN MỸ THUẬT



NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

# 2007



NGHIÊN CỨU  
MỸ THUẬT  
2007

Bìa 1:  
Chân dung tượng Phật, đá, TK 11 - 12  
Hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam  
Ảnh trong cuốn Cổ vật Việt Nam, Cục Di sản, Bộ VHHT

TRƯỜNG ĐẠI HỌC MỸ THUẬT HÀ NỘI - VIỆN MỸ THUẬT  
**NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT - 2007**  
SÁCH KỶ NIỆM 45 NĂM THÀNH LẬP VIỆN MỸ THUẬT

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

## DANH MỤC CHỮ VIẾT TẮT

BTMT	:	Bảo tàng Mỹ thuật
CNXH	:	Chủ nghĩa Xã hội
ĐHMT	:	Đại học Mỹ thuật
GS.	:	Giáo sư
HCM	:	Hồ Chí Minh
NCV	:	Nghiên cứu viên
Nxb	:	Nhà xuất bản
MTĐD	:	Mỹ thuật Đông Dương
MTƯD	:	mỹ thuật ứng dụng
MT	:	mỹ thuật
Sn.	:	sinh năm
TK	:	thế kỷ
TS	:	Tiến sĩ
Tp.	:	thành phố
PGS	:	Phó Giáo sư
VHNT	:	Văn học Nghệ thuật
VMT	:	Viện Mỹ thuật
VN	:	Việt Nam
Xb.	:	xuất bản
XHCN	:	Xã hội Chủ nghĩa

# LỜI GIỚI THIỆU

**N**hân dịp kỷ niệm 45 năm thành lập Viện Mỹ thuật (1962 - 2007), Viện Mỹ thuật - Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội chủ trương xuất bản sách Nghiên cứu Mỹ thuật - 2007 bao gồm những bài nghiên cứu mỹ thuật đã công bố trên các sách, tạp chí nghiên cứu, báo hoặc những bài viết mới của các tác giả đang là những cán bộ nghiên cứu hoặc từng có thời gian công tác tại Viện.

Cuốn sách Nghiên cứu mỹ thuật - 2007, nội dung được xếp theo những vấn đề của mỹ thuật, căn cứ chủ yếu vào bài của các tác giả gửi đến và lựa chọn theo tiêu chí nghiên cứu chuyên ngành của Viện Mỹ thuật. Những trường hợp tác giả đã mất hoặc ở xa, không rõ địa chỉ... Ban biên tập không có điều kiện tiếp xúc nên đã bàn bạc tập thể và tự quyết định.

Với mục đích nhìn lại chặng đường 45 năm xây dựng và trưởng thành, chắc chắn sách Nghiên cứu mỹ thuật - 2007 chỉ thể hiện được một phần rất nhỏ so với khối lượng công việc mà tập thể Viện Mỹ thuật đã làm trong giai đoạn vừa qua.

Bài viết được tuyển chọn dưới đây do các tác giả có tuổi nghề khác nhau và các bài được viết trong những thời điểm khác nhau nên có thể có những vấn đề hay nhận định khác với hiểu biết của chúng ta ngày hôm nay, song khi giới thiệu Ban Biên tập giữ nguyên văn, không bổ sung và sửa chữa theo tinh thần tôn trọng ý kiến khách quan và nhiều chiều của các tác giả.

Viện Mỹ thuật - Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội xin trân trọng cảm ơn sự đóng góp nhiệt tình của các tác giả để cuốn sách kịp ra mắt bạn đọc nhân kỷ niệm 45 năm thành lập Viện.

Những khiếm khuyết về nội dung và hình thức của cuốn sách chắc chắn là điều không thể tránh khỏi. Rất mong có được sự thông cảm, đóng góp ý kiến tận tình của các học giả và bạn đọc yêu mến mỹ thuật.

**Viện Mỹ thuật**





# CÁC VẤN ĐỀ CHUNG

---

Bài của các tác giả:

**Nguyễn Đỗ Cung, Nguyễn Đức Nùng, Trần Thức**

**Thái Bá Vân, Lê Thanh Đức, Bùi Như Hương**

**Phạm Trung, Lê Cường, Nguyễn Hải Yến**

**Thái Hanh, Nguyễn Văn Chiến, Vũ Ngọc Anh**



# VẤN ĐỀ ÁP DỤNG VỐN CŨ DÂN TỘC TRONG MỸ THUẬT\*

*Nguyễn Đỗ Cung\*\**

Vấn đề này không phải là một vấn đề mới đối với chúng ta. Trước Cách mạng Tháng Tám, Đảng đã đề ra khẩu hiệu: “Dân tộc - Khoa học - Đại chúng” cho văn nghệ. Gần đây phòng triển lãm nghệ thuật tạo hình của chúng ta mang đi bày ở các nước xã hội chủ nghĩa anh em rất được hoan nghênh, một phần vì màu sắc dân tộc đã thành công trong nhiều tác phẩm.

Trong cuộc phê bình phòng triển lãm mỹ thuật 1960 này, vấn đề áp dụng vốn cũ dân tộc lại được đề ra để thảo luận. Điều đó chứng tỏ là dưới sự chăm sóc ân cần và sáng suốt của Đảng, chúng ta còn muốn và còn thấy cần phải đi sâu hơn nữa vào vấn đề này.

\*

\* \*

Nghệ thuật của chúng ta đã đạt được những thành công đáng kể về phương diện màu sắc dân tộc, nhưng nếu đem so sánh với những tác phẩm nghệ thuật ưu tú thời xưa, thì nhiều tác phẩm của chúng ta còn thua kém rõ ràng về mặt đậm đà của tính chất dân tộc. Đó là một vấn đề chúng ta nên hết sức chú ý.

---

\* Bài đã đăng trong báo *Văn nghệ*, số 43, (12-1960), được in lại trong *Tính dân tộc của nghệ thuật tạo hình*, Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1971 và tái bản 1976.

\*\* Sinh năm 1912, là họa sĩ, Viện trưởng đầu tiên của Viện (1962), người có công đặt nền móng cho ngành nghiên cứu lịch sử mỹ thuật Việt Nam, nghỉ công tác năm 1970, nghỉ hưu năm 1973. Ông mất năm 1977.

Nguyên nhân chủ yếu là do tư tưởng và tình cảm của chúng ta còn ở mức nông cạn và nghèo nàn. Chúng ta chưa đạt tới mức là “kỹ sư tâm hồn” của nhân dân trong nhiệt tình xây dựng xã hội chủ nghĩa.

Một nguyên nhân khác, thường dễ thấy, thuộc phạm vi nghề nghiệp, là do chúng ta đã dùng một cách thức biểu hiện chưa thích hợp với nội dung mà chúng ta muốn diễn tả. Thí dụ, có khi ở giữa một công trường làm việc phấn khởi náo nhiệt, chúng ta gỡ đồ ra vẽ, đo lấy toàn cảnh rồi tuần tự đi vào chi tiết, ôn lại thấu thị v.v... đúng như chúng ta vẫn thường làm ở nhà trường. Kết quả là trên bức tranh, không thấy phấn khởi và náo nhiệt như chúng ta mong muốn. Tất nhiên đó chỉ là một thí dụ. Chúng ta hoàn toàn không làm như thế, và con người tự nhiên của chúng ta cưỡng lại.

Nhưng tôi nói thế để đặt lại một vấn đề: vấn đề “tương quan giữa nội dung và hình thức” mà tôi cho rằng chúng ta phải có một giải đáp dứt khoát và kiên định, trước khi đi vào “áp dụng vốn cũ dân tộc”.

Dứt khoát và kiên định được, sẽ làm cho chúng ta thoải mái, thực sự là tự do, làm chủ được kỹ thuật trong sáng tác, không bị bó tròn trong cách thức biểu hiện sẵn có và chỉ còn là cưỡng lại ở một hình thái tự nhiên không có ý thức, như ở thí dụ trên.

Về điểm này lịch sử cung cấp cho chúng ta rất nhiều bằng chứng.

Theo dõi một cách tỷ mỉ mối tương quan giữa nội dung và hình thức trong quá trình hình thành của một nghệ thuật nào đó, tốt hơn nữa là của nhiều nền nghệ thuật khác nhau, lại càng rõ, chúng ta đều thấy có một điều rất giống nhau ở nơi khởi điểm. Đó là phần nội dung (nội dung tư tưởng và tình cảm mới mà đối với người nghệ sĩ tạo hình thì cụ thể tức là những hình ảnh mới) nó luôn luôn đòi hỏi được thể hiện ra. Phần nội dung đó là động lực trực tiếp thôi thúc, đẩy nghệ thuật tiến tới *hình thức mới*. Qua nhiều thử thách, nhiều thất bại và thành công, có khi lui có khi tiến, nhưng cuối cùng là một hình thức mới ra đời, với những nét tạo hình mới mẻ, trung thành với nội dung. Chúng ta thấy rõ nội dung quyết định hình thức. Nhưng hình thức đó, như tôi đã nói, không thành hình toàn bộ ngay trong một lúc theo một đường thẳng gọn ghẽ của sự suy nghĩ trừu tượng. Thường nó tạm bắt đầu bằng giai đoạn

“rượu mới, bình cũ” dần già khuôn theo tình hình và những điều kiện cụ thể của lịch sử ở nơi nó ra đời, mà thành hình hẳn. Do đó nó mang những nét độc đáo riêng, để rồi lại biến chuyển nữa, cũng lại do một nội dung tư tưởng và tình cảm mới quyết định.

Định rõ vị trí của hình thức đối với nội dung như thế, chúng ta thấy rằng những kỹ thuật mới học được để cấu tạo hình thức, dù gọi nó là những “cơ sở khoa học” đáng kính trọng đi chăng nữa, cũng sẽ phải làm đúng với nhiệm vụ là giúp chúng ta thêm sức biểu hiện được rõ nét tư tưởng và tình cảm có thực của chúng ta. Nếu trái lại, nó cản trở chúng ta trong công việc biểu hiện nội dung, cản trở không cho chúng ta trung thành đầy đủ với yêu cầu của nội dung thì đó tức là có vấn đề. Chúng ta phải cải tổ nó lại và đồng thời chúng ta đã nâng cao nó thêm lên một mức. Đối với những cách thức biểu hiện mới còn xa lạ với nhân dân, chúng ta phải tiếp thu với tinh thần sáng tạo, để rồi thực sự làm chủ được nó.

\*

\*       \*

Vốn cũ dân tộc rất phong phú. Ông cha chúng ta tích lũy được một kho tàng về tinh thần nhân đạo và rất nhiều kiến thức, trong đó có những kiến thức về nghệ thuật tạo hình ngày nay vẫn còn thích hợp trong công việc biểu hiện nội dung xã hội chủ nghĩa.

Ngồi ghi chép những bức chạm, những bức tranh vô cùng quý giá đó chúng ta thực sự thấy rõ ông cha ta giải quyết những vấn đề biểu hiện hình tượng một cách đơn giản, bình dị, không viển vông và chắc chắn đến một mức độ độc đáo cao như thế nào. Chúng ta là những nghệ sĩ tạo hình, chúng ta không thể khước từ việc học tập khiêm tốn đó. Phải có lòng tin yêu thực sự, kiên nhẫn học tập những đức tính còn rất cần thiết đó qua những tác phẩm còn sót lại.

Đi sâu hơn nữa, nghiên cứu về lịch sử để đặt chúng ta đúng vào thời đại lúc bấy giờ, giữa những vấn đề cụ thể của cuộc đấu tranh giai cấp, chúng ta lại càng hiểu sâu hơn nữa, qua những hình ảnh của nghệ thuật, ông cha chúng ta đã yêu nước nồng nàn và kiên nhẫn đến mức độ nào,

đã chống lại với những xu hướng nô dịch của phong kiến thống trị.

Trong vốn cũ dân tộc, có một kho kinh nghiệm quý báu mà sau bao nhiêu thế hệ sản xuất và đấu tranh kiên cường, ông cha chúng ta dốc hết hơi sức và trí tuệ ra mới dần dần tích lũy được. Đó là một di sản không gì thay thế được. Không những về tinh thần, về kiến thức mọi mặt, cả về những cách giải quyết thông thường về những mẫu hình đơn giản, cũng còn rất nhiều cái có thể sử dụng ngay trước mắt. Đại gì chúng ta lại đi rước về, không biết tự đâu và của thời nào, những thứ “phụ tùng” ngơ ngác, làm phệch phạc lây đến “sản phẩm” của chính chúng ta. Yêu cầu về biểu hiện nội dung đâu có bắt chúng ta phải giải quyết như vậy?

Chúng ta càng thấy phải coi việc đi sâu sâu tìm hiểu và học tập vốn cũ dân tộc là thiết thân hơn và cần phải làm có ý thức và có tổ chức hơn nữa, qua tất cả những cái gì còn thấy được. Làm càng nhiều càng tốt, càng sớm càng hay.

Đó cũng là cung cách xưa nay, dù có ý thức đầy đủ hay không có ý thức đầy đủ, những nghệ sĩ yêu nhân dân, yêu đất nước, đều vẫn thường làm. Nhưng trong khi tìm hiểu vốn cũ dân tộc, chúng ta phải biết phân tích và phê phán cần thiết để nắm vững mục tiêu đã nêu lên ở trên: làm phong phú và sắc bén thêm khả năng biểu hiện tư tưởng và tình cảm của chính bản thân ta ngày nay. Nội dung tư tưởng và tình cảm đó, như chúng ta đều biết, là nội dung xã hội chủ nghĩa. Tuy vậy rất cần là chúng ta phải kiên định, vì kinh nghiệm cho chúng ta thấy rằng cảnh giác của chúng ta không bao giờ thừa đối với những hiện tượng lệch lạc thường vẫn xảy ra hai mặt, và nhiều khi phức tạp của vấn đề này. Trong sáng tác do khởi điểm còn chưa chính xác và dứt khoát, nên vẫn còn “vì hình thức đơn thuần” mà đi vào tìm hiểu vốn cũ dân tộc.

Trước đây, trong thời gian đen tối của tư tưởng tự ty dân tộc, do đế quốc và phong kiến gây ra còn tràn ngập, bác Nguyễn Phan Chánh thành công được nhiều về tính chất dân tộc và gần gũi với sinh hoạt của nhân dân lao động hồi bấy giờ. Những thành công đó, theo ý riêng tôi nghĩ, sở dĩ đạt được, căn bản không do cái gì khác là cảm tính có thật của bác đối với nhân dân. Ở phòng triển lãm này<sup>1</sup> cũng vậy tôi rất vui

sống được thấy *những thành công mới về mặt tính chất dân tộc của thế hệ trẻ*. Xã viên mới của Lê Công Thành, Đọc báo của Lê Thị Phương, những tìm tòi về cắt giấy của Ái Nhi, v.v... Nội dung vô cùng phấn khởi và vĩ đại của thời đại chúng ta bảo đảm chắc chắn cho nghệ thuật chúng ta tiến lên, không ngừng phát triển, luôn luôn củng cố, lành mạnh và độc đáo. Chúng ta không coi thường vốn cũ dân tộc, đồng thời, chúng ta cũng không nên câu nệ hình thức cố định của vốn cũ dân tộc.

Tôi xin mượn câu của thủ tướng Phạm Văn Đồng để kết thúc cho nhận thức của tôi về vấn đề này: “Ôn cũ để làm mới và làm mới tốt hơn”.

Câu nói đó trong một bản báo cáo của chính phủ đọc trước quốc hội. Nay đem dùng nó ở đây, tôi vẫn thấy có một ý nghĩa rất là then chốt về phương hướng đường lối cho vấn đề “áp dụng vốn cổ dân tộc” của chúng ta.

**N.Đ.C**

**Chú thích:**

1. Phòng triển lãm tranh tượng năm 1960.

## KHÔNG GIAN QUA NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH DÂN GIAN VIỆT NAM

*Nguyễn Đức Nùng\**

**H**iện tượng về tính chất dân gian hiện nay vẫn là những nét đặc biệt làm rạng rỡ khuôn mặt nghệ thuật tạo hình Việt Nam đương đại. Sự chuyển biến về phong cách nghệ thuật trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam, nghệ thuật tạo hình dân gian là một nhân tố tích cực trong đó yếu tố không gian có một vị trí quan trọng bao hàm nhiều tính chất dân tộc tốt đẹp mà ngày nay chúng ta được kế thừa.

Tương ứng với quan niệm sáng tác tượng trưng của nghệ thuật phương Đông nhưng ý thức thẩm mỹ Việt Nam mang tính chất cụ thể và hiện thực hơn. Phương châm “lấy ý gợi hình, lấy hình gợi ý”, nhân tố hiện thực có sẵn trong nhận thức về tạo hình gắn bó với ý thức về không gian còn hình thành một quan niệm thẩm mỹ.

Bài viết này không đi sâu vào phân tích, chỉ dựa trên tính chất của nghệ thuật dân gian để giới thiệu về không gian, vì vậy những loại hình không gian như ước lệ - tượng trưng - cảm xúc... không nêu ra ở đây, vì còn nhiều hiện tượng như vấn đề tâm lý - xã hội và phong tục tập quán quan hệ đến lĩnh vực không gian và hình thành về quan niệm và phong cách nghệ thuật.

---

\* Sinh năm 1914, là họa sĩ, là Phó Giáo sư. Về Viện năm 1973, làm Viện trưởng từ năm 1979 đến năm 1981, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại và mỹ thuật dân gian. Ông mất năm 1983.



Một mặt phẳng trống trơn không có ý định nêu lên một nội dung một hình thức gì, nếu chỉ đặt một nét, một hình thù, một vật thể nào đó, trên mặt phẳng trống trơn ấy, mặc nhiên diện trống ấy tự tạo thành một không gian có chủ đề cụ thể. Cách thể nghiệm ấy tưởng như quá giản đơn nhưng bao hàm nhiều tín hiệu khoa học, triết mỹ sâu sắc.

Theo ý thức dân gian, thông thường nền giấy được coi như một khoảng không gian vô định. Còn hoạ tiết đặt lên trên là những ngôn ngữ để nói về thời gian, thời điểm, thời tiết và sự cố cụ thể. Khung của tranh cũng quan hệ mật thiết đến vấn đề không gian của tranh dân gian. Là một loại tranh dán thẳng lên tường vách, tranh dân gian còn gọi là tranh “Tết” - tranh có những đặc điểm kể cả nội dung và hình thức. Sự có mặt của tranh làm biến chuyển không gian, gây bầu không khí mới, một phong vị mới tươi vui tốt lành trong những căn nhà tranh âm thầm, lạnh lẽo, buồn tẻ, nghèo đói dưới chế độ phong kiến. Do đó tranh dân gian không phải loại tranh lồng trong khung kính, thành khung bao xung quanh sẽ tách rời không gian trong tranh và không gian thực tế của căn nhà, tách rời cuộc sống mơ ước trong tranh và sự mong muốn của thực tế hàng ngày.

Hình tượng một cành đào trong tranh gợi lên một không gian vui vẻ, thân thương, độ lượng nhân từ (theo tục lệ, mọi người đều xoá bỏ những thành kiến với nhau trong ba ngày “Tết” cổ truyền đầu năm) mùa hoa đào lại đúng vào dịp tết. Mỗi nhà đều đón xuân bằng một cành đào. Hoa đào là mùa xuân. Hoa đào là ngày Tết. Bóng dáng một bông hoa sen, một chùm hoa phượng đủ nói lên tất cả sắc thái và thời tiết mùa hè trong đó nghe như có cả tiếng ngân vang của ve sầu...

Một mảnh bình phong trong tranh *Đánh ghen* nói lên cụ thể địa điểm chiến đấu của thân “Tình ái và tính ghen tuông”. Nó còn tố giác bản chất và thành phần xã hội của người đàn ông đương sự. Chỉ có những nhà phú nông, địa chủ mới có điều kiện xây bình phong ở cửa ngõ trước khi vào nhà. Người vợ thứ hai ở với chồng vì được chồng yêu còn người vợ cả ở nhà riêng đi đến. Vì vậy câu chuyện đánh ghen đã xảy ra ở ngay chỗ cổng ra vào.

Một hiện tượng khác về không gian. Tranh tả hai đôi đồ vật đang lừa miếng để hạ nhau, còn hai đôi đang ngồi thu hình chống rét ở phía sau đợi đến lượt cùng đua tài. Hai râu tiền thưởng treo đằng trước gợi ngay cho thấy là một đám hội vật vì hội thi vật mới có giải thưởng. Hai dáng ngồi thu mình nói lên thời tiết còn lạnh của tiết đầu xuân. Tác giả dân gian nào đó chỉ dùng hai hình tượng đủ thể hiện một không gian tổng hợp: thời gian, thời tiết và thời điểm.

Một biểu hiện khác của không gian qua đẳng cấp xã hội phong kiến. Những tranh thờ ông Hoàng, bà Chúa, những tấm chạm khắc *Mười vua thập điện...* đều được thể hiện không gian qua vấn đề đẳng cấp. Những nhân vật vua, chúa, nhất định phải ở vị trí chính diện và được thể hiện với một tỷ lệ lớn rất nhiều lần đối với những nhân vật phụ (người hầu cận, lính, quý, tội nhân...) mặc dù những nhân vật ấy bố trí ở đằng trước hay phía sau những nhân vật chính. Phối cảnh này còn là một hình thức biểu hiện không gian qua tỷ lệ.

Có những biểu hiện không gian nhiều tầng, nhiều lớp, nhiều chiều với nội dung sinh hoạt khác nhau trên một tấm tranh như tranh tứ bình (một loại tranh treo có trục gồm 4 tấm, vẽ chuyện cổ tích hay chuyện thần thoại). Trên mỗi tấm tranh có vẽ nhiều cảnh sinh hoạt gia đình trong nhà, ngoài sân, ngoài đường ngõ... Mỗi cảnh đều có một không gian riêng biệt nhưng toàn bộ bố cục của tấm tranh vẫn chặt chẽ, thuận mắt trong một không gian chung.

Một biểu hiện không gian khác. Tất cả những nhân vật đều thể hiện chung một tỷ lệ đồng đều không kể xa hay gần trong một tấm tranh. Nghệ thuật 3 chiều cũng có mặt. Nhà cửa, vườn tược được mô tả trong thế bao quát như từ ở trên nhìn xuống hoặc nhìn sâu vào tận trong nhà với cảnh trí sinh hoạt nội thất đầy đủ. Có ý kiến cho đấy là biểu hiện không gian theo bản năng hay theo thể thức không gian tẩu mã tùy tiện, hoặc vì chưa nắm được phương pháp của không gian vật lý. Thật ra nhân dân chưa có quan niệm về đường chân trời, điểm tụ, đường vút. Họ chỉ thấy quanh mình một không gian thân mật, mung lung, bao la và vô tận.

Từ chỗ họ đang ngồi tâm sự và qua ngưỡng cửa là sân, qua sân là vườn, qua vườn là nhà hàng xóm là lũy tre, là khung trời bát ngát. Họ nhìn về bên phải hay quay sang bên trái hay đưa mắt nhìn xung quanh, sự diễn biến của không gian qua tâm tư của mỗi lần xoay tầm mắt. Có thể họ thấy một con ruồi đang vùn vẫy trên khoảng trời xanh trong chậu nước hay họ uống cả mặt trăng trong chén nước trà. Có gì khôn được tầm mắt, khống chế được không gian, hạn định được sự suy tư. Đó là quan niệm thông thường về không gian của nhân dân, một ý thức tự nhiên về vũ trụ. Về đường chân trời họ chỉ có một đường duy nhất là dãy núi xanh lơ, hay một dải xóm làng mờ mờ xanh ở xa tít mãi tận chân đồng nơi họ lao động sản xuất hàng ngày và là chỗ nuôi sống họ.

Quan niệm và cách xử lý không gian trong nghệ thuật tạo hình dân gian còn xác định tính chất độc lập của nền nghệ thuật Việt Nam mà từ trước đến nay các học giả, các nhà nghiên cứu nước ngoài đã nhận định sai lầm. Từ những vòng tròn đồng tâm trên mặt trống đồng Ngọc Lũ (văn hoá Đông Sơn) biểu hiện những làn sóng âm thanh từ trung tâm hình tượng của mặt trời với 14 tia phát ra, toả rộng trong không gian vô tận, cổ vũ, đem sức sống cho vạn vật trong đó có con người và những sinh hoạt vui chơi, sản xuất, đấu tranh, khắc phục thiên nhiên và để bảo vệ sự sinh tồn.

Những hiện tượng và phương pháp biểu hiện không gian qua ý thức nhân dân cho thấy trong khâu không gian yếu tố chủ yếu vẫn là con người. Phương ngôn đã có câu “Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ”. Nhìn lại quãng đêm trường hơn 1000 năm dân tộc Việt Nam bị giặc Hán dã man xâm lược với ý đồ Hán hoá cả dân tộc, không gian của đời sống vật chất về tinh thần trong nghệ thuật bị lạc hậu. Con người Việt Nam đã phá vỡ cái không gian ấy, tẩy uest, tinh lọc và đưa trở lại trạng thái nguyên bản của nó.

Những nhân tố về nhân bản hiện thực, độc lập của tính chất không gian qua nghệ thuật tạo hình dân gian là những nguyên liệu độc đáo của tính chất dân tộc trong nghệ thuật tạo hình đương đại Việt Nam.

Một hiện tượng thường gặp trong các tác phẩm đương đại một trạng huống không gian chuyển động do sự vận hành của hoạ tiết hoặc sắc độ và màu kết hợp. Đứng trước một tác phẩm sơn mài, sơn dầu, lụa tầm mắt ta như được trọng điểm của tác phẩm mời chào rồi dắt đi tham quan các yếu tố (đường, nét, khối, hình, màu sắc) phục vụ cho trọng điểm ấy, rồi mắt lại được dụ dần lại nơi điểm xuất phát ban đầu và cái vòng quay tiếp tuyến ấy cứ tiếp tục mời chào thị giác và tình cảm của khán giả không muốn rút ra đi: tác phẩm *Tre* của hoạ sĩ Trần Đình Thọ là một mô hình. Trên mặt ao giữa đồng một khóm tre, trên mấy làn ruộng, thấp thoáng ở đằng xa có bóng lô cốt, rồi lần đến bóng cây đứng trơ vơ. Đến đây vòng quay của nhãn tuyến lại vòng lại với khóm tre, rồi lại chuyển sang mấy trái đồi và lô cốt, đến bóng cây trơ vơ và tuyến đi của thị giác lại cứ tiếp tục cuộc hành trình của khoảng không gian ấy.

*Thôn Vĩnh Mốc* của Huỳnh Văn Thuận mô tả một không gian bao la cảnh sinh hoạt của một xóm chài ngoài bãi biển và tận ngoài khơi không theo thể thức của không gian tảo mã. Những dãy nhà, cây cối, vườn và cảnh sinh hoạt nhộn nhịp của ngư dân với nhiều chi tiết hấp dẫn. Ngoài thôn xóm là bể cá sổng xô. Thuyền trên bãi, thuyền ngoài khơi tấp nập. Những cảnh sinh hoạt trong nhà, trong khoang thuyền, ngoài biển rất sầm uất. Trước sự giới thiệu phong phú ấy, tầm mắt của khán giả được diu ngay vào những dãy nhà, vào tận trong nhà rồi đi quan sát tỉ mỉ các sinh hoạt trong thôn, ngoài bể rồi lại theo các cảnh sinh hoạt lần trở lại dãy nhà trong xóm và đi sâu tìm hiểu từng mẫu sinh hoạt của mỗi gia đình. Và, rồi lại từ trong những sinh hoạt nội thất lại diu nhõn tuyến đi tham quan những cảnh trí xung quanh xóm, ngoài biển cả rồi lại được diu về trong xóm với những dãy nhà và lại tiếp tục vòng quay...

Nhìn chung cách thể hiện quan niệm về không gian của các tác phẩm tạo hình đương đại, các hoạ sĩ ta đều có ý thức khai thác những truyền thống tích cực của dân tộc như vậy.

Hiện nay vấn đề không gian trở thành một ngành khoa học có tầm quan trọng trong các lĩnh vực. Trong lĩnh vực nghệ thuật cũng có

nhiều nhà nghiên cứu về không gian và vận dụng vào sáng tác trên nhiều quan điểm khác nhau. Có ý kiến cho là tự nhiên bây giờ gồm cả điện tử, từ trường và những quỹ đạo khác nhau làm thế nào mà mô phỏng được cái hiện thực từ trường, điện tử đó nếu không tìm ra một không gian và những điểm ăn khớp với một khuôn khổ mới về tâm lý (Vasarely). Thật ra từ xưa đến nay đối tượng chính của nghệ thuật chân chính vẫn là con người và thực tế xã hội. Lĩnh vực của nghệ thuật là tất cả những cái gì thú vị đối với con người trong đời sống và thiên nhiên (Tchec-nư-sép-xki).

**N.Đ.N**

# PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU NGUYỄN ĐỖ CUNG

*Trần Thức \**

Viện Mỹ thuật vừa tròn 45 năm tuổi.

Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam vừa tròn 40 tuổi.

Những ai quan tâm tới lịch sử Mỹ thuật nước nhà, đều biết cố họa sĩ - nhà nghiên cứu Nguyễn Đỗ Cung, người sáng lập Viện Mỹ thuật, tác giả công trình Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam.

Nhớ lại buổi đầu, khi Viện vừa thành lập, trụ sở còn đặt tạm tại căn phòng không lấy gì làm rộng rãi trên gác 2 căn nhà cũ kiến trúc thời thuộc Pháp, nằm trong khuôn viên Bộ Văn hóa, số 51-53 Ngô Quyền - Hà Nội. Sau đó, được Bộ cấp nhà, trụ sở Viện dời về số 38 Cao Bá Quát (Vụ Mỹ thuật - Nhiếp ảnh ngày nay). Bên cạnh Viện là Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam (BTMTVN) đang thi công tấp nập (cải tạo ngôi nhà lớn kiểu kiến trúc châu Âu tân cổ điển thành công trình kiến trúc Việt Nam truyền thống, bề thế) phải hoàn thành vào năm 1966 (năm khánh thành và khai trương BTMTVN).

Tuy nhiên, với công tác nghiên cứu, sưu tầm, dưới sự hướng dẫn của nhà nghiên cứu uyên bác, giàu kinh nghiệm, bộ máy vẫn vận hành song song đều đặn. Nhiệm vụ đã được phân công cụ thể từng người, từng nhóm, từng bộ phận. Là Giám đốc - Viện trưởng 2 cơ quan như 2

---

\* Sinh năm 1934, về Viện năm 1962. Nghiên cứu viên Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ. Năm 1971 chuyển sang công tác tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam,

anh em sinh đôi, nhưng ông không có phòng làm việc riêng (hay đúng hơn ông không thích có phòng làm việc riêng). Đến hẹn, các cá nhân đơn vị nào phải báo cáo công việc, thì ông mời lên nhà riêng: "Để mỗi đồng chí cho tôi biết về công việc đã được giao, tiến hành đến đâu rồi?", ông thường "chỉ thị" như vậy mỗi khi cần nghe báo cáo phần việc của mỗi người, mỗi bộ phận trong bộ máy điều hành do ông phụ trách trực tiếp ông không sử dụng đến cấp trung gian, người giúp việc, trợ lý, dù là những công việc lớn của khoa học và nghệ thuật. Ông bảo: "Dùng chuyên gia các ngành cụ thể như kiến trúc sang giúp việc, chỉ bận thêm, vả họ cũng không hiểu biết hơn mình, nhất là về mỹ thuật cổ". Vì vậy, ông đào tạo ngay lớp họa sĩ trẻ vừa ra trường giúp họ trưởng thành trong công việc là tối ưu.

Phương pháp lãnh đạo của ông là dành cho mỗi người được chủ động, tự giác, tự do phát huy hết khả năng, sở trường của mỗi người trong công việc. Nhưng mỗi khi có việc lên gặp ông để báo cáo, xem ra ai cũng tỏ ra ngần ngại, "thiếu tự tin", nếu không muốn nói là mặc cảm. Ông trọng công việc và chất lượng công việc. Không ưa hình thức, nếu không có thực chất, thực lực. Và khi đã bước vào thế giới công việc, ông thường nghiêm khắc với chính mình và cả với những người cộng sự với mình.

Đặc biệt với công tác nghiên cứu, ông thường nhắc nhở cán bộ trẻ phải yêu công việc mà mình đã chọn. Lấy tính chính xác làm đầu, trên cơ sở tư liệu thực tế đã thu lượm được mới phát ngôn. Những gì chưa hiểu thấu đáo, tuyệt đối không được đưa ra những nhận định, kết luận võ đoán, hàm hồ, gây hoang mang, đảo lộn tư liệu cho người đi sau phải mất công tìm kiếm, cải chính. Ông phân công mỗi cán bộ trẻ chịu trách nhiệm từng giai đoạn. Mỗi người tự nghiên cứu - sưu tầm tư liệu - thư tịch, bi ký, hiện vật nghệ thuật, xác minh phong cách, tìm hiểu truyền thuyết... cho giai đoạn của mình. Sau đó sơ thảo đề cương thông sử, kèm theo là bản vẽ maquette trưng bày. Ông chăm chú lắng nghe và xem từng hiện vật trưng bày. Cuối cùng mới nhẹ nhàng góp ý hay phản bác và đưa ra đề nghị: "Đồng chí về suy nghĩ và xem lại những chỗ chưa đạt yêu cầu, ít ngày sau nữa cho tôi xem lại ". Nhưng "chưa được", "chưa đạt" yêu

câu chữ nào, thì ông không giải ngay, chỉ ngay. Ông để cho nhà nghiên cứu trẻ phải suy nghĩ lao lung mà tự tìm ra lời giải đáp, dù phải khổ công nhọc lòng đến mất ăn mất ngủ. Vài ba tuần sau, đúng hẹn nhờ họa sĩ vẽ maquette thật đẹp, kèm báo cáo sơ thảo đưa lên trình bày. Ông xem và suy nghĩ giây lát rồi lại đưa ra ý kiến không khác mấy kết luận các lần trước. Cứ thế, mỗi nhà nghiên cứu trẻ phải tới lui có đến vài ba lần mà xem chừng vẫn... chưa đạt!

"Dây đàn đã căng", quan hệ giữa nhà khoa học lão thành với nhóm nghiên cứu trẻ có bề "rạn nứt". Một số đã tỏ ra thoái chí, "bất bình"; số khác muốn "bỏ cuộc", xin chuyển cơ quan. Hiểu tâm lý. Hiểu thời gian thử thách đã chín muồi. Giới hạn kiên nhẫn của tuổi trẻ đã đủ. Ông triệu tập họp toàn tổ nghiên cứu và bây giờ ông mới đưa ra chính kiến của mình "Để các đồng chí cùng xem và suy nghĩ lại". Một bản maquette trưng bày theo hệ thống bảo tàng do ông phác họa; kèm theo là bản đề cương hướng dẫn - thuyết minh lịch sử từng giai đoạn, thật khúc triết, sáng sủa và chính xác từng chữ, từng lời. Khoá mật mã đã mở. Gánh nặng đã được trút khỏi đôi vai từng nhà nghiên cứu trẻ. Mọi người nhìn nhau, thở phào nhẹ nhõm. Một bài học quý hiếm và độc đáo về học thuật. Chưa thấy có một người thầy, một nhà trường nào truyền dạy cho lớp học trò của mình những vốn kiến thức uyên thâm theo phương pháp sư phạm của ông. Chúng tôi và những nhà khoa học lịch sử mỹ thuật đương thời nói chung tỏ thái độ kính phục, đều gọi đó là Phương pháp nghiên cứu Nguyễn Đỗ Cung.

### PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU NGUYỄN ĐỖ CUNG

Phương pháp nghiên cứu mỹ thuật cổ của Nguyễn Đỗ Cung có thể hiểu là: ông thường đi từ cái đã biết; rồi trên cơ sở ấy, bằng so sánh và đối chiếu - giữa lịch sử, văn tự, truyền thuyết, đặc điểm nghệ thuật trên cổ vật... mà tìm ra cái chưa biết. Ví dụ cụ thể: Khi tìm ra mỹ thuật thời Lý, nhằm cải chính sai lầm là mỹ thuật Đại La - Mỹ thuật được tạo ra dưới thời Cao Biền nhà Đường, Trung Hoa - như nhà nghiên cứu người Pháp, ông Louis Bezacier, đã ngộ nhận - thì Nguyễn Đỗ Cung đã bằng vào hiện vật nghệ thuật có niên đại thời Lý tìm thấy ở Phật Tích, rồi trên



cơ sở ấy, đối chiếu với các hiện vật không niên đại tìm thấy ở một số di tích (Quần Ngựa, Long Đọi, Chương Sơn) có cùng phong cách, mà khai thông cho mỹ thuật thời Lý. Đương nhiên, ông còn so sánh và đối chiếu cả với những đặc điểm nghệ thuật ở 2 trung tâm là động Vân Cương và Long Môn, cùng những hình khắc chạm ở ngôi thiết tháp thuộc tỉnh Hà Nam bên Tàu, như sách của Osvald Siren và Beorchman mà ông L. Bezacier đã dẫn để liên hệ và khẳng định một cách sai lầm về nền mỹ thuật Lý của Việt Nam. Cũng như vậy, mỹ thuật các thời Lê sơ (TK 15), Mạc (TK 16), Trịnh (TK 17), Tây Sơn (cuối TK 18), Nguyễn Đổ Cung đều sử dụng phương pháp so sánh và đối chiếu. Kết quả, ông đã khai thông cho nhiều thời kỳ Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam mà trên thực tế trước đây chỉ có tên, hoặc không có tên trong thông sử văn tự, chưa bao giờ có tên trong lịch sử văn vật mỹ thuật nước nhà.

Ngược bên thời gian, cũng bằng phương pháp đối chiếu - so sánh, trước khi giới thiệu phần "Mỹ thuật nguyên thủy", ông giới thiệu phần "Mỹ thuật các dân tộc của Việt Nam" mục đích muốn nói lên mối liên hệ xuyên suốt mà dấu vết nền mỹ thuật nguyên thủy bản địa cho đến nay, vẫn còn bảo lưu được ở nền văn hoá các dân tộc ít người miền núi Việt Nam. Cụ thể chiếc khèn bè ta thấy trên hiện vật Đông Sơn, thì người H'mông, người Thái vẫn còn dùng. Con dao cắt lúa của người Mường vẫn mang hình bóng vang vọng của con chim Lạc chân cao, mỏ dài Đông Sơn. Tục đánh trống đồng của đồng bào Mường Mang Sơn (Phú Thọ) không xa với hình dáng đánh trống đồng khắc trên trống Ngọc Lũ. Ngôi nhà sàn hình thuyền trên trống Quảng Xương và Ngọc Lũ không xa với ngôi đình có sàn mái cong ở các làng Việt Nam. Những hoa văn kỷ hà trên hiện vật Đông Sơn ta còn thấy nhan nhản trên trang phục các dân tộc ít người của Việt Nam hôm nay v.v...

Có thể nói, trước Nguyễn Đổ Cung và cùng thời với ông cho đến nay, chưa có một nhà nghiên cứu nào đã giải trình và thuyết minh được về LSMTVN ở mức sáng sủa, khúc triết như ông, thông qua công trình BTMTVN mà ông đã thực hiện. Nói như vậy để thấy rằng phương pháp nghiên cứu của Nguyễn Đổ Cung là phù hợp với tinh thần khoa học. Bởi ông không võ đoán, suy luận, hoặc dùng sách vở mà gây hoang mang,

huyền hoặc dư luận, trong khi thực tế lại không tìm hiểu đến ngọn nguồn. Hơn nữa, theo tôi nghĩ, phương pháp Nguyễn Đỗ Cung với thế hệ trẻ chưa phải đã cũ. Trái lại, nó còn rất có ích. Bởi với người nghiên cứu, vấn đề không phải ở chỗ "cũ" hay "mới", mà cái "mới" trong nghiên cứu chính là ở nơi biết tìm tòi, khám phá, biết yêu và say mê cái đẹp, đang phát hiện cho được nhiều tư liệu lịch sử xác thực, rồi khi điều kiện cho phép là ta dựng lại được từng phần, hay toàn phần bức chân dung lịch sử theo yêu cầu khoa học. Đó chính là mục tiêu, là lý tưởng nghề nghiệp cần vươn tới của nhà nghiên cứu mà Nguyễn Đỗ Cung đã truyền lại.

Vấn đề dân tộc trong mỹ thuật cận đại và hiện đại Việt Nam

Vốn là người luôn hướng mọi nỗ lực và cảm hứng của mình vào kho tàng Mỹ thuật cổ dân tộc, vì vậy với Mỹ thuật hiện đại Việt Nam, dù bản thân Nguyễn Đỗ Cung là một nghệ sĩ sáng tác, ông vẫn nhìn nhận tác phẩm của mình cũng như của các thế hệ cùng thời và sau ông, với tiêu chí thẩm mỹ của vẻ đẹp Việt Nam thuần khiết, không lai tạp. Bởi theo ông... *"MTVN xưa vẫn thừa duyên để lưu luyến yên ủi, vỗ về lòng mong mỗi cái đẹp muôn năm... và còn dư sức khuyến khích ta, thôi thúc ta luôn luôn theo đuổi công việc tìm tòi ấy". Lý do đơn giản là "...Thời xưa đó, sở dĩ để lại cho ta những hình dáng quen thuộc, mặn nồng và hồn hậu hơn những bộ tịch "lai" trong tranh của chúng ta cấu tạo hàng ngày, là vì người xưa đã thực hơn chúng ta ngày nay, nên đã ghi chép nổi cái nhịp điệu đặc biệt, hằng thân thiết về hình sắc của trời riêng cho ta cảm thấy... Tôi vẫn tin về là luôn luôn tìm lối phô diễn cái nhịp điệu thân thiết đó, mà nghĩ đến gột rửa những cận bã vương óc mình đã nhầm hấp thu phải, tức là có chịu hy sinh cùng tận tụy, ngõ hầu mong tiến trên con đường sung sướng hiểu biết chân thành sự sáng tác cao cả"* (Nguyễn Đỗ Cung Sống và vẽ - Xuân Thu nhã tập, Nxb Văn học, tái bản 1991). Danh họa Nguyễn Tư Nghiêm cũng gặp gỡ ông ở điểm này: *"Chỉ cần khai thác vốn cổ dân tộc, họa sĩ vẽ suốt đời từ đời này sang đời khác cũng chưa hết vẻ đẹp truyền thống dân tộc"*. (Nguyễn Tư Nghiêm trả lời phỏng vấn - TT).

Qua lời dẫn, chúng ta hiểu vì sao tác giả BTMTVN lại nghiêng về mỹ thuật xưa hơn mỹ thuật nay. Và hiển nhiên trên lập trường ấy, với tư

cách người đứng đầu, đã tuyển chọn tác phẩm cho BTMT cùng với các đồng nghiệp thành viên của Hội đồng nghệ thuật Bộ Văn hoá - chắc chắn phải theo tiêu chuẩn "Dân tộc - Hiện đại", phù hợp với đường lối văn nghệ của Đảng mà các nhà lãnh đạo văn hoá - trong đó có ông - có trách nhiệm phải thực thi.

Cần phải mở một dấu ngoặc là, sau Nguyễn Đỗ Cung BTMTVN đã thay đổi tới 6 thế hệ giám đốc. Hệ thống trưng bày dưới sự điều hành của các ban giám đốc mới, đã có những đổi thay đáng kể. Đặc biệt hệ thống mỹ thuật cổ, về cơ bản, vẫn trung thành với nguyên tác của buổi ban đầu. Tuy nhiên có một số hiện vật mang tính minh hoạ khoa học đã bị giảm thiểu, do chưa nắm vững tính phù trợ khoa học của nó. Riêng mỹ thuật cận - hiện đại, gần đây, có sự sắp xếp lại theo hệ thống thời gian, chất liệu và gọi chung là "MTVN thế kỷ 20" + mỹ thuật đương đại. Những phòng trưng bày mới đã được gia tăng. Bởi thực tế số tác phẩm mua vào đã lớn lên về số lượng.

Nhưng niềm hy vọng, chờ đợi, chào đón những tác phẩm "hạng nhất" để đặt vào vị trí danh dự của Bảo tàng, như có lần nhà phê bình mỹ thuật Thái Bá Vân đã nóng lòng đề đạt, thì xem ra vẫn còn nằm trong mơ ước. Để đạt được mục đích trên, cần có sự hưởng ứng cả từ 2 phía: các nghệ sĩ trẻ hãy sáng tạo hết mình. Các nhà lãnh đạo, các nhà Mạnh Thường Quân nghệ thuật, hãy tạo môi trường tốt cho người nghệ sĩ, khi thấy họ xuất hiện những mầm mống của tài năng.

## THAY LỜI KẾT

Các nhà tâm sinh lý, văn hoá học, xã hội học nghệ thuật, đã chứng minh rằng, tính dân tộc vốn là "thuộc tính di truyền", luôn hằn sâu trong tiềm thức, tâm thức trong bộ nhớ vô thức và dòng máu của mỗi cộng đồng quốc gia dân tộc. Lịch sử lâu đời của nền văn hoá dân tộc lại càng vun đắp sức mạnh bền vững cho nó trở thành trường sinh, bất diệt.

Trong thời đại kinh tế hậu công nghệ tăng trưởng với tốc độ chóng mặt, lối sống thực dụng đang đe dọa và sói mòn đời sống tinh thần - truyền thống của dân tộc. Nhưng rồi chính lịch sử và thời gian, cùng với

bề dày của nền văn hoá dân tộc, lại tự nó sẽ uốn nắn và lấy lại thăng bằng. Về phương diện này, tôi rất tâm đắc với ý kiến của ông George Seo, Bộ trưởng Thông tin và Nghệ thuật Singapore, gần đây đã trả lời phỏng vấn phóng viên Tạp chí Asian week, rằng: *"Ngày nay một số nước có thể lạc hậu về kinh tế, nhưng họ có bề dày lịch sử đáng tự hào, tôi không lo họ sẽ khắc sâu ảnh hưởng của phương Tây, rằng họ sẽ từ bỏ những gì đang thừa hưởng từ cha ông họ. Những cá nhân hay những thế hệ nào đó có thể lai căng, nhưng tình thế tự nó sẽ uốn nắn lại. Vì đây là những xã hội lâu đời. Những gì chúng ta đang thấy là sự phục hưng châu Á; nó sẽ thay đổi thế giới. Đó là sự phục hưng có gốc rễ từ sự hưởng ứng những nền văn hoá truyền thống châu Á trước thử thách của phương Tây... Các hình thức, ý tưởng và ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây sẽ ảnh hưởng thấm dần, nhưng bản tính thực sự của nghệ thuật chúng ta, sẽ mãi mãi là châu Á"* <sup>1</sup>.

Tôi tự tin và tự hào đất nước ta có một lịch sử và nền văn hoá lâu đời.

Ngày nay chúng ta lại có được một Bảo tàng Mỹ thuật và một Viện Nghiên cứu Mỹ thuật theo đúng nghĩa của học thuật. Công trình do một nhà nghiên cứu giàu lòng yêu nước, có đầu óc quảng bác về nghệ thuật, thực hiện. Rõ ràng Nguyễn Đỗ Cung là người có tầm nhìn dự báo tương lai. Ông đã nối được mối giây liên hệ bền vững giữa quá khứ với hiện tại. Mà quá khứ, chính là cái nền của ngôi nhà văn hoá dân tộc. Chúng ta thử hình dung nếu cái nền của ngôi nhà bị xâm thực, hủy hoại, thì ngôi nhà văn hoá dân tộc sẽ ra sao?

Lịch sử nghệ thuật đã chứng minh không có "Quốc tế hoá chủ nghĩa" trong nghệ thuật. Chỉ có tiếp thu tinh hoa thế giới trong nghệ thuật mà thôi. Và sự thật, chỉ có tài năng, cá tính của con người dân tộc cụ thể, biết tiếp nhận và đào thải rồi tinh lọc mà làm nên nghệ thuật: *"Chúng ta càng trở nên quốc tế hóa, lại càng phải hành động mang tính dân tộc hơn... Mong muốn về sự cân bằng giữa tính dân tộc và quốc tế hoá luôn tồn tại ngay trong mỗi chúng ta... Cuộc cách mạng trong lĩnh vực viễn thông đã đưa sự cân bằng giữa dân tộc và quốc tế lên một tầm cao mới. Câu thần chú của thời đại mới: "Suy nghĩ mang tính toàn cầu, hành động mang tính địa phương". Bây giờ ngược lại. Hiện nay: "Suy*

*nghĩ mang tính địa phương, hành động mang tính toàn cầu. Suy nghĩ mang tính dân tộc, hành động mang tính cộng đồng". (John Nasibit. Nghịch lý toàn cầu. Tài liệu Viện nghiên cứu Tài chính - TT).*

Với nhà nghiên cứu Mỹ thuật hiện đại - đương đại, tôi xin dẫn tiếp lời của nhà nghiên cứu Mỹ thuật người Nga quen biết, tiến sĩ Natalia Craevskaia để liên hệ với thực tế đương đại: "*Hiện tại, khi nghệ sĩ có thể cởi mở bày tỏ thái độ hơn, một vài người lại thái quá, cường điệu các vấn đề chính trị xã hội để làm vừa lòng người phương Tây. Hiện tượng này đang có nguy cơ trở thành một trào lưu. Do không thể hiện được những trăn trở thực sự và chân thành của các nghệ sĩ, nên sẽ không đóng góp gì tích cực vào nền nghệ thuật đương đại Việt Nam". (Tiền Phong. Số 134. Thứ hai, 14/5/2007).*

Qua công trình BTMTVN, Nguyễn Đỗ Cung đã để lại cho chúng ta những người làm công tác nghiên cứu của Viện và trưng bày Bảo tàng một bài học thật bổ ích và quý giá.

Rõ ràng ông là một trong những khuôn mặt văn hoá có tầm cỡ của lịch sử tự hào đối với nền học thuật của Việt Nam hôm nay và mai sau.

**T.T**

**Chú thích:**

1. George Seo. *Sự phục hưng của nghệ thuật Châu Á*, ASIAN Week, số tháng 7- 1995

## TIẾP XÚC CỦA MỸ THUẬT HIỆN ĐẠI VIỆT NAM VỚI MỸ THUẬT THẾ GIỚI \*

*Thái Bá Vân\*\**

**N**ghệ thuật, bởi bản chất của nó, ngay trong mình nó, là một cái gì phổ quát, liên tục và thường trực. Bởi vậy, không bao giờ nó đứng yên mà luôn luôn hiện diện trong những tiếp xúc.

Tôi sẽ không nói đến sự tiếp xúc văn hoá nói chung của nghệ thuật Việt Nam trong cả lịch sử lâu dài của nó mà chỉ đề cập riêng đến thời hiện đại và những cuộc tiếp xúc của nó với phương Tây.

Nghệ thuật hiện đại Việt Nam, về hình thức là gắn liền với sự có mặt của nước Pháp tại sứ sở này vào những năm 80 của thế kỷ trước, nhưng nội dung phải có của nó chính là khi nghệ thuật Việt Nam, tự ý thức, chuyển dịch lối kiến trúc, điêu khắc và hội họa truyền thống của mình để gia nhập vào những chỉ tiêu thẩm mỹ có tính khoa học của phương Tây, qua con đường nước Pháp. Nghĩa là, khi người nghệ sĩ Việt Nam đã có cái nhìn mới, và khác, vào thế giới. Tình trạng đó đã có một thế kỷ thời gian.

Theo cách hiểu của tôi, thì nghệ thuật hiện đại Việt Nam đã lần lượt thực hiện ba cuộc tiếp xúc khác nhau rõ rệt, trong những hoàn cảnh lịch sử cũng khác nhau rõ rệt:

---

\* Tham luận ở Hội thảo “Văn hoá và phát triển” do Viện Khoa học xã hội Việt Nam - Ủy ban quốc gia UNESCO Việt Nam tổ chức tại Hà Nội 4, 5 - 6 - 1991.

\*\* Sinh năm 1934, về Viện năm 1967. Chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại và thế giới. Nghỉ hưu năm 1994. Ông mất năm 1999.

1. Cuộc tiếp xúc với nghệ thuật Pháp, qua trường Mỹ thuật Đông Dương trước đây.

2. Cuộc tiếp xúc với chủ nghĩa hiện thực XHCN, qua Trung Quốc và Liên Xô là chủ yếu.

3. Cuộc tiếp xúc hiện nay, với một thế giới mở rộng và đổi khác về nhiều ranh giới và tính chất.

Ba cuộc tiếp xúc đó đã lần lượt để ra 3 thế hệ nghệ sĩ trong một bảng phân kỳ rộng rãi, có hình ảnh của ba làn sóng gối lên nhau hơn là tách biệt.

Tôi xin trình bày ngắn gọn ba cuộc tiếp xúc đó, và bày tỏ quan điểm của tôi, và xin thưa rằng, trong khi phân biệt ba cuộc tiếp xúc đó, không phải là tôi không nhìn thấy những yếu tố tiếp diễn, thường là nội tại và cố hữu của văn hoá và nghệ thuật.

\*

\*     \*

**Cuộc tiếp xúc thứ nhất:** Cuộc tiếp xúc với nghệ thuật Pháp, qua trường Mỹ thuật Đông Dương trước đây.

Đó là một cuộc tiếp xúc áp đặt. Dù nó có mở rộng thêm đường thẩm mỹ rộng rãi, và thích nghi hơn, cho nghệ thuật dân tộc, thì nó cũng đã đến sau những hòng súng xâm lược.

Cuộc tiếp xúc này được nước Pháp chuẩn bị rất kỹ, từ những năm 90 của thế kỷ trước. Từ thời gian đó nhiều công trình nghiên cứu về nghệ thuật Việt Nam đã được họ biên soạn, nhiều cuộc khảo sát điền dã đã được thực hiện khắp Bắc, Trung, Nam, nhiều hội nghị khoa học, cơ quan nghiên cứu, kỹ yếu chuyên môn, thậm chí bảo tàng mỹ thuật đã được họ thành lập ở nước ta.

Đối với người bản địa, nếu bỏ qua những dịp làm quen sơ khởi với cách diễn đạt nghệ thuật của phương Tây trên tranh và tượng về chúa Ki Tô và cuộc đời của ngài, qua các phái đoàn truyền giáo phương Tây rải rác và xa xôi ở nửa sau TK 17, thì phải kể tới cuộc triển lãm với quy mô chưa từng có ở một nước nào khác thời bấy giờ, do nước Pháp tổ chức. Đó là cuộc triển lãm quốc tế năm 1902 ở Hà Nội. Tôi chỉ xin dẫn một

chi tiết, là có tới 180 họa sĩ và 22 nhà điêu khắc Pháp đương thời tham dự, trong đó có một danh nhân mà ai cũng biết là A. Rodin. Và chính nhóm tượng *Thị dân ở Calais* của ông đã bày lần đầu ở Hà Nội, và đạt huy chương vàng trước công chúng Việt Nam.

Gần một nửa thế kỷ sau khi đã chiếm hãn được nước ta, năm 1925, người Pháp mới mở Trường Mỹ thuật Đông Dương ở Hà Nội, để chính thức thực hiện mục đích, là “khích động việc đào tạo nghệ sĩ bản xứ dưới ảnh hưởng của những phương pháp và tư tưởng Pháp”<sup>1</sup>. Trường này tồn tại đến năm 1945, khi bùng nổ cuộc Cách mạng tháng Tám.

Chắc chắn là bởi được chuẩn bị lâu dài và chu đáo mà Trường Mỹ thuật Đông Dương đã đạt được những thành tựu căn bản đối với số thanh niên tân học, hăng hái, của chúng ta ngày đó. Những bài học nghề nghiệp mà phương Tây đã đúc kết thành công từ thời Phục hưng nước Ý lần đầu tiên được giảng dạy ở nước ta như một ngôn ngữ mới, đã được sự hưởng ứng và cổ vũ của mọi người. Cứ cho rằng đó là một nhà trường nhỏ bé, lạc hậu, mà nước Pháp đặt ở thuộc địa của mình thuở đó, thì trường này cũng đã giới thiệu được khuôn mặt và cái nhìn mới của Mỹ thuật hiện đại Việt Nam.

Cuộc triển lãm của thế hệ học sinh đầu tiên vào năm 1931 ở Hà Nội và sau đó ở Paris, đã gồm những tác phẩm xuất sắc của Nguyễn Phan Chánh, Tô Ngọc Vân, Vũ Cao Đàm, Mai Trung Thứ, Lê Phổ, Công Văn Trung, và tên tuổi họ đã lọt hết vào lịch sử mỹ thuật Việt Nam.

Trên kia tôi có nói cuộc tiếp xúc thứ nhất này với nghệ thuật phương Tây là một cuộc tiếp xúc áp đặt, nhưng ta cũng cần hiểu rằng nó là một bước ngoặt văn minh, đi lên, của xã hội Việt Nam để thoát khỏi lũy tre làng xã, thủ cựu và lạc hậu về lối sống. Cái tất yếu lịch sử đó đã đẻ ra cái nhìn mới của một thế hệ mới, vào một thế giới mới. Nguồn tình cảm nghệ thuật của họ được đặt cược trên khung cảnh xã hội có ý thức về tồn tại và phát triển của mình, chứ không phải trên những bài học kỹ thuật về nghề nghiệp.

Có một điều tôi rất chú trọng ở đây là nếu cả lịch sử mỹ thuật cổ Việt Nam có thể gọi là một lịch sử không có tên người (cho tới cuối TK 19 ta chỉ nhắc được tên một người tạc tượng đời Lê, hai kiến trúc TK 15



và ba, bốn người thợ gốm thời Mạc), thì danh mục các họa sĩ Trường Mỹ thuật Đông Dương là danh mục thứ nhất, có ý thức, của lịch sử nghệ thuật nước nhà.

Và điều đó là rất có ý nghĩa về nhân cách người nghệ sĩ cho một tình trạng xã hội.

**Cuộc tiếp xúc thứ hai:** Cuộc tiếp xúc với chủ nghĩa hiện thực XHCN nhưng qua Trung Quốc và Liên Xô là chủ yếu.

Cuộc tiếp xúc này, về mặt lý thuyết, được khởi đầu bằng cuộc Hội nghị tranh luận Văn nghệ ở Việt Bắc 9-1949. Trên thực tế sáng tác là cái làn sóng ào ạt sau khi cuộc kháng chiến chống Pháp đã kết thúc thắng lợi, và kéo dài cho tới khi kết thúc cuộc chống Mỹ cứu nước, 1955-1975. Giai đoạn 1945-1955 nói đúng hơn là giai đoạn quá độ, tự lập, của nghệ thuật Việt Nam ở các vùng kháng chiến, trong hoàn cảnh mất liên lạc với thế giới nói chung.

Sự xuất hiện chính thức của nghệ thuật hiện thực XHCN ở Việt Nam có thể đặt ở cuộc triển lãm Mỹ thuật toàn quốc năm 1958, cuộc triển lãm lớn đầu tiên sau khi Hội Mỹ thuật Việt Nam thành lập, năm 1957. Còn sự xuất hiện đầu tiên của chúng ta trên thế giới XHCN thì có thể đặt ở cuộc triển lãm mỹ thuật lần thứ nhất của các nước XHCN tại Matxcơva, cùng năm 1958.

Người học sinh Việt Nam đầu tiên được đào tạo tại một trường XHCN là Diệp Minh Châu, học ở Praha, 1951-1954.

Đây là cuộc tiếp xúc tự nguyện và biệt phái, theo khuynh hướng nghệ thuật và thể chế xã hội cụ thể.

Nếu lợi ích và thành tựu của nó là đã định hướng nghệ thuật hoàn toàn thiết thực vào đời sống xã hội và dân tộc, thức tỉnh cao độ nghĩa vụ công dân của người nghệ sĩ, thì sự hạn chế không thể chối cãi được của nó là đã kẹt vào một quan niệm thẩm mỹ có phần hẹp hòi và cuồng tín: nó phủ nhận tất cả những gì không phải là mình. Dĩ nhiên, ta không quên rằng trong hoàn cảnh lịch sử của nó, nó đã tập hợp được một số lượng rất lớn tranh, tượng và tác giả để phụng sự đắc lực cho hai cuộc kháng chiến và xây dựng CNXH, và không phải là không để lại nhiều cái tên danh giá.

Sự tranh luận một chiều và kéo dài về chủ nghĩa hiện thực XHCN ở Liên Xô và các nước Đông Âu đã hoàn toàn kết thúc bởi sự phá sản của việc thực hiện CNXH ở các nước này. Trong vòng một năm nay, trên rất nhiều tờ báo nước ngoài, người ta đã giới thiệu một bộ mặt nghệ thuật khác đại diện cho các nước đó.

Ở nước ta, ít nhất là sau 10 năm (1975-1985) không phát huy được gì thêm nữa, chủ nghĩa hiện thực XHCN đang ở thế im lặng và lẻ loi trong đời sống sáng tạo. Bên cạnh nó là sự giành lại địa vị của một số tác phẩm và tác giả khác, cùng với sự xuất hiện phong phú các phòng triển lãm trẻ, nhiều hy vọng đối thoại được với đời sống và con người hiện tại hơn.

Cuộc tiếp xúc với chủ nghĩa hiện thực XHCN là chủ quan vì tin cậy. So với cuộc tiếp xúc thứ nhất với phương Tây nó không có sự chuẩn bị và thực nghiệm đầy đủ bảo trợ, vì vậy nó tiếp nhận các yếu tố thẩm mỹ bên ngoài (Trung Quốc và Liên Xô...), có phần khiên cưỡng và sơ hở. Sắc thái đồng loạt của tập thể đã vô hiệu hóa cả tính người nghệ sĩ. Học trò bắt chước thầy một cách đơn giản.

Bài học lớn nhất của cuộc tiếp xúc này là sự thất bại của chủ nghĩa ý chí, định giải quyết các vấn đề nghệ thuật bằng hành chính và quyền lực.

**Cuộc tiếp xúc thứ ba:** là cuộc đang diễn ra hiện nay, từ 1975, và có lẽ sẽ đi tới hết thế kỷ, với một thế giới mở rộng và đổi khác, từng ngày, trong tâm trạng từng người, từ láng giềng đến Âu Mỹ. Nếu cuộc tiếp xúc thứ nhất là khai mở những quan hệ văn hoá mang tính áp đặt, và cuộc tiếp xúc thứ ba này không có quyền phiến diện, mà phải đạt khả năng chủ động và nhiều kích thích, trên cơ sở một chủ nghĩa nhân văn hiện đại. Tôi muốn nghĩ tới khái niệm “điều hoà văn hoá có chương trình”.

Đó là xu thế thế giới hiện nay.

Cuộc tiếp xúc văn hoá ở nước ta sau 1975, trước tiên là cuộc tiếp xúc với chính mình, cuộc tiếp xúc của mấy chục triệu người Việt Nam với nhau bị chia cắt biệt lập và trái ngược thành Nam - Bắc trong một phần tư thế kỷ, để trở lại con người Việt Nam toàn vẹn. Cuộc tiếp xúc

này lại xảy ra giữa một thế giới đã mất mát và hư hỏng, khắp nơi đang đòi lập lại các giá trị, trước nhất là bằng văn hoá.

Nếu ta nói văn hoá Việt Nam là một, thì ta đã hiểu ngầm rằng giá trị văn hoá không phải là giá trị ý thức hệ. Đó là điểm tựa của toàn thể lịch sử nghệ thuật nhìn hàng ngang. Đó cũng là một vấn đề đã được bàn kỹ trên thế giới mà chúng ta chưa đề cập. Theo tôi, đó là cái bản lề hữu hiệu của mọi cuộc tiếp xúc và điều hoà văn hoá ngày nay.

Chính văn hoá mới là chất xi măng kết gắn các cộng đồng và cá thể với nhau, trong khi đó, ý thức hệ có thể làm họ xa cách và rời bỏ nhau.

Có thể nói đến quá nửa thế giới đang đứng trước cơn khủng hoảng văn hoá, bởi văn hoá đã bị hiểu lầm là một phương tiện để sai bảo trong các hoạt động khác, trong khi đó, chính văn hoá là nền tảng và mục đích của mọi con người và xã hội. Ở nước ta, chưa có ai nói gay gắt, nhưng ở Đông Âu và Liên Xô người ta đã nói tới cái “sa mạc văn hoá” mấy chục năm qua, và kêu gọi cấp cứu, nếu không, “một cuộc đại tự tử” đang đe dọa các dân tộc và nhân loại.

Ở nước ta, sự sa sút đến thất vọng về nhân phẩm, đức lý, những tệ nạn xã hội ở khắp mọi tầng lớp, ở nhiều gia đình, nhiều người, từ ca hát đến điện ảnh, từ hội họa đến nhiếp ảnh, từ một pho tượng nhỏ đến một kiến trúc hay một công trình được gọi là nghệ thuật hoành tráng, từ thơ ca đến phê bình, đang diễn ra như là phương tiện của những mục đích thị trường tệ hại, như từ một nền văn hoá không có rường cột.

\*

\* \*

### **Kết luận**

Ông tổng thư ký Liên hiệp quốc đã nói rất sáng sủa trong buổi lễ phát động “Thập niên thế giới phát triển văn hoá”: “Một trong những lý do tại sao cộng đồng quốc tế không thành tựu được ở một số mục tiêu mà mình đặt ra, là bởi vì tầm quan trọng của nhân tố con người - cái mạng lưới phức tạp các mối quan hệ và tín ngưỡng, giá trị và động cơ, vốn là quả tim đích thực của một nền văn hoá đã bị coi nhẹ trong nhiều chương trình phát triển”.

Trường hợp lịch sử nghệ thuật cổ Việt Nam không có tên người, mà tôi đã xin phép nói ở trên, là điều ta cần suy nghĩ cho hôm nay. Sự thật, là cho tới nay người nghệ sĩ Việt Nam chưa được tôn trọng, trước nhất như một giá trị tinh thần, chưa nói tới sự tự nuôi sống và có phương tiện hành nghề chân chính. Những nghệ sĩ mà ai cũng kính mến như Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Dương Bích Liên... từng bị bỏ quên, và vô hiệu hoá, trong hàng chục năm, trước khi được một ít người khôn khéo, tùy cơ đề cao lúc họ đã qua đời, không phải là ít.

Vấn đề thiết lập lại những cuộc tiếp xúc mở rộng, dân chủ và bình đẳng với thế giới, bằng chính nghệ thuật, chứ không phải bằng ý thức hệ, đang chờ đợi nghệ thuật Việt Nam.

Và ta phải kiên nhẫn làm đi làm lại nhiều lần. Không có lần phủ định nào là cuối cùng.

**T.B.V**

**Chú thích:**

1. Đơn xin mở trường của ông hiệu trưởng V. Tardieu do toàn quyền Merlin ký ngày 27-10-1924.

# PHÊ BÌNH NGHỆ THUẬT BẮT ĐẦU (VÀ KẾT THÚC) Ở THƯỜNG THỨC \*

*Thái Bá Vân*

1. Riêng tôi tôi nghĩ rằng, không ai sáng tác nghệ thuật bằng các nguyên lý cả (văn học hay hội họa, thơ ca hay sân khấu, âm nhạc hay điện ảnh cũng vậy); mà nên quả quyết như ông Xêdan, cha đẻ của hội họa hiện đại, rằng khi ta cầm bút là quên đi tất cả những gì đã học được, và “con người trở thành một tiếng vọng hoàn thiện”, của cuộc sống và thực tại.

Cũng không ai sáng tác nghệ thuật cho các nhà phê bình cả; mà người ta sáng tác bởi sự thưởng thức nghệ thuật của người đọc, người xem, người nghe v.v... Thưởng thức là một thái độ sống, một quan niệm sống có định hướng.

Đọc, xem, nghe v.v... nghệ thuật lại cứ lăm lăm trong đầu óc hay trong bàn tay cái thước đo của nguyên lý (dù là triết, mỹ, xã hội hay đạo đức...) thì rất trở ngại, nếu không nói rằng làm tan biến hoàn toàn màu sắc, hình vẽ, thi tứ, âm thanh của tác phẩm.

Sự gặp gỡ phải có và phải chờ đợi giữa nghệ sĩ và công chúng là đặt cược hoàn toàn trên sự rung cảm chân thành, hướng theo một nhận thức thẩm mỹ vô tư và nhất định, nơi chỉ có tôn trọng và ưa mến lẫn nhau. Cũng cần nói thêm rằng cảm thức thẩm mỹ là cơ sở của thưởng thức nghệ thuật, và cả hai đều không thể thụ giáo bằng nguyên lý được.

---

\* Tham luận tại Hội thảo *Đổi mới và phê bình nghệ thuật* do Tạp chí Nghiên cứu Văn hoá Nghệ thuật tổ chức (HN, 8 - 4 - 1988). Đã in ở tạp chí Người Hà Nội số 80 -1988.

Làm nghề phê bình nghệ thuật thì tôi chắc ai cũng biết một câu nói ở nước ngoài rằng: các nhà phê bình nghệ thuật thì thời nào và ở đâu cũng nhiều, nhưng một nền phê bình nghệ thuật thì thời nào và ở đâu cũng hiếm. Câu nói đó, đối với ta chắc cũng không sai. Vì ở nước ta bất cứ một nhà báo, một người ham ăn nói, một người thích chỉ bảo, một thầy giáo trường phổ thông nào cũng có thể là nhà phê bình. Chỉ khốn một nỗi, và chính bởi vậy, mà cái nền phê bình của nước nhà chưa ra sao.

2. Về sự phê bình nghệ thuật chỉ trông chờ vào những giá trị xã hội, đạo đức và chính trị v.v... thì tôi có được đọc một tỷ dụ ở nước khác, đó là ở Liên Xô, mà dưới cái nhìn của một nhà phê bình nghệ thuật Pháp mà chúng ta đều biết là ông André Risa (trong cuốn *Phê bình mỹ thuật*) thì sự sản xuất tác phẩm tràn ngập và vô bổ từ năm 1921 tới khi Xtalin mất, là một tỷ dụ xấu, và, theo tài liệu của ông thì chính phủ Liên xô, đã khuếch từ lối chính trị hoá văn nghệ từ bấy, sau 1953. Nhờ đó, một số họa sĩ ở các miền xa, như Ácmêni và Xibêri đã thoát khỏi lối hàn lâm mà trở thành nhân vật. (Sách của ông Risa in năm 1964, ở Pari).

Ở nước ta, như tôi hiểu, trong vài chục năm qua, nền phê bình chính thống cũng có phần vô hiệu, nếu không nói rằng trở ngại cho sáng tạo, bởi đặt vấn đề không đúng, mà điều tôi muốn nhắc ra để nói hôm nay là đã đặt nguyên lý trên thưởng thức.

Đọc nhau, xem nhau, nghe nhau bằng nguyên lý là sự đọc, sự xem, sự nghe máy móc và vô duyên nhất, vì đánh mất con người nhiều nhất.

Nguyên lý còn che đậy những bất lực về rung cảm nghệ thuật, ngọn lửa, và cái cân của một tác phẩm. Đã có lúc tôi nghĩ rằng, về phê bình văn chương, Hoài Thanh sau này khó viết được trang nào ý vị hơn trong *Thi nhân Việt Nam*, 1943, và về hội họa, Nguyễn Đỗ Cung không viết quá được bài *Sống và vẽ* đăng trong *Xuân thu nhã tập*, 1940, mặc dù cả hai ông sau này đều tỉnh táo và thông thái hơn nhiều. Nhiều nhà phê bình của thế hệ mới, vài chục năm qua viết nhiều, in nhiều, thành đạt nhiều, và có người lên đến bậc giáo sư. Nhưng sự trơn tru (như tượng bằng thạch cao), cái gì cũng đủ cả, có phải, có trái, có dưới, có trên, có sau, có trước, đầy những “nhưng mà”, “tuy nhiên”, “đồng thời”, “vả lại”... Sự nói cái gì cũng đúng cả, trong thực tế có nghĩa là không nói gì cả, không suy nghĩ gì cả và không có ích gì cả. Nhiều chữ đấy, nhưng ít nghĩa, thậm chí là vô nghĩa.

3. Tôi tán thành rằng để làm việc (dạy học hay tranh luận chẳng hạn) chúng ta cũng cần nguyên lý. Nhưng tôi lại muốn rằng những nguyên lý đó phải thay đổi, tùy theo nhịp sống của nghệ thuật. Ít có những nguyên lý đúng mãi cho một đoạn đường dài. Nhiều ngành khoa học bây giờ, mà trước nhất là kinh tế học, đã nêu cái thực trạng rằng những mặt ổn định, những mặt đối xứng, những mặt hài hoà là ít hơn những mặt không hài hoà, những mặt hợp lý ít hơn là những mặt không hợp lý, những mặt chính xác là ít hơn những mặt chưa kiểm tra tính toán được. Riêng sinh lý học thì cho biết là đời sống vô thức là lớn hơn đời sống ý thức rất nhiều, và nghe nói toán học đã lập được “trường phái toán mơ hồ”, cả ngành logic cũng đang nghĩ tới một “trường phái logic mơ hồ”, vân vân và vân vân.

Nếu những dữ kiện trên đây là đúng, thì ở nghệ thuật, ta phải thấy điều này là thật, những nguyên lý lâu nay ta vẫn quen dùng thường hướng về sự ổn định, đối xứng, hài hoà, chính xác, minh bạch... là ít hiệu nghiệm cho đời sống thực. Liệu chúng có phải là thứ phần vinh giả tạo của đầu óc không. Liệu đã cần lật trái cái mặt ta từng bỏ quên: nguyên lý của sự không ổn định, không đối xứng, không hài hoà, nguyên lý của cái mơ hồ chưa? Có lẽ như vậy nguyên lý mới đi gần với thưởng thức, những giác quan sinh động nhất trước thực tại, mà nhiều khi còn chính xác hơn.

4. Tôi xin nói rằng tôi hiểu chữ thưởng thức theo định nghĩa của cụ Đào Duy Anh - người mà chúng ta vừa chia tay vĩnh viễn - trong *Hán Việt từ điển*, là “Có yêu mến mới thiết là biết”. Định nghĩa này cụ viết năm 1932. Nhân tiện, tôi cũng xin giới thiệu mấy định nghĩa khác, mà tôi có sẵn trong tay như của Nguyễn Văn Khôn trong *Tự điển Hán Việt* của ông, là: “Thưởng ngắm mà biết cái hay cái đẹp”; hay của Thanh Nghị trong *Việt Nam tân tự điển*, là: “Xem mà biết cái hay, đẹp”; hay của nhóm Lê Khả Kế trong Từ điển học sinh là: “Hưởng, nhận lấy cái hay, cái đẹp, cái ngon (bằng tâm hồn và giác quan)”; hay của nhóm Văn Tân trong *Tự điển tiếng Việt*, là: “Xem để hưởng cái hay, cái đẹp”, v.v...

Những định nghĩa này đều viết sau cụ Đào Duy Anh ba, bốn chục năm, và theo tôi là không hoàn hảo, và sâu sắc bằng.

Nghệ thuật đi tìm cái đẹp, và cái đẹp là một giá trị tinh thần, để thưởng thức chứ không phải để sử dụng (trừ mỹ thuật công nghiệp, kiến trúc...). Điều đó cần được làm rõ ở cả hai bên, người sáng tác và người

phê bình. Cái đẹp không bao giờ đến với chúng ta bằng con đường suy lý dông dài, giải thích chi ly vì những lợi ích khác.

Quan hệ nghệ thuật là quan hệ “người” nhất, sâu kín, phức tạp, trừu tượng, nhưng đặc biệt là trực tiếp nhất.

Tôi hiểu sự cảm thụ một bức tranh là đi ngay vào chính nó, và điều quan trọng nhất, có thể nói là từ bên trong. Về “Sự tiếp xúc với tác phẩm” tôi đã có trình bày một lần ở cuộc hội thảo khác cách đây mấy năm, sau có đăng trên tạp chí Sông Hương số 19-1986. Hiểu một hình tượng nghệ thuật là biết được những bí mật, niềm vui và nỗi đau của nó, nghĩa là đời sống của nó rung động trong chính nó.

Đối với tôi, tôi chỉ thực hiện được điều đó khi thực sự thưởng thức nó, theo cảm thức và tâm trạng của mình, ngoài, và bỏ quên tất cả mọi nguyên lý. Thưởng thức giống như thực sự nếm, thực sự ăn và tiêu hoá vào bụng một món ăn. Còn nguyên lý, tôi sợ nó giống như đứng ngoài bàn ăn, nhìn vào cái đĩa mà phân tích, giảng giải bằng những điều đọc và hiểu món ăn đó qua sách dạy nấu nướng. Riêng khả năng của tôi là chỉ hiểu được cái mà tôi thực sự thưởng thức, ngay trong thực nghiệm của đời sống bản thân.

Dĩ nhiên sự thưởng thức của một cá nhân là nằm trong nhận thức và điều kiện xã hội nhất định. Đó lại là một mệnh đề khác, rộng hơn, mà tôi không có ý đề cập tới hôm nay. Tôi chỉ xin nhắc lại cái định nghĩa thưởng thức mà tôi theo, là: “Có yêu mến mới thiết là biết”.

Xin cho tôi được gỡ vệt ngôn luận của các nhà phê bình không yêu mến gì tác phẩm và tác giả mà chỉ sử dụng các nguyên lý đến thành tật, còn trước đời sống của chữ nghĩa, của màu sắc, hình khối hay âm thanh thì gẻ lạnh và vô cảm.

5. Khái niệm Einfühlung mà mỹ học thế giới vẫn để nguyên tiếng Đức (bản thân tôi trong nhiều trường hợp đã dịch là “đồng cảm thẩm mỹ”) thì gần đây tôi thấy một tác giả Pháp gọi là Co-naissance (cùng đẻ ra), và tôi cho là đúng hơn để chỉ sự hợp tác qua lại giữa người sáng tạo và người thưởng thức trong quá trình cảm thụ và hoàn thiện một hình tượng nghệ thuật.

Theo khái niệm này, thì chính sự thưởng thức mới có khả năng nâng cao và khắc sâu hiệu quả thẩm mỹ của tác giả lên thêm một nửa.



Hay nói ngược lại, sự không thưởng thức (hay không thưởng thức được) tác phẩm sẽ giết nó một nửa, mà có khi làm tắt hết mọi lối giao thông tinh thần.

Hiểu một bức tranh, đối với tôi, thường xảy ra trong tình trạng tâm thần, là cùng với kiến thức của tôi về bức tranh đó, tôi biết được cả những điều ẩn giấu trong cuộc đời, trong đất trời, đẹp đẽ và xấu xí, ân huệ và tội lỗi, bao hàm cả những điều ẩn giấu trong chính bản thân tôi mà từ trước tới nay tôi vẫn lẩn tránh nó, vì tôi đã trót chia mình làm hai nửa: người rượt đuổi nó, và người bị nó rượt đuổi.

Trạng thái tâm thần đó là khi tôi mê mải trong thưởng thức, chứ không phải là tỉnh táo hay cảnh giác bằng nguyên lý (mỹ học hay xã hội học, đạo đức hay chính trị...).

Tôi cho rằng có cái yêu cầu - không phải là tất cả - đối với người xem tranh, nghe nhạc, hay đọc thơ văn, và muốn có thành tựu nào đó về mỹ cảm trước một tác phẩm thì phải “đánh mất mình đi”, hoàn toàn quên rằng mình là nhà phê bình hay nông dân, viện trưởng hay là lính, nhà báo hay công an, đảng viên hay ngoài đảng, trung ương hay làng xã. Đó là vì bản chất người và bản chất vô tư của cái đẹp.

6. Tôi không nói rằng chúng ta dừng ở thưởng thức mà nói chỉ có bằng con đường thưởng thức thì người xem và nhà phê bình mới thực sự hiểu được tác phẩm.

Hiểu được tác phẩm, ta mới có quyền phán xét, định đoạt và truyền thụ ý nghĩa và giá trị của nó cho người khác.

Sau cùng là: phán xét, định đoạt và truyền thụ ý nghĩa và giá trị nghệ thuật của một tác phẩm cho người khác cũng là cốt để cho người đó thưởng thức, và cũng chỉ có thể gọi là có kết quả khi người đó thưởng thức được, một cách tự nguyện mà thôi.

Đây là ý nghĩ và cách phê bình nghệ thuật mà tôi chọn. Tôi không sung sướng gì khi mọi người phản đối mình. Nhưng tôi cũng không mong gì mọi người làm như mình. Sự khác nhau trong quan niệm và cách thức làm việc có thể là bất lợi cho từng cá nhân, nhưng chắc chắn là có lợi cho việc chung, khi ta muốn tìm (và quan trọng hơn là thực nghiệm) một giải pháp tối ưu nào đó cho nghệ thuật.

**T.B.V**

## SUY NGHĨ CUỐI THẾ KỶ VỀ VĂN HÓA THỊ GIÁC \*

*Lê Thanh Đức\*\**

Lâu nay, giới nghiên cứu phê bình mỹ thuật ở nước ngoài thường dùng hai thuật ngữ mà ở ta ít gặp. Đó là *tư duy thị giác*<sup>1</sup> và *văn hoá thị giác*<sup>2</sup>. Đương nhiên không ai đặt ra thuật ngữ nói chơi, mà thuật ngữ ra đời là để diễn đạt một khái niệm mới. Trong phạm vi bài này, tôi xin nêu vài nhận xét nhỏ xung quanh văn hóa thị giác.

Bản thân từ ngữ văn hóa đã hàm chứa nội dung rất rộng, được hiểu và giải thích nhiều cách, từ lâu đời, mở đầu bằng văn, một khái niệm mệnh mông xuất hiện trong triết học Trung Hoa thời cổ. Ta hãy tạm đóng khung ở đây vào cách hiểu khái lược, rằng văn hoá là *quá trình và kết quả mọi hoạt động của con người để tự vươn lên*. Nội hàm này rộng hơn “học vấn uyên thâm” (erudition), và cũng cao hơn cả “văn minh” (civilisation). Văn hoá, hiểu như vậy, chủ yếu tổng hợp cả ý thức đạo lý, nhân cách và trí tuệ.

Vậy, văn hóa thị giác là gì ? Định nghĩa nôm na dễ hiểu, đó là *trình độ thưởng ngoạn cái đẹp*. Mỗi cách cảm nhận cái đẹp đều phản ánh một tầm nhìn của văn hóa thị giác. Người có văn hóa thị giác cao, là người biết xem đến tinh túy của tranh, tượng, của hình ảnh, biết ngắm phong

---

\* Bài đã đăng trong Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, số 6 năm 1999

\*\* Sinh năm 1925, về Viện năm 1984, Là họa sĩ, chuyên viên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại và mỹ thuật ứng dụng. Nghỉ hưu năm 1987. Ông mất năm 2004.

cảnh, hoa lá, chiêm ngưỡng giai nhân... tóm lại là nhìn và cảm được mọi vẻ đẹp trên tầng cao. Phải nói tầm cao, là bởi lâu nay ta ít quan tâm phân biệt các cấp độ văn hoá nói chung, và văn hóa thị giác nói riêng.

Một thực tế gây nhiễu trong phạm trù này, là trong thời đại điện tử - tin học, việc ngắm xem và cảm nhận cái đẹp đang bị lũng đoạn bởi loại hình *văn hoá nghe nhìn*, sản phẩm đặc thù của nền kinh tế thị trường dựa trên công nghệ tiên tiến, mà quảng cáo là vũ trường náo nhiệt nhất (vũ trường hiểu theo cả hai nghĩa: nơi múa may, và nơi đấm đá). Có thể lấy Nhật Bản làm một tiêu mẫu. Hiện nay, Nhật Bản đã trở thành quốc gia ứng dụng nhanh nhất và rẻ nhất nhiều phát minh khoa học cơ bản của nước khác (chẳng hạn điện thoại và truyền hình của Mỹ, thu - phát hình ảnh và âm thanh laser của Hà Lan v.v). Trong khi cung cấp cho toàn thế giới những giàn máy nghe - nhìn, những máy tính và video-camera vừa tốt vừa rẻ hơn của Âu - Mỹ, thì người Nhật cũng làm ra vẻ quên đi rằng nước Nhật chính là tổ quốc của thể loại *tranh thiền*, từng được thưởng thức trong không gian tĩnh lặng từ thế kỷ 14-15. Nhật Bản tiến xa nhất và vẫn dẫn đầu trong việc "pop hoá" (đại chúng hoá tầng thấp) nghệ thuật thị giác qua công nghệ nghe - nhìn, mà karaoke hay các phim hoạt hình *Đôrêmon*, *Thuỷ thủ Mặt trăng* là đại diện. Tuy nhiên, điều đáng quan tâm là ở chỗ: nước Nhật giàu lên một phần đáng kể nhờ vào công nghệ nghe - nhìn, nhưng người Nhật hình như xa dần các giá trị tạo hình truyền thống của tổ tiên họ. Với quốc gia khác, thiếu vắng văn hóa truyền thống lâu đời (chẳng hạn như Hoa Kỳ) thì khỏi nói, song khi quá trình "hiện đại hóa tinh thần" này xảy ra trên một đất nước đẹp kỳ thú, lại có một nền văn hóa tạo hình rực rỡ hàng chục thế kỷ, thì hẳn là đáng suy ngẫm.

Mặt khác, trên hệ tư tưởng biệt lập từng tác dụng to lớn một thời, hai thập niên vừa qua cũng chứng kiến sự trì trệ của mô hình văn nghệ tạm gọi là "Tân kinh viện", ngự trị hầu như độc tôn hàng nửa thế kỷ tại Nga, Đông Âu và một số nước khác, trong đó có Việt Nam. Các thế hệ sáng tác và thưởng thức trẻ, phần nào cũng cảm thấy bị gò bó, lại vốn chuộng lạ, tất nảy sinh ý thức "phá rào" giành tự do mỹ cảm. Điều không thuận với họ, là cuộc chiến tranh giữ nước buộc phải kéo dài đã đặt việc trau dồi, bồi bổ vốn liếng văn hóa thị giác xuống dưới nghĩa vụ

thiên liêng nhất: bảo vệ tổ quốc chống ngoại xâm. Khi đất nước đã thống nhất trong xây dựng hòa bình, việc định hướng văn hóa - thẩm mỹ mất hàng chục năm dò tìm, để rồi đột ngột chuyển sang “văn hóa thị trường”, hầu như *chưa kịp chuẩn bị lại tư duy thị giác cho thế hệ trẻ*.

Tình hình không ổn định - qua nhiều triển lãm cá nhân, qua hệ thống galeri mọc như nấm, qua những đơn hàng “hoành tráng” - diễn biến giống như ở nhiều nước khác, khi mà thị trường can thiệp thô bạo, thậm chí chi phối cả văn hóa - thẩm mỹ. Trong khi một vài người thuộc “lớp già”, ít nhiều có giảm lửa hay kiệt nhựt, ngao ngán nhớ về quá khứ, thì nhiều đại diện “lớp trẻ” xông lên, sát phạt lao theo vẫy gọi của thị trường hoặc của các “mốt” tạo hình thời thượng.

Tuy nhiên, thời nào và ở đâu cũng vẫn có những nhân tài thuộc mọi lứa tuổi nghiêm túc thẩm định bản thân trước thời cuộc đầy xáo trộn. Trong khi có những chồi xanh hội họa tự bỏ quên tiềm năng không nhỏ của mình (được chứng minh sớm, từ buổi ra trường), để hướng theo những ẩm đạm, đau ốm kiểu Schiele, thậm chí những trạng thái méo mó tình dục kiểu Schiele, thì thật đáng mừng khi thấy một số họa sĩ trẻ nhiều hứa hẹn đang bình tâm suy nghĩ về mình, về nghề để tự tìm đường leo dốc nhằm những đỉnh cao cho thế kỷ 21. Tôi nghĩ đến Lê Trí Dũng đang vật lộn theo một định hướng đồ họa thật sự vừa dân tộc vừa hiện đại. Dân tộc ở chỗ, tuy đã từng bày tranh và sáng tác tại Hoa Kỳ, anh vẫn sống và cảm bằng chất trữ tình kín đáo Á Đông (cánh hoa, cọng cỏ, tích truyện Việt Nam...), mà cũng hiện đại qua nét bút dạn, bút kim dứt khoát, phóng túng mà chặt chẽ. Tôi nghĩ đến một Phạm Viết Hồng Lam hồn nhiên phơi phới tự hồi phục sau cơn bệnh hiểm nghèo, giản dị và chân thực với cảnh quê, qua những vệt màu, đốm màu tung tăng rộn rã, mang phẩm chất dân gian khá gần nữ họa sĩ Nga Mavrina. Hồng Lam với những thành công nhất định đã được đón nhận xứng đáng, nay đang trăn trở với câu tự vấn : đi tiếp ra sao ? Lên tầm bằng cách nào đây ? Bởi anh tự biết đang vấp vào bức tường sừng sững, nghiệt ngã của văn hóa thị giác và tư duy tạo hình... Với niềm thương tiếc chân tình, tôi nghĩ đến một Văn Quý vĩnh biệt chúng ta quá sớm, bỏ lại những mảng sơn mài dang dở đầy triển vọng qua cách tạo hình phóng khoáng mà rành rẽ của

đồ họa hiện đại... Một tác giả trẻ khác như Trịnh Quốc Chiến, tiếp cận sơn mài từ một góc nhìn riêng hướng vào chủ đề *tâm linh* gần đây được không ít họa sĩ “mon men” đề cập. Tôi gượng nói “mon men”, không phải vì đánh giá thấp khả năng của các tác giả, mà vì đây thực sự là một chủ đề cao cả, không dễ thể hiện chỉ với một vòng xoáy “thái cực âm dương” hay một bóng dáng chuông chùa. Ngay cả tác phẩm *Vũ trụ phương Đông* của T. Q. Chiến, được tuyển dự thi hội họa ASEAN lần I, cũng chưa hẳn đã đạt về cảm thức “vũ trụ”. Các mảng hình kỷ hà quá sắc gọn có lẽ không dung nạp được tính mông lung vô biên. Hình như tên tranh quá lớn, vượt cả tầm triển khai tứ đề. Trân trọng tinh thần lao động nghiêm túc, công phu của T. Q. Chiến, ta vẫn cảm thấy “vũ trụ” của anh chưa tới tầm tư duy thị giác như của Phạm Tăng hay Lê Bá Đảng ở Pháp chẳng hạn.

\*

\* \*

Văn hóa thị giác là vùng cảm nhận bao la nhưng lại cấu thành từ vô vàn cô đọng, hàm xúc thẩm mỹ. Nó lồ lộ trong bích họa Đôn Hoàng hay Ajanta. Nó vững chãi qua Lý Thành hay Đổng Nguyên, phiêu diêu theo hoạ phái Mã - Hạ (Mã Viễn - Hạ Khuê) thời Nam Tống. Sau này nó về với cuộc sống đương đại qua Tề Bạch Thạch hay Từ Bi Hồng. Cùng với Trung Hoa, Ấn Độ, văn hóa thị giác bậc cao hiện diện trong tượng *Nhân Ngưu* đồ sộ vùng Lương Hà, trong các hàng sừng sững ở Karnak và Louksor hơn ba ngàn năm tuổi của Ai Cập. Văn hóa thị giác kết tinh sáng tạo của cả loài người, của tất cả các dân tộc, kể cả những bộ tộc dữ dằn như Aztek thời Tiền-Côlômb Trung Mỹ, những bộ lạc bán khai ở châu Phi, những cộng đồng thổ dân châu Úc và các bộ tộc thiểu số vùng băng giá cực Bắc... Sau điêu khắc Hy Lạp và kiến trúc La Mã hoành tráng và sáng tạo đầy tính nhân văn thời Phục Hưng, châu Âu đóng góp vào kho báu cận đại những tác phẩm và công trình mới lạ của nền văn minh công nghiệp thế kỷ hai mươi, tạo bằng sắt thép và chất dẻo... Đó là chưa nói đến mỹ thuật dân gian và các loại hình mỹ nghệ mà dân tộc nào cũng có quyền tự hào. Mà cũng chưa nói đến bao nhiêu sáng tạo hiện đại của các ngành khác thuộc nghệ

thuật thị giác vô cùng phong phú, ngoài hội họa, điêu khắc, kiến trúc, sân khấu, điện ảnh hay ti vi...

Trách nhiệm và “sứ mệnh” của nhà nghệ sĩ tạo hình là gạn lọc trong đại dương mỹ cảm ấy những tinh hoa phù hợp, luyện với tiềm năng riêng tư của mình để tạo nên tác phẩm. Để thực hiện, tất phải dựa vào tay nghề, mắt nghề, song không thể lẫn trốn suy tư và lao động. Lịch sử mỹ thuật luôn chứng minh rằng mọi sáng tạo có giá trị lâu bền đều là thành quả của rất nhiều lao động tim óc với con mắt, bàn tay.

Một trong các thách thức lớn với nghệ thuật là thời gian, vốn công bằng, vô tư nhưng nghiệt ngã. Giá trị *nhất thời* hay giá trị *trường tồn* là thước đo khách quan của lịch sử.

Tất nhiên không phải sự cặm cụi, miệt mài nào cũng tạo nên tác phẩm nghệ thuật. Cái *hồn*, cái *thần* là không thể thiếu. Ta hằng được xem nhiều tác phẩm đơn sơ dăm nét lướt nhanh như lối viết *thảo* trong thư pháp Trung Hoa, nhưng gây ấn tượng, mà xem lại nhớ lâu. Song, những đường bút xuất thần như thế, xuống tranh như tia chớp mà giữ được giá trị lâu bền, chính là do đã phát biểu được nhiều cảm nhận dồn nén *tích tụ từ trước*. Tôm cua, hoa lá của Tề Bạch Thạch là như thế. Hình nét khấn trương cô đọng của Matisse, Picasso hay Nguyễn Tư Nghiêm cũng là như thế... Đến đây, nổi lên một vấn đề khác, là *mối quan hệ giữa bản năng và trí tuệ*, giữa trực cảm với tư duy sáng tạo. Về cuối thế kỷ 20, văn học nghệ thuật trên toàn cầu có xu thế đề cao và nhấn mạnh bản năng, trực cảm. Tất nhiên, cái cảm bao giờ cũng là khởi điểm, là nhiên liệu chủ yếu của nghệ thuật. Cảm càng mạnh, tác phẩm càng vào sâu lòng người để đọng lại dài lâu. Song, cái cảm trực giác, cái cảm bản năng ấy chỉ có thể chuyển thành giá trị vững bền với điều kiện được xử lý qua tư duy sâu sắc, hoặc chí ít cũng phải là nét cảm bộc phát từ một bộ óc lão luyện, thành thục trong nghề. Nghĩa sâu vẫn là *tích lũy*. Vậy thì tại sao mười năm gần đây, sáng tác xô nhau hướng vào bản năng, lấy trực cảm làm cứu cánh? Tôi ngờ rằng nguyên nhân tuy đơn giản, song không mấy ai muốn thú nhận: đó là do lười biếng trí tuệ, do ngại trau dồi văn hóa, đạo lý. Bởi cuộc sống căng thẳng đương đại đặt ra trước mỗi chúng ta một tình thế buộc phải lựa chọn.

Tôi vật lộn cam go kiếm sống để tồn tại. Ông có điều kiện vật chất và tranh thủ hưởng thụ tốt đa. Anh kia chán chường, tuyệt vọng do tham vọng không đạt, do bệnh tật hay bị kịch cá nhân, muốn tìm đường tự giải thoát. Cậu nọ bất mãn, bế tắc, đòi phá phách v.v. Ai cũng muốn được về phần mình, nhưng ít ai chịu trả giá. Và trong một bộ phận thanh thiếu niên nổi lên tâm lý ham chơi, đua đòi, lười học, hưởng thụ quá sớm và không tương xứng với phấn đấu cá nhân. Như vậy, nghệ sĩ, cũng chỉ là con người, hướng về sáng tác bằng bản năng là do tự thân sống bằng bản năng, nhất là sáng tác theo cách này tốn ít công sức và thời gian hơn, đặc biệt khi “đầu ra” đã có người đón sẵn. Nhằm giành giật nhanh nhất những giá trị vật chất, xã hội đương đại đang để mất, hoặc cố tình gạt bỏ, các *hàng số nhân cách*, trước hết là *đạo lý* và *trí tuệ*. Khi một xã hội vô tình hay cố ý thay chữ nhường bằng chữ lấn thì mọi tiêu chí nhân văn tất bị đảo lộn.

Sáng tác tạo hình hiện nay là như vậy. Còn giới phê bình? Trong chúng ta, hình như ranh giới nghiên cứu, phê bình, lịch sử và lý luận vẫn chưa rành mạch. Thay vì thực hiện vai trò thúc đẩy gợi mở hướng phát triển tốt nhất cho sáng tác, chúng ta mới chỉ quanh quẩn khen chê tác giả này, tác phẩm nọ hay xu hướng kia một cách chung chung, hơn nữa có khi khen chê theo cảm tính hay quan hệ cá nhân. Giữa trào lưu bão lũ của văn hóa tiêu dùng tôn vinh phong cách ăn xổi, một tác giả được “kiệu” lên và quáng đèn sân khấu chỉ là chuyện thường. Song nhà phê bình - lý luận mà cũng “quáng đèn” thì hậu quả khó lường. Một số nhà phê bình mỹ thuật của ta, do chưa cầm bút vẽ mà bị coi là không đồng cảm với người sáng tác, nên kém sức thuyết phục. Nhưng giữa thế kỷ 19, ngay tại Paris thủ đô hội họa, một trong các nhà phê bình mỹ thuật có uy tín nhất, đến mức được coi là có góp phần mở đường cho hội họa hiện đại, lại là nhà thơ biểu tượng Baudelaire, thì sao?

Trong bối cảnh xã hội nước ta hiện nay, vấn đề *thị hiếu* mỹ cảm của công chúng vẫn là vấn đề lớn đang trông chờ sự quan tâm của giới lý luận - phê bình. Mà đó là nói bao trùm toàn bộ nghệ thuật tạo hình, không riêng một bộ môn mỹ thuật nào: sáng tác tranh, tượng; trang phục, bối cảnh và ánh sáng sân khấu, điện ảnh, trang trí nội ngoại thất, giày dép áo quần, quảng cáo thương mại, mỹ thuật báo chí, ti vi v.v. Các tầng

thấp của văn hóa thị giác vẫn đập vào mắt khán giả hàng ngày hàng giờ, không ai thối còi, do vắng bóng trọng tài. Bản sắc văn hóa tốt đẹp của dân tộc được nhấn mạnh trên các phương tiện truyền thông, song trên thực tế vẫn đang bị thả nổi, xói mòn mà không ai bảo vệ.

Nhà viết sử mỹ thuật nổi tiếng của Pháp là Elie Faure (1873-1937) từng viết cả một cuốn *Thần thái của Hình* (L'Esprit des Formes) được tái bản nhiều lần, dịch in tại nhiều nước. René Huyghe, nhà nghiên cứu nổi danh khác, cũng người Pháp, có cuốn *Đối thoại với cái hữu hình* (Dialogue avec le visible), và André Malraux, lại cũng một học giả người Pháp (1901-76), viết cuốn *Tiếng nói của im lặng* (La voix du silence). Tôi nêu ba tên sách trên, chỉ để liên hệ, đối chiếu với thư tịch phê bình - lý luận mỹ thuật còn quá khiêm tốn của chúng ta. Khoảng cách, quả là rất lớn, vẫn là độ chênh về *mặt bằng văn hóa thị giác*. Trong khi họ luận về bản chất cái đẹp, và phân tích những biểu hiện của cái đẹp, thì ở Việt Nam ta - đất nước không thiếu tài năng tạo hình, và không thiếu tác phẩm đáng tự hào của nhiều thế hệ - công tác phê bình lý luận vẫn quá chú mục vào những bài viết về một triển lãm lẻ, một galori vừa khai trương, hoặc vấn tấu về một tác giả trẻ mới "trình làng"... Có thể nói thêm rằng, do quá quen tiếp cận sáng tác mỹ thuật từ góc nhìn ngưng tĩnh của mỹ học trường quy, hơn là từ góc nhìn *mỹ cảm* có tầm sâu, nên chúng ta ít khơi nguồn về bản chất cái Đẹp, yếu tố chuyên môn đặc thù, một trong ba chân đế của cái la bàn nghệ thuật Chân - Thiện - Mỹ. Hướng chi, trong hoàn cảnh chưa mấy thuận lợi ta lại chưa đủ điều kiện "ra khỏi biên giới" về mặt nghiên cứu mỹ thuật, dù chỉ là trong thư viện.

Như vậy, việc nâng cao tâm văn hóa thị giác chắc chắn là một trong các khó khăn lớn nhất mà mỹ thuật Việt Nam phải vượt qua, ngõ hầu *hội nhập văn hoá trên tư thế bình đẳng*, xác định vị thế và vai trò của mình đối mặt với thách thức *toàn cầu hóa* của thế kỷ 21.

**L.T.Đ**

**Chú thích:**

1. Tiếng Anh : Visual thinking, visual thought. Pháp: pensée visuelle.
2. Tiếng Anh : Visual culture. Pháp: culture visuelle.



## VỀ VĂN HÓA TẠO HÌNH \*

*Lê Thanh Đức*

Như tôi còn nhớ, ở ta mới chỉ một Thái Bá Vân nhắc tới *văn hoá thị giác* cách đây chừng vài chục năm. Tiếp đó, *văn hoá tạo hình* cũng chỉ được hoạ sĩ Lê Anh Vân đề cập trong một hội thảo, sau khi ông tu nghiệp từ Ý trở về nhậm chức Phó Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội. Hai thuật ngữ nói lên những khái niệm nền tảng, chưa mấy quen thuộc với giới tạo hình Việt Nam, trước hết với số đông sinh viên mỹ thuật. Vấn đề càng đáng trao đổi trong văn cảnh dồn dập biến động thẩm mỹ từ cuối TK 20 sang thiên niên kỷ mới.

Đúng là ta đang chứng kiến nhiều sự kiện rộ lên dăm bảy năm qua trong nghệ thuật tạo hình Việt Nam, nào là tranh “trừu tượng”, nào là tạo hình dàn dựng (Installation - được gọi là nghệ thuật “sắp đặt”), và gần đây nhất là Performance - một cái tên Pháp-Anh rất khó dịch ra Việt, mà ở đây tôi tạm dịch là Tự phô. Môn này lạ lẫm, lạ đến quái dị với con mắt Việt và, cũng như mấy xu hướng trên, rất đậm đà bản sắc và hương vị phương Tây. Có điều, muôn thuở vẫn cứ “cũ người mới ta”, bởi khi mỹ thuật Việt Nam biết đến những cửa lạ ấy, thì phương Tây đã lại đang sản sinh ra những “tiết mục” khác. Thiên hạ cứ giở trò, còn ta thì cứ ra sức chạy theo muôn màng từ dăm bảy năm đến... ngót thế kỷ. Khoảng cách không nhỏ ấy đâu phải là khoảng cách thời gian? Đó chính là độ chênh

---

\* Đã in trong Tạp chí Mỹ thuật số 40 (34) tháng 8 - 2001.

về văn hoá tạo hình. Đến nông nổi này, chẳng qua bởi ta quá thiếu thông tin cơ bản về những yếu tố cấu thành và chi phối sáng tạo nghệ thuật nói chung, nghệ thuật tạo hình nói riêng.

Ngày từ thập niên 60, Vasarely đã rất tinh tường khi viết trong cuốn *Le Plasticien* (Người tạo hình) rằng trong sáng tác mỹ thuật hiện đại, “đừng hy vọng tạo ra một hình thái nào mà người trước chưa làm”. Nói khác đi, mọi cách biểu đạt đều từng có tác giả tiền bối. Thử xem như *Installation*, loại hình được hưởng ứng ở châu Âu từ đầu những năm 70, lan ra thế giới vào những năm 80 và tới chúng ta vào thập niên 90. Vậy mà về thực chất, ý tưởng và mầm mống *Installation* xuất hiện sớm hơn nhiều, từ đầu thập niên 20, với những tên tuổi mở đường như M. Duchamp (người Mỹ gốc Pháp), Kurt Schwitters (người Đức), Mòhly-Nagy (người Hunggari) - những đại diện cho bố cục không gian tự do và táo bạo đầu tiên của thế kỷ. Sáng tác của họ huy động khung sắt, xà nhôm, kính tấm lớn, giấy thiếc, thạch cao, đất sét, gỗ, vải vụn, các tông, dây thép, dây điện, sơn xì, cả mô tơ và đèn màu, gương chiếu... dàn dựng công phu theo chủ đề nghiên ngầm kỹ càng (*Cô dâu bị các chàng chưa vợ của mình lột trần, đến cả...* của Duchamp; *Merzbau Hanover* của Schwitters, hay *Máy biến dạng ánh sáng* của Mòhly-Nagy). Ấy là chưa kể, ngoài ba vị trên, bao tên tuổi khác tầm cỡ như Calder hay Schoffer, hoặc cực đoan như Tinguely v.v... cũng tung hoành trong không gian ba chiều với quy mô đáng kể.

Tại Hà Nội, tôi mới chỉ được xem dăm ba không gian “dàn dựng”, trong đó cảm nhận được mấy ý tâm linh đáng chú ý trong bố cục của nữ họa sĩ Mai Long người Úc gốc Việt, và đặc biệt bị cuốn hút qua Triển lãm thơ của Nguyễn Duy, một nhà thơ có tư duy mỹ cảm cao, rất tinh tế về nhịp điệu tạo hình. Tôi cũng được xem “trong bếp” của Đặng Thị Khuê những cấu kiện chuẩn bị đầy công cho một *Installation* có hứa hẹn, mà không hiểu sao đến nay vẫn chưa “trình làng”. Ngoài ra, mấy *Installation* khác, cố tình làm ra vẻ độc đáo nhưng ngổn ngang, rời rạc, thiên về phô đường nét, khối, màu hay chất liệu lạ mắt, thay cho thông điệp tâm hồn... Còn Performance? E rằng đó chỉ đơn giản là đứa con lai tạp của “bố” Happening và “mẹ” Body art, mạo giầy khai sinh, dù có tẩm thêm

dấm ốt, om xòm chập cheng, bập bùng đèn đuốc đến mấy cũng chỉ là thổi phình từ cái gen “quần hôn” kia mà thôi (xin lỗi, ai cần rõ hơn về “Happening” và “Body art”, hãy nhờ các cây bút ca ngợi “Performance” giải thích). Dù sao, vì là món thời thượng trong thực đơn hỗn tạp của nghệ thuật đương đại, cho nên đến lượt Performance có bị hạ bệ thì chẳng có gì đáng ngạc nhiên, bởi đó là quy luật tiến hoá, có chọn lọc, có đào thải.

Nghệ thuật đương đại đang đụng tới nhiều vấn đề nhận thức không thể bỏ qua nếu muốn tìm hiểu cho khách quan và trung thực. Trong đó, có những vấn đề không phải ai cũng muốn bàn, có lẽ càng ngại bàn sâu.

### **Phương Đông và phương Tây**

Hiển nhiên, văn hiến Việt Nam thuộc hệ tư tưởng phương Đông. Không đi sâu vào Dịch học, Khổng học, Nho học, Phật học cũng thấy tư duy phương Đông dựa trên nền tảng nhân văn - đạo lý (tinh thần ứng xử thanh nhã bác ái, nhân cách “đói sạch, rách thơm”...). Đối lại, văn minh phương Tây phát triển trong hệ ý thức duy vật máy móc, hai mươi lăm thế kỷ dựa vào khoa học tự nhiên, cái gì cũng lấy toán - lý ra mổ xẻ, “cân đong đo đếm” với tham vọng “cải tạo và làm chủ thiên nhiên”. Phương Tây vì thế đuổi theo và tôn sùng các giá trị thực dụng, nếu cần thì sẵn sàng giành giật bằng bạo lực, sau lưng luôn có các lý thuyết gia hùng biện cổ xúy.

Thật ra, phương Tây cũng có chủ nghĩa nhân văn của họ, mà đỉnh cao là văn hoá Phục Hưng, tiếp đến Thế kỷ Ánh Sáng (TK 18) của châu Âu với nhiều khối óc và tài năng lỗi lạc như Montesquieu, Voltaire, Diderot ở Pháp, Goethe, Beethoven, hay Schiller ở Đức... Nhưng từ TK 19, tiếp nối xuyên suốt TK 20, các tiếng kèn gọi nhân văn - đặc biệt là triết học của chủ nghĩa xã hội không tưởng - chìm dần dưới áp lực ghê gớm của nền sản xuất cơ giới hoá rồi tự động hoá. Châu Âu giàu mạnh lên rất nhanh, tự coi là chuẩn mực, áp đặt cách nghĩ cách làm cho cả thế giới còn lại. Sau Thế chiến II, tham vọng “thủ lĩnh toàn cầu” di căn sang Hoa Kỳ, càng ngổ ngáo hung hãn hơn. Lối sống hưởng thụ vật chất tối đa từ Mỹ lan khắp thế giới, gieo rắc tâm lý ngông nghênh, ích kỷ, thực dụng. Trên bình diện địa cầu, các giá trị nhân văn chỉ còn được bảo

vệ, vun trồng chủ yếu trên đất nước Xô Viết - quốc gia duy nhất giữ vai trò thành luỹ và đối trọng đủ tầm cỡ cho nền văn hoá tinh thần. Tiếc rằng sự sụp đổ tai hại của Liên Xô vào thập niên cuối TK 20 đã giúp Hoa Kỳ rảnh tay vun trồng tiền chĩa súng đòi chỉ huy thế giới. Bám theo tiền và súng Mỹ, văn hoá thương mại, văn hoá pop tung hoành khắp nơi, ngay cả trên đất nước Nga, ngang nhiên chà đạp lên những thành tựu nhân văn sáng chói một thời. Thói phô trương “sống gấp”, chơi bời xa phí được các phương tiện truyền thông đại chúng kích thích tới tận hang cùng ngõ hẻm của những nước nghèo nhất. Trên nền cảnh xã hội thoái hoá gia tốc ấy, mọi biểu hiện kỳ quặc của nghệ thuật tạo hình đều biến thành bộ phận hữu cơ của văn hoá pop, thành những karaoke thị giác đi đôi với ma tuý, thất nghiệp, rượu mạnh, sex và tội ác, “bán kèm” trong món hàng trọn gói của chủ nghĩa tư bản điện tử hoá.

Tất nhiên các giá trị nhân văn - đạo lý không vì thế mà bị triệt tiêu. Một số nước công nghiệp phát triển, với ưu thế dân số không đông, lại giàu tri thức, tìm cách bảo vệ tình người trong xã hội tương đối lành mạnh ở những mức độ khác nhau: Bắc Âu, Australia, Canada, Thụy Sĩ... Còn nước Nga bắt đầu gượng dậy, cũng như Trung Quốc, bước vào thiên niên kỷ mới với quyết tâm vừa tiến công làm chủ công nghệ tiên tiến, vừa vun trồng và phát triển nền văn hoá tinh thần tương xứng. Bởi vậy, giữa ngàn lời hô hào “bảo vệ các giá trị nhân văn”, “bảo vệ bản sắc văn hoá dân tộc” chống lại ô nhiễm văn hoá phương Tây, xem ra mới chỉ Trung Quốc đạt được một số kết quả thực tế nào đó, trong khi nhiều quốc gia khác ở phương Đông vẫn lúng túng, nhất là các nước ì ạch về kinh tế, đầy rẫy mâu thuẫn nội tại.

### **Tạo hình “Ta” và tạo hình “Tây”**

Hầu như tại bất cứ đâu, nhãn tiền như các nước ASEAN quanh ta, sự phân hoá, “tách lớp” trong sáng tạo mỹ thuật ngày càng rõ nét. Một bộ phận có lửa nghề cao, bản lĩnh vững, sục sạo tìm kiếm đạt mới cho những tứ đề sáng tác nhân văn chung thuỷ. Tranh của nhóm này phần lớn dùng hình tượng “hiện thực” tuy đôi khi thoát nhìn cũng có bức tưởng như trừu tượng, song chủ đề nghiên ngẫm sâu, cộng với tay nghề cao và rất nhiều lao động, đem lại những thành quả đáng khích lệ, nổi trội là

các sáng tác gắn với vui buồn của nhân dân và thời đại. Đối cực, một số khác ngả theo “xu hướng toàn cầu”, thời thượng, với tiêu chí “cập nhật lập tức” các motif chót. Không phải ngẫu nhiên mà số này thu nạp cả những tâm trạng ngao ngán chán chường đi tìm “góc ẩn náu” hay “vùng quên lãng” trước sóng gió cuộc đời, và một ít “thiên tài” bí hiểm được thổi lên thành những người hùng nhẩy lên làm chủ thị trường mỹ thuật. Giữa hai cực dương cực âm ấy là số đông, mà xem chừng số đông ở đâu cũng đại loại na ná như nhau, hợp thành “diện rộng” phổ quát cho mọi ngành nghệ thuật.

Tôi cảm nhận rằng Việt Nam ta cũng đang vật lộn trong thực trạng tương tự, nhưng với nét khác biệt không vui, là “cực dương” của chúng ta chưa thật vượt trội, cả về tay nghề, trí tuệ và lao động, nhất là về ý thức bám sát cuộc sống, trăn trở với các vấn đề nổi cộm, bức xúc hàng đầu của xã hội đương đại. Không kể tranh trừu tượng, ở ta có một tỷ trọng hơi cao về những hoài niệm vu vơ hay ảo vọng “tâm linh”, những hình nhân chập chờn hư ảnh, những cảnh vật xa vời hoang vắng, những ký ức ngô nghê sơ lược “cửa sừng làm nghệ”. Một trong nhiều nguyên nhân, cũng có lẽ do anh em ta hoặc quấn quanh quá lâu, hoặc trái lại quá chán ngán với lối diễn hình trường quy, nhưng lại ngại vật lộn với chính mình để vươn lên về tâm hồn và trí tuệ. Hình như đây là mắt xích yếu nhất, là khởi điểm cho những “sáng tạo” nhân vật nghoẹo đầu, vặn cổ, với những con mắt vô cố lơ lảo trên vai, trên ngực, những người - giun ngoằn ngoèo cô quạnh... Tiện việc hơn nữa thì “chơi trò trừu tượng”, ai muốn hiểu là gì cũng được, mà không ai hiểu gì hết càng tốt, tác phẩm càng “cao siêu, xuất chúng”!

Hoạ sĩ Phạm Công Thành thật hóm hỉnh, khi ông nhận xét trong cuộc hội thảo Mỹ thuật Việt Nam TK 20 cách đây chưa lâu, rằng phong trào sáng tác của ta có cả xu hướng vô học và xu hướng tâm thần dân nhân “tâm linh”. Điều đáng lưu ý, là các xu hướng này thường được một số khách Âu - Mỹ mua tranh cổ vũ, khích lệ.

Đến đây, phải thăm thú lại tạo hình phương Tây.

Vâng, vì Tây khác ta nhiều lắm. Ngoài ý thức hệ như đã nêu, còn một lẽ khác biệt phũ phàng, nói ra thật buồn: hầu hết các đại diện “mũi

nhọn” của họ đều hơn hẳn chúng ta về trí tuệ và kiến văn, bởi có điều kiện vun trồng, tưới tắm tốt và đầy đủ hơn nhiều, ngay từ tiểu học. Vẽ trừu tượng, ai hơn Mondrian, Kandinsky hay Malevitch? Làm việc liền mạch suốt đời không nghỉ, ai hơn Picasso hay Miro? Phá rào, nổi loạn, ai bằng Dali hay Duchamp? Có điều các tài năng kiệt xuất ấy đều đầy tràn kiến thức toàn diện, và về tay nghề đã từng lớn qua giai đoạn tạo hình kinh điển, từng dựng hình trường quy bậc thầy. Họ không chịu giẫm chân tại chỗ, họ thường xuyên khai phá “khẩn hoang”. Trừ một thiên tài Picasso dám nói “tôi không tìm, mà tôi thấy”, còn tất cả đều tìm những cách biểu đạt và ngôn ngữ mới không tự lặp lại mình, không bắt chước người khác (trường hợp trùng lặp trong một số tranh lập thể của Braque và Picasso là ngoại lệ cực hiếm, mà cũng ngắn ngủi). Chính những suy cảm bậc cao thôi thúc họ nghiên ngẫm lâu dài, trăn trở suy tư về các nẻo đường tới miền đất lạ, và đưa họ tới những miền đất ấy, như ta có thể đọc qua những trang viết của Klee, của Vasarely, những luận cương và bài giảng của Malevitch về khái niệm Tuyệt đỉnh (Suprematism), của Mondrian về Tân tạo hình (Neo-plasticism), hoặc những suy tưởng của Kandinsky về tính tương đồng giữa hội họa và âm nhạc v.v... Các nghệ sĩ trí thức tầm cỡ như thế đều tới đích qua lao động, chủ yếu là lao động tư duy, một trong các tiêu chí đặc trưng của nghệ thuật lớn.

Chúng ta chắc chắn không thua kém ai về cảm thụ. Nhưng ta khó bề tự khẳng định đã đủ tầm kiến văn tương xứng tầm cảm thụ ấy. Hăm hở noi theo các xu hướng lạ phương Tây, có anh chị em quên bẵng đi rằng mỹ cảm của “Tây” nảy nở trong một xã hội dựa trên phương thức sản xuất tiên tiến đang điện tử hoá và tri thức hoá rất nhanh, trong khi chúng ta chơi với “trên không chằng, dưới không rể”, bởi xã hội ta đến nay vẫn chưa có được cảm thức đại công nghiệp và tư duy khoa học, nền để sản sinh ra các dạng tạo hình siêu môđéc. Ngoài ra, còn một sự thật khác, hết sức biện chứng: trong tìm tòi nghệ thuật, cũng như trong nghiên cứu khoa học, không phải cuộc thử nghiệm nào cũng thành công cả. Phương Tây không ít những nghệ sĩ tiền phong đã từng loé sáng, được giới phê bình xuýt xoa, tác phẩm được vào bảo tàng, tên tuổi ghi vào từ

điển, vậy mà về sau rất ít ai nhớ tới, bởi cố gắng đúc kết lại không được bao nhiêu, và dấu ấn sự nghiệp lẫn vào cái chung rộng lớn.

### **Tháp ngà và tháp nilông**

Cách đây sáu bảy mươi năm, vẫn lại theo bước phương Tây, trong giới văn học nghệ thuật Việt Nam nổ ra cuộc luận chiến gay gắt giữa “nghệ thuật vị nghệ thuật” và “nghệ thuật vị nhân sinh”. Giờ đây, qua bao biến động văn hoá xã hội toàn cầu và với tầm lùi thời gian, vấn đề này không còn “nảy lửa” như xưa. Một phần vì cả hai “phe” đều nhận ra rằng xét cho cùng, mọi nghệ thuật xứng đáng với tên gọi đều “vị dân sinh”, và mặt khác, nghệ thuật nào cũng có những “ngưỡng” tiêu chí tối thiểu, dù thực dụng đến mấy. Đó là cái ngưỡng, hay cái lọc, nhân văn, quy vào chân - thiện - mỹ, nuôi hoài bão nâng cao phẩm giá con người.

Những ai từng phản đối “nghệ thuật vị nghệ thuật” đều đã cực lực lên án “ngọn tháp ngà”, hiểu như vùng đất hẹp của những nghệ sĩ “thuần tuý” chơi lẻ với nhau, thậm chí chơi lẻ một mình, không chút bận tâm đến bàn dân thiên hạ. Những nghệ sĩ cực đoan như thế, ở đâu và thời nào cũng có. Giữa Hà Nội hay Tp. Hồ Chí Minh đều xuất hiện những hoạ sĩ có tài hoặc vô tài, phớt lờ tất cả, trừ cá nhân mình, hoặc... trừ khách mua tranh. Ngọn tháp mà họ lẫn vào có lẽ còn chật hẹp hơn cả tháp ngà thời trước, mà phẩm chất mỹ cảm cũng không sánh được với tháp ngà “cổ điển”. Trải qua bao cuộc “bể dâu” về văn hoá tinh thần, trong một thế giới ngày càng rũ bỏ “phần hồn” để chạy theo “phần xác”, tháp ngà được thay thế bằng những tháp gỗ, tháp tôn, tháp nửa phết giấy và bây giờ là tháp nilông. Các lò bát quái thời thượng này đòi hỏi ít công sức, sản sinh ra những lô hàng ngày càng ít hàm lượng thẩm mỹ, hàm lượng “tim óc”, nhưng được cái vỏ hào nhoáng, “bắt mắt”, ly kỳ giật gân, dễ trúng quả vì ăn khách, hợp gu thời đại.

Tuy nhiên, bên lề các “sạp chợ” và “siêu thị” mỹ thuật thích được gọi là “sân chơi”, nghệ thuật tâm huyết, nghệ thuật nhân văn vẫn giữ vai trò đối trọng tích cực, cho dù phải thừa nhận rằng sức nặng đối trọng là chưa đáng kể, do chính phẩm chất bản thân chưa cao mà số lượng không nhiều. Bởi vậy, sau khi nói còn phải bàn về văn hoá tạo hình. Nếu văn hoá thị giác cần cho tất cả mọi người, thì văn hoá tạo hình là chuyên nội

bộ những người theo đuổi hoài bão tạo ra cái đẹp. Ngày nay, đó không chỉ là họa sĩ vẽ tranh, nhà điêu khắc và nhà kiến trúc, mà cũng là nhà nhiếp ảnh, quay phim, đạo diễn sân khấu, điện ảnh, đạo diễn tạp kỹ, xiếc, trình diễn thời trang, múa, các nhà thiết kế trang phục, quảng cáo, ấn loát, các họa sĩ trang trí thuộc mọi lĩnh vực v.v... Vô vàn “sân chơi”, sỏi vật, sàn diễn. Tha hồ diễu võ trong đại dương nghệ thuật bốn bề cuộn sóng. Và nay đến lượt xã hội ta bị cuốn vào vòng xoáy thị giác chóng mặt giữa hai thiên niên kỷ, mà tiêu điểm “địa chấn đại dương” chính là phương Tây, ngọn nguồn của cái tự coi là văn hoá toàn cầu, hấp dẫn như một thứ quả cấm nơi thiên đàng, hay nói đúng hơn, như một dạng viên lắc (thứ ma túy đời chót) nghệ thuật, không chỉ kích động thể xác múa may như những con rối, mà chính là lắc đảo tâm hồn, nhận thức và nhân cách.

### **Hiện thực và hình tượng**

Có lẽ cũng cần trở lại vấn đề cũ kỹ này, bởi vẫn còn đó đôi điều ngộ nhận. Nghệ thuật môđéc và hậu môđéc phá sập mọi rào cản của nghệ thuật cổ điển và nghệ thuật kinh viện, thực hiện cuộc cách mạng tạo hình phù hợp với nhận thức mới trong xã hội công nghiệp. Cái bình chứa mỹ cảm nông nghiệp và phong kiến hàn lâm quá chật, quá tĩnh đã bị đập vỡ, là quy luật tất yếu.

Hôm nay, đến lượt các hình thái nghệ thuật hỗn độn chen nhau xuất hiện quá nhiều, quá nhanh (đến mức không kịp khai sinh một cái tên chung), mang nhiều biểu hiện đa đa khai sinh từ 1916, thậm chí lặp lại tư duy vô chính phủ của nhà thơ Marinetti, thủ lĩnh tinh thần của phái Vị lai (Futurism) ở Ý những năm 1910, ngông cuồng đòi “xoá sổ” tạo hình hiện thực “cổ lỗ” cùng với các bảo tàng “già nua”, đập phá kỳ hết, nếu cần thì dùng bạo lực, kể cả chiến tranh!... Nhưng rồi nghệ thuật Vị lai không ra khỏi nước Ý, cuối cùng cũng chìm dần, và các bản tuyên ngôn hùng hổ nhất cũng phủ bụi thời gian.

Nghệ thuật hiện thực, thật ra chịu đòn oan. Trải hàng vạn năm tính từ hội họa hang động tiền sử, nó vẫn là nền tảng thường trực, bất khả phá, cho những giá trị tạo hình chân chính của loài người từ thế hệ này sang thế hệ khác, từ quốc gia này sang quốc gia khác, châu lục này tới châu lục khác. Tạo hình hiện thực chịu đòn oan không hoàn toàn oan.



Bởi nó từng có những giai đoạn trì trệ, khô cằn, vô cảm, thống trị độc tôn bằng áp đặt, đầy tự mãn với những vòng nguyệt quế cả thật và giả. Dù không phải tất cả, thì lịch sử vẫn ghi nhận một số tên tuổi đại diện “hiện thực” đã sa vào nệ thực, tự trói tự giam vào các quy pháp trường ốc, đốc sức mô phỏng trung thành dáng vẻ bề ngoài của mọi vật thể hữu hình, thay vì xây dựng hình tượng thẩm mỹ. Con mắt quá chặt chẽ đã đóng sập cánh cửa tâm hồn. Cho nên, nói đến văn hoá tạo hình, nhất thiết cần khẳng định: hình tượng khác xa hình ảnh. Ở đây, thuật ngữ tiếng Nga rõ và hay hơn cả tiếng Pháp. Nếu người Pháp chỉ có một từ image để nói cả hình ảnh lẫn hình tượng hiểu tùy văn cảnh, thì người Nga gọi “hình ảnh” là izobrajenhie và dành cho “hình tượng” cái tên obraz không thể lẫn lộn. Câu hỏi là, về thực chất, hình tượng khác hình ảnh chỗ nào?

So sánh giản lược, không cao siêu, có thể nói: hình ảnh thì ai cũng có thể nhìn thấy hoặc nhận ra dễ dàng, vì quen mắt, giống như thật; nhưng hình tượng phải là sản phẩm chủ quan, được tạo dựng qua cảm thụ, tư duy và tay nghề truyền đạt của nghệ sĩ. Nhờ đó mà hình tượng đậm đặc hơn, sâu sắc hơn, truyền cảm và tác động tới người xem thấm thía hơn hình ảnh quen thuộc. Và đương nhiên sự phân biệt này càng có tầm quan trọng đặc biệt trong nghệ thuật thị giác, trước hết là nghệ thuật tạo hình.

Một số ý kiến tâm huyết, thuỷ chung bảo vệ tạo hình hiện thực nhưng vì chưa rành rẽ chỗ khác biệt giữa hình ảnh với hình tượng, nên vô hình chung còn coi nhẹ giá trị sáng tạo chủ quan và chủ động của tác giả dựng nên hình tượng - những giá trị quyết định trong nghệ thuật, mà “hình ảnh” tự nó không có, vì không thể có. Để thưởng thức giá trị hình tượng, tất yếu phải thừa nhận vai trò và ý nghĩa của các thủ pháp xử lý triển khai trong quá trình sáng tác, như ước lệ, cường điệu, cách điệu, ẩn dụ, phúng dụ, đồng hiện, liên tưởng, chất lọc, cô đúc, chuyển dạng v.v... Để tạo dựng hình tượng cao, giàu sức đập, sức hút, sức bám, nghệ sĩ có quyền “phạm quy” cả với không gian và thời gian. Tôi nghĩ rằng chính các yếu tố chủ quan ấy của tài năng lớn mới dựng nên được những hình tượng mạnh mẽ phi thường trong bích họa hoành tráng Mêhicô của

Orozco, Rivera, và dữ dội nhất là Siqueiros. Cũng chính các yếu tố ấy đã giúp vợ chồng họa sĩ Nhật Maruki dựng nên bộ tranh đồ họa hoành tráng Hiroshima làm chấn động lòng người tại tất cả các nước đã lưu bày. Đó đều là những sáng tác bậc cao, hoàn toàn hiện thực, đầy tâm huyết, giàu trí tuệ, thông qua những hình tượng mãnh liệt, có thể gọi không ngoa là “hiện thực dữ dội”.

Cuối cùng, không nên bỏ qua tác động tâm lý khác nhau xa giữa hình tượng nhân văn “tích cực” với hình tượng “tiêu cực”, giữa tác phẩm nồng ấm tình người và những hình tượng quái gở, ghê rợn, âm u. Từng trả giá đắt cho bệnh “tô hồng” một chiều, chúng ta không tránh đối mặt với cả những mặt trái của xã hội, với những lo buồn tình cảm riêng tư. Nhưng, nếu nỗi buồn của Vrubel, Chopin hay trần trở của Dostoievsky giàu an ủi, cảm thông và hy vọng, thì một vài bức của tác giả này hay tác giả khác có thể gợi dẫn chìm đắm kinh hoàng, phản ánh niềm tuyệt vọng của những tâm hồn siêu mẫn cảm nhưng dễ chao đảo, không đủ sức chống chọi với giông bão cuộc đời, đặc biệt trước những biến thiên lớn của xã hội. Hướng chi giữa hai thiên niên kỷ này, đất nước ta không chỉ gồng mình lên chen chân về kinh tế, mà còn phải đối đầu với nền văn hoá ngoại lai ngày đêm xúi giục vứt bỏ nhân cách để tôn thờ vật chất, đầy rẫy mê hoặc và cám dỗ không lành mạnh. Cái nghèo vật chất thật đáng sợ, nhưng cái nghèo tâm hồn, trí tuệ và mỹ cảm còn đáng sợ hơn nhiều. Không lẽ chúng ta, những người đeo đuổi lâu dài sự nghiệp tạo ra cái đẹp, lại đành lòng bước lên kỷ nguyên của tri thức với những nhìn nhận còn có phần mờ nhạt, thờ ơ với văn hoá thị giác và văn hoá tạo hình? Hoá ra, sáng tạo nghệ thuật, ngoài tài năng, còn cần cả bản lĩnh.

**L.T.Đ**

## THỜI KỲ THẨM MỸ THỨ BA\*

*Bùi Như Hương\*\**

C húng ta đang sống trong một thời kỳ khủng hoảng về tiêu chuẩn mỹ học. Cuộc khủng hoảng này gần như mang tính toàn cầu, nó xuất hiện từ nửa cuối thế kỷ 20. Bắt đầu từ đây, người ta cho rằng lịch sử mỹ thuật đã chuyển dần sang thời kỳ thẩm mỹ thứ ba, không còn tương ứng với thời đại công nghiệp nữa, mà là thời đại hậu công nghiệp, với những mỹ cảm hoàn toàn mới, không xác định, có tính chất đảo lộn các thang giá trị trước đây. Mỹ cảm hậu công nghiệp làm cho con người thực sự hoang mang, lo lắng, không biết tương lai nghệ thuật sẽ đi về đâu, sẽ phát triển tiếp như thế nào?, hội họa có còn tồn tại nữa hay không? Có rất nhiều câu hỏi tương tự như vậy, bởi cả thế giới được chứng kiến những cú sốc liên tục trong nghệ thuật, gấp gáp và bất ngờ không kém các phát minh khoa học kỹ thuật, nhưng luôn làm cho con người nghi ngờ và thất vọng. Người ta cảm thấy ở đó có một cái gì tựa như sự tan vỡ, sự “tự huỷ hoại” của nghệ thuật. Nghệ thuật ngày nay không còn hướng tới cái đẹp, cái vĩnh cửu như xưa, không còn là thứ nghệ thuật với chữ N viết hoa, để trân trọng trong bảo tàng. Vậy nghệ thuật đương đại là gì? Hiện thực thẩm mỹ thời kỳ thứ ba là gì? Tại sao xã hội hậu công

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 4, tháng 12 - 2002.

\*\* Sinh năm 1953, về Viện năm 1983, nghiên cứu viên, chuyên nghiên cứu mỹ thuật hiện đại và thế giới, hiện nay công tác tại Ban Mỹ thuật Hiện đại.

nghiệp lại để ra nó? và tại sao thẩm mỹ này đang phát triển ngày một rộng? Đó là điều khiến tất cả chúng ta, những người đương đại phải suy nghĩ, tìm hiểu và tự lý giải.

Phương Tây đã và đang trải qua ba thời kỳ thẩm mỹ, đó là: - Thời kỳ *thẩm mỹ cổ điển truyền thống*, kéo dài từ Phục Hưng, có thể tính sớm hơn nữa, từ thời nghệ thuật Hy- La cho đến chủ nghĩa ấn tượng cuối TK 19; - Thời kỳ thứ hai là thời kỳ *thẩm mỹ môđéc*, ngắn hơn, trong vòng nửa đầu TK 20, cho đến hết xu hướng trừu tượng biểu hiện của Mỹ (sau Đại chiến II). Về cơ bản, đó là thời kỳ hội họa phát triển đến cùng ngôn ngữ thuần túy của nó, không có sự pha tạp chất liệu. Sau đó là một thời kỳ gổ đầu không rõ ràng, có rất nhiều thay đổi mới lạ, lẫn lộn trong nghệ thuật. Bên cạnh các phát minh mang tính môđéc còn có cả các dạng nghệ thuật chiết trung, giễu cợt, pha tạp chất liệu, thuộc tính hậu môđéc. Và kể từ khi xuất hiện pop - art, cuối những năm 50 - đầu 60, người ta cho rằng nghệ thuật đã bắt đầu bước sang một thời kỳ thẩm mỹ mới - *thẩm mỹ hậu môđéc* (hay còn gọi thẩm mỹ hậu công nghiệp). Thẩm mỹ này thể hiện rõ ràng nhất ở các tác phẩm pop - art, pop - xã hội, nghệ thuật quan niệm, sắp đặt, trình diễn, video - art và các loại hình nghệ thuật tổng hợp khác nhau như ngày nay.

Có thể tóm tắt vài nét về thẩm mỹ thời kỳ hậu công nghiệp như sau:

- Đa dạng, không đồng nhất, tính chủ quan và tự do thẩm mỹ là tuyệt đối.

- Không lấy cái đẹp làm tiêu chuẩn cao nhất, mà lấy ý tưởng sáng tạo làm chính.

- Không hướng đến giá trị lâu bền, cuối cùng của tác phẩm, mà quan trọng hơn là quá trình thể hiện, gây hiệu quả và cảm giác tức thời.

- Tìm kiếm các phương tiện và chất liệu biểu hiện mới, đa dạng, rẻ tiền, sẵn có trong môi trường đương đại để phản ánh các vấn đề đương đại, đặc biệt là các vấn đề phức tạp, bức bách, báo động của xã hội hiện đại như: thảm họa môi sinh, ô nhiễm thông tin, quảng cáo, nạn nhân mãn, bạo lực, diệt chủng, phân biệt giới tính, chủng tộc, các cuộc đối thoại về văn hoá, bản sắc, lối sống trong tiến trình toàn cầu hoá...

- Đôi khi có tính giải trí, đùa cợt, hài hước, ngẫu hứng, song qua đó cài đặt quan niệm và thông điệp cá nhân gửi tới người xem.

- Xu hướng trí tuệ hóa nghệ thuật bằng cách áp dụng KHKT như camera, video, đèn chiếu, màn hình, âm thanh, ánh sáng, chuyển động..., mô hình hoá tác phẩm trong không gian và thời gian.

- Xu hướng tổng hợp các loại hình nghệ thuật như sân khấu múa, âm nhạc, tạo hình vào cùng một sân chơi. Mở rộng không gian nghệ thuật ra ngoài trời, lôi kéo người xem cùng tham gia vào hoạt động sáng tạo.

- Xu hướng đại chúng hoá và xã hội hoá nghệ thuật...

Sự phân chia thành ba thời kỳ thẩm mỹ chỉ là lý thuyết mang tính tương đối, bởi trên thực tế, các thời kỳ thẩm mỹ hoàn toàn không đứt đoạn với nhau, mà ngược lại, luôn có sự nối tiếp, tràn chảy, thẩm thấu vào nhau. Thời kỳ sau luôn chứa đựng thẩm mỹ của các thời kỳ trước, giống như sự tồn tại của truyền thống trong đương đại và mối quan hệ tương tác, mật thiết giữa chúng. Các thời kỳ thẩm mỹ phát triển nối tiếp nhau, chồng lên nhau như các lớp đất bồi mà không bao giờ mất đi. Một dạng thẩm mỹ chỉ có thể tạm thời ẩn, hiện, biến dạng hoặc quay vòng ở các góc độ khác nhau, tùy theo thời cuộc và hoàn cảnh lịch sử khác nhau. Thẩm mỹ nhiều khi trùng hợp nhau bởi có cùng một mẫu số chung nhỏ nhất là con người, do cảm xúc của con người để ra, là cái nhìn bản năng của con người vào thế giới. Nhưng mặt khác thẩm mỹ cũng khó mà lặp lại, bởi ở góc độ hẹp, con người là các cá nhân khác nhau, và ở góc độ lớn, thời cuộc và lịch sử như dòng sông chảy không bao giờ dừng lại và lặp lại.

Ở Việt Nam, nghệ thuật cũng đang bước sang thời kỳ thẩm mỹ thứ ba của nó:

-Thời kỳ đầu có thể gọi là thời kỳ thẩm mỹ *sơ khai - dân gian* (từ xa xưa cho tới khi có trường Mỹ thuật Đông Dương, năm 1925). Thời kỳ này chỉ có các nghệ sĩ khuyết danh sáng tác tự phát trong dân gian, hoặc các phường thợ thủ công làm nghề trang trí chạm khắc, tự đào tạo thông qua học việc và truyền nghề. Thẩm mỹ của họ nhìn chung là thẩm mỹ trang trí, ước lệ, lưu truyền trong dân gian, và nằm trong vùng ảnh hưởng

lâu dài của hai nền văn hoá lớn là Trung Hoa và Ấn Độ. Thẩm mỹ dân gian đặc trưng nhất ở các vùng văn hoá làng, gắn với văn hoá làng. Một khi làng còn tồn tại thì thẩm mỹ dân gian còn tồn tại.

-Thời kỳ thứ hai là thời kỳ thẩm mỹ *học viện* (kéo dài từ trường MTĐD cho tới ngày nay). Thời kỳ này có các thể hệ nghệ sĩ được đào tạo chuyên nghiệp, bài bản theo kỹ thuật và tinh thần khoa học truyền thống của phương Tây. Thẩm mỹ học viện đòi hỏi sự diễn tả đối tượng chính xác như nhìn qua con mắt, và muốn vậy phải sử dụng các công thức tỉ lệ, sáng tối, giải phẫu, viễn cận, hoà sắc, bố cục... để đạt được sự gần giống với cái nhìn thị giác. Nói tóm lại, thẩm mỹ học viện là thẩm mỹ của trường MTĐD, của chủ nghĩa hiện thực XHCN, hay còn gọi là thẩm mỹ tuân thủ theo các bài học của nhà trường. Nếu mở rộng hơn, quan niệm về cái đẹp thuần tuý của ngôn ngữ hội họa như sự hài hoà về đường nét, màu sắc, bố cục... cũng có thể coi là thuộc về thẩm mỹ học viện. Và thẩm mỹ này định hình chủ yếu ở khu vực thành thị và tầng lớp trí thức.

-Thời kỳ thứ ba còn gọi là thời kỳ thẩm mỹ *mở cửa*, hay thẩm mỹ *tạp kỹ*. Tạp có nghĩa là đa dạng, nhiều chủng loại, và kỹ là kỹ thuật, kỹ xảo... Thời kỳ này nối tiếp vào thời kỳ thứ hai chính vào khi đất nước mở cửa, đổi mới (sau 1986), cho tự do sáng tác. Thời kỳ thứ ba rất phức tạp, kết hợp một lúc nhiều mỹ cảm. Nó tương ứng với cả hai thời kỳ môđéc và hậu - môđéc của phương Tây gộp lại. Giai đoạn phát triển hội họa môđéc ở Việt Nam xảy ra rất nhanh, trong khoảng hơn mười năm đầu đổi mới, nó như một bước phát triển tất yếu của hội họa sau khi đã đột phá ra ngoài hàng rào học viện. Hội họa nếm trải mọi thử nghiệm, mọi tự do sáng tạo, từ ngây thơ đến siêu thực, từ biểu hiện đến mọi góc ngách của trừu tượng, từ nội tâm đến trang trí bề mặt... Sau đó, khi hội họa môđéc gần như chững lại, rơi vào bế tắc, dường như không còn gì để giải quyết, thì nghệ thuật hậu môđéc vào cuộc, xuất hiện ở các hình thức pop - art, installation, performance... Phần sau cùng, hậu môđéc mới đúng hơn với tên gọi là thẩm mỹ *tạp kỹ*. Nó vượt ra khỏi biên giới của hội họa khung toan và điêu khắc thuần tuý, nó là nghệ thuật tổng hợp hay là một dạng "sân khấu tạp kỹ" trong không gian, và đó chính là nghệ

thuật đương đại hiện nay trên thế giới. Thẩm mỹ *tạp kỹ* thuộc về đô thị hiện đại ở giai đoạn phát triển siêu khoa học - công nghệ, thông tin, văn hoá thị giác và các vấn đề toàn cầu hóa.

Như đã nói ở trên, các thời kỳ thẩm mỹ không bao giờ thay thế nhau hoàn toàn mà thường gối đầu và bổ sung cho nhau trong một sự chuyển dịch từ từ, chậm rãi. Thẩm mỹ sau chồng lên thẩm mỹ trước, che bớt cái trước, làm cho cái trước dần trở thành ký ức và truyền thống. Cái gì còn hợp thời và còn thích ứng trong xã hội, tự khắc còn tồn tại, hiển thị trên bề mặt. Ngược lại, những gì trở nên xa lạ, lạc lõng sẽ dần chìm khuất xuống phía dưới. Song, các tầng thẩm mỹ không bao giờ mất đi hoàn toàn, mà nó là lớp đất màu để nuôi dưỡng và nảy sinh cái mới. Cụ thể hơn, vào thời kỳ thứ hai ở Việt Nam tồn tại cả thẩm mỹ dân gian lẫn thẩm mỹ học viện, nhiều họa sĩ học viện lấy cảm hứng từ nghệ thuật dân gian để sáng tạo. Và thời kỳ thứ ba cũng vậy, tồn tại một lúc đủ loại thẩm mỹ - dân gian, học viện, tạp kỹ. Bên cạnh các họa sĩ sáng tác theo quan niệm mới vẫn luôn có các họa sĩ theo đuổi, phát huy truyền thống. Chỉ có tỷ lệ giữa các dạng thẩm mỹ là có sự thay đổi sao cho phù hợp với tinh thần thời đại, phản ánh được các góc độ của thời đại.

Khi nói đến mỹ cảm thời kỳ thứ ba, ở Việt Nam nhiều người phản đối cho rằng đó là mỹ cảm “nhập ngoại” hoàn toàn, vì Việt Nam chưa phát triển công nghiệp nói gì đến hậu công nghiệp. Nhưng thực ra, từ khi mở cửa và có nền kinh tế thị trường, chúng ta đã bước một chân ra thế giới bên ngoài, đã tham dự vào môi trường chung, vào cuộc chơi chung, và không thể phủ nhận rằng chúng ta đang phải đối mặt với rất nhiều vấn đề xã hội có tính toàn cầu. Như đã một lần đề cập tới phía trên, đó là những gì hết sức tàn bạo, khắc nghiệt, phù du, thực dụng đang len lỏi hàng ngày vào từng cộng đồng, từng tế bào gia đình, từng cá nhân trong xã hội dưới những tên gọi và khái niệm mới mẻ khác nhau: xã hội kỹ trị, xã hội đồng tiền, xã hội tiêu dùng, xã hội dịch vụ, nền văn minh vật chất, văn minh phế thải, văn minh dom đóm, văn hoá nghe nhìn, văn hoá pop... , cái mà nhà thơ Mỹ - Yana Jine - đã phải thốt lên rằng “Chúng ta đang bước vào thời đại tầm thường nhất trong các thời đại”<sup>1</sup>. Và lời nói này chẳng có gì ngoa ngoắt.

Sự phát triển của khoa học công nghệ đã tạo ra hàng hoá, sản phẩm, tạo ra lợi nhuận, tạo ra tiện nghi và các giá trị thực dụng, nhưng cũng chính nó là thủ phạm tạo ra cái phi lý, rối loạn, bế tắc trong đời sống tinh thần của con người. Càng giàu có, ý nghĩa cuộc sống, hạnh phúc và nhân tính càng suy giảm. Càng phát triển, gia đình càng tan vỡ, con người càng chán sống... Trong xã hội kỹ trị, đời sống nhân văn của con người bị chèn ép, đổ vỡ. Bản thân các nước phương Tây phát triển, đi trước ta về công nghiệp hoá và hiện đại hoá, đã chịu hậu quả của lối sống công nghiệp này. Nhà văn Pháp Dennis Tillinac trong cuốn sách gây chấn động thế giới “Những mặt nạ của sự phù du” đã tuyên bố rằng nền văn minh phương Tây là thủ phạm gây ra sự tha hoá, vô hồn và trống rỗng về ý thức hệ của toàn nhân loại.<sup>1</sup>

Quay trở về thời kỳ thẩm mỹ thứ ba ở Việt Nam - thẩm mỹ *tạp kỹ*. Trong đô thị tiêu thụ hiện đại, xô bồ, ào ạt, chen lấn cạnh tranh thương mại, thông tin quảng cáo, trong cuộc sống tiện nghi với tốc độ xe máy, điện thoại di động, cơm bụi, tình yêu điện tử, giải trí karaoke, màn hình chớp nhoáng, ca nhạc MTV với rock - jazz - pop đủ loại... như hiện nay, khó lòng còn chỗ cho những xúc cảm lãng mạn, trữ tình hay những giây phút mơ mộng theo kiểu TK 17, 19, nếu có chỉ là vài trường hợp cá biệt. Thế hệ trẻ hiện nay đang sống, cảm nhận và tư duy ở một môi trường rất khác so với thế hệ trước. Họ đang phải đối mặt với các vấn đề xã hội cũng rất khác so với thế hệ trước, mà ở đó không tồn tại cái đẹp hiện hoà như trước đây. Ở đó là bi kịch nóng bỏng của con người trong đô thị hiện đại, với đủ các tệ nạn xã hội, ô nhiễm, chiến tranh, bạo lực, thói đạo đức giả... Bên cạnh những hiện thực xã hội đó, cái đẹp trở nên ảo vọng xa xỉ và lạc lõng, tình cảm con người bị bóp nghẹt. Bắt đầu từ đây có một sự thay đổi quan niệm về nghệ thuật. Một số nghệ sĩ đương đại làm nghệ thuật không để cố vẽ chữ N viết hoa nữa, không vì mục đích cái đẹp xa xôi ảo vọng nữa, mà để phản ánh cuộc sống, để bày tỏ ý tưởng và thái độ cá nhân. Có những vấn đề phức tạp, kỳ quái, mới lạ, đặc trưng của xã hội tiêu dùng và công nghệ hiện đại đôi khi không dễ gì diễn đạt bằng ngôn ngữ hội họa hay điêu khắc thuần túy, song lại được chuyển tải khá thành công ở phương thức sắp đặt và trình diễn. Có thể



lấy ví dụ ở một vài sáng tác mới đây của các nghệ sĩ đương đại:

Tác phẩm sắp đặt *Thế giới Dolly* của Đinh Gia Lê (tại Viện Goeth-Hà Nội, 8 - 20.11.2002) không chỉ cho thấy một sự nhân bản người vô tính, ngu xuẩn có thể xảy ra do bàn tay con người và khoa học, mà còn cho thấy ám ảnh về một thế giới độc tài của loại “người sinh vật”, với các khuôn mặt rập khuôn vô hồn, quái đản như những thân ma, trong trang phục đỏ-đen trên nền vải xô trắng, gợi về máu me, bạo lực và cái chết.

Cũng vải xô trắng, phẩm đỏ, máu me và cái chết, như đập vào mắt người xem, cuộc trình diễn gây sốc của Bùi Công Khánh (tại Trung tâm Mỹ thuật Đương đại, ngày 25.11.2002)<sup>2</sup> lại nói về chủ đề khác. Họa sĩ cảnh báo người xem về tai nạn giao thông có thể xảy ra bất kỳ lúc nào và những cái chết vô lý do nó gây ra.

Ly Hoàng Ly, một nữ nghệ sĩ trẻ chuyên về sắp đặt và trình diễn của Việt Nam, là người hướng nội, chị luôn tìm cách thể hiện triết lý và cảm nhận sâu sắc của mình về thân phận người đàn bà. Trong cuộc trình diễn *Hoa hồng và gai*, chị đã từng bước dùng hoa hồng, vải xô, dũa tre vót nhọn và băng dính để xây dựng hình tượng người đàn bà trong một bụi hoa có gai. Chị như muốn truyền cho người xem cảm giác đau đớn, héo mòn, tàn lụi của hoa, và qua đó là ý niệm về cái đẹp và hạnh phúc luôn chứa đựng đau thương, bi kịch.

Hướng ra hiện thực xã hội là các tác phẩm sắp đặt của Lê Vũ và Nguyễn Trí Mạnh. Hai họa sĩ mô hình hoá hình tượng những công trình xây dựng cao ốc, nhà hộp bằng vỏ diêm và các bức tường bê tông cốt thép đắp bằng mỳ ăn liền. Hai tác phẩm này sử dụng chất liệu rất đời thường và bất ngờ là vỏ diêm và mỳ ăn liền, nhưng lại có thể chứa ẩn ý sâu xa hài hước về sự kém chất lượng, giả dối, chóng tàn của các công trình xây dựng ngày nay.

Họa sĩ sắp đặt Nguyễn Minh Thành cũng khai thác ý tưởng về sự chóng tàn, nhưng ở một khía cạnh nội dung khác. Trong tác phẩm sắp đặt *Bánh Đa Nem* (tại Nhà sàn Anh Đức, 26-11-2002), anh dùng vật liệu ăn liền, chóng tan rã là bánh đa nem để nói về sự phù du, thay đổi của vạn vật. Anh chép lại vô số các tranh thờ cổ nguyên bản của các dân tộc

miền núi lên bánh đa nem và treo chúng sát cạnh nhau, kín bốn bức tường, tạo nên một không gian tranh cổ kỳ lạ, trong đó lẫn lộn cái thật, cái giả, cái cũ, cái mới. Qua công việc sao chép khéo léo kỳ công này, anh giống như người muốn nâng niu, trân trọng, bảo tồn truyền thống. Tuy nhiên có một điều không cưỡng lại được, đó là thời gian, thời gian sẽ bào mòn và làm thay đổi tất cả.

Một ví dụ điển hình nữa về thẩm mỹ tạp kỹ là tác phẩm của Trương Tân. Trương Tân là một trong những nghệ sĩ tiên phong đầu tiên làm sắp đặt và trình diễn ở Việt Nam, được nhiều người biết đến cả trong nước lẫn ngoài nước. Cũng tại không gian tranh thờ cổ ở Nhà sàn Anh Đức, Trương Tân trưng bày hai mô hình váy đầm hiện đại bằng các chất liệu của thời hiện đại, rất kích động và thách thức, tạo nên một kiểu đối thoại cổ - kim ngay chính giữa không gian truyền thống. Một chiếc váy kết bằng dây điện và bóng đèn công nghiệp. Chiếc kia là kiểu váy cưới cô dâu, chân váy kết bằng các chuỗi xích kim loại sáng loáng. Hai chiếc váy, mỗi cái một kiểu, gửi đến người xem thông điệp hài hước khác nhau của tác giả. Đặc biệt là chiếc váy cô dâu, trông xa rất óng ánh, bắt mắt, lãng mạn bay bổng, nhưng đến gần là một lồng xích khổng lồ, nặng nề, đe dọa tự do của con người...

Thẩm mỹ tạp kỹ đôi khi đồng danh, kỳ lạ, có tính bông đùa, giễu cợt. Các nghệ sĩ vừa dị ứng với nền văn minh tiêu dùng, phế thải bạc bẽo, vừa lấy chính sản phẩm tiêu dùng phế thải để làm ra tác phẩm của mình, và rồi vứt đi không thương tiếc. Trong khi rất ghét sự tầm thường, rập khuôn của các sản phẩm đại trà, rẻ tiền, thì họ lại cố tình tạo ra những hình ảnh rập khuôn đại trà nhất trong tác phẩm của mình. Cũng như vậy, họ vừa chối bỏ đời sống máy móc, vừa vào hòa theo nó, sử dụng các kỹ thuật tối tân để tạo nên tác phẩm, như một cách thể hiện sự cập nhật của mình với KHKT (trường hợp dùng video, máy tính, đèn chiếu và các công cụ kỹ thuật khác). Và còn nhiều tính chất kỳ lạ và bất ngờ khác, như tính khiêu khích, cực đoan và thích gây cảm giác mạnh.

Nghệ thuật thuộc thẩm mỹ tạp kỹ cũng giống như các hình thức nghệ thuật khác ở chỗ có đủ loại chất lượng khác nhau, cao thấp, hay dở, giống như hàng hoá trên thị trường, buộc ta phải cảm nhận và phân

biệt. Bên cạnh một số tác phẩm nêu bật được ý tưởng và gây bất ngờ, thú vị về thẩm mỹ, cũng có rất nhiều tác phẩm nhạt nhẽo, vô nghĩa. Tất cả vẫn là phụ thuộc vào tầm tư duy của người nghệ sĩ. Song, có thể nói, các nghệ sĩ theo xu hướng nghệ thuật phi lợi nhuận này thực sự dấn thân vào xã hội, và nghệ thuật của họ là một cách nói lên tâm lý xã hội khá rõ ràng, thẳng thắn.

Thẩm mỹ tạp kỹ có thể bị từ chối, bị ghét bỏ, hoặc gây khó chịu, đó là việc của công chúng và thời gian. Tuy nhiên, chính thời đại đã đẻ ra nó. Và tôi xin mượn câu nói của họa sĩ Nguyễn Minh Thành để tạm kết cho bài này: "... Ở đó là những tiếng động rất ồn ào, hỗn độn, mà người ngoài cuộc có thể cảm thấy khó hiểu và không thích, song những ai đã chui được vào trong tiếng động đó sẽ tìm thấy cho mình sự hợp lý và thú vị riêng".

**B.N.H**

**Chú thích:**

1. Đỗ Minh Tuấn "*Người trí thức trong thiên niên kỷ mới*" (Báo Văn nghệ, từ số 52, ngày 29 -12 - 2001).
2. Workshop "*Cửa sổ châu Á*" (tại Trung tâm Mỹ thuật Đương đại Hà Nội, từ 25 đến 28-11 - 2002).

# MỸ THUẬT ĐƯƠNG ĐẠI BẮT NGUỒN TỪ TRUYỀN THỐNG\*

*Phạm Trung* \*\*

1. Diện mạo mỹ thuật VN thế kỷ 20 là cái nhìn hiện đại của phương Tây về truyền thống. Bối cảnh phức tạp và biến động cách mạng trong lòng xã hội VN suốt một thế kỷ qua đã đồng thời tạo nên những thay đổi có tính quyết định trong lối sống, hệ thống quan niệm, tư tưởng và hình thức biểu hiện của mỹ thuật. Bên dòng vận động của lịch sử, câu hỏi thường trực của các thế hệ họa sĩ VN cho đến hôm nay vẫn là: Tìm ra và giải mã phẩm chất chính của truyền thống nghệ thuật VN? Làm thế nào để mỹ thuật hiện đại VN góp mặt đường hoàng vào làng văn hoá thế giới trên cơ sở đa dạng “thống nhất của các dị biệt”.

Những cuộc tranh luận về tính hiện đại và truyền thống vẫn tiếp tục và mãi không chấm dứt nhưng có thể tất cả mọi ý kiến đều đồng ý rằng nếu không có được bản sắc riêng thì con thuyền mỹ thuật VN sẽ chẳng đi tới đâu trong bối cảnh “toàn cầu hoá”. Cũng tiêu cực không kém, nếu văn hoá VN đóng kín, tự cầm tù bên lề những tiến bộ khoa học kỹ thuật, văn hoá, văn minh của nhân loại. Vì vậy, thiết tưởng nên lạm bàn đôi chút về những đặc điểm của tư duy và tính cách người Việt. Dầu sao, “biết mình, biết người” để có thể làm tốt hơn, chuẩn bị hành trang

---

\* Tham luận tại hội thảo khoa học Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ 20 do Trường ĐHMT Hà Nội - Viện Mỹ thuật tổ chức. Bài đã in trong Kỷ yếu hội thảo, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội, 2000.

\*\* Sinh năm 1965, về Viện năm 1990, là Thạc sĩ, chuyên nghiên cứu mỹ thuật hiện đại và thế giới, hiện nay là trưởng Ban Mỹ thuật Hiện đại.

cho tương lai là điều không phải cá nhân ai mà mọi người VN đều nên làm khi bước vào thiên niên kỷ mới.

Theo nhà văn hoá Hữu Ngọc, tính cách người Việt bao gồm những mặt tích cực chủ yếu:

“... Người Việt có tinh thần cộng đồng cao; dân tộc sớm phát triển (gia đình - làng - nước). Lý do: tập hợp chống ngoại xâm, đắp đê. Hạt nhân: làng xã cổ truyền.

- Tinh thần yêu nước là một yếu tố chủ yếu.
- Có nền văn hoá lâu đời (tầm quan trọng của tiếng Việt) - hiếu học.
- Lao động cần cù, sáng tạo, thông minh... khéo tay (ảnh hưởng trồng lúa nước). Ý thức tiết kiệm.
- Dấu ấn gia đình: cách xưng hô trong ngôn ngữ xã hội, hiếu thảo, trọng người già, đoàn kết thân ái làng - nước.
- Thích nghi để tồn tại, ứng xử mềm mỏng. Thiết thực, cụ thể, dung hoà. Trọng thực tế và kinh nghiệm.
- Quen sống thanh bạch, đơn sơ mộc mạc. Do đó, thích cái bình dị, cái khéo, xinh, duyên dáng hơn là tìm cái huy hoàng tráng lệ.
- Tư duy không triết học, siêu hình, ngả về lưỡng hợp biểu tượng, thích cụ thể.
- Tình cảm tôn giáo bàng bạc (religiosité), không cuồng tín, ảnh hưởng còn mạnh của các tín ngưỡng bản địa (vật linh).
- Tác động sâu sắc của Phật giáo và Khổng học.
- Đa cảm hơn duy lý, trữ tình, thích thơ.
- Trong bậc thang giá trị, cái thiện thường vượt lên cái chân và cái mỹ, do đó luân lý và đạo đức có giá cao nhất<sup>1</sup>.

Khi bàn về bản sắc văn hoá VN, chúng ta đã gặp rất nhiều ý kiến nêu ra những đặc tính quý báu của dân tộc như tinh thần cộng đồng, nhân ái, truyền thống yêu nước, yêu lao động nhưng bên cạnh đó hãy thử tham khảo một số khía cạnh khác, qua đó có thể qui chiếu được phần nào những hoạt động văn hoá nghệ thuật diễn biến quanh tư tưởng người Việt qua các biến thiên lịch sử xã hội:

“...Do chiến tranh liên miên, nên phát triển xã hội của ta mang tính bất thường. Các kết cấu kinh tế - xã hội thường bị gián đoạn, phát triển chậm lại hoặc bị thui chột.

- Mặt trái của tinh thần cộng đồng cao là sĩ diện thái quá, tính cục bộ địa phương.

- Tính cách cá nhân khó phát triển vì bị ức chế, khó đổi mới (kể cả kinh tế, kỹ thuật).

- Chủ nghĩa gia đình làng xã chuyển sang quan hệ xã hội: chủ nghĩa bình quân, tùy tiện dễ bao che bè phái. Dễ sùng bái, thần thánh hoá.

- Do kinh tế tiểu nông - tiểu công nghiệp: có thái độ ghen ghét đố kỵ, làm ăn tùy tiện, thiếu ý thức kỷ luật, làm ăn nhỏ, manh mún, không biết lo xa, hạch toán kinh tế.

- Yếu tư duy logic, óc phân tách thực nghiệm và luân lý. Dễ cầu may.

- Dũng cảm hy sinh vì nước (nhất là trong chiến tranh) nhưng thiếu can đảm người công dân...”<sup>2</sup>

Một ý kiến khác :

“Dân ta thông minh, hiếu học, chuộng tri thức như ai cũng biết (tuy gần đây, cái động cơ và phương pháp tìm đến sử dụng trí thức đã bị méo mó khá nhiều). Nhưng còn nghèo trí tưởng tượng.

...Có lẽ do hoàn cảnh lịch sử bị ảnh hưởng lối học từ chương khoa cử, ông bà ta bị gò bó quá nhiều trong tư duy, cho nên so với nhiều dân tộc khác, chúng ta ít có những nhà tư tưởng lớn, những triết gia tầm cỡ, ít có những công trình kiến trúc đồ sộ dựa trên sức tưởng tượng phóng khoáng diệu kỳ. Ngay cả những tác phẩm văn học hay nhất cũng chủ yếu làm say đắm lòng ta bởi văn chương mượt mà trau chuốt, gợi cho ta những tình cảm ưu ái thiết tha, giúp cho ta hiểu rõ hơn nhân tình thế thái, chứ ít có những pho truyện lớn, với tình tiết phức tạp, ý tưởng kỳ lạ, độc đáo, lôi cuốn ta vào những thế giới vừa thực vừa hư, vượt ra khỏi các giới hạn thực tại tầm thường...”<sup>3</sup>

Nhìn vào lĩnh vực mỹ thuật, ta thấy bên cạnh những mặt tích cực của dân tộc được thế giới thừa nhận. Lối sống tiểu nông manh mún, vốn kinh tế nhỏ bé, con người cá nhân cầu may, trọng thực tế và kinh nghiệm,

thiếu sức tưởng tượng... là những tiền đề để trả lời câu hỏi: Tại sao với sự phát triển gần một thế kỷ, mỹ thuật đương đại VN rất ít những tác phẩm hoành tráng, có sức thuyết phục về nghệ thuật và tư tưởng? (mặc dù, hàng chục năm nay nhà nước đầu tư, tốn không ít tiền của cho tượng đài và tranh tường hoành tráng). Phải chăng vì những đặc tính cố hữu của người Việt kể trên, đã làm cho mỹ thuật VN giai đoạn vừa qua, theo đánh giá của công luận, chỉ chú trọng đến mỹ cảm bề mặt, tính trang trí, vẻ đẹp tạo hình mà thiếu đề cập trực tiếp những vấn đề của xã hội, thời đại? Trong mỹ thuật đương đại VN, thế nào là hiện đại và thế nào là truyền thống? Tuân thủ phong cách nghệ thuật trường phái Paris ngự trị hàng chục năm qua của mỹ thuật VN mới là truyền thống hay lớp trẻ hiện nay với trào lưu tìm về “văn hoá làng”; những thể nghiệm: nghệ thuật sắp đặt (installation), performance art,... là đang tìm về truyền thống?<sup>4</sup>

### 2.1. Ngày hôm qua...

Ngược trở lại lịch sử, việc thành lập trường Mỹ thuật Đông Dương (1925) khai mở cho nền nghệ thuật hiện đại VN, đem theo cả tư duy thẩm mỹ và khoa học tạo hình Âu châu vào VN. Lịch sử đã dẫn các nghệ sĩ VN rẽ sang con đường khác trong tạo hình, đó là con đường phương Tây. Những người thầy có dụng công khuyến khích những phẩm chất của mỹ thuật truyền thống VN với nền tảng mỹ học phương Tây và học sinh như những tờ giấy trắng - náo nức học hỏi bài học thẩm mỹ từ trời Tây văn minh đem lại.

Cuối cùng, khi tiếp cận được một bước về kỹ thuật tạo hình, chất liệu, cách xử lý ánh sáng, viền cận, cơ thể học của châu Âu thì cũng là một bước ly khai với định ước tạo hình của truyền thống, được hiểu với tính ước lệ, tượng trưng, nghệ thuật có chức năng giáo dưỡng tinh thần, hình tượng đường nét tách bạch, trang trí cao. “... Họ tạo ra một thời đại thẩm mỹ mới, đến mức vô cùng khó khăn cho các họa sĩ trẻ khi muốn tiếp nối với lối tạo hình truyền thống, khi muốn thoát khỏi ảnh hưởng của trường họa Paris...”<sup>5</sup>. Người Pháp khuyến khích các họa sĩ VN sử dụng chất liệu và kỹ thuật truyền thống với lụa và sơn mài. Hiện nay, với các tác phẩm để lại của thế hệ họa sĩ trường Mỹ thuật Đông Dương giai đoạn đầu như: Nguyễn Gia Trí, Mai Trung Thứ, Lê Văn Đệ, Tôn Thất Đào,

Phạm Đăng Trí, Tô Ngọc Vân... ta thấy ảnh hưởng mạnh của bút pháp Ấn tượng. Họ đều vẽ giống nhau: chân dung, phong cảnh, vẽ những thôn nữ, vẻ đẹp VN xưa, cổ kính đài các, quý phái. (Những năm 1930, văn học đã có nhiều tác phẩm nhìn hiện thực phê phán đời sống nông thôn VN bi đát, “Bước đường cùng”. Trong khi đó, giới mỹ thuật và họa sĩ Nguyễn Phan Chánh, người được coi là giàu bản sắc VN với những kiệt tác lụa đầu tay những năm 30 vẫn nhìn nông thôn, xã hội VN lãng mạn, bình lặng, trong sáng). Thái độ duy mỹ, xa lánh với chính trị, xã hội thường nhật dường như cũng từ đó trở thành một thuộc tính của mỹ thuật VN hiện đại. Có lẽ nghệ thuật với những phẩm chất sang và quý của nó là một phương tiện của Đạo và như vậy hoàn toàn không cần ràng buộc quá nhiều vào hiện thực cuộc đời? (Ngay cả trong các thời kỳ mỹ thuật cổ VN, với một lịch sử chiến tranh, giặc giã liên miên, thiên nhiên khắc nghiệt nhưng những hình ảnh mang tính bi kịch, bi lụy căng thẳng khốc liệt, thường rất hiếm gặp và nếu có đều được thể hiện với ngôn ngữ ít nhiều trào lộng).

Phải chăng giãn cách và ly thoát khỏi thực tại cũng là phẩm cách bày tỏ của nghệ thuật VN và sự nhân ái, khoan dung, lòng yêu nước tàng ẩn ở những khát vọng nghệ sĩ muốn một thế giới sống an ủi, êm đềm, bình ổn hơn? Đó cũng là thái độ sống của tầng lớp “sĩ phu” trong xã hội thời xưa về “ở ẩn” nếu không muốn tham dự vào những bất ổn đáng ngờ của xã hội.

Những thế hệ họa sĩ sau này kính phục các họa sĩ thế hệ đầu tiên của trường Mỹ thuật Đông Dương ở nhân cách văn hoá, kỹ thuật, sự dẫn thân, “sinh ư nghệ, tử ư nghệ” cùng cố gắng chấn hưng lại chất liệu, hình thức dân tộc. Nhưng bài học có tính cách tân, muốn thoát khỏi những ràng buộc của trường phái Paris đã phần nào xơ cứng phải nhờ đến các họa sĩ như: Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Dương Bích Liên, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tiến Chung... với cách đặt vấn đề, cách nhìn hội họa và phẩm cách công dân trong việc tìm một ngôn ngữ tạo hình mới hiện đại và dân tộc hơn. Các họa sĩ thế hệ sau ảnh hưởng nhiều hơn ở những bậc thầy này bên cạnh việc nhiều họa sĩ trường Mỹ thuật Đông Dương dẫn thân, tham gia vào cuộc kháng chiến cứu nước của dân tộc cũng



dem lại cho diện mạo mỹ thuật một thể trạng mới, vẫn đượm chất trữ tình, hào hoa thời tiền chiến nhưng đã mong muốn có những giọng điệu cường tráng hơn, mong muốn gắn với cuộc sống, khát vọng giải phóng cá nhân và dân tộc.

Những thành tựu nghệ thuật của mỹ thuật VN giai đoạn cuối những năm 50 đầu những năm 60 là kết quả của một quá trình chuyển đổi cách cảm tạo hình, bút pháp của các họa sĩ học trường Mỹ thuật Đông Dương cùng những người đào tạo trong kháng chiến với sự trưởng thành về chất liệu sơn mài. Một lần nữa, bút pháp ấn tượng, tả thực được dùng như một chuẩn tạo hình để sáng tác, nhìn nhận niềm lạc quan, ước mơ phơi phới của công dân trước tiền đồ dân tộc. Ý thức công dân được xác định bám sát đề tài lao động sản xuất, chiến đấu. Ảnh hưởng của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa từ các nước Đông Âu, Trung Quốc cũng như sự chuyển đổi tư tưởng, tình cảm của các nghệ sĩ trong giai đoạn này trước những yêu cầu mới của xã hội đã cố gắng sáng tác những tác phẩm theo sát cuộc sống, có tính tuyên truyền, dễ hiểu. “Buổi sáng luôn có cái trong trẻo của nó”<sup>6</sup>. Chỉ tiếc rằng, càng về sau tuy vẫn có những tác giả và tác phẩm thành công nhất định nhưng sự nhất quán theo đuổi một phương pháp ngoại nhập không hẳn phù hợp với tâm lý sáng tạo truyền thống VN trong điều kiện xã hội bao cấp, kinh tế nghèo nàn, lâu dần sẽ dẫn đến sự công thức, hời hợt, không có cá tính nghệ thuật mặc dù về đề tài có vẻ vẫn tất yếu lạc quan, bám sát thời sự hơn cả.

2.2. Không thể phủ nhận sự tham gia tích cực, đôi khi bằng cả cuộc sống của nhiều họa sĩ để sáng tạo ra những tác phẩm, ký họa chiến trường, phản ánh cuộc sống lao động, chiến đấu để bảo vệ nền độc lập dân tộc của những thế hệ người VN nhưng rõ ràng tầm khái quát sử thi, tính tư tưởng, trí tưởng tượng và nghệ thuật cao của số tác phẩm “đứng được” với thời gian chưa tương xứng với số lượng các tác phẩm của mỹ thuật VN hiện đại. Cho đến hôm nay, việc tìm hình thức biểu hiện nghệ thuật phù hợp, thể loại, mỹ thuật công cộng, kiến trúc... cách giải quyết của riêng VN vẫn chưa định hình. Một lần nữa câu hỏi hiện đại và truyền thống lại được đề cập mấy chục năm qua, có thể thấy kích thước và qui mô sáng tạo những tác phẩm vừa và nhỏ lại thành công hơn cả. (Trong

lịch sử, các tác phẩm mỹ thuật VN từ kiến trúc đến điêu khắc, đồ mỹ thuật ứng dụng thường qui mô vừa hoặc rất nhỏ bé. Điều đó chứng tỏ khả năng kinh tế của xã hội đương thời nghèo nàn hoặc bị ràng buộc bởi chính mỹ cảm của người đặt hàng (vua, hoàng tộc...) hay nghệ nhân (công tượng?) ưa sự mực thước, tế nhị?. Ở những tác phẩm thành công, cái đọng lại không phải là kích thước đồ sộ, hay những hình tượng màu sắc chói ngợp, biểu hiện cường điệu to tát mà chính là tinh thần nhân văn, chủ nghĩa nhân đạo, tâm tình hồn hậu. Quan trọng nhất là cảm hứng sáng tác hồn nhiên, chân thành, lòng tự hào dân tộc cao thúc đẩy nghệ sĩ kết hợp được hài hòa, kiên định cá nhân “Cái tôi” tinh thần với “Cái tập thể” thời điểm đó đồng nghĩa với đất nước. Đáng chú ý, ảnh hưởng là điều không tranh cãi, mặc dù vậy, ở những tác phẩm thành công, các họa sĩ VN về lý thuyết vẫn tuân thủ ngôn ngữ hình thức của trường phái Paris cùng với phương pháp hiện thực XHCN nhưng thực tế các phương pháp này đã bị giảm nhẹ đi rất nhiều trước những đòi hỏi tìm tòi của cá nhân để tiếp cận truyền thống hơn nữa. Xét cho cùng, các họa sĩ VN không quá cực đoan khi tiếp nhận, ảnh hưởng bất kỳ trường phái nghệ thuật nào với trường phái Paris hay phương pháp tả chân, hiện thực XHCN cũng vậy. Họ trọng kinh nghiệm từ thực tế hơn, do đó hình ảnh được tạo nên hoàn toàn khả thi, không quá căng thẳng, khuôn mẫu mà lại “duy tình” tạo ra một bản sắc riêng về biểu hiện của mỹ thuật đương đại VN. Điều mà các họa sĩ trường Mỹ thuật Đông Dương thời kỳ đầu tiếp cận ở mặt hình thức: phong cảnh, sinh hoạt, chân dung Việt thì nay đã có những đòi hỏi tìm về bản thân cội nguồn Việt ở văn hoá Làng với những phát hiện ban đầu của họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung trên khía cạnh nghiên cứu, định danh phong cách nghệ thuật trong lịch sử và đặc biệt ảnh hưởng là họa sĩ Nguyễn Tư Nghiêm ở cách nhìn cách tân về truyền thống.

3. Nhiều người đã sử dụng nhưng không phải ai cũng biết xuất xứ các thuật ngữ từ đâu. Trong mỹ thuật VN, người đầu tiên dùng đến thuật ngữ “Điêu khắc đình làng” để định danh biểu hiện của chạm khắc trang trí trên kiến trúc đình làng TK 16 - 17 - 18, làm rõ xu hướng điêu khắc, tính chất khối của nó là nhà phê bình Thái Bá Vân vào năm 1976<sup>7</sup>. Từ

đó, thuật ngữ này tiếp tục được sử dụng và mọi người mặc nhiên chấp nhận cho đến nay. Cũng như vậy, vào thập niên 80, khi mỹ thuật VN đang ở giai đoạn chuyển mình, cần tìm tòi, thể nghiệm những hình thức mới thay vào bút pháp Ấn tượng, tả thực ngự trị hàng chục năm từ thời trường Mỹ thuật Đông Dương. Các họa sĩ VN thời kỳ ấy, lứa tuổi 35-45 mong muốn thể hiện rõ hơn, mạnh mẽ hơn sự hứng khởi của tinh thần công dân trước những đề tài lịch sử - cách mạng. Những hình thức, thủ pháp nghệ thuật đa dạng có thể nói nhiều điều, xây dựng nhiều không gian, thời gian. Nguyên lý nghệ thuật cho phép họa sĩ tạo liên tưởng, phát triển nhiều khía cạnh của chủ đề từ văn học sang triết học... của tranh tường Mê-hi-cô và các nước XHCN Đông Âu cũ được thể nghiệm rộng rãi. Thuật ngữ “Đồng hiện nghệ thuật” được nhà phê bình Bùi Như Hương sử dụng lần đầu tiên để chỉ đặc điểm của biểu hiện nghệ thuật này vào năm 1983. “Một cánh én không làm nổi mùa xuân” nhưng rõ ràng những thuật ngữ mỹ thuật này đã ra đời bởi mẫn cảm nghề nghiệp của nhà phê bình, “chuyển hoá đúng ngữ nghĩa” một bút pháp nghệ thuật. Dù muốn hay không vẫn phải thừa nhận giai đoạn mỹ thuật VN (1975-1985) trước đổi mới là một giai đoạn bản lề quan trọng. Những thành tựu của mỹ thuật sau đổi mới có được hôm nay (mỹ thuật tiếp cận, dẫn cập nhật và giao hoà bình đẳng với văn hoá thế giới hơn nhiều ngành nghệ thuật khác) chính là kết quả của sự cựa mình, vật lộn của bản thân ngành mỹ thuật về tổ chức, quan niệm sáng tác ở thập kỷ 80. Dù ít, dù nhiều, thế hệ họa sĩ tuổi đời lúc đó từ 35-45, trưởng thành trong kháng chiến chống Mỹ có được sự chia sẻ quan điểm của một số họa sĩ cao niên đã làm nên sự chuyển đổi này. Với thời gian nhìn lại, giai đoạn 1975-1985 của mỹ thuật VN đã có được những cố gắng và tạo tiền đề cho những biến đổi tích cực trong đời sống mỹ thuật, ý thức công dân được khuyến khích trong những đề tài giàu tính sử thi, hoành tráng; tuy nhiên vấn đề thành tựu lại tùy thuộc vào tâm lý xã hội, cơ chế mỹ thuật, nhân tài, vật lực... “Bao cấp” cũng có những mặt tích cực của nó. Sự bảo trợ của nhà nước ở bất kỳ thời đại nào cũng rất quan trọng cho các dự án Văn hoá nghệ thuật lớn. Điều cần thiết là sự đầu tư phải đúng người, đúng việc (t/c “Mỹ thuật” hồi còn được “bao cấp” có khá nhiều bài viết

dày dặn, nghiêm túc). Với cơ chế kinh tế thị trường hiện nay, hiện thực cuộc sống, nội tâm con người phức tạp hơn, các thể loại và phong cách nghệ thuật phong phú hơn, nhu cầu chiếm hữu cái đẹp đa dạng hơn cũng là lúc khát vọng công dân, men say thẩm mỹ mơ ước những tác phẩm có dung lượng nghệ thuật đồ sộ, đầy chất sử thi - hoành tráng, chuyển tải những vấn đề lớn lao xã hội, con người đã lùi xa vào lịch sử. “Sự thay đổi đôi khi là cần thiết nhưng dù sao cũng mang đến một nỗi buồn. Nỗi buồn của một điều gì đó không còn như cũ”<sup>8</sup>.

#### 4. “Ngày hôm nay là ngày mai

Ngày mai là tương lai”<sup>9</sup>

Ảnh hưởng của trường Mỹ thuật Đông Dương còn dai dẳng, day dứt đến tận bây giờ tới mỹ cảm hiện tại của người VN. Ảnh hưởng đến sáng tác của thế hệ họa sĩ trẻ đang thành danh bất luận đã học mỹ thuật ở trường Mỹ thuật Hà Nội hoặc trường Mỹ thuật Công nghiệp hay trường mỹ thuật nào khác! Có thể nói, ngay cả thế hệ họa sĩ trẻ từng được coi là “tiên phong” (avant garde) - tiên phong của mỹ thuật VN đương đại vẫn là dấu ấn trường Mỹ thuật Đông Dương. Tính dân tộc ở đây được hiểu ở khía cạnh đề tài, sự quay trở về tìm lại “văn hoá làng”. Có khác chăng, khía cạnh tâm lý, tâm trạng nghệ thuật của nghệ sĩ, cái nhìn nhiều chiều thân phận con người được đẩy sâu hơn, biểu hiện phong phú và cường tráng hơn thế hệ các họa sĩ trường Mỹ thuật Đông Dương.

Đây lại là một cái cực khác so với cực nghệ thuật tả chân, hiện thực phục vụ sự kiện, thời sự thời kỳ trước.

Nếu hy vọng và trông chờ điều thật hiện đại, mới mẻ ngay lập tức sẽ là không tưởng bởi sự vận động của xã hội, tư tưởng, thẩm mỹ phải là một quá trình nhưng rõ ràng thuộc tính hiện đại cũng như thuộc tính dân tộc (một sự biến đổi về chất) lại nằm ở tương lai của những họa sĩ lứa tuổi 30 hiện nay với đời sống xã hội, tâm trạng nghệ sĩ và nguồn ảnh hưởng văn hoá đa chiều hơn, còn lại tùy thuộc “chất lượng sống” của từng nghệ sĩ mà thôi.

Xã hội phương Tây đại công nghiệp với sự phát triển vũ bão của khoa học kỹ thuật và công nghệ, mức sản xuất hàng hoá phát triển cao

dẫn tới sự đảo lộn các thang giá trị cổ điển, kinh viện trong xã hội. Nhu cầu đòi hỏi phải chứa đựng, thể hiện những xúc cảm thẩm mỹ mới, “hiện đại”, mang hơi thở thời đại, và hơn hết phải phổ cập và “đại chúng”, bình đẳng, dân chủ, chiết trung thẩm mỹ hơn là lý do hình thành và bành trướng mỹ học của nghệ thuật đại chúng. (Trong chừng mực nào đó lý tưởng cách mạng tháng Mười Nga với công bằng xã hội, xé rách lá nho giả hiệu về nề nếp xã hội, đẳng cấp, tư tưởng, thuộc tính văn hoá chỉ tầng lớp trên mới được hưởng của xã hội Tư sản cũng được xem như một tác nhân của cuộc cách mạng thẩm mỹ này).

Ngày nay, cách hiểu về “tính hiện đại” như một thuộc tính của văn minh công nghiệp Âu Tây, dư thừa được coi như “hình mẫu, là thước đo giá trị của các nền văn minh, văn hoá khác”<sup>10</sup> đang ngự trị và là tiêu chuẩn mới của văn minh nhân loại, nếu vào được khung cửa hẹp đó thì được coi là văn minh, còn nếu chậm chân chắc chắn bị coi là lạc hậu, chậm phát triển. Vấn đề Hiện đại - Bản sắc đương nhiên là mối quan tâm của thời đại trong nguy cơ “toàn cầu hoá”. Toàn cầu hoá được nhiều ý kiến cho rằng sẽ là mối đe dọa của nhân loại với nguy cơ bản cùng hoá những nước nghèo, thảm họa ô nhiễm môi trường và đặc biệt xoá nhòa đi bản sắc văn hoá của các dân tộc.

“...Sự diệt vong đang tới và đang được đón rước từng bừng. Mức sống của chúng ta là niềm khao khát của những người bị tước đoạt trên trái đất. Việc thế giới hoá về kinh tế và truyền thông trong vòng 15 năm qua đã đẩy nhanh quá trình đó. Mọi giới tinh hoa chính trị, tri thức hay truyền thông khẳng định rằng người ta có thể điều hoà giữa bản sắc riêng với tính hiện đại. Đây là sự lừa dối lớn của thời đại chúng ta. Hiện đại và bản sắc vốn không thể hoà hợp với nhau. Hiện đại, cái mà người ta mong mỗi hiện nay là sự mê tín đánh lộn sòng số lượng nhiều nhất với chất lượng tốt nhất. Việc thần phục kỹ thuật nhổ bật đi gốc rễ của lương tri và tước khỏi con người chính số phận của mình.

Nó đòi hỏi con người phải thường xuyên xuyên khuôn mình theo nó, và như vậy nó khước từ sự tự do của con người. Nó áp đặt lên khắp nơi những cấu trúc tinh thần và hành vi xã hội giống nhau. Nó chấm dứt chu kỳ của tính đa dạng vốn bắt đầu khi chấm dứt thời tiền sử...”<sup>11</sup>

Kiến trúc sư Ba Lan Krysotof Chwanglibog chia xẻ: "...Kiến trúc hiện đại TK 20 ư? Làm biến dạng cảnh quan truyền thống và lịch sử. Tàn phá môi trường sinh thái ở các nước kém may mắn. Sản sinh cái giống hệt thứ đồng phục có tên là International (quốc tế), đặt ở các lục địa nào cũng được. Gây ấn tượng sai lạc về một thứ công nghiệp cao toàn cầu hào phóng. Chưa phải hết: làm thoái hoá, thậm chí biến mất, các giá trị văn hoá - xã hội - cộng đồng..."<sup>12</sup>. Nguy cơ của "toàn cầu hoá" đối với từng dân tộc trong việc giữ gìn bản sắc truyền thống đã rõ và các nhà văn hoá trên thế giới đều kêu gọi giữ gìn bản sắc, sự đa dạng của văn hoá toàn cầu.

... Thích hay không thích, phù hợp hay không phù hợp là sự lựa chọn của từng thế hệ, từng người. Nhưng rõ ràng những gì sản sinh ra đều có cơ sở xã hội của nó, kể cả hình thức lập dị đến đâu cũng vậy. Huống chi nghệ thuật luôn nằm trong vấn đề kế thừa, ảnh hưởng, nghệ sĩ nào cũng mong tìm thấy dân tộc trong nhân loại, tạo được cái riêng cho dân tộc mình, thời đại mình. Picasso ai nấy đều biết là một trong những bậc thầy của nghệ thuật hiện đại. Ở VN, họa sĩ Nguyễn Tư Nghiêm từng nói đại ý khi ông quay trở về "văn hoá làng Việt" nghiên cứu, sáng tác theo phong cách điêu khắc đình làng thì ông "gặp" Picasso. Điều đó là gì, phải chăng tính hiện đại nằm ở mỗi thuộc tính văn hoá dân chủ? Không thể so sánh chỉ số GDP của văn minh vật chất với lĩnh vực tinh thần văn hoá nghệ thuật - Ví dụ, không thể so sự hơn kém giữa những tác phẩm nghệ thuật của thổ dân với tác phẩm của các nền văn hoá khác. Mỗi nền nghệ thuật có những lối biểu đạt khác nhau và hoàn toàn bình đẳng trong dòng chảy chung. Mỗi dân tộc, vùng địa lý có những đặc điểm lịch sử, hình thức tư duy không giống nhau và hội nhập toàn cầu hoá không có nghĩa là phải đạt đến và có đầy đủ tất cả những gì người khác có trong khi tâm trạng xã hội không có nhu cầu.

"...Tuy nhiên, tôi cho rằng truyền thống là một cái gì đó cũng nhân bản như văn minh. Nó có thể biến cải, nó không phải là thiêng liêng và vĩnh hằng. Duy trì một truyền thống đã lỗi thời, tức là buộc sự tồn tại và tâm hồn con người đi vào một cái khuôn chật chội, một sự tồn tại và một tâm hồn mà khả năng phát triển của chúng là không giới hạn. Nếu từng

có thể thực hành một sự kìm hãm như thế (và đây không phải là điều có thể kéo dài) thì việc đó phản bội lại bản tính con người..."<sup>13</sup>

Khi đồng nghĩa tất cả các khuynh hướng hiện đại của nghệ thuật phương Tây với tính hiện đại của văn minh phương Tây, nhiều người đã chỉ nhìn thấy những mặt trái, xô bồ của các khuynh hướng nghệ thuật này và cho rằng các trào lưu nghệ thuật hiện đại phương Tây hoàn toàn không phù hợp với tâm lý xã hội VN - điều đó thừa nhận sức sản xuất kinh tế, tâm lý công nghiệp, vẫn chưa phát triển ở VN - xã hội VN vẫn chuộng nội dung dễ hiểu, trật tự và đạo lý trong nghệ thuật hơn. Tâm lý khép kín và đồng thời biểu hiện "tính không dễ chấp nhận ảnh hưởng của mỹ thuật VN"<sup>14</sup> khi tiếp nhận những luồng tư tưởng văn hoá bên ngoài.

Sau Đổi mới 1986, phù hợp với thực tế xã hội, bên cạnh sự đa dạng về phong cách và trường phái hội họa, những ảnh hưởng qua lại của nghệ thuật thế giới, trong đó có khuynh hướng nghệ thuật hậu hiện đại (Post modernism) bắt đầu được giới nghệ thuật quan tâm, đặc biệt là thế hệ trẻ. Hình thức nghệ thuật sắp đặt (Installation) và trình diễn (Performance) được các họa sĩ trẻ Hà Nội, Tp. Hồ Chí Minh và một vài thành phố khác thử nghiệm. Từ 1997 trở lại đây, khuynh hướng Installation có dấu hiệu phát triển mạnh mẽ (chậm gần 30 năm so với trào lưu của thế giới). Có thể kể đến các họa sĩ trình bày Installation: Nguyễn Bảo Toàn, Vũ Dân Tân, Nguyễn Minh Thành, Nguyễn Văn Cường, Lê Thừa Tiến, Nguyễn Minh Phương, Nguyễn Trọng Lộc, Mai Anh Dũng, Bùi Công Khánh, Trần Lương, Nguyễn Châu Giang, Trần Hậu Yên Thế... Bằng hình thức nghệ thuật mới, các họa sĩ cố gắng thể hiện, gợi ý một hướng tìm tòi về bản chất của nghệ thuật dân tộc, về triết học phương Đông, văn hoá làng Việt, tín ngưỡng dân tộc thiểu số, khát vọng hoà bình... phải ghi nhận những tìm kiếm của họ trong việc cố gắng khám phá một dòng chủ lưu của nghệ thuật dân tộc nhằm hướng tới dòng chảy của nghệ thuật đương đại.

Tuy nhiên, các họa sĩ VN đi theo khuynh hướng Installation có cùng một điểm chung ở chỗ mới chỉ làm quen, tập dượt với hình thức này. Tác phẩm của họ hướng tới một cái đẹp duy mỹ hoặc tinh thần hoài cổ, một ẩn dụ tiếc nuối, "thơ thơ" đâu đó mà vẫn chưa khai thác khả năng biểu

đạt mạnh của Installation là đề cập trực tiếp và giải đáp những vấn đề của xã hội đương đại. Con người hiện đại, càng văn hoá, càng mâu thuẫn và càng có nhu cầu hưởng thụ và thể hiện xúc cảm thẩm mỹ tổng hợp. Khi đã hình thành một trào lưu, chứng tỏ thực sự có nhu cầu nội tại của hoạt động sáng tạo. Thậm chí, có nhà phê bình nghệ thuật còn nhận xét Installation sẽ là một trong những xu hướng chính của nghệ thuật VN TK 21. Thực chất, mặc dù quan niệm nghệ thuật hoặc tôn giáo có khác nhau nhưng những phương tiện biểu đạt tương tự hình thức Installation, Performance không phải là xa lạ trong văn hoá các nước phương Đông. Ở VN, những sắp đặt mâm quả trong tết trung thu, đồ mã trong lễ Vu lan, trong các nghi lễ trình đồng của đạo thờ Mẫu VN, những bố cục bày trí trong đình, chùa, miếu, sinh hoạt và lễ hội dân gian các dân tộc... nếu tạm tách những ý nghĩa tâm linh, tôn giáo thì lớp hình thức, cách tổ chức và sinh hoạt là một "Installation", hoặc "Performance" đầy biểu hiện thị giác qua màu sắc, âm thanh và tính chất lạc quan dân gian. Điều này cũng gần với hình thức nghệ thuật tiểu cảnh, chơi đá, cây khô, gỗ lũa ở Trung Quốc, Nhật Bản, Việt Nam, trong đó, thông qua cách sắp đặt "Instal" các tiểu cảnh đã bao hàm ứng thái của chủ nhân với thiên nhiên, vũ trụ và con người...

Như vậy, hiện đại nằm trong lòng (hay bắt nguồn) từ truyền thống và tất nhiên nghệ thuật phải được xây dựng trong bối cảnh xã hội cùng với phương thức tư duy, tình cảm cá nhân tương ứng. Không có lý do gì để thực hiện lại hoàn toàn nội dung của quá khứ trong khi hình thái hôm nay vận động xoay vần theo những vòng tròn xoắn ốc lên cao mãi... Khi xã hội ngày càng cởi mở và dân chủ, xu hướng toàn cầu hoá đề cập đến nhiều qua các phương tiện truyền thống, đời sống kinh tế cải thiện cũng là lúc văn hoá nghệ thuật không thể chối bỏ những luồng ảnh hưởng của khoa học, chính trị, tri thức bên ngoài nếu không muốn trở thành ốc đảo biệt lập của văn minh hiện đại. Phải chăng cần tìm ra một mối tương hợp để bản sắc truyền thống tự nó trở thành một giai đoạn mới của sự hoà nhập. Hiện đại là cái cá biệt tinh diệu chớp cánh phù du trong đời thực quanh ta và nghệ thuật là "mặc khải" của tương lai.

**P.T**



**Chú thích:**

- 1, 2. Hữu Ngọc. Tính cách Việt. Sức khoẻ và đời sống, số 19(909).
3. Hoàng Tuy. Thiếu sức tưởng tượng tri thức không có tiềm năng phát triển. Tia sáng, số từ 10/3 - 10/4/1999.
4. Xem thêm: Thái Bá Vân. Con hơn cha là nhà có phúc... Lao động, 1997.
5. Phan Cẩm Thượng. Trường Mỹ thuật Đông Dương. Thể thao và văn hoá, số 53, 2/7/1999.
6. Nguyễn Quân. Yêu nước - tập thể - lạc quan. Thể thao và văn hoá, số 89, 5/11/1999.
7. Xem Thái Bá Vân. Điêu khắc đình làng. Nghiên cứu Văn hoá nghệ thuật, số 4, 1976.
8. Phạm Thị Hoài.
9. Ý thơ trong phim Ba Lan "Women's world".
10. Xem KTS Lý Thái Sơn. Lá thư GEO. Kiến trúc, số 1(81), 2000.
11. Dennis Tillias. Nhân loại trước sự lựa chọn Thiên niên kỷ. Thể thao và văn hoá, số 93, 19/11/1999.
12. Xem KTS Lý Thái Sơn. Đã dẫn.
13. Mohammad Khatami. Mối quan hệ giữa truyền thống và hiện đại. Thể thao và văn hoá, số 30, 13/4/1999.
14. Mai Nguyên Long (bố Việt, mẹ Úc). Lời phát biểu tại triển lãm Installation đầu tiên tại VN ở trường ĐH MTHN 1996 (sau triển lãm của Nguyễn Bảo Toàn 1994).

# NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT TRUYỀN THỐNG CHẶNG ĐƯỜNG DÀI\*

*Lê Cường\*\**

**M**ỹ thuật là một trong số ít loại hình văn học nghệ thuật sớm có trong tư duy nhận thức và sáng tạo của xã hội loài người. Từ buổi hồng hoang, cách chúng ta vài vạn năm, con người biết dùng công cụ lao động, đồ trang sức, sử dụng màu sắc làm đẹp cho mình và cộng đồng. Người nguyên thủy thể hiện niềm vui, nỗi buồn, qua lời ca, điệu nhảy, tiến tới vẽ hình người, con vật, cảnh cây... chạm khắc trên vách hang, hòn đá, mảnh sừng, đồ đất nung... thể hiện tâm trạng, tình cảm, tư duy sơ khởi, đầy nhanh quá trình hoàn thiện, phát triển trí tuệ con người.

Các nhà nghiên cứu, giáo sư, tiến sĩ nhận thức, đánh giá về nền văn minh, văn hiến của một cộng đồng dân tộc với nhiều tiêu chí và giá trị nhân văn không đổi, trong đó bao hàm giá trị văn hóa vật thể và phi vật thể. Tác phẩm mỹ thuật, một giá trị văn hóa vật thể trầm trải vài vạn năm, hàm xúc, ảnh hiện những giá trị văn hóa phi vật thể là tư duy sáng tạo, trí tuệ của nghệ nhân, nghệ sĩ. Hàng loạt hiện vật kiến trúc, điêu khắc, hội họa, trang trí, thủ công mỹ nghệ, gốm sứ... các nhà khoa học

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 4 (4), tháng 12 năm 2002.

\*\* Sinh năm 1947, về Viện năm 1974, chuyên công tác tư liệu ảnh, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cổ, nghỉ hưu năm 2007.

luận đoán, nêu bật hình ảnh xã hội con người từ xa xưa đến thời văn hóa Đông Sơn phong túc, hoạt nhã, đầy giá trị triết lý nhân văn, thẩm mỹ.

Sau vài vạn năm sáng tạo công cụ lao động, đồ vật, tác phẩm mỹ thuật, kiến trúc... chữ viết, chữ số ra đời, con người có phương tiện ghi nhận, viết văn, thơ, sử học, ký sự, triết học, y lý... nghiên cứu mỹ thuật chưa có và chậm hơn nhiều so với các loại hình cảm thức, tư duy đi trước đáng trân trọng.

### 1. Nghiên cứu mỹ thuật trong tiến trình lịch sử

Hàng chục năm qua, các nhà khảo cổ khai quật nghiên cứu hàng trăm di tích hang động và đưa ra chứng lý khoa học bước đầu tìm đến nhận thức Việt Nam là một trong những nôi dung dưỡng, phát triển và tiến hoá của xã hội loài người. Từ hàng loạt hiện vật cổ xưa nhất tìm thấy ở hang núi Đọ, núi Nuông, núi Quan Yên (Thanh Hoá) các nhà nghiên cứu thẩm định, luận bàn về niên đại chế tác công cụ lao động, vật dụng hàng ngày của bầy vượn người nguyên thuỷ cách chúng ta ngày nay khoảng 30 vạn năm. Dòng chảy tiến hoá liên tục đến các nền văn hoá Sơn Vi, Hoà Bình, Bắc Sơn, Đa Bút, Quỳnh Văn, Hạ Long, Óc Eo, Sa Huỳnh... và kết đọng rực rỡ ở văn hoá Đông Sơn lan toả khắp Đông Nam Á được thẩm định khách quan trong nhiều công trình nghiên cứu của học giả trong và ngoài nước. Với cách tiếp cận, góc nhìn riêng, các nhà nghiên cứu mỹ thuật viết bài nhận định, bổ sung thang giá trị thẩm mỹ, nhân văn và tính triết lý đáng tự hào của người Việt cổ.

Một số văn bản có từ rất sớm: *Lục độ tập kinh*, *Việt sử lược*, *Thiền uyển tập anh*, *Lĩnh Nam trích quái*... ta hiểu đời sống xã hội thời Hùng Vương (trước công nguyên), các nhà sư Ấn Độ đã vào Việt Nam truyền bá đạo Phật “*dựng chùa hơn hai mươi ngôi, độ tăng hơn 500 người, dịch kinh 15 quyển*”... Chử Đồng Tử vị Thánh tổ người Việt được sư Phật Quang truyền giáo pháp linh diệu tại am thờ, núi Quỳnh Viên gần cửa Sót (Nghệ An). Truyện Man Nương thẩm định thế kỷ 2, người Việt thờ Phật Tứ Pháp (vân - vũ - lôi - điện) tại chùa Phúc Nghiêm (chùa Dâu - Bắc Ninh) nguyên lý phù hợp nguyện cầu của người dân nền văn minh

nông nghiệp lúa nước. Một số quốc gia theo đạo Phật và đa thần giáo, cũng có ban thờ Phật, thánh, cầu mưa giải hạn. Nhưng hệ thống thờ Phật Tứ Pháp mang tính liên hoàn ở các ngôi chùa tại một số tỉnh đồng bằng Bắc Bộ là đặc thù văn hóa Việt, cần giải trình trong mỹ thuật và văn hóa về kiến trúc, hoa văn trang trí, hình tượng Phật Tứ Pháp.

Gần nghìn năm, trường Quốc Tử Giám thành lập, các thầy dạy triết lý đạo Phật, đạo Lão, đạo Khổng, chữ thánh hiền quan niệm con người trong hợp thể vũ trụ Thiên - Địa - Nhân, đạo làm vua - quan - thần dân, là điều cần thiết trong sự nghiệp giáo dục nền quân chủ. Một thời nho sĩ cho rằng “*vạn ban giai hạ phẩm, duy hữu độc thư cao*” (mọi nghề đều thấp, duy đọc sách là cao) các ngành nghề không quan tâm, giảng dạy trong trường. Người sáng tác hội họa, kiến trúc, điêu khắc, âm nhạc, sân khấu, ca hát, múa... là “*xướng ca vô loài*” phiếm chỉ: thợ mộc, thợ vẽ, thợ đàn, thợ thuyền... mặt khác tự thân các loại hình văn học nghệ thuật không có chương trình giảng dạy, nghệ sĩ, nghệ nhân sống ở làng nghề, phường thợ, gánh hát, hiệp thợ, lưu truyền nghề bằng *tâm truyền tâm*. Họ không soạn văn bản, ghi nhận quá trình sáng tạo, bí quyết nghề kỹ thuật tinh xảo, sợ mất vào tay người khác, làng khác, quy trình luận giảng hầu như không có, thậm chí tác phẩm mỹ thuật kỳ vĩ không ghi tên tác giả, hiệp thợ, làng nghề.

Lý Tế Xuyên (thời Trần) viết cuốn *Việt Điện U Linh* kể sự tích, công trạng và những nơi thờ danh thần, anh hùng: Hai Bà Trưng, Bà Triệu, Mai Hắc Đế, Lý Ông Trọng, Lý Thường Kiệt..., luận về sự tích anh linh của đức Tản Viên Sơn Thánh, Ngài đứng đầu trong bốn vị thánh Tứ Bất Tử, luôn được thờ ở thánh điện di tích. Tác giả Đỗ Thiện (thời Lý) và Trần Tấn, Lý Tế Xuyên, Trần Thế Pháp (thời Trần) không khảo cứu hiện trạng di tích, nhưng xác nhận địa danh, sắc phong, nội dung thần tích, lý giải ngôn ngữ hoa văn, trang trí.

Hồ Nguyên Trừng (thời Hồ) viết *Nam Ông Mộng Lục* cảm hoài: “*Nhân vật cõi Nam Giao từ xưa đã đông đúc, lẽ nào vì ở nơi hẻo lánh mà vội cho là không có nhân tài! Trong lời nói việc làm, trong tài năng của người xưa có nhiều điều đáng trân trọng, chỉ vì qua cơn binh lửa,*

*sách vở bị cháy sạch, thành ra những điều đó đều bị mất mát cả, há chẳng đáng tiếc lắm sao? Nghĩ tới điểm này, tôi thường tìm ghi những việc cũ, nhưng thấy mất mát gần hết, trong trăm phần chỉ còn được một hai...”*

Kẻ thù xâm lược phương Bắc tàn ác hủy diệt văn hóa bắt người tài, thu sách vở đưa về nước, phá hoại di tích lịch sử, văn hóa, văn bia... mà *“trăm phần chỉ còn được một hai”*. Còn sách vở, giữ nguyên trạng di tích, hẳn hiểu thấu đáo công trạng anh linh, đức từ nhân các bậc danh tài, hiểu nguyên tắc bài trí tượng, kiến trúc, trang trí, một thời vàng son, rạng rỡ Lý - Trần.

Ngoài tác phẩm văn học, ký sự, sử ký... còn tìm chứng lý ở văn bia, minh chuông, bảng gỗ..., bia sớm nhất dựng năm Đại nghiệp 14 (618) *“Đại Tùy Cửu Chân quận Bảo An Đạo Trạng chi bi văn”* nội dung ca ngợi đạo Phật và ghi nhận sự nghiệp cao quý chống lại nhà Đường của hai cha con viên quan thứ sử họ Lê. Chuông chùa xã Thanh Mai, Hà Tây (năm 798), ngoại thành Hà Nội có chuông ở đình thôn Đông Ngạc, Từ Liêm, Hà Nội (năm 944) các bài minh trên chuông, bia ghi nhận nhiều vấn đề liên quan tới di tích, sử học, tôn giáo, xã hội học...

Thế kỷ 12-14, còn hàng chục bia đá, là tài liệu, thẩm định giá trị tư tưởng, những vấn đề dân tộc, xã hội, quy mô kiến trúc, tượng thờ, đồ cúng, trang trí... Xem *“Bia tháp báu Sùng Thiện Diên Linh”* ở chùa núi Long Đội (năm 1121), đời vua Lý Nhân Tông ghi quy mô chùa Diên Hựu (Một Cột) ở thành Thăng Long: *“Tôn sùng đạo Phật, hâm mộ thắng nhân, mở chùa Diên Hựu, ở tại vườn Tây. Dấu vết theo quy mô thừa trước, lo toan do thánh ý ngày nay. Đào ao thơm Linh Chiểu, giữa ao chồi lên một cột đá, trên cột có một đóa hoa sen nghìn cánh xòe ra. Trên hoa dựng ngôi đền đỏ sẫm, trong đền đặt pho tượng sắc vàng. Ngoài ao có hành lang bao bọc. Ngoài hành lang đào ao Bích Trì, bắc cầu cong để đi lại. Ở sân trước cầu, hai bên tả hữu xây tháp báu Lưu Ly...”* Gần nghìn năm *“vật đổi sao dời”*, chùa Diên Hựu hiện nay khác xa ngày khởi dựng, *“ao thơm Linh Chiểu... ao Bích Trì... tháp báu Lưu Ly...”* không còn, nhưng nguyên lý thờ đức Phật Quán Thế Âm bền vững cho tới nay.

Nhiều bộ sách của Trần Nhân Tông, Trần Hưng Đạo, Lê Văn Hưu, Lê Quý Đôn, Nguyễn Trãi, Ngô Sĩ Liên... lưu chữ cho đời, thật đáng quý. Ngô Sĩ Liên viết *Đại Việt sử ký toàn thư* xác nhận (năm 1029), vua Lý Thái Tông cho xây, tu sửa kinh thành Thăng Long: “*Bên sai hữu Ty mở rộng quy mô, nhắm lại phương hướng mà làm lại, đổi tên là điện Thiên An, bên tả dựng điện Tuyên Đức, bên hữu dựng điện Diên Phúc, thêm trước điện gọi là thêm rồng Long Trì. Phía đông thêm rồng đặt điện Văn Minh, phía Tây đặt điện Quang Vũ, hai bên tả hữu thêm rồng đặt lầu chuông đối nhau để dân chúng ai có việc kiện tụng oan uổng thì đánh chuông lên...*”. Đất nước ta từng trải qua 17 cuộc chiến tranh lớn nhỏ, kẻ thù xâm lược phương Bắc tàn bạo, thâm hiểm muốn đồng hóa, Vua Minh Thành Tổ (TK 15) đã nhiều lần ra lệnh cho tướng sỹ triệt phá không thương tiếc tất cả các di tích đình, chùa, đền, phủ, miếu... trên toàn cõi Việt Nam, đã bao lần hủy diệt kinh thành Thăng Long, hàng loạt hiện vật chìm sâu trong lòng đất. Không một di tích, hiện vật văn hóa thời Lý - Trần còn nguyên vẹn. Những dòng chữ giúp chúng ta phục dựng kinh thành sau cuộc chiến khủng khiếp là cần thiết.

Thế kỷ 18, Lê Quý Đôn thống kê các bộ sách:

- 16 bộ sách loại hiến chương
- 67 bộ sách loại văn, thơ...
- 19 bộ sách loại sử ký, truyện ký...
- 14 bộ sách loại y học, pháp thuật...

Trong 116 bộ, chưa có sách nghiên cứu khảo luận mỹ thuật, một vài cuốn hiến chương, địa chí... ghi tiểu mục xác nhận địa chỉ, quy mô, kiến trúc, tượng thờ... nhiều đoạn viết về tục lễ bái, cầu cúng trong đời sống văn hóa, đậm sắc thái nhân văn người Việt.

Đầu thế kỷ 19, Phan Huy Chú viết *Lịch triều hiến chương loại chí* thống kê số sách nhỉnh đến 207 bộ, chưa có chuyên khảo mỹ thuật, làng nghề truyền thống, di tích lịch sử, văn hóa...

Nhà Nguyễn đánh bại nhà Tây Sơn, chấm dứt cuộc chiến gần thế kỷ, đất nước thống nhất. Trong muôn vàn công việc phục hồi quốc gia, vua Gia Long và các đời vua sau cho mời nhiều nhà khoa bảng nghiên

cứu viết thực lục, liệt truyện, tông phả, địa chí, điển lệ... Bộ *Đại Nam nhất thống chí* viết theo phương pháp biên niên sử, địa chí, nội dung phong phú, đa dạng. Một số sách như *Nghệ An ký*, *Hưng Hóa ký lược*, *Bắc thành dư địa chí lục*.... Phan Huy Chú nhận xét loại sách này: “*Trong sách có tóm gọn về diên cách các thành trì, bờ cõi lớn bé xa gần, số mục các làng xóm, cùng là sông núi, miếu mạo, đền chùa...*” giá trị xác thực, địa chỉ rõ ràng.

Tìm trong muôn một luận cứ, biện minh cho đề tài nghiên cứu, các nhà khoa học còn tham khảo ký sự, truyện ký, ghi chép của người nước ngoài viết về Việt Nam. Vài học giả Trung Quốc: Phạm Hoa (Mã Viện truyện - Hậu Hán thư), Dương Thư Kính (Thủy kinh chú), Lưu Hủ (Cựu Đường thư), Thẩm ước (Tống thư)... Thế kỷ 17, 18 và 19 một số cố đạo Pháp: Alexandre de Rhodes, Vasse, H. Gbin..., các thương nhân người Anh: Tavecnhie, Samuel Baron... viết hồi ký, cảm nhận, nhận định về chính trị, xã hội, văn hóa, phong tục và cảnh quan di tích Việt Nam.

Trong *Lịch sử vương quốc đàng ngoài* Alexandre de Rhodes nhận xét: “*Bất cứ một xóm nhỏ nào cũng có đình, chùa, nhân dân thường đến lễ vào ngày rằm và mồng một*” đến nay, vẫn còn đọng trong giá trị văn hóa Việt.

## 2. Những công trình của học giả Pháp - bước ngoặt nghiên cứu

Năm 1874, thực dân Pháp sau khi đánh chiếm toàn bộ cõi Đông Dương, buộc vua quan nhà Nguyễn ký hiệp ước đầu hàng, đặt chế độ cai trị. Hiểu rõ văn hóa, phong tục, tập quán các dân tộc Đông Dương, chính phủ thuộc địa mời một số học giả Pháp sang nghiên cứu khảo cổ, mỹ thuật, phong tục, văn hóa... Đồng thời, toàn quyền Đông Dương thành lập Trường Viễn Đông bác cổ (E.F.E.O) (Hà Nội), Hội những người bạn xứ Huế (B.A.V.H)... Học giả Pháp dày công nghiên cứu, lặn lội với di tích phải kể tới G. Dumontie, L. Bezacier, L. Cadiere, M. Bernanose, A.de Pouvourville, H. Gourdon... ông G. Dumontie viết cuốn khảo cứu đầu tiên: *Những ngôi chùa ở Hà Nội (1887)*, và mở rộng đề tài về văn hóa - xã hội - phong tục ở đồng bằng Bắc Bộ: *Những biểu tượng, những hình*

tượng và những đồ thờ trong văn hóa của người An Nam (1890), Khảo về người Bắc bộ: nhà cửa, nghề chạm, nghề khảm (1901), Nghi lễ tang ma của người An Nam (1904), ông cũng là Chủ tịch Hội những người bạn xứ Huế.

Ông Louis Bezacier khai quật, khảo sát, nhiều di chỉ khảo cổ, hàng động viết cuốn: *Nước Việt Nam*, nhận thức khoa học, J.Boisselier viết lời giới thiệu: “*Chúng ta không thể quên rằng chính ông Louis Bezacier đã đem lại sự chính xác đầu tiên về trình tự thời gian. Ông L. Bezacier đã nêu bật lên được đặc tính của nghệ thuật Việt Nam là không bị phụ thuộc vào các ảnh hưởng từ bên ngoài đưa tới*”.

Giới thiệu cuốn *Nghệ thuật Việt Nam* (1944) của Louis Bezacier, ngài G. Xodét nêu giá trị đích thực, hiển hiện chân lý: “*Những tìm tòi của ông L. Bezacier còn đạt được một hiệu quả khác nữa: Tính cách độc đáo của nền nghệ thuật An Nam cổ xưa so với nghệ thuật Trung Quốc, hay đúng hơn, sự đa dạng của những luồng ảnh hưởng buộc phải xét lại cái dư luận khá phổ biến cho rằng nghệ thuật An Nam chỉ là một hình thức thuộc địa của nghệ thuật Trung Quốc... Cuốn sách này, ta sẽ biết ngôi đình nào có sàn kiểu Indonexia, chiếc bàn thờ đá nào có thể thức Chăm, pho tượng nào chịu ảnh hưởng Ấn Độ, những cái đó nói lên nguồn gốc không phải là Trung Quốc mà từ nay trở đi cần được lưu ý*”.

Hàng loạt chuyến đi di tích, sưu tầm tư liệu, đến với thôn bản, L. Bezacier hiểu bản sắc văn hóa Việt, có đối sánh giao lưu, hỗn dung với các nền văn hóa Đông Nam Á, Trung Hoa, Ấn Độ... Thời gian này, điều kiện, tư liệu còn thiếu, không phải ai, nhà nghiên cứu nào cũng sớm có nhận thức, nhìn đúng tổng quan văn hóa Việt, “... *không phải là Trung Quốc mà từ nay trở đi cần được lưu ý*”, mong đối thoại, điều chỉnh những đánh giá phiến diện, thiếu hiểu biết, mang nặng đầu óc ngụy biện của một vài tác giả khi tiếp xúc, ngộ nhận văn hóa Việt.

Philippe Stern khảo sát hàng loạt di tích tháp Chăm, nghiên cứu thánh địa Mỹ Sơn, phân định giai đoạn phát triển (TK 7 đến TK 13), là niềm tự hào trong nền văn hóa của cộng đồng các dân tộc Việt Nam.



Các học giả Pháp có công lớn, đặt hệ thống nghiên cứu cơ bản, có trách nhiệm, nhưng có nhận định phiến diện, do thiếu tư liệu đối với vấn đề văn hóa, trong đó có khảo cổ, dân tộc học và mỹ thuật Việt Nam.

Cộng tác với các nhà nghiên cứu Pháp, học giả Nguyễn Văn Huyền, Nguyễn Từ Chi, Nguyễn Đỗ Cung, Trần Huy Bá, Trần Văn Giáp,... tìm đến đề tài nghiên cứu sâu sắc, thấu đáo phản bác điều chỉnh những sai sót của nhiều nhà nghiên cứu viết vội vã thiếu tư duy khoa học khách quan. Các ông đào tạo hàng loạt học trò phương pháp nghiên cứu nghiêm túc, cần mẫn, trên căn bản nguyên lý khoa học.

### 3. Nghiên cứu mỹ thuật - những giá trị văn hóa

Năm 1984, học giả Trần Văn Giáp dành nhiều thời gian lược dịch hàng trăm bộ sách và viết trong cuốn *Tìm hiểu kho sách Hán Nôm* (2 tập), nhiều đề tài được đề cập như lịch sử, văn học, tôn giáo, địa lý, y lý... chưa có sách viết về mỹ thuật, làng nghề, tượng thờ....

Năm 1962, Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ thành lập, đảm nhận nghiên cứu, hệ thống hóa lịch sử mỹ thuật, giá trị nhân văn, thẩm mỹ... trong tác phẩm mỹ thuật truyền thống, mỹ thuật hiện đại và mỹ thuật ứng dụng.

Dưới sự hướng dẫn của Viện trưởng họa sỹ Nguyễn Đỗ Cung, nhiều nhà nghiên cứu đã trưởng thành. Họ đến hàng nghìn di tích khảo sát, nghiên cứu, đo đạc, chụp ảnh, rập hoa văn, ghi chép hiện trạng, viết nhận định, phân kỳ lịch sử mỹ thuật..., những bức ảnh, bản rập, bài viết, được lưu ở phòng tư liệu là tài sản vô giá.

Năm 1966, Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam công bố hàng loạt hiện vật trưng bày khoa học, hệ thống theo phân kỳ lịch sử, khách quan. Viện ra đời là sự kiện, bước ngoặt, dấu ấn vàng son, được các nhà nghiên cứu liên ngành đánh giá cao, tạo tiền đề, niềm tin vào chuyên ngành nghiên cứu mỹ thuật.

Bốn năm năm qua, trong những năm chiến tranh và thời kỳ đổi mới, Viện Mỹ thuật nay thuộc Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, từng trải qua khó khăn vật chất, thiếu kinh phí, với tấm lòng và trách nhiệm trước

muôn ngàn tác phẩm mỹ thuật, các nhà nghiên cứu đã lần lượt viết đề tài, in hơn 50 đầu sách: *Mỹ thuật thời Lý, Mỹ thuật thời Trần, Mỹ thuật thời Lê Sơ, Mỹ thuật thời Mạc, Mỹ thuật Huế, Tinh dân tộc trong nghệ thuật tạo hình, Hai mươi năm công tác nghiên cứu mỹ thuật, Những vấn đề nghệ thuật tạo hình, Mỹ thuật ứng dụng, Thư mục và bài viết của họa sỹ Nguyễn Đỗ Cung, Kỹ yếu hội thảo sơn mài truyền thống, Thẩm mỹ môi trường, Đồ họa ứng dụng, Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ XX...* Nhiều năm nay, nhà nước quan tâm tới chuyên ngành mỹ thuật dành kinh phí thực hiện đề tài nghiên cứu, hội thảo khoa học, in nhiều sách, soạn thảo hệ thống chương trình giảng dạy tại trường đại học, cao đẳng và là đề tài nghiên cứu của nhiều luận văn thạc sỹ, tiến sỹ.

Hơn thế kỷ qua, nhiều bài viết, công trình nghiên cứu của học giả Việt Nam, Pháp ghi nhận, đánh giá vai trò trong lịch sử và giá trị thẩm mỹ nhân văn của các di tích, đặc biệt những tri thức nhận biết hiện trạng độc đáo có tầm thức của cố đô Huế, đô thị cổ Hội An, khu thánh địa Mỹ Sơn, vịnh Hạ Long và động Phong Nha - Kẻ Bàng... được tổ chức Khoa học, giáo dục và văn hoá Liên Hợp Quốc (UNESCO) xem xét và công nhận là di sản văn hoá, tài sản quý giá chung của nhân loại.

Các nhà nghiên cứu Trần Mạnh Phú, Chu Quang Trứ, Thái Bá Vân, Trần Lâm Biên, Nguyễn Du Chi, Nguyễn Hải Yến, Nguyễn Bá Vân, Nguyễn Văn Chiến, Phạm Quang Trung, Bùi Như Hương... luôn có mặt trong hội thảo khoa học, viết trên các phương tiện thông tin đại chúng, nhằm phổ cập, đánh giá nhận thức, giá trị thẩm mỹ. Các viện nghiên cứu về khảo cổ, văn hóa có GS Hà Văn Tấn, Ngô Văn Doanh, Tống Trung Tín, Nguyễn Quân, Phan Cẩm Thượng... viết *Đình làng Việt Nam, Chùa Việt Nam, Mỹ thuật thời Lý - Trần, Mỹ thuật người Việt, Mỹ thuật ở làng, Điêu khắc Việt Nam, Đồ họa Phật giáo, Tượng nhà mồ Tây Nguyên...* Miền Nam và miền Trung có nhà nghiên cứu Phan Thuận An, Huỳnh Ngọc Trảng, Nguyễn Hữu Thông, Trần Kỳ Phương, Trần Thị Liên... viết: *Đình Nam Bộ xưa và nay, Di tích ở TP Hồ Chí Minh, Tháp Chàm ở Đà Nẵng, Hiện vật bảo tàng Chàm, Kiến trúc cố đô Huế, Lăng tẩm Huế một kỳ quan, Các biểu tượng mỹ thuật Huế...*

Hơn hai mươi năm qua, được sự đồng ý của Bộ Văn hóa Thông tin, Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội thành lập khoa Lý luận và Lịch sử mỹ thuật, các nhà nghiên cứu dần giải trình, hệ thống hóa còn nhiều việc cần tiếp cận, giải mã và nêu bật giá trị thẩm mỹ, nhân văn tính triết mỹ trong bản sắc văn hóa Việt.

Thành tựu nghiên cứu mỹ thuật, dung lượng tri thức đăng tải trên Tạp chí Mỹ thuật, Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật, các phương tiện thông tin đại chúng, Đài truyền hình... thực sự được quan tâm và đi vào đời sống xã hội. Nhiều đề tài nghiên cứu khoa học liên ngành ghi nhận những giá trị thẩm thức mỹ thuật cùng tìm chân lý, bản sắc văn hóa Việt. Diễn trình thẩm mỹ từ thẳm sâu quá khứ hiển hiện thành tựu, là bảo vật quốc gia văn hóa Việt, được nhân loại xếp trong bảng vàng đậm sắc thái, hòa sắc trong tiến trình phát triển của lịch sử văn hóa, văn minh xã hội loài người.

**L.C**

**Tài liệu tham khảo**

- *Thơ Văn Lý - Trần*, tập 1, 2, 3 Nxb Khoa học Xã hội, 1977
- Lê Mạnh Thát: *Lịch sử Phật giáo*. Nxb Thuận Hóa, 1999
- *Thiền uyển Tập anh*. Nxb Thuận Hóa, 1999
- *Lĩnh Nam trích quái*. Nxb Văn Hóa, 1996
- *Đại Việt sử ký toàn thư*. Nxb Khoa học Xã hội, 1993
- *Lịch triều hiến chương loại chí* - Nxb Khoa học Xã hội, 2004
- Tư liệu, thư viện Viện Mỹ thuật - Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội.

## KHOẢNG CÁCH 1985 -1990 TIỀN ĐỀ HỘI HOẠ TRẺ THẬP KỶ 90

*Nguyễn Hải Yến\**

C húng ta cùng nhớ lại: Tiến tới triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1990 giới tạo hình đã có hàng trăm triển lãm nhóm, chuyên đề. Các Gallery tấp nập khai mạc giới thiệu tác phẩm với khách nước ngoài, các phóng sự truyền hình với những gương mặt nghệ sĩ quen thuộc. Đời sống nghệ thuật được trả lại đúng cương vị của nó. Nghệ sĩ được sống đúng tâm trạng của mình với đam mê day dứt khám phá và thể nghiệm, khen chê, thành bại. Trong vòng 5 năm từ triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1985-1990 là một chuyển hướng tích cực trong sáng tác và cảm nhận nghệ thuật. Các tác giả bày tỏ quan niệm của mình về thẩm mỹ và các mối quan hệ xã hội, không muốn lặp lại mình với động lực của đổi mới.

Từ các triển lãm cá nhân công chúng được dịp tìm thấy chân dung đích thực của từng tác giả mà trước đây bị nhòe mờ trong các triển lãm chung, với những lối mòn biểu hiện na ná giống nhau. Thế hệ trẻ tìm thấy một ngôn ngữ, một hành động hội họa ở những bậc thầy đi trước. Và họ cũng muốn có một cuộc bút phá vượt qua cái chung để tìm kiếm một bản sắc riêng sáng tạo.

Mở đầu là triển lãm cá nhân đầu tiên của ba ngôi sao sáng đã

---

\* Sinh năm 1942, về Viện năm 1964, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại. Từ năm 1971 công tác tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam.

thành danh: Nguyễn Sáng (1984), Bùi Xuân Phái (1985), Nguyễn Tư Nghiêm (1986) một cuộc bày tranh ngẫu nhiên nhưng lại ở thời điểm quan trọng của đổi mới trong lịch sử năm 1986. Sau các triển lãm của ba ông là những cuộc toạ đàm xoay quanh ba tiêu điểm: Tính dân tộc và tính hiện đại. Phương pháp làm việc, quan niệm về sáng tác và đặc điểm về ngôn ngữ nghệ thuật hiện đại. Chính những tiêu điểm này đã tạo tiền đề hội hoạ trẻ VN. Cũng cần nhắc lại rằng từ triển lãm mùa xuân 1967 được tổ chức “hoành tráng” tại Bảo tàng Mỹ thuật, các tác giả Nguyễn Tiến Chung, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tư Nghiêm, Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng, Lê Huy Hoà, Lưu Công Nhân lần đầu tiên công bố các tác phẩm không nằm trong khuôn phép “Xã hội chủ nghĩa” phòng tranh gây ồn ào dư luận một thời, đã gợi nhiều suy nghĩ, cảm nhận trong thế hệ tiếp theo. Những hình tượng mang khuynh hướng Biểu hiện: *Nữ dân quân trao đổi kinh nghiệm* của Nguyễn Tiến Chung, *Cho con vật kỷ niệm* của Trọng Kiệm, khuynh hướng Lập thể ở những tranh *Làng*, *Người mẹ cầm súng của Lê Huy Hoà*, *Hào*, *Dân quân* của Dương Bích Liên bỏ qua khái niệm hiện thực mà đi xa hơn trong ngôn ngữ biểu đạt mới mà ngày ấy bị nhận xét không mấy dễ chịu: ảnh hưởng ‘Môđécnic’. Không có thời gian nào đội ngũ hoạ sĩ VN lại gắn bó với xã hội thời đại, cảm xúc trung thành như những năm tháng Chiến tranh - Hoà bình (dan xen ở thập kỷ 60-70). Ta không nên cho rằng hội hoạ ở đây bị gò bó vào một thứ giáo điều, cuồng tín, phi ngã. Nhưng cùng phải ghi nhận rằng thời gian ấy không có chỗ cho ý niệm: Nghệ thuật vị nghệ thuật...

Một động lực nữa để hoạ sĩ trẻ càng tin tưởng dần thân hơn trên con đường đổi mới là những thông điệp từ những hoạ sĩ đi tiên phong. Cuộc bày tranh của nữ hoạ sĩ Lê Thị Kim Bạch và của hoạ sĩ Lưu Công Nhân - Trọng Kiệm vào năm 1987 đã khẳng định hơn con đường khám phá đầy phiêu lưu, ngẫu hứng. Người ta gọi phòng tranh màu nước giấy dó của Lưu Công Nhân là sự trở về của ông đúng cả về nghĩa đen, nghĩa bóng. Ông tâm sự “Tôi đã bắt đầu tìm được chính mình. Tôi kiên quyết từ bỏ những tranh trừu tượng của tôi vì lẽ giản dị đối với tôi đó là sự vay mượn (dù kín đáo)”.

Trở lại từ trại sáng tác Đại Lải, nhóm hoạ sĩ có già có trẻ bày một phòng tranh tại Bảo tàng Mỹ thuật vào năm 1984, tại triển lãm này hoạ

sĩ Đào Minh Tri gây chấn động nhất qua tác phẩm *Ngày Sinh Nhật*, ý nghĩa phồn thực táo bạo đến nỗi ban tổ chức phải hạ ngay *Ngày Sinh Nhật* bởi ngữ nghĩa trên tranh là không thể chấp nhận, nhưng cũng từ triển lãm này những nhà nghiên cứu phê bình đều cho rằng đã hé mở một khuynh hướng sáng tác mới không thể kìm hãm ở một sức thanh xuân tràn trề hi vọng. Sức thanh xuân đó toát lên đầy đủ nhất, đẹp đẽ nhất qua 167 tác phẩm của 110 tác giả ở độ tuổi 30-40 tại triển lãm Nghệ sĩ trẻ toàn quốc lần thứ hai vào năm 1985 với Lê Anh Vân, Lương Xuân Đoàn, Đỗ Sơn, Kim Thái, Đỗ Thị Ninh, Đặng Thị Khuê, Mai San, Nguyễn Quân, Bửu Chỉ, Ca Lê Thắng, Đào Minh Tri, Trần Trọng Vũ... Lời giới thiệu của Ban tổ chức đã giành cho họ: “Điều nổi bật là sự quan tâm và hăng hái đi vào các vấn đề lớn của xã hội ta với những cách biểu hiện và nhìn nhận, những giải đáp và gợi ý đầy trách nhiệm của các tác giả trẻ”.

Như vậy được kiến tạo bởi những biến đổi từ nhận thức của các thế hệ đàn anh trước trào lưu đổi mới của xã hội, trong xu hướng hội nhập, cách tân với những cuộc tiếp xúc nghệ thuật dân chủ và bình đẳng với thế giới, trong sự biến đổi nền tảng kinh tế - cơ sở hạ tầng với văn hoá. Con đường kiến tạo đó không mấy xung động bởi nghệ thuật tạo hình Việt Nam từ xưa đến nay đều chung một dòng chảy có lúc tiến, lúc thoái nhưng chưa bao giờ ngưng nghỉ trong tư duy sáng tạo của các thế hệ nghệ sĩ. Họ lường trước con đường sẽ đi sẽ đến.

Bước sang năm 1990 và mở đầu cho thập niên 90 một thập niên có thể coi là của thế hệ trẻ VN từ Bắc vào Nam. Cuộc bày tranh chung hoạ sĩ trẻ 3 miền hỗn hợp các hoạ sĩ Cận đại - Hiện đại là cuộc bày tranh tại Mỹ với tiêu đề *Tất cả các dòng sông đều chảy* (1997) cũng từ đó hội hoạ Việt Nam được nước ngoài biết đến qua các kỳ bày tranh của thế hệ các hoạ sĩ ở độ tuổi 40. Đó cũng có thể coi là thập kỷ vàng của các hoạ sĩ trẻ cũng như lịch sử đã ghi nhận thập kỷ 60 là thập kỷ vàng của thế hệ các hoạ sĩ đã thành danh qua hai cuộc kháng chiến vệ quốc với những sáng tạo bền vững hình tượng nghệ thuật cao cả, đậm thấm trữ tình.

Thập kỷ 90 là thập kỷ thay đổi trong nhận thức và biểu đạt trong cách nhìn và quan niệm thế giới thực tại. Đem đề tài phụ thuộc vào hội hoạ, biến hội hoạ thành ngôn ngữ tạo hình độc lập. Trên tác phẩm của họ có chất trí tuệ biểu cảm, đề cao trang trí, đôi khi trở lại cội nguồn tươi mát của cảm xúc cuộc sống, tìm về bản thể mình.

Tuy vậy trên những tác phẩm của thế hệ những năm 90 ta thấy cái lúng túng khi họ muốn kết hợp truyền thống với hiện đại, như một sự khiên cưỡng bắt buộc nhiều khi như giả tạo bởi đa số không phải ai cũng hiểu thế nào là truyền thống và nhiều khi không muốn theo chủ nghĩa truyền thống. Điều đó thể hiện rõ nhất qua các cuộc thi Mỹ thuật ASEAN 1996 - 1997 - 1998 - 2000 - 2004. Hội họa trong các cuộc thi này có tiêu chí rõ ràng: Phản ánh xã hội và những vấn đề nổi cộm: Chiến tranh - Hoà bình, Rác thải - Môi trường, HIV-AIDS là những chủ đề mạnh mẽ được chuyển tải vào tranh. Các họa sĩ lao động nghệ thuật ghê gớm, thuyết phục, choáng váng, làm tranh kỹ càng, chơi hết mình, táo bạo để tìm một ngôn ngữ hội họa mới.

Đến triển lãm ASEAN 1997 đề tài chung là tự do, các họa sĩ đuối sức khi tìm đề tài, chủ đề, thể hiện rõ sự nghèo nàn khi muốn trở về truyền thống, những tranh với chủ đề Chùa Phật, Thiện Tâm, Đất Linh, Cõi Thiêng, Thiên địa nhân... đã không kết nối được truyền thống, hiện đại mà trở nên chấp vá vay mượn ngay trên ý tưởng tạo hình.

Qua sân chơi ASEAN những năm 90, những vấn đề ta đang tranh luận thì các bạn trong khu vực đã có cách giải quyết tài ba hơn ta: Bám sát chủ đề xã hội, môi trường và tính nhân văn. Đặt trúng vào tâm những vấn đề của thời đại với tư duy nghiêm túc, có trí tuệ, tên tranh đặt hay hơn có nhiều suy nghĩ lao động sáng tạo hơn ta. Nhiều khi có cảm tưởng các họa sĩ trẻ VN muốn tích cực mở rộng đường biên nghệ thuật, một số người tuyên bố hẳn hoi gạt bỏ tiêu chí, nhưng thần thái của hình, ý tưởng trên tranh lại không đạt điều mong muốn đó.

Họa sĩ trẻ VN được hình thành trong dòng chảy mạch lạc của truyền thống văn hóa, dù muốn hay không họ đều mang dấu ấn từ một thế hệ đàn anh đã hình thành một bước kiến tạo là cầu nối giữa họ với truyền thống và hiện đại. Nếu ta có thể khái quát lịch sử triết học thế giới là lịch sử đấu tranh giữa hai trường phái duy tâm và duy vật thì trong nghệ thuật khách quan cũng có hai thứ nghệ thuật hiện thực và phi hiện thực. Đó là mối quan tâm chung của chúng ta trên con đường sáng tạo, nghiên cứu, hội nhập.

**N.H.Y**

## MỘT BỨC THƯ MỘT CHÂN LÝ MÃI SÁNG NGỜI\*

*Thái Hanh\*\**

**B**ác Hồ vô vàn kính yêu của chúng ta là một nhà chính trị lỗi lạc, vừa là nhà văn hóa lớn. Trước năm 1945, Bác từng vẽ tranh vạch mặt bọn phong kiến, thực dân, đế quốc, trên báo chí cách mạng. Tuy bận trăm công nghìn việc trọng đại của đất nước, của bao ngành, giới, song Bác vẫn luôn dành thời gian cho các họa sĩ, nhà điêu khắc trực tiếp nghiên cứu sáng tác hình tượng Bác. Rồi Bác thường đi xem triển lãm mỹ thuật, kể cả ký họa từ miền Nam gửi ra, hoặc đến thăm trường, xưởng mỹ thuật, gặp gỡ chỉ bảo ân tình cho các nghệ sĩ sáng tác... Khi bận không đi được thì Bác gửi thư thăm hỏi, dặn dò... Đặc biệt là bức thư Bác gửi cho các họa sĩ nhân dịp Triển lãm hội họa năm 1951 đã trở thành ánh sáng soi đường và phương châm hành động của giới mỹ thuật và của cả giới văn hóa nghệ thuật nước ta trong nửa thế kỷ qua.

Đó là một sự kiện quan trọng đặc biệt, cũng là một niềm vinh dự và tự hào lớn lao từng đến với giới mỹ thuật Việt Nam. Lần đầu tiên giới mỹ thuật Việt Nam vô cùng xúc động đón nhận bức thư lịch sử của Chủ tịch Hồ Chí Minh vĩ đại gửi cho các họa sĩ nước ta, là một văn kiện mang tính tư tưởng sâu xa chỉ lối chung cho cả giới văn hóa nghệ thuật Việt Nam. Trải qua 50 năm với bao chặng đường và biến cố lịch sử của đất

---

\* Đã in trong tạp chí *Mỹ thuật* số 46 (36), 12 - 2001

\*\* Sinh năm 1932, đã từng công tác tại Viện, sau này công tác tại Nhà xuất bản Văn Hóa. Ông mất năm 2007.



nước, song nội dung to lớn và ý nghĩa sâu sắc trong bức thư lịch sử ấy của Bác vẫn luôn luôn xuyên suốt và phát huy giá trị như một chân lý mãi sáng ngời.

Bấy giờ, cuộc trường kỳ kháng chiến chống Pháp đang bước vào giai đoạn chuẩn bị tổng phản công. Biên giới, trung du, đồng bằng đang dày đặc tiếng bom, khói súng, và cuộc sống trong vô vàn khó khăn... Vậy mà một cuộc triển lãm mỹ thuật lớn mang tính toàn quốc lần thứ ba sau Cách mạng Tháng Tám thành công (lần thứ nhất 1945, lần thứ hai 1948) đã long trọng khai mạc giữa khu rừng già cổ thụ ở Chiêm Hóa tỉnh Tuyên Quang (chiến khu Việt Bắc hồi ấy). Với hàng trăm tác phẩm sơn dầu, sơn mài, khắc gỗ, lụa, bột màu, tranh cổ động, tranh tứ bình, nhị bình,... thật đặc sắc được tuyển chọn từ mọi miền đất nước đã băng đèo vượt suối tụ hội về đây. Mặc dù cuối đông giá rét căm căm song ngoài số đông anh em giới mỹ thuật từ các khu về, còn có nhiều văn nghệ sĩ kháng chiến: văn thơ, ca nhạc, sân khấu... cũng hăm hở náo nức đến tham dự buổi khai mạc triển lãm mỹ thuật và cùng hội họp xúc động nghe đọc thư Bác Hồ gửi các họa sĩ nhân triển lãm hội họa, mà vì bận quá, Bác không đi xem được. Sau khi triển lãm bế mạc, giới mỹ thuật tổ chức học tập thư Bác, xem như một văn kiện đặc biệt quan trọng lúc bấy giờ; mặc dù Bác vô cùng khiêm tốn viết: “Nhân tiện, tôi nói vài ý kiến của tôi đối với nghệ thuật, để anh chị em tham khảo”.

Thư Bác ngắn gọn, không đầy 300 chữ, thật giản dị, đã bao hàm, quán xuyên đầy đủ những nguyên lý cơ bản, xác định minh bạch và toàn diện về các mối quan hệ giữa văn hoá, nghệ thuật với chính trị, kinh tế xã hội; với đối tượng miêu tả, phản ánh; với công chúng hưởng thụ, thưởng thức; với sứ mệnh cao cả của người văn nghệ sĩ, mà ý nghĩa tựu trung bí quyết nhất, đó là lần đầu tiên Bác Hồ đã khẳng định một cách xác đáng về vị trí, vai trò, chức năng rộng lớn của văn hóa nghệ thuật, và đề cao sứ mệnh, thiên chức và trách nhiệm thiêng liêng, cao cả của người văn nghệ sĩ trong xã hội:

Văn hóa nghệ thuật cũng là một *mặt trận*.

Anh chị em là *chiến sĩ* trên mặt trận ấy.

Câu nói khẳng định bất hủ ấy trong thư Bác từng xuyên suốt 50 năm

qua, đã trở thành điều tâm niệm thường nhật, nung nấu nhuệ khí cho giới mỹ thuật cũng như cho giới văn nghệ sĩ nước ta vững bước, vượt lên mọi thử thách, nguy cơ ở từng chặng đường lịch sử đấu tranh cách mạng của dân tộc.

Vào những năm tháng kháng chiến chống Pháp, đến chống Mỹ gian lao, ác liệt, đã có biết bao anh chị em văn nghệ sĩ nước ta từng thấm nhuần những lời giáo huấn sâu sắc trong thư Bác, nêu cao khí tiết ngoan cường, dám xả thân đến tận những mũi nhọn cuộc sống nóng bỏng, với vũ khí văn nghệ sắc bén của mình chiến đấu trên “mặt trận” văn hóa nghệ thuật vì độc lập dân tộc, vì chủ nghĩa xã hội, và còn cả trên chiến trường khói lửa. Không ít anh chị em đã ngã xuống, vừa làm tròn sứ mệnh cao cả của người chiến sĩ văn nghệ cách mạng, vừa thực hiện nghĩa vụ thiêng liêng của người lính chiến nơi trận mạc, nêu lên tấm gương sáng chói muôn đời.

Riêng giới mỹ thuật từng có gần 60 anh chị em đã anh dũng hy sinh trong bom đạn bên cặp vẽ, bảng màu... Hình ảnh và nghệ thuật của họa sĩ - liệt sĩ Tô Ngọc Vân tại mặt trận Điện Biên anh hùng năm xưa thật khó phai mờ! Lịch sử mỹ thuật Việt Nam dành cho thành tựu của những nghệ sĩ - chiến sĩ những trang rực rỡ.

Bước vào thời kỳ hòa bình xây dựng đất nước, nhất là trong 15 năm “mở cửa, đổi mới”, trước bao nguy cơ, thử thách nghiệt ngã, song đại đa số nghệ sĩ - chiến sĩ nước ta đã nhanh nhạy thích nghi với tình thế và thời đại để phát huy truyền thống chiến đấu ngoan cường trên trận địa mới. Đặc biệt trước những phức tạp trong xu thế giao lưu, hội nhập và toàn cầu hoá, đã tỏ ra vững vàng, nên đã khiến cho diện mạo mỹ thuật Việt Nam hôm nay thực sự thay da đổi thịt, phong phú hóa, đa dạng hóa kể cả nội dung, đề tài, lẫn ngôn ngữ, hình thức biểu đạt, xua tan những biểu hiện khô khan, đơn điệu. Hơn nữa, bên cạnh những tác phẩm phát huy truyền thống phản ánh hiện thực lịch sử và chiến tranh cách mạng, xuất hiện vô số tác phẩm phản ánh miêu tả cuộc sống đời thường của con người mang bản sắc dân tộc. Sự chuyển hóa mạnh mẽ và thích nghi nhanh nhạy ấy chứng tỏ bản lĩnh vững vàng của đội ngũ nghệ sĩ - chiến sĩ trên mặt trận mỹ thuật Việt Nam đương đại. Hiển nhiên, trước những

nghiệt ngã từ mặt trái của cơ chế kinh tế thị trường, cùng những ảnh hưởng độc hại từ nghệ thuật ngoại nhập, không phải không xuất hiện một số nghệ sĩ thiếu bản lĩnh, đã tự đánh mất sứ mệnh thiêng liêng và trách nhiệm xã hội cao cả của mình, hoặc không giữ được khí tiết ngoan cường của người nghệ sĩ - chiến sĩ trên mặt trận văn hóa nghệ thuật như Bác Hồ đã ân tình chỉ bảo ngày nào, mà xa rời thực tại đổi mới của đất nước. Hoặc tránh né phản ánh hiện thực vốn đã trở thành truyền thống đặc thù trong nền mỹ thuật Việt Nam hiện đại.

Phải chăng đó là những biểu hiện khủng hoảng về giá trị tư tưởng của tác phẩm và suy thoái về sứ mệnh thiêng liêng hay trách nhiệm cao cả của người nghệ sĩ?

Thử hỏi nếu nghệ thuật tách rời chính trị, kinh tế và xã hội thì nghệ sĩ thực hiện ra sao trong việc xây dựng nền văn hóa tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc vừa là mục tiêu, vừa là động lực thúc đẩy sự phát triển kinh tế - xã hội? và “Văn hóa trở thành nhân tố thúc đẩy con người tự hoàn thiện nhân cách, kế thừa truyền thống cách mạng của dân tộc, phát huy tinh thần yêu nước, ý chí tự lực, tự cường xây dựng và bảo vệ Tổ quốc”. Hoặc “Văn nghệ sĩ nêu cao trách nhiệm trước nhân dân, trước Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội, phấn đấu có nhiều tác phẩm có giá trị tư tưởng và nghệ thuật cao, thấm nhuần sâu sắc tinh thần nhân văn, dân chủ, có tác dụng giáo dục, xây dựng con người xứng đáng với đất nước đổi mới và dân tộc anh hùng” như Đại hội IX của Đảng vừa đề ra, mà cách đây nửa thế kỷ Bác Hồ từng khái quát nội dung ấy vào ý nghĩa “Văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận” mà nghệ sĩ phải là người “chiến sĩ trên mặt trận ấy”. Trong thư Bác viết “Chắc có người nghĩ: Cụ Hồ đưa nghệ thuật vào chính trị”. Nhưng cũng chính Bác Hồ đã giải đáp ngay cho những điều vướng mắc ấy: “Đúng lắm. Văn hóa nghệ thuật cũng như mọi hoạt động khác không thể đứng ngoài, mà phải ở trong kinh tế và chính trị”.

Quả vậy, chỉ cần nhìn vào thời mở cửa cũng đủ thấy: tác động tích cực của nền kinh tế thị trường theo định hướng xã hội chủ nghĩa, và đất nước ta đang từng bước tiến vào thời kỳ phồn vinh, giàu mạnh, dân chủ, công bằng, văn minh đã thúc đẩy nền văn hóa văn nghệ nước ta diễn

tiến mạnh mẽ, ngày một phát triển và có vị thế trong giao lưu hội nhập khu vực và quốc tế. Qua đó, càng chứng giải lời Bác cách đây 50 năm: “Tiền đồ dân tộc ta rất vẻ vang, tiền đồ nghệ thuật ta rất rộng rãi”. Thật là minh xác tiên tri!

Quán triệt tư tưởng Hồ Chí Minh, lĩnh hội định hướng văn hóa nghệ thuật của Đại hội Đảng lần thứ IX, tâm niệm bức thư lịch sử của Bác với tầm nhìn thời đại và hiện thực đổi mới của đất nước, nghệ sĩ tạo hình chúng ta nguyện làm tròn sứ mệnh thiêng liêng, cao cả của người nghệ sĩ - chiến sĩ trên mặt trận mỹ thuật Việt Nam đương đại trên đường rực rỡ, thăng hoa.

**T.H**

## MỘT BỨC THƯ CÓ Ý NGHĨA QUAN TRỌNG CHO HỌC TẬP VÀ RÈN LUYỆN SÁNG TÁC\*

*Nguyễn Văn Chiến\*\**

Cũng lâu rồi, đã 46 năm, trong cuốn sổ tay của tôi có ghi chép bức thư nổi tiếng của Ô. Rô-đanh đăng trên tạp chí Văn Nghệ 1960, mà mình yêu thích để làm điều học tập. Bây giờ gỡ lại, đọc lại vẫn thấy hay, nên viết ra những suy nghĩ của mình về bức thư của Ôguýt Rô-đanh gửi cho các họa sĩ trẻ. Nó đúng và bổ ích, có ý nghĩa quan trọng với học tập, giảng dạy và rèn luyện sáng tác mỹ thuật.

Ôguýt Rô-đanh (1840 - 1917), là nhà điêu khắc một thiên tài của nước Pháp ở cuối TK 19 đầu TK 20. Ông có viết bức thư tâm huyết dành cho các nghệ sĩ trẻ. Năm 1918, sau khi ông mất, bức thư này được đăng trên báo Văn học Pháp với nhan đề "*Gửi các họa sĩ trẻ*". Đó là những điều quan tâm của ông đối với các nghệ sĩ trẻ, bởi ở họ đang mong muốn sáng tạo cái đẹp, và con đường của họ còn dài. Ông cũng hy vọng các họa sĩ trẻ, sẽ rất vui thích được đọc *những dòng tổng kết kinh nghiệm lâu dài* của ông. Đó là tất cả những ý tưởng, những điều quý báu được rút ra từ sự kiên trì trong nhiều năm lao động sáng tạo nghệ thuật, từ sự nghiệp của ông, dành viết cho các họa sĩ trẻ về học tập và sáng tác nghệ thuật tạo hình.

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1 (17), tháng 3 năm 2006.

\*\* Sinh năm 1949, về Viện năm 1978, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại.

Đi vào con đường nghệ thuật tạo hình là đi vào con đường sáng tạo, con đường nghệ sĩ với bao khó khăn và gian nan, tạo nên cái đẹp cho đời, một cái đẹp có bản lĩnh, có phong cách, nhân văn, mà các bậc thầy đã vươn lên đỉnh cao nghệ thuật. Những tấm gương lao động nghệ thuật của các bậc tài danh nghệ thuật tạo hình đều đã kinh qua. Song điều mà bất cứ tài danh nào cũng phải rèn luyện tinh thông nghề nghiệp, từng trải và luôn gắn bó với cuộc sống thời đại. Họ cũng đều từ niên thiếu đến trưởng thành, từ chập chững đến lão luyện. Khi họ ra đời đã có những thành tựu sáng chói của quá khứ, của các bậc thầy (của dân tộc và cả thế giới). Họ đều phải học tập rèn luyện nghề nghiệp, học những bậc thầy đi trước có bản lĩnh tránh được những ảnh hưởng, câu nệ bất chước, để đi đến sáng tạo độc lập, có được phong cách riêng của mình trong bản sắc dân tộc.

Do vậy, họa sĩ trẻ bao giờ cũng phải trải qua một quá trình học tập để có một trình độ nghề nghiệp và rèn luyện sáng tác. Đối với những người đi sau, thì từ những thiên tài, trước những hình mẫu của quá khứ, thường bị ảnh hưởng. Họ thường ngợp trước những bậc thầy đi trước, thậm chí bất chước những tác phẩm, mà khó dứt ra được. Những bậc tiền bối đã bằng lao động sáng tạo của mình đã tạo nên những *mẫu mực* cái đẹp nghệ thuật. Mặc dầu nghệ thuật không hề có khuôn mẫu. Các bậc thầy mỗi người mỗi vẻ. Vậy *làm thế nào để người họa sĩ vượt ra khỏi những ảnh hưởng, vượt qua cửa ải của kiểu cách nghệ thuật có sẵn đó*, để tạo lập cho mình có được bản lĩnh trên con đường sáng tác nghệ thuật độc lập của mình. Điều này Ôguyét Rô-đanh cũng đã từng trải, và từng trải. Ông đã tổng kết, mà ta nhận ra qua dòng viết của ông khuyên các họa sĩ trẻ: *“Hãy tránh đừng bắt chước rập khuôn theo mẫu của các bậc tiền bối. Dù rằng ta rất kính trọng những truyền thống cổ tốt đẹp”*. Điều quan trọng này trong quá trình nghiên cứu Lịch sử Mỹ thuật thế giới chúng tôi cũng thấy là: ngay chính các bậc thầy tiền bối, họ cũng đều đã từng trải qua, để vươn lên những đỉnh cao sáng tạo, bởi họ biết nhận ra từ những bậc thầy đi trước ở phương pháp tư tưởng, và những tinh hoa nghệ thuật là điều cốt tử để kế thừa, chứ không phải chỉ kỹ thuật, chạy theo vẻ hình thức bề ngoài. Mặc dầu hình thức là sự hiện

diện nghệ thuật của tác giả, mà ai cũng dễ nhìn thấy. Nhưng hình thức nghệ thuật lại là cái để tác giả bộc lộ, bày tỏ những nội dung. Do vậy việc bắt chước hình thức có sẵn sẽ không phù hợp với tạng chất tư tưởng của những người đi sau, với những suy nghĩ bên trong của sự phản ánh cái mới. Do vậy bản chất bên trong thay đổi, thì hình thức thể hiện phải thay đổi, như vậy nghệ thuật mới nhất quán nội dung và hình thức. Chính điều đó đã được các bậc thầy: vừa kế thừa tinh hoa người trước, vừa đặt ra cho mình hình thức nghệ thuật mới.

Đối với nghệ thuật tạo hình, trong tiếp xúc thực tế của họa sĩ thì hình ảnh màu sắc thực tế ùa vào mắt nghệ sĩ trước khi hiểu rõ nội dung của hiện tượng thực tế. Những rung cảm nghệ thuật của nghệ sĩ bắt nguồn từ những hình ảnh, hiện tượng, tư tưởng tình cảm từ thực tiễn là ngọn nguồn của sáng tạo. Song để có được chiều sâu của nội dung và hình thức nghệ thuật lại không hẳn như vậy. Người nghệ thuật sáng tạo phải thông qua tài năng, sử dụng chất liệu, với những tích lũy của cả một quá trình sáng tạo mới có được. Bởi vậy những tranh trực họa thường có những rung cảm mạnh, nhưng không phải tranh trực họa nào cũng có được bề sâu nội dung như những tranh sáng tác có chủ đề tích lũy bằng nhiều yếu tố để nghệ sĩ sáng tác. Bí quyết của tài năng là thế nào? Điều này theo như Ôguýt Rô-đanh đã viết cho các họa sĩ trẻ là cần có nhận thức sâu toàn diện cả về cuộc sống và nghệ thuật, để biết: *Phân biệt ở trong đó cái gì là vĩnh viễn có sức sống, sức hấp dẫn: tình yêu thiên nhiên và lòng trung thành với sự thật. Đây là bí quyết của tài năng. Hầu hết các họa sĩ thiên tài, các bậc tiền bối đều yêu mến thiên nhiên và không hề dối trá. Chính những truyền thống tốt đẹp đó sẽ cho các bạn cái chìa khóa, giúp các bạn tránh khỏi sự kiêu cách trong nghệ thuật.*

Ôguýt Rô-đanh hướng các họa sĩ trẻ cần học tập ngay chính trong thiên nhiên, cuộc sống hiện thực. Lịch sử Mỹ thuật thế giới chứng minh truyền thống của nền hội họa châu Âu (nói riêng, và thế giới nói chung) sự phát triển của nghệ thuật là ở chỗ các tài danh nghệ thuật đều đã hướng sáng tạo vào khai thác thiên nhiên, cuộc sống. Mặc dầu mỗi quan niệm và ứng xử của nghệ thuật Đông và Tây có những cách biểu hiện khác nhau. Song các bậc thầy vươn lên được những đỉnh cao đều xuất

phát tử học tập, nghiên cứu thiên nhiên. Ô. Rô-đanh viết: *“Những truyền thống tốt đẹp đó sẽ dạy cho các bạn luôn luôn tìm hiểu thiên nhiên, và cũng sẽ giúp các bạn tránh khỏi ảnh hưởng của bất cứ họa sĩ nào. Các bạn hãy coi thiên nhiên, thực tế là cái gì gần gũi nhất, yêu quý nhất của mình. Không nên để một tia nghi ngờ nào len vào phá hoại lòng tin của các bạn đối với thiên nhiên, thực tế. Các bạn hãy tin tưởng rằng trong thiên nhiên, thực tế không bao giờ có những sự vật méo mó, tàn tật. Hãy hạn chế lòng hiếu danh và tính tự kiêu của mình bằng lòng tin tuyệt đối vào thiên nhiên và thực tế.* Ô. Rô-đanh hướng các họa sĩ trẻ đặt niềm tin và trung thành với thiên nhiên cuộc sống, bám sát cuộc sống hiện thực để học tập, để sáng tạo mới, đưa họa sĩ tránh khỏi những ảnh hưởng, tránh những bất chước, tránh kiểu cách trong nghệ thuật. Trong lịch sử Mỹ thuật đã có những thời mà sau khi nghệ thuật đã có những đỉnh cao, thì tiếp đến thường là sự đi xuống. Lại phải trải qua một thời gian phục khởi, mới có những tài năng mới, đặt ra những khuynh hướng mới. Chẳng hạn thời Cổ đại Hy Lạp - La Mã (TK 4 TrC.N), bằng đi một thời gian dài *“Đêm trường Trung cổ”* mới đến thời Phục hưng (TK 15- 16), sau mới lại nảy tiếp là Chủ nghĩa Cổ điển (TK 17)... Do vậy mà các nhà nghiên cứu lịch sử Mỹ thuật Tây Âu tìm ra một chu kỳ nghệ thuật: từ sự khởi, đến vươn lên những đỉnh cao, rồi bị kiểu cách hạ xuống tàn lụi. Chẳng hạn trong thời Phục Hưng, có người khi xem tranh của Ra-pha-el đã thốt lên rằng: *Ra-pha-el chết thì hội họa mù loà.* Hoặc có chuyện: Ra-pha-el nhờ một bạn cũng là họa sĩ mang gửi đi một bức tranh. Khi đến nơi, họa sĩ đó được chứng kiến mở các lớp bọc tranh ra xem, đã sững sờ thấy tranh của Ra-pha-el đẹp quá, đâm ra buồn chán và bẽ bút không vẽ nữa. Bởi nghĩ mình sẽ không bao giờ vẽ bằng Ra-pha-el. Thời Phục Hưng nổi lên các bậc thầy lớn Lê-ô-na đơ Vanh-xi, Mi-ken-lăng-giơ, Ra-pha-el, Gioóc-giôn, Ti-xiêng, Ka-ra-va-giơ... Song khi mà những ngôi sao sáng chói rực rỡ về nghệ thuật đó đã tắt, thì nghệ thuật Phục Hưng cũng chấm dứt. Rô-manh Rô-lăng đã đúc kết về nguyên nhân dẫn đến suy tàn của thời Phục Hưng: là bởi thời Phục Hưng đã nảy ra những bậc thầy quá lớn, mà lớp đi sau không có người theo kịp. Lịch sử Mỹ thuật thế giới cũng cho thấy sau Phục Hưng, lớp người kế sau không đủ những năng lực như cung cách của các bậc thầy, nên đã đưa



nghệ thuật đi vào *bất chước các hình mẫu nghệ thuật có sẵn*, hoặc muốn nghệ thuật của mình mới và đi bằng kiểu *chiết trung hình thức nghệ thuật*, đã dẫn nghệ thuật tới những kiểu cách làm nghệ thuật đi xuống. Những nhà nghiên cứu Tây Âu gọi đó là *Khuynh hướng Kiểu cách*.

Ô. Rô-danh nhận định muốn nghệ thuật phát triển là phải đi sâu nghiên cứu thiên nhiên, cuộc sống hiện thực mới đưa hoạ sĩ thoát khỏi kiểu cách, mới đưa nghệ thuật đi lên. Sáng tạo phải bằng những cảm xúc, những rung động chân thực của mình với cuộc sống, mới đưa tài năng mình phát triển một cách mạnh mẽ. Cũng để tránh hiểu lầm, trong thư Ô. Rô-danh nói rõ rằng: *"Trung thực với thiên nhiên, với sự thật! nhưng điều đó không có nghĩa là chép đúng một cách tầm thường và nhạt nhẽo. Người ta thường cho máy ảnh và khuôn đúc là đúng thực nhất, song đứng về nghệ thuật mà nói thì đó chỉ là mức độ đúng và sinh động thấp nhất. Nghệ thuật là diễn tả hình thức bên ngoài cùng với bản chất bên trong được biểu lộ ra ngoài. Tất cả đường nét, hình khối, màu sắc của các bạn đều cần phải biểu hiện cảm xúc của mình"*. Trong nghệ thuật Ô. Rô-danh không hề thoả mãn với cái giống bề ngoài, không bị cái bề ngoài lừa dối, và không chép lại nô lệ những chi tiết vô giá trị vào tác phẩm. Trong thư, ông chê những pho tượng đặt ở Cam-pô-san-lô (một nghĩa trang của nước Ý). Bởi ông cho rằng: trên mình nhân vật, nhà điêu khắc đã lạm dụng diễn tả kỹ lưỡng y phục, về những thêu ren quần áo, đã lệ thuộc quá nhiều vào cái giống thật, nhưng không đúng. Ông cho rằng vì nó không hề tác động đến tâm hồn người xem. Hoặc cả những đài tưởng niệm đặt ở những quảng trường (cùng thời ông) mà các tác giả của nó đã chạy theo làm giống: nào là áo khoác của các ông hoàng, nào bàn ghế, ô tô... mà trong đó người ta không tìm thấy sức sống gì ở bên trong, nghĩa là không có nghệ thuật. Ô. Rô-danh khuyên các nghệ sĩ trẻ không nên đánh giá quá cao những hào nhoáng bên ngoài đó.

Say mê kính phục tiền bối Ôguyt Rô-danh cũng nói ông đã thán phục trước sự trong sáng của Phi-đi-at nhà điêu khắc nổi tiếng thời nghệ thuật Hy Lạp cổ đại, và sức mạnh vô biên của Mi-ken-lăng-giơ nhà điêu khắc nổi tiếng thời nghệ thuật Phục Hưng. Bởi ông cho rằng đấy là

những tinh hoa của nghệ thuật để lại... Ô. Rô-đanh viết: *"Các bạn hãy yêu mến các bậc thầy, các tiền bối, và hãy trung thành với họ"*, nhưng ông lại luôn lấy cuộc sống và trung thành với hiện thực để học tập. Chúng ta được biết đến những tác phẩm nổi tiếng của ông như *Mùa xuân vĩnh viễn*. Thể hiện đôi trai gái với nụ hôn thắm thiết hình tượng đẹp không chỉ ở hình khối đẹp, mà toát ra nội dung của tình yêu vĩnh cửu. Hay tác phẩm *Rômêô và Giuyliet* thể hiện tình yêu nồng nàn của đôi trai gái yêu nhau (vượt qua những thù nghịch của hai dòng họ, trong vở kịch nổi tiếng của Sêchxpia). Chất liệu ông sử dụng là đá trong suốt, nuột nỏ, làm tăng thêm giá trị nghệ thuật của các tác phẩm đó. Các tác phẩm: *Nhà tư tưởng, Nhà văn Ban Zắc...*, với những sáng tạo độc đáo về xây dựng các hình tượng có chiều sâu nội dung tư tưởng nhân vật của ông.

Năm 1902, triển lãm quốc tế tại Hà Nội, lúc đó Pháp có đưa đến Việt Nam trưng bày các tác phẩm nghệ thuật tạo hình Pháp như hội họa Ấn tượng, và có trưng bày tác phẩm *Những công dân Ka-le* đó là khóm tượng đồng sáng tác từ 1884-1886 của Ô. Rô-đanh. Tác phẩm của ông đã giao lưu vào Việt Nam từ đầu TK 20.

Trong thư gửi các họa sĩ trẻ Ô. Rô-đanh đã đặt ra những nhân tố quan trọng để đưa các bậc thầy đến thành công. Đó là các bậc thầy có được *"vì cặp mắt sắc sảo của họ đã nhìn thấy những đặc tính của sự vật, tức là sự thực ở bên trong. Sự thực đó chính là cái đẹp"*. Ông khuyên các họa sĩ trẻ: *"Trong khi nghiên cứu thiên nhiên, thực tế, các bạn hãy tự nghiêm khắc với mình và hết sức trung thực với thiên nhiên. Như thế tin chắc rằng các bạn sẽ tìm thấy cái đẹp, bởi vì các bạn sẽ gặp sự thực. Các bạn cứ hãy bền bỉ mà làm việc"*. Trong sáng tác nghệ thuật ai mà không muốn vươn tới những thành công của nghệ thuật. Điều đó chỉ có được bằng sự trả giá về lao động, học tập trong rèn luyện nghệ thuật. Đòi hỏi những yêu cầu cao (thuộc tính nhà nghề) là những mặt tối cần thiết cốt lõi của nghề, là yêu cầu về xử lý sáng tạo trong diễn tả thể hiện như: về không gian, về chiều sâu, về bản chất sự vật, về sự sinh động nghệ thuật. Quan niệm của Ô. Rô-đanh về không gian, về chiều sâu, về bản chất sự vật, về sự sinh động là những cốt tử trong học tập và

sáng tác nghệ thuật. Ông chỉ rõ quan niệm làm nghề (của một bậc thầy lỗi lạc theo nghệ thuật truyền thống châu Âu, mà cụ thể là Pháp TK 19), ông viết : *“Cần phải rèn luyện cho mình có một cảm xúc nhạy bén về không gian (tức là về chiều sâu). Trí tuệ của chúng ta khó tiếp nhận được những ý niệm về chiều sâu, mà chỉ thấy bề mặt ngoài là rõ ràng nhất. Các bạn khó tưởng tượng ra hình khối của sự vật mình muốn diễn tả. Nhưng đó chính lại là nhiệm vụ của các bạn: phải diễn tả được và trình bày cho người xem cùng thấy”*. Những điều đó luôn luôn song hành với sáng tạo nghệ thuật. Ta không chỉ thấy trong các tác phẩm của Ô. Rô-danh mà ngược về Cổ đại Hy - La, hay Phục Hưng đều thấy các bậc thầy tiên bối đều xử lý tốt những điều đó. Để tạo được không gian, chiều sâu, bản chất sự vật và sinh động của nghệ thuật Ô. Rô-danh đã khuyên các hoạ sĩ trẻ trong học tập và rèn luyện tài năng rằng: *“Trước hết tự mình phải thông cảm, hiểu rõ cách cấu tạo, xếp đặt chung của hình vật mình xây dựng. Có thể nhấn mạnh vị trí mỗi phần của cơ thể: đầu, vai, thân, hông. Nghệ thuật đòi hỏi phải dứt khoát, rõ ràng. Cần vạch rõ phương hướng, cử động, đường nét chạy như thế nào, các bạn mới có thể đi sâu vào không gian. Nếu những vật xếp đặt căn bản đó được ghi lại bằng những nét chính và đúng, thì coi như bạn đã tìm thấy hết tất cả và lúc đó hình vẽ của bạn sẽ sinh động lên. Các chi tiết tự nhiên xuất hiện và tự nó sẽ phụ thuộc vào trong toàn bộ”*. Cũng để tránh những sao chép bề ngoài Ô. Rô-danh nhấn mạnh để những nghệ sĩ tạo hình trẻ chú trọng: *“Khi các bạn nặn hay vẽ, hãy cố gắng suy nghĩ, nắm hình khối bên trong, vẽ và nặn bằng trí óc chứ không phải chỉ bằng tay, và cũng không phải chỉ vẽ nặn cái vỏ ngoài của sự vật. Hãy quan niệm mặt phẳng là giới hạn của hình khối bên trong. Hãy làm sao cho mình cảm giác thấy khối nổi ra bên ngoài. Tất cả sức sống phải xuất phát từ một trung tâm duy nhất, lan rộng và toả ra tới bên ngoài”*. Tất cả những điều đó luôn được rèn luyện, thì tài năng được nâng lên. Ô. Rô-danh đã coi sự mạnh mẽ, sinh động, tự bên trong nghệ thuật là cốt lõi, là bí quyết của nghệ thuật cổ đại. Ông viết: *“Nếu các bạn làm được như vậy thì mỗi pho tượng mỗi bức vẽ gây cho người xem một cảm giác hết sức mạnh mẽ và sinh động, toát ra tự bên trong. Đó là tất cả bí quyết của nền nghệ thuật cổ đại. Còn các bạn hoạ sĩ, khi nghiên cứu thiên nhiên, các*

*bạn hãy quan niệm nó trong không gian và thời gian. Các bạn thử nhìn bức chân dung của Ra-pha-el: ông ta vẽ mặt quay thẳng ra phía trước, nhưng thân lại quay nghiêng đi nửa vòng. Do đó gây được cảm giác về chiều sâu. Tất cả các họa sĩ vĩ đại xưa nay đều cố gắng diễn tả chiều sâu. Sự hiểu biết về không gian chính là sức mạnh của họ”.*

Những dòng tổng kết kinh nghiệm cốt tử của ông cũng có thể nói đó là những tinh hoa của truyền thống hội họa điêu khắc châu Âu suốt từ Hy - La cổ đại qua Phục Hưng cho đến TK 19 thời của ông sống. Ô. Rô-đanh đã viết: *“Không gian không có đường nét, mà chỉ có khối, các bạn hãy suy nghĩ về điều đó”*. Đây là câu rất quan trọng, nó toát lên đầy đủ tinh thần học tập truyền thống của nghệ thuật tạo hình châu Âu. Bởi nói đến nghệ thuật tạo hình châu Âu là phải nói đến hình khối, ánh sáng và bóng tối, hình - sắc thiên nhiên cuộc sống, viễn cận vật lý, trong những cấu trúc khoa học theo thực tế... Điều đó làm ta nhớ ngay đến các hình tượng nghệ thuật của các tài danh nghệ thuật tạo hình châu Âu đã nghiên cứu và sáng tạo, với *Canon Hy Lạp* (là hình khối, tỷ lệ chuẩn mực) với các tác phẩm: *Nữ thần Atêna, Người vác giáo, Người ném đĩa* của các tác giả nổi tiếng thời Hy Lạp cổ đại Phi-đi-át, Pô-li-cơ-lét, Mi-rông. Nhớ đến những phát minh thời Phục Hưng: Thủ pháp Sfumato về sáng tối của Lê-ô-na đơ Vanh-xi, tả ánh sáng và bóng tối chập chờn trên khuôn mặt Ju-da trong tranh *Bữa ăn tối cuối cùng*, hay *Lagiô công*. Nhớ đến giải phẫu cơ thể của Man-tê-nha; nhớ hình khối cuộn cuộn của Mi-ken-lăng-giơ với tác phẩm *Đa-vít* và *Buổi phán xử cuối cùng*; nhớ hình khối và màu trong các tác phẩm của Ra-pha-el; *Tanh-tô-rê*; *Ti-xiêng*. Nhớ đến giải pháp tương phản sáng tối của Ka-ra-va-giơ.... Thế kỷ 17 nhớ đến chiều sâu của ánh sáng pha bóng tối trong các tranh của Răm-bơ-răng, Goya, Vê-las-kê, nhớ đến hình khối sống động của những nhân vật trong tranh của Rubenxơ,... Thế kỷ 19 nhớ đến màu bổ túc của Đơ-la-cơ-roi, hình họa Tân Cổ điển của Anh-gơ-rơ, ánh sáng và con ngựa hiện thực trong tranh Cuôc-bê, phong cảnh của Cô-rô. Nhớ đến màu sắc thiên nhiên trong tranh các họa sĩ Ấn tượng: Mô-nê, Ma-nê, nhớ đến hình khối của May-on, v.v... là những bậc thầy về hình khối, ánh sáng và màu sắc. Những cái đó được coi là tiên quyết hàng đầu cho học tập và rèn luyện sáng tác.

Từ khi trường Mỹ thuật Đông Dương mở ra ở Hà Nội năm 1925 (đến nay 2005 là đã 80 năm), đã đưa các bài bản của hội họa châu Âu trực tiếp là Pháp vào dạy, mở ra những bài học mới về hình - sắc - bố cục - viễn cận - giải phẫu tạo hình... theo tinh thần khoa học. Các sinh viên còn biết kết hợp với học tập nghệ thuật tạo hình truyền thống. (Tuy nhiên truyền thống nghệ thuật tạo hình của châu Âu có khác với các quan niệm truyền thống nghệ thuật tạo hình của phương Đông. Ở đây là thiên về tinh hoa của truyền thống nghệ thuật châu Âu).

Ô. Rô-đanh chỉ rõ: *“Trong khi vẽ, không nên quá bận tâm về đường viền, mà hãy suy nghĩ tới hình khối thực chất của sự vật mình muốn diễn tả. Hình khối sẽ quyết định đường viền của nó. Các bạn hãy tập luyện không biết mệt mỏi, phải để hết tâm hồn và sức lực vào lao động”*. Song những điều đó lại được ông nhấn mạnh vào cảm xúc, bởi cảm xúc thì bất cứ họa sĩ nào trên thế giới đều phải có: *“Nghệ thuật không phải là cái gì xa lạ, mà chính là cảm xúc. Nhưng nếu không hiểu biết về khối, mảng, tương quan, màu sắc, sáng tối v.v... không có bàn tay điều luyện của họa sĩ, thì những nhận thức sinh động, đẹp đẽ nhất về cuộc sống cũng sẽ bị tê liệt hết (vì rằng thấy và thông cảm được cái đẹp, nhưng không đủ khả năng diễn tả)”*.

Trong sáng tác nghệ thuật, người ta thường nói đến cảm hứng. Có hứng mới sáng tác được. Cái hứng chợt đến và chợt đi, nếu chỉ chờ hứng thì biết khi nào. Nếu không lao động sáng tạo thường xuyên, thì cái hứng đến cũng chỉ như người bình thường. Do vậy chỉ có thường xuyên lao động, thì cái hứng sẽ đến để hưng phấn sáng tác. Ô. Rô-đanh đã khuyên các họa sĩ trẻ hãy lao động sáng tạo như những người thợ có lương tâm, mà không ỷ lại cái hứng, rằng: *“Hãy kiên nhẫn, đừng ỷ vào “hứng” của mình. Những đức tính duy nhất của người họa sĩ là sự suy nghĩ chín chắn, sự cố gắng, tính ngay thẳng và sức mạnh của ý chí. Các bạn hãy lao động sáng tạo như những người thợ có lương tâm”*.

Đối với sáng tác thì việc rèn luyện tài năng, nghề nghiệp. Bản lĩnh, trình độ nghề nghiệp hay ngôn ngữ tạo hình mà không có, Ô. Rô-đanh ví như một nhà thơ lớn sống ở một địa phương mà không biết tiếng nói, thì sẽ ra sao? Do vậy phải rèn luyện, học tập và không ngừng nâng cao.

Thật trở trêu ở ta cũng từng đã có những người tung hô rằng: “Chẳng cần học cũng vẽ được tranh, bán được tranh” đó sao? Cái đó là nguy hiểm cho sự trốn học, trốn rèn luyện tài năng, thì nghệ thuật của họ cũng chỉ bập bẹ mà thôi.

Người hoạ sĩ sống và lao động sáng tạo là trung thực, luôn luôn rèn luyện nghề nghiệp của mình, yêu mến thiên nhiên cuộc sống. Ô. Rô-đanh khuyên các hoạ sĩ trẻ: *“Hãy hết sức cởi mở và tha thiết yêu mến sự thật. Không nên do dự gì hết, các bạn cứ diễn tả những gì mình cảm nghĩ thấy, mặc dù như thế có thể sẽ mâu thuẫn với những quan niệm thông thường của mọi người. Có thể người ta sẽ không hiểu được các bạn, nhưng các bạn đừng sợ bị cô độc, lẻ loi. Bạn bè sẽ quen dần với các bạn, bởi vì sự thực sâu sắc của mỗi con người sáng tạo phải trở thành sự thực chung. Mặt khác, cũng không nên làm những gì vụn vẹo, méo mó đi để lấy lòng người xem. Sự đơn giản, trung thực, là những hình ảnh đẹp dễ nhất, sinh động nhất trước mắt các bạn. Đây là những vật, những người mà bạn hiểu sâu sắc nhất?”* Ô. Rô-đanh nêu tấm gương về người bạn thân của ông là Ô-gien Ca-ri-e-rơ trong những tác phẩm diễn tả vợ con mình đạt tới chỗ tài tình cao siêu, vì Ca-ri-e-rơ rất yêu quý vợ con. Theo Ô. Rô-đanh, những hoạ sĩ tài năng, khi họ biết nhìn những sự vật bình thường quen thuộc đến mức không ai cần chú ý, bằng con mắt sắc sảo riêng của mình, và tìm thấy tất cả những gì là đẹp dễ trong đó để sáng tạo thành nghệ thuật...

Trong học tập, sáng tác cũng rất cần phê bình, và nhận biết về phê bình, để thúc đẩy phát triển. Ô. Rô-đanh khuyên các hoạ sĩ trẻ hãy thành khẩn biết tiếp thu tất cả những phê bình. Song ông nhấn mạnh đến những phê bình trung thực và có thể phân biệt chúng với những gì không trung thực một cách dễ dàng. Những lời phê bình chân thành đó sẽ đánh tan mọi hiềm nghi nặng nề đè nén các bạn. Nhưng không nên theo những lời phê bình nào bạn cảm thấy trái với lương tâm của mình. Đừng sợ những sự bất công đó, có thể nó sẽ làm bạn bè của các bạn phẫn nộ. Họ nhất định sẽ phải suy nghĩ đến lòng yêu nghệ thuật và thực chất của các bạn lập tức họ sẽ bênh vực bạn và đứng về phía các bạn. Ô. Rô-đanh viết: *“Nếu tài năng của bạn có nhiều triển vọng tốt đẹp thì ngay*

*lúc đầu các bạn sẽ có ít bạn mà nhiều thù. Bạn chớ ngã lòng”. Đặc biệt ông cũng khuyên các bạn trẻ: “Không nên bỏ phí thời giờ đi tìm sự quen thuộc, che chở của những người quyền thế. Các bạn sẽ thấy một số người nhờ luồn lọt mà đạt được danh vọng và tiền tài. Đấy không phải là những người họa sĩ chân chính. Một vài người trong bọn họ đã quá dày kinh nghiệm trong các ngón xoay sở làm ăn; nếu như các bạn định tranh đua với họ về mặt ấy thì các bạn cũng sẽ mất rất nhiều thời gian như họ đã mất, nghĩa là suốt cả một đời bạn sẽ không còn dành được một phút nào để làm nghề nghiệp họa sĩ nữa”.*

Cuối cùng Ô. Rô-danh khuyên các họa sĩ trẻ hãy quý trọng sứ mệnh làm nghệ sĩ của mình, bởi: *“Không có sứ mệnh nào đẹp đẽ hơn. Người họa sĩ chân chính nêu lên tấm gương đời vĩ đại. Họ yêu mến nghề nghiệp của họ và phần thưởng xứng đáng cho lao động của họ là niềm vui của con người sáng tạo ra cái đẹp”. Ô. Rô-danh khẳng định: “Thế giới chỉ hạnh phúc khi nào tất cả mọi người đều có tâm hồn nghệ sĩ, nghĩa là khi họ tìm thấy niềm vui trong lao động. Ngoài ra, nghệ thuật còn giáo dục cho ta một tinh thần thẳng thắn và cao thượng. Người nghệ sĩ chân chính diễn tả những gì mình cảm nghĩ, không hề sợ va chạm với những thành kiến lạc hậu già cỗi ngàn đời”.*

**N.V.C**

# PHÊ BÌNH MỸ THUẬT CŨNG LÀ MỘT ỨNG XỬ THẨM MỸ HAY CÁC NHÀ KINH ĐIỂN MÁC XÍT NÓI GÌ VỀ PHÊ BÌNH\*

*Vũ Ngọc Anh\*\**

I. Ai cũng biết, sáng tác mỹ thuật là một quá trình phản ánh hiện thực khách quan, một phát hiện thẩm mỹ mà lưu ảnh của nó chính là tác phẩm nghệ thuật, một dạng tồn tại chủ quan ở phía đối ứng của nhận thức.

Và ai cũng biết, phê bình mỹ thuật lại là quá trình giải mã tác phẩm mà qua đó thao tác phê bình có thể bóc tách ra từng mảng: ý nghĩa tư tưởng, ý nghĩa thẩm mỹ và thể tạng nghệ thuật của tác giả.

a. Sáng tác mỹ thuật là một quá trình lập mã thẩm mỹ của một chủ thể sáng tạo, lấy cái nền hiện thực khách quan, cái vô thức cá nhân, vô thức cộng đồng, cái tư duy phán đoán làm môi sinh tồn tại, làm đối tượng khảo chứng.

b. Phê bình mỹ thuật là một quá trình giải mã thẩm mỹ cũng lấy cái nền hiện thực khách quan, cái vô thức cá nhân và cộng đồng, cái tư duy phân tích tổng hợp và phán đoán làm môi sinh, nhưng lại lấy chính cái tác phẩm làm đối tượng khảo chứng, mà tác giả của nó và quan hệ sinh tồn chỉ là vật chứng đối sánh mà thôi.

c. Tuy có cái khác biệt như vậy giữa sáng tác và phê bình mỹ thuật, song lại vẫn có cái chung, cái mẫu số chung làm cứu cánh cho cả

---

\* Bài viết cho hội thảo Phê bình Mỹ thuật trong thời kỳ đổi mới, do Hội Mỹ thuật Việt Nam tổ chức, 25 - 6 - 2003.

\*\* Sinh năm 1937, về Viện năm 1979, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại. Nghỉ hưu năm 1997.



hai, đó chính là hiệu ứng thẩm mỹ, cái giá trị thực sự làm nên hình hài tác phẩm, và cũng chính là hiệu ứng tư tưởng giữa cái tồn tại khách quan với suy ngẫm chủ quan làm nên cái khung cốt của diện mạo trên.

d. Vì vậy, sáng tác và phê bình đều có chung một cung cách: ứng xử thẩm mỹ. Rất tiếc, trong phê bình mỹ thuật hiện nay, thiếu vắng phẩm cách này, mà cũng như căn bệnh trầm kha chung của hoạt động phê bình văn chương nghệ thuật, cái nhân văn, thẩm mỹ, cảm xúc nghệ thuật, sự minh triết, vị tha được thay bằng sự phủ định cá nhân, sự thoả mạ phi văn hoá nhằm giải toả bức xúc của người viết với người viết, chưa nói đến sự vu cáo chính trị, lấy đó làm đòn độc, “hạ thủ” đối phương.

## II. Phê bình mỹ thuật trước và sau đổi mới (1970-1990):

Nhận định thành quả của đổi mới với phê bình mỹ thuật mà không lược xét đến hoạt động của chúng trong giai đoạn trước đó thì lấy gì làm đối chứng đánh giá? Vả lại, nó không những chỉ là đối chứng mà còn là nguyên nhân, xuất xứ của quá trình đổi mới, vì bản chất của đổi mới có khía cạnh là khôi phục các giá trị đích thực bị mai một vì hạn chế lịch sử trong nhận thức của một giai đoạn, bảo tồn và phát triển các giá trị mới trong hiện hữu, phác thảo phán đoán các giá trị khác trong tương lai.

### A. Phê bình mỹ thuật từ 1970 đến 1985:

Tuy có mấy trung tâm trong cả nước, giai đoạn này có thực hiện công tác lý luận phê bình, mà thực chất chỉ như những cuộc đàm luận bình giải ngẫu hứng trong từng vụ việc, từng tác giả tác phẩm (các trường Đại học Mỹ thuật, Bảo tàng Mỹ thuật, Mỹ thuật quân đội), còn thực sự chỉ có 2 cơ sở có chức năng nghiên cứu lịch sử, lý luận phê bình tương đối nghiêm túc và bài bản là:

- Viện Mỹ thuật
- Hội Mỹ thuật Việt Nam

Trong phạm vi bài viết này, chỉ đề cập đến mảng công việc phê bình mỹ thuật của Viện Mỹ thuật, nhưng qua đó, cũng có thể hình dung được toàn cảnh diện mạo thực của công việc này trong cả nước.

#### 1. Đánh giá về thi pháp hiện thực XHCN:

Vào thời điểm này (1970-1985), thi pháp sáng tác theo cung cách

hiện thực XHCN là độc tôn trong chủ trương chỉ đạo của các cơ quan quản lý văn hoá nghệ thuật. Thi pháp này bao gồm một hệ thống các nguyên lý khép kín, đã được sinh thành ở Liên xô những năm 30 thế kỷ trước, và ngay tại đất nước quê hương của mình, tuy đã có một số thành quả trong sáng tạo văn nghệ nhưng cũng bộc lộ rất nhiều hạn chế bất cập, đến nỗi không ít những bậc chủ soái của nó đã phải dùng đến cái chết để giải toả ản ức (Gorki, Maiakovski,...). Thế mà, vào đến Việt Nam, thi pháp đó được tồn tại như một phương pháp chính thống, duy nhất, độc tôn, nên ngay từ những năm 60-70 thế kỷ trước, đã có nhiều phản ứng trong giới sáng tác cũng như học thuật, song vẫn tồn tại và ngày càng phát huy các sở đoản của mình, bất chấp thực tiễn chứng minh những điều ngược lại, hạn chế rất nhiều sáng tạo trong nghiên cứu cũng như thực thi.

Thi pháp hiện thực XHCN (độc tôn):

- Hình thái tạo hình: Chỉ sử dụng một hình thái tả thực, loại bỏ mọi hình thái khác chỉ vì một lẽ rất thực dụng là hình thức tả thực ấy có hiệu quả nhất trong chuyển tải nội dung chính trị, còn hiệu ứng thẩm mỹ thì không tính đến.

- Quan niệm hiện thực: Quan niệm hẹp về hiện thực, cả về lịch đại và đồng đại.

+ Hẹp về lịch đại: chỉ coi hiện thực nhãn tiền là quy ước điển hình, không chấp nhận vô thức và các hiện thực tâm linh khác, coi như phạm trù mê tín.

+ Hẹp về đồng đại: khép kín với các hệ thống lý luận nghệ thuật cũng như thực tiễn hoạt động sáng tạo nghệ thuật của nhân loại.

- Thuộc tính XHCN: chỉ mang tính giai cấp, không mang tính cộng đồng, mà tính giai cấp này cũng chỉ xuất phát từ quan niệm siêu hình không phù hợp với thực tiễn kết cấu nhân sinh phương Đông và Việt Nam.

Mô thức biệt lập này làm nghèo nàn, khô cứng sáng tác, hạ thấp giá trị thẩm mỹ, làm trở ngại đến việc nghiên cứu cơ bản (lịch sử, lý luận) và nghiên cứu ứng dụng (phê bình).

Đụng chạm đến vấn đề này, khi đó, có nghĩa là “xét lại” một chủ

trường lớn trong đường lối văn nghệ, nên rất dễ bị chụp mũ, vu khống và thực tế đã diễn ra như vậy. Những người chủ trương sửa đổi lại một số nguyên tắc trong thi pháp này đã bị “hình sự hoá”, vu khống và bôi nhọ với bình phong là bảo vệ ổn định, chống xét lại. Những người hoặc cơ hội hoặc ít chịu động não hoặc không có khả năng nhận thức đã nhân cơ hội thoả mạ, thậm chí chụp cho cái mũ phản động. Nhà phê bình mỹ thuật Thái Bá Vân là một nạn nhân điển hình trong cung cách đối xử như vậy. Ông là một người yêu nước trong cốt tuỷ, một bộ óc thông minh nhìn xuyên suốt chân tâm và một trái tim mẫn cảm với cái tốt lành và cái đẹp. Ông không chống lại Đảng, chống lại CNXH, mà chỉ kiên trì dũng cảm lên án các bất cập trong hệ thống lý luận khép kín của thi pháp hiện thực XHCN, chống lại sự áp đặt, thế độc tôn, quan hệ loại trừ của thi pháp này trong sinh hoạt sáng tạo và học thuật. “Đó là bản chất dũng cảm, có lý tính, có đạo đức của tự do” (lời Mác trong Mác - Ăngghen T.1. Sự thật, 1978, tr. 8, 9). Ông chỉ chống lại một cách kiên cường nhất những gì, những ai toan tính làm phương hại đến cái đẹp nghệ thuật, làm vấy bẩn ngôi đền thẩm mỹ mà suốt cả đời mình thành tâm nhang khói. Tiếc rằng, thời kỳ này, không có trọng tài công minh. Bởi lẽ, thời điểm này, “khi sự phê bình tác động không phải bằng lưỡi dao sắc bén của lý tính mà bằng cái kéo của sự tùy tiện. Khi sự phê bình chỉ muốn lên tiếng phê bình mà không muốn chịu sự phê bình” (Mác, như trên).

Tuy nhiên, không phải vì vậy mà chúng tôi buông bút.

Quan niệm của chúng tôi về sự bổ sung và đào thải các nguyên tố không thích hợp trong thi pháp hiện thực XHCN như sau:

Thi pháp hiện thực XHCN (khả thi):

- Hình thái tạo hình: Sử dụng tất cả các biểu hiện loại hình khác, ngoài cách thức tả thực miễn là cách nào diễn đạt đúng nhất, đẹp nhất, phù hợp với ý nguyện cộng đồng, sau này sẽ trở thành truyền thống. Chấp nhận các hình thái tạo hình khác nhau tồn tại song song.

- Quan niệm hiện thực: Quan niệm rộng về hiện thực bao gồm hiện thực nhỡn tiền, hiện thực vô thức (cá nhân và cộng đồng), hiện thực phán đoán.

+ Về lịch đại: kéo dài hiện thực từ quá khứ, vô thức sang hiện tại,

hiện thực và tương lai, tư duy. Ở đây, vô thức được coi như một dạng của hiện thực, bởi lẽ, nó chính là các dữ liệu của hiện thực ký tắng vào bộ nhớ của con người và cộng đồng.

+ Về đồng đại: mở cửa cho các chiều hướng tư tưởng cũng như thẩm mỹ đồng hiện. Cuộc cọ xát này là cơ hội tồn tại cái hợp lý và đào thải cái bất cập.

- Thuộc tính XHCN:

+ Bảo lưu tính giai cấp trong cộng đồng dân tộc và các nhóm cư dân chức năng.

+ Loại bỏ quan niệm siêu hình trong khái niệm giai cấp, từ tách rời, cô lập, tĩnh tại trở nên liên đới, phát triển, chuyển hoá (Tuyên ngôn cộng sản).

2. Quan niệm về hiện thực XHCN về thi pháp như trên đã được triển khai tại các cuộc toạ đàm, hội thảo từ 1982 tại hội trường Thành uỷ Tp. HCM, sau đấy tại các toạ đàm, hội thảo khác (Bảo tàng Mỹ thuật, Đại học Mỹ thuật HN, Đại học Mỹ thuật Công nghiệp, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Viện Mỹ thuật), đăng tải trên các báo, tạp chí chuyên ngành và trung ương (Văn nghệ, Nghiên cứu Văn hoá nghệ thuật, Mỹ thuật, Xưa và nay, Quê hương, Tiền phong v.v...).

3. Song song với cuộc đấu tranh về nội dung thi pháp hiện thực XHCN là cuộc đấu tranh trả lại các giá trị nghệ thuật, trả lại chỗ đứng, điều kiện sáng tác và cả sinh mệnh chính trị cho các nghệ sĩ “vẽ ngoài luồng” như Bùi Xuân Phái, Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, những người mà ngày nay là niềm tự hào của nền mỹ thuật hiện đại Việt Nam, có tác phẩm được coi là mẫu mực duy nhất về hội họa hiện thực XHCN (Nguyễn Sáng có *Kết nạp Đảng ở Điện Biên Phủ*), có tác phẩm được công chúng ngưỡng mộ và có mặt tại các gallery thế giới (Christies, Sotheby) cũng như ở các bộ sưu tập tư nhân danh tiếng.

4. Bằng lý luận về thực tiễn phê bình, bảo vệ lực lượng họa sĩ trẻ trong cuộc đấu tranh để tồn tại và sáng tạo. Bây giờ, nói thì dễ, nhưng ở vào thời kỳ chưa đổi mới, việc này đã từng phải trả giá bằng mồ hôi và nước mắt - nói một cách đúng nghĩa đen - và sinh mạng chính trị, là vì động chạm tới không phải là ít những cái lô cốt bảo thủ, cố chấp, gan ghét nhiều lần muốn xoá bỏ lực lượng này. Tôi đã nói như ở trên, phải

bảo vệ trước hết bằng lý luận, bởi lẽ sự hình thành lực lượng này là một tất yếu lịch sử, một đòi hỏi thoả mãn nhu cầu khách quan của cuộc sống, của thế hệ, vừa có tính kế thừa, vừa có tính phủ định. Mà kế thừa thì không sao, còn phủ định thì ai muốn tự nguyện? Sau này, lực lượng trẻ đi vào đổi mới như đi vào căn nhà mở sẵn khoá cũng là vì thế.

5. Trau dồi nghiệp vụ, nâng cao bút lực góp phần đẩy nhanh sự nghiệp phê bình mỹ thuật, từ chỗ manh nha, lẻ loi, đến chỗ hình thành cả một đội ngũ những người cầm bút có bản lĩnh, trang bị những phương pháp tác nghiệp bài bản khoa học, gạt hái được trong quá trình hoạt động thực tiễn, đào tạo và tự đào tạo.

Chính trong giai đoạn “tiền đổi mới” (1982-1985), người viết tham luận này đã cùng với đồng nghiệp ý thức được rằng, song song với các hoạt động cập nhật, cần phải tiếp cận các ý tưởng cũng như kỹ năng nghiệp vụ trên thế giới để nâng cao nhận thức và tác nghiệp cho có hiệu quả, tránh lối phê bình “ăn theo, nói leo” phổ biến thời bấy giờ, đã gây không ít mâu thuẫn và bất bình trong giới sáng tác, đến nỗi có cả một bài bi hài về hiện tượng trên.

Căn cứ vào ý kiến Lenin (trong Lenin toàn tập. Tập 4, tr. 191): “Chúng ta hoàn toàn không xem lý thuyết của Mác là cái gì tuyệt đỉnh, không thể vượt qua được. Ngược lại, chúng ta khẳng định rằng, nó chỉ đặt viên đá tảng cho khoa học mà những người XHCN còn phải tiếp tục đẩy tới mọi hướng, nếu họ không muốn lạc hậu trước cuộc sống”.

Phê phán thói “Philistin” với bệnh ảo tưởng triết học, Lenin còn mạnh mẽ khuyến cáo: “Nghệ sĩ có thể khai thác cho mình những điều bổ ích trong mọi loại triết học... cho dù là duy tâm”. Và “nhu cầu thẩm mỹ của công chúng cách mạng đâu phải chỉ cần chất anh hùng cách mạng mà còn “cần chất trữ tình”, “cần sự thật đời thường” nữa.

Người cũng còn đấu tranh với lối phê bình xã hội học dung tục mà nhiều người ngộ nhận là Mácxít, mà thực ra Mác và Ăngghen đã chỉ ra từ lâu hai nguyên tắc lịch sử và thẩm mỹ trong nghiên cứu phê bình văn nghệ luôn đồng hành với nguyên tắc xã hội, như trên cùng một cỗ xe tam mã.

Người lại còn đánh giá cao việc kế thừa di sản văn hoá thế giới “chỉ

có hiểu biết đúng về nền văn hoá do toàn bộ sự phát triển của loài người tạo ra... mới có thể xây dựng được nền văn hoá vô sản”.

Ngoài tham khảo những kiến giải về triết học, chính trị, lý luận nghệ thuật kể trên của Mác, Ăngghen, Lênin, chúng tôi còn lưu ý đến những phát triển xung quanh những vấn đề về văn học nghệ thuật của Hồ Chí Minh làm kim chỉ nam. Đặc biệt, về thao tác lý luận phê bình, chúng tôi đã áp dụng các thông tin khoa học, nhất là toán học (hình học) hiện đại trong quá trình xây dựng mô hình tác nghiệp. Ngay từ năm 1982, chúng tôi đã thử dùng mô hình thuật toán Tập mờ của Zaded (1957), sau đó, các mô hình hình học Fractal để làm cơ sở cho việc giải mã hình tượng nghệ thuật, khắc phục sự hữu hạn về không gian, thời gian của nghệ thuật tạo hình, qua đó lý giải rất hữu hiệu các vấn đề lý luận trừu tượng trong nghệ thuật, được giới sáng tác mỹ thuật đánh giá cao.

Ngay cả các thành tựu của lý luận phê bình cổ điển phương Đông, chúng tôi cũng tham khảo một cách nghiêm túc Khổng, Lão, Phật, Viên Mai, Nguyễn Trãi, Lê Quý Đôn, Dịch học và Thiền học. Đặc biệt, chúng tôi đã phát hiện nhiều nét tương đồng trong quan niệm nhận thức của Thiền học với những tư tưởng chủ yếu của 3 lý thuyết vĩ đại về khoa học trong TK 20: Tính tương đối của tự nhiên và tính hạn chế của nhận thức mặc dù khoảng cách của chúng là hơn hai thiên niên kỷ về thời gian và hai ngả Đông Tây về không gian.

Ba lý thuyết đó là:

- Thuyết tương đối của Albert Einstein (tương đối hẹp 1905, tương đối tổng quát 1916).

- Nguyên lý bất định của Werner Heisenberg (1927).

- Định lý bất toàn của Kurt Godel (1931).

Thử so sánh các nét tương đồng, hay những tư tưởng lớn gặp nhau trên lộ trình Đông Tây:

Đối với phê bình mỹ thuật, những ý tưởng trên có giá trị gợi mở trong quá trình nghiên cứu các đối tượng, nó là một phương pháp hơn là một công cụ.

Thí dụ: Trường phái Siêu thực trong mỹ thuật có nhiều yếu tố cấu trúc tương đồng với lý thuyết Bất khả (Impossible) (đừng lầm với lý thuyết

Bất khả tri Agnoticism, một triết thuyết suy vi) nhằm mô tả sự hạn chế và mâu thuẫn của nhận thức.

Những vấn đề trên, chúng tôi đã trình bày trong các hội thảo và báo cáo khoa học trong và ngoài Viện Mỹ thuật, tạo ra một không khí học thuật sôi nổi và mới mẻ.

Rất mừng là hai mươi năm sau được gặp lại trên mặt báo chính thống những kiến giải mà chúng tôi đã dày công khảo nghiệm và thực thi trong những tháng ngày gian nan năm xưa.

B. Phê bình mỹ thuật từ 1986 đến hết thập niên 90 của TK 20:

Với hành trang nhỏ bé của mình, chúng tôi bước vào thời kỳ đổi mới với một tấm lòng thanh thản, không ngỡ ngàng. Bởi lẽ, giữa những làn gió lành thổi siết bầu trời đổi mới toàn diện, đã có chút ít hơi hướng do chúng tôi gom góp nên. Bởi lẽ bây giờ, nói, đã có chỗ tiếp thu, nghe, được nghe những lời bổ ích. Một không khí dân chủ, công bằng, khoa học và thẩm mỹ đang hình thành trong tranh luận học thuật. Quan trọng hơn hết là trong đời sống văn nghệ, từ nay đã có trọng tài công minh.

Đổi mới nghĩa là có cái cũ, cần thay thế, cần bổ sung.

Đổi mới còn có nghĩa là phục hồi các giá trị văn hoá không kể năm tháng đã bị chìm khuất do thiên kiến chính trị, do nhận thức chưa thấu đáo, do toan tính cá nhân chi phối.

Trong những vấn đề có liên quan đến sáng tác, nghiên cứu, phê bình mỹ thuật, chúng ta đã thấy những thông tin, những chuyển biến nhận thức những hành xử cụ thể:

1. Về lịch sử mỹ thuật: đã đánh giá lại, đã phục hồi những giá trị văn hoá vật thể và phi vật thể của các di sản vương triều Nguyễn mà trước đây do thiên kiến đã bị xao lãng. Lưu tâm hơn nữa đến các loại hình mỹ thuật tôn giáo, như các hợp phần của mỹ thuật dân tộc.

2. Về lý luận mỹ thuật:

- Đã xây dựng được mối quan hệ đa chiều giữa các loại hình sáng tác mỹ thuật. Đã tạo được thế dân chủ bình đẳng giữa các thiết chế và pháp nhân sáng tạo.

- Xoá bỏ thế độc tôn của một thi pháp ngoại nhập không thích hợp,

làm nghèo hoá sinh hoạt sáng tác, học thuật, tư tưởng, kìm hãm sự tiến bộ chung trong xã hội, nhất là lĩnh vực tinh thần (thi pháp này đã không còn được nhắc đến trong các văn bản Đại hội VI, VII, VIII, IX).

### 3. Về phê bình mỹ thuật:

- Đã hình thành một hoạt động phê bình mỹ thuật đa dạng, khởi sắc, ngoài việc bám sát các yêu cầu chính trị, tư tưởng, còn làm chủ được quá trình giải mã hình thái nghệ thuật tạo hình, phát hiện, phát huy cái tiến bộ, chế ngự những sai sót trong tiến trình quan niệm sáng tác, nhận thức, chiêm ngưỡng của các chủ thể sáng tác, giữa các chủ thể và đối tượng công chúng nghệ thuật.

Như Mác đã viết: "...Những người quản lý và những người được quản lý có khả năng như nhau để phê bình những nguyên tắc và yêu cầu của nhau, nhưng không phải trong khuôn khổ những quan hệ lệ thuộc mà trên cơ sở bình đẳng với nhau, với tư cách là những sức mạnh của trí tuệ, với tư cách là những người thể hiện những quan điểm hợp lý".

- Xác lập nhiều phong cách phê bình mỹ thuật:

+ Chính trị xã hội

+ Triết học

+ Cấu trúc...

- Tiến kịp và đôi khi đã vượt qua bước đi của sáng tác mỹ thuật, nắm được vai trò tiên phong trên lộ trình sáng tạo ấy.

- Loại dần xu thế "ăn theo nói leo", "phó tuyên huấn" của không ít những cây bút yếu nghề yếu nghiệp, giàu đố kỵ, ghen ghét, lối phê bình duy vật máy móc, thô thiển.

- Xoá bỏ được mâu thuẫn giả tạo giữa sáng tác và phê bình, do quan niệm thiên kiến cố hữu; người sáng tác coi người phê bình là ăn theo nói leo không biết nghề, người phê bình coi người sáng tác là non kém nhận thức chính trị, cần phải dạy bảo, cần phải "quất roi cho con ngựa chúng lồng lên".

- Tạo được bước đầu một không khí văn hoá thẩm mỹ trong sinh hoạt học thuật.



### III. Kiến nghị:

#### 1. Xây dựng lại thi pháp hiện thực XHCN trên các phương diện:

- Quan niệm nội dung hiện thực, quan niệm phản ánh, quan niệm khám phá, duy tâm, duy vật.

- Tiếp nhận các phương cách biểu hiện tạo hình khác vào trong hệ thống nguyên lý của mình (các trường phái tạo hình thích hợp).

- Loại bỏ quan niệm siêu hình trong khái niệm giai cấp, từ tách rời, cô lập, tĩnh tại trở nên liên đới, phát triển, chuyển hoá (Tuyên ngôn cộng sản).

2. Tạo điều kiện để thi pháp này lấy lại chỗ đứng và uy tín trong sinh hoạt sáng tác, lý luận phê bình mỹ thuật. Không phải ở vị thế độc tôn, quan hệ loại trừ như vào những năm 60-80, mà là vị thế đối ứng, quan hệ cộng sinh với các thi pháp khác.

3. Lành mạnh hoá sinh hoạt học thuật, trao đổi, phê bình trong không khí dân chủ, công khai, công bằng, không trù nén, áp đặt lẫn nhau, có trọng tài công minh.

Nghĩa là, nếu người sáng tác tạo nên tác phẩm thì người phê bình khi viết về sáng tác ấy cũng làm một ứng xử thẩm mỹ tương ứng.

Người quản lý coi đối tác của mình là những chủ thể chứ không phải là công cụ thụ động.

Có như thế, mới tạo được diện mạo văn minh văn hoá, tạo được không khí thẩm mỹ giữa những người làm nghệ thuật với nhau, giữa họ và công chúng nghệ thuật hình thành một mối giao cảm chân tình và thánh thiện.

Có như thế, mới giữ vững được “Đổi mới”.

Có như thế, mới không làm thay màu “Đổi mới”.

**V.N.A**

**Ghi chú:** Những sách dẫn trên trích theo:

- Nguyễn Khắc Mai. Tiền phong chủ nhật số 25, 22-6-2003.

- Phương Lưu. Văn nghệ số 12, 22-3-2003.

- Nouveau Larousse encyclopédique dictionnaire, vol. 2, 1998.



# MỸ THUẬT TRUYỀN THỐNG

---

Bài của các tác giả:

Nguyễn Tiến Cảnh, Nguyễn Bá Vân, Nguyễn Du Chi,  
Trần Lâm Biên, Vũ Trung Lương, Nguyễn Hải Phong,  
Chu Quang Trứ, Nguyễn Văn Chiến,  
Nguyễn Đức Bình, Đặng Phong Lan, Trần Thị Biển,  
Lê Cường, Vũ Hương Giang, Nguyễn Anh Tuấn

## NHẬN DIỆN MỸ THUẬT HUẾ THỜI NGUYỄN\*

*Nguyễn Tiến Cảnh\*\**

**H**uế, thành phố thơ mộng nổi tiếng của chúng ta ngày nay tuổi ba trăm năm có lẽ. Vốn là thủ phủ của xứ Thuận Hóa, vùng đất đai lập nghiệp của các đời chúa, rồi vua nhà Nguyễn, Huế đã thực sự trở thành một trong những trung tâm chính trị - văn hóa của đất nước suốt mấy thế kỷ qua.

Được hình thành với ý đồ ly khai và cát cứ, xã hội Đàng Trong với Huế là tiêu biểu, vẫn chỉ là một mảnh mới nổi lên của một đất nước đã có hàng ngàn năm thống nhất về dân tộc và văn hóa, chính trị.

Năm 1558, khi Nguyễn Hoàng vào trấn thủ đất này, Thuận Hóa vẫn còn là miền đất đai nhiều hoang vắng, ruộng ít, dân thưa. Các chúa Nguyễn đã dần dà tổ chức di dân, khẩn đất, lập làng. Mọi sinh hoạt, phong tục tập quán... buổi đầu tất thảy đều theo như đất Bắc, Nho giáo và Phật giáo vẫn là cơ sở tinh thần cho một thể chế chính trị và xã hội mới lập.

Cũng trong những thế kỷ này, chủ nghĩa tư bản Âu châu đang tìm đường sang phương Đông. Các thương đoàn, giao đoàn Hà Lan, Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha và nhất là Pháp tấp nập kéo đến Đông Dương. Các

---

\* Bài đã in trong sách Mỹ thuật Huế, Viện Mỹ thuật, 1992

\*\* Sinh năm 1937, về Viện năm 1964, Nghiên cứu viên cao cấp, chuyên nghiên cứu mỹ thuật truyền thống, Viện trưởng (1989 - 1998), Phó Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội (1995 - 1998). Nghỉ hưu năm 1998.

chúa Nguyễn nhìn thấy sức mạnh vật chất của chủ nghĩa tư bản Âu châu, đã chủ động dựa vào ưu thế đó với ý đồ quyết thắng trong cuộc phân tranh Trịnh - Nguyễn.

Nạn cát cứ và phân tranh giữa hai tập đoàn phong kiến Trịnh - Nguyễn lại bị uy hiếp bởi sự xâm thực của chủ nghĩa tư bản Âu châu, khiến xã hội Việt Nam bị đẩy vào vòng quay của những biến động to lớn trong bối cảnh của một cuộc tiếp xúc không định giữa hai nền văn minh Âu - Á.

Rồi với thắng lợi của tập đoàn phong kiến Nguyễn, triều Nguyễn được thành lập, Huế dần nổi lên và được khẳng định là một trung tâm chính trị văn hóa nối tiếp trung tâm Thăng Long lúc này đã trở thành cố đô.

Là kinh đô cuối cùng của chế độ phong kiến Việt Nam, Huế duy nhất còn giữ được những thành xưa, điện cũ, đền đài, chùa tháp uy nghiêm, lãng tửm u tịch... Đó là những công trình mỹ thuật cổ mà với thành phố ngày nay đang phát triển càng khiến cho Huế trở nên cổ kính, nên thơ, giàu sức sống văn hoá.

Trong hơn ba thế kỷ lập nghiệp, các vua chúa nhà Nguyễn đã cho xây nhiều công trình tuyệt tác. Nhưng thời gian, khí hậu và chiến tranh khiến ngày nay còn rất ít vết tích của các TK 17-18, chủ yếu còn những công trình của TK 19 và nửa TK 20 tập trung tại thành phố Huế và phụ cận. Khi nói chúng với tư cách những sản phẩm mỹ thuật, người ta quen lấy địa danh gọi là mỹ thuật Huế, hay quen lấy tên vương triều tương ứng gọi là mỹ thuật Nguyễn.

Thế kỷ 19 đã đi qua, nhưng mỹ thuật Huế dường như chưa trở thành quá khứ. Suốt gần một thế kỷ cho đến tận hôm nay, người ta không ngớt nhắc tới mỹ thuật Huế, thưởng thức nó, nghiên cứu nó với một tình cảm nồng nhiệt. Nhưng do những điều kiện và hoàn cảnh khác nhau, nhận thức và kết quả không hoàn toàn giống nhau, thậm chí có chỗ trái ngược nhau. Điều đó phản ánh trung thực quá trình tiếp cận chân lý khi nghiên cứu về mỹ thuật Huế cũng như về toàn bộ nền mỹ thuật cổ Việt Nam, bắt đầu từ khoảng không bước dần vào vùng ánh sáng của thế giới quan khoa học.

Khởi nguồn và chủ lực nghiên cứu mỹ thuật Huế từ đầu thế kỷ cho tới trước năm 1945 là những tác giả người Pháp và người nước ngoài. Những bài vở của họ được công bố chủ yếu trên tập san Những người bạn Huế (B.A.V.H), trước sau cả thấy 750 bài của 190 tác giả. Trong đó người Việt Nam chiếm khoảng 95 bài của 35 tác giả. Cũng còn một số bài được công bố trên những tập san, tạp chí khác... (B.E.F.E.O, B.S.E.I và Revue Indochinoise...). Ngoài ra, một vài cuốn sách chuyên khảo về mỹ thuật Việt Nam cũng đề cập tới mỹ thuật Huế.

Trong các bài khảo cứu này, các tác giả đã miêu tả hầu như toàn bộ các công trình mỹ thuật cổ ở Huế từ thành quách, cung điện, lăng mộ... tới những khí vật như vạc đồng, cửa đình, thần công... đó là một thành tích khoa học đáng kể nhất là cho tới hôm nay, miêu tả vẫn còn là cấp bách trước sự đe dọa hủy diệt các di tích bởi nhiều nguyên nhân. Miêu tả cũng là sự bắt đầu của mọi sự bắt đầu bước vào nghiên cứu mỹ thuật. Qua đây, hầu hết các di tích đã được xác định niên đại, được nhận xét và đánh giá phong cách và ít nhiều đã được lý giải, đặt nền móng cho việc tiếp tục nghiên cứu mỹ thuật Huế cùng như lịch sử mỹ thuật Việt Nam sau này.

Trong những nhà khảo cứu trên, một số đã đi xa hơn. Tiêu biểu là L. Cadière. Ông đã phân loại, phân tích, so sánh những kiểu thức trang trí để tìm bản chất ngọn nguồn; ưu và nhược của mỹ thuật Huế. Qua các mô típ trang trí Huế, ông nhìn nhận có cả đạo Phật, đạo Lão, đạo Khổng, cả thể thức Trung Hoa hay Nhật Bản và rộng hơn nữa có cả mẫu số chung với Viễn Đông... Ông còn so sánh những công trình mỹ thuật ở Huế với các công trình mỹ thuật cổ ở miền Bắc và với cả Trung Hoa để đi tới kết luận rằng từ cái thân cây Trung Hoa tách ra hai cành mỹ thuật Việt Nam là Huế và Bắc Kỳ, giống nhau về đề tài trang trí nhưng khác nhau ở phong cách: Huế mảnh dẻ, duyên dáng, tinh tế trang nhã; trong khi đó Bắc Kỳ chắc khỏe, nặng nề, kỹ thuật đục chạm sâu. Ý kiến của L. Cadière bên cạnh cái sai cơ bản về lịch sử nghệ thuật có những điều rất đáng lưu ý và ghi nhận. Nhiều nhận xét của ông đã trở thành phổ biến trong giới nghiên cứu mỹ thuật. Các ông H. Gourdon, rồi L. Bezacier trong những công trình nghiên cứu về mỹ thuật Việt Nam đều ghi nhận

ý kiến của L. Cadière về sự khác nhau giữa hai phong cách thể hiện của mỹ thuật Huế và mỹ thuật mà các ông cho là của xứ Bắc. H. Gourdon còn nhấn mạnh tính chất ưu nhã, tinh tế của mỹ thuật Huế và mệnh danh đó là một thứ Florence Việt Nam.

Sai lầm của L. Cadière là do thiếu kiến thức chung về mỹ thuật cổ Việt Nam, ông không nhận thấy rằng mỹ thuật Huế xét về thời gian thực chất là mỹ thuật Việt Nam TK 19 mà Huế là trung tâm đã lan hầu khắp các tỉnh miền Bắc. Ông đã đem so sánh mỹ thuật Huế với mỹ thuật TK 17, 18 vùng châu thổ sông Hồng, và lầm tưởng sự phát triển về thời gian của mỹ thuật Việt Nam đó là sự khác biệt về không gian giữa Huế và xứ Bắc.

Ngược lại, cũng do chỉ nắm được tài liệu về các di tích mỹ thuật TK 19 phân bố trên địa bàn các tỉnh miền Bắc mà N. Bernanose đã phân tích, lý giải rồi ngộ nhận một cách phiến diện đó là mỹ thuật của xứ Bắc Kỳ.

Trên cơ sở kết quả của những chuyên khảo ít các di tích mỹ thuật Huế, một số tác giả, tiêu biểu là L. Bezacier đã sắp xếp mỹ thuật Huế vào tiến trình của lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Là một kiến trúc sư được giao nhiệm vụ quản lý và tu bổ các công trình kiến trúc cổ xứ Bắc Kỳ và Trung Kỳ lúc đó, B. Bezacier có trong tay những tư liệu rất cơ bản của các giai đoạn trong tiến trình của lịch sử mỹ thuật Việt Nam, ông đã rất đúng khi sắp xếp các công trình mỹ thuật cổ ở Huế vào phong cách mỹ thuật Nguyễn thuộc giai đoạn cuối cùng trong các giai đoạn chính yếu của mỹ thuật cổ Việt Nam. Căn cứ vào chính những công trình mỹ thuật cổ ở Huế, ông lại chia giai đoạn mỹ thuật Nguyễn làm hai thời kỳ nhỏ: thời kỳ chịu ảnh hưởng Trung Hoa đối với các công trình từ 1804 đến 1916 và thời kỳ chịu ảnh hưởng Tây phương từ 1916 đến 1925 và tiếp sau nữa.

Xem xét các công trình nghiên cứu về mỹ thuật Huế từ khởi đầu cho tới trước năm 1945, do những hạn chế lịch sử không tránh khỏi, còn nhiều điều cần bàn bạc mà nổi trội hơn cả là hai vấn đề nguồn gốc lịch sử và vị trí của mỹ thuật Huế trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Tuy nhiên phải khẳng định chỉ với việc miêu tả hầu như toàn bộ các công trình mỹ thuật cổ ở Huế cũng đã đóng góp đáng kể cho việc nghiên cứu mỹ thuật Huế cũng như mỹ thuật Việt Nam sau này.

Sau năm 1945, cả sau cuộc kháng chiến chống Pháp thắng lợi, việc nghiên cứu mỹ thuật cũng chỉ đặt ra trong một phạm vi nhất định. Ở miền Nam, trong vùng tạm chiếm của Mỹ - ngụy, các nhà khảo cứu vẫn tiếp tục làm những chuyên khảo về mỹ thuật Huế. Xét về cơ bản, những chuyên khảo này là sự nối tiếp quá trình nghiên cứu về mỹ thuật Huế được đặt ra từ trước năm 1945. Ở miền Bắc, suốt những năm dài chống Mỹ cứu nước, các nhà khảo cứu không có điều kiện tiếp xúc với di tích Mỹ thuật Huế, đối với lớp người nghiên cứu trẻ chỉ hiện lên qua tâm thức những học giả cao tuổi đã từng biết Huế từ trước cách mạng và qua sách vở. Bình diện mỹ thuật Việt Nam lúc đó đành gác lại mảng Huế và cả mảng miền Nam. Những quan điểm, nhận thức về mỹ thuật Huế chỉ được bày tỏ qua các cuộc hội thảo khoa học hoặc trao đổi riêng trong giới nghiên cứu, cụ thể hơn là được thể hiện qua ý đồ và nội dung trình bày tại Bảo tàng Mỹ thuật Hà Nội. Bởi vậy những công trình nghiên cứu về mỹ thuật Huế lúc này không có được bao nhiêu, nhất là dưới dạng những chuyên khảo. Tuy nhiên, không thể không kể tới cuốn *Lược sử Mỹ thuật Việt Nam* của họa sĩ Nguyễn Phi Hoanh, đương thời là cuốn sách duy nhất dành riêng một chương để nói về “Mỹ thuật phong kiến Nguyễn”. Trong đó tác giả đề cập tới các mặt kiến trúc, nghệ thuật tạo hình, đồ sứ Huế cùng với một kết luận về “Nguyên nhân suy đồi của nghệ thuật phong kiến Nguyễn”. Tính chất “suy đồi” và “nguyên nhân suy đồi” của mỹ thuật Huế bấy giờ được khá nhiều người kể cả trong giới nghiên cứu quan niệm với một logic đơn giản: một triều đại phản động về chính trị chỉ có thể đẻ ra một nền nghệ thuật kém cỏi và phản tiến bộ (!). Vấn đề nghiên cứu mỹ thuật Huế bị dừng lại ở đó như một lãng quên.

Sự lãng quên đó không biết đến bao giờ nếu không có ngày miền Nam được hoàn toàn giải phóng, đất nước thống nhất. Hoàn cảnh và điều kiện mới cho phép các nhà khảo cứu trở lại vấn đề nghiên cứu mỹ thuật Huế. Từng cá nhân, từng đoàn khảo sát, từng cơ quan có trách nhiệm lần lượt tới Huế. Họ sống, làm việc, và cảm thụ... ngay trên từng di tích. Dưới ánh sáng khoa học, các nhà nghiên cứu đã xem xét mỹ thuật Huế trên quan điểm khách quan và lịch sử cụ thể, để đánh giá xác thực và đặt nó đúng chỗ trong lịch sử mỹ thuật dân tộc.



Những sai lầm của các tác giả trước Cách mạng tháng Tám năm 1945 coi mỹ thuật Huế như một dòng riêng biệt phát triển trong quan hệ đồng đại với mỹ thuật xứ Bắc, và tuy không nói rõ nhưng đều hàm ý coi mỹ thuật Huế có nhiều ưu điểm thẩm mỹ hơn; hoặc quan niệm của một thời ấu trĩ đánh giá mỹ thuật Huế gắn chặt với thân phận chính trị của vương triều nhà Nguyễn, coi đó là một nền nghệ thuật suy đồi... đã được điều chỉnh lại. Các nhà khảo cứu hiện nay đã chứng minh rằng mỹ thuật Huế so với mỹ thuật miền Bắc là mối quan hệ phát triển theo lịch đại, và mỹ thuật Huế nằm trong mạch thẩm mỹ dân tộc, nó mang tất cả những ưu và nhược của mỹ thuật Việt Nam nảy sinh trong hoàn cảnh lịch sử cụ thể của TK 19 đầu TK 20.

Trải gần một thế kỷ mỹ thuật Huế được cảm thụ, miêu tả và phân tích. Công việc của hôm qua, dù thế nào đi nữa, cũng là nhịp cầu để bắc tới hôm nay. Từ những kinh nghiệm và thành quả của quá khứ, đồng thời công cuộc thống nhất nước nhà đã cho phép được trực tiếp với các công trình mỹ thuật cổ chẳng những ở Huế mà còn trên cả nước, công việc nghiên cứu mỹ thuật Huế giờ đây có những thuận lợi căn bản. Những tồn tại mà trong lịch sử vấn đề nghiên cứu mỹ thuật Huế sẽ được dần dần giải quyết trong điều kiện và hoàn cảnh nghiên cứu mới và trong sự tiến bộ của khoa học.

Tuy nhiên, có thể khẳng định ngay rằng sẽ là vội vã, sai lầm nếu nghĩ rằng mỹ thuật Huế là một nền mỹ thuật riêng biệt mang tính địa phương của xứ Huế. Cũng vậy nếu thấy đó chỉ là một thứ nghệ thuật cung đình riêng có các thành quách, cung điện, lăng tẩm... gắn với cuộc sống và số phận chính trị của các vua quan nhà Nguyễn. Và cũng lại không thừa nếu hơn một lần cân nhắc lại rằng mỹ thuật Huế là sự hiện diện của TK19 trong Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam. Đó là một trong những trung tâm của mỹ thuật dân tộc thừa kế những trung tâm ở các thế kỷ trước đó. Phạm vi phân bố của mỹ thuật Huế ngoài trung tâm Huế là nơi tập trung nhiều công trình nghệ thuật của cung đình còn phải kể rải rác trên tận các vùng xa xôi, ngoài Huế, nhất là ở xứ Bắc với đủ các công trình của làng xã như đình chùa, đền miếu, nhà thờ gia tộc... được xây dựng cũng ở TK 19. Nhưng sở dĩ Huế trở thành một trung tâm nổi tiếng, thu hút được

sự chú ý của mọi người, không những vì là nơi tập trung với mật độ cao, nhiều di tích nhất mà còn bởi nhờ sự may mắn là nơi duy nhất còn giữ lại được những nét cổ kính của một cố đô với một quần thể kiến trúc những cung điện, lầu các nguy nga.

Ra đời chủ yếu trong TK 19 và gắn bó với thời gian trị vì của vương triều Nguyễn, mặc dù không dài lắm nhưng đứng giữa cơn biến động của một cuộc tiếp biến giữa hai nền văn minh Âu - Á mỹ thật phân rõ hai thời kỳ. Chúng ta có thể đồng ý với L. Bezacier khi ông xác định các lăng mộ Gia Long, Minh Mạng, Thiệu Trị, Tự Đức... và các cung điện Cẩm Thành, Cần Chánh... là các di tích điển hình thuộc thời kỳ mang ảnh hưởng Trung Hoa, còn các lăng Khải Định, lầu Kiến Trung, cửa Hiển Nhơn... thuộc thời kỳ ảnh hưởng Tây phương.

Nhưng dù ảnh hưởng Trung Hoa hay Tây phương, mỹ thuật Huế trước sau vẫn mang nặng một tinh thần và nội dung đã được dân tộc hóa. Phương tiện chuyển tải tinh thần và nội dung đó là Nho giáo, mà cơ sở xã hội của nó là tầng lớp Nho sĩ yêu nước đang cùng nhân dân phất cao ngọn cờ chống ngoại xâm, mơ màng về một chế độ phong kiến phương Đông văn minh hơn phương Tây tư bản. Cho nên ngay khi chủ nghĩa tư bản Pháp xâm nhập mạnh mẽ vào xã hội Việt Nam, nền kinh tế hàng hóa phát triển cao hơn, kỹ thuật công nghiệp phổ biến hơn, cơ sở kinh tế xã hội đó ảnh hưởng trực tiếp đến đời sống văn hóa của nhân dân ta nhưng mỹ thuật Huế vẫn không thay đổi bao nhiêu về nội dung cũng như về hình thức, mà chỉ tiếp thu những kỹ thuật nhất định trong chế tác và thể hiện. Lăng Khải Định là một vật chứng tiêu biểu được nhiều người công nhận về ảnh hưởng sâu đậm nhất của Âu tây, nhưng vẫn giữ gần như nguyên vẹn hình thức trang trí vốn có của mỹ thuật Việt Nam TK 19 với những họa tiết biểu hiện của tư tưởng Nho giáo. Đột biến hơn cả chỉ là cái vỏ kiến trúc của lăng do điều kiện vật liệu xây dựng mới, khiến người xem hơi ngỡ ngàng khác với cảm thụ trước kỹ thuật ghép mảnh, pháp lam... cũng mới chỉ phổ biến trong giai đoạn mỹ thuật Huế.

Là giai đoạn cuối của nền nghệ thuật dân tộc cổ truyền, mỹ thuật Huế vẫn hội tụ hai tính chất tưởng chừng như đối lập nhưng thường lại hòa hợp trong cùng một dòng, thậm chí có lúc trong cùng một tác phẩm: cung đình

và dân gian. Có nơi, có lúc, chúng ẩn hiện khác nhau nhưng chưa bao giờ triệt tiêu nhau. Những năm đầu TK 19, nền kinh tế sau những năm dài chiến tranh mới được phục hồi, các làng xã hưng thịnh trở lại, và các công trình xây dựng trong các làng xã mọc lên không ít ở các tỉnh miền Bắc. Nổi tiếng là các đình làng ở Yên Đông (Quảng Ninh), Nam Sách (Hải Hưng), Nam Hoàn (Nghệ An)... đều xây dựng trong khoảng thời gian từ Gia Long, đến Thiệu Trị. Ở nơi đó, lúc đó, phải nói rằng mỹ thuật Nguyễn rõ nét dân gian. Riêng ở Huế, vốn là chốn đế đô, nơi tập trung những cung điện, thành quách, lăng tẩm của một triều đại đương nhiên tính chất cung đình bộc lộ mạnh mẽ hơn không phải bởi sự khác biệt về phong cách thể hiện, về mẫu hình trang trí, về nguyên lý thẩm mỹ mà bởi sự khác nhau về mục đích và đối tượng sử dụng, nên công trình nguy nga và tráng lệ hơn, mang đầy vẻ quyền quý của chốn cung đình.

Tuy nhiên, nếu đặt trong quá trình phát triển chung, so sánh với những đỉnh cao của tính chất dân gian trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam TK 16-17, thì mỹ thuật Huế với nội dung biểu hiện mang tư tưởng Nho giáo nhiều hơn phải được coi là dòng nghệ thuật quyền quý, chính thống phong kiến. Những họa tiết chủ yếu của Huế và cũng là những họa tiết phổ biến của mỹ thuật TK 19 đã được L. Cadière thống kê và tổng kết bao gồm hệ thống những con vật linh, những biểu tượng hoa cỏ, vật báu, mẫu chữ... đều là những lập mã của nhà Nho biểu hiện nội tâm: Kính quỷ thần, trọng quyền tước, ước nguyện hạnh phúc và phồn vinh.

Đối với mỹ thuật Huế, nếu Nho giáo là nền tảng tư tưởng của tinh thần dân tộc và cũng là của tính chất quyền quý, cung đình thì đó cũng lại là một trong những nguyên nhân quan trọng của sự bảo thủ trong hình thức nghệ thuật. Mặc dù giữa hồi giao lưu Âu - Á, có sự xâm nhập mạnh mẽ của kỹ thuật mới, vật liệu xây dựng mới... nhưng các công trình kiến trúc mỹ thuật Huế chủ yếu vẫn không vượt qua những giải pháp kỹ thuật cổ truyền để tiến lên những bước phát triển kỹ thuật và nghệ thuật mới. Cho mãi gần giữa TK 19, tiêu biểu nhất cho một giải pháp hòa hợp Á - Âu cũng mới chỉ có lăng Khải Định. Thêm nữa cũng chỉ phát triển hoặc tiếp thu một vài điểm mới trong kỹ thuật thể hiện các họa tiết trang trí. Còn các cung điện, lầu các, lăng tẩm... ở Huế lúc này cơ bản vẫn mang

kiểu dáng và kỹ thuật kiến trúc dân gian với những vật liệu cổ truyền là gạch, gỗ và đá, nhưng được phóng to hơn và nhất là được trang trí mỹ lệ hơn... Bởi thế mỹ thuật Huế cũng như mỹ thuật cổ truyền Việt Nam đúng như nhiều người đã nhận xét là một nền mỹ thuật giàu tính trang trí. Hay nói theo cách khác do là một nền nghệ thuật mà sản phẩm là những đồ vật dụng được trang trí tinh tế, tỉ mỉ và phong phú.

Các thể loại của mỹ thuật Huế cũng nhắc lại một cách đầy đủ các thể loại mỹ thuật cổ truyền từng có trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam trước đó. Chủ yếu vẫn là những công trình kiến trúc bao gồm thành quách, cung điện, lăng tẩm, đình chùa, đền miếu... Đi theo kiến trúc là điêu khắc, nhiều nhất là những đắp nổi, đục nổi... làm nhiệm vụ trang trí nhưng có vai trò như một thành tố trong kiến trúc, rồi đến các tượng người và thú ở các lăng mộ, các tượng Phật trong các chùa chiền. Bên cạnh đó, các ngành nghề cổ truyền hưng thịnh lên, nhất là trong điều kiện nền kinh tế hàng hóa phát triển, đã đẩy mạnh các yếu tố kỹ thuật trong nghệ thuật trang trí, tạo nên những sản phẩm chẳng những hoa mỹ bởi sự tinh tế điêu luyện, mà còn rực rỡ bởi sự phong phú của màu sắc.

Sau khi đã nhìn toàn diện mỹ thuật Huế trong bình diện và trắc diện của mỹ thuật cổ truyền Việt Nam, chọn trung tâm Huế làm điểm nghiên cứu sâu sẽ có nhiều khả năng nhìn nhận rõ, đánh giá đúng, nêu lên được những đặc điểm tiêu biểu của mỹ thuật Việt Nam TK 19 mà nhiều người quen gọi là mỹ thuật Nguyễn và trong những trang sách đang viết đây chúng ta gọi bằng tên của trung tâm phát sinh và hội tụ nó là Mỹ thuật Huế.

Tiêu biểu nhất của Mỹ thuật Huế là các công trình kiến trúc - những cung điện, lầu các và lăng tẩm. Dù với mục đích sử dụng và ý nghĩa có khác nhau, và dù mỹ lệ tới mức nào thì cái gốc của chúng vẫn là những kiểu nhà dân dã trong vùng vốn được cải tiến từ các kiểu nhà truyền thống của dân tộc cho thích hợp với điều kiện khí hậu miền Trung. Thành phần kết cấu kỹ thuật vẫn là cột - kèo - xà liên kết với nhau bằng mộng đục, vẫn là giải pháp sức nặng mái dè, cột kê, mái dốc theo một tỉ lệ của kỹ thuật truyền thống. Lại vẫn nguyên tắc đơn tuyến, bình đồ, bố cục mặt bằng kỷ hà sắp xếp theo các hình chữ Công, Quốc, Nhất, nhị... và yêu cầu đăng đối, cân xứng, thậm chí đối xứng là tuyệt đối.

Nhận diện kiến trúc Huế trước hết chính từ bộ khung nhà, cột, kèo, xà ngang, xà dọc của nó được bào soi, đóng bén, thanh mảnh, trang nhã, kết cấu theo kiểu nhà rường, nhà rội là những kiểu nhà tiêu biểu của miền Trung. Hình dáng mái nhà vẫn bốn góc đao cong tuy có sự biến đổi căn bản ở hai đầu hồi, ở số tầng, ở cấp mái.

Nhưng diện mạo rõ hơn của kiến trúc Huế lại được phô ra từ những thành phần trang trí hoa mỹ, rực rỡ gắn vào bộ khung nhà và mái nhà. Đặc tính của Huế, công trình kiến trúc không lớn lắm, nhưng dù là một ngôi chùa nhỏ, một ngôi nhà thấp bé và tối tăm, nhưng trang trí vẫn là một nhu cầu lớn. Đối với những cung điện, lầu các và lăng tẩm của các bậc vua chúa, trang trí càng là một yêu cầu quan trọng. Từ những cột gỗ được sơn son thếp vàng đến những vách ngăn, cửa gỗ... được chạm khắc, vẽ màu... trang trí dày đặc. Họa tiết hình rồng xuyên suốt lịch sử mỹ thuật cổ Việt Nam, đến Mỹ thuật Huế vẫn xuất hiện nhưng với đặc điểm riêng biệt, lại thêm kỹ thuật thể hiện mới và với ý niệm vương quyền nặng nề hơn bao giờ hết. Kèm theo rồng là phụng, rùa và lân hợp thành tứ linh. Chưa ở đâu hơn ở mỹ thuật TK 19, tứ linh xuất hiện đồng bộ và phổ biến, biến hóa về hình thể và đầy hàm nghĩa quyền quý. Các họa tiết biểu tượng của hoa cỏ như mai, lan, cúc trúc, tùng - lộc, hoa - điểu... của các báu vật như bầu rượu túi thơ, thanh kiếm và cuốn thư, đồng tiền và hình ốc... đều hợp thành từng bộ gọi là tứ quý, bát bửu... và đều mang những ý nghĩa tiêu dao, nhàn tản, chúc tụng, tự ví mình cao quý của nhà Nho. Đó là những họa tiết đóng vai trò như một dấu ấn để nhận diện của mỹ thuật TK 19 với trung tâm là Huế. Sự lộ diện và phổ biến của các bộ họa tiết tứ linh, tứ quý, bát bửu... từ Huế ra tới các tỉnh xứ Bắc, chính vì thế ông N.Bernanose đã lầm tưởng rằng đó là tiêu bản của nghệ thuật trang trí xứ Bắc kỳ.

Ngoài sự kế thừa và phát triển về hình tượng con rồng với những biến hình của nó từ hổ phù với cá hóa rồng, trúc hóa rồng, lá hóa rồng; ngoài sự xuất hiện và phổ biến những họa tiết mới, mỹ thuật Huế còn làm rõ thêm bộ mặt của giai đoạn này bằng những kỹ thuật thể hiện mới mà điển hình là ghép mảnh, pháp lam, và gổm màu khiến nhiều công trình kiến trúc trở nên rực rỡ.

Nếu trang trí là một yếu tố quan trọng trong giá trị nghệ thuật của các công trình kiến trúc Huế, thì thiên nhiên trong sự hòa hợp với các công trình đó cũng không kém phần quan trọng. Đặc biệt là ở các lăng, nơi an nghỉ của những người đã quá cố, mặc dù quang cảnh trầm lắng, u tịch nhưng vẫn đầm thắm, thiết tha như nơi ở của người đang sống, chính là nhờ sự hòa hợp với thiên nhiên. Thiên nhiên như một yếu tố của công trình đã làm dịu đi những nét cứng của đối xứng và có lẽ rằng sự tham gia của thiên nhiên vào mỗi cảnh kiến trúc ngày càng mở rộng một cách chủ động và có ý thức rõ rệt đã là một trong những nguyên nhân đóng góp vào sự phong phú của bố cục và thay đổi đối xứng từ qua một điểm ở thế kỷ xa xưa chuyển sang một trục ở các thế kỷ sau như mỹ thuật Huế, nhất là các lăng mộ.

Trên một trục đường gọi là thần đạo từ phía cổng vào dẫn tới mộ, những tượng người và thú được đặt ở các vị trí nổi bật của nguyên tắc đối xứng. Tượng là một trong những thành tố không thể thiếu của nghệ thuật lăng mộ. Di tích lớn nhất còn thấy được là các lăng mộ thời Trần mà tiêu biểu là lăng Trần Thủ Độ, với tượng hổ đá nổi tiếng được đặt trong vị trí đối xứng qua tâm điểm của một bố cục mặt bằng vuông vức. Qua TK 15 và nhất là tới TK 18, nghệ thuật lăng mộ phát triển, tượng càng trở nên phong phú biểu hiện người và thú vật trong tư thế đứng hầu.

Các tượng người và thú ở các lăng tẩm ở Huế là sản phẩm tiêu biểu của điêu khắc trong nghệ thuật Huế. Vốn là một loại hình nghệ thuật có truyền thống lâu đời vào bậc nhất trong lịch sử điêu khắc Việt Nam, tới các tượng lăng mộ Huế vẫn còn nguyên lối biểu cảm bằng gợi tả. Chỉ tới những năm muộn hơn các tượng đó mới được dần dần áp dụng phương pháp tả chân theo phép viễn cận khoa học hiện đại bấy giờ. Đó có phải là kết quả của sự giao lưu văn hóa giữa Âu và Á? Hay đó là sự chuẩn bị cho việc gia nhập vào hàng hiện đại của mỹ thuật Việt Nam TK 19?

Ngoài các tượng lăng mộ, điêu khắc Huế chiếm lĩnh một vị trí và số lượng khá chủ yếu trên các vách trang trí tại các công trình kiến trúc: Với một kỹ thuật chạm nổi cao, gần như kênh bong ra ngoài phiến gỗ, các họa tiết rồng, phụng, lân, quy, cỏ cây, hoa lá... được thể hiện tràn đầy. Loại hình điêu khắc này chẳng những Huế, mà trong lịch sử mỹ

thuật Việt Nam đã từng là một kỹ thuật và chất liệu điển hình, làm rạng rỡ cho các công trình kiến trúc. Dù ở mỹ thuật Huế, các mảng trang trí pháp lam, rồi gốm đầy màu sắc, lại thêm các bản vẽ màu trên gỗ, rồi cả trên kính... là những yếu tố trang trí mới nổi trội riêng của Huế nhưng cũng vẫn không làm mất đi vai trò truyền thống của loại hình điêu khắc chạm nổi trong trang trí kiến trúc.

Như vậy, nghiên cứu về Mỹ thuật Huế có thể khẳng định rằng đó là giai đoạn cuối cùng của lịch sử mỹ thuật cổ Việt Nam, mà mở đầu bằng nền Mỹ thuật Đông Sơn nổi tiếng. Đó cũng là giai đoạn cuối cùng của một ngàn năm mỹ thuật phong kiến Việt Nam. Mạch thẩm mỹ liên tục chảy từ mỹ thuật Lý - Trần qua Lê tới Nguyễn. Sự mở rộng phạm vi của phương pháp biểu hiện trong trang trí trên cơ sở thanh mảnh, trang nhã với những họa tiết khá hoa mỹ thì rồng, phụng, cỏ cây, hoa lá... khá giản lược thì kỷ hà, nét thẳng... vốn là tập hợp của những yếu tố có từ nghệ thuật Lê - Mạc. Mới nảy sinh từ Huế là giải pháp dân tộc hóa giữa trào lưu tiếp xúc văn minh Âu - Á cùng lúc trên bước đường suy tàn của chế độ phong kiến Việt Nam. Kết quả của giải pháp đó là sự tăng trưởng của ảnh hưởng Trung Hoa được chú trọng bởi tầng lớp Nho sĩ và sự xâm nhập của phương Tây được tiết chế tạo thành diện mạo của mỹ thuật Huế. Đó là những cửa Ngọ Môn với lầu Ngũ Phụng, là điện Thái Hòa với mái ngói ống hoàng lưu ly, thanh lưu ly, là những pháp lam và ghép mảnh màu sắc rực rỡ, là những lăng tẩm có đường thần đạo Kim lăng thời Minh và lóe lên chút ít của văn minh Âu tây là lăng Khải Định... Song sẽ bị hiểu lầm, nếu không nói rõ ràng trong cái diện mạo được tiết chế trước sự giao lưu văn hóa đương thời đó của Mỹ thuật Huế, âm hưởng vang xa và rõ nét nhất vẫn là truyền thống thẩm mỹ của một ngàn năm phong kiến dân tộc, là sự ẩn tàng để chờ cơ hội vẫy vùng trong đó là sức sống dai dẳng mãnh liệt của những cảm nghĩ dân gian. Với diện mạo đó, phong cách mỹ thuật Huế đã hé mở một khả năng kỹ thuật mới và một sức cảm thụ nghệ thuật mới trên một nền tảng nghệ thuật truyền thống của dân tộc.

Là nơi duy nhất còn lại những cung điện, lăng tẩm, và những công trình nghệ thuật khác của cuộc sống cung đình của chế độ phong kiến Việt Nam đã hàng ngàn năm tồn tại, mặc dù về niên đại quá muộn

màng, nhưng Huế vẫn đem lại cho mỹ thuật cổ truyền Việt Nam một màu sắc cổ kính và một phong vị đặc biệt.

Là nơi tập trung những di tích mỹ thuật đặc biệt rộng còn lại của TK 19-20 với một phong cách được định hình rõ nét, cũng lại là nơi đầu tiên thu hút sự chú ý của các nhà lịch sử nghệ thuật đối với thế kỷ nghệ thuật cuối cùng của chế độ phong kiến Việt Nam, Huế rất xứng đáng được mệnh danh cho một giai đoạn bản lề đầy sự kiện của lịch sử mỹ thuật Việt Nam.

Khái niệm Mỹ thuật Huế đã trở thành một từ ngữ khoa học trong khoa Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam.

Mỹ thuật Huế đã góp phần hình thành nền văn hóa dân tộc, ngày nay mỹ thuật Huế lại đang góp phần vào việc xây dựng đời sống văn hóa của nhân dân địa phương cũng như nhân dân cả nước. Trên con đường đi lên của đất nước ta, chắc chắn mỹ thuật Huế sẽ còn nhiều đóng góp.

Công việc nghiên cứu Mỹ thuật Huế đã và đang được triển khai. Đó là một công việc lâu dài và sẽ phát hiện dần trong đà tiến bộ chung của khoa học.

Nghiên cứu về Mỹ thuật Huế là một trong những bước đi cần phải có của công việc với mục đích nhằm phác ra diện mạo xác thực của mỹ thuật Huế, nhận thức giá trị của nó và định vị nó trong toàn bộ Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam.

Đối tượng nghiên cứu chủ yếu là các công trình mỹ thuật cổ ở Huế và phụ cận được xây dựng vào TK 19 và nửa đầu TK 20 trong bối cảnh xã hội đương thời.

Để làm công việc này chúng ta cần tham khảo những tài liệu là những công trình biên khảo hoặc giới thiệu về Mỹ thuật Huế cũng như Mỹ thuật Việt Nam, đặc biệt là những tài liệu được viết từ trước năm 1945. Song mặt khác và đây là mặt chủ yếu, bằng cách tiếp xúc và nghiên cứu trực tiếp tại thực địa các di tích để quan sát, cảm thụ và lý giải... Từ đó mà xây dựng cho nội dung nghiên cứu về Mỹ thuật Huế được đầy đủ và chân xác.

**N.T.C**



# NÉT ĐẸP TRUYỀN THỐNG CỦA TRANH DÂN GIAN - TRANH TẾT

*Nguyễn Bá Vân\**

**N**ghệ thuật dân gian là một thành tố quan trọng của nền văn hoá dân gian Việt Nam, nghệ thuật ấy bao gồm nghệ thuật của dân tộc Kinh (Việt) tại các vùng châu thổ và nghệ thuật của các dân tộc thiểu số miền núi. Tất cả hợp thành nền văn hoá đa sắc tộc có cội nguồn lịch sử sâu xa.

Riêng mảng tranh dân gian cũng đã là một kho tàng cho các nhà sưu tập và nhà nghiên cứu. Tranh Tết là một thể loại quan trọng của dòng tranh dân gian, truyền bá rộng rãi trong nhân dân là nhờ qua các bản in gỗ xuất hiện từ xa xưa, cha truyền con nối trải qua nhiều thế hệ.

Theo phong tục cổ truyền, hàng năm cứ vào dịp Tết Nguyên đán, những tờ tranh in màu sắc tươi rói lại bày bán la liệt khắp nơi từ nông thôn đến thành thị, lên cả các vùng núi xa xôi làm cho không khí hội xuân ngày Tết càng thêm vui, hồ hởi. Đó là tranh Tết. Ngoài tranh Tết ra, còn các loại tranh thờ làm bán quanh năm.

Tranh Tết có từ lâu, buổi đầu tranh vẽ hay in một màu đơn giản mang nhiều chất mê tín huyền bí. Nhân dân coi tranh như những lá bùa có sức mạnh ma thuật trấn trừ ma quỷ, đem lại may mắn tốt lành yên vui cho mọi người, mọi nhà. Nên Hoàng Sĩ Khải<sup>1</sup> nhà thơ nổi

---

\* Sinh năm 1932, về Viện từ năm 1962, là Phó Giáo sư, chuyên nghiên cứu gốm và tranh dân gian. Nghỉ hưu năm 1992.

tiếng, từng làm quan thời Mạc cuối TK 16, ông người làng Lai Xá, huyện Lang Tài, Bắc Ninh (nay là huyện Lương Tài), gần với làng Đông Hồ chuyên làm tranh Tết.

Trong bài thơ dài “Tứ thời khúc vịnh” của ông có đoạn tả cảnh Tết Nguyên đán tại kinh thành Thăng Long, từ trong cung vua đến nhà dân ngoài cửa có tục dán tranh Gà và *Thần* canh cửa trừ tà:

*“Chung Quỳ khéo mạc nên hình  
Bùa Đào cấm quỷ phòng linh ngăn tà  
Tranh vẽ Gà cửa treo thiếp yểm...”<sup>2</sup>*

Bài thơ trên, tác giả đã xác nhận một cách cụ thể vào thời Mạc TK 16 đã có tục dán tranh vẽ Gà, *Thần* trấn môn (canh cửa). Cho đến nay, Tết đến, nhân dân, nhất là ở thôn quê vẫn duy trì tục dán ngoài cửa tranh Gà, tranh *Ông tướng*...

Trên đà phát triển, tranh Tết biến đổi dần về hình thức và nội dung. Tranh không chỉ thoả mãn nhu cầu tín ngưỡng và thẩm mỹ trang trí nhà cửa ngày Tết, mà còn chứa đựng một tinh thần giáo dục nhân cách đạo đức và phản ánh mọi mặt cuộc sống đời thường con người một cách chân thực sinh động.

Tranh dân gian đã gây được cảm hứng cho cả giới trí thức thi nhân Việt Nam. Chỉ riêng vẻ đẹp đầy chất thơ của tranh *Tố nữ* mà nhiều nhà thơ TK 18 như Phạm Thái, nữ sĩ Hồ Xuân Hương cảm khái đề thơ xác nhận vẻ đẹp hoàn thiện của tranh và mượn người đẹp trong tranh nói lên nỗi niềm tâm sự thầm kín của mình:

*“Khen ai khéo họa nên hình  
Chị đã xinh mà em cũng xinh  
Đôi lứa như in tờ giấy trắng  
Ngàn năm còn mãi cái xuân xanh”*

Hồ Xuân Hương

Do nhu cầu tín ngưỡng và thú chơi tranh ngày Tết của nhân dân ngày càng tăng. Tranh vẽ tay không đủ đáp ứng, nên các nghệ nhân phải tìm cách in tranh thành nhiều bản. Từ đó tranh dân gian, tranh Tết truyền

từ đời này sang đời khác bằng kỹ thuật in bản gỗ.

Tranh khắc gỗ dân gian được sản xuất ở nhiều địa phương hoặc tập trung từng làng, hoặc do từng hộ gia đình in riêng. Nổi tiếng có: Đông Hồ (Bắc Ninh), Hàng Trống (Hà Nội), Kim Hoàng (Hà Tây), Nam Hoàn (Nghệ An), Sinh (Huế), tranh Nam Bộ, tranh của các dân tộc miền núi. Dù sản xuất tại đâu, tranh đều phản ánh đời sống cùng tập tục tín ngưỡng của nhân dân. Nhưng mỗi vùng vẫn mang đậm sắc thái và kỹ thuật riêng. Từ nhiều quê tranh, nổi lên hai dòng tranh có truyền thống lâu đời hơn cả là dòng tranh Đông Hồ và dòng tranh Hàng Trống. Sự khác biệt từ đề tài, chất liệu đến kỹ thuật khắc ván và in tranh đã tạo nên tính cách nghệ thuật riêng biệt giữa hai dòng tranh.

\* Tranh Đông Hồ - làng Đông Hồ nằm ven sông Đuống cách Hà Nội chừng 40km về phía đông. Xưa gọi là Đông Mái (hay làng Mái) thuộc tổng Hồ, huyện Siêu Loại, trấn Kinh Bắc (nay là làng Song Hồ, huyện Thuận Thành, Bắc Ninh), Đông Hồ có truyền thống một làng nghề nghệ thuật lâu đời. Ngoài nghề tranh, còn làm đồ mã bán quanh năm.

Thuộc đất làng cũ ven sông, nay còn lại vài tấm bia đá trên nền chùa cổ. Bia dựng từ thời Mạc (TK 16) cho ta ước đoán tuổi làng. Trên trán tấm bia “Đô Hồ tự bi” khắc năm 1689 có chạm một đôi chuột đang giã gạo trong mặt nguyệt ở giữa trán bia. Vì chuột cũng là đề tài quen thuộc trong nghệ thuật tranh dân gian, cho ta ít nhiều căn cứ để suy đoán rằng Đông Hồ đã từng có nghề vẽ tranh dân gian và nghề vẽ tranh có liên quan đến ngôi chùa.

Ngày nay nghề in tranh khắc gỗ ở Đông Hồ cũng như những địa phương khác, không còn nhộn nhịp như xưa. Tuy vậy, nhiều gia đình ở đây vẫn giữ được hàng trăm ván gỗ, họ coi là của “gia bảo” truyền lại cho con cháu đời sau.

Tiêu biểu cho dòng tranh Đông Hồ là loại tranh khắc gỗ in trên giấy điệp. Tranh in cả nét lẫn màu, ván gỗ của tranh khắc bằng những mũi đục còn gọi là “ve” nét khắc đục thẳng đậm nét, đứng cạnh và to đậm. Còn ván in tranh Hàng Trống lại khắc hình trên mặt gỗ bằng mũi trang đục hay mũi dao nhọn đầu. Nét khắc cắt gọt vát cạnh chân thang, nhỏ nét, tinh tế.

Tranh Đông Hồ, màu in trước, nét in sau. Tờ tranh có bao nhiêu màu, in bấy nhiêu lần ván màu. In màu xong, cuối cùng mới in ván nét to đậm, mềm mại bao quanh lấy những mảng màu to, đồng độ, tạo thành một đường viền làm ổn định hình trên tranh (ngoại lệ sau này cũng có tranh chỉ in nét, còn màu phẩm tô bằng bút lông).

Giấy in tranh là giấy dó dai bền, trên mặt giấy quét phủ một lớp điệp tạo cho tờ giấy dó cứng xốp và nổi lên chất nghệ thuật đặc sắc của những thớ điệp phát sáng lung linh hấp dẫn.

Màu mực in chế từ những nguyên liệu cỏ cây, đất đá sẵn có trong thiên nhiên từ trên rừng dưới biển:

- Màu đen xốp, êm nhẹ từ chất than lá tre khô.
- Màu xanh mát chiết từ lá chàm.
- Màu vàng ấm lấy từ hoa hòe hay quả dành dành.
- Màu đỏ tươi, chắc nịch từ bột sỏi son tán nhỏ hay đỏ vang từ chất gỗ cây vang trên rừng, chẻ nhỏ sắc kỹ cô đặc.
- Còn màu trắng óng ánh thì dùng vỏ trai điệp ở biển về nghiền mịn.

Khi in tranh, các màu pha trộn với hồ nếp, quấy kỹ thành chất màu quán dính gọi là “thuốc cái” in tranh dễ ăn màu và chịu được ánh sáng không phai nhạt. Điều này rất quan trọng vì tờ tranh ra đời chủ yếu phục vụ nông dân. Tranh mua về không lồng kính đóng khung mà dán thẳng tờ tranh lên mặt tường, vách đất, liếp tre hay cánh cổng nhà là những nơi tranh chịu tác động của mưa nắng nhiều.

\* Tranh Hàng Trống là loại tranh khắc gỗ của một số gia đình nghệ nhân sản xuất ở Hà Nội, hoặc ở một số địa phương làm tranh theo cùng một phong cách, chủ yếu là tranh thờ, mang ra Hà Nội bán tập trung ở phố Hàng Trống cùng với các đồ thờ khác.

Loại tranh này đã có từ lâu, còn tên “Tranh Hàng Trống” chỉ là tên gọi chung cho một loại tranh có cùng một kỹ thuật, phong cách mới đặt ra gần đây để phân biệt cho khỏi lẫn với dòng tranh khắc gỗ sản xuất ở làng Đông Hồ (Bắc Ninh).

Phố Hàng Trống<sup>3</sup> nằm trên phần đất cũ của thôn Tự Pháp thuộc

tổng Tiên Túc (sau đổi là tổng Thuận Mỹ), huyện Thọ Xương. Phường phố này, xưa đã từng có tiếng về các nghề thủ công mỹ nghệ, ngoài tranh dân gian còn làm và bán các loại trống, hòm tráp sơn ta, hàng thêu, quạt, nón, cờ phướn, võng lọng, áo xiêm, mũ măng... cho quan lại, cho các gánh hát tuồng chèo, cho việc tế lễ, thờ cúng... sầm uất quanh năm.

Riêng tranh dân gian, tập trung bán nhiều vào dịp Tết. Cùng với các hộ dân cư bản địa lâu đời làm nghề in tranh ở đây, còn có những thợ vẽ và thợ khắc tài hoa từ nơi khác đến đây làm thuê cho các chủ xưởng in tranh. Do buôn bán cạnh tranh, trên tranh thường in kèm tên hiệu như: Thanh An, Vĩnh Lợi, Phúc Bình, Nhân Hưng, có tranh in cả tên tác giả<sup>4</sup>.

Khác với tranh Đông Hồ, tranh Hàng Trống thể hiện với một kỹ thuật nửa in nửa vẽ, nghĩa là tranh chỉ in ván vẽ lấy hình, còn màu là thuốc nước, tô bằng bút lông mềm rộng bản, một nửa ngọn bút chấm màu, còn nửa ngọn bút kia chấm nước lã, tô tranh theo kỹ thuật “vờn” màu, nên luôn luôn tạo được những chuyển sắc đậm nhạt, tinh tế, nhờ vậy màu sắc đường nét của tranh rất uyển chuyển đáp ứng đòi hỏi thẩm mỹ của khách mua tranh nơi kẻ chợ.

Tranh Hàng Trống in trên giấy dó bồi dày hay giấy báo khổ rộng. Có những tranh khổ rộng to và dài, thường bồi dày, hai đầu trên dưới lồng suốt trục để tiện treo, phù hợp với những ngôi nhà cao cửa rộng nơi thành thị.

Cùng với các đề tài phản ánh sinh hoạt thường ngày, hay minh họa cổ tích, tranh Hàng Trống còn nổi trội về thể loại tranh thờ, ảnh hưởng của Phật giáo và Đạo giáo với hình tượng tương đối bình dị, gần gũi với con người, mà thể hiện lại khá công phu không bao giờ thiếu sắc thái uy vệ, sùng kính (như tranh các *Thánh Mẫu*, *Ông Hoàng*, *Bà Cô*).

Việc xuất hiện những tranh *Gà*, *Thần trấn môn* (canh cửa) tại kinh đô từ nội phủ cung điện đến nhà thường dân trong ngày Tết, từng được Hoàng Sĩ Khải nhà thơ cuối TK 16 nhắc tới. Phần nào đã gợi ý dòng tranh Hàng Trống có thể ra đời cùng với dòng tranh Đông Hồ (chủ yếu phục vụ nông dân) đều có quan hệ mật thiết với các tập tục, tín ngưỡng và sinh hoạt văn hoá tinh thần trong dịp Tết Nguyên đán cổ truyền.

Hơn nữa, trong số những bản khắc gỗ tranh Hàng Trống còn giữ lại được, có mấy tấm ván đặc biệt giá trị lưu tại Bảo tàng Lịch sử Hà Nội mang ký hiệu I.5484a.b.c... Những ván gỗ thị dày dặn này cỡ 25cm x 35cm x 3cm được khắc cả hai mặt theo đề tài rút từ kinh Phật hay truyện cổ tích Việt Nam, Trung Hoa, kèm cả tuổi tranh: “Quý Mùi lục nguyệt khởi - Minh Mệnh từ niên” tức năm 1623 dương lịch. Những tấm ván này được khắc cách đây đã ngót hai trăm năm, chắc còn có nhiều ván in khác ra đời sớm hơn, nhưng đã bị thất lạc hoặc không khắc niên đại. Nên ta càng có cơ sở cụ thể tin rằng dòng tranh Hàng Trống xuất hiện còn sớm hơn thế khá nhiều. Điều này đã trái ngược với nhận định của một số người nghiên cứu về tranh dân gian Việt Nam. Họ chỉ căn cứ vào tên gọi “tranh Hàng Trống” tức tên phố mới có khi Pháp vào Việt Nam, hoặc dựa dẫm vào một số bài hồi ký của người nước ngoài (gồm thương nhân, giáo sĩ hay công chức người Pháp) viết về Việt Nam. Rồi suy đoán hồ đồ vội vàng khẳng định rằng tranh Hàng Trống xuất hiện sớm nhất là vào giữa TK 19?

Cùng với tranh dân gian của người Việt ở đồng bằng, còn có nhiều tranh thờ vẽ hay in gỗ của các dân tộc thiểu số vùng núi như: Tày, Nùng, Dao, Cao Lan,... Hầu hết là tranh tôn giáo gắn với tín ngưỡng đạo Phật hay đạo Lão. Song, tranh mang rất rõ dấu ấn nghệ thuật của mỗi dân tộc hình thành từ cội nguồn văn hoá và phong tục tập quán riêng. Chẳng hạn như bức *Cầu Hoa* của dân tộc Tày thờ “Mé Hoa” cầu sinh con cái, tranh *Bàn Cổ* thờ thuỷ tổ của dân tộc Dao, tranh *Thần Nông* vị thần cày cấy trồng trọt của dân tộc Cao Lan...<sup>5</sup>

Phần lớn tranh vẽ bằng màu bột trên giấy dó bồi dày, màu sắc đường nét chân phương nhưng mang đậm vẻ u huyền, trang trọng của cái thẩm mỹ vùng sơn cước. Tất cả tranh đều hướng nguyện cầu tới các chư vị thần tiên, thánh nhân đạo Phật và đạo Lão, tới cả ma quỷ trên trời, dưới đất xuất phát từ ước vọng ấm no, yên vui, qua khỏi bệnh tật... của nhân dân bản làng.

\*

\* \*

Tìm hiểu hội họa cổ Việt Nam, ta không thể bỏ qua tranh dân gian, tranh Tết. Tuy số lượng còn lại không là bao nhưng chúng đã chứa đựng một nội dung, một kỹ mỹ thuật biểu hiện tính cách nghệ thuật đặc biệt một thời của Việt Nam.

Nói đến tranh dân gian Việt Nam, cốt lõi của nó là tranh Tết, mà tiêu biểu là tranh khắc gỗ Đông Hồ và Hàng Trống. Từ góc độ thẩm mỹ nhìn nhận về tranh dân gian Việt Nam, ta thấy toàn bộ tranh vẽ bằng một đường nét gói gọn mọi chi tiết của mình vào trong. Do đó tranh dân gian của ta mang yếu tố của nghệ thuật đồ họa. Nghệ nhân làm tranh đã dùng kỹ thuật khắc lên gỗ, nghĩa là làm bức vẽ nổi bật hình trên mặt gỗ, rồi qua hình khắc nổi đó để in tranh. Từ đó một bản khắc có chất lượng nghệ thuật tốt, sẽ in ra nhiều bức tranh có giá trị như nhau phục vụ đông đảo nhân dân.

Nghệ nhân xưa vẽ tranh theo quan niệm “sống hơn giống”. Do vậy, cảnh vật con người vẽ trong tranh tuy là hình ảnh thực trong đời sống, nhưng khi thể hiện vào tranh, nghệ nhân đã tạo dựng bằng đường nét khái quát, hết sức gọn lọc thuần khiết cốt sao gợi ý gây được rung cảm cho người xem hơn là vẽ đúng luật, giống như thực nhưng lại khô cứng chẳng diễn tả truyền cảm được gì. Điều này trong hội họa mới của ta ngày nay đều có xu hướng vẽ theo lối này.

Như vậy, nhìn lại tranh dân gian của ta, từ tranh *Hứng dừa* (Đông Hồ) nghệ nhân đã thể hiện bằng hình ảnh dí dỏm hài hước: chị nông dân trẻ phốp pháp, mặc yếm hở mình, tóc xoã ngang lưng, với bộ mặt ngây ngô, vênh vênh hồn nhiên, hớn hở vén váy hứng đón dừa. Trên cây, một chàng trai mình trần vạm vỡ đưa với xuống. Đường nét đơn sơ nhưng sinh động, ăn ý với hai câu thơ phụ họa trên tranh:

*“Khen ai khéo dựng nên dừa*

*Đầy trèo đây hứng cho vừa lòng nhau”*

Tranh *Hứng dừa* trên đây chất trữ tình lạc quan như chồi non đang trở biểu hiện sức sống tuổi trẻ, nảy nở tình người trong tiết xuân ngày Tết.

Nhưng đối lại với cảnh hứng dừa nên thơ, nhẹ nhàng tình tứ bao nhiêu, thì tranh *Đánh ghen* lại sôi động tạo nên một cảnh quan gây hấn

nực cười, nhằm nói lên một nét hiện thực xã hội phổ biến từ tầng lớp thống trị đến nhân dân. Tác giả cảnh báo về nỗi bi hài của phận “chồng chung” bằng cảnh đánh ghen được diễn tả sinh động, quyết liệt. Khi máu ghen giới phụ nữ Việt Nam xưa bốc lên thì:

*“Măng non nấu với gà đồng  
Thử chơi một trận xem chồng về ai”*

Với đường nét tạo hình sống động, nghệ thuật Đông Hồ còn biết kết hợp diễn tả hình tượng và âm thanh tức phối hợp giữa nhạc và họa trong tranh *Em bé cưỡi trâu thổi sáo* (Đông Hồ), một sinh hoạt vui chơi truyền thống của trẻ em thôn quê. Đây là một sáng tạo nghệ thuật của các nghệ sĩ nông dân, làm mắt ta xem tranh mà tai đồng cảm như nghe nhận được tiếng sáo ngân vang trên đồng nội, khiến con trâu trong tranh cũng rung động cảm khoái vĩnh tai nghếch mõm lên nghe một cách thú vị!

Tranh dân gian nhỏ bé, nên bố cục trong tranh thường chắc gọn, chặt chẽ, nhưng cũng không kém phần linh hoạt phóng túng. Tranh *Em bé ôm gà - ôm vịt* (*Vinh hoa - Phú quý*) là những biểu tượng về niềm vui, ước mơ con cái tốt lành của mọi gia đình nông dân Việt Nam xưa. Người vật trong tranh phối hợp sắp xếp gọn gàng, vuông vắn, tròn trặn ăn nhập với ý niệm cầu phúc sinh đẻ mẹ tròn - con vuông của người nông dân. Họ tin rằng con người sinh ra bởi sự hấp thụ kết tinh của Trời - Đất (âm - dương), con cái sinh ra phải khỏe, đẹp không chỉ hình thức bề ngoài, mà cả về tính khí bên trong. Nếu là con trai phải có đầy đủ năm đức tính: Văn - Vũ - Dũng - Nhân - Tín biểu tượng bằng con gà trống em trai ôm trong lòng. Hình tượng gà trống thường đi đôi với hoa cúc (kê - cúc) mà hoa cúc lại tượng trưng cho kẻ cao sĩ; còn là con gái thì phải hiền dịu, phong lưu, đông con, biểu tượng là con vịt em gái ôm trong lòng. Vịt thường đi cặp đôi với hoa sen (liên - áp). Hoa sen tượng trưng cho sự trong trắng, thanh cao.

Gà là hình ảnh quen thuộc về chăn nuôi của mọi gia đình thôn quê. Nhưng đến ngày Tết, mọi nhà dán bức tranh *Gà đại cát* (Đông Hồ) ngoài cửa lại là hành động trừ tà, cầu may. Vì quan niệm cổ xưa cho tiếng gà trống gáy âm vang đến tận đỉnh núi cao, xua tan đêm tối, ma quỷ khiếp sợ chạy trốn. Còn bức *Gà đàn* có ý nghĩa chúc tụng mọi người về hạnh



phúc gia đình, con cái đông vui. Đàn gà trong tranh tuy đông, nhưng nghệ nhân vẽ tranh đã khéo léo sắp xếp tạo nên một cảnh gà đàn sinh động vui mắt: gà mái mẹ ngậm mỗi sừng sững giữa tranh với thế vững vàng, bình tĩnh luôn sẵn sàng che chở bảo vệ đàn con nhỏ riu rít quanh mẹ. Các chú gà con mỗi con một vẻ tính cách khác nhau: con tinh nghịch nhảy nằm trên lưng mẹ, con nhút nhát sợ sệt nằm ẩn núp dưới bụng mẹ, con vịn mình rửa lông, con chạy tung tăng di chuyển nhón nháo “xung động” như muốn vung ra khỏi bức tranh chật hẹp.

Cũng như tranh *Gà đàn*, tranh *Lợn đàn* cũng là hình ảnh ca ngợi chăn nuôi, nhưng đàn lợn trong tranh lại được nghệ nhân sắp xếp một cách chân thực. Tất cả đàn lợn quy tụ lại thành một khối. Lợn mẹ, lợn con nằm đối chiều nhau theo một đường thẳng ngang tạo thế ổn định, yên lành. Đặc biệt bức tranh còn phô diễn một cách đặc sắc những tính cách độc đáo của lợn. Từ hình tượng con lợn nái thô xấu nặng nề trong thực tế đời sống chuyển sang con “lợn nghệ thuật” đã được nghệ nhân tạo hình làm nổi bật những đặc điểm quý của lợn: “Miệng gầu giai - lưng đai - bụng bị - bốn khoáy đóng chuông”<sup>6</sup>.

Bất cứ con lợn nào có những quý tướng như con “lợn tranh” là giống lợn tốt nái: dễ nuôi, ăn nhiều, khoẻ, mắn đẻ, đông con mà người nông dân nào cũng mơ ước muốn có để nuôi, đó là nguồn vui, hạnh phúc ấm no của gia đình.

Có tranh lại bố cục phóng túng táo bạo, vượt hẳn ra ngoài mọi khuôn khổ luật lệ mà vẫn đạt tính nghệ thuật cao về hình thức và nội dung. Đó là tranh *Đám cưới chuột* (còn gọi là Nghè chuột vinh quy) về làng linh đình, diễu hành nối đuôi nhau thành hàng dài dằng dặc - Đề tài này cả hai dòng tranh Đông Hồ và Hàng Trống cùng có, chỉ khác về kỹ thuật thể hiện. Trong khuôn khổ nhỏ bé của tranh, nghệ nhân mạnh dạn cắt đám cưới ra làm hai đoạn, sắp xếp nửa trên nửa dưới. Nhưng tài tình là xem tranh ta vẫn cảm thấy đám cưới tiếp diễn đều đặn chứ không hề bị gián đoạn trong sự chia cắt.

Đây cũng là một bức đặc sắc của nghệ thuật tranh dân gian, nhằm đả kích tệ nạn tham nhũng của đẳng cấp thống trị. Ở đây việc “nghênh hôn” là việc vui mừng của họ nhà chuột, nhưng muốn được yên thân thì

phải có lễ hội lộ hậu hĩnh, nào chim câu béo (hay gà sống thối - ở tranh Hàng Trống), cá chép to là những thức mèo ưa thích, nhưng đồng thời cũng là lễ vật người dân xưa thường phải lo lót biếu xén bọn cường hào, quan lại sâu mọt.

Bức tranh tuy ra đời trong xã hội phong kiến mà đến nay vẫn mang đầy ý nghĩa nhắc nhở giáo dục nhân cách lành mạnh cho con người trong xã hội hiện nay.

Tranh dân gian còn làm sống lại những trang sử dựng nước và giữ nước của dân tộc. Từ huyền thoại Lạc Long Quân lấy bà Âu Cơ đẻ bọc trăm trứng sinh ra trăm người con cũng được thể hiện thành tranh để nói về nguồn gốc thủy tổ người dân đất Việt, đến tranh vẽ các vị anh hùng dân tộc: *Bà Trưng, Bà Triệu, Ngô Quyền, Trần Hưng Đạo...* Nhằm ca ngợi ý chí quyết tâm cùng khí thế lạc quan chiến thắng của nhân dân.

Tranh dân gian đã đưa chúng ta trở về quá khứ với những hình ảnh sinh hoạt hàng ngày nơi đồng quê êm ả, thanh bình: từ cảnh Chợ quê đông vui tấp nập với đủ hạng người (tranh Hàng Trống), hay công việc đồng áng của nhà nông từ cày bừa, tát nước, gieo mạ, cấy lúa đến cảnh thu hoạch ngày mùa gặt lúa, xay thóc, giã gạo... (tranh *Canh nông chi đồ* của Hàng Trống), hoặc cảnh vui chơi hội hè đầu xuân: đánh đu, đánh vật, kéo co, chọi gà, chọi trâu, bắt chạch (tranh Đông Hồ), trò chơi bịt mắt bắt dê, rồng rắn, múa lân, rước rồng (tranh Hàng Trống). Tất cả nói lên những ước mơ khát vọng của con người về một xã hội tốt đẹp yên vui, đời sống sung túc ấm no.

Tranh dân gian còn biểu hiện tính cách nhân hậu lạc quan của nhân dân, mặc dù người dân sống dưới xã hội cũ đời sống tuy nghèo khổ, thiếu thốn, nhưng họ không hề tỏ ra bi quan, chán nản, trái lại luôn biểu lộ sự hào hứng yêu đời trong lao động cũng như trong vui chơi giải trí. Không một bức tranh nào gây cho người xem một ấn tượng buồn phiền, mà tranh chỉ thể hiện hình ảnh đầy sức sống với đường nét chân thực, mộc mạc, màu sắc tươi tắn gây cho người xem những cảm xúc vui, mạnh. Trong tranh dân gian không có một lời độc ác chua ngoa nào, mọi sự phẫn nộ đáng cay của nhân dân đối với những thế lực áp bức bóc lột, bất công của xã hội, cùng những thói

hư tật xấu của đẳng cấp thống trị và nhân dân đều được người nghệ sĩ dân gian biến thành những tiếng cười vui hóm hỉnh giấu cợt mang tính xây dựng, phù hợp với không khí hội xuân ngày Tết như tranh *Đánh ghen*, *Đám cưới chuột*, *Thầy đồ cóc*, *Phong tục cải lương* (tranh Đông Hồ), *Văn minh tiến bộ*, *Hội tây*, *Hội đồng hương chính*, *Chợ quê* (tranh Hàng Trống).

Trong kho tàng tranh dân gian, tranh Tết Việt Nam còn có loại tranh thờ đã từ lâu gắn bó với đời sống tâm linh của nhân dân<sup>7</sup>. Cùng với tín ngưỡng thờ Phật, nhân dân còn sùng bái thờ cúng các vị thần linh trong thần điện, *Tam Phủ - Tứ Phủ* gồm rất nhiều nhân vật. Trên hết là Phật, rồi đến Ngọc Hoàng thượng đế - vị chúa tể tối cao của toàn cõi trời đất. Phụ tá cho Ngọc Hoàng có các thiên tiên đứng chầu như một triều đình của hạ giới. Dưới Ngọc Hoàng có bốn vị thiên vương đứng đầu các cõi: Thiên phủ, Địa phủ, Thủy phủ, Nhạc phủ (núi rừng); có tam toà Thánh mẫu: Thánh mẫu Thượng thiên, Thánh mẫu Thượng ngàn, Thánh mẫu Thoải (Thủy). Dưới các mẫu là các Ông Hoàng, các Bà, các Cô, các Cậu Quận... Tín ngưỡng Tam Phủ - Tứ Phủ còn đưa cả các vị anh hùng dân tộc vào hệ thống thần linh như: Đức thánh Trần tức Trần Hưng Đạo đại vương...

Ngoài ra loài vật cũng được thờ phụng như Ông Hồ - con vật tượng trưng cho sức mạnh trấn giữ các phương trời: Đông, Tây, Nam, Bắc và trung ương chính điện (tranh *Ngũ Hồ*).

Như vậy, tín ngưỡng Tam Phủ - Tứ Phủ không phải thờ một vị thần duy nhất, mà còn cả một thế giới thần linh hỗn tạp, nhưng lại gần gũi với đời sống con người Việt - những cư dân nông nghiệp vốn có mối quan hệ mật thiết với Trời Đất - Sông Nước - Núi Rừng - Mây - Mưa - Sấm Chớp...

Với óc sáng tạo, giàu trí tưởng tượng, các nghệ nhân Đông Hồ và Hàng Trống đã thể hiện nên nhiều bức tranh thờ biến ảo linh động lạ lùng. Hầu như những bức tranh thờ đó đã ăn nhập hoà vào cùng với một thế giới màu sắc, âm thanh và vũ điệu quay cuồng trong khung cảnh ảo huyền, thăng hoa của các "giá đồng". Hình thức biểu hiện cao nhất của tín ngưỡng này là trạng thái "lên đồng - hầu bóng", người ngồi đồng được thần linh mượn thân xác người đó để ngự về

trần gian. Do đó, người ngồi đồng là môi giới gạch nối giữa hai thế giới: thực và thần linh.

Nhìn chung, tranh thờ được treo ở những nơi lễ tôn nghiêm, nhưng những nhân vật thần linh từ Phật Bà, Ngọc Hoàng tối cao, đến các Ông Hoàng, Bà Chúa... trong tranh lại được thể hiện chân phương, hiền hậu rất gần gũi với con người trần tục.

Tất cả đều hướng con người đến cái Chân, Thiện, Mỹ với ước vọng về một cuộc sống tốt lành hạnh phúc, ấm no. Do vậy, xét về mặt nghệ thuật thì nhiều bức tranh thờ ngoài ý nghĩa tín ngưỡng còn cho người xem những cảm xúc thẩm mỹ lành mạnh, chúng có giá trị như những tác phẩm nghệ thuật đích thực.

\*

\* \*

Tranh dân gian nói chung, tranh Tết nói riêng, đối với chúng ta ngày nay là những di sản văn hoá nghệ thuật quý của nhân dân, đáng được bảo tồn gìn giữ cho các thế hệ mai sau.

Bảo tàng là nơi lưu trữ những tang chứng lịch sử và nghệ thuật quá khứ của dân tộc, mà nghệ thuật của mỗi dân tộc chỉ giá trị ở chỗ đã nhắc lại được truyền thống đã qua.

Tranh dân gian là một sưu tập nghệ thuật hoàn chỉnh, khá phong phú với số lượng hàng trăm bản khắc gỗ và tranh đủ loại, đề tài, các dòng nghệ thuật khác nhau của người Việt và của các dân tộc miền núi.

Trở về cội nguồn với tranh dân gian, tranh Tết, tự nó đã tạo nên một vẻ đẹp truyền thống mang đậm sắc thái dân tộc. Những hình ảnh quen thuộc của tranh dân gian đã trở thành những biểu tượng nghệ thuật có giá trị vĩnh cửu, gắn bó thân thương với con người Việt Nam, cho dù những ai phải xa quê hương đất nước hay bạn bè năm châu qua Việt Nam tới tham quan Bảo tàng Mỹ thuật, nhìn thấy tranh dân gian, tranh Tết của ta là như đã thấy được cả con người, đất nước, tâm hồn Việt Nam. Chúng là nguồn cảm hứng mạnh mẽ cho những thế hệ mới ngưỡng mộ tìm về truyền thống dân tộc.

**N.B.V**

**Chú thích:**

1. Hoàng Xuân Hãn, Nghiêm Toản: *Thi văn Việt Nam*. Nxb Sông Nhị, HN, 1951.
2. Chung Quỳnh khéo mạc: nghĩa là khéo vẽ hình ông thần Chung Quỳnh - tên một vị thần trên trời chuyên trị quỷ.
  - Bùa Đào: theo một điển tích chép ở biển Đông có một ngọn núi, trên núi mọc cây đào lớn, nơi cây đào có bài vị thần tên là “Thần Trà và Uất Lũy” nuốt được bách quỷ, nên tết Nguyên đán người dân vẽ hình hài ông trên gỗ đào, treo ngoài cửa để trừ quỷ.
  - Tranh vẽ gà: theo quan niệm cổ xưa, cho tiếng gà trống gáy âm vang đến tận đỉnh núi cao, xua tan đêm tối, ma quỷ khiếp sợ chạy trốn không dám đến quấy nhiễu. Nên ngày Tết có tục dán tranh Gà ngoài cửa để trừ tà cầu may.
3. Trước khi đặt tên phố Hàng Trống, vào khoảng năm 1885 khi mới xây dựng thành phố Hà Nội, người Pháp gọi phố này “phố Thợ thêu” (Rue des broderies), ít lâu sau đổi tên là phố Jules Ferry. Nhưng trong nhân dân quen gọi là phố Hàng Trống (vì bán các loại trống), nên mới đổi tên lại là phố Hàng Trống. Tham khảo thêm *Hà Nội chỉ nam* của Nguyễn Bá Chính. Nxb Nghiên Cứu Văn Hóa, HN, 1923.
  - 4. Góc tranh Trẻ con chơi rồng rắn có tên Thanh mỹ họa trong ty tả - Trên tranh bộ tứ bình hoa diêu hay tranh bộ Kiều, Nhị, độ mai... có in “Lê Tú Lĩnh bút”.
  - 5. *Vietnamese folk pictures* (Tranh dân gian Việt Nam). Nxb Văn hoá Dân tộc, HN, 1995.
  - 6. Miệng gàu giai, theo kinh nghiệm chăn nuôi của nhân dân truyền lại con lợn nào miệng rộng như cái gàu giai, vì “miệng gàu giai nhai hai cánh cám” là lợn phàm ăn, khoẻ, chóng lớn.
    - Lưng dai, là mảng lông trên sống lưng con lợn mọc nghiêng khác chiều với lông toàn thể. Nên con lợn trong tranh được thể hiện tượng trưng bằng một mảng màu nổi bật dọc trên sống lưng, đó là dấu hiệu của giống lợn nái mắn đẻ.
    - Bụng bị là bụng ăn no căng tròn, kéo lê sát đất là dáng lợn ăn khoẻ, chóng lớn.
    - Bốn khoá đóng chuồng, là bốn cái khoá lông mọc ở hai bên mình lợn. Nhưng trên con lợn “nghệ thuật”, khoá lông được biến hoá cách điệu thành những hình mặt nguyệt chứa đựng “âm - dương” biểu trưng cho sự phát triển, sinh sôi nảy nở.
7. Nguyễn Bá Vân: *Tranh thờ dân gian*. Mỹ thuật thời nay, số đặc biệt Xuân Bính Tý, 1996.

## PHÁT HIỆN VÀ KHẢO SÁT DI TÍCH KIẾN TRÚC CỔ\*

*Nguyễn Du Chi \*\**

**T**rên thế giới, không một công trình kiến trúc cổ nào có thể nguyên vẹn với thời gian. Riêng ở Việt Nam, kiến trúc cổ còn phải chịu một số phận hẩm hiu hơn: hầu như không một di tích nào còn đến hôm nay mà không từng bị hủy hoại nặng nề. Lý do chính thường được nêu: nguyên liệu chủ yếu là gỗ, nên công trình dễ hư hỏng, nhất là trong khí hậu ẩm thấp, với mưa - nắng - lụt - bão thất thường. Ngoài ra, ngoại xâm, cộng với những lần thay đổi triều đại, cũng là lý do quan trọng góp phần vào sức tàn phá của thiên nhiên. Qua cuộc xâm lược của quân Minh, chẳng hạn, hầu như không một công trình nào của các triều đại Lý - Trần còn đứng được trước chủ trương hủy diệt của bọn chiếm đóng. Đá, vì không đốt được, cũng bị phá cho mất dấu vết. Còn như hai cuộc kháng chiến trong thời hiện đại, thì khỏi phải nói: sức mạnh tàn phá của bom đạn địch càng đẩy nhanh tốc độ hủy hoại của các công trình kiến trúc cổ vốn đã ít ỏi trên đất nước này. Cả nhận thức không đầy đủ trong thời chúng ta cùng đã từng thả nổi di tích.

Mấy mươi năm qua, những người làm công tác nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam phải vất vả tìm tòi và xếp loại các di tích kiến trúc cổ. Có quy

---

\* Bài đã in trong Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật, số 4, 1985.

\*\* Sinh năm 1938. Về Viện năm 1963, Phó Giáo sư, chuyên nghiên cứu kiến trúc, mỹ thuật cổ. Ông mất năm 2000.

niên đại một cách khoa học cho các di tích kiến trúc, thì mới có cơ sở để tìm hiểu phong cách mỹ thuật của từng thời, và mới vạch được con đường phát triển của mỹ thuật dân tộc. Lấy đôi chân và chiếc xe đạp làm phương tiện đi lại chủ yếu họ tìm đến những nơi có khi xa xôi, hẻo lánh, từ vùng núi cao cho tới ven biển, để phát hiện những di vật của thời xưa. Không ít lần, khi đến nơi, chỉ còn được nhìn những phế tích. Công việc đã được tiến hành từ khi đất nước còn bị chia cắt, chiến tranh diễn ra khắp nơi. Việc khảo sát, vì vậy, cũng bị hạn chế về nhiều mặt. Cho đến nay, họ mới khảo sát được một cách tương đối kỹ trong phạm vi phía Bắc vĩ tuyến 17; còn phần phía Nam, thì họ chỉ mới tiếp xúc được từ 1975 tới nay. Không phải ngẫu nhiên mà họ còn phải tạm giới hạn sự nghiên cứu trong vòng các di tích kiến trúc ra đời vào khoảng từ TK 10 đến TK 18. Trước đó, dấu vết không còn được bao nhiêu: còn phải chờ kết quả khai quật của các nhà khảo cổ học. Còn sau đó - TK 19 - thì phần lớn kiến trúc cung đình Nguyễn lại ra đời ở phía Nam, nơi họ chưa có thời gian để khảo sát cho kỹ. Vì vậy khi nói đến kiến trúc cổ, tôi xin tập trung vào những công trình được xây dựng dưới các triều đại tự chủ từ Lý đến Tây Sơn.

Một đặc điểm của kiến trúc Việt Nam là thường được tu sửa lại, nhất là khi xã hội bước vào thời kỳ ổn định. Việc sửa chữa đó, có thể được thực hiện với từng hộ phận kiến trúc (đảo ngói, thay những cột hay xà bị mục...), người xưa gọi là *trùng tu*, hay *tu tạo*. Nếu công trình bị hỏng nhiều, thì phải thay thế hầu hết các bộ phận cơ bản, hoặc mở rộng thêm bằng những công trình phụ: *đại tu*, cũng có khi gọi là *khởi tạo*. Vì vậy, nhiều công trình vẫn mang tên cũ, nằm tại địa điểm xưa, khớp với lời ghi trong thư tịch cổ, nhưng đã được xây dựng lại hoàn toàn mới, theo phong cách của thời muộn hơn. Ngược lại, có những trường hợp thời gian xây dựng được ghi là thời gần đây, nhưng nhiều bộ phận của kiến trúc cũ vẫn được dùng lại, do đó mà một phần của kết cấu kiến trúc và phong cách trang trí lại thuộc một thời xưa hơn. Khảo sát đình làng Thổ Hà (huyện Việt Yên, Bắc Giang), một ngôi đình nổi tiếng về kiến trúc và điêu khắc, họ thấy năm xây dựng được ghi rõ trên một thành phần kiến trúc là Chính Hòa 7 (tức 1686); nhưng, xem xét kỹ, thì thấy một số bộ

phận vốn đã có mặt trong một công trình từng ra đời từ trước năm 1633: niên đại còn đọc được chỉ nói lên thời gian đại tu mà thôi<sup>1</sup>.

Cho nên, để đánh giá niên đại của một công trình, những người nghiên cứu mỹ thuật cổ không chỉ tìm niên đại ra đời đầu tiên, mà còn căn cứ vào từng di vật để xác định thời gian ra đời của từng bộ phận cụ thể. Một ví dụ. Khi xếp loại chùa Thầy (tức chùa Thiên Phúc ở Sài Sơn, huyện Quốc Oai, Hà Tây), một ngôi chùa nổi tiếng vốn ra đời từ thời Lý, họ đã phân tích niên đại của từng bộ phận kiến trúc như sau:

- Thời Lý (TK 11) chỉ còn để lại một di vật: một bệ tượng nhỏ bằng đá mang hình sư tử đội tòa sen.

- Thời Trần: hai lưng ngai bằng gỗ chạm, trên đó có chữ ghi niên đại ứng với năm 1346; một "bệ tượng" bằng đá khối hộp; bốn thành bậc bằng đá, chạm sáu và rồng.

- Thời Lê Sơ, vào khoảng năm 1499, chùa trải qua một lần sửa chữa lớn, nhưng, đến nay, chỉ còn giữ lại được mỗi một di vật của thời đó: một bệ tượng Phật lớn bằng gỗ, sáu mặt.

- Thời Mạc, chùa lại được trùng tu, nhưng các di vật của thời này cũng chỉ còn lại rất ít: một số đồ chạm bằng gỗ.

- Thời Lê Trung Hưng: tòa nhà tiền bái; dãy nhà thiêu hương, các tượng Phật tạc bằng gỗ.

Thế là, chùa thì có tiếng là ra đời từ thời Lý (TK 11-12), nhưng dưới dạng hiện nay, lại phô ra nhiều hơn các di vật và phong cách mỹ thuật của thời Lê Trung Hưng (TK 17). Nêu lên ví dụ trên cũng là để qua đó mà thấy cái phức tạp của công tác đi vào mỹ thuật cổ. Để định niên đại của từng di vật, như trong trường hợp chùa Thầy, thoạt tiên phải căn cứ vào niên đại được ghi trên di vật (nếu có), còn phải dựa vào thư tịch cùng truyền thuyết dân gian trong vùng, nhất là trong trường hợp hiện vật không mang chữ ghi niên đại; và trên hết, phải đối chiếu, so sánh với phong cách nghệ thuật của từng thời. Tóm lại, xếp loại một kiến trúc, có thể quy nhiều niên đại khác nhau, căn cứ vào thời gian ra đời của từng bộ phận một.

Mặt khác, xếp loại các di tích, những người tìm hiểu mỹ thuật cổ



còn chiếu cố đến các công trình có niên đại xưa, đặc biệt những công trình được xây dựng trước TK 15, vốn ít ỏi và không còn nguyên vẹn. Khảo sát những di tích này, dù chỉ còn lại rất ít di vật (một tấm bia đá, một số mảnh chạm khắc...), cứ trân trọng ghi lại, vì đây là những tư liệu quý về mỹ thuật của những thời xa xưa. Còn trong trường hợp các di tích phô rõ những niên đại muộn hơn thế, nếu có đôi tí dấu vết về một niên đại xưa hơn, thì niên đại ấy không được ghi nhận. Qua mấy chục năm khảo sát, cho đến hôm nay (1985) các nhà nghiên cứu mỹ thuật cổ đã tìm được 350 di tích kiến trúc, và phân bố như sau:

- Thời Lý (TK 11 - 12): 22 di tích
- Thời Trần (TK 13 - 14): 89 di tích
- Thời Lê Sơ (TK 15 - đầu TK 16): 22 di tích
- Thời Mạc (TK 16): 33 di tích
- Thời Lê Trung Hưng<sup>2</sup> (TK 17): 99 di tích
- Thời Lê Mạt (TK 18): 74 di tích
- Thời Tây Sơn (cuối TK 18): 11 di tích.

Tất nhiên, còn phải tính đến những di tích hiện còn, mà chưa có điều kiện đến tận nơi khảo sát. Dù sao, qua 800 năm lịch sử, số lượng di tích còn lại như thế là quá ít. Điều đó càng nói lên mức độ hủy hoại ghê gớm các di tích kiến trúc ở ta. Một ví dụ: Vào khoảng từ 1943 đến 1945, Trường Viễn Đông Bác cổ Pháp có tổ chức rập bia ở các tỉnh miền Bắc Việt Nam, thu được trên hai vạn bản mặt bia, trong đó có 504 bản nói về việc trùng tu và làm các đình làng từ TK 16 đến TK 18. Số đó thực ra, vẫn chưa đầy đủ; sau này, những người làm công tác lịch sử mỹ thuật ở Việt Nam vẫn còn phát hiện thêm nhiều bia đình không có trong bộ sưu tập trên. Nhưng, qua khảo sát trên thực địa trong những năm gần đây, người ta chỉ thấy còn lại 65 đình ra đời trong các thế kỷ nói trên, tức 1/8 số đình được nhắc đến trong văn bia. Chỉ mới từ 1945 đến nay, số lượng đình bị xóa mất dấu vết thật là lớn.

Số di tích còn lại ít như vậy, nhưng cũng đủ giúp người nghiên cứu nhận thức được phong cách nghệ thuật của từng thời. Về mặt này, tư liệu chủ yếu mà người ngày nay còn có thể tiếp cận được vẫn là các di tích

kiến trúc. Chính qua các phù điêu và tượng đá, qua các mảng điêu khắc gỗ trang trí cho kiến trúc chùa, miếu, mà đã có khả năng tìm ra những cái khác nhau giữa các phong cách nghệ thuật Lý, Trần, Lê. Một số nhà nghiên cứu mỹ thuật đã theo dõi hình tượng con rồng, từ con rồng ngắn và mập hơn ở thời Trần, con rồng Lê, với hình dáng đã nhích lại gần con rồng Trung Hoa.... qua đó mà góp phần xác định từng bước đi của mỹ thuật cổ Việt Nam<sup>3</sup>. Và, ngược lại, xác định được phong cách nghệ thuật chủ yếu của từng thời là có cơ sở để đoán định thời gian ra đời của một số di tích kiến trúc mà niên đại không được ghi rõ.

Di tích kiến trúc cổ ở Việt Nam gồm nhiều loại, mỗi loại có công dụng riêng. Căn cứ vào những di tích đã khảo sát được, có thể tạm phân thành các loại như sau:

1. *Chùa*: nơi thờ tự của Phật giáo.
2. *Tháp*: một bộ phận kiến trúc của chùa, nhưng có thể đứng riêng rẽ.
3. *Quán*: nơi thờ tự của Đạo giáo.
4. *Đình*: nơi hội họp của làng, đồng thời cũng là nơi thờ thành hoàng làng.
5. *Đền, miếu, điện, phủ, nghè*: nơi thờ tự các thần linh, mỗi tên gọi nói lên quy mô của kiến trúc và tính chất của việc thờ cúng.
6. *Am*: nhà nhỏ để thờ Phật tại những nơi hẻo lánh (hoặc nơi tu luyện của sư bên cạnh chùa).
7. *Văn từ, văn chỉ*: nơi thờ Khổng Tử và những bậc khoa hoạn trong làng, hoặc có mái (văn từ), hoặc không mái (văn chỉ).
8. *Văn miếu*: nơi thờ Khổng Tử và những người sáng lập Nho giáo, xây dựng tại kinh đô (Thăng Long và Huế).
9. *Cung điện*: nơi ở của vua và hoàng gia.
10. *Hành cung*: nơi vua tạm trú khi đi qua các địa phương.
11. *Dinh thự*: nơi ở và làm việc của quan.
12. *Lăng mộ*: nơi chôn vua, hay quý tộc, đại thần.
13. *Từ đường*: nơi thờ phụng của một dòng họ.
14. *Sinh từ*: nơi thờ một nhân vật có tiếng vốn được thờ từ khi còn sống.

15. *Cầu*: kiến trúc bắc qua sông ngòi, đôi khi có lợp mái để tránh mưa nắng.

16. *Bia*: một hiện vật bằng đá, ghi việc xây dựng công trình, hoặc nêu công đức những người đã góp của để xây dựng công trình; có giá trị mỹ thuật ở những hình trang trí.

Qua việc xếp loại các di tích kiến trúc, nổi lên hai thời tương đối đặc biệt, có nhiều vấn đề để tranh luận khoa học: Mạc và Tây Sơn.

Nhà Mạc, theo sử chính thống của nhà nước quân chủ, là một triều đại thoán nghịch, trị vì ở Thăng Long chưa được một thế kỷ (1527-1592), rồi bị đánh lui, phải rút lên Cao Bằng duy trì ở đấy gần một thế kỷ nữa (đến 1677). Xem nhà Mạc là không chính thống, các sử gia xưa ghi chép tư liệu lịch sử về triều này một cách rất sơ sài, thậm chí còn đưa ra nhiều đánh giá thiên lệch. Nhưng căn cứ trên các tài liệu gián tiếp, kể cả các di vật mỹ thuật, gần đây, một số nhà nghiên cứu nhận ra ở đây một giai đoạn phát triển mạnh về kinh tế của đất nước, với việc mở rộng các nghề thủ công và luồng buôn bán nội địa, do đó cũng đạt được những thành tựu cao về nghệ thuật. Khi khảo sát các di tích kiến trúc của thời này, người ta cũng nhận thấy những nét riêng, đặc biệt trong kiến trúc chùa, mà các giai đoạn trước đó và sau đó không có. Trong khi chờ thêm các kết quả nghiên cứu về mọi mặt của thời đại đặc biệt này, các nhà lịch sử mỹ thuật vẫn mạnh dạn xếp mỹ thuật Mạc thành một giai đoạn riêng biệt.

Chính quyền Tây Sơn được thiết lập ở phía Bắc, sau khi Nguyễn Huệ đánh tan quân xâm lược Mãn Thanh (1789), và chỉ tồn tại đến 1802. Thời gian ngắn quá chưa đủ để cho một giai đoạn lịch sử mỹ thuật mới ra đời. Nhưng, trên thực tế, kiến trúc của hơn mười năm ấy lại mang một phong cách riêng, đặc biệt kiến trúc chùa. Đây là bước phát triển mới của phong cách nghệ thuật cuối TK 18? Còn phải tiếp tục tìm hiểu.

*Chùa* là di tích chiếm tỷ lệ cao nhất trong toàn bộ các công trình kiến trúc tôn giáo, với tổng số 165 trên 350 di tích đã được khảo sát: hơn 47%. Vào mỗi thời, chùa mang một diện mạo riêng.

Thời Lý, chùa là loại kiến trúc phổ biến nhất: trong 22 di tích còn lại, có những 19 chùa (trên 86%). Bấy giờ hầu như chùa nào cũng gắn

với *tháp*. Trong trường hợp một số chùa lớn, tháp còn là kiến trúc trung tâm của chùa. Một số người đã tìm thấy ở đây ảnh hưởng của kiến trúc Ấn Độ, với hệ thống tháp ở trung tâm tượng trưng cho núi thiêng Mê-ru, bao quanh là những công trình được triển khai trong giới hạn một hình vuông tượng trưng cho bốn đại dương.

Sang thời Trần, chùa vẫn chiếm ưu thế, với 59 trên 89 di tích (gần 66%). Di vật điển hình, dưới mắt của người nghiên cứu thời nay, là bệ tượng to bằng đá, khối hộp hoa sen. Đã tìm thấy 30 chùa có bệ đá kiểu ấy, trong số chùa Trần còn lại, và đó cũng là dấu hiệu cơ bản để xác định kiến trúc của thời này.

Thời Lê Sơ, việc xây dựng chùa có giảm đi: chỉ còn 6 chùa trên 22 di tích (27%). Nhưng: sang Mạc, chùa lại mọc lên nhiều hơn trước: 24 trên 33 di tích. Tình hình ấy còn kéo dài sang thời Lê Trung Hưng: 34 trên 99 di tích. Đến Lê Mạt, số chùa lại giảm hẳn: 17 trên 74 di tích (22%). Chỉ qua những con số trên, phần nào đã có thể mừng tượng những bước thăng trầm của đạo Phật trên đất này.

Vị trí của chùa trong kiến trúc là tài liệu quan trọng: nó cho phép bước đầu hiểu ảnh hưởng của Phật giáo ở Việt Nam. Không những nó là kiến trúc chủ yếu dưới các thời Lý - Trần, lúc đạo Phật chiếm vị trí chủ đạo trong đời sống tâm linh của người Việt, như thư tịch xưa đã ghi, mà còn được tiếp tục phát triển cả vào những thời sau, khi Phật giáo đã bị Nho giáo lấn át. Phải chăng chính vào các thời này, khi Phật giáo đã mất vị trí quốc giáo, nhưng lại đi vào quần chúng, thì chùa trở thành kiến trúc của làng, được nhân dân góp sức bảo vệ và tu sửa; còn Nho giáo, tuy được Nhà nước quân chủ đề cao, nhất là từ thời Lê, nhưng cũng chỉ tác động mạnh lên một tầng lớp nho sĩ ít ỏi, do đó văn từ - văn chỉ cũng chỉ được dựng lên lẻ tẻ ở một số địa phương mà thôi? Lại một câu hỏi đang chờ lời đáp. Nhưng vấn đề là có qua khảo sát di tích mới đặt ra được câu hỏi.

Là nơi để các tín đồ đến thờ cúng, khi Phật giáo phát triển thì kiến trúc chùa được mở rộng để đón khách thập phương. Chùa không những do sư trụ trì trông nom, mà trong trường hợp không có sư quản, thì làng vẫn có trách nhiệm trông nom và tu bổ. Các quán của Đạo giáo, nơi tu

hành của đạo sĩ, không có tín đồ lui tới nhiều nên đạo sĩ qua đời, mà không có người kế tục, thì quán cũng tàn lụi dần. Hiện tượng thường thấy là nhiều đạo quán, sau một thời gian, lại biến thành chùa, tuy vẫn giữ tên gọi cũ. Ví dụ: Hưng Thánh quán (huyện Thường Tín, Hà Tây) mà nhân dân quen gọi bằng tên nôm, chùa Mui; hội Linh Quán (huyện Thanh Oai, Hà Tây) với tên chùa Sở... Phải chăng đây cũng là một biểu hiện của hiện tượng hỗn dung tôn giáo, trong chừng mực các nghi thức thờ cúng của Phật giáo trên đất này, ít nhiều đều được pha trộn với các yếu tố Đạo giáo, do đó mà việc chuyển quán thành chùa không phải là chuyện khó khăn? Nhưng đấy là vấn đề khác. Dù sao, những câu hỏi thuộc loại này, vốn bật lên từ công cuộc khảo sát các di tích mỹ thuật cổ, cũng có thể là những gợi ý lý thú đối với nhiều ngành nghiên cứu khác.

Sau chùa, *đình* là loại di tích đáng được lưu ý nhất; nó trở thành loại hình kiến trúc chiếm vị trí số một từ thời Mạc, nhất là ở cuối TK 17 sang đầu TK 18. Về nguyên nhân của ưu thế ấy, rồi đây các nhà sử học sẽ soi sáng thêm cho người nghiên cứu mỹ thuật. Trong khi chờ đợi, có thể tạm cho rằng đây là giai đoạn mà nền tự trị của làng - xã được nở rộng, cho nên việc xây dựng đình để khẳng định diện mạo của làng được đẩy mạnh. Để phục hồi lại vương quyền đã mất từ năm 1527, nhà Lê, với sự trợ lực của chúa Trịnh, đã dựa vào sức mạnh của các làng mà khôi phục lại thế lực, do đó phải nở rộng quyền hạn cho các làng. Đồng thời, để phát huy quyền lực chính thống của mình, nhà Lê phong sắc rộng rãi cho các thần làng, nhằm tạo nên mối gắn bó chặt chẽ giữa làng và vương triều. Đến nay, ta thấy hầu như tất cả các sắc phong thành hoàng đều do Bộ Lễ dưới thời Lê Trung Hưng cấp.

Hơn nữa, nếu như những ngôi đình đầu tiên mà hiện nay ta đã biết rõ niên đại đều được xây dựng dưới thời Mạc (5 di tích<sup>4</sup>), thì qua Lê Trung Hưng, con số đã lên tới 44: gần một nửa số di tích của thời này. Sang thời sau nữa (Lê Mạt), số đình được xây dựng có giảm sút đi, để rồi lại phát triển vào đầu thời Nguyễn<sup>5</sup>.

Thời Lê Mạt, kiến trúc chiếm vị trí nổi bật là *lăng mộ*. Qua các thời kỳ trước, lăng mộ đã xuất hiện rồi, nhưng chủ yếu là nơi chôn và thờ các

vua chúa cũng như người trong hoàng tộc. Đến thời này, lại nổi lên lăng mộ của các quận công, những người làm quan lớn trong triều: 19 trên 21 lăng. Phải chăng điều đó nói lên sự suy yếu của vương triều tập trung, một bước phát triển của kinh tế tư nhân, đặc biệt là sắc diện hưng khởi của các đại thần mang tính chất hào trưởng địa phương? Nếu quả thế, thì điều đó cũng biểu hiện cuộc khủng hoảng của nhà nước quân chủ Việt Nam vào TK 18, bước mở đầu cho những cuộc tranh giành giữa các thế lực quân phiệt địa phương, nguy cơ báo hiệu sự sụp đổ sau này của chính quyền vua Lê - chúa Trịnh. Có thể theo dõi sự phân bố của các loại kiến trúc qua thời gian, bằng biểu thống kê sau đây:

Giai đoạn	Di tích	Chùa	Đình	Lăng mộ	Đền	Các loại khác
Lý	22	19	0	0	1	2
Trần	89	59	0	13	5	12
Lê Sơ	22	6	0	9	3	4
Mạc	33	24	5	0	2	2
Lê Trung hưng	99	34	44	6	13	2
Lê Mạt	75	17	14	21	14	9
Tây sơn	11	6	2	0	1	2
Nguyễn	351	165	65	49	39	33

Về mặt địa lý, hầu như mọi di tích kiến trúc được tính đến trong bài này đều được phân bố trên mọi địa phương từ phía bắc đèo Ngang trở ra Hà Nội, tức kinh đô Thăng Long xưa, là nơi tập trung nhiều công trình xây dựng của các triều đại, ở các tỉnh lớn thuộc lưu vực sông Hồng, số di tích còn lại cũng đạt được con số trên dưới 40. Các tỉnh nhỏ xa kinh đô cũng có từ 10 đến 20 di tích. Riêng ở các tỉnh miền núi, số di tích có ít hơn, tuy không loại trừ những trường hợp vì khó khăn nào đó mà chưa thể khảo sát được cho kỹ hơn. Điều đáng chú ý: ngay từ những thế kỷ mở đầu thời kỳ tự chủ, ngay từ nhà Lý, các công trình kiến trúc đã mọc lên khắp nơi, kể cả những địa phương xa kinh đô, ví như

đền Huyện (thờ Lý Nhật Quang), mà di tích đã được tìm thấy ở huyện Nghi Xuân (Hà Tĩnh).

Riêng trong khu vực bao quanh kinh đô Thăng Long, số di tích chiếm tỷ lệ cao hơn cả: 63 (18%). Trong nội thành Hà Nội ngày nay, mật độ di tích không cao, vì nhiều công trình cổ đã bị phá hủy để xây dựng những công trình mới, nhất là trong thời Pháp thuộc. Cung điện của vua Lê, chẳng hạn, vốn đã bị hủy hoại từ cuối TK 18, cuối TK 19 sang đầu TK 20 lại bị người Pháp phá nốt để lập đồn binh ngay trên những nền cũ của cung điện xưa; còn như chùa Báo Ân, một ngôi chùa lớn cạnh hồ Gươm, thì bị phá để dành chỗ cho nhà bưu điện và khách sạn, nay chỉ còn một cái cổng nhỏ nằm ven hồ để giữ cho Hà Nội một chút cổ kính. Tuy nhiên, đi về các huyện ven Hà Nội, ta thấy kiến trúc cổ còn lại nhiều hơn, và điều đó chứng tỏ rằng, xưa kia, mật độ xây dựng còn dày hơn: huyện Gia Lâm có 19 di tích, huyện Ba Vì 15, huyện Hoài Đức 9... Sang các tỉnh bao quanh kinh đô, ta thấy các huyện ven Hà Nội cũng còn giữ được nhiều di tích: Tiên Sơn (Bắc Ninh) 12. Mỹ Văn (Hưng Yên) 8. Quốc Oai (Hà Tây) 9.

Ngoài ra, do tình hình lịch sử, vào mỗi thời, lại có một địa phương nổi lên như là trung tâm văn hóa mới. Thời Lý, Bắc Ninh là quê hương của dòng họ cầm quyền, nên di tích ở đây nhiều hơn (5 trên 22). Sang thời Trần, hoàng tộc lại xuất thân từ Nam Định, nên di tích ở đây chiếm 23 trên tổng số 89. Đến Lê Sơ, Thanh Hóa lại là nơi xuất phát của dòng họ trị vì, nên số di tích ở đây lên tới 10 trên 22...

Mặt khác, các công trình kiến trúc Phật giáo thời Lý chủ yếu mọc lên trên đất Tiên Du (Bắc Ninh), nơi đã hình thành những trung tâm Phật giáo đầu tiên tại Việt Nam. Sang thời Trần, với sự ra đời của thiền phái Trúc Lâm Yên Tử, chùa chiền lại được tập trung ở mạn Đông Triều (Quảng Ninh) cùng với lăng mộ của các vua Trần<sup>6</sup>.

Theo sự phân chia hành chính hiện nay (1985), tôi tạm thống kê tình hình phân bố các di tích kiến trúc như sau:

- Hà Nội: 63

- Hà Nam Ninh: 46
- Hà Bắc: 45
- Hải Hưng: 44
- Hà Sơn Bình: 37
- Thanh Hóa: 29
- Vĩnh Phú: 24
- Quảng Ninh: 22
- Thái Bình: 13
- Nghệ Tĩnh: 11
- Hải Phòng: 10
- Hà Tuyên: 4
- Hoàng Liên Sơn: 2

Khảo sát và phát hiện các di tích kiến trúc cổ không phải là việc làm riêng của những người nghiên cứu mỹ thuật, mà còn đòi hỏi sự phối hợp của nhiều ngành, trước hết là ngành bảo tồn - bảo tàng. Chính việc làm của ngành bảo tồn - bảo tàng đã góp phần quan trọng vào các công trình kiến trúc cổ hiện còn. Nhưng phải thừa nhận một sự thực: trong mấy chục năm qua, một số di tích vẫn đang tiếp tục bị hủy hoại, có trường hợp, quay trở lại chỉ sau mười năm, người ta đã thấy di tích đổ nát. Đình Liên Hiệp (huyện Ba Vì, Hà Tây), một công trình của TK 17, đình Hoàn Sơn (huyện Nam Đàn, Nghệ An), xây dựng năm 1762, là những ví dụ.

Qua khảo sát và định niên đại chính xác cho các di tích kiến trúc cổ, những người làm công tác nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam đã đính chính được một số sai lầm và ngộ nhận về lịch sử nghệ thuật Việt Nam, như của một số học giả nước ngoài trước đây (theo họ thì Việt Nam thiếu di tích cổ, tuổi của chúng không ngược quá TK 15-16, nghệ thuật Việt Nam cơ bản là nghệ thuật Trung Hoa...). Từ những con đường tiến hóa của nghệ thuật Việt Nam trong những điều kiện văn hóa - xã hội nhất định, đã của riêng nó, đó, bước đặt nền cho việc nghiên cứu lịch sử mỹ thuật Việt Nam một cách ít nhiều có hệ thống.

**N.D.C**



**Chú thích:**

1. Nguyễn Du Chi. Nguyễn Tiến Cảnh. *Về niên đại của đình Thổ Hà*. Nghiên cứu Nghệ thuật, số 3. 1976

2. Nhà Lê sau khi đẩy được nhà Mạc ra khỏi Thăng Long (1592), cho đến khi chấm dứt (1788) thường được gọi chung là thời Lê Trung Hưng. Ở đây chúng tôi muốn chia ra giai đoạn phát triển là Lê Trung Hưng, còn giai đoạn đi xuống là Lê mạt để tiện cho việc phân tích nghệ thuật.

3. Viện Mỹ thuật. *Mỹ thuật thời Lý*. Nxb Văn hóa, Hà Nội. 1973.

- *Mỹ thuật thời Trần*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1977.

4. Năm ngôi đình sớm nhất hiện còn, đều được xây dựng trong TK 16 dưới triều Mạc:

- Đình Tây Đằng (huyện Ba Vì, Hà Nội): ba gian, hai chái, có nhiều mảng chạm khắc.

- Đình Lỗ Hạnh (huyện Hiệp Hòa, Bắc Giang): ba gian, hai chái, làm năm 1576.

- Đình Thanh Lũng (huyện Ba Vì, Hà Tây)

- Đình Thổ Hà (huyện Việt Yên, Bắc Giang).

- Đình Tường Phiêu (huyện Ba Vì, Hà Tây).

(Gần đây chúng ta biết thêm đình Thụy Phiêu (huyện Ba Vì, Hà Tây) làm năm 1531 và đình Là (huyện Thường Tín, Hà Tây) làm năm 1581 - BBT).

5. Tôi chưa nắm được số đình Nguyễn hiện còn: vì di tích kiến trúc Nguyễn được phân bố từ Bắc chí Nam, nên còn phải chờ số liệu thu được trên cả nước.

6. Các chùa thời Lý ở Bắc Ninh: Chùa Bách Môn (huyện Tiên Du); chùa Dạm, còn gọi là Sùng Quang (huyện Quê Võ) dựng năm 1096; chùa Phật Tích, còn gọi là Vạn Phúc (huyện Tiên Du): năm 1057; chùa Vĩnh Phúc, còn gọi là Lĩnh Quang (huyện Tiên Du): dựng năm 1100.

- Các chùa và làng thời Trần ở Quảng Ninh: Đền An Sinh (huyện Đông Triều): chùa Hoa Yên, còn gọi là Yên Tử (huyện Yên Hưng), chùa Lắm (huyện Cẩm Phả); chùa Lân, còn gọi là Long Động (huyện Yên Hưng); lăng Trần Anh Tông (Đông Triều): dựng năm 1320; lăng Trần Minh Tông (Đông Triều): dựng năm 1357; lăng Trần Dụ Tông (Đông Triều): dựng năm 1369; lăng Trần Hiến Tông (Đông Triều): dựng năm 1381; lăng Trần Nghệ Tông (Đông Triều): dựng năm 1394; lăng Tư Phúc (Đông Triều): thờ các vua Trần Thái Tổ, Thái Tông và Giản Định Đế, vốn từ Thái Bình, dời về đây hồi năm 1381 để hợp táng.

# KIẾN TRÚC HUẾ PHẢN ÁNH RÕ NÉT BẢN SẮC KIẾN TRÚC VIỆT NAM\*

*Nguyễn Du Chi*

Cho đến nay, chưa có một hội nghị khoa học nào nhằm tổng kết xem bản sắc văn hóa Việt Nam bao gồm những điều gì, mặc dù đây đó đã có khá nhiều bài riêng lẻ viết về khía cạnh này khía cạnh khác của vấn đề đó. Đối với kiến trúc cổ truyền của dân tộc cũng vậy. Viết về kiến trúc thì nhiều nhưng nêu lên những vấn đề khái quát có tính chất tổng kết thì ít. Do vậy, ở bài viết này chúng tôi cũng xin chỉ nêu lên một vài nét đặc trưng chung của kiến trúc Việt Nam mà kiến trúc Huế đã tiếp thu và phát huy một cách sáng tạo. Hay nói cách khác, kiến trúc Huế đã phản ánh được những nét đặc trưng chung của kiến trúc Việt Nam. Nếu đúc kết được đầy đủ chắc chắn còn nhiều điều lý thú, nhưng để làm được điều đó, chắc chắn phải có thời gian thực hiện những chuyên đề, với một đội ngũ đông đảo các nhà nghiên cứu kiến trúc. Ở đây chúng tôi chỉ nêu một vài nét bước đầu. Một đặc trưng nổi bật của kiến trúc cổ truyền Việt Nam là luôn gắn bó với môi trường, hòa nhập vào thiên nhiên để tạo nên một toàn cảnh đẹp đẽ. Đây là nét nổi bật của kiến trúc cổ truyền Việt Nam mà nhiều nhà nghiên cứu kiến trúc, trong đó có cả học giả nước ngoài, từng nói đến. Nó đã được mọi người thừa nhận.

---

\* Bài đã in trong sách *Trên đường tìm về cái đẹp của cha ông*, Viện Mỹ thuật - Nxb Mỹ thuật, Hà Nội 2001

Cha ông chúng ta khi xây dựng một công trình kiến trúc bao giờ cũng nhằm đạt được những giá trị sử dụng cao, tạo được vẻ đẹp hài hòa với thiên nhiên. Tùy theo tính chất của từng loại công trình mà các kiến trúc xưa đã cố tìm tòi, cân nhắc để tạo dựng nên được những môi trường thẩm mỹ phù hợp tuyệt vời. Những công trình mang tính chất thờ cúng thiêng liêng như chùa tháp, đền miếu, lăng mộ... thường các cụ chọn địa điểm trên đồi núi cao ráo, tĩnh mịch và u nhã như các chùa Phật Tích, Dạm (Bắc Ninh), các chùa Thầy, Tây Phương (Hà Tây) hoặc các đền như đền Bà Triệu (Thanh Hóa), đền An Dương Vương (Nghệ An), lăng các vua Trần (Quảng Ninh), lăng các vua Lê (Thanh Hóa) v.v... Hoặc nhiều khi địa hình đó là sông nước bao bọc nhằm tạo nên sự thanh tịnh, mát mẻ như chùa Keo (Thái Bình), chùa Trấn Quốc (Hà Nội). Hoặc cũng có những công trình gắn cả sông nước lẫn núi non tạo nên một phong cảnh sơn thủy hữu tình như chùa trên núi Dục Thúy (Non Nước, Ninh Bình), chùa Hương Tích (Hà Tây)...

Khi xây dựng các công trình ở Huế, cha ông ta vẫn tiếp tục phát huy đặc điểm này nhằm tạo dựng cho kiến trúc những môi trường thẩm mỹ tuyệt vời. Đó là những công trình như lăng vua Gia Long, lăng vua Minh Mạng, điện Hòn Chén, chùa Thiên Mụ v.v... đều xây dựng trên những đồi núi cao ráo, với những rừng cây um tùm, tĩnh mịch phù hợp với công việc thờ cúng. Nhiều di tích còn kết hợp cả cảnh sông nước, điển hình là các di tích dọc hai bên bờ sông Hương mà trong cuốn *Mỹ thuật Huế* khi nói đến môi trường kiến trúc chúng tôi đã đề cập. Ngồi đò đi dọc sông Hương êm dịu để đến các di tích là đã hứa vào một môi trường tuyệt vời. Cảnh sông nước yên tĩnh dường như giúp cho khách hành hương trút bỏ được sự ồn ào của thế tục để trở về với tâm linh, thế giới của niềm tin và lòng ngưỡng mộ. Điều thú vị là vài thế kỷ trước các lăng mộ của các vua Nguyễn, cha ông ta đã tạo nên được một cảnh sông nước tương tự. Đó là cảnh đi đò dọc suối Yến để vào thăm chùa Hương Tích, một công trình mà được chúa Trịnh liệt vào hạng: *Nam Thiên Đệ Nhất động*. Dòng suối có vai trò quan trọng đối với các kiến trúc đến mức có người đã nói rằng nếu bỏ việc đi đò mà làm một đường ô tô đi thẳng đến chân núi thì việc văn cảnh chùa Hương coi như giảm mất một

nửa. Tôi nghĩ, chúng ta cũng có thể nói câu đó khi đi bộ đến thăm các công trình dọc hai bờ Hương Giang.

Công trình thờ cúng đã như vậy, còn những công trình dân dụng cũng được cha ông xưa chú ý tìm chọn những cảnh quan phù hợp. Xin đơn cử hai kinh đô Thăng Long - Hà Nội và Huế là hai trường hợp điển hình nhất. Chúng ta đều biết, từ xưa, tiêu chuẩn để chọn đất dựng kinh đô phải là nơi trung tâm của địa lý, trung tâm chính trị, trung tâm kinh tế và văn hóa... Khi quyết định dời đô từ Hoa Lư về Thăng Long tức Hà Nội ngày nay, vua Lý Thái Tổ đã nghĩ đến điều đó. Trong *Chiêu dời đô*, ông viết về địa thế của Thăng Long: “...ở vào khu vực thích trung của trời đất, có cái hình thể như hổ phục rồng chầu, đúng các vị trí của bốn phương Đông Tây Nam Bắc, trước mặt sau lưng đều có cái thuận tiện của núi sông” và “...muôn vật cực kỳ giàu thịnh đông vui. Xem khắp nước Việt đó là chỗ đất danh thắng, thật là đô hội trọng yếu để bốn phương xum họp, là đô thành bậc nhất đáng làm kinh sư cho muôn đời”. Ngày nay tuy đã trải qua gần 10 thế kỷ, chúng ta vẫn nhận ra Thăng Long xưa có một vị trí trung tâm, thuận tiện và đẹp đẽ. Nó được bao bọc bởi sông Hồng (Đông), sông Nhuệ (Tây Nam), hồ Tây (Bắc) là những nơi có cảnh quan thiên nhiên đẹp và tiện lợi cho giao thông đường thủy. Nó còn có dòng sông Tô Lịch trong mát chảy men theo Tây Bắc kinh thành và rất nhiều ao như những nét chấm phá điểm tô cho kinh thành như các hồ Lục Thủy, Chu Tước, Thái hồ, các ao Kim Minh, Phượng Liên, Ứng Thiên... cùng với nhiều cây cối gò đồi làm dịu mát kinh thành trong những ngày hè oi ả và góp phần cùng với cung điện lầu gác của triều đình, chùa tháp của đạo Phật tạo nên những cảnh quan tráng lệ. Thật đáng tiếc ngày nay môi trường đó thay đổi quá nhiều.

Khi chọn Huế làm kinh đô mới cho đất nước, vua Gia Long cùng với các triều thần nhà Nguyễn cũng đã có sự tính toán cân nhắc. Đất nước bây giờ đã kéo dài đến Nam Bộ, với phương tiện thông tin thời bấy giờ thì kinh đô phải nằm ở Huế mới thật tiện lợi. Mặc dù thiếu một hậu phương kinh tế trù phú, thiếu một bề dày về truyền thống văn hóa của nhiều thế kỷ như Thăng Long, nhưng Huế vẫn là một địa điểm lý tưởng vì môi trường và địa thế ở đây thật hấp dẫn có sông Hương và các nhánh

Ngự Hà Bạch Yến lượn vòng quanh. Nằm giữa mảnh đất miền Trung hạn hẹp, cách biển chưa đầy 10km theo đường chim bay mà bao quanh Huế đã nhiều núi đồi trùng điệp... Trong môi cảnh chung đó, các cung điện lầu gác, các đền đài đình miếu, các phố phường chợ búa... đã tạo nên một Huế đẹp và thơ, như nhiều người đã nhận định.

Chúng tôi phân tích và dẫn chứng hơi dài dòng một chút không ngoài mục đích muốn nhấn mạnh đặc trưng nổi bật nhất trong kiến trúc cổ truyền Việt Nam là biết tìm kiếm những địa thế để sao cho công trình dựng lên sẽ gắn bó với thiên nhiên tạo nên những cảnh quan phù hợp với tính chất kiến trúc và đạt đến những môi trường thẩm mỹ tuyệt vời. Cha ông xưa đã làm được điều đó. Khi xây dựng kinh thành Huế, cha ông ta vẫn phát huy được truyền thống chung đó.

Nhân nói đến địa thế của kiến trúc, chúng tôi muốn đề cập đến một nét nổi bật trong các kiến trúc của Huế là chúng thường quay hướng Nam, phía trước hướng *chu tước* bao giờ cũng có một vật làm tiền án che chắn, phía sau hướng *huyền vũ* cũng có vật mà đây thường là núi, để làm hậu bối là điểm để tựa. Còn hai bên phía Đông tức hướng *thanh long* và phía Tây tức hướng *bạch hổ* cũng có những vật để châu về theo một thế đất mà các tài liệu quen gọi đó là thế đất tay ngai. Trong các công trình xây dựng từ các thế kỷ trước cũng đã thấy lác đác một số địa hình như vậy. Ví dụ như điện Lam Kinh (TK 15) và thành Nhà Hồ (TK 14) ở Thanh Hóa. Đây là những thế địa hình lý tưởng cho việc xây dựng kiến trúc mà các thầy địa lý xưa rất quan tâm. Xuất phát điểm của nó là ở nền văn hóa Trung Hoa mà cha ông xưa đã tiếp thu.

Đặc điểm thứ hai của kiến trúc truyền thống là kích thước thường nhỏ bé. Nói cách khác, chúng chưa đạt đến tính hoành tráng. Từ xưa đến nay, kể cả những thời kiến trúc hưng thịnh nhất như thời Lý, các công trình đều có kích thước vừa phải. Kể ra, dưới góc độ của ngôi nhà tranh lợp xúp phổ biến của nông dân thì một ngôi chùa như chùa Dạm, chùa Phật Tích, một cung điện như điện Lam Kinh ở Thanh Hóa, đến Cần Chánh ở Huế... quả là đã to lớn lắm rồi nhưng nếu lấy đó làm chuẩn thì chẳng khoa học chút nào. Một cung điện như điện Kính Thiên ở Hà Nội, điện Thái Hòa ở Huế mà quy mô chưa gấp hai lần ngôi đình Chu Quyến

(Hà Tây) thì thật đáng buồn, vì chúng là kiến trúc cung đình, đại diện cho nền kiến trúc dân tộc. Nếu chúng ta nhắc đến những công trình lớn của các nước trên thế giới như Đế Thiên Đế Thích của Campuchia, động Long Môn và Vân Cương, Thập Tam Lăng của Trung Quốc, Kim Tự Tháp của Ai Cập v.v... thì kiến trúc của chúng ta thật nhỏ nhoi.

Giải thích hiện tượng trên, có người cho rằng vì đất nước ta lắm nắng nhiều mưa, bão tố sấm sét luôn luôn hoành hành nên cha ông ta không muốn làm to lớn. Cũng có người đi sâu vào hạ tầng cơ sở để cho rằng với nền sản xuất tiểu nông nhỏ bé như nền nông nghiệp trước đây thì không thể có những công trình to lớn được. Vì lấy đâu ra nhân lực vật lực ở một đất nước mà nền thương mại phát triển chậm, nhiều nơi chế độ ruộng công còn tồn tại đến trước Cách mạng Tháng Tám thì làm sao có được nền kiến trúc hoành tráng. Theo chúng tôi, tất cả những lý do trên, ở khía cạnh ấy hay khía cạnh khác đều có phần đúng. Và rồi cuộc sống lâu dần như vậy đã tạo nên một nếp chung cho nền văn hóa Việt. Nhìn sang các thể loại văn hóa khác chúng ta cũng gặp những tình cảnh tương tự. Về tư tưởng, người Việt không có truyền thống triết học mà chỉ có những triết lý, chưa xuất hiện những nhà tư tưởng tầm cỡ. Chúng ta cũng không có tôn giáo, mà tôn giáo nào cũng có thể hội nhập vào đất Việt miễn là nó thiêng liêng và phù hộ cho mình. Về dân ca chúng ta cũng chưa tìm thấy một trường ca nào như trường ca *Đam San* của dân tộc Ê đê hoặc *Đẻ đất đẻ nước* của dân tộc Mường. Chúng ta chỉ từ những bài ca dao với 2 hoặc 4 câu ngắn gọn. Họa hoàn mới có một bài như bài *Hôm qua tát nước đầu đình* cũng chỉ có 16 câu. Về ngôn ngữ cũng vậy, là những từ Hán Việt. Thậm chí nhiều từ du nhập vào Việt Nam cũng được Việt hóa cho đơn giản đi. Ví dụ: *Mátxcova* người Việt khi nói với nhau chỉ gọi *Mát, tê-lê-phôn* ta chỉ gọi *phôn, si-mi-ly phany-lông* người nông dân chỉ gọi *si pha lon*...

Có thể kể thêm vài loại hình khác nữa nhưng chừng đó cũng đủ nói lên rằng văn hóa Việt Nam là văn hóa thiên về cái cụ thể, và đơn giản, ít đi vào trừu tượng và khái quát. Kiến trúc Việt Nam bởi vậy có kích thước vừa phải. Nó không quá đồ sộ dễ gây cho con người đứng trước nó một cảm giác bị uy hiếp, bị ngợp đi. Nó không thiên về sự hoành tráng.

Mà kích thước của chúng vừa phải, nó hòa nhập vào thiên nhiên vào môi trường chung quanh. Nói như họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung, nó có *“hình khối, đường nét giản dị bình thường hơn, gần gũi hơn, kích thước không cách xa nhau quá, dễ gây cho người xem một cảm giác thân mật ấm cúng”*. Và *“các tính cách bình thường vừa phải ấy không phải là biểu hiện tính thủ thường của một dân tộc nhỏ, mà chính là biểu hiện cái phẩm chất cao quý hiện thực, cái phong độ hòa nhã của dân tộc ta”*.

Trong lịch sử kiến trúc Việt Nam, kiến trúc cung đình Huế có phần nổi trội hơn về mặt kích thước và tính hoành tráng. Tuy nhiên, nhìn chung nó vẫn mang đậm dấu ấn của một nền kiến trúc đơn giản, vừa phải, chừng mực.

Đặc điểm thứ ba của kiến trúc truyền thống là tính thực dụng.

Khác với các loại hình nghệ thuật thuần túy khác, bản thân nghệ thuật kiến trúc vừa mang chức năng thẩm mỹ vừa mang chức năng ứng dụng là nơi để ở, để thờ cúng hoặc để họp hành sinh hoạt. Đối với cha ông xưa, xây dựng được một công trình là một điều khó khăn vì tốn kém nhân vật lực. Do đó một công trình được dựng lên người xưa luôn cố gắng tận dụng mọi điều kiện để phục vụ con người ở mức tối đa.

Trước hết về chức năng, nhiều công trình sau khi dựng lên đã kiêm nhiệm nhiều chức năng khác nhau. Ví dụ như các công trình thờ cúng ở các làng xã chẳng hạn. Tự rất lâu chúng tôi thấy bên cạnh việc thờ chính còn xuất hiện thêm một thể thức thờ *“hậu”*. Ai đó trong làng trong xã, vì không có con trai, hay vì một lý do nào đó sợ sau này không có người cúng giỗ, đã bỏ ra một số tiền và ruộng cúng cho làng, được làng đồng ý thì khi mất sẽ được cúng giỗ. Đó gọi là cúng hậu. Nếu ở chùa thì gọi là *hậu Phật*, ở đình gọi là *hậu Thần*, ở văn chỉ thì gọi là *hậu Thánh*. Ưu điểm của việc tổ chức thờ cúng hậu này không những tận dụng chức năng kiến trúc, mà còn có cơ sở vật chất để tu sửa công trình duy trì sự tồn tại lâu dài. Ngoài việc cúng hậu tương đối phổ biến này, chúng tôi thỉnh thoảng còn gặp những ngôi chùa, ngoài việc thờ Phật còn kiêm cả thờ Mẫu. Hoặc cũng có những ngôi đình còn có cả bia tiến sĩ, nghĩa là đình kiêm nhiệm thêm cả chức năng của văn chỉ... Hoặc cũng có những ngôi chùa mà nguồn gốc vốn là một cái quán đạo Lão nhưng do tôn giáo

này mất dần vị trí trong xã hội nên nhân dân đã biến nó thành chùa để tiếp tục hương khói. Đối với người Việt Nam, thờ gì không quan trọng, miễn đó là lực lượng siêu nhiên, thiêng liêng sẽ phù trợ cho mình.

Trở lại các di tích Huế, chúng ta cũng gặp những di tích kiêm nhiệm chức năng phản ánh rõ nét tính thực dụng đó. Bản thân kinh thành Huế là một ví dụ. Vua Gia Long cho xây dựng thành để làm kinh đô, trong quá trình xây dựng đã tham khảo kỹ thuật nước ngoài xây thành theo kiểu Vô bằng, có nhiều pháo đài kiên cố. Hoặc Ngọ Môn cũng vậy. Bản thân nó vốn dĩ là một cổng chính để nhà vua ra vào, nhưng đây còn là nơi nhà vua ra mắt dân chúng, triều đình bố cáo các sắc lệnh, công bố danh sách các tiến sĩ mới đỗ. Vào thời đầu Ngọ Môn được xây vuông vắn, nhưng đến thời Minh Mạng tu sửa mở rộng 2 đầu thành khối hình chữ U nhô ra ngoài. Nhờ khối nhô này mà quân sĩ có thể kiểm soát và chế ngự được mặt ngoài cổng khi có kẻ thù tấn công. Ngọ Môn lại kiêm thêm chức năng của một pháo đài.

Tính thực dụng thể hiện trong kỹ thuật kiến trúc lại càng rõ nét. Do việc xây dựng được một công trình đòi hỏi nhiều công sức nên cha ông luôn tìm cách làm sao cho công trình của mình có giá trị sử dụng cao. Các cụ sẵn sàng tiếp thu tất cả mọi cái mới về kỹ thuật, về chất liệu phù hợp với hoàn cảnh của mình. Đây là một nét đặc biệt của văn hóa Việt Nam mà có một giáo sư người nước ngoài đã gọi đó là *tính cách không từ chối* của nền văn hóa Việt Nam. Trong lịch sử kiến trúc Việt Nam, việc tiếp thu này gần như thường xuyên, mặc dù cũng có lúc nhà nước chủ trương bế quan tỏa cảng. Ngay từ thời Lý Trần, thời kỳ mà tinh thần tự chủ dân tộc cao, nhưng những ngôi tháp thờ Phật được xây dựng theo kỹ thuật của Trung Hoa: cao lớn, mảnh mai, mặc dù thời đó ta có nhiều thợ người Chăm với kỹ thuật xây tháp không với vữa độc đáo của phương Nam. Trong các ngôi nhà gỗ của đình chùa từ TK 16 - 17 và 18 còn đến nay, kỹ thuật chống đỡ mái trên các vì kèo là kỹ thuật chồng rường chồng đấu, một loại kết cấu tiếp thu của phương Bắc. Rồi con sơn chạc ba, kỹ thuật kết cấu đầu cột... tất cả đều là những kỹ thuật học của nước ngoài. Cố nhiên những cái gì của ta hay, tốt thì vẫn bảo lưu. Ví dụ mái đao cong vút, nó làm cho kiến trúc



nhẹ nhõm và thoáng đãng. Nó được các cụ tận dụng trong bất kỳ loại hình kiến trúc lớn nhỏ nào.

Đối với kiến trúc Huế, đặc điểm này lại càng thấy rõ. Cha ông xưa chẳng những biết tiếp thu từ truyền thống, từ nước ngoài ngay cả từ những vùng khác nhau của đất nước. Tiếp thu và sáng tạo thêm để kiến trúc đạt đến giá trị sử dụng cao. Xin lấy một kết cấu điển hình nhất của kiến trúc Huế làm ví dụ. Đó là kết cấu của lối nhà *trùng thiềm điệp ốc*.

Chúng ta đều biết rằng những kiến trúc thờ cúng và tiến hành các nghi lễ của triều đình thông thường đòi hỏi phải có một chiều sâu nhất định để tạo sự thâm nghiêm. Nhà của nhân dân ta xưa thường trở cửa theo cạnh sườn nên rất hẹp. Chính vì vậy, từ TK 15 cha ông ta tiếp thu lối nhà bố cục chữ Công để làm chùa và các cung điện (các cung điện nay đã mất nhưng qua lớp nền của điện Lam Kinh và Kính Thiên ta biết rõ điều đó). Còn ở đình làng thì làm thêm toà chuôi vồ để thờ thành hoàng vào phía sau.

Một số đình làng TK 18 còn làm thêm tòa tiền tế sát phía trước tòa đại đình, nối mái với tòa đại đình bằng một máng nước để kéo dài chiều sâu của ngôi đình.

Có lẽ từ những gợi ý đó nên khi xây dựng các cung điện ở Huế các nhà kiến trúc đã quyết định bỏ lối bố cục chữ Công vì tốn kém và tốn nhiều diện tích, để sáng tạo ra lối kết cấu *Trùng thiềm điệp ốc* này. Để tạo chiều sâu cho công trình, người ta đã cho ghép 2 bộ sườn vào một khung thống nhất (nếu không ghép thì mái nhà sẽ cao lênh khênh và nặng nề khi kéo dài chiều rộng). Ở nửa ngoài vẫn tiếp tục dùng lối cấu trúc chông rường chông đấu để đỡ hoành. Nhưng để cho không gian được cao hơn, thoáng đãng hơn, người ta nâng các đấu lên thành những "giả thủ". Đó là một sáng tạo mới. Còn nửa trong thì vẫn dùng bộ khung của nhà rường, một loại nhà dân gian của miền Trung, tuy đầu kèo cột nhô ra hơi thô nhưng lại rất chắc. Ở đây không cần chiều cao nên người ta làm trần che kín cái thô đó lại. Và để nối giữa không gian có trần thấp này với không gian cao bên ngoài là một lớp vì nhỏ cong lên kiểu vò cua làm cho không gian tiếp nối đỡ đột biến. Loại vì vò cua này vốn đã nổi tiếng ở kiến trúc Hội An mà niên đại ít nhất cũng sớm hơn 1 thế kỷ.

Như vậy lối cấu trúc *Trùng thiềm điệp ốc* đã kết hợp được truyền thống với hiện đại, dân gian với cung đình, miền Nam với miền Bắc. Cái hay của nó là biết tiếp thu một cách sáng tạo để tạo nên một kết cấu vừa chắc chắn, cao ráo, vừa thâm nghiêm trang trọng vẫn không kém phần bề thế lộng lẫy. Chính nhờ tính thực dụng nên kiến trúc Huế đã đạt được những ưu việt đó.

\*

\*      \*

Trở lên là một vài nhận xét bước đầu về kiến trúc Huế trong cái nhìn chung của kiến trúc truyền thống. Rõ ràng kiến trúc Huế là sự phát triển tiếp nối của kiến trúc các thời kỳ trước. Nó tổng kết được cái hay cái đẹp của các thời kỳ trước để sáng tạo thêm cái hay cái đẹp mới. Chắc chắn những người thợ xây dựng nên công trình Huế vốn là những phường thợ nổi tiếng của mọi vùng được triều đình thu nạp về. Do vậy sẽ là sai lầm nếu ai đó coi văn hoá Huế là một văn hoá vùng riêng, biệt lập với các vùng văn hoá khác.

**N.D.C**

## GIÁ TRỊ NGHỆ THUẬT CỦA ĐỒ THỜ\*

*Trần Lâm Biền\*\**

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 ảnh gợi ý tới các vị thần cao cả. Con người cũng sớm nhận biết 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 săn

---

\* \* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1 tháng 5 năm 2002.

\*\* Sinh năm 1938, về Viện năm 1971, Phó Giáo sư, chuyên nghiên cứu mỹ thuật truyền thống, chuyển công tác sang tạp chí Văn hóa Nghệ thuật năm 1990. Năm 2003 về công tác tại Cục Di sản Văn hóa.

xuất, chỉ khí trời tối, tâm tư họ mới có thời gian để gửi vào cõi vô biên. 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 và 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 đen, đôi khi cũng còn thấy 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 đống lửa lớn bằng củi rừng, rồi cùng 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 (nhất là của người châu Phi đen trước đây) rất mạnh theo những nhịp ngắt rõ rệt. Người ta cố tình phối diễn động tác lắc mông, lắc ngược... 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 mê 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: hãy 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 tiếp cận với lực lượng siêu hình, dần dần con người hội tụ vào nển 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 nển tượng trưng cho đôi vầng nhật nguyệt, các cây hương tượng trưng cho tinh tú, sau này mỗi 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. Chúng tôi tập trung vào đồ thờ của người Kinh. Song, càng xa về lịch sử thì số lượng và loại hình của chúng thường bị mất mát, khó có thể nhìn nhận về bản chất tín ngưỡng, đồ thờ của mỗi thời. Bằng vào những cuộc điền dã và kết quả sưu tầm của những người đi trước. Chúng tôi tạm phân loại đồ thờ theo mấy cách thức, thuộc cả 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, bàn 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, trước hết chúng tôi tạm đưa ra các đồ thờ trên bàn thờ, để mở đầu cho việc đi sâu nghiên cứu về đồ thờ nói chung.

### ***1. Đồ thờ chính trên nhang án***

Nét chung trong nhận thức của người Việt, hay của nhiều dân tộc trên thế giới, đã coi bàn thờ là cõi 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 trưng cho hai vầng nhật, nguyệt, còn hương là tượng trưng 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 trụ này đều sơn màu đỏ. Với cách thức như nêu trên, một giả thiết để làm việc 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 trong tư duy nông nghiệp. Trong tín ngưỡng người ta tin sinh lực ấy được hội tụ lại rồi chảy qua chiếc trục đỡ hương. Như thế, trục này như mang tư cách là gạch nối giữa tầng trên với tầng dưới, thông qua đó mà đem sức sống đến cho muôn loài, nên 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 trầm. Tất cả những cảnh này thường để dạng khúc khuỷu có khi những mấu của cảnh nhỏ vẫn được giữ nguyên... Bản thân những 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 chỏm hình búp sen, trong đài đặt ba chén nước nhỏ. Đôi khi trên tam sơn của 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 trưng 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, cũng có khi bàn tròn thái cực được thay cho bát hương. Ở hai bên trục chính của bàn thờ, nguyên tắc cổ xưa thường được xếp theo lối "đông bình, tây quả", cũng có nghĩa là ở phía bên trái của bàn thờ được đặt một lọ độc bình và phía bên phải đặt một chiếc mâm bông thường có ngũ quả vào ngày lễ. Sự sắp xếp trên chứa một nghĩa sâu xa mang tính triết học. Chiếc bình (như kể trên) có thể được làm rất đẹp, nhưng người ta thường không sử dụng để đổ nước và cắm hoa vào đó, vì nó tượng trưng cho "tâm không" 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 cũng kêu gọi hướng đến tâm đạo, tức hướng tới trí tuệ.

Trong cách bày ngũ quả xưa, ở bàn thờ Phật người ta thường nêu lên ý nghĩa về năm phương chúng sinh quần tụ, đồng thời cũng gắn với hạnh phúc từ nhà Phật tỏa đi năm phương. Vì thế ngũ quả xưa thường

được chọn có 5 màu khác nhau, màu xanh của nải chuối chưa chín tượng trưng cho phương Đông, màu đỏ của hồng tượng trưng cho phương Nam, màu vàng của bưởi tượng trưng cho trung phương, quả nhạt màu tượng trưng cho phương Tây, quả sẫm màu tượng trưng cho phương Bắc. Tuy nhiên những màu sắc này ít khi được tuân thủ triệt để, mà người ta thường hay dùng những quả có nhiều hạt, nhiều tay để cầu sự sinh sôi phát triển trong ý thức cầu phồn thực... Ngày nay do những ý niệm khởi nguyên bị tàn phai mà người ta ít tuân thủ theo lối xưa nữa.

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 và tôn vinh vị thần. Vì thế bàn thờ trong những di tích làng xã của người Việt càng trở nên phức tạp.

## ***II. Về giá trị nghệ thuật và niên đại của các đồ thờ***

### ***1. Bát hương***

Những đồ thờ từ TK 15 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 TK 10, 11 trong lòng được khoét lõm sâu để cho người ta nghĩ đó là một bát hương (điều này chưa khẳng định). Tình trạng như kể trên cũng đã gặp ở thời Trần và Lê Sơ. Tới cuối TK 16 mới có thể thấy được một đôi bát hương cụ thể. Một bát hương dưới dạng tròn được tạo hình bằng một đài sen mà mỗi cánh nhô hẳn ra theo phong cách phổ biến của thời Mạc hiện còn tồn tại ở chùa Hòe Nhai (Hà Nội). Đây là bát hương có độ cao vừa phải, tròn, đường kính trên dưới 30cm, có thể coi là một bát hương mang tính điển hình về nghệ thuật. Chúng tôi cũng đã từng được xem 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 Quỳ (mặt hình hổ phù chỉ có một chân quỳ biểu tượng của quý nhân xuất hiện).

Tới khoảng giữa TK 17 thì bát hương được thể hiện dưới nhiều dạng và sản xuất ở nhiều nơi. Có nhiều bát hương của lò Bát Tràng được làm

rất đẹp với dáng dấp gần như một bàn thờ với bốn chân quỳ, bụng nở, miệng loe tạo khối rất cân đối. Về 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 bằng cách làm theo khuôn sẵn rồi dán vào v.v... Với những hình thức như thế đã tạo cho chúng ta những hiện vật khá cầu kỳ, tỉ mỉ và nhiều khi đạt chuẩn nghệ thuật rất cao 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 TK 17 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 vượt cao mũi 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. Những bát hương Thổ Hà vẫn tồn tại cho tới tận ngày nay và xuất hiện trong nhiều di tích cũng như trong nhiều bàn thờ tổ tiên của các gia đình.

Cùng thời này cũng đã xuất hiện nhiều bát hương đá dưới dạng như chiếc đỉnh quai cao, ở những bàn thờ thuộc mộ táng quận công cũng có bát hương đá tròn hoặc vuông và không có quai. Những bát hương thường ít trang trí. Khoảng cuối TK 18, 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 chúng 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 nó như 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, họ đã không còn hiểu nguồn gốc của chúng nữa, họ cũng khẳng định chúng không phải có trong tự nhiên, dần dần 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 thần thánh cho những lời cầu xin.

## 2. Đồ 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 bằng gốm còn gặp, thường là sản phẩm của lò Bát Tràng với niên đại nửa cuối TK 16. Chúng đã là sản phẩm của nghệ thuật thương mại. Cụ thể là toàn bộ cây đèn cao hơn 60cm, phần dưới tròn dầy thót cổ chân, phần trên nhỏ, toàn bộ cây đèn gần như chiếc lọ độc bình. Có lẽ do chuyên chở mà 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 thấp. 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, với men trắng vẽ Chàm, đề tài chủ yếu là cánh sen, trong lòng cánh vẽ hoa cúc và hệ thống vân xoắn cân đối, phần bụng đèn là mây cuộn và cũng thường vẽ 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 trang trí bằng vẽ, trên cùng là đĩa đèn phần nhiều được buông một đường diềm cánh sen vuông. Những cây đèn của thời Mạc được coi là khá đẹp và có nhiều loại, những loại nhỏ cao khoảng xấp xỉ 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 17 có khá nhiều cây đèn được làm rất đẹp với đế 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 sò cũng có khi kết dạng chân quỳ như một hình thức bệ cho chiếc bát đựng dầu ở bên trên.

Vào thế kỷ 18, phần nào cây đèn còn giữ được phong cách của TK 17, song cũng vào cuối thế kỷ này phần nhiều được thay bằng chất liệu đồng và không khác những cây đèn hiện tại là bao. Tuy nhiên những cây đèn bằng đồng đáng quan tâm lại được kết hợp với hình hạc đứng trên rùa. Con hạc được coi như tầng trên gắn với yếu tố dương, con rùa tầng dưới gắn với yếu tố âm, đó là một hợp thể vững bền. Từ lưng hạc là một cụm cả hoa lá và nụ sen mọc lên, riêng một cọng lá sen được chạy uốn cong lên 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 dịu hòa để giảng về đạo pháp được kết tụ lại trở thành dòng nước cam lồ hay dòng móc ngọt chảy qua cuống sen tràn về trần gian. Cũng vào thời kỳ này (TK 19, 20) ngoài bộ tam sự (đỉnh và hai cây đèn) nhiều khi người ta cũng 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). Hình thức đó dần dần cũng được thực hiện trên đồ gỗ, tuy chưa phổ biến... (như đỉnh gỗ của đền Đại Lộ, Thường Tín, Hà Tây). Chắc chắn là những hình thức này, nhất là đỉnh cao hai tầng với bốn chân quỳ đã chịu ảnh hưởng gần như trực tiếp của nghệ thuật Trung Hoa, với phần nào được đơn giản hóa đi.

Thông thường 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 kính trọng mà quên dần ý nghĩa gốc của nó, vì thế người ta cũng còn 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. Cũng có khi tùy

theo vị thần, với 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. Trong quan niệm của người xưa, thần gắn với tầng trên nên thường có thân hình to lớn, vì thế để ngài chứng lễ người ta đã đặt những ống đựng đũa của thần. Thông thường trong ống có mười chiếc đũa sơn đỏ khá to và dài từ 50 đến 60cm... Với những vị thần của làng xã, ngoài những đồ thờ thông thường người ta còn bày ở trên bàn thờ những ngai bài vị, những hộp chứa khăn áo mũ giày, rồi bảng văn, giá kiếm... đôi khi cũng bày phía trước một bộ chấp kích (nhỏ đặt trên bàn thờ, to đặt ở giá trước bàn thờ), kèm theo đó để tạo sự uy nghi còn 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.

### 3. Ngai thờ

Đây là một hiện vật tạo uy nghi cho thần hoặc thánh. Cho đến nay, chưa tìm được một chiếc ngai nào có trước TK 16. 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 cũng được đặt tượng bằng đá của các nhân thần thuộc dòng nhà Mạc. Hiện nay, vào khoảng cuối thế kỷ này, 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 những 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 trong ngai. Thân ngai thường bao gồm hai trụ chính đỡ cổ tay ngai, một số trụ phụ ở hai bên và đặc biệt là lưng ngai trong bố cục 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 thẳng hoặc cong vỏ măng... trên đó trang trí những cánh sen vuông, rồng lân, hoa cúc và

nhiều biểu tượng khác. Bốn chân ngài thường dưới dạng chân quỳ. Những chiếc ngài 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 dề lên trên thân. Phần nhiều hình thức chạm khắc dưới thời Mạc khá rành mạch và khúc triết. Vào đầu thế kỷ 17, hình thức ngài mang phong cách của thời Mạc vẫn được duy trì, như ở đền Chủ Động Tử thuộc Khoái Châu (Hưng Yên) hay ở một vài nơi khác. Từ khoảng giữa TK 17 trở đi, chúng ta đã gặp được nhiều ngài, nổi lên với giá trị nghệ thuật cao là sản phẩm của nửa cuối thế kỷ này. Tuy vẫn bố cục như ngài mang phong cách Mạc song hầu như không còn hiện tượng đầu rồng tay ngài quay châu thân nữa, mà chủ yếu nhìn thẳng ra phía trước. Những chiếc ngài của TK 17 được chạm trổ rất kỹ, thậm chí nhiều khi có cảm giác như đồ khảm, với những con rồng đao mác, những con lân và nhiều hoa lá thiêng. Có thể nói đây là những ngài khá điển hình của nghệ thuật tạo hình cổ truyền Việt. Rõ ràng hình thức trang trí của chúng có xu hướng muốn đề cao một cách tuyệt đối uy lực của ông vua tinh thần đương thời... Vào TK 18 vẫn những chiếc ngài như vậy, song có lẽ vì những lý do lịch sử và xã hội (như kinh tế của cộng đồng làng xã eo hẹp do nạn kiêm tinh ruộng đất của địa chủ... chẳng hạn) mà chạm trổ trên ngài có phần giảm sút, tinh thần nghệ thuật ít được quan tâm hơn khiến cho ngài bị hạn chế bớt những đường diềm trang trí cầu kỳ. Người ta đã tìm được nhiều con rồng ở lưng ngài vừa mang đao mác, vừa mang đao đuôi nheo. Vào thời Nguyễn thì hầu như mọi di tích liên quan đến thánh thần thường có ngài nhưng những ngài thời Nguyễn phần nào chỉ giữ lại được bố cục chung, còn phần trang trí trở nên kém vui, những linh vật và hoa cỏ phần nào không được trau chuốt mềm mại như trước, ở nhiều ngài những hình tượng này đôi khi có nét gai góc.

+ Một dạng ngài khác cũng thường gặp, được gọi là ngài bành, chúng thường có ở các làng giàu có với nhiều nghề phụ, đặc biệt là vị thần ở làng đó nhiều khi gắn với những sự tích riêng. Ngài bành thực chất để đề cao vị thần và phần nào như một biểu hiện làm vinh quang làng xóm. Những ngài này luôn được đặt trên những kiệu bát cống để rước trong các ngày hội. Chúng ta có thể gặp được chiếc ngài có niên

đại vào TK 17 như ở đền Vua Đinh (Hoa Lư), ở chùa Thái Lạc (Mỹ Văn, Hải Hưng). Vào các thời sau cũng gặp nhiều ngai này, 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. Những ngai bành của thời Lê Trung Hưng, Lê Mạt cho tới tận TK 19 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. Thực ra không phải tất cả các ngai bành đều chỉ có một dạng, mà đôi khi cũng gặp những ngai này dưới dạng khác với lưng thẳng bỏ nhiều ô trang trí cân xứng, có khi đỉnh của ván lưng chạm đôi rồng chạy ra, kết hình theo kiểu 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 gắn 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 tưởng đây là một mảnh gỗ được coi là sớm nhất có giá trị nghệ thuật ở nước ta. Ở chùa Thầy còn hai chiếc ghế khá cao xấp xỉ tới 1m dưới dạng vuông có chân quỳ. Trang trí trên ghế này gắn gũi với nghệ thuật của cuối TK 16 đầu TK 17. Song, nhiều người cho rằng nó đã được làm theo mẫu của chiếc ghế đã hỏng từ thời Trần, để hợp cùng chiếc lưng ghế này 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 góc ra mép lá. Trên mặt lá đề với trung tâm là hai chiếc sừng nhỏ bất chéo, ở các khe của sừng là 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 như nêu trên khiến

có một số nhà nghiên cứu liên hệ tới thực tế lịch sử, trong điều kiện Nho giáo đang có xu hướng phát triển, mà nghệ đọc được ở đó ít nhiều yếu tố liên quan tới Dịch học. Rằng: hai chiếc sừng tượng trưng cho lưỡng nghi trong thể đối đãi mà nảy ra các sản phẩm là các hạt, trên nền của Ngũ hành, trong đó có thể coi đôi phủ việt là Kim, ngành 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 (Dâu - Thuận Thành, Bắc Ninh). Các ghế này mang niên đại vào TK 16. Lưng ghế được chia làm hai phần, phần trên dưới dạng hình lá đề, thường ghép bằng gỗ ba mảnh. Lòng lá chạm một rồng ở trong tư thế đầu góc lên phía trên, thân uốn lượn nhiều khúc và phần nào chịu ảnh hưởng nghệ thuật thời Lê Sơ với chi tiết thân xoắn vỏ ốc 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 được gập mép cánh hoa để che một phần phía sau. 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 cột chân sau chạy thẳng ra từ hai đầu của hai cột 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 ngai 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 liên kết. Nhìn chung ghế thờ ở chùa Tứ Pháp về bố cục cũng không khác ghế thờ chùa Thày, song chỉ có trang trí là thay đổi và độ cao mặt ngai thấp hơn nhiều. Có lẽ những chiếc ghế thờ này phần nào gần gũi với những ghế của thế tục, từ thế kỷ thứ 17 hầu như không thấy chúng xuất hiện nữa.

**T.L.B**

# TÌM HIỂU VỀ NGHỆ THUẬT TRUYỀN THỐNG

*Vũ Trung Lương\**

Con người sinh ra vốn dĩ là một nghệ sĩ, luôn vươn tới cái đẹp và tạo ra cái đẹp phục vụ cho chính mình từ thuở còn là bình minh của lịch sử loài người - mỹ thuật là nghề làm đẹp phát triển theo quy luật khách quan từ bản năng của con người đến ý thức toàn xã hội. Xã hội một nước phương Đông như nước ta, từ xa xưa với nền triết học phương Đông cổ để phát triển tiến lên cùng một nền văn hoá nghệ thuật đậm đà bản sắc dân tộc. Hôm nay trên thế giới khoa học kỹ thuật hiện đại phát triển như vũ bão, Đông - Tây gặp nhau thì sự giao lưu văn hoá nghệ thuật giữa các nước là điều tất nhiên! Để đối chứng, sàng lọc, tiếp thu, học hỏi lẫn nhau đòi hỏi chúng ta phải nắm vững nghệ thuật truyền thống của dân tộc mình để tự khẳng định mình trước cộng đồng quốc tế.

Thẩm mỹ thị giác là vấn đề hữu ích cho mọi người, có vai trò quan trọng mà chúng ta cần phải chăm lo đúng mức nhằm góp phần xây dựng một nền văn hoá mới trong thời kỳ công nghiệp hoá và hiện đại hoá đất nước. Trong thiên nhiên và môi trường nơi mà chúng ta đang sống, chú ý đến thẩm mỹ thị giác từ ăn mặc, ở, đi lại, vui chơi, học tập và lao động, hàng ngày hàng giờ nó điều hoà trạng thái, sự phát triển cơ thể và sức khoẻ con người. Trong cuộc sống đời thường ngoài xã hội hôm nay vô cùng phức tạp, thì việc nâng cao tri thức thẩm mỹ không chỉ riêng của người nghệ sĩ mà chung cho cả mọi người ngoài xã hội.

---

\* Sinh năm 1925, là họa sĩ, Viện trưởng (1984 - 1988), chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại. Nghỉ hưu năm 1987.

Thẩm mỹ thị giác là một nhu cầu thiết yếu trong sinh hoạt đời sống, không ngừng nâng cao trình độ mỹ cảm cho con người.

Nhận thức thế giới khách quan, con người phải sử dụng đến 5 giác quan, thì mắt và tai là hai giác quan có đầy đủ tâm sinh lý, là cửa ngõ của tâm hồn và đưa lại cho con người khoái cảm về mỹ thuật một cách đầy đủ nhất. Trong khoa học đào tạo trên thế giới, người ta đã khẳng định: chăm lo đến trí nhớ bằng mắt (mémoire visuelle) và trí nhớ bằng tai (mémoire auditive) để dẫn đến trí nhớ bằng óc (mémoire cérébrale). Hoạt động mỹ thuật trước tiên là phát triển giác quan mắt, làm cho nó có một nhận thức khoa học ngày càng chính xác, sắc bén, tinh vi để nhận thức được cái đẹp, cái hay, cái thật các sự vật, hiện tượng trong cuộc sống, trong thiên nhiên, trong nghệ thuật để hình thành cho con người một thị hiếu thẩm mỹ đúng đắn và những phẩm chất đạo đức cao quý. Hướng dẫn thẩm mỹ cũng là vấn đề hữu ích chung cho mọi người mà chúng ta cần phải chăm lo. Mỹ thuật là một thứ ngôn ngữ có tính quốc tế, có ngữ pháp riêng mà mọi người phải tìm hiểu để tránh những sai lầm trong cuộc sống, đó là việc làm tự nguyện với đôi mắt sáng để nhìn, nhận xét và lý giải.

Triết học phương Đông cổ với thuyết sinh học được thể hiện trong mỹ thuật, âm nhạc, sân khấu, kiến trúc với sự chi phối của luật Âm Dương ngũ hành như: trong sân khấu tuồng có: vé trống, vé mái, câu trống, câu mái. Trong kiến trúc xây dựng có mái nhà lợp bằng ngói âm dương. Trong âm nhạc có ngũ âm - ngũ cung. Trong mỹ thuật có ngũ sắc. Ngũ sắc tương xứng với ngũ hành gồm: trắng: kim, xanh: mộc, đen: thủy, đỏ: hỏa, vàng: thổ.

Nhờ sự quán triệt của nhịp sinh học, từ tổng thể đến tế bào nên trong nghệ thuật phương Đông cổ có khả năng chuyển hoá linh hoạt không cần đến trung gian với bốn phương pháp:

- Âm dương tương phản (chống đối nhau)
- Âm dương hỗ căn (gốc cho nhau)
- Âm dương bình hành (cân bằng cho nhau)
- Âm dương tiêu trường (thay nhau, mất đi).



Để phân biệt được tính chất của màu sắc có:

- Cung màu (nóng hay lạnh)
- Tính màu (âm hay dương)
- Sắc màu (ngũ hành: kim, mộc, thủy, hỏa, thổ ứng với ngũ sắc: trắng, xanh, đen, đỏ, vàng).

Dùng màu tương phản trong nghệ thuật phương Đông không phải để gây hiệu quả (effet de contraste) như nghệ thuật phương Tây, mà với khoa học cơ bản của nó là không có màu trung gian mà vẫn hài hoà với nhau - Trong nghệ thuật phương Đông ngũ sắc theo luật ngũ hành thì các màu tương phản được xem là tương sinh, các màu đồng chất là tương khắc tạo nên một sự hài hoà động (harmonie dynamique) khác với hài hoà tĩnh của phương Tây (harmonie statique).

Trong nghệ thuật phương Đông các màu tương phản đặt bên nhau nhưng vẫn hài hoà, không có màu trung gian khác với nghệ thuật cổ điển phương Tây. Trong bản màu nguyên chất ở tranh dân gian Việt Nam tưởng như nghèo nàn nhưng lại rất hài hoà và hấp dẫn theo thẩm mỹ sinh học phương Đông.

Mô hình sinh học trong nghệ thuật phương Đông luôn luôn tự điều chỉnh để thích ứng, nó không đứng yên bất biến khác với mô hình cơ giới cứng ngắt của phương Tây. Ở sinh học phương Đông khi cặp phạm trù âm dương vượt khỏi quan niệm giống như thực, vươn lên mang ý nghĩa tối, sáng, ngày, đêm gặp nhịp sinh học và vươn lên thành luật mâu thuẫn nội tại trong mỗi cơ cấu có sức sống, vận động, bất gặp phép biện chứng của tự nhiên cho nên chúng ta thấy trong nghệ thuật phương Đông với ảo giác: đúng mà sai, sai mà đúng, thực mà không thực, không thực mà thực, gợi tả chứ không miêu tả, đó là con đẻ của nhận thức thẩm mỹ sinh học phương Đông - nhịp sinh học chủ thể và khách thể đã biến thành nhịp nội tại của tác phẩm - chủ thể gợi tả sai tỷ lệ, còn khách thể là miêu tả đúng tỷ lệ sự thật. Những đường cong trong nghệ thuật quán triệt hầu hết trong nghệ thuật phương Đông là sự biểu hiện của tư tưởng biện chứng, là truyền thống có tầm thế giới mà chúng ta cần phải kế thừa trong phương thức diễn đạt để đi đến với cái đẹp.

Đón đầu khuynh hướng nghệ thuật hiện đại của thế giới, các nghệ sĩ tài ba, họ vận dụng các quy luật trong nghệ thuật bằng trực giác chứ không bị thôi miên bởi các quy luật đọc được trong sách giáo khoa - Cần phải tiêu hoá những gì mình đã học được và giữ lấy cá tính của mình. Nhà nghệ thuật học Alffred Leroy đã nói: “Người mộ điệu không chấp nhận một cách mù quáng những ý tưởng của kẻ khác”.

Người nghệ sĩ hoàn toàn tự do lựa chọn phương pháp và phong cách làm việc của mình. Những người say mê về trật tự sắp xếp, quan tâm nhiều đến hình hơn là sự chuyển động, nhịp điệu sẽ thiên về sử dụng các quan niệm hình học, để xây dựng tác phẩm. Những người khác, rung cảm trước sự chuyển động nhịp điệu chi phối của cảm xúc, sẽ để cho cảm xúc của họ tuôn trào mà không giới hạn trong một hệ thống, một quy luật nào có ít nhiều tính toán.

Trong một khuôn khổ bố cục nghệ thuật, sự tự do và óc tưởng tượng vẫn là những nguồn hứng khởi to lớn, qua các quy luật tự nhiên của lòng tin, của logic, của sự chừng mực được sử dụng ở một vài tài năng vững vàng. Không một lời khuyên nào trở thành quy luật áp dụng cho mọi người, ngoại trừ những nguyên lý được rút tỉa, đúc kết qua những kinh nghiệm thực tiễn của hàng bao thế kỷ thật sự đúng và hữu ích.

Chúng ta hãy nhìn thấy, hiểu và lao động khiêm tốn với tình yêu và lòng chân thành đã đến với cái đẹp nghệ thuật trong thời kỳ đổi mới, công nghiệp hoá, hiện đại hoá đất nước.

**V.T.L**

# MỘT SỐ ĐỒ ÁN TRANG TRÍ TRONG NGHỆ THUẬT CỔ VIỆT NAM\*

*Nguyễn Hải Phong\*\**

**Đ**ồ án trang trí được hiểu với nghĩa làm đẹp bề mặt bằng nét vẽ, nét khắc chạm chìm nổi theo những bố cục nhất định trên các đồ vật. Hình trang trí rất đa dạng, gồm hoa lá, chim thú, các hoa văn biểu tượng có ý nghĩa tôn giáo, tín ngưỡng, đôi khi là tổng hợp các hình trên vào một đồ án hoặc chỉ đơn giản hình vuông, hay đa giác, hồi văn lặp đi lặp lại như mạng dăng ten phủ kín bề mặt đồ vật. Từ xa xưa, người Việt cổ chế tác đồ dùng sinh hoạt đã biết làm đẹp bằng các nét vạch có tính sơ khai, trải qua vài nghìn năm đến nay, thẩm mỹ trang trí luôn thay đổi, tạo ra nhiều phong cách theo từng thời kỳ, gắn với những cuộc biến động của lịch sử xã hội.

Như chúng ta đã biết, trang trí là nghệ thuật trung gian, có mặt trên hầu khắp các loại hình nghệ thuật. Trong kiến trúc, trang trí trên các thành phần chịu lực và không chịu lực ở đình, chùa, đền, miếu với nhiều đồ án, chất liệu đa dạng. Trên nóc nhà là hình đắp nổi bằng gốm hoặc vữa hình lưỡng long triều nhật, hình đầu rồng ở hai đầu hồi, mái đao hình hoa chanh tạo thành đường diềm chạy dài. Bên trong nội thất, các vì kèo thường chạm nổi mặt hổ phù phần trung tâm, tản ra các rường cánh

---

\* Bài viết in trong Kỷ yếu hội thảo Đồ họa Ứng dụng, Nxb Mỹ thuật, năm 2002.

\*\* Sinh năm 1961. Về Viện năm 1990, là Thạc sĩ, chuyên nghiên cứu mỹ thuật truyền thống. Hiện là trưởng Ban Mỹ thuật Cổ.

thường chạm rồng, phượng và phù điêu cảnh sinh hoạt hoặc tích truyện. Trên bia đá hoặc hương án đá cũng thường chạm nổi hoa văn trang trí. Đồ gốm gia dụng và thờ cúng đều có vẽ hoa văn hoa lá, chim thú. Như vậy nghệ thuật trang trí là hết sức thiết yếu trong quá trình tạo dựng môi trường thẩm mỹ đời xưa.

Vào thời Lý và thời Trần, di tích còn lại đến nay rất ít, chủ yếu là nghệ thuật Phật giáo. Thời Lý, từ vùng Thanh Nghệ trở ra Bắc xác định được khoảng 11 di tích, thời Trần số lượng cũng chỉ như vậy. Một số nơi khác như Văn Miếu và Hoàng Thành (Hà Nội) chỉ còn khai quật hiện vật phế tích nằm sâu trong lòng đất như gạch lát nền, đầu rồng, phượng bằng đất nung, chân cột đá... Tính chất không nguyên vẹn của di tích thời Lý, Trần, hoặc cả thời Lê sơ (TK 15) khiến chúng ta không thể khái quát hóa hệ thống trang trí, mà chỉ có thể dựa vào hiện vật còn sót lại để tìm hiểu những nguyên tắc riêng. Phải từ giữa TK 16 trở đi, mới bắt đầu có di tích còn lại nguyên vẹn, tuy không nhiều nhưng cũng đủ cơ sở để hình dung không gian nghệ thuật của công trình kiến trúc tôn giáo. Cho đến thời Nguyễn, rất nhiều di tích phát triển trang trí đến độ đỉnh cao, không chỉ bề mặt kiến trúc, đồ vật ứng dụng mà cảnh quan môi trường nội thất và ngoại thất. Trang trí với những nguyên tắc nhất định, gồm các đồ án và mô típ trang trí, có thể phân loại thành ba nhóm: lạ hóa bề mặt, bổ ô trang trí, phân tầng trang trí.

### **1. Trang trí làm lạ hóa bề mặt**

Nguyên tắc này thường phát triển trên bề mặt cong và không tạo lập tổ hợp đăng đối. Chẳng hạn, trang trí trên áo yên sư tử chùa Hương Lãng (Hưng Yên) chạm đường dây thừng vắt qua móng, hất ngược lên trên là hàng loạt lông đuôi xoắn tròn ốc, bao quanh nền được trang trí áo yên và lục lạc bằng các chi tiết tỉ mỉ, dày đặc nhưng rất tinh tế. Tính biểu trưng và lý tưởng hóa về tôn giáo Phật giáo theo nguyên tắc này rất phát triển vào thời Lý, Trần. Hàng loạt chân nền tháp như chùa Phổ Minh (Nam Định), chùa Hoa Yên (Quảng Ninh) và bệ khối hộp chữ nhật chùa Thầy (Hà Tây) hoa văn phủ kín bề mặt. Tuy nhiên các nét chạm hoa văn không nổi khối lớn, thường chỉ là nét khắc chìm, tả nền hoa cúc,

cánh sen nhỏ li ty, tỏa ra tất cả các phía, xen kẽ giữa mỗi bông hoa có hình người nhỏ trong tư thế nhảy múa rất sinh động. Đặc tính trang trí dàn trải, gợi hình nhiều hơn gợi khối của bệ tháp và điêu khắc thú biểu tượng cho thấy tính nhẹ nhàng, uyển chuyển, tinh tế và sinh động của dạng đồ án này. Nó khác với trang trí trên các đền đài quốc gia phương Nam như Bôrôbundua (Indônêxia), Angco (Cămpuchia), Ajanta (Ấn Độ) hình người nổi khối kích thước lớn từ vài mét đến hơn mười mét. Mặt người tháp Bayon ở Angco to cao lồng lộng, miệng cười bí hiểm thách thức thời gian, mức độ hoành tráng rất cao, khiến chúng ta cảm thấy trở nên nhỏ bé khi đứng trước vị thần này. Những phù điêu trải dài hàng chục mét, cảnh các vị thiên thần ngồi đền Bôrôbundua chạm hình người múa như sự tiếp nối không có mở đầu và kết thúc của giáo lý Phật giáo. Kiểu trang trí này ở Việt Nam thường thấy trên phù điêu đình làng. Đó là cảnh sinh hoạt của người dân sống gắn với sản xuất nông nghiệp lúa nước. Đình Thổ Tang (Vĩnh Phú), đình Xóm (Phú Thọ) người ta chạm hàng đoàn người trải dài theo thân cây gỗ, thậm chí đoạn chạm người trên đầu bẫy xuyên qua cả tường từ ngoài vào trong nhà. Đây là dạng đồ án không có nguyên tắc đối xứng và đăng đối, đôi khi đề tài cũng theo một tích truyện nào đó, nhưng tính đồng hiện của nghệ thuật phù điêu đình làng lại làm cho tích truyện trở nên rời rạc. Chẳng hạn, cùng một mảng chạm ở đình Liên Hiệp (Hà Tây) thì chỗ này là cảnh đi săn có người cầm súng, ngay bên cạnh lại có vài người cầm quan tài cho vào miệng rồng theo chủ đề "*Mả táng hàm rồng*", phía dưới hình tiên nữ múa cười trên lưng rồng, rồi xung quanh có voi, ngựa trong một đám rước "*Tiến sĩ vinh quy*". Nét đặc thù của nghệ thuật đồng hiện là đặc điểm nổi bật của điêu khắc đình làng, nó biểu hiện tinh thần dân chủ làng xã Việt Nam vào hai TK 16, 17, mà các thế kỷ trước đó và về sau không còn thấy nữa.

Trên những cột biểu tượng của Phật giáo và nghi môn ở kinh thành Huế thì sự góp phần của trang trí có tính quyết định tới tính biểu tượng và công năng của công trình. Về mặt tạo hình, trang trí không còn là sự rời rạc hoặc làm lạ hóa bề mặt, nó đạt tới mức thể hiện triết lý cao siêu bằng sự phân bố từng chi tiết của nhịp điệu chạy khối. Vì thế ngôn ngữ

của trang trí gắn với điêu khắc phù điêu, và kiến trúc trang trí kết hợp ở dạng trung gian, nghĩa là không đẩy sâu tới cùng một nghệ thuật nào cả. Những cột biểu chùa Dạm (Bắc Ninh), trụ rồng cuốn (khu vực thành Thăng Long - Hà Nội), nghi môn (Kinh thành Huế), trụ đầu đỡ vì kèo có hình người chùa Thái Lạc (Hưng Yên) và đình Thổ Hà (Bắc Giang) vừa là điêu khắc phù điêu, vừa là kiến trúc và trang trí. Trụ rồng cuốn thành Thăng Long, cột biểu chùa Dạm, chân bệ tượng Adidà chùa Phật Tích, dưới chân chạm sóng nước, khối nổi cao lượn nhấp nhô theo hình sin chạy kín chung quanh. Sóng nước là một trong những mô típ chủ đạo của trang trí thời Lý, biểu tượng của vạn vật, cuộc đời chúng sinh và vắn xoay của vũ trụ biến đổi không ngừng. Nghi môn kinh thành Huế gồm bốn cột trụ nối với nhau trên đỉnh cột, thân cột chạm nổi khối hình rồng cuốn, biểu tượng Vương quyền của triều đình. Nhờ kỹ thuật chạm khắc điêu luyện đã đẩy sâu khả năng trang trí nghi môn lên mức cao nhất, tính súc tích chi tiết thân rồng, bộ mặt dữ tợn, móng vuốt sắc nhọn gây ấn tượng mạnh tới mọi người. Cũng giống như rồng trang trí ở nghi môn, rồng chạm nổi ở trụ biểu thời Lý nhấn mạnh uy thế gồm cả thần quyền và vương quyền nhập làm một. Cột trụ biểu chùa Dạm và trụ rồng cuốn thành Thăng Long, hoa văn trang trí nền tháp Phổ Minh, tháp chùa Hoa Yên cho thấy sự dàn trải của rất nhiều đơn vị trang trí, nhiều mô típ hoa văn, mà đặc điểm nổi bật là sự tinh xảo tràn ngập mà không rối, tính chọn lọc có quy cách rõ ràng từ sen tới cúc, từ đồ án hoa dây, hoa thị mềm mại lấy đường cong làm chủ đạo. Điều đó làm cho nghệ thuật Lý, Trần đậm chất tôn giáo hơn các giai đoạn sau ở nghệ thuật Việt Nam và cho ta cảm giác xa vời, cổ kính.

## **2. Chia ô và phân tầng trang trí**

Phân chia bề mặt thành nhiều đơn vị trang trí là nguyên tắc lớn nhất của nghệ thuật trang trí. Sự phân chia này theo một số dạng của bề mặt, như trang trí trong ô vuông, ô chữ nhật, hình tròn, hình lục lăng... Đối với bia đá, chuông, khánh hình trang trí lại phụ thuộc vào tiết diện của chữ viết để làm đẹp còn các đồ ứng dụng trang trí lại tỏ ra nổi trội hơn cả, bởi bản thân đồ vật ấy cũng chỉ có chức năng trang trí.

Trang trí trên kiến trúc gồm có trang trí bên ngoài và bên trong kiến trúc. Bên ngoài kiến trúc, trên mái thường đắp hình rồng châu mặt trời hay bầu rượu: chùa Mui (Hưng Thánh quán, Hà Tây) trên mái là đường diềm hoa chanh bằng gạch nung xuyên suốt toàn bộ bờ mái trông khỏe và súc tích. Phần giọt gianh ở chùa Kim Liên (Hà Nội) chạm đường diềm hoa dây móc với nhau rất mỏng manh. Hàng hiên đền vua Đinh (Ninh Bình), chùa Bối Khê (Hà Tây) đặt các chân tảng đá đỡ cột cái chạm trong ô vuông hình hoa lá, chim thú sinh động. Những đồ án tiêu biểu của chân tảng phải kể đến loại thời Lý và thời Trần. Tảng kê chân cột chùa Phật Tích gồm phần giữa là vòng tròn lớn, mặt phẳng đỡ cột, chung quanh vòng tròn chạm nổi hàng cánh sen đầy đặn. Trên mỗi cánh sen chạm hai con rồng châu quầng lửa. Tiếp nối lớp cánh sen chính lại đệm lớp cánh phụ bên dưới tạo thành vòng tròn hai tầng cánh tinh tế. Đặc biệt nổi bật mặt đứng, của chân tảng này có ô chữ nhật kéo dài bằng đường kính chân tảng, bên trong chạm nổi hai dàn nhạc công châu biểu tượng Phật hình lá đề ở chính giữa của đồ án. Nét chạm hình người và nhạc cụ uốn lượn, mỗi bên 5 người đối xứng. Tính từ giữa ra gồm người dâng lễ vật, nhảy múa, tấu nhạc với các nhạc cụ trống cơm, đàn tranh, đàn tì bà, thập lục, tiêu, sáo, nhị, trống da. Đây chính là hình ảnh ca xướng sinh động thường thấy trong cung đình Champa và Lý. Biến thái của cơ thể nổi lên, lại chìm xuống trong mạch ken dày của hoa văn - Đặc điểm cấu trúc sẽ được tiếp thu trong chạm khắc giai đoạn sau. Những thớt tròn đá chùa Phật Tích, Bảo tàng Nam Định chạm nguyên một con rồng ở giữa, chung quanh hoa dây nối nhau hình chữ S nhắc lại nhịp điệu uốn khúc hình sin của con rồng bên trong. Thành bậc chùa Bà Tấm (Gia Lâm, Hà Nội) kết cấu hình tam giác, trên phần cạnh huyền con sấu trườn dài. Trong khung chạm khắc ở giữa có con phượng đang múa, xung quanh là diềm hoa văn sóng nước và hoa cúc quay tròn thành dải hình sin. Con phượng vươn cao đầu xòe đôi cánh, đuôi mở rộng uốn khúc hình sin giảm dần về nhịp điệu và hợp với diện tích góc tam giác, phần nền là những hoa văn dương xỉ xoắn thành núm tròn. Tất cả đều hoàn chỉnh trong một nhịp điệu hài hòa đều đặn hiếm có. Thành bậc phía tây tháp Chương Sơn (Nam Định) hai mặt đều chạm mỗi bên 5 vũ nữ múa, đoàn

người chạy chéo theo cấu trúc nghiêng của thành bậc. Mỗi người chân bước tới, chân duỗi đẩy lên, hai tay giơ ngang đầu, một tay cầm sen, thân căng tròn kết với nhau bởi các dải lụa. Bộ tượng Adidà chùa Phật Tích (đá, TK 11, Bắc Ninh) là mô hình duy nhất khá nguyên vẹn từ thời Lý còn đến nay, thể hiện rõ nét nhiều đơn vị trang trí phức tạp trong một tổng thể chung. Bộ đá này hình bát giác, gồm 5 tầng thu nhỏ dần lên trên, chạm khắc nổi đều các mặt. Dưới cùng hoa văn sóng nước chia 3 lớp, một hình sin sát mặt đất, giữa các gợn sóng nhỏ, trên cùng sóng lớn dựng đứng như hình chóp của núi đá. Ba lớp sóng ken dày làm giảm bớt độ nặng và trở lỳ của chất liệu đá. Tầng trên tiếp theo trang trí dày đặc hình rồng, các loại hoa quý khuôn gợn trong mỗi ô chữ nhật. Các trang trí ở đây tập hợp có chính phụ đan xen, nhịp điệu êm ả không đột biến trở thành những nguyên tắc có tính bất buộc. Chúng chính là điển hình cho phong cách trang trí thời Lý - Trần, nó tạo ra cái đẹp phổ biến hòa tan dần tất cả các hình tượng trên mặt phẳng kiến trúc và điêu khắc gây hấp dẫn bề mặt<sup>1</sup>.

Vào các thế kỷ từ 16 trở đi, ngoài trang trí chủ đề Phật giáo ở chùa, còn phát triển mạnh trang trí đình làng, với nguyên tắc phân chia theo tầng và khu vực rõ nét. Do đình là nơi sinh hoạt công cộng, không gian thoáng, nhiều khoảng trống cho người đi lại, nên các trang trí thường chuyển lên cao (đối với kiến trúc) nhất là nội thất. Trung tâm trang trí hướng vào gian giữa, nơi đặt bàn thờ Thành Hoàng, có nguyên một tổ hợp cửa võng (hay còn gọi y môn) gồm rất nhiều mô típ hoa văn chạm thủng, hình đăng đối kết hợp với hoành phi trên cao vào câu đối hai bên rất trang nghiêm rực rỡ. Nối tiếp với cửa võng, ở đình Trà Cổ (Quảng Ninh), đình Hồi Quan, đình Đình Bảng (Bắc Ninh) là lớp "liên ba" chạy dài tới gần hai đầu hồi. Đặc điểm của liên ba là bề mặt phẳng, mỏng, ghép với nhau thành mảng lớn từ nhiều ô chữ nhật, to nhỏ khác nhau. Trong các ô chữ nhật, các nét chạm rất xúc tích, ít sự rắc rối của chồng lớp, vì thế tính trang trí rất mạnh. Trang trí trong ô chữ nhật với đề tài con người đẩy nghệ thuật này sang phía phù điêu nổi với tính độc lập cao. Đình Tây Đằng (Hà Tây) chạm voi đi cày, mẹ gánh con... trên ván lá gió, đình Hoàn Sơn, Trung Cấn (Nghệ An) chạm chèo thuyền, quan



văn vinh qui, canh nông chi đồ là các cấu trúc cho dù bị đóng khuôn trong ô chữ nhật nhưng cấu trúc mảng chạm đầy nhịp điệu, độ nông sâu dù ít nhưng vẫn tạo ra lớp xa gần, nghệ thuật vượt ra ngoài chức năng trang trí thuần túy.

Điểm qua một số phong cách và nguyên tắc trang trí trong mỹ thuật cổ cho thấy diễn tiến đa dạng của nó. Từ yêu cầu nội tại của đối tượng, trang trí bị chi phối như thế nào, thay đổi hình thức cho phù hợp. Đối với đề tài Phật giáo, trang trí làm đúng chức năng của nó, tập trung giải quyết bề mặt, tạo giá trị thẩm mỹ cho hình khối điêu khắc. Đối với kiến trúc, nhất là kiến trúc đình làng, trang trí không chỉ làm đẹp bề mặt, nó còn có tính độc lập khẳng định giá trị nhân văn của con người thời xã hội phong kiến.

**N.H.P**

**Chú thích:**

1. Nguyễn Quân, Phan Cẩm Thượng: *Mỹ thuật của người Việt*. Nxb Mỹ thuật, năm 1989.

## NGHỆ THUẬT LĂNG MỘ CÁC VUA NGUYỄN Ở HUẾ\*

*Nguyễn Hải Phong*

Lăng mộ phong kiến Việt Nam là một phần gắn bó với đời sống các vua chúa trong mỗi triều đại. Về mặt mỹ thuật, ảnh hưởng của lăng mộ tới các nghệ thuật khác không lớn. Một mặt do nghệ thuật này là những công trình nằm trong phạm vi hoạt động nghệ thuật chính thống, dưới sự định hướng của tư tưởng thống trị mang tinh thần phân biệt giai cấp. Mặt khác tính đặc thù của lăng mộ bắt nguồn từ chức năng phục vụ cho một cá nhân đứng đầu trị vì thiên hạ, trong mục đích chôn cất sau khi qua đời, tạo ra môi trường tưởng niệm, thờ cúng với các quan niệm và lễ nghi tượng trưng của chính thể phong kiến phương Đông. Đối với các vua nhà Nguyễn, xây lăng là một vấn đề trọng đại trong đời sống của họ. Bắt nguồn từ quan niệm “sinh ký tử qui” nên dù là vua - thiên tử, ở đỉnh cao quyền lực cũng không tránh khỏi cái chết đến với tất cả mọi người. “Các vua Nguyễn cũng như giới quan lại trí thức xưa nhìn nhận sự sinh tử khác với cái nhìn khoa học thực tiễn ngày nay. Tự Đức trong bài thơ Ngẫm sự đời cảm nhận “sống gửi rồi ra thác lại về”, Cao Bá Quát coi sống và chết và “mảnh hình hài: không có, có, không...”. Nguyễn Công Trứ coi cuộc nhân sinh “như bóng đèn, như mây nổi, như gió thổi, như chiêm bao”, nhân sinh quan ảo mộng của Lão Trang cùng với “sắc không” của nhà Phật đã quyện lại với nhau rồi hoà nhập vào trong lối

---

\* Bài viết in trong Kỷ yếu hội thảo Đồ họa Ứng dụng, NXB Mỹ thuật, 2002.

sống hướng nội cuối đời người của nhà Nho, để trở thành một sự tổng hợp tư tưởng tam giáo (Nho, Phật, Lão) trong tâm thức của mỗi con người thừa ấy”. Như vậy, kiến trúc lăng tẩm Huế gắn bó với đời sống vua kể cả khi còn tại vị, “tức vị trị quan” là để tạo ra hoàng cung của mình ở thế giới bên kia, nơi nhà vua trở về cuộc sống muôn thuở. Hoặc nói một cách chính xác triết lý trong kiến trúc lăng tẩm của các vua Nguyễn: “Với cảnh thiên đường chóng qua trên dương thế, các lăng tẩm uy nghi đã được xây dựng để làm chốn thiên đường vĩnh cửu mai sau (Asian, Cultural centre for UNESCO, 1981, tr. 64). Đến lăng Huế, có những ngôi nhà thân quen gần gũi với đời sống vua chúa, lăng Tự Đức có cả một hệ thống cung điện để vua ăn chơi hưởng thụ, có nhà hát để thưởng thức nghệ thuật sân khấu, có cầu đảo và sắc đẹp giai nhân gắn bó với cuộc sống sinh hoạt thực tại. Đồng thời ngay cạnh đó lại là mộ phần nhỏ bé, thế giới vĩnh cửu để vua an giấc ngàn thu, cõi sống trường tồn bất diệt. Chết đáng lẽ là hết ở đây là sống mãi. Do vậy, người ta nói kiến trúc ở đây “thể hiện được sự tổng hợp giữa đạo và đời”, vào lăng có cảm giác lâng lâng thích thú giữa thực và mộng, cái nơi “tang tóc mỉm cười vui tươi thản thức”.

### **1. Mặt bằng kiến trúc và không gian lăng mộ**

1.1. Việc xây cất lăng tẩm vào thời phong kiến ở Việt Nam, có một quá trình kéo dài. Thời kỳ thứ nhất từ thời Lý (TK 11-12), thời Trần (TK 13-14); thời kỳ hai thời Lê sơ (TK 15), thời Lê trung hưng - Lê mạt (TK 17-18) và thời kỳ ba thời Nguyễn (TK 19 - đầu TK 20). Mặt bằng lăng mộ thời Lý hiện nay hầu như không còn xác định được mô hình. Lăng mộ thời Trần mặt bằng gần vuông, mỗi chiều khoảng 40m, mộ nằm ở vị trí cao nhất tại trung tâm. Có ba lối lên ở ba hướng tới mộ, hướng chính nhìn về phía Nam chạm rồng hai bên thành bậc. Ngay nay lăng thời Trần ở vùng An Sinh (Đông Triều, Quảng Ninh) như lăng Đồng Thái- Trần Anh Tôn, lăng Đồng Mục - Trần Minh Tôn v.v. chỉ còn các vết tích tượng hầu, tượng thú và rồng thành bậc nằm xáo trộn trong khu vực lăng. Từ TK 15 đến hết TK 18, có thể kể tới lăng vua Lê Thái Tổ (1428-1433); vua Lê Thái Tông (1434-1442) v.v. cho đến lăng quan đại thần Vũ Hồng Lượng

xây 1660, lăng Dinh Hương 1727; lăng họ Đỗ 1734; lăng Hồng Văn 1770 v.v. Nhìn chung thời kỳ hai, mặt bằng lăng mộ đã kéo dài thành hình chữ nhật, phần mộ lùi vào trong. Đặc biệt cấu trúc đường “thần đạo” được xác định bởi hai hàng tượng đá người và thú đứng châu đặng đối dẫn tới mộ, nhà bia nằm lệch sang một bên. Mô hình này là không gian bỏ ngỏ giữa nội thất và ngoại thất, trong đó kết hợp hai hình thức: điêu khắc tượng trưng (tượng người và thú) với trục không gian đường “thần đạo” để tạo nên không khí tưởng niệm trang nghiêm. Như vậy các triều đại trước thời Nguyễn lăng mộ đơn giản về kết cấu, bé nhỏ về quy mô và biến đổi mặt bằng không lớn.

1.2. Thời kỳ thứ ba bắt đầu từ lăng Gia Long, tất nhiên vẫn mang tính chất đăng đối trên của lăng mộ truyền thống. Song mặt bằng đã biến thành hình dẻ quạt, diện tích tăng lên rất nhiều trong sự tăng cường nhiều hạng mục công trình, như điện thờ (tẩm điện) là một thành phần tương đối mới xây dựng quy mô trong tất cả các lăng vua Nguyễn. Nhìn vào đồ án, đỉnh núi trước mặt với trụ biểu và hồ như thành phần xác định không gian lăng mộ từ xa, ôm lấy mặt bằng và ngắt quãng trục đối xứng dẫn tới mộ. Cùng với việc dàn các cụm kiến trúc theo tuyến ngang, tạo ra diện mở rộng không cùng ở phía trước theo trục Bắc - Nam và phía sau thu hẹp dẫn tới mộ phần là điểm kết thúc công trình. Trong số các kiến trúc ở lăng Gia Long, mộ chiếm diện tích hẹp nhất, nhưng được nâng cấp cao hơn mọi vị trí khác trong khu vực và dẫn cách với hàng tượng châu bằng sáu cấp sân rộng. Từ mộ vua nhìn toả ra phía trước có thể bao quát mặt bằng và toàn bộ các công trình, rừng đồi, sông hồ. Hoặ ngược lại, ta có cảm giác tất cả thiên nhiên vạn vật đều quy về một mối của tụ điểm ấy như tham vọng ôm choàng cả trời - đất - núi - sông của vị vua mở đầu nhà Nguyễn. Từ mộ bước xuống dưới là cả một không gian rộng lớn và vắng lặng của sân, rừng cây cao dày đặc nhưng không khu biệt các thành phần kiến trúc. Luôn luôn đối lập với sự nhỏ bé của con người là tính chất của lăng mộ nhà Nguyễn nói riêng, có phần mới trong cảm thức kiến trúc lăng mộ truyền thống nói chung.

1.3. Không chỉ lăng Gia Long có mặt bằng quan hệ với địa hình sông núi, như là một nét đặc trưng của kiến trúc truyền thống. Lăng vua

Minh Mạng khai thác triệt để tương quan ấy và dân cách khu trung tâm kiến trúc với núi sông một khoảng lớn. Sông Tả Trạch lượn vòng cung trước mặt lăng gặp sông Bằng Lăng xuôi về kinh thành. Dãy núi Kim Phụng và Kim Kê chạy từ Nam sang Bắc tạo thành lũy chắn ôm lấy phân khu sau lăng. Nếu như phân bố các kiến trúc lăng Gia Long dần theo tuyến ngang, thì phần lớn các công trình lăng Minh Mạng nằm trên trục đối xứng. Bao quanh toàn bộ lăng là đường la thành hình bầu dục, còn mộ phần là một đường tròn khép kín. Nếu bỏ các công trình khác trông như hai hình tròn lồng vào nhau. Trong số các lăng ở Huế, lăng Minh Mạng có đường thần đạo dài nhất, trên đó tập hợp các cụm kiến trúc chính xác định theo một trục dọc xuyên tâm. Nguyên tắc này, trong kiến trúc cổ thường thấy phổ biến tại các chùa ở đồng bằng Bắc bộ như chùa Bút Tháp (Bắc Ninh), chùa Keo (Thái Bình) hoặc Văn Miếu (Hà Nội). Ví dụ chùa Bút Tháp bắt đầu từ: tam quan, gác chuông, tiền đường, thiêu hương, thượng điện, cầu đá, tích thiện am... kết thúc ở hậu đường. Còn ở Văn Miếu là: nghi môn, cổng, miếu môn, Trung Hoà môn, Khuê Văn các, hồ nước, đại hồng môn, bái đình, bái đường và cuối cùng là khu Khai Thánh. Lăng Minh Mạng áp dụng quy luật đối xứng giống như mặt bằng ngôi chùa, khi chia các lớp kiến trúc vừa cân bằng hai bên, vừa liên tục cắt một trục dọc dài xác định tính độc lập của mỗi cụm kiến trúc, nhưng không đối lập với tự nhiên và môi cảnh chung quanh. Các cổng như ở Văn Miếu là điểm nút của mỗi công trình, nó kết thúc phần này và mở ra phần kia, phối hợp với các khoảng trống của sân, tạo ra các phân khu rộng liên kết các công trình có nội thất, trở thành một tổng thể quy phạm cân xứng cả chiều ngang lẫn chiều dọc. Qua cổng chính lăng Minh Mạng ta gặp hai hàng tượng châu nghiêm trang hướng tới nhà bia, hạn hẹp tầm nhìn vào nơi cuối cùng của mặt bằng này là tấm điện. Đứng trong nghi thức như vậy ràng buộc tư cách con người, áp chế tình cảm trong xu hướng tâm lý ngợi ca tưởng niệm. Nhưng khi qua khỏi điện Sùng Ân, càng vào sâu bên trong, mật độ kiến trúc giảm dần còn độc một nhà Minh Lâu, do đó mặt bằng tự nhiên như hồ, rừng đồi chiếm chỗ tạo ra khoảng không bất tận. Trong điều kiện ấy, phần mộ bị cả rừng thông bao phủ làm nhòe mờ đường viền tròn của Bửu thành, trở nên một thành phần hoà hợp với trời đất.

Trên cơ sở theo phương pháp đối xứng trục dọc tạo mặt bằng, lăng Minh Mạng sử dụng các khoảng dẫn cách theo vị trí đặt để tạo nhịp điệu kiến trúc. Các biên độ dịch chuyển của từng lớp trong công trình, khoảng cách giữa các nhà gây cảm giác tiếp nối hoặc đứt đoạn trong kiến trúc. Dẫn cách làm cho người đi giữa tập hợp từng bước có thái độ ứng xử gây tâm trạng suy nghĩ, có sự dẫn cách trong tâm lý đối với mỗi kiến trúc có chức năng cụ thể (điện thờ, mộ) hay tượng trưng (nhà bia, trụ biểu) một cách liên tục hoặc không liên tục. Các chuỗi kiến trúc qui thành những cụm theo chức năng phân bố trên trục chính trong tương quan với thiên nhiên khác nhau tạo ra những không gian kiến trúc - thiên nhiên duy nhất thích hợp. Từ ngoài vào ta nhận thấy từng nhóm kiến trúc có các độ chuyển tiếp không gian, theo trình tự không gian mở một phần từ sân châu với tượng - nhà bia - sân bái đình, không gian khép kín của tấm điện (Sùng Ân điện), không gian mở rộng vào thiên nhiên của hồ - lầu các - cầu - mộ. Nhờ đó người xem đi vào không bị nhàm chán, không thấy đơn điệu, luôn luôn có cảm giác gợi mở và thay đổi. Mặt khác, sự kết hợp hữu cơ giữa công trình và môi trường thiên nhiên ở lăng Minh Mạng căn bản theo hai tuyến không gian có quan hệ bổ sung cho nhau. Một là không gian các kiến trúc (từ cổng Đại Hồng môn, sân châu, nhà bia, bái đình và điện Sùng Ân), hai là không gian tiếp nối sau điện Sùng Ân là cảnh sắc tự nhiên (cửa hồ, lầu các, rừng cây và mộ). Kết hợp hai không gian vào bố cục mặt bằng tổng thể, trong đó kiến trúc thứ nhất từ sân châu tới điện Sùng Ân là quan hệ giữa vua (thiên tử) với thiên hạ (qua hệ thống nghi thức). Còn không gian tự nhiên tiếp sau điện Sùng Ân trở đi có tính hướng nội ôm ấp ngôi mộ Minh Mạng hình tròn như mặt trời tỏa sáng. Vào lăng Minh Mạng, cổng Đại Hồng Môn là khởi điểm của một thể kiến trúc - thiên nhiên, tới mộ là điểm cuối cùng nhưng không phải là kết thúc, càng vào trong càng sâu, không gian càng mở rộng, càng có cảm giác không cùng. Đó chính là kết cấu mặt bằng và sắc thái tinh thần của lăng Minh Mạng, mà giá trị thẩm mỹ của nó là dẫn dắt con người đi từ thế giới hữu hạn của đời sống cụ thể tới thế giới vô cùng của trời đất, thể hiện triết lý nhân sinh quan của Minh Mạng chết không phải là hết mà chuyển sang một trạng thái mới, cá nhân trong vũ trụ to lớn, cõi vô biên vĩnh viễn.

1.4. Trong số sáu lăng ở Huế, lăng Tự Đức và lăng Minh Mạng có la thành bao quanh, làm tường ngăn cách lăng và không gian tự nhiên bên ngoài, song đồ án mặt bằng của chúng khác xa nhau, gần như đối lập về giải pháp thiết kế. Trái lại đây là hai lăng mà sự hoà hợp của kiến trúc và thiên nhiên mang nhiều nét thuần khiết phương Đông nhất.

Mặt bằng lăng Minh Mạng bố trí từ công trình đầu tiên đến công trình cuối cùng trên một trục xuyên tâm, quán triệt tinh thần đối xứng nghiêm ngặt cao. Các yếu tố đồi, rừng cây tham gia trên đường trục đều được cải tạo phù hợp với nguyên tắc chung này. Những kiến trúc có tính chất thưởng ngoạn, giải trí nằm phụ cận hai bên la thành và hồ hầu như không liên quan tới trục chính của lăng. Trái lại, ở lăng Tự Đức các phần phụ đều liên quan chặt chẽ đến bố cục chung, phản hưởng với các thành phần chính. Như sự lan toả của cụm kiến trúc tẩm điện qua hồ đến các lăng nhỏ. ngược lại các lăng nhỏ phối hợp với rừng cây có xu hướng hướng vào trung tâm. Và chính các toà nhà trên mặt nước, các cầu, khu phụ trợ, đường đi uốn lượn mới xác định tính chất vườn cảnh của lăng này. Mặt bằng lăng Tự Đức như một thiên nhiên thu nhỏ với những gò đồi nhấp nhô, có thông reo, suối chảy tự nhiên. Đặc biệt lối đi chính là con đường nhỏ bắt đầu từ cửa ngách bên trái uốn cong theo hồ nước nối các đường nhánh dẫn tới tất cả các công trình nằm ven hai bên hồ làm mất cảm giác cân xứng chung. Hoặc đúng hơn là cách bài trí phức hợp trên, liên kết các cụm kiến trúc chính với tất cả các công trình phụ có chức năng khác nhau vào một tổng thể hài hoà, giữa kiến trúc với kiến trúc, giữa kiến trúc với thiên nhiên đã phá vỡ nguyên tắc đối xứng (về tâm lý) trong kết cấu lăng truyền thống.

Ngay đường la thành lăng Tự Đức là một hình đa giác không đều cũng làm mặt bằng không ổn định. Bên trong có hồ rộng nằm ngay sát cửa chính, uốn khúc quanh co dẫn tới các phân khu: Tẩm điện nằm ở vị trí cao nhất, nhìn xuống mặt hồ có các nhà nghỉ mát (thủy tạ) và đảo nhỏ giữa hồ, bờ bên kia là các nhà nghỉ kết thành rừng bạt ngàn. Không gian kiến trúc và thiên nhiên, vừa thoáng đãng vừa đậm đặc tạo ra môi trường thẩm mỹ có nhịp điệu thích hợp với đời sống hơn là cảnh quan lăng mộ thông thường. Khu vực mộ của Tự Đức nằm khuất khúc phía trong, cùng

hai lăng phụ đối diện bên kia hồ tạo thành một tập hợp âm thầm nhỏ bé, bởi rừng thông rộng lớn bao phủ gần khắp. Với cách bài trí dựa vào tự nhiên nhưng có chú ý nhấn mạnh thành phần chính, mỗi phần trong kiến trúc lăng Tự Đức đều có vị trí độc lập riêng gắn bó với cảnh quan mà không phụ thuộc trực đối xứng. Lối đi có thể bắt đầu từ đâu và kết thúc ở đâu là tùy ý, thông thường lại hay vào nhà thủy tạ trước. Khác hẳn bài trí ở lăng Minh Mạng, các kiến trúc chính bị phụ thuộc vào trục đối xứng và có thứ tự trước sau từng công trình một theo chức năng bước chân phải bắt đầu từ công trình này và kết thúc ở công trình kia, không thể thay đổi trong mọi trường hợp.

Lăng Tự Đức mặt bằng tấm điện tương đối phức tạp, kết hợp nhiều nhà có chức năng khác nhau vào một cụm chung với diện tích rộng lớn nhất trong các lăng vua Nguyễn. Bậc tam cấp trước Khiêm Cung Môn ngay sát hồ (còn gọi là bái đình) gồm 3 cấp sân rộng về chiều ngang nhưng chiều dọc lại thu hẹp, được tôn nền cao như lăng Thiệu Trị đối lập với mặt hồ thấp và đường đi nhỏ bé ở dưới. Đây là khu vực cao nhất trong toàn lăng, có thể bao quát gần toàn bộ các khu vực của mặt bằng. Đi vào trong qua một khoảng sân rộng tới trung tâm có điện thờ trước mặt, và ba gian nhà khác kết hình chữ thập trong đó có nhà hát Minh Khiêm đường, còn hai hành lang bên chạy dài lượn hình chữ U dẫn người đi vào tất cả các ngõ ngách của tấm điện giống như mặt bằng ngôi chùa. Cùng với nhiều diện tích nhà ở của cung nữ nằm ngoài khu thờ, tấm điện lăng Tự Đức là một kết cấu hoàn chỉnh có phần trọng tâm ở chính giữa cân đối, tập trung được điểm nhìn, còn các kiến trúc phụ theo chiều dọc ở hai bên chạy dài hút vào trong tạo thế ổn định, hướng tâm có chiều sâu. Mặt bằng và không gian này như một cung đình thu nhỏ vừa có công năng sử dụng khi vua còn sống, vừa là chốn tôn nghiêm, thờ cúng khi vua qua đời. Ngược lại khu mộ Tự Đức nhỏ hẹp về mặt bằng, đơn giản về kết cấu chung, nếu loại bỏ hoàn toàn thiên bên ngoài thì không cân xứng với qui mô điện thờ. Đặc điểm riêng của mặt bằng này là đường thần đạo rất ngắn, không chạy thẳng từ sân châu qua nhà bia tới mộ mà bị hồ bán nguyệt nằm trước mộ chặn lại, lối đi phải vòng sang hai bên lăng mạn hoá cảm giác kính cẩn, nghiêm trang. Đây cũng là



lăng cuối cùng sử dụng hồ nước vào mặt bằng khu mộ, tuy nhiên xét các công trình ở đây, ta thấy nhà bia chiếm diện tích lớn nhất chi phối toàn bộ không gian chung quanh, hồ nhỏ nhất chỉ còn là biểu tượng cho một quan niệm. Trong khi đó ở lăng Minh Mạng, Bửu thành có diện tích lớn nhất so với các công trình khác. So sánh về hình thức hai cụm kiến trúc ở lăng Minh Mạng và lăng Tự Đức nhấn mạnh hai chức năng khác nhau: Bửu thành nơi chôn cất thi hài và nhà bia để bia “Thánh Đức Thần Công” ghi những biến cố, sự nghiệp vua lúc còn sống. Tự hỏi hai người chú trọng hướng tới những nội dung tinh thần khác nhau, Minh Mạng trình bày quan niệm về nhân (mình) và vũ trụ (một cách siêu hình), Tự Đức quan tâm tới vị trí cá nhân trong xã hội. Đó là điều họ mong đạt tới, cơ sở của thế giới vĩnh hằng siêu nhiên, là tư tưởng chỉ đạo thông qua lăng mộ của mình.

1.5. Các lăng về sau không còn ảnh hưởng nhiều về mặt bằng chung như lăng Tự Đức. Ở lăng Đồng Khánh cách phân khu phần nào giống lăng Thiệu Trị. Tuy nhiên quy mô lại nhiều và kết cấu cũng khác. Khu tấm điện không có các cấp bậc cao nhiều bậc, qua cổng là điện thờ bé nhỏ, không khí chung thân mật như một trang viên cổ phương Đông. Có thể bước sang khu mộ bằng đường nhỏ trước cửa tấm điện, hay cửa ngách tắt qua đồi. Khu lăng mộ nằm bên cạnh xây hoàn toàn bằng bê tông và gạch Bát Tràng. Mặt bằng có tiết diện hình học xúc tích, các phân đoạn từ sân châu - bi đình - mộ được dồn nén trong một bố cục đơn giản, nhiều đoạn thẳng ngắn cắt rời chiều ngang của cấp sân, chiều dọc của bờ tường và chiều thẳng đứng của nhà bia, trụ biểu. Tính phức tạp, đa chiều của thiên nhiên như hồ, đồi, vườn cây hoàn toàn không được kết hợp vào mặt bằng khu lăng mộ này. Sự thay đổi về cao độ kiến trúc từ ngoài vào trong và các cấp sân cũng không quá đột ngột, đứng ở vị trí bất cứ đâu cũng bao quát được toàn bộ khu mộ trong tầm mắt.

1.6. Không giống bất cứ lăng tấm mộ nào đã xây dựng từ trước, lăng Khải Định có một kiểu trúc hoàn toàn mới mẻ so với các lăng vua tiền nhiệm. Do sử dụng hoàn toàn vật liệu xi măng, sắt thép trong xây dựng làm biến đổi hẳn hình thức kiến trúc, phá vỡ tiết diện khối lớn, và chuyển sang trang trí dày đặc. Bề mặt kiến trúc quan hệ trực tiếp với tự

nhiên chứ không xen kẽ thiên nhiên trong tổng thể. Các công trình được gói gọn trong một mặt bằng chữ nhật kéo dài, cao dần theo sườn đồi tương đối dốc, do đó các cấp sân trở thành những tầng cách biệt chỉ liên kết với nhau nhờ những bậc đá lên xuống. Đứng ở tầng cao nhất hầu như không có cảm giác lối lên ở dưới, mà chỉ có núi đồi thiên nhiên hùng vĩ trải rộng tầm mắt. Từ dưới nhìn lên toàn những bậc đá các tầng sân, tượng, trụ biểu, mặt tiền điện thờ nối tiếp nhau xa cách với tầm nhìn, kiến trúc in bóng lên nền trời, giống như những đền đài ở Campuchia, Indonesia kỳ vĩ lẫn át con người.

Tầng hai lăng Khải Định dành toàn bộ mặt bằng nhỏ hẹp tập trung bố trí dày đặc tượng châu, trụ biểu và nhà bia thành một quần thể. Từ dưới đất lên đến tầng hai nâng cấp rất cao và đồ sộ, bởi thu hẹp chiều dọc sân chỉ bằng nửa chiều rộng, làm cho hệ thống kiến trúc và điêu khắc vốn không cao lớn lắm trở nên uy nghi đường bệ hơn. Ngược lại tầng ba (sân bái đình) gồm ba cấp sân tương đối thấp làm nền cho khối kiến trúc điện thờ - mộ nổi bật hẳn lên với chiều cao gần 10m. Do đó quan hệ giữa sân với các công trình nhằm tạo ra những tương phản có tính toán nâng giá trị hình khối kiến trúc lên rất nhiều. Đồng thời việc tách thiên nhiên ra khỏi mặt bằng làm không gian lăng Khải Định thiếu đi vẻ êm đềm tươi mát, đòi hỏi khả năng trang trí đắp nổi phủ kín bề mặt kiến trúc rất lớn để xoá nhoà những hình khối nặng nề cứng cỏi của kiến trúc bê tông. Nhìn chung mô hình mặt bằng lăng Khải Định tương đối đơn giản về kết cấu kiến trúc, nhưng không đơn điệu do biết dẫn cách các tầng sân hợp lý và chiều cao của nhà, cùng với hệ thống trang trí nội thất và ngoại thất cực kỳ tinh xảo, nên hệ quả lăng này tìm đến xu hướng tự thân kiến trúc tạo ra không gian riêng, và môi trường thẩm mỹ ở đây là kết quả tự thân biểu hiện của trang trí kiến trúc cả nội thất và ngoại thất. Vả lại đi tìm hình thức hoá cao độ, nghèo nàn về nội dung, xa xỉ rõ rệt trên diện mạo thường gặp ở những giai đoạn xã hội phong kiến suy tàn, không có những định hướng lớn về tư tưởng làm nền móng sáng tạo nghệ thuật.

Sự thay đổi thiết kế mặt bằng từ lăng Gia Long tới lăng Khải Định tương đối nhanh và rõ nét so với các thời kỳ trước. Những mô hình ban

đầu chiếm diện tích rất rộng hầu hết dựa vào địa thế thiên nhiên của rừng thông dày đặc của hồ và gò đồi đan xen quanh khu vực. Kiến trúc thưa thoáng được thiên nhiên vây bọc nhiều tầng lớp tạo ra không gian lớn (lăng Gia Long), hoặc các công trình thành chuỗi dài ẩn hiện trong vườn cây, trên mặt hồ (lăng Minh Mạng). Lăng Đồng Khánh diện tích một bằng thu nhỏ lại dẫn đến cảm giác chật hẹp của mật độ kiến trúc lăng Tự Đức cảnh sắc hài hoà, tương đồng giữa kiến trúc và hồ, vườn, đồi trong đó kiến trúc là môi trường, thiên nhiên là môi cảnh. Ở những lăng cuối cùng, nhất là lăng Khải Định - các yếu tố gò, đồi, rừng tự nhiên đã tách khỏi kiến trúc, độ lớn của mặt bằng chỉ để thiết kế sàn và các công trình chính. Tuy nhiên lăng có xu hướng hướng thượng vươn lên theo chiều cao muốn chế ngự cả thiên nhiên con người.

Giảm dần diện tích mặt bằng, đồng thời càng về sau các lăng không dùng thành phần hồ, vườn cây vào kết cấu trục chính, cảm thức lăng mộ thay đổi dần từ những biểu tượng hồ là đường biên giữa hai thế giới sống và chết (lăng Minh Mạng, Thiệu Trị...), thiên nhiên ở đó cũng là của thế giới ấy, các lăng sau không còn hình thức này nữa. Lăng Khải Định ở mặt nào đó xử lý thiên nhiên quanh vùng như một cảnh quan, còn mặt bằng là một thành phần độc lập nổi bật trên nền của muôn vàn núi đồi, rừng dày đặc từng lớp trải rộng bên phải, bên trái và trước mặt lăng.

Mặc dù các lăng luôn luôn thay đổi về sắp xếp các công trình, về qui mô diện tích... nhưng mặt bằng lăng mộ thời Nguyễn nói chung và các lăng vua ở trên nói riêng căn bản là mặt bằng thiết kế cho kiến trúc, với hệ thống bày đặt ổn định trong một chừng mực cho phép. Mộ, nơi chôn cất nằm ở vị trí cuối cùng, phía trước có tượng châu, nhà bia, trụ biểu tạo thành hợp thể liên quan tới việc chôn cất. Tẩm điện, nơi thờ cúng có các hàng tường bao quanh ngăn cách với bên ngoài. Các thành phần khác như sân bái đình, có thể ở trước mộ chôn (lăng Gia Long, lăng Đồng Khánh, lăng Khải Định) hoặc ở trước điện thờ. Đó là những công trình nhất thiết phải có tạo ra xương sống hợp thể lăng tẩm vua thời Nguyễn. Đồng thời, các công trình này áp dụng thống nhất cách bài trí theo quy luật cân xứng và đăng đối trên trục dọc, giống như lăng mộ

truyền thống, đường thân đạo làm thành một trục dài dẫn thẳng tới mộ, trên đó có tượng châu, nhà bia, trụ biểu gây ấn tượng mạnh tâm lý tôn nghiêm, kính cẩn, trật tự thiết chế phong kiến Nho giáo trước vong linh vua quá cố.

## **2. Quan hệ giữa kiến trúc điêu khắc và trang trí ở các lăng vua Nguyễn**

Lăng mộ thời phong kiến là công trình kiến trúc ngoài trời, nơi chôn cất và tưởng niệm những người địa vị và quyền lực rất lớn trong xã hội. Lăng các vua nhà Nguyễn là hợp thể kiến trúc - điêu khắc - cảnh quan toàn vẹn nhất, so với các triều đại trước. Mô hình hoàn chỉnh của lăng thống nhất gồm các hạng mục: tường bao và cổng; sân châu, tượng châu và nhà bia; sân bái đình và tấm điện thờ vua; cuối cùng là trụ biểu, hồ và khu mộ. Kiến trúc lăng tẩm mỗi đời vua phải tuân thủ những quy định của kiến trúc lăng mộ truyền thống, nhưng vẫn mang sắc thái riêng không trùng lặp, phản ánh rõ nét nhân cách và cá tính mỗi người. Công trình nào cũng nằm lên ngọn đồi cỏ non dưới rừng thông yên ả, ẩn mình sau những cây đại thụ cành lá sum xuê. Thiên nhiên và kiến trúc gắn bó với nhau mật thiết tạo ra những khung cảnh hài hoà giữa núi đồi, khe suối, cây cỏ với tổng thể công trình hay rừng cụm riêng lẻ. Nhìn từ ngoài cảnh thấy thiên nhiên ngoạn mục hữu tình, còn nội cảnh mỗi lăng là bức tranh sắc màu tươi mát, nhưng vẫn thấm đượm không khí tôn nghiêm vừa trang trọng cao sang, song u tịch êm đềm.

2.1. Trong các lăng Trần - Lê sơ, mặt bằng đơn giản, diện tích không lớn, thì chính hai dãy tượng sắp đặt đăng đối xác định không gian lăng mộ, bỏ điêu khắc tức là đồng thời triệt tiêu kiến trúc. Vì vậy điêu khắc là thành phần hoạch định không gian, cùng với nhà bia nằm tách khỏi mặt bằng mộ đã xác thực dấu ấn kiến trúc, tính đăng đối qua đường thân đạo. Không khí trang nghiêm trầm mặc có được do xu hướng khối phân bố đăng đối trên từng tượng, cấu trúc ít động thái của nó và mật độ khối nổi chủ yếu của điêu khắc cũng thưa thớt, tất cả như chìm ẩn trong khung cảnh tự nhiên. Đến các lăng vua Nguyễn, điêu khắc tượng tròn không còn giá trị như thế nữa. Do nhiều công trình được tăng cường, lăng mộ trở thành một tổng thể lớn, mà ở đó môi cảnh nhà vườn, mộ phần,

sông núi quan trọng trước hết so với các chi tiết khác. Tượng châu vẫn là thành phần không thể bỏ ở các sân châu, thường đứng nước nhà bia, còn bái đình lại là khu vực riêng. Điều khắc Nguyễn nói chung, tượng châu vì các lăng mộ Nguyễn nói riêng, ít có giá trị tự thân cao như điều khắc các thế kỷ trước. Trong cố gắng tả thực với các chi tiết ở người và khối ở động vật thì điều khắc lăng mộ Nguyễn lại ít sinh động và hóa ra chỉ đạt ở mặt tượng trưng, ở các lăng Minh Mạng, Thiệu Trị do trục đường thần đạo tương đối dài, mặt bằng sân lớn kết hợp với các nghi môn, tượng châu, đôn đá, chậu cảnh đặt đối xứng kéo dài cũng gây cảm giác trang nghiêm đưa con người đến cái chết xa tắp, qua những lớp kiến trúc thay đổi mà ta chưa thể biết trước. Lăng Đồng Khánh, lăng Khải Định các khối bê tông ở nhà bia, sân bái đình, khu mộ tạo ra kết cấu kỳ hà xúc tích. Tượng châu như một thành phần đồng điệu với khối bê tông đá với sự trang nghiêm cứng rắn ở lăng Đồng Khánh, còn lăng Khải Định tăng cường thêm thành hai dãy tượng ở một bên, làm phong phú hình khối ít ỏi của kiến trúc trên cấp sân.

2.2. Phát triển gắn bó hoặc đối lập với tự nhiên qui định trở lại hình khối kiến trúc của các công trình lăng mộ. Xu hướng ban đầu vẫn phù hợp với hình khối nhà theo truyền thống Việt Nam, hay nói rộng hơn là phương Đông cổ xưa. Các mái nhà trùng thiềm hai mái, mỗi lớp có đầu đao cong duyên dáng các ngói ống chạy dài thành những đường song song trên bề mặt. Ở một vài kiến trúc cửa như Hiển Đức môn (lăng Minh Mạng) mái trên thu nhỏ xúc tích, hình khối giống như tòa Tích thiện am chùa Bút Tháp (Thuận Thành, Bắc Ninh), cửa gió tầng trên mở rộng, phần dưới những hàng cột gỗ tạo thành ba gian thoáng mát. Hoặc như hình khối bi đình (lăng Minh Mạng, lăng Thiệu Trị) vừa nhẹ nhàng, vừa vững chãi, mái hơi cong, các hàng cột tạo thành khung rỗng trên mặt nền cao, khối hình vuông và đặc. Hình khối đó không tạo ra ngăn cách con người với tự nhiên, kiến trúc với cảnh quan trái lại đứng ở đâu trong nhà hay ngoài sân cũng thấy không khí chung trong mát tương đồng, mà tính chất bỏ ngỏ của nội thất đảm nhiệm khả năng thông thoáng.

Hình khối của các bi đình cũng là một thành tựu đáng kể, những nền sân rộng và thoáng, đầy gió nắng của ánh sáng tự nhiên gợi cảm

giác vắng lặng. Các bậc bó đá thanh màu xám lạnh lùng, cùng với bờ tường thấp kéo dài hai chiều ngang và dọc tạo thành khoảng trống lớn mong manh dẫn con người đi đến sự đối lập của cá nhân bé nhỏ trước uy quyền vĩ đại. Trong lăng Minh Mạng sơn bi đình, cùng sân chầu phía sau là cả một không gian trống vắng để cho hợp thể kiến trúc - điêu khắc xác lập môi trường tưởng niệm trầm mặc. Các dãy tượng đơn điệu do cách xử lý khối và động dáng cân bằng tĩnh tại, tính ổn định trật tự do cân xứng đăng đối trong tư thế nhìn xuống, tính trật tự do xếp hàng lần lượt từ voi tới ngựa, tới quan văn, quan võ, nếu nghệ thuật điêu khắc thời Nguyễn không đẹp bằng các thế kỷ trước thì trước hết tượng chầu ở lăng vẫn thành công đáng kể ở việc xếp đặt bài trí. Ngay bản thân thủ pháp tả thực từng chi tiết tượng, nhưng lại mang ý nghĩa tượng trưng lễ nghi, có tính ước lệ đã gắn bó với kiến trúc nghi môn trước sân chầu, làm nền cho kiến trúc nhà bia, trụ biểu ở sân bi đình phát triển các khối nền cao, vuông vẫn mang tính hoành tráng. Trong không gian ngoài trời với ánh sáng tự nhiên, hình khối các kiến trúc, điêu khắc tự thân chiếm chỗ không gian ba chiều. Nhìn từ xa hai cột trụ biểu cao vút như điểm đột phá không gian, báo hiệu công trình kiến trúc đã hoạch định, bước vào lăng bốn cột trụ bằng đồng đắp nổi những con rồng nhẹ nhàng múa vuốt. Bên trong các tượng chầu song hàng hướng tới nhà bia ở chính giữa uy nghi sừng sững gây cảm xúc vững bền, hướng thượng. Ở đó là quan hệ giữa các nghệ thuật một cách tổng hòa, nhưng phân chia theo khu vực (kiến trúc trang trí - điêu khắc - khối kiến trúc thuần túy) không xâm phạm vào nhau. Có thể nói đó là sắc thái tinh thần Nho giáo chi phối nghệ thuật trở nên chẵn chu có quy luật, cân xứng tạo ra môi trường nhân tạo trang trọng và cao cả, đi đến khẳng định vị trí tối cao của vua.

Đối với hình khối khu mộ lại là cách giải quyết khác về một loại kiến trúc bổ ngữ. Hai nắm mộ của vua Gia Long và vợ như hai túp lều cô đơn áp sát vào nhau. Mộ của vua Minh Mạng, vua Thiệu Trị, có bảo thành tròn bao quanh như muốn vươn tới sự vô biên vĩnh cửu. Hình khối mộ phần lăng Tự Đức, lăng Đồng Khánh với những bờ tường chạy chữ U, tạo thành hành lang dích dắc có bình phong che chắn nắm mồ lạnh lùng nhỏ bé. Đến lăng Khải Định không còn những hình thức này nữa,

tổng thể kết cấu là cách xử lý hình khối lớn đối lập với tự nhiên bằng sự dốc đứng của bậc cấp, sự che lấp của bao lơn, sự kéo dài vươn cao của nghi môn. Trụ biểu là diềm ộp nhà. Còn khu mộ là tượng đồng chân dung Khải Định, làm thay đổi cảm thức thông thường như các lăng trước đó.

2.3. Trang trí cảnh quan với kiến trúc và nội thất, đó là yêu cầu khác của kiến trúc lăng mộ, có tầm quan trọng đến mức góp phần tạo nên sắc thái của từng lăng. Lăng Minh Mạng, lăng Tự Đức đặc biệt chú trọng đến trang trí cảnh quan, còn các trang trí gắn với kiến trúc rất đơn giản. Các vườn cây chỗ dày chỗ thưa, cao, thấp tùy thuộc vào hình khối các công trình. Như ở lăng Minh Mạng khu sân châu và bi đình cần mặt bằng thoáng, cây cối dẫn ra tận ven hồ. Nhưng khi ra khỏi Hoàng trạch môn của nhà tắm điện, cây cối co cụm lại che khuất cả lối đi nếu nhìn từ trên cao xuống, toả bóng mát cho cầu và đường hẹp dẫn tới mộ. Cây cối góp phần thay đổi ánh sáng trong toàn lăng, trong thời tiết mưa và nắng là hai mùa tương đối ổn định ở Huế. Đặc biệt nếu trong trời mưa lớn, đứng từ Minh lâu sẽ chứng kiến một cảnh quan hùng vĩ rừng cây gió táp mờ mịt che lấp, thấp thoáng các cụm kiến trúc hoà dáng với nhau trong một xúc cảm cô đơn vô cùng rộng lớn, nơi con người có ảo tưởng gặp gỡ sự vĩnh cửu siêu nhiên. Lăng vua Tự Đức bố trí những đường vòng trồng thông cao lớn thoáng dang, dưới thấp là hồ nước trong mát thơm ngát hương sen, in đậm dấu ấn vườn công viên. Từ các cửa sổ hình dẻ quạt, hay ô trám biến điệu, trên các nhà cao nhìn cắt cảnh tự nhiên như một bức tranh sơn thủy trữ tình thu nhỏ.

Nội thất trong các lăng trang trí kết cấu kiến trúc thường đơn giản. Cách bày đặt trong tấm điện giống như một khoang cất từ Thế Miếu. Tuy nhiên đồ ngự dụng ít hơn, ánh sáng tối hơn và mang sắc thái cá nhân hơn. Lăng Đồng Khánh sử dụng hệ thống kính màu lắp ghép ván bưng ở tiền sảnh tạo ánh sáng đa sắc, ấm cúng thâm nghiêm trong tấm điện Ngưng Hy. Trang trí cầu kỳ và rực rỡ nhất là nội thất lăng Khải Định, một mặt nhờ kết cấu xây dựng cột bê tông và tường gạch chịu lực, có nhà rộng chia thành các phòng, trần phẳng cao ráo. Mặt khác nếu nội thất tấm điện các lăng trước sơn son thếp vàng lên cột, lên hoành phi câu đối, thì lăng Khải Định hoàn toàn sử dụng trang trí ghép mảnh gốm

màu phủ lên bề mặt toàn bộ tường cột. Trong các phòng trang trí hòa sắc tươi sáng, mật độ dày đặc, nêu rõ tính cầu kỳ cực điểm và sự trang hoàng cho một ông vua. Thủ pháp tối ưu ở đây là tả thực các đề tài hoa, lá, rồng, chữ thọ mang ý nghĩa tượng trưng... Các hình động uốn lượn trong đường viền chữ nhật ổn định, như rồng ẩn trong mây trên trần nhà, rồng ngắm chữ thọ, rồng châu mặt trời.

Như vậy, cho đến lăng cuối cùng thì trang trí kiến trúc vốn là thành phần phụ trợ đóng vai trò tô điểm, lại trở thành nghệ thuật vừa có nội dung, vừa mang hình thức làm đẹp kiến trúc lăng mộ. Nét lớn nhất về các lăng vua Nguyễn là một tổng thể với những mặt bằng thiết kế hoàn chỉnh, chú trọng tương quan địa hình núi sông, tính toán chặt chẽ phân bố hình khối kiến trúc kết hợp trang trí cảnh quan và nội thất luôn luôn định hướng cho tư tưởng sống gửi thác về, cũng như cá tính từng ông vua.

\*

\*   \*   \*

Không đơn giản là sáu khu lăng với kiến trúc trên, mà đó là quy cách giống nhau về nguyên tắc, khác nhau về chi tiết của nghệ thuật lăng mộ cổ Việt Nam, kết hợp các nghệ thuật: tạo vườn từ nhiên nhiên, nghệ thuật kiến trúc, trang trí kiến trúc, điêu khắc, mà nét đặc sắc giá trị thẩm mỹ ở mỗi lăng khác nhau nhờ đẩy sâu một trong các nghệ thuật đó đến đỉnh cao. Nhưng hơn là nghệ thuật lăng nói chung, các nhà kiến trúc xưa đã giải quyết thành công những không gian lớn với môi trường thẩm mỹ riêng, có thể hoành tráng hay thâm nghiêm, có thể kết hợp thiên nhiên với kiến trúc đầy ngẫu hứng, song không quá thiên từ bi như đền, chùa. Không gian đó vừa đủ để hiện hữu cá tính một cá nhân, vừa hư vô huyền hoặc bởi hệ thống bài trí phức hợp khiến người ta không bao giờ hiểu hết những công trình nghệ thuật này làm ra cho người sống hưởng thụ hay đó là vương triều của người quá cố.

**N.H.P**



## THÁP CHĂM - MỘT KỶ TÍCH LỊCH SỬ\*

*Chu Quang Trứ\*\**

**C**hăm (Chămpa, Chăm, Chiêm Thành đôi khi còn gọi là Chiêm, Hời) ngày nay là một dân tộc thiểu số có chừng 100.000 người, chung sống trong đại gia đình các dân tộc Việt Nam. Nhưng khác tất cả các dân tộc ít người khác, từ những thế kỷ đầu Công nguyên, người Chăm đã xây dựng được quốc gia độc lập với các tên Lâm Ấp (TK 2-8), Hoàn Vương (TK 8-9) và Chămpa (TK 9-15). Năm 1471, với các cuộc tấn công của Chămpa vào Đại Việt, vua Lê Thánh Tông phải cho quân chiếm kinh đô Vijaya (Đồ Bàn - Bình Định), kết thúc Vương triều Chămpa. Trong quá trình phát triển của các quốc gia Đại Việt vào phía Nam, đặc biệt từ giữa TK 16 với việc các chúa Nguyễn khai phá Đàng Trong đã kéo theo những cuộc di dân ồ ạt của người Việt, thì mặc dù các vua Chăm vẫn nối tiếp nhau trị vì nhiều thế kỷ nữa, nhưng địa bàn cư trú của người Chăm cứ thu hẹp dần xuống phía Nam, và quốc gia Chăm đã thực sự hòa nhập vào lãnh thổ Việt Nam.

Về nghệ thuật cổ truyền, dân tộc Chăm đã góp vào kho báu nghệ thuật Việt Nam nhiều thành tựu lớn lao rất đặc sắc, nhất là kiến trúc và

---

\* Bài đã in trong *Văn hóa Việt Nam nhìn từ Mỹ thuật*, tập 2, Viện Mỹ thuật, Nxb Mỹ thuật, 2002

\*\* Sinh năm 1940, về Viện năm 1964, là Phó Giáo sư, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cổ truyền và dân gian. Nghỉ hưu năm 2002. Ông mất năm 2003.

điều khắc. Hệ thống tháp và tượng Chăm rất xứng đáng được xem là di sản văn hóa thế giới. Từ cuối thập niên 70, đất nước vừa thống nhất, Nhà nước ta đã đặt vấn đề bảo vệ và tu sửa các tháp Chăm. Trên định hướng đó, đầu năm 1980 Bộ Văn hóa - Thông tin đã ký với Bộ Văn hóa - Nghệ thuật CHND Ba Lan một Nghị định thư về hợp tác trong lĩnh vực bảo vệ di sản văn hóa, từ đấy đã thành lập một tiểu ban bảo quản Ba Lan - Việt Nam với nhiệm vụ giữ gìn, gia cố và tu sửa các di tích kiến trúc của dân tộc Chăm và khu di tích địa đạo Củ Chi. Về di tích kiến trúc Chăm, Tiểu ban đã giành nhiều năm thực hiện rất nhiều bản đặc họa kiến trúc, đặc họa bằng máy, thử nghiệm bảo quản, thiết kế công trình trong các nhóm tháp ở Mỹ Sơn, Nha Trang, Quy Nhơn và Phan Rang. Nhờ đấy nhiều ngôi tháp Chăm đã được cứu chữa, ít ra ngăn chặn hoặc hạn chế sự xuống cấp tiếp ở thời gian tới. Những việc làm này rất đáng hoan nghênh và không chỉ dân tộc Chăm mà cả nhân dân Việt Nam cần cảm ơn, nhưng cũng đặt ra những vấn đề cần trao đổi.

Để nhận thức giá trị tháp Chăm ngày càng được đầy đủ tiến dần đến tiếp cận chân lý lịch sử, vấn đề khảo cổ học Chămpa đã được đặt ra và giải quyết trong cả trăm năm qua, dồn dập là ở những thập niên đầu và cuối TK 20. Nếu ở đầu TK 20 chúng ta đã quen với tên tuổi các học giả phương Tây như G.Maspero, Y.Claeys, Stern, L.Finot... và nhất là H. Parmentier, thì giờ đây có thêm các chuyên gia Việt Nam như Trần Kỳ Phương, Nguyễn Duy Hình, Lương Ninh, Ngô Văn Doanh... Chúng tôi, trong khi xây dựng Bảo tàng Mỹ thuật và nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam thời Lý - Trần đã phải bước đầu tìm hiểu mỹ thuật Chăm. Trước 1975 là qua một ít hiện vật và sách báo ở Hà Nội. Sau 1975 có vài chuyến khảo sát điền dã và tham quan thực địa, đã choáng ngợp trước sự kỳ vĩ của hệ thống tháp Chăm hiện còn (dù rất ít so với danh mục thống kê ở đầu thế kỷ). Kết hợp sổ tay tư liệu với những thông tin về khảo cổ Chămpa và thành tựu nghiên cứu của các đồng nghiệp, một lần nữa bàn thêm và tổng hợp đôi nét về tháp Chăm.

Do dân tộc Chăm từ rất xa xưa đã là một quốc gia độc lập ngày nay

đang đóng góp tích cực vào sự nghiệp cách mạng của cả nước... nên để có cơ sở hiểu tháp Chăm, không thể không lướt qua lịch sử vương quốc Chăm-pa với nhiều biến động do tác động nội tại và tác động từ bên ngoài.

Theo quá trình biến động lịch sử, tháp Chăm có ở suốt miền Nam Trung Bộ, nhất là từ Quảng Nam đến Bình Thuận, nhưng ngày nay đa số người Chăm sinh sống ở hai tỉnh Bình Thuận và Ninh Thuận, một bộ phận ở các huyện thuộc vùng Tây Bắc tỉnh Phú Yên và Tây Nam tỉnh Bình Định. Ngoài ra do dưới triều Nguyễn, một bộ phận người Chăm chuyển sang Campuchia sinh sống ở Công-pông-Chàm (vùng người Chăm), rồi khoảng đầu TK 20 có một số trở lại Việt Nam sống ở vùng Châu Đốc (An Giang), sau đó một nhóm lại chuyển cư tới Tây Ninh và thành phố Hồ Chí Minh. Như vậy những nơi hiện có người Chăm sinh sống phần lớn không có tháp Chăm, nếu hai địa bàn (cư trú - tháp cổ) có trùng nhau ở trong cùng một tỉnh thì cũng khác huyện, có trùng huyện thì cũng khác xã. Người Chăm không thường xuyên đến chăm sóc các tháp Chăm được nữa, nhưng trong tâm thức ai nấy đều rất tự hào, và nhất là khi có điều kiện vẫn tổ chức đi lễ ở các tháp (nhất là đối với tháp Bà Po Nagar ở thành phố Nha Trang) như một cuộc hành hương về đất Mẹ, về cội nguồn.

Từ những thế kỷ trước Công nguyên, đồng thời với văn hóa Đông Sơn của người Việt cổ ở Bắc Bộ và Bắc Trung Bộ, thì trên dải đồng bằng ven biển miền Trung nổi lên văn hóa Sa Huỳnh vừa có mối quan hệ với văn hóa Đông Sơn, vừa có mối quan hệ với văn hóa kim khí ở vùng Đông Nam Á. Chủ nhân của văn hóa Sa Huỳnh có nhiều khả năng phát triển lên thành cư dân của quốc gia Lâm Ấp rồi sau là vương quốc Chăm-pa. Đó là hai bộ lạc thuộc nhóm tộc Mã Lai - Đa Đảo (Malayo - Polynesia), quen gọi là bộ lạc Cau ở phía Nam thuộc các tỉnh Phú Yên - Khánh Hòa - Ninh Thuận - Bình Thuận và bộ lạc Dừa ở phía Bắc thuộc các tỉnh Quảng Nam - Quảng Ngãi - Bình Định ngày nay. Có thể lúc đầu mỗi bộ lạc lập một tiểu quốc riêng của người Chăm. Trong lúc tiểu quốc Nam Chăm độc lập với tên là Panduranga và chịu ảnh hưởng trực tiếp của văn

hóa Ấn Độ, thì tiểu quốc Bắc Chăm cùng với nước Âu Lạc bị phong kiến Hán đô hộ. Từ những cuộc nổi dậy lẻ tẻ, cuối thế kỷ 2, bộ tộc Dừa ở huyện Tượng Lâm đã giành được quyền tự chủ và lập ra nước Lâm Ấp. Quốc gia này ở những thế kỷ tiếp theo dần mạnh lên, chiếm cả quận Nhật Nam, lấy núi Hoàn Sơn làm cương giới phía Bắc, sát nhập lãnh thổ của bộ lạc Cau, tiếp nhận mạnh mẽ ảnh hưởng Ấn Độ, sáng tạo rực rỡ về văn hóa, lấy tên nước chính thức là Chămpa - theo tên một miền đất của Ấn Độ và cũng là tên của một loài hoa (hoa đại).

Nước đã lập, kinh đô cũng bắt đầu được xây dựng, mang tên Sinhapura (thành phố Sư Tử) ở Trà Kiệu (huyện Duy Xuyên - Quảng Nam). Và cách kinh đô chừng 20km về phía Tây; trong vùng đồi bán sơn địa Mỹ Sơn được tạo lập riêng biệt một khu đền Thần thánh nghiêm mà thường dân không được lui tới, là cả một tổng thể kiến trúc với rất nhiều tháp gạch tuyệt đẹp. Đến khoảng TK 8 quý tộc Nam Chăm chiếm ưu thế, kinh đô được chuyển về Nha Trang, xây dựng trên cơ sở kinh đô cũ đã hoang phế của tiểu quốc Panduranga hồi đầu Công nguyên, gồm cả hoàng cung và đền miếu, trong đó một cụm kiến trúc tiêu biểu hiện còn là tháp Po Nagar thờ nữ thần xứ sở. Có điều tháp này năm 774 đã bị "người Giava" tấn công, phá huỷ; 7 năm sau xây dựng lại. Thế rồi giữa TK 9, ưu thế lại thuộc về Bắc Chăm, khu vực Po Nagar mờ nhạt, kinh đô chuyển lên phía Bắc, ở Đồng Dương cách Trà Kiệu 15km về phía Đông Nam, gọi là Indrapura (thành phố Ánh Sáng). Lúc này Phật giáo phát triển, triều Đồng Dương là "vương triều Phật giáo" nên đã xây kết hợp cung điện với đền chùa trên cùng một địa bàn, nay còn dấu tích một số công trình. Giờ đây Chămpa là một vương quốc mạnh, còn xây dựng đền tháp ở các địa phương nữa. Nhưng sang đầu TK 10, trên hai phía biên giới Bắc và Nam của Chămpa đều có những sự kiện lớn ảnh hưởng đến lịch sử Chămpa: Ở phía Bắc, từ năm 938 người Việt giành được độc lập và nhanh chóng xây dựng được quốc gia hùng mạnh. Ở phía Nam vương quốc Chân Lạp được khôi phục và thống nhất hai dòng họ, cũng trở thành quốc gia mạnh. Năm 945 - 946 đã tiến đánh Chămpa, cướp tượng thần chủ bằng vàng ở đền Po Nagar mà vài mươi năm sau phải làm lại

bằng đá. Năm 999 vương quốc Chămpa lại phải dời đô xuống phía Nam, ở vùng Đồ Bàn (Bình Định), gọi là Vijaya. Những thế kỷ tiếp theo, vương quốc Chămpa mạnh lên lại có tham vọng bành trướng, họ tiến lên Tây Nguyên và quấy phá phía Nam Đại Việt. Cuối TK 13 Chămpa có sự liên minh với Đại Việt để cùng chống quân Nguyên xâm lược. Đầu TK 14 quốc vương Chế Mân lại có quan hệ hôn nhân với nhà Trần, nhưng rồi cuối thế kỷ này, Chế Bồng Nga đã tấn công vào tận kinh đô Thăng Long của Đại Việt. Sau cái chết trận của Bồng Nga ở cửa ngõ Thăng Long thì Chămpa suy yếu dần nhưng chưa thôi tham vọng. Vào nửa sau TK15, với cuộc "Nam tiến bình Chiêm" của vua Lê Thánh Tông thì nhiều đất Chămpa được sáp nhập vào đạo Quảng Nam của Đại Việt. Tiếp theo với cuộc Nam tiến hòa bình của các chúa Nguyễn, dần toàn bộ vương quốc Chămpa trở thành vùng đất quan trọng của xứ Đàng Trong, mà vị vua có quyền lực cuối cùng của người Chăm là Pa Rome (1624-1654) đã phải xây đền tháp cho mình ở tận Ninh Thuận.

Nguyễn Duy Hinh nhìn lại "Khảo cổ học Chămpa..."<sup>1</sup> cho biết ngay sau khi Pháp chiếm xong Việt Nam, chính phủ Pháp đã có kế hoạch thu vét các di sản văn hóa nghệ thuật Đông Dương, và công việc khảo cổ đầu tiên họ làm là với Chămpa. Sau khi khảo sát sơ bộ và nghiên cứu minh văn Chăm cổ, ngay năm 1901 trên tập kỷ yếu đầu tiên của Trường Viễn đông bác cổ Pháp, họ đã công bố thống kê sơ bộ các kiến trúc Chămpa ở Trung Bộ, năm 1901 - 1902 - 1903 H. Parmentier chủ trì khai quật khá quy mô khu Mỹ Sơn, rồi 1902 ở Đồng Dương; năm 1927 Y. Claves khai quật ở Trà Kiệu. Qua đó, tổng hợp lại H.Parmentier công bố tập Danh mục miêu tả những kiến trúc Chămpa ở An Nam nêu ra 228 địa điểm có di tích Chăm, sau đó vào năm 1923 và 1928 lại được bổ sung một số phát hiện mới. Để rồi với cuốn Vương quốc Chămpa của Thống sứ G.Maspero (xuất bản năm 1910 - 1913, tái bản năm 1914 và 1928) xem như kết thúc.

Toàn bộ các di tích Chămpa được chia ra 3 nhóm:

1. Nhóm Quảng Đà bao gồm các di tích lẻ tẻ ở Bình - Trị - Thiên,

rồi tập trung ở Quảng Nam, mà Mỹ Sơn là địa điểm có mật độ dày đặc, có phẩm chất nghệ thuật cao. Trà Kiệu và Đồng Dương là những đô thị trung cổ nằm trong phạm vi sông Thu Bồn.

2. Nhóm Nghĩa Bình cũng rải ra trên phạm vi khá rộng, ngoài phần tập trung quanh thành Bình Định, gắn với sông Côn, còn bộ phận ở phía bắc gắn với sông Trà Khúc.

3. Nhóm Thuận Hải gồm bộ phận ở Nha Trang không lớn lắm nhưng quan trọng, tập trung chủ yếu ở quanh thị xã Phan Rang - Tháp Chàm (gắn với tên tiểu quốc Panrăn hay Panduranga), tiếp vào Phan Thiết.

Ngoài ra chân núi Trường Sơn và trên Tây Nguyên cũng lẻ tẻ có một ít di tích Chăm, thậm chí có tháp còn nguyên.

Qua tư liệu của người Pháp, hệ thống di tích Chăm còn đến đầu TK 20 khá phong phú, nhưng rồi với 30 năm chiến tranh ác liệt của hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ, phần lớn, tháp Chăm nếu không bị hủy hoại hoàn toàn thì cũng bị hư hại nghiêm trọng, nay còn lại không là bao.

Ngô Văn Doanh khi tìm hiểu tháp Chăm<sup>2</sup>, cho biết:

- Khu di tích Chăm đặc biệt quan trọng Mỹ Sơn do Pháp bắn đại bác (1947) và máy bay B52 Mỹ ném bom hủy diệt (1969) đã trở thành khu rừng hoang, còn lại không đầy một phần mười: khu tháp Chùa (A, A') với 19 di tích bị trở thành đống gạch vụn khổng lồ, khu tháp Hồ Khế (E, F) với 12 di tích bị sụp đổ hoàn toàn<sup>3</sup>, khu tháp Bàn Cờ<sup>4</sup> với 4 di tích chỉ còn một góc tháp, khu tháp Chợ (B, C, D) với 27 di tích bị: hư hỏng khá nhiều, riêng khu G với 5 di tích còn nguyên như xưa nhưng bị sụp ở nhiều chỗ.

- Khu di tích Đồng Dương là cả một tu viện Phật giáo lộng lẫy. Năm 1902 H. Parmentier điều tra cho biết tổng thể kiến trúc chính nằm trên quả đồi cao 500m chạy dài 1.330m. Khu miếu thờ chính nằm trong vành đai chữ nhật dài 326m rộng 155m, từ đây một con đường rộng dài 763m chạy tới một thung lũng dài 300m rộng 240m, trong đó có nhiều kiến trúc như một ngôi chùa Phật lớn, quanh các cổng và các vành đai là

những cây cột lớn nhỏ. Vậy mà trong chiến tranh, toàn bộ khu kiến trúc Phật giáo này đã trở thành bình địa! Năm 1978 nhân dân đào được một pho tượng đồng cao 114cm được các chuyên gia giám định là tượng vị nữ thần bảo hộ vua Indravarman II (cuối TK 9).

- Ngoài hai khu di tích lớn trên, miền Nam Trung Bộ còn rải rác một số cụm tháp Chăm:

+ Tỉnh Quảng Nam có tháp Bằng An ở huyện Điện Bàn; tháp lớn Chiên Đàn (3 tháp) ở huyện Tam Kỳ; tháp Khương Mỹ (3 tháp) ở huyện Núi Thành.

+ Tỉnh Bình Định có tháp Phú Lộc hay tháp Vàng và tháp Cánh Tiên hay tháp Đồng ở huyện An Nhơn; tháp Dương Long hay An Chánh (3 tháp) và tháp Thủ Thiện (huyện Tây Sơn); tháp Bánh Ít hay tháp Bạc (4 tháp) và tháp Bình Lâm ở huyện Tuy Phước; tháp Hưng Thạnh hay tháp Đồi (2 tháp) ở thị xã Quy Nhơn.

+ Tỉnh Phú Yên có tháp Nhạn, thị xã Tuy Hòa.

+ Tỉnh Khánh Hòa có tháp Bà hay Po Nagar (4 tháp) thành phố Nha Trang.

+ Tỉnh Ninh Thuận có tháp Hòa Lai ở huyện Ninh Hải (3 tháp nhưng gần đây đã đổ hoàn toàn tháp giữa), tháp Po Klongarai (3 tháp) ở thị xã Phan Rang - Tháp Chăm, tháp Po Rome ở huyện Ninh Phước.

+ Tỉnh Bình Thuận có tháp Phú Hải (thị xã Phan Thiết), tháp Po Tầm (thị xã Phan Rí).

Như vậy từ Quảng Nam đến Bình Thuận còn có 19 khu tháp với 40 kiến trúc lớn nhỏ, có niên đại từ TK 9-17. Ngoài ra, tại các tỉnh Quảng Trị, Thừa Thiên Huế, Gia Lai, Đắk Lắk, Lâm Đồng cũng tìm được nhiều phế tích tháp Chăm. Đây là chưa kể tháp Đamrêi Kráp trên đất Campuchia cũng được Ph. Stern xem là kiến trúc của người Chăm. Trên diễn đàn Những phát hiện mới về khảo cổ học hàng năm cũng luôn có thông tin mới nghệ thuật Chăm.

Có thể khảo sát một số tháp tiêu biểu hiện còn tương đối tốt; đi từ Bắc vào Nam, cũng là đi từ sớm đến muộn:

### Về tổng thể khu di tích Mỹ Sơn (Quảng Nam)

Khu thánh địa Mỹ Sơn đầu TK 20 được H. Parmentier phân loại và tìm hiểu kỹ, công bố những kết quả nghiên cứu trên tạp chí BEFEO năm 1904. Cuối thế kỷ lại được Trần Kỳ Phương trình bày trong cuốn sách nhỏ Mỹ Sơn trong lịch sử nghệ thuật Chăm (1988). Sau những phá hoại bởi chiến tranh 1947, 1969, từ 1981 đã là những trọng tâm cứu chữa của Tiểu ban hợp tác Ba Lan - Việt Nam phục hồi di tích Chăm. Nơi đây do đi lại khó khăn một thời chưa thu hút được nhiều khách tham quan, song trong tương lai sẽ là điểm du lịch lớn. Vì thế tìm hiểu tháp Chăm phải bắt đầu từ đây, và cũng chính ở đây đã mở đầu cho nghệ thuật Chăm.

Mỹ Sơn là một thung lũng nhỏ, đường kính chừng 2km, chung quanh là vòng núi cao bao bọc, ra vào bằng con đường mòn, uốn lượn men theo con suối sâu len lỏi dưới chân núi. Con suối này chạy ngang qua thung lũng theo hướng Nam - Bắc, theo sơ đồ của H. Parmentier thì dọc bờ suối có 13 cụm với chừng 70 ngôi tháp dày đặc, được ghi bằng các ký hiệu A, A' (tháp Chùa) - B, C, D (tháp Chợ) - E, F (Hồ Khế) - G, H (Bàn Cờ) - K, L, M và N. Một bộ phận lớn đã bị phá hủy hoàn toàn (A, A1, F, H) song vẫn có thể nhận diện được.

Ở đây phần lớn là những nhóm tập trung (A, A', B, C, D, E, F) được xây ở dưới mặt bằng trũng, một số tháp lẻ khác được xây trên những quả đồi thấp. Nhóm A, A', là nhóm quan trọng nhất (đã bị phá), tháp chính cao 24m là tháp cao nhất ở Mỹ Sơn, quanh nó quây quần tới 6 tháp phụ gợi hình tượng núi Mêru trong quan niệm tôn giáo Ấn Độ, lại có nhiều tháp phụ khác là những kho cất giữ lễ vật. Điều đặc biệt - như một ngoại lệ - là tất cả các tháp thờ của hai nhóm này đều quay mặt về hướng Tây, trong đó riêng tháp A1 có hai cửa ở cả hướng Đông và hướng Tây. Có ý kiến cho rằng các tháp này quay hướng Tây là để hướng sang khu tháp trung tâm B, C, D tạo thành một quần thể kiến trúc gắn bó hữu cơ. Ngoài ra còn để hoài niệm tổ tiên ở thế giới bên kia. Các nhóm tháp B, C, D quây quần thành một khu. Thật ra các tháp của nhóm D chỉ là những tháp phụ của hai tháp chính trong nhóm B và C. Toàn cảnh dày đặc tới



27 công trình lớn nhỏ, tất cả các tháp chính đều có cửa ra vào quay về hướng Đông, nhìn ra suối sang khu tháp A, A' theo bia ký thì các nhóm tháp này được xây bổ sung hoặc sửa chữa suốt từ TK 8 đến TK 13, chúng tỏ là đền thờ trung tâm của cả thánh địa Mỹ Sơn. Giữa khu tháp này có hố bom to, song rất may các tháp vẫn còn đầy đủ, chỉ bị hỏng một số phần. Các nhóm E, F tạo thành khu Hồ Khế, nay nhóm F đã bị sụp đổ hoàn toàn. Song, nhóm E được xếp vào hàng quan trọng thứ 3 thì nay vẫn còn nguyên, trong đó có hai tháp chính E1 và E2 thuộc hai phong cách có niên đại khá xa nhau: Phong cách Mỹ Sơn E1 là phong cách cổ, mở đầu, thuộc TK 8, còn phong cách Mỹ Sơn E2 là phong cách chuyển tiếp, thuộc TK 11, còn gọi là phong cách Po Nagar.

Các tháp ở Mỹ Sơn chẳng những gắn với thời kinh đô vương quốc Chăm-pa ở Trà Kiệu cách đó 30km, mà cả khi chuyển đô về Panduranga (?) với thánh địa Po Nagar (Nha Trang) hay ra Đồng Dương, thậm chí vào Đồ Bàn (Bình Định) thì Mỹ Sơn vẫn được chăm sóc và bổ sung. Chỉ từ giữa TK 13 và nhất là sang TK 14 vương quốc Chăm-pa trên đà suy thoái và xa Đồ Bàn, Mỹ Sơn mới bị ngưng lại.

### *Tháp Po Nagar*

Tháp Po Nagar thờ nữ thần Nagar là Mẹ của đất nước Chăm-pa, từ khi người Việt vào tiếp thu địa bàn này đã gắn bó với tín ngưỡng Mẫu và Việt hóa thành bà Thiên Y A Na, vì thế dân quen gọi là tháp Bà. Tháp xây trên quả đồi cao 20m, sát quốc lộ 1A nhìn ra cửa sông Cái đổ nước vào biển Đông, địa thế cùng với cây cối tạo sự hùng vĩ để Nữ thần ngự trị. Nay tháp thuộc thành phố Nha Trang tỉnh Khánh Hòa, rất tiện cho sự tham quan của du khách.

Trong quá trình tranh chấp giữa hai bộ phận Nam và Bắc Chăm, tháp Po Nagar gắn vận mệnh với sự hưng suy của Nam Chăm và sự thắng bại trước các cuộc xâm lược từ phương Nam, nên có rất sớm nhưng đã từng xây dựng lại mà kiểu thức hiện còn thuộc các TK 10-13.

Theo sự khảo tả của H. Parmentier thì ở đầu TK 20 tháp Po Nagar là một tổng thể kiến trúc lớn có chừng 10 tháp, song đến nay chỉ còn khu

nền gạch với 4 hàng cột bát giác cao từ 2,2m đến 5,2m trên cột có một số "lỗ mộng" có thể để lắp khung đỡ mái nhà (?); ở tầng nền cao phía sau còn 4 tháp là những đơn nguyên độc lập nhưng lại gắn bó nhau: Tháp chính Po Nagar thờ nữ thần Nagar là Mẹ Xứ sở. Nền tháp gần vuông, mặt chính hướng Đông nhìn ra biển cả và đón ánh mặt trời, được kéo dài ra làm tiền sảnh. Tháp cao 22,8m gồm 3 phần là đế, thân và mái, vờn cao và thu nhỏ dần nên thanh thoát và chắc chắn. Mỗi một tháp có 5 trụ vờn theo thân lên cao, nhưng chiếc trụ giữa bị khuyết đoạn dưới vì chiếc cửa giả. Chỉ mặt trước có cửa ra vào, trên vòm cửa có phù điêu đá chạm nữ thần Uma đang múa. Quanh thân tháp có gắn nhiều tượng vũ nữ Apsara bằng đá, nhiều tượng động vật như bò, voi, sư tử, nai, ngỗng, chim... Các góc mái có mô hình tháp nhỏ, và trên đỉnh có một búp đá biểu trưng cho linga. Tường tháp ở dưới dày tới hơn 1,9m, trong lòng tháp là một phòng rộng cạnh 6m, lên cao xây nhô cấp thu lại. Giữa lòng tháp đặt tượng nữ thần Po Nagar ngồi trên đài sen phía sau có vòng hào quang nhọn đầu, tất cả được gắn với bệ tượng vuông giạt cấp thành các nấc thò thụt mà tầng trên cùng có vòi nhô ra phía Bắc. Đó chính là cặp linga - yoni thường có trong các tháp Chăm, ở đây linga là tượng Po Nagar nuốt nà, tràn đầy sức xuân, ngoài cặp tay chính để xuôi trên vế đùi còn 4 cặp tay toả sang 2 bên cầm các linh vật. Tượng gốc bị mất đầu, một tác phẩm lại theo phong cách Việt và gắn vào. Dù sao tượng là những công trình nghệ thuật mang nét đẹp trang nhã, duyên dáng tuy nhìn chung thì khu tháp được xếp vào khoảng TK 11 với phong cách chuyển tiếp.

Ngoài ra còn ba tháp phụ nữa, được gọi theo vị trí trên đồi là các tháp Nam, tháp Đông Nam và tháp Tây Bắc. Tháp Nam ở phía Nam của tháp chính, cao 18m, mặt trước hướng Đông có cửa ra vào kéo dài làm tiền sảnh, ba mặt kia làm cửa giả, thân tháp xây thành các trụ ốp vào. Khối tháp gồm 3 phần, trong đó chân tháp xây dật cấp tạo cảm giác chắc khỏe, mái tháp hình chóp trên đỉnh có khối đá hình linga. Tường tháp dày 1,1m, lòng tháp là phòng vuông cạnh 3,9m, ở giữa đặt cặp linga - yoni có vòi hướng về phía Bắc, quanh linga phía dưới có một vành bầu vú căng sữa rồi đến một vành cánh sen.

Tháp Tây Bắc là một nhà miếu cao 9,1m, cạnh chân 3,8m không có các tầng tháp, mái dày chảy về hai phía Đông và Tây, các góc đao mái có tượng bán thân Chiêm nữ, các ô cửa được gọt gạch thành các hình sư tử, voi và chim thần. Trong lòng tháp cũng có cặp tượng linga - yoni hướng về phía Bắc với hình rãnh trên linga và vòi trên yoni. Linga trên tròn dưới vuông. Cửa tháp hướng Đông ghi niên đại năm 813, nhưng hẳn đã được trùng tu ở các thế kỷ sau.

Tháp Đông Nam nhưng thực ra ở sườn phía Nam của đỉnh đồi, là kiến trúc nhỏ nhất, chỉ cao 5m, mang dáng của nhà miếu có hai mái chảy về hai phía Bắc và Nam, cửa ra vào hướng Đông. Trong lòng tháp cũng có cặp tượng linga - yoni. Linga là trụ tròn mặt phía Đông chạm rãnh trang trí, còn yoni có vòi về phía Bắc. Công trình này thuộc loại muộן (TK 13) trong toàn khu tháp...

Từ lâu người Chăm đã rút khỏi địa bàn này, song vào những dịp lễ long trọng, họ vẫn cử đại diện về đây làm lễ cầu xin Mẹ Xứ sở phù hộ. Người Việt từ khi tiếp thu vùng đất mới này cũng coi khu tháp Po Nagar như đền Mẫu của mình, chăm sóc chu đáo và tổ chức các sinh hoạt lễ hội trọng thể.

#### *Tháp Po Klongarai*

Tháp được xây trên đỉnh đồi Trầu cạnh ga Tháp Chàm, cách thị xã Phan Rang - Tháp Chàm chỉ chừng 3km về phía Tây Bắc. Tổng thể kiến trúc ở đây, xưa gồm 5 tháp, nhưng tháp Tây Nam thờ hoàng hậu và tháp Đông là nhà khánh tiết đã bị đổ từ lâu, nay chỉ còn 3 tháp. Tháp chính là tháp lớn nhất, cao 21,8m, mỗi cạnh dài 10,2m, gồm 4 tầng lên cao thu nhỏ dần rồi tận cùng bằng một linga đá. Các mặt của cả 4 tầng đều có vòm cửa nhưng chỉ cửa tầng dưới phía Đông mới là lối đi được kéo dài làm tiền sảnh, các cửa khác đều là cửa giả trong đặt tượng các thần chỉ phương hướng. Bốn góc tháp của ba tầng dưới đều xây nhô cao hình búp tương tự li nga đá ở đỉnh nóc. Quanh thân tháp được trang trí rất khéo léo: Người xưa đã gọt gạch thành những băng hoa kỷ hà, những dải cánh sen, những đường uốn lượn vui mắt, quanh các ô cửa đặt tượng

được tạo thành các vòng hào quang cứ như toả sáng, ngoài tượng các thần phương hướng, tháp còn có tượng bò, dê và đặc biệt là tượng thần Siva ở mí cửa ra vào. Trước cửa tháp còn cặp tượng bò thần nữa. Đặc biệt khối tượng linga - yoni trong lòng tháp, ngoài cái chung là yoni quay vò về phía Bắc thì mặt trước linga ở phía Đông được nhô ra như gắn đầu tượng vua Po Klongarai trong tư thế oai nghiêm, trang trọng biểu hiện sự thông minh và tài ba. Bia minh cho hay tháp này do vua Chế Mân ở đầu TK 14 cho dựng để kỷ niệm vua Po Klongarai có nhiều công dựng nước và giữ nước với dân tộc Chăm.

Tháp Nam còn gọi là tháp nhà Hỏa, mặt bằng chữ nhật cạnh trước sau dài 8m, cạnh còn lại dài 4m, cao 10m, mặt chính phía Đông và hai mặt bên đều có trở cửa ra vào cũng là để lấy ánh sáng, bờ tường mỏng hơn tạo cho không gian lòng tháp rộng. Mái hình vòm cuốn nhô hai đầu nóc như hình sừng trâu. Nhà tháp này là nơi chuẩn bị đồ lễ mang lên tháp chính dâng đức vua. Mặc dù ngày nay xây thêm cổng chính phía Nam tiện đường lên xuống, nhưng ở phía Đông vẫn còn tháp cổng, có dáng như tháp chính nhưng nhỏ hơn, cao chừng 10m, trở cửa cả hai phía Đông và Tây để đi xuyên qua trước sau tháp. Trang trí chỉ gồm những hình kỷ hà gọt từ gạch.

#### *Tháp Po Rome*

Đây là ngôi tháp thuộc loại muộn nhất và cũng xuống phía Nam khá xa xây trên quả đồi cao chừng 50m, thuộc làng Hậu Sanh, xã Phước Hữu, Ninh Phước, tỉnh Ninh Thuận. Khu tháp Po Rome vốn có 3 cây tháp nhưng nay chỉ còn tháp chính thờ Po Rome, còn tháp phụ phía sau thờ Hoàng hậu và tháp bên phải thờ thần Hỏa đã bị hủy hoại hoàn toàn.

Tháp chính Po Rome về hình dáng và bố cục rất giống tháp Po Klongarai, nhưng nhỏ hơn một chút, cao chừng 18m cạnh chân dưới 8m, các đường gờ ngang và cột ốp dọc ít hơn, các tượng gắn với tháp chỉ có ở hai tầng dưới. Trong lòng tháp có bộ tượng linga - yoni đơn giản, song phía trước linga được gắn tượng Po Rome bán thân dáng quắc thước, đằng sau tượng là một vòng sáng nhọn chạm những cánh tay của vua và cả đôi bò thần nữa. Cạnh đấy còn có tượng Hoàng hậu vốn ở tháp phụ

(bị đổ) chuyển sang. Ngoài tháp chính, trong khu tháp còn có bia minh, bia mộ và tượng sư tử đều bằng đá.

Theo lời dân địa phương thì người già truyền lại tháp này vốn của Po Mun Taha là bố vợ của Po Rome. Sau này Po Rome được bố vợ truyền ngôi, nhờ có nhiều công, khi mất được thờ vào trong tháp này. Từ toàn cảnh tháp Chăm và dừng lại ở một số khu tháp tiêu biểu, chúng ta có thể nhận ra nét khái quát là: Tháp Chăm là một loại kiến trúc tôn giáo, được xây dựng thành từng cụm, thường xây trên những đồi núi không cao (chừng 50m), trừ trường hợp cá biệt còn đều hướng về hướng Đông, nên mặt trời mọc xua tan đêm tối như thần linh làm chỗ dựa tinh thần của người Chăm để chống lại các thế lực hắc ám, và dường như cũng gợi về cộng đồng Mã Lai - Đa Đảo với địa bàn biển cả hùng dũng, là tiền đề tạo ra sự hoành tráng cho kiến trúc của cư dân quen sóng gió. Trong mỗi cụm kiến trúc có một tháp chính và một số tháp phụ vây chung quanh, bố cục theo nguyên tắc hướng tâm. Tháp chính và những tháp thờ phụ khác, trừ trường hợp cá biệt còn lại đều chỉ có một cửa ra vào. Thông thường phía trước tháp chính có tháp cổng, do vị trí ấy nên còn gọi là tháp Đông; sườn bên phải tháp chính có tháp thờ thần Hỏa và chuẩn bị đồ lễ nên còn gọi là tháp Hỏa hay tháp Nam. Những tháp thờ phụ thường ở bên sườn hay phía sau tháp chính. Tháp cổng với công dụng đón tín đồ đến lễ nên phải có cả cửa phía Đông và cửa phía Tây đối nhau. Tháp Hỏa để tạo cho tín đồ ra vào thuận tiện, thường có ba cửa ở đằng trước, đằng sau và phía hướng vào đường trục của khu tháp.

Ở những tháp thờ do cửa chính nhô xa ra phía trước tạo nên một gian tiền sảnh hẹp, sau đó đến lòng tháp là một phòng vuông hẹp, nóc nhọn vươn cao tạo một không gian vờ vờ gắn với thần linh. Ánh sáng thiếu nên các mặt thuộc bên và phía sau có hốc như để đèn gây ánh sáng huyền ảo hay đánh dấu cửa giả phía ngoài? Giữa lòng tháp là bệ thờ trên có cặp tượng linga - yoni biểu hiện sự hòa hợp âm dương qua hình tượng sinh thực khí nam nữ. Ở một số tháp, linga được thực hiện thành tượng thần hay gắn phù điêu chân dung bán thân vua, tất nhiên nhìn ra cửa

chính, trong khi đó vòi của yoni lại chảy về hướng Bắc. Đông và Bắc cũng là hai hướng gắn với dương và âm. Quanh cặp tượng linga - yoni không gian rất hẹp, không có chỗ bày đồ lễ, chỉ đủ chỗ cho vị tăng lữ hành lễ hoặc đoàn tín đồ xếp hàng một đi quanh một vòng rồi lại ra cửa ra vào. Mặt tường trong rất đơn giản, không trang trí gì, mặt đứng phẳng, còn mặt nóc các hàng gạch xây nhô cấp ra để thu dần đến nóc thì kết thúc. Cái đẹp của tháp Chăm chính là mặt ngoài.

Là tháp, thuộc loại kiến trúc cao tầng, thường chiều cao gấp từ 2, đến 2,5 lần cạnh chân (không kể phần cửa trước nhô ra), nên bề thế trong sự cân đối, chắc chắn. Độ cao phổ biến ở mức trên dưới 20m vừa tầm quan sát tại chỗ, trên mặt đồi có thể lùi xa 2-3 lần. Bình diện tháp hình vuông, giữa mỗi mặt đều nhô ra làm cửa, các cửa giả nhô ra không nhiều, nhưng riêng cửa ra vào nhô nhiều như một nhà phụ gắn vào. Các tầng trên của tháp là sự lặp lại của tầng 1 (trừ phần cửa chính) nhưng thu nhỏ dần, đặt chồng lên nhau theo khối chóp, tận cùng bằng đỉnh là một chiếc linga đá lớn. Thông thường các tháp sớm (TK 8-10), có 3 tầng, các tháp muộn 4 tầng, cá biệt như tháp đôi - Hưng Thạnh (thị xã Quy Nhơn) có rất nhiều tầng thì các tầng lại thấp và một số tầng nở ra rồi mới thu vào. Một số tháp phụ ở Đồng Dương (đã bị phá) sừng sững như trụ hoa biểu và các tháp đỉnh cột góc của tháp Cánh Tiên - tháp Đồng (Bình Định) có rất nhiều tầng. Các tầng ngăn cách nhau bởi diềm mái nhô ra, góc mái có hoa đao như ngọn lửa. Trên đỉnh cột góc, ở các tháp còn khá tốt cho thấy được làm thành búp to như ở trên đỉnh tháp - người Chăm quan niệm là những chiếc linga (tháp Po Klongarai, Po Rome), ở tháp Đồng (Cánh Tiên) lại làm thành cây tháp nhiều tầng. Như vậy bản thân mỗi cây tháp thờ cũng được xem là một chiếc linga khổng lồ do con người sáng tạo ra, được dựng trên chiếc yoni khổng lồ là mặt đồi được cải tạo lại.

Mặt tháp là hệ thống cột xây ốp vào tường, mạch lạc trườn thẳng lên cao như kéo tầm mắt vươn lên mái, đồng thời tạo nên những mảng lồi lõm đan xen, ngoài việc khắc chạm trực tiếp lên gạch những tượng

và dải hoa văn trang trí còn gắn thêm nhiều tượng đá sa thạch (đá cát) với nhiều đề tài phong phú được gợi hứng từ tôn giáo (chủ yếu là Bà La Môn giáo) và những sinh hoạt ca múa đã đi vào đời sống xã hội như một nhu cầu văn hóa thường nhật. Nếu trên mí của cửa chính thường chạm thần Siva nhiều tay đang múa uyển chuyển, là nghệ thuật không gian nhưng gắn với nghệ thuật thời gian, thì trong vòm các cửa giả thường tạc tượng thần phương hướng ngôi nghiêm túc đội mũ cao hai tay chấp lại trước ngực.

Chính những pho tượng đá phong phú về đề tài, nặng về phô diễn vẻ đẹp của con người được trời phú, đã làm nên nét đặc sắc của điêu khắc Chăm. Nổi bật trong số tượng đó là các vũ nữ, các chiến binh, các tiên nữ Apsara, các thần Siva, các chim thần Garuda, các bò thần Nandin.

Bên cạnh bộ nóc tháp hình vuông đỉnh nhọn ở mái của cửa chính các tháp thờ được làm theo kiểu nhà dọc có hai mái chạy sang hai bên Nam và Bắc như kiểu nhà dân gian, đơn giản, rất phổ biến, gắn với sinh hoạt hằng ngày. Có điều đó là nhà dọc, trở cửa đằng hồi để bên ngoài thì tạo vòm vòng sáng tôn nghiêm với thần Siva đang múa, bên trong thì tạo không gian hút sâu vào nơi Thần ngự. Đặc biệt bộ mái của tháp Hỏa tức tháp Nam, dù toàn bộ xây gạch nhưng bộ mái uốn cong hình thuyền và vồng yên ngựa, gợi lại bóng dáng những ngôi nhà lợp gianh còn thấy khắc trên những trống đồng, thuộc văn hoá Đông Sơn, và ngày nay có nơi ở Đông Nam Á còn sử dụng. Kiến trúc này rất rõ ở tháp Bánh Ít (tháp Bạc - Bình Định) và tháp Pa Klongarai.

Tháp Chăm đã được nhiều nhà khoa học nghiên cứu cả trăm năm nay nhiều vấn đề đã được làm rõ nhưng kỹ thuật xây tháp và chạm gạch, dù có nhiều giả thuyết song một lời giải thỏa đáng vẫn còn ở phía trước. Tháp xây bằng gạch chín già, từng viên gạch gắn với nhau rất khít, đã được thời gian thử thách nhiều nơi trên nghìn năm mà gạch không bị thối mủn. Các bức tường khá dày từ 1,1m đến 1,6m; có khi tới gần 2m, xây đặc mà gạch trong và ngoài tường chín đều như nhau. Mặt ngoài tháp

được trang trí ngoài những tượng đá chạm đục trực tiếp những dải hoa văn và những phù điêu, đường nét bén ngọt từ viên này sang viên khác. Rõ ràng tháp được xây xong về hình khối cơ bản rồi mới chắp trang trí, mà kỹ thuật chạm gạch đường như chỉ phổ biến ở nghệ thuật Chăm.

Đã từng có các ý kiến:

- Gạch xây tháp là gạch đất khô chưa nung, nhờ thế khi ẩm và được nén do trọng lượng tháp làm nó kết dính với nhau, sau đó chạm rất dễ, cuối cùng mới nung cả cây tháp. Ý kiến này khó chấp nhận vì với gạch sống, lòng tháp rỗng thì với trọng lượng rất lớn sẽ làm nó sập đổ ngay khi chưa xây xong. Hơn nữa, với tường rất dày không thể chia đều cả bên trong và bên ngoài. Nung như thế, đôi khi có lanh tô gỗ sẽ cháy, các tượng đá cát (sa thạch) dù không hoá vôi cũng bị giảm độ bền. Hơn nữa, nền tháp cũng bị nung không tạo ranh giới ở mép chân tường.

Tháp được xây bằng gạch đã nung chín, mà hồ là một thứ nhựa cây nên mạch vữa rất mỏng. Có người cho hồ là nhựa cây xương rồng trộn với mặt đường, có người cho là dầu rái, cả hai thứ cây trên đều sẵn có ở miền Trung và pha chế rồi, thì rất dính. Trên mặt một số tháp còn thấy lớp dầu rái loang lổ. Tháp xây xong rồi mới chạm đục trang trí các hoa văn theo từng thời. Cùng trên tinh thần này, có người Chăm còn được các thế hệ trước truyền rằng: Gạch dỡ ra khỏi lò còn nóng, được chuyền qua dây người xếp hàng đến tận chân tháp, trên tay lót thứ lá có chất nhựa cần thiết. Nhưng các chuyên gia Ba Lan đã phân tích thành phần các viên gạch, lớp ở mặt xây và lớp ở giữa viên gạch giống nhau, đều không có bất cứ chất kết dính nào khác gạch.

- Quan sát những ngôi tháp còn tốt, mặt tường cả hai phía trong và ngoài dường như không có mạch vữa (trừ tháp Po Rome rất muộn nhiều chỗ thấy mạch vữa). Nhưng quan sát các phế tích tháp Chăm, thấy gạch mặt tường ngoài được mài nhẵn các mặt, gạch ở mặt tường trong chỉ mài nhẵn các mặt tiếp xúc nhau, ở các lớp tường vỏ mạch rất mỏng, xây làm chuẩn, còn gạch trong lòng tường tận dụng cả gạch vỡ, có mạch vữa dày



trên dưới 1cm. Vữa đó chính là bản thân viên gạch mài với nước, nó tạo ra thứ hồ khi ướt dính chặt hai viên lại, nhưng khi khô lại mất độ liên kết, và khi đó tháp sẽ đứng vững bằng sự chông đè các viên gạch nhấn xếp so le khít nhau. Vì thế ở những chỗ tường lỗ, có viên gạch có thể rút ra dễ dàng và khi có gió to có thể rơi. Gạch xây tháp được các chuyên gia Ba Lan phân tích<sup>4</sup> thấy trong và ngoài viên gạch có thành phần giống nhau, được nung ở nhiệt độ 1000<sup>0</sup>C đến 1150<sup>0</sup>C, trọng lượng riêng nhỏ hơn gạch hiện nay (1,522g/cm<sup>3</sup> so với 1,8g/cm<sup>3</sup>), xốp có độ hút nước 27,1% và cường độ chịu nén là 51,3kg/cm<sup>2</sup>. Gạch này nhẹ, xốp nên khi đục đẽo không bị nứt mẻ mà chỉ tơi ra ở đầu mũi đục. Các chuyên gia Ba Lan đi thêm một bước: các viên gạch nung được liên kết bởi "vữa đất sét", tức một màng mỏng dung dịch đất sét, do đó sau khi xây xong toàn bộ rồi được nung lại, lớp "vữa đất sét" ấy được đưa lên nhiệt độ 540<sup>0</sup>C - 585<sup>0</sup>C. Nhưng chính Ngô Văn Doanh đưa ra giả thiết này lại khẳng định "không hề có hiện tượng được nung lại toàn bộ". Vậy giữa quan sát bằng mắt với phân tích khoa học lại mâu thuẫn nhau? Hơn nữa ở nhiều tháp, trên mặt tường có hiện tượng khuyết tật lồi hay lõm ở viên gạch hàng trên lại khớp với viên gạch lõm hay lồi của viên gạch hàng dưới, như vậy gạch không được mài (nhất là khi có vấu lồi) và thật khó xảy ra với gạch chín khi xây.

- Cũng gần ý kiến trên, có người cho rằng gạch xây tháp nung ở nhiệt độ vừa phải để xây xong dễ đục chạm, sau đó nung lại từng phần (hay toàn phần) để nâng độ rắn giữ cho các hình chạm bền vững trước sự phá hoại của thiên nhiên. Nhưng như thế gạch trong lòng tường phải non hơn lớp gạch bên ngoài, và những bộ phận bằng gỗ và đá sẽ bị ảnh hưởng, hơn nữa quan sát tại chỗ không thấy hiện tượng nung lại tháp.

Tóm lại, các giả thiết gần đây dù có độ tin cậy hơn trước, song vẫn còn một số nghi vấn chưa giải đáp ổn thỏa, thậm chí chưa được giải đáp. Một đáp án chuẩn để tiếp cận chân lý vẫn còn ở phía trước\*.

Trên cơ sở những tư liệu được biết ở đầu TK 20 các học giả Pháp

đã từ góc nhìn của mình mà có những phân kỳ khác nhau về sự phát triển của tháp Chăm. H. Parmentier dựa thuần túy vào khảo cổ học chia nghệ thuật Chămpa thành hai thời kỳ trước và sau năm 1000. L. Finot lại dựa thuần túy vào các triều đại vua Chăm qua bia minh, nêu ra bảng phân kỳ 4 phong cách. Năm 1942 Ph. Stern căn cứ vào sự biến chuyển của hệ thống trang trí trên các tháp, chia ra 7 phong cách khác nhau, nói chung được nhiều người tán đồng:

1. Phong cách Mỹ Sơn E1 (hay phong cách Cổ): đầu TK 8 - đầu TK 9.
2. Phong cách Hòa Lai: nửa đầu TK 9.
3. Phong cách Đồng Dương: giữa TK 9 - đầu TK 10.
4. Phong cách Mỹ Sơn A1: TK 10.
5. Phong cách chuyển tiếp (hay phong cách Po Nagar): TK 11.
6. Phong cách Bình Định: TK 12-14.
7. Phong cách muộn: TK 15 - đầu 17.

Năm 1988 Trần Kỳ Phương nghiên cứu riêng về khu thánh địa Mỹ Sơn, xếp thứ hạng ở đây có 6 phong cách đầu. Năm 1993 Ngô Văn Doanh tìm hiểu về tháp Chăm cũng nhắc lại các phong cách: Mỹ Sơn E1, Hòa Lai, Đồng Dương, Mỹ Sơn A1 và Bình Định, và kết luận: "Chỉ dựa trên những tháp hiện còn, ta thấy tháp Chăm có một lịch sử phát triển liên tục khá dài: Từ đầu thế kỷ 9 với Phú Hải, Hòa Lai đến tận thế kỷ 16 với tháp Po Rome"<sup>6</sup>.

Nếu các ý kiến trên đều cho nghệ thuật Chăm phát triển đơn tuyến thì từ năm 1978 Nguyễn Duy Hinh qua khảo sát thực địa đưa ra một thu hoạch mới vạch ra "hai xu hướng nghệ thuật khác nhau: Xu hướng phía Nam với Hòa Lai làm đại biểu mà cơ sở là tộc Cau và xứ Panduranga với đặc trưng phong cách họa tiết ngoằn ngoèo như giun mang đậm ảnh hưởng biển, gần gũi với nhiều công trình ở Java. Xu hướng phía Bắc có Mỹ Sơn E1 tiêu biểu với phong cách thanh tú, đường bệ trên cơ sở tộc Dừa và xứ Amaravatti, mang nhiều đặc trưng gần gũi với phong cách Gupta của Ấn Độ. Hai phong cách này gặp gỡ nhau thành phong cách

Đồng Dương, mà biểu hiện về mặt quan hệ xã hội là một nhà vua người tộc Dừa với hoàng hậu người tộc Cau vào khoảng cuối thế kỷ 9 đầu TK 10". Ông còn cho rằng không phải cứ vào Nam thì nghệ thuật Chăm càng muộn và suy thoái, cụ thể là Hòa Lai sớm hơn Đồng Dương, và từ sau Đồng Dương thì ở mỗi miền lại có sự "lai hợp lần thứ 2" giữa Đồng Dương với phong cách của miền mình: ở phía Nam, Đồng Dương lai hợp với phong cách truyền thống cũ Hòa Lai, sinh ra Po Nagar và phong cách Bình Định; ở phía Bắc, Đồng Dương kết hợp với phong cách Mỹ Sơn E1, sinh ra Mỹ Sơn A1 và Khương Mỹ. Đó là sự phát triển đa tuyến phức hợp<sup>7</sup>.

Sau 1975, các nhà nghiên cứu Việt Nam nêu ra các phong cách cũng ghi nhận nội dung của Ph. Stern, có thể nhắc lại theo sự tóm tắt của Nguyễn Duy Hình<sup>7</sup>:

1. *Phong cách "Cổ"* thực hiện nổi bật trên bệ đá E1 của Mỹ Sơn với cái đẹp sống động, kết hợp chặt chẽ cái hỗn thực và cái hài hòa.

2. *Phong cách Hòa Lai* là đỉnh cao nghệ thuật Chăm, vừa cổ điển vừa quý phái, đẹp trong đường nét kiến trúc nhiều hơn là trong điêu khắc mà ở đây dùng khá ít.

3. *Phong cách Đồng Dương* là một nghệ thuật thô, khoẻ đến dữ tợn, giàu trang trí hoa lá đến mức nặng nề.

4. *Phong cách Mỹ Sơn A1* đi từ sự hài hòa, quý phái, tinh tế của phong cách "Cổ" đến sự phát triển mềm mại, duyên dáng, nhẹ nhàng mà vẫn đường bệ.

5. *Phong cách chuyển tiếp* (giữa Mỹ Sơn A1 sang Bình Định) biểu hiện sự sụp đổ về nghệ thuật: nghèo nàn, mất cân đối, trang trí ngày càng ít.

6. *Phong cách Bình Định* chịu ảnh hưởng của Bình Định với vẻ dữ tợn - nhất là các hình động vật; hoa văn trang trí chuyển từ hiện thực sang hình học, bố trí khéo léo, tạo sự phong phú.

7. *Phong cách muộn* (tiêu biểu là các tháp Po Klongarai và Po

Rome) là sự suy tàn hoàn toàn: vụng về nghèo nàn, nặng nề đến cực độ.

Trong 5 năm 1981-1985, các chuyên gia Ba Lan đã tu sửa, cứu chữa được nhiều tháp Chăm thoát khỏi sự phá hủy của chiến tranh. Kết quả của việc tu sửa cụ thể đã được Trưởng đoàn chuyên gia Ba Lan thông báo từ 1985, phương pháp của Ba Lan đã làm đổi mới với các tháp Chăm đặt ra cho giới kiến trúc và văn hóa một số vấn đề về tu sửa di tích, tưởng như đã đóng chốt, song cũng nên có sở trao đổi:

- *"Xây lại một số bộ phận đã bị mất bằng các viên gạch được phục chế theo kích thước của các loại gạch cũ và xây bằng xi măng"*.

Đối với bộ phận bị mất thì *"phục chế không theo như nguyên bản mà chỉ bổ sung những chỗ đã mất bằng những yếu tố mới về vật liệu, về kiểu thức trang trí và nội dung trang trí"*.

- Gắn chắp các mảnh vỡ lên những bức tường *"được lắp đặt như cũ về kích thước và kết cấu kiến trúc, nhưng lại hoàn toàn mới về hình thức"*.

- Đối với các chấn song đá, các mái tháp bị hư hỏng *"Đều được tạo lắp bằng vật liệu khác, hình thức khác với nguyên gốc, mà chỉ bảo đảm... kích thước, vị trí"<sup>8</sup>*.

Ý của các chuyên gia Ba Lan là để khách tham quan dễ dàng nhận biết những phần mới tu sửa. Song với phương pháp trên thì chẳng những tháp cổ bị chắp vá lộ liễu như những áo gấm vá mụn vải thô, mà thực sự đã biến mình thành những kiến trúc mới, hoàn hảo đầy đủ quá, không còn dấu ấn thời gian nữa. Như vậy là không cứu chức năng mà chỉ cứu tính mạng cho di tích không bị sập đổ, nó đứng vững đấy nhưng lại *"chết"* ngay trong khi đang tồn tại! Nếu chỉ để du khách nhận biết phần nguyên gốc là di sản của lịch sử với phần bổ sung của ngày nay, thì thiếu gì cách (như làm hồ sơ khoa học để lưu trữ và ghi vào chỗ khuất của những bộ phận làm lại ấy). Mong vì trách nhiệm với lịch sử và với mai sau, chúng ta nên thảo luận kỹ để tìm giải pháp hữu hiệu nhất.

C.Q.T

**Chú thích:**

1. Nguyễn Duy Hinh: *Khảo cổ học Chăm Pa - Quá khứ, tương lai*. Tạp chí Khảo cổ học, số 1 - 1978.
2. Ngô Văn Doanh: *Tháp Chăm* - Tạp chí Nghiên cứu Đông Nam Á, số 2 (11) - 1993.
3. Theo báo cáo Điều tra khu tháp Chăm (Mỹ Sơn) của Đoàn khảo sát Mỹ Sơn (Bộ Văn hóa và Thông tin) thì khu E còn nguyên, chỉ khu F bị sụp đổ hoàn toàn - Kỷ yếu Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 1978, trang 313.
4. Awawrzenzak và Skibinski: *Góp phần nghiên cứu kỹ thuật xây dựng tháp Chăm*. Tạp chí Khảo cổ học, số 1- 1978, tr. 60-63.
5. Ngô Văn Doanh - sách đã dẫn, tr. 26.
6. Nguyễn Duy Hinh: *Thu hoạch về tháp Chăm* - Kỷ yếu Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 1978, tr. 316-318.
7. Xem lại chú thích 1.
8. Hoàng Đạo Kính và Kazimirsz Kwiatkowski: *Năm năm tu sửa tháp Chăm (1981-1985)*. Tạp chí Khảo cổ học số 3 - 1985, tr. 55.

\* Thực nghiệm mới nhất của Viện Khoa học Công nghệ xây dựng do PTS Trần Bá Việt và Ks Nguyễn Thanh Bình công bố trên tạp chí Xây dựng số 7-1998 về "Kỹ thuật xây tháp Chăm Bí ẩn và khám phá" đưa ra những thông tin mới có phần xác đáng:

Gạch xây tháp làm bằng đất sét pha cát mịn đủ độ dẻo vè tay không dính, lại trộn 5 -10% bột tro than, không lẫn sỏi sạn hay dị vật khác, được nung dài ngày ở nhiệt độ không đổi, có độ xốp (hút nước) = 20 %. Tường tháp gắn lớp vỏ và lớp ruột riêng, xây cùng lúc, có gạch câu nhau nhưng không đều và không liên tục. Ruột tháp xây bằng gạch có lớp vữa dày 5-10mm thậm chí 20-30mm, làm bằng bột gạch tán nhỏ, khi khô không có độ dính kết. Vỏ tháp dày bằng chiều dài viên gạch (245-300mm), gạch được mài thô, gắn được thì mài chập tại chỗ. Dung dịch để mài chập là nước bột gạch ngâm cây ô dước để các keo nhôm. Keo sắt và keo ô dước cùng hoa tan. Mài chập với nước tạo sự liên kết cao: Khi mài gắn được, người ta không cho thêm dung dịch keo nữa, chỉ vài mươi giây là gạch hút hết nước và dính vào nhau do lực ép tạo bởi áp suất khí quyển vì có độ chân không giữa hai mặt tiếp xúc của gạch, độ chân không ấy có được là do bột gạch trộn dung dịch keo ô dước bị chặt dìa mép hai viên gạch, sau đó keo nhựa cây ô dước khô dần gắn hai viên gạch với nhau, tiếp theo sự ôxy hóa của bột gạch ở xung quanh mép gạch tạo ra các ôxyt sắt, ôxyt nhôm gắn kết. Cuối cùng, theo thời gian dài, oxy trong không khí thẩm thấu sâu vào mặt tiếp xúc giữa hai viên gạch để oxy hóa keo sắt và keo nhôm, biến chúng thành liên kết bền vững. Tháp xây xong mới chạm trực tiếp lên mặt gạch, chạm xong thì mài bóng bằng đá mịn hoặc rơm, công đoạn cuối là quét lên mặt tháp một lớp dầu bóng (như dầu rái) để ngăn nước và tạo bóng nhằm bảo quản.

# NHẬN DIỆN TỔNG QUAN CHẠM KHẮC ĐÁ CỔ SA PA\*

*Nguyễn Văn chiến*

## ***I. Những cuộc nghiên cứu đi trước:***

Thời gian cứ trôi dòng đời cứ chảy, hiện tại trở thành quá khứ, rồi lại tiếp tục đi qua các thời gian đã bao đời ... để nhớ quên, quên nhớ khi phát hiện ra trong quá khứ những thành quả lao động của người xưa.

- Năm 1921 Jean Bathelier phát hiện ra những khối đá có hình khắc ở Sapa. Năm 1925 V. Golobew (người Pháp gốc Nga) đã phát hiện tiếp trên 30 hòn đá có khắc hình ở dọc bờ suối Hoa và viết bài đăng trên tạp chí *Trường Viễn Đông Bác Cổ*. Đây cũng được coi là cái mốc về sự phát hiện mang tính “nhà nghề”, mặc dầu những chạm khắc đá cổ đã gắn bó mật thiết bao đời với dân nơi đây.

- Năm 1960-1962 nhà nghiên cứu Lê Trọng Khánh khảo sát và đưa ra giả thuyết về loại văn tự đồ hoạ (pictogramme). Nhưng rồi lại băng đi, đến năm 1975 Viện Khảo cổ và Ty Văn hoá Lào Cai tìm thấy thêm 60 hòn đá có hình khắc nữa.. Nhưng rồi lại băng đi, đến những năm 1988-1990 khi làm đường *Gia Định* lại thấy thêm những hòn đá nữa mới lại dấy lên nghiên cứu về *Bãi đá cổ có những hình chạm khắc*. Năm 1990, hội Trắc địa bản đồ viễn thám, Viện Sử học và Viện Văn hoá Nghệ thuật khảo sát và phát hiện thêm. Cũng năm 1990, nhân kỷ niệm 500 năm *Tám bản đồ thời Hồng Đức*, đã có Hội thảo về *khứ di tích đá khắc cổ*

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 3 (19), tháng 9 năm 2006.

Sapa này. Sau năm 2002 lại có những khảo sát tiếp tục của những nhà khoa học quan tâm đến khu đá khắc Sapa này. Trước những vấn đề thuộc cổ học nghiên cứu khoa học phải xác định: - Niên đại của những hình chạm khắc đá có từ bao giờ? - Tác giả của nó là ai? - Giải mã ý nghĩa và nội dung của những chạm khắc đá đó là gì? để định giá trị của nó.

- Đứng về góc độ lịch sử, khảo cổ học đã xác định lịch sử Hoàng Liên Sơn-Sapa là vùng đất cổ cư trú các tộc người lâu đời, có những tầng lớp văn hoá kế tiếp nhau.

- Từ các nguồn tư liệu khác nhau, các nhà nghiên cứu đi trước đã xác định niên đại của khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa, rằng: "*Xét từ lớp địa danh cổ, và những hình chạm khắc trên đá không hề mang phong cách và những yếu tố văn hoá Hán, có thể nghĩ rằng khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa xuất hiện từ trước khi có văn hoá Hán xâm nhập sang nước ta.*" Hoặc "*Kể từ khi văn hoá Hán tràn xuống nước ta từ thế kỷ III. Điều đó xuất phát từ chỗ thung lũng suối Hoa, không những là một địa bàn tự cư lâu đời của cư dân cổ, nó lại nằm một vị trí tiện lợi trên con đường bành trướng xuống nước ta của văn hoá Hán. Muộn màng lắm thì là các thế kỷ đầu công nguyên, cách đây chừng 2000 năm, nhất là sau khi Hán đàn áp khởi nghĩa của Hai Bà Trưng (40-43 sau CN). Thung lũng Suối Hoa nằm trong chân Cam Đường cổ đã trực tiếp chịu ảnh hưởng của văn hoá Hán. Chủ nhân của những chạm khắc đá cổ ở SaPa chỉ có thể là cư dân Việt cổ hay nhóm cư dân có nguồn gốc Việt cổ*".<sup>1</sup>

Dựa vào các di tích Thâm Thoáng với dấu vết: Người khôn ngoan (Homosapiens), và Trầm tích hang Hum có niên đại từ 14 vạn đến 8 vạn năm. Dấu vết Sơn Vi tìm thấy ở Lào Cai, Cam Đường, Ngòi Bo (Cách Sapa 20 km). Phát hiện ở Hoàng Liên Sơn, Sapa và các vùng lân cận như Bát Xát, Cam Đường, Than Uyên, nhiều đồ đồng Đông Sơn. Các nghiên cứu cổ sử đã đưa ra giả thuyết vùng Hoàng Liên Sơn là địa bàn của người khôn ngoan đến người Việt cổ sinh sống lâu đời và liên tục. Đã dẫn đến nhận định: "*Có thể họ là chủ nhân của những hòn đá có hình khắc phức tạp... Niên đại của các hình khắc là niên đại của Văn hoá Đông Sơn*"<sup>2</sup>

- Nguồn tư liệu dân gian nói truyền thuyết về nạn Hồng Thủy<sup>3</sup> làm chìm ngập hết mọi nơi, khi đó có hai anh em (gái và trai) tìm đường qua đây, thế rồi bị lụt chìm xuống không đi được nữa hoá thành đá lớn bên

sưởi Mường Hoa. Đời sau gọi 2 hòn đá là Hòn đá Bố và Hòn đá Mẹ, được coi là phụ mẫu của cư dân vùng ngòi Hoa<sup>4</sup>. Nay còn thấy 2 hòn đá này, trên mình có những chạm khắc, nhưng không hề có chút nào minh hoạ truyền thuyết, mà chạm khắc mô phỏng dạng *hình thủng đồ* của khu vực bên suối Mường Hoa.

## II. Địa Lý miền Đá Khắc cổ Sapa

1- *Địa hình, địa mạo và thể chất đá khắc (chất liệu đá khắc)*: Theo khảo cứu của các nhà địa chất<sup>5</sup> về đá cổ ở thung lũng Mường Hoa Sapa: có hai lần chuyển tạo về địa hình, gồm các đá biến chất *Neoproterozoi*, chủ yếu là trầm tích lục nguyên tuổi Cambri đến Devon. Sau đó biến chất động lực đặc thù của những đứt gãy lớn. Hoạt hoá Mac ma (*Magma*) kiến tạo mạnh từ nửa sau Nêogen vào thời kỳ Plioxen trở lại đây, tạo ra các vùng nâng, và vùng hạ xen kẽ nhau, cho một loạt các bề mặt san bằng không hoàn toàn, nên có các thung lũng, các bậc thềm của các sông ngòi trong khu vực. Các tầng đá khắc ở thung lũng Mường Hoa thuộc loại đá *Cát kết*, phân bố ở những độ cao và kích thước khác nhau, có vào thời Plioxen khi dãy *Frasnipan* nâng cao, cách ngày nay khoảng trên 5 triệu năm. Thung lũng Mường Hoa được hình thành và phát triển từ Plioxen trở lại đây. Như vậy lịch sử phát triển của địa hình, địa mạo Sapa gắn liền với lịch sử của Fansipan. Hoạt hoá *Magma* đã tạo nên hình thù miền đá cổ Sapa. Các tầng đá khắc ở Sapa thuộc loạt hệ tầng Cha Pả, được xem như các tầng đá lặn có nguồn gốc *Proluvi* (lũ tích) và *Coluvi* (Trọng tích). Các tầng đá khắc nằm trên các *tầng đất nền*, hoặc trực tiếp nằm trên (sản phẩm *phong hoá của đá gốc*), hoặc nằm trên các *trầm tích bờ rời* (sản phẩm của *ngòi Hoa*). Loại đá cổ này không phải là loại đá cứng, bề mặt đá qua thời gian đã bị phong hoá, nên khắc chạm dễ dàng. Đó là chất liệu có sẵn trong thiên nhiên của nghệ sĩ xưa.

2- *Về mặt địa sinh thái*: do quá trình nội ngoại sinh, xảy ra và hình thành thung lũng suối Hoa, thuộc dạng địa hình thung lũng giữa núi có nguồn gốc *xâm thực – tích tụ*. Từ xa xưa mặc dù ở vùng cao, đã có bãi lầy ẩm ướt, địa hình tạo nên sinh thái thích hợp với trồng trọt, và trồng lúa nước, để cư dân người Việt cổ sinh sống. Địa hình sinh thái đó được phản ánh vào những bức chạm khắc đá.



3- *Địa danh và cư dân*: Cuối thế kỷ XIX Mường Hoa là xã Kim Hoa với 6 thôn bản: Lao Chải, Tả Van, Hầu Thào, Sủ Pán, Thanh Kim, Bản Phùng. Nay là các xã Lao Chải, Tả Van, Hầu Thào, Sủ Pán, Thanh Kim. Cư dân cổ ở đây có người Giáy, Xá Phó, người Tày Khao (vốn là Thái Trắng), và Người H'Mông (định cư ở đây muộn hơn người Giáy và người Tày Khao). Trước còn nhiều dân tộc người cư trú tại đây như: Lô Lô, Hà Nhì, La Hủ,... nhưng họ đã chuyển đi nơi khác. "*Tên địa danh ở đây vào thế kỷ XIX, khu vực bãi đá Sapa ngày nay nằm gọn trong thung lũng Mường Hoa. Hoa đặt tên cho: Mường Hoa, suối Hoa, ngòi Hoa. Hoa là gốc, là cổ, là biểu hiện chính cho cả địa bàn có những hòn đá khắc. Đầu ngòi suối Hoa có 2 chi lưu nhập lại thành 3 nhánh gọi là: Sam sà hù (âm đọc của 3 chữ Hán: Tam chạc hà: sông 3 chạc). Xã Lao Chải là từ Lão Trại (nghĩa là: Trại cũ), có xóm Lý Lao Chải (tức: Trại cũ họ Lý). Xã Sủ Pán. (là Sứ Phán: Thạch Bàn - bàn bằng đá. Hoa Sứ Pán, là Hoa Thạch Bàn: Bàn đá hoa (hòn đá có hình khắc)... tên gọi địa danh trên của những tộc người đã ảnh hưởng, vay mượn văn tự, ngôn ngữ Hán đặt tên cho miền đất mới của họ"*<sup>6</sup>. Điều đó cho thấy: Do nói không chuẩn âm tiếng Hán, dẫn đến viết không đúng, dùng quen lâu ngày thành tên riêng.

4 - *Vị trí và số lượng đá khắc cổ*: Đá khắc Sapa chủ yếu nằm dọc bên bờ Đông Bắc vùng thung lũng suối Hoa, nằm rải rác bên ngòi, ven suối Hoa, lên trên các triền núi, nằm giữa các nương, ruộng lúa bậc thang. Chạy dài từ xã Lao Chải, Tả Van, Hầu Thào, Sủ Pán. Những bản đá khắc ẩn lẩn trong địa hình Sapa có sương phủ. Nó không hoàn toàn riêng biệt của một bãi đá, nó nằm trên nhiều vị thế của địa hình miền đá cổ. Do vậy gọi là bãi đá thì chưa đúng. Mục đích nghiên cứu là *tìm niên đại khắc Đá cổ*, giá trị của những hòn đá có khắc hình có từ bao giờ? chứ không phải tìm niên đại bãi đá cổ.

Số lượng đá có khắc hình nay thống kê được khoảng 200 hòn lớn nhỏ. Đá khắc cổ có tập trung nhất và nhiều hòn được chạm khắc khá tiêu biểu từ xóm Lý Lao Chải qua Bản Pho xã Hầu Thào đến bản Phùng xã Sủ Pán. Các hòn lớn khắc nhiều hình, các hòn nhỏ có những hoạ tiết riêng lẻ. Theo tâm linh và được chú ý đến *Hòn đá Bố* và *Hòn đá Mẹ* có những chạm khắc khá điển hình cùng với nhiều hòn đá khác nhau nằm rải rác trong thung lũng Mường Hoa

### **III. Loại hình và nội dung chạm khắc đá cổ ở Sapa:**

#### **1. Các loại hình phản ánh nội dung trên khắc đá cổ Sapa:**

*a- Loại Hình Thăng Đồ:* Là loại điển hình chiếm đại đa số và phổ biến nhất, tổng hợp tất cả những loại nét khắc. Nó mang tính ước lệ và ký hiệu. Trong quá trình khảo sát, tại hiện trường, làm bản rập những hòn đá khắc, chụp ảnh toàn cảnh thung lũng Mường Hoa. Ta ngắm nhìn toàn bộ phong cảnh của thung lũng Mường Hoa từ trên núi cao xuống, thấy hình dòng suối Hoa, thấy những con đường mòn trên núi mờ tỏ, những chi lưu của suối, những đường ruộng bậc thang, những mái nhà như là những mảng, những miếng vuông hoặc chữ nhật. Bất giác nhìn vào và so sánh với những hình khắc đá ước lệ có dạng hình thăng đồ trên đá, ta nhận thấy chúng có ý nghĩa hiện thực nhất định. Những bản chạm khắc đá ấy người xưa đã thể hiện: những thửa ruộng bậc thang, những nương trồng ngô, hoa màu... bằng những nét song hành. Những mái nhà, cụm dân cư bằng những nét, mảng hình vuông, hay chữ nhật.

*b- Loại Hình Người:* Trên những hòn đá khắc có nhiều dạng thể hiện *hình người*. Nhưng tất cả các hình người được khắc trên đá ở Mường Hoa đều bằng những nét khắc đơn giản, thậm chí sơ lược, mang tính sơ đồ, ước lệ. Có hình người nam hai tay, hai chân dang rộng. Có hình người đầu đội mũ như cánh sao toả những tia. Hình người nam đơn lẻ, hai tay khuỳnh, có chấm rốn, giữa hai chân có bộ phận sinh dục. Hình người nữ thường nhỏ hơn đầu đội có hình chóp nhọn. Một số hình chạm cặp nam nữ đứng liền nhau, khắc rõ bộ phận sinh dục và có hình cố ý phóng to, hoặc nối liền với nhau. Người ta cho rằng đó là biểu hiện tính chất phồn thực, liên quan đến thời sinh thực khí, thường thấy trong tín ngưỡng của các cư dân nông nghiệp. Có các hình người điểm xuyên vào các con đường, hoặc ghép vào các *hình thăng đồ* như để minh hoạ chủ nhân về địa dư mà họ cư trú, sinh sôi và phát triển.

*c- Loại Hình Công cụ, Nhà cửa:* Nhiều hòn đá chạm khắc những vật dụng như: hình *Cối xay*, hình *Thớt*, hình *Bánh xe*, *Guồng nước*, hình *Nhà*, có cả nhà sàn mái cong kiểu hình thuyền úp ngược, dưới sàn có những vạch thẳng song hành biểu thị hàng cột, lại có những vạch ngang gợi nét sàn. Các hình này có khi điểm xuyên vào các *hình thăng đồ*,

hoặc khắc riêng trên những hòn đá (loại nhỏ và vừa). Hòn đá ở giữa triền núi Lý Lao Chải và gần Hàu Thào có khắc hình mặt cối xay, nét khắc khoẻ, uyển chuyển như vòng quay của cối, trông đẹp và khá tiêu biểu cho loại hình khắc công cụ.

*d- Loại Hình chữ khắc:* -Tiếp cận hòn đá khắc chữ ở triền núi Lý Lao Chải gần Hàu Thào, được các nhà nghiên cứu rất chú ý. Mặt đá khắc 5 dòng chữ (trong đó: dòng thứ hai chỉ có 1 chữ). Các nét chữ trông giống nét của chữ (n), (m) và các nét sổ thẳng, ở giữa các dòng chữ có những nét đục chấm dỗ của đá. Với những nét móc thẳng và cong thoáng nhìn giống kiểu chữ *Thái*. Cách trình bày các dòng và khoảng cách chữ có hàng lối. Bản khắc đá này được in rập, và trưng bày trong “*Triển lãm: Ảnh và Bản rập về bãi đá cổ SaPa*” tại *Bảo tàng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội* (8-2006), tại đây còn có Hội thảo: “*Bãi đá cổ và những vấn đề liên quan*”, song bản chữ khắc này vẫn chưa ai đọc ra nội dung. Trong “*Hội nghị: Thông báo Khảo Cổ Học toàn quốc lần thứ 41* (hai ngày 28 và 29 tháng 9 năm 2006 - tại Hội trường lớn *Ủy Ban Khoa Học Xã Hội Việt Nam* - số 1 Liễu Giai, Hà Nội), nhà nghiên cứu *Lê Trọng Khánh* (đã từng nghiên cứu về khắc đá cổ Sapa từ những năm 1960-1962) và nhà nghiên cứu *Bùi Thiết* cũng đưa bản rập hòn đá khắc này ra thông báo: *phát hiện về một bản chữ khắc rất cổ ở SaPa*, nhưng rất tiếc cũng không dịch được nội dung. Các nhà nghiên cứu chữ cổ trước đây đã tiếp cận với những bản chữ khắc trên đá cổ ở Sapa cũng đều không giải mã được.

- *Nay giải mã hình khắc chữ của bản đá này:* Hòn đá khắc này không lớn, nên đi quanh được các chiều để nhìn xem chữ khắc. Trực tiếp với bản đá khắc chữ này thấy màu rêu phong làm mờ lẫn nét khắc, bị loang lổ về đậm nhạt, nên rất khó xem đọc. Bởi vậy muốn cho rõ chữ khắc phải áp giấy dó lên và rập cho nổi hình nét khắc, để hy vọng tìm hiểu giải mã, đọc dịch..Ngoài ra tôi chụp ảnh nguyên trạng hòn đá trong thiên nhiên, và chụp thêm một bức ảnh bản rập hòn đá này tại thực địa, khi giấy còn dính sát mặt đá, đã nổi lên toàn bộ bản chữ khắc.. Xem ảnh minh hoạ ta thấy bên cạnh hòn đá còn có các lá ngọn cây liền kề. Nhưng xem đọc bản khắc chữ này nếu không nhận ra được loại chữ khắc là loại gì, và chiều khắc chữ của người xưa thì cũng không đọc được nội

dung chữ là gì. Sau khi xác định đúng chiều, và nhận ra nó là loại chữ theo hệ *Latinh* tôi đã đọc ra bản chữ khắc trên đá này. Nói xác định đúng chiều là dựa vào chiều mọc lên của ngọn lá cây, so với độ nghiêng, chéch lên của hòn đá và theo hướng mặt trời (vì không ai làm ngược bằng việc chúc đầu xuống mà khắc chữ cả). Nhờ vậy, tôi đã tìm đúng chiều và đọc ra bản chữ của người xưa khắc trên đá. Chữ khắc không theo chiều dọc, mà thuận theo chiều ngang. Đọc 5 dòng chữ khắc, từ dòng trên xuống dòng dưới, lần lượt:

-Dòng 1: (có 3 chữ) *Lên chỗ đá*

-Dòng 2: (có 1 chữ) *Bố*

-Dòng 3: (có 2 chữ) *Mẹ mà*

-Dòng 4: (có 2 chữ) *ăn nằm*

-Dòng 5: không rõ 2 chữ đầu, tiếp sau thấy rõ 4 nét sổ thẳng có thể là dấu chấm thán hoặc ký hiệu gì đó.

Nội dung bản chữ là: "*Lên chỗ Đá Bố Mẹ mà ăn nằm.. !!!!*". Theo nội dung thì đây là chữ khắc theo lời nói (*khẩu ngữ*) theo cách nói dân dã. Về ý nghĩa ta xét đoán: Có thể là ý tưởng tâm linh nơi cầu phồn thực? là nơi cầu sự sinh sôi con cái ?; là nơi mong muốn phù trợ an cư, lạc nghiệp của cư dân nông nghiệp ?; là sự chỉ bảo nơi trai gái hẹn hò tình tự với hướng đạo của những hình khắc nam nữ giao hợp? mà ta thấy ở khu vực bãi đá cổ này có những hình khắc người nam nữ "ăn nằm". Ngoài ra có thể còn là *ký tự lóng* của một sự cất dấu gì đó, vì đây trước kia còn thuộc khu rừng cấm? v.v... Các ý xét đoán trên cũng còn được tìm hiểu sâu hơn nữa. Điểm rất đáng lưu ý là: Hòn đá khắc chữ này nằm trong khu vực có hòn Đá Bố và hòn Đá Mẹ (được tuyên tụng trong truyền thuyết), và như trên đã nói *loại đá khắc hình người ở khu vực này, có khắc hình những cặp nam nữ giao cấu...* Do vậy ta thấy nội dung bản chữ khắc trên hòn đá này có liên hệ đến các bản đá có hình khắc người trong khu vực, và có sự chỉ dẫn đến nơi đá Bố và đá Mẹ để thực hiện mong ước có kết quả. *Nhận diện được mặt chữ và đọc ra nội dung* của bản khắc chữ này theo chữ quốc ngữ. Bởi vậy ý nghĩa khảo cổ học thì bản khắc chữ trên đá này chỉ có sau khi chữ quốc ngữ ra đời. Chữ khắc tuy có hàng lối nhưng khi giải mã *đọc ra* thì thấy chữ khắc còn rất nguệch ngoạc. Như vậy đã góp thêm nhận định về niên đại, cũng như

giá trị nội dung một loại khắc chữ trên đá cổ ở Sapa, rằng: nó không phải quá xa xưa như các nhà nghiên cứu đi trước đã xác định, mà bản chữ khắc này gần với thời hiện đại.

-Ngoài ra còn một dạng chữ gần với chữ Hán, nhưng không phải chữ Hán. Vết khắc còn hằn khá sâu, chứng tỏ không xa xưa lắm. Hoặc dạng chữ gần với loại chữ viết bùa chú của người Tày, người Dao. Tất cả các dạng chữ trên đều không rõ cấu trúc chữ và từ vựng, nên không luận được ngữ vựng. Có thể là “bí ẩn”, có thể là trình độ sơ sài mà khắc không ra chữ, nên xoay các chiều để xem đọc không nhận ra bộ chữ gì để mà luận nghĩa. Do vậy các dạng chữ trên, các nhà nghiên cứu chữ cổ đều không giải mã được. Đây cũng là ý để kết luận về nó.

-Những *Hình dạng chữ khắc* thường được khắc ở những hòn đá riêng biệt. Trên *những hòn đá khắc hình* không có chữ khắc lẫn vào trong bố cục, hoặc hiếm hoi có chữ thì thấy khắc ở một góc riêng biệt. Một điều chú ý nữa là *nét khắc dạng chữ* và *nét khắc hình* có độ nông sâu khác nhau, cho thấy hai việc làm khác nhau. Điều đó cũng chứng tỏ lớp thời gian khác nhau, những *dạng chữ* đều không gắn kết với ý nghĩa của những hình khắc (như kiểu Thi trung hữu hoạ) Trường hợp hòn đá khắc chữ ở Lý Lao Chải nói trên với những hòn đá khắc hình có sự khác nhau về thời gian, và ở hòn đá riêng biệt. Nó chỉ liên quan theo ý nghĩa chỉ dẫn mà thôi.

2. *Xét chung về nghệ thuật và nội dung các bản đá khắc ở Sapa:* chủ yếu là đục chạm bằng nét chìm lên đá, nó vừa mang tính ước lệ, vừa ký hiệu, minh hoạ. Người xưa đã sử dụng các *nét thẳng, nét cong, mảng hình vuông*, hoặc hình chữ nhật, *nét hình tròn, nét thẳng, nét hình chữ thập, nét xoắn ốc, nét chữ (S), nét bất chéo, nét lượn, nét song hành*, khá phổ biến trên nhiều hòn đá khắc. Tùy theo ý đồ sắp xếp khu vực trên mặt đá, có hòn được chạm riêng lẻ, có hòn chạm thành từng dãy, và thường được kết hợp, thể hiện có khi khắc thành từng mảng riêng, cũng có khi khắc phủ kín gần hết mặt hòn đá... nhằm tạo nên những mô típ, những hoạ tiết trên đá về *Hình thặng đồ, về hình người, hình công cụ, nhà cửa...* thể hiện rõ và nổi bật là loại: “*Hình Thặng Đồ trên đá.*” Nội dung ý nghĩa: phản ánh về các địa điểm, địa dư, khu vực cư trú của người xưa ở thung lũng Mường Hoa SaPa.

#### **IV. Chạm khắc đá trong khu Văn hoá Cự Thạch:**

1 - *Cự Thạch (Megalithic)*, nói chung : là những tảng đá lớn được (xấp xếp với nhau, gắn kết đá không phải bằng chất kết dính mà là: những mộng , ngoàm, và trọng lực), để cấu thành một biểu tượng và chức năng gì đó theo quan niệm và sử dụng của con người để trở thành văn hoá. *Cự Thạch* gắn với các cấu trúc xã hội có từ thời Tiên sử đến tận nay, và có ở nhiều nơi trên thế giới, có những giá trị khác nhau. Nó đa dạng về chức năng (chẳng hạn: để Tưởng niệm - kỷ niệm; hoặc biểu thị Uy quyền – Tranh giành; hoặc Tâm linh - Tôn giáo, hay Mộ táng...). Song nó thường thấy các di tích thời Tiên, Sơ sử. Dùng các đá có sẵn trong tự nhiên để xếp thành các loại sử dụng theo yêu cầu và mục đích: đá thẳng *Trường thạch (Menhir)*, *Cầu đá (Stone bend)*, *Mộ đá: Trác thạch (Doimen)*, *Quách đá (Stone sarcophagus)*, *Hòm đá thi hài (Stone cút)*, *Chum đá (Stone jar)*...

2 - *Phát hiện Văn hoá Cự Thạch*: Văn hoá Cự Thạch trong khu chạm khắc đá cổ Sapa mà chúng tôi phát hiện trên triền núi cao Bản Pho, là những hòn đá to lớn, được bàn tay con người xấp xếp, kê lên bằng những hòn đá nhỏ ở dưới với thế chân vạc, tạo nên như một hương án bàn thờ bằng đá. Theo tôi nó mang chức năng *Tâm linh* và biểu thị *Uy quyền*, nổi rõ tính chất đá Thờ. Các hòn đá này đều không có chạm khắc.

Chạm khắc chỉ thấy ở hòn đá to khác liền kề, thấp hơn ở phía trước. Toàn bộ hình chạm khắc khá rộng chạy dài ngang mặt đá, và cũng là chiều nằm ngang song hành theo suối Hoa. Nó là một *hình thặng đồ phản ánh dọc thung lũng suối Hoa*. Đứng trên hòn Đá lớn ta nhìn ra phía trước là thung lũng Mường Hoa, với toàn cảnh rộng khắp của thiên nhiên hùng vĩ. Đây là khu đá được xấp xếp làm nơi thờ, tế lễ *Trời - Đất*. Đi ngược lên phía trên theo chiều dọc, lại phát hiện hai hòn đá lớn khác. Tìm sang hai bên, đều có đá kê như thế. Đặc biệt những vị trí đá xếp rất đặng đối. Chứng tỏ ý thức về bố cục rất cao. Liên tưởng đến *Phong Thủy Phương Đông*, áp vào mô hình xấp xếp đá thờ này, thấy *tư tưởng Phong Thủy* được vận dụng triệt để. Phía lưng của khu tế lễ này dựa vào núi. Hai bên có các triền đá, lại được xấp xếp thêm đá kê tạo thành thế tay ngai vững chãi. Lại có dòng suối Hoa chảy lưu thủy.

Phía xa trước mặt là triền núi cao của dãy Hoàng Liên Sơn che chắn, là bình phong thiên nhiên.

Nơi đây, thiên nhiên đã tạo nên địa hình, có những triền đá và những tảng đá lớn. Khi xưa người cổ đã biết sử dụng Đá để xấp xếp làm nơi tổ chức nghi lễ cộng đồng. Họ coi nơi này là nơi có linh hồn của Thần trú ngụ để bảo hộ mùa màng của cộng đồng. Khu đá thờ *Thần linh* này chứa đựng nhiều điều bí ẩn của người xưa. Tôi gọi những hòn đá này là *Đá Thờ* (hay: *Cự Thạch Tâm Linh*). Trong những nghiên cứu trước đây: cũng đã có nhắc đến những hòn đá ở khu vực xã *Lao Chải* nơi thờ "Thủ Ty" của người Giáy.

3- *Quan hệ của đá Cự Thạch (Đá thờ) và đá khắc hình*: Phát hiện Văn hoá Cự Thạch ở bản Pho xã Hào Thào, và trong quần thể đá khắc, ta còn thấy có những hòn đá lớn được chạm khắc: những hình thuộc loại *Hình thảng đồ*. Vậy chúng có liên quan gì với nhau hay không? Thấy rằng: Bản Pho trước đây là trung tâm cư trú của người Xá Phó và là nơi có *hòn đá Mẹ*. Trong quần thể Đá Cự Thạch ở đây, với nơi tổ chức nghi lễ cộng đồng là có trước, được thần linh hoá, (Đá Thờ, xếp thành như những bệ thờ). Còn đá khắc *Hình thảng đồ* thể hiện một quá trình tiếp diễn văn hoá cộng đồng. Những hòn đá có chạm khắc (hiện thấy) là các đời sau kế tiếp khắc vào làm địa giới khu vực dân cư của các tộc người xưa đã sinh sống ở đây. Cũng theo điển tích còn lưu truyền: Xưa kia, nơi đây từng có sự tranh chấp về đất đai giữa người Xá Phó và người Thái Trắng (tức Tày Khao) đã xảy ra giao chiến, (và còn thấy hòn đá khắc tạc hình về sự tranh chấp). Người Tày Khao thua phải đến cúng ma người Xá Phó ở những hòn đá lớn và thể không xâm lấn. Kết hồi họ đã quy ước với nhau: *lấy suối là ranh giới, và khắc lên những hòn đá làm giới địa*. Trên bản khắc có tạc hình người, mà già bản bảo là thờ ma (chỉ những người đã chết), và những hòn đá khắc về *ranh giới địa* đã ra đời. *Hình thảng đồ trên đá* chắc là căn cứ vào đây.

Do vậy, xét trên những hòn Đá Thờ không thấy khắc gì vào, còn những hòn đá có hình khắc thì ở phía trước và ở bên cạnh, chủ yếu đều là khắc những hình về *địa dư đồ* thuần túy, cho thấy hai lớp văn hoá khác nhau. Ngoài *Đá Khắc* còn có *Đá Thờ* trong cùng một khu vực cho thấy các tầng Văn hoá khác nhau được nối tiếp phát triển. Những hòn đá xếp

trên những hòn đá lớn đó đều là khu *Đá Thờ*, nay đều là phế tích, bỏ hoang, cho thấy văn hoá cự Thạch xưa đã bị đứt đoạn với hiện tại.

#### ***V. Trở lại vấn đề xác định niên đại đá khắc cổ Sapa:***

Đối với nghiên cứu của các học giả đi trước (đã dẫn trên) tôi rất trân trọng, coi như những khám phá mở ra bề rộng, là những nét chấm phá phóng dụ toàn cục về miền đá cổ Sapa - Hoàng Liên Sơn (Lào Cai), nơi có cư dân cư trú lâu đời, và những dấu vết của các nền văn hóa phát hiện ở nơi đây (và đã nêu những giả định về niên đại chạm khắc Đá) đã giúp cho những người đi sau tiếp tục nghiên cứu để làm sáng rõ khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa, một di sản văn hoá. Theo tiến sĩ Đỗ Văn Ninh (Viện Khảo Cổ): *“Kể ra những cuộc điền dã lấy tư liệu nghiên cứu cũng đã khá nhiều lần, và những ý kiến đã đề xuất cũng không phải quá ít, song dường như vẫn còn khiên cưỡng và chưa tiếp cận chân lý”*

Tiếp tục nghiên cứu làm sáng rõ khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa, một di sản văn hoá đã được Bộ Văn Hoá Thông Tin xếp hạng, và còn đang được đề nghị là di sản văn hoá thế giới, nay cũng có thêm một số nhà khoa học xác định niên đại muộn hơn nhiều.

*Những khai quật mới về Khảo cổ học* những năm 2001- 2003 (của nhóm *Nguyễn Việt – Trung tâm Nghiên cứu Tiền Sử Đông Nam Á*) phát hiện thấy quan tài gỗ có tuổi 900 năm, Hoạc những mảnh đồ gốm có niên đại *Minh - Thanh* ở khu vực gần rừng Cấm, đã dùng phương pháp C14 xác định: có dân cư trú cách ngày nay khoảng 300- 400 năm. Điều đó phần nào gợi về niên đại muộn của chủ nhân chạm khắc đá cổ Sapa.

*Với góc độ nghiên cứu Mỹ thuật và các ngành liên quan:* Miền đá cổ Sapa - Hoàng Liên Sơn (Lào Cai), nơi có cư dân cư trú lâu đời, và những dấu vết của các nền văn hóa phát hiện, những người đi sau tiếp tục nghiên cứu để làm sáng rõ khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa. Qua thâm nhập, khảo sát thực địa, chụp ảnh, và bản rập mặt đá khắc cổ, cùng việc biên chép về miền đá cổ Sapa, và những tư liệu lịch sử, tư liệu dân gian, tư liệu nghiên cứu về địa chất, và không quên đọc lại những nghiên cứu đi trước để tham khảo. Tôi đã có phân loại, so sánh, đối chứng, nhận diện mỹ thuật, cũng như xác định những nội dung ý nghĩa



của các bản chạm khắc. Nhằm đi đến xác định thời đại khắc đá ở SaPa, dựa trên các luận điểm sau:

1- *Tìm những xác định rõ về địa lý, sinh thái, địa danh, cư dân và truyền thuyết dân gian vùng miền đá khắc cổ Sapa* như dẫn trên, góp phần tìm hiểu xuất xứ và nội dung hình khắc.

2- *Về mặt nghệ thuật: xác định, thể loại, số lượng, giải mã nội dung và ý nghĩa hình tượng:*

Các bản đá khắc ở Sapa chủ yếu là đục chạm bằng nét chìm sâu lên đá, nó vừa mang tính ước lệ, vừa ký hiệu, minh hoạ. Cho thấy mối liên hệ giữa nghệ sĩ vô danh với cư dân bản địa, biết kế thừa của các văn hoá đi trước, thể hiện rõ và nổi bật về một thể loại mà tôi gọi là loại: *"Hình Thắc Đồ trên đá."* Những bản khắc thường tổng hợp tất cả các loại nét, hình, tạo nên những loại chạm khắc *trên đá cổ* này, thuộc vào loại đẹp mà ta thấy ở Sapa. Nội dung ý nghĩa: phản ánh về các địa điểm, địa dư, khu vực cư trú của người xưa ở thung lũng Mường Hoa SaPa. Tuy nhiên trong những hòn đá khắc chạm (chia loại ở trên) loại Chạm *Hình người, Hình Công cụ, Nhà cửa...* thể hiện bằng các hình vuông, tròn, bằng những hình nét xoắn, cho thấy nó có liên hệ đến với những mô típ trang trí của các dân tộc, các loại này không nhiều, mà tiêu biểu và phổ biến nhất vẫn là loại *Hình Thắc Đồ trên đá*. Người xưa đã biết sử dụng những mặt đá trong thiên nhiên, với bề mặt có độ phẳng, hoặc lồi, hay lõm nhẹ, để khắc hình, *mở ra một thể loại mới* trong lịch sử. Tuy dùng nét khắc đơn giản, nhưng chứa đựng tính phản ánh về địa danh, địa hình nơi cư trú. Nó thực sự đóng vai trò tiên phong của khoa bản đồ. Những hình khắc trên Đá hoàn toàn theo quan niệm và ứng xử của nghệ sĩ xưa sống trên miền đá cổ Sapa. Tùy theo mặt đá rộng hay hẹp mà thể hiện: Hình đồ của vùng rộng, hay khu vực hẹp, hoặc một địa dư nhỏ sử dụng. Nổi bật là những bản khắc to rộng, chứa đựng về địa danh, địa mạo, phản ánh thế giới quan về môi trường nơi họ sinh sống đã gắn bó bao đời.

3- *Đọc ra nội dung Bản chữ khắc* cũng là góp thêm vào nhận định niên đại cũng như giá trị một loại khắc đá ở Sapa.

4- *Các tư liệu lịch sử thời Hồng Đức*, với vua Lê Thánh Tông người đặc biệt chú ý xác lập những bản đồ về cương vực, lãnh thổ đất

nước. Điều này cũng có liên quan mật thiết đến vấn đề xác lập *địa dư đồ* của các vùng miền, khu vực trên toàn bộ lãnh thổ quốc gia. Năm 1990 tấm bản đồ Hồng Đức (1490-1990) tròn 500 năm, và đến nay đã 516 năm. Thời Lê-Nguyễn và về sau các tấm đồ bản bằng giấy, hay bằng lụa được phát triển. Nay ta còn thấy được các bản đồ thời đó đều ít nhiều có minh hoạ thêm cảnh vật để cho dễ xem. Đó cũng là bước phát triển dần dần của khoa bản đồ. Điều đó rất có liên quan đến những *Hình Thắc Đồ trên đá* ở Sa Pa này, làm cơ sở lịch sử của thời đại khắc đá Sapa.

5- *Phát hiện Đá khắc ở những vùng cao Tây Bắc và Bắc*: Thực tế chúng ta qua khảo cứu và cũng đã phát hiện thấy ở những vùng cao với chạm khắc đá cổ, không chỉ có riêng ở thung lũng suối Hoa SaPa, mà Đá khắc cổ còn thấy ở Tả Phìn (Lào Cai), còn thấy ở những nơi khác như: *Phong Thổ - Lai Châu, Xín Mần - Hà Giang...* cũng có những hình khắc trên đá, và cũng sắp xỉ tương đồng về thời gian, và cùng chạm trên một loại đá *Cát kết*. Những hình khắc trên đá mang rõ nét về *Hình thắc đồ, địa dư đồ* như ở thung lũng *Mường Hoa Sapa* mà ta đã phát hiện, chắc chắn không nằm ngoài chủ trương của vị vua anh minh - một vương triều còn ghi rõ trong lịch sử, đã bao quát quán xuyên toàn bộ lãnh thổ cương vực đất nước. Điều đó rất có liên quan đến những *Hình Thắc Đồ trên đá* ở Sapa này và những nơi khác được phát hiện.

6- *Bản chất về địa hình, thể chất Đá khắc* (chất liệu Đá khắc) miền đá cổ Sapa là loại đá *Cát kết*: đã được các nhà địa chất xác định do hoạt hoá *Magma* tạo nên, được xem như các tảng đá lăn có nguồn gốc *Proluvi* (lũ tích) và *Coluvi* (Trọng tích). Bản chất các tảng đá khắc: trực tiếp nằm trên (sản phẩm *phong hoá của đá gốc*), hoặc nằm trên các *trầm tích bờ rời* (sản phẩm của *ngòi Hoa*). Loại đá cổ này không phải là loại đá cứng, bề mặt đá qua thời gian đã bị phong hoá, nên người ta khắc chạm một cách dễ dàng. Nếu xác định niên đại cách ngày nay từ 2000 năm-3000 năm, hoặc cho nó là nghệ thuật thời tiền sử hoặc nguyên thủy thì những hình khắc trên đá (*Cát kết phong hoá*) lộ thiên như vậy bị thời tiết với nắng và gió mưa sương phủ của thời gian dài thì sẽ bị bào mòn đi hết.

7- Phát hiện văn hoá Cự Thạch với truyền thuyết *lấy suối làm ranh*

giới, khắc đá làm giới địa; và tiếp nối của văn hoá bản địa là những hòn đá có hình khắc. Ngoài Đá Khắc còn có Đá Thờ trong cùng một khu vực cho thấy các tầng văn hoá khác nhau được nối tiếp phát triển như dẫn luận trên góp phần xác định thời đại đá khắc Sapa.

8- Dựa vào tổng quan, tiếp cận nhận diện tổng thể của 200 hòn đá khắc có độ mờ tỏ, nông sâu khác nhau. Theo chiều thuận những hòn đá nào chạm khắc bị mờ và nông lại thì có thời gian xa chúng ta hơn. Những hòn đá nào chạm khắc còn tỏ và nét sâu hơn sẽ gần chúng ta hơn. Điều đó chứng tỏ trong số 200 hòn đá tìm thấy đã chứng minh chúng có những lớp thời gian khác nhau, góp phần xác định thời đại đá khắc Sapa có sự nối tiếp phát triển.

9 - Ngoài ra còn dựa trên những hiện vật khắc đá cổ khác đã xác định được niên đại (Như các tấm bia đá có niên đại *Quang Thái tứ niên* (1391) và *Thiệu Bình tứ niên* (1437) ở chùa Bảo Tháp, Bia “Khê Lương Kiều” niên đại *Hồng Phúc nguyên niên* (1572) ở chùa Dâu... để liên hệ so sánh về chất liệu đá khắc với đá được khắc chạm ở SaPa với độ nông sâu do bào mòn của thời gian, làm hậu thuẫn cho việc xác định niên đại đá khắc Sapa, để thấy nó không quá xa xưa như một số nghiên cứu giả định.

Nghiên cứu Mỹ thuật qua điền dã thực địa, miền đá khắc cổ Sapa cùng khảo cứu các nguồn tư liệu liên quan, với những luận điểm nêu trên: Tôi xác định *Thời đại của những hòn đá chạm khắc cổ ở Sapa* có vào khoảng (từ thế kỷ XV đến hết thế kỷ XVI), mà trung tâm là thời Lê Thánh Tông. Còn niên đại cụ thể vào năm nào thì không ai có thể xác định được, vì trên những 200 bản đá khắc không hề có ghi.

*Tóm lại* : Tiếp cận với các hình chạm khắc trên đá cổ Sapa, thấy rằng khu vực này thiếu vắng những hang động, nên không có thành vách đá để tạc. Hay nói đúng hơn là thời gian, thời đại khắc đá ở Sapa không phải là nghệ thuật hang động như đã thấy ở các nơi thời tiền sử hay nguyên thủy. Ta không hề thấy cảnh săn bắt, hái lượm của thời sơ khai. Điều đó càng chứng tỏ khắc đá cổ ở SaPa là ở thời gian, thời đại sau này, và càng không phải niên đại xa xưa của thời nguyên thủy, hay nghệ thuật nguyên thủy (như một số người ngộ nhận, lầm tưởng). Nội dung và ý nghĩa của những hình khắc trên đá cổ Sapa cho thấy nghệ sĩ

bản địa xưa, đã tạo nên tác phẩm khắc đá là những *Hình Thắc Đồ* trên đá, chứng tỏ một bước đi mới trong lịch sử.

Những hình chạm khắc trên đá cổ Sapa thuộc về những lớp thời gian khác nhau, mà theo tôi là nó phát triển trong vòng 2 thế kỷ (XV và XVI), với sự tiếp theo chiều sâu lịch sử, nó chứa đựng nhiều nội dung về một vùng danh thắng Sapa. Nổi bật nhất là những bản khắc to rộng của những *Hình thắc đồ trên đá*, vừa mang tính ước lệ, vừa ký hiệu, vừa minh họa về loại hình mới. Nó không chỉ là cái đẹp của nghệ thuật khắc đá, mà còn nổi rõ về: *tính hữu dụng đồ bản* về địa dư cư trú của người xưa. Cho thấy mối liên hệ giữa nghệ sĩ vô danh với cư dân bản địa, cho thấy sự kế thừa của các văn hoá đi trước. Tuy dùng nét khắc đơn giản nhưng chứa đựng tính phản ánh về địa danh, địa hình nơi cư trú của người xưa, là tiền đề của những tấm bản đồ sau này. Người xưa đã biết sử dụng những mặt đá trong thiên nhiên, để tạo nên những bản khắc đá phản ánh thế giới quan của mình về môi trường nơi mình sinh sống và gắn bó bao đời. Thành quả lao động của họ đã tạo nên những tấm *hình thắc đồ trên đá* độc đáo trong lịch sử. Những tác phẩm đó xứng đáng là vai trò tiên phong của khoa ngành bản đồ sau này. Nó được phát triển tập trung nhất vào thế kỷ XV thời Hồng Đức với triều đại Lê Thánh Tông. Đá khắc cổ Sapa: phản ánh một bước phát triển mới về tư duy sáng tạo của người xưa, hoà đồng với các nền văn minh trên thế giới. Xứng đáng là một di sản văn hoá, *sánh cùng các địa danh có nghệ thuật khắc trên đá ghi trong danh mục thế giới: AiLen, AnGiêri, Braxin, ChiLê, DimBaBuê, Italia, LyBi, MêHicô, NaUy, Nam Phi, Mỹ, Pháp, TâyBanNha, Thụy Điển...* Tuy vậy, hiện trạng những đá khắc đang bị bào mòn của mưa, nắng, thậm chí còn bị con người hiện tại đến tham quan khắc thêm vào hoặc trèo dẫm lên mặt đá khắc cổ, làm cho những nét khắc cổ của người xưa bị bào mòn. Do vậy để *đá khắc xưa còn tỏ*, chúng ta cần phải gìn giữ: *Khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa* và có kế hoạch bảo tồn nguyên gốc giá trị khắc đá xưa có tuổi ra đời khoảng 500 năm (năm trăm), của miền đá cổ SaPa Hoàng Liên Sơn có trên 5.000.000 (năm triệu năm) tuổi.

N.V.C

**Chú thích:**

1. Theo “*Quần thể đá chạm cổ Sapa*” ( *Tạp chí khoa học-hội thảo quốc gia*)
2. Diệp Đình Hoa-Phạm Minh Huyền “*Bản đồ lập thể nguyên thủy nhất*” 1990.
3. Thời gian xảy ra nạn Hồng Thủy thường chỉ định thời vua Hùng thứ XVIII, khi Thục Phán An Dương Vương lập nên nước Âu Lạc vào năm 258 TCN.
4. *Truyền thuyết dân gian ở Sapa*: Những năm thương cổ có lũ lụt lớn, thiên tai xảy ra liên tiếp, mọi người chết hết chỉ còn 2 anh em mồ côi sống sót, đưa nhau vượt dãy Hoàng Liên sơn tìm đất mới để sinh sống. Lên đến Sapa em khát nước tụt lại phía sau, xuống ngòi Hoa uống nước, phải chổ lầy sâu em tụt xuống bùn không lên được. Lúc đó anh đã đi quá xa tận Mường Bo, không thấy em mới quay lại tìm. Trời đã tối và qua đêm mà vẫn không thấy em, đến Hào trời đã sáng, anh phục xuống khóc em hoá thành đá. Còn em gái không thấy anh cũng hoá đá bên bãi lầy, ngoảnh đầu hướng về nhau. (Theo tài liệu “*Khu di tích chạm khắc đá cổ Sapa*”)
5. Theo *Nguyễn Dịch Dỹ* (Chủ tịch Hội địa tứ địa mạo Việt Nam)
6. Theo tiến sĩ *Đỗ Văn Ninh* (Viện Khảo cổ).
7. Victor Goloubew – *Những khối đá chạm khắc ở vùng Sapa (Bắc kỳ)*. Tạp chí Nghiên cứu lịch sử số 5-2005
8. *Những phát hiện mới về Khảo cổ học 1975* Viện Khảo cổ – tr 304-309.
9. Victor Goloubew, *Roches Gravédán la Region de Chapa*. EFEO. Tom XXV 1925, p 423.
10. Kỷ yếu hội thảo khoa học 1990 – *Lịch sử bản đồ Việt Nam*, nhân dịp 500 năm tập bản đồ Hồng Đức.

## HÌNH TƯỢNG CON NGƯỜI TRONG CHẠM KHẮC THỜI MẠC\*

*Nguyễn Đức Bình\*\**

**N**hững năm đầu của TK 16, là thời kỳ suy thoái của triều đình Lê sơ, Mạc Đăng Dung đã cướp ngôi và lập ra vương triều nhà Mạc (1527-1592).

Cơ cấu xã hội mà nhà nước Lê sơ dựng lên vẫn được nhà Mạc duy trì. Nhà Mạc không chủ trương “giương Nho ức Phật”, không “trọng nông ức thương”, do đó Phật giáo, Đạo giáo dung hoà và được chấn hưng, Nho giáo được phụng thờ, nông nghiệp và thương nghiệp phát triển mạnh, kinh tế dồi dào, đời sống nhân dân no đủ, xã hội tương đối ổn định. “...Từ đây, người buôn bán và người đi đường đều đi tay không, ban đêm không có trộm cướp, trâu bò chăn thả không phải đem về, chỉ mỗi tháng kiểm soát một lần, hoặc sinh đẻ cũng không biết vật của nhà mình. Trong khoảng vài năm, đường xá không nhạt của rơi, cổng ngoài không đóng, thường được mùa to, trong cõi tạm yên”<sup>1</sup>.

Đến năm Quý Tỵ (1533), nhà Lê được khôi phục, tại quê hương Thanh Hoá thế lực Trịnh - Nguyễn được hình thành nhằm chống lại nhà Mạc. Từ đây nội chiến tàn khốc kéo dài gần 50 năm giữa Nam triều (Lê - Trịnh - Nguyễn) và Bắc triều (nhà Mạc). Giai cấp thống trị mãi mê với

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1, tháng 5 năm 2002 và Tạp chí Mỹ thuật, số 78 (52) tháng 4 năm 2003.

\*\* Sinh năm 1973. Về Viện năm 1997, hiện nay là cán bộ nghiên cứu công tác tại Ban Tư liệu.

cuộc chiến để tranh giành quyền lực cho bản thân, các quy định và thể chế ở trung ương không vươn tới làng xã. Hệ thống tư tưởng bảo thủ, quan lại mất uy tín, kỷ cương xã hội lỏng lẻo, lòng dân chán chường với thời cuộc. Rất may cuộc chiến “huynh đệ” này đã không lấy làng xã làm chiến trường, chính vì vậy nhân dân có cơ hội tự do phát triển.

Tuy nằm trong bối cảnh chính trị không ổn định nhưng buôn bán vẫn thông thương, các làng nghề vẫn được mở rộng, kinh tế trong dân chúng dồi dào. Các công trình công cộng của làng xã vẫn được xây dựng, nhiều ngôi chùa được dân hoặc giới quý tộc bỏ tiền trùng tu, làm mới khang trang. Nghệ thuật tạo hình nhân đà trở dậy một cách mạnh mẽ.

Thời Lý - Trần, nghệ thuật phục vụ vương quyền, thần quyền đậm chất Phật giáo. Các mảng chạm khắc miêu tả con người là thần tiên, vũ nữ, nhạc công nhằm ca ngợi đạo pháp. Thời Lê sơ Nho giáo là tư tưởng chủ đạo, Phật giáo bị lu mờ. Trong chạm khắc hình ảnh con người dường như ít được nhắc đến, thay vào đó là các mô típ trang trí mang tính biểu tượng. Đến thời Mạc, Nho giáo không còn là ý thức hệ chính thống, Phật giáo, Đạo giáo và tín ngưỡng bản địa đã lắng lẽ ăn sâu vào lòng dân chúng, nghệ thuật cũng phát triển theo hình thức tự phát. Trong trang trí hình ảnh con người đóng vai trò chủ đạo với những hoạt cảnh mang đậm tính chất thôn dã.

Đình Tây Đằng (Ba Vì, Hà Tây, 1583?) là di tích điển hình của thời Mạc còn tồn tại nguyên trạng. Với một không gian kiến trúc vừa phải, hình ảnh con người được chạm rất khái quát về nội dung, linh hoạt trong hành động, cách thể hiện trên hình khối và bố cục lại đơn giản như các cảnh: *Trai gái chải tóc cho nhau, Gánh con, Chơi trồng nụ trồng hoa, Chèo thuyền ngắm cảnh, Đâm thú, Phật gỗ, Lão tiên,...* Qua các mảng chạm khắc ở đình Tây Đằng đặc điểm nổi rõ là con người, hoa, lá, mây, thú đã cùng tồn tại bình đẳng với nhau trên một mặt phẳng, cũng như trong tổng thể kiến trúc. Không riêng đình Tây Đằng, các di tích thời Mạc khác như đình Lỗ Hạnh (Hiệp Hoà, Bắc Giang, 1576), đình Thụy Phiêu (Ba Vì, Hà Tây, 1531), chùa Dương Liễu (Hoài Đức, Hà Tây), chùa Cói (Tam Dương, Vĩnh Phúc) trong chạm khắc hình ảnh con người là mô típ trang trí đóng vai trò chủ đạo và được đề cao. Hình ảnh Tiên nữ

cưỡi rồng (đình Lỗ Hạnh, đình Thụy Phiêu, chùa Cói...) hình tượng người phụ nữ được đề cao với thân hình mềm mại cùng với đôi cánh, đang cưỡi trên lưng rồng, hướng về ước mơ, về hạnh phúc và cuộc sống. Nhưng đặc biệt mảng chạm *Người đỡ toà sen* (chùa Dương Liễu) mô tả người phụ nữ (có ý kiến cho đó là em bé) trong tư thế đội toà sen, hai tay giơ cao, dáng chân một quỳ một chống, cách tạo hình gương mặt phản ánh rõ nội tâm: đó là tính chịu đựng và nhẫn nại trong sự khắc nghiệt của xã hội phong kiến, hướng tới một tâm hồn trung hậu và cao cả.

*Cảnh Chèo thuyền bắn thú* (chùa Cói), *Người tóm đôi hổ*, *Người đâm thú*, *Đồ vật* (đình Tây Đằng)... mô tả hiện thực, đề cao tinh thần thượng võ và chinh phục tự nhiên của con người. Nhiều hoạt cảnh ở giai đoạn này cho chúng ta biết cụ thể về cuộc sống đương thời và sự ra đời các hình thức sinh hoạt dân gian. *Người cưỡi hươu đánh đàn đáy* (đình Lỗ Hạnh) gợi mở cho ta biết sự xuất hiện cây đàn đáy và loại hình Ca trù. *Cảnh Chơi trống nọ trống hoa* (đình Tây Đằng) cũng được biết trò chơi dân gian này xuất hiện sớm từ thời Mạc.

Nghệ thuật chạm khắc Mạc đã tiếp thu nghệ thuật Lý - Trần qua sự chỉnh thể trong đồ án trang trí kiến trúc, cũng như sự tinh tế trong cách thể hiện. Nhưng trong giai đoạn này, phù điêu trang trí đã thấy rõ sự biến chuyển về khối. Từ những mảng chạm nông chuyển dần sang chạm bong kênh. Hình khối như muốn thoát ly khỏi không gian trên mặt phẳng ví dụ các mảng chạm trên kiến trúc đình Thụy Phiêu, đình Tây Đằng, chùa Dương Liễu, đình Lỗ Hạnh. Tuy phóng khoáng về nét đục, nét chạm về đề tài thể hiện, nhưng dường như trong một khuôn hình thì nhân vật và hoa văn trang trí như muốn bật ra khỏi bố cục. Trong một không gian nhỏ, khép kín đồng hiện nhiều hoạt cảnh, nhiều nhân vật. Cách diễn tả này bộc lộ xu hướng đối kháng về tâm lý luôn phải kìm nén trước sự đe dọa bởi giặc ngoại xâm, sự bức bối trong hoàn cảnh nội chiến điêu linh, sự bó hẹp của một đất nước bị hạn chế về địa lý, không thoả mãn nhu cầu bang giao với thế giới bên ngoài. Những mảng chạm mô tả cuộc sống dân dã như những bức trực họa, phản ánh các phương diện trong cộng đồng làng xã, của chính người nông dân và cụ thể hơn của chính người nghệ sĩ. Qua những hình ảnh còn



lại trong các di tích thời Mạc ta thấy con người giai đoạn này có đời sống tinh thần phong phú và có tâm hồn nhạy cảm.

Do sự biến chuyển của xã hội, tinh thần tự do cá nhân được đề cao, vì vậy thời kỳ này xuất hiện phù điêu bia hậu dưới dạng nghệ thuật tượng chân dung nhằm ghi lại công đức người cúng tiền, ruộng, xây dựng chùa. Điển hình là phù điêu *Bà hậu* (chùa Bối Khê, Hà Tây, 1529), phù điêu *Bà Nguyễn Thị Ngọc Toản* (chùa Trà Phương, Hải Phòng, 1551), phù điêu *Bà chúa Mạc* (chùa Phổ Minh, Nam Định). Các tác phẩm phù điêu này cao trung bình không quá 90cm, tạc trên đá nguyên khối, nhân vật với dáng ngồi thiền định, khuôn mặt phúc hậu, trang phục thể hiện là những nhà quý tộc giàu có, tất cả được bố cục trước một tấm bia vòm, khối người cũng là mặt trước của bia. Tượng bia *Bà chúa Mạc* (chùa Phổ Minh) khối người gần như tách khỏi bề mặt bia. Hoa văn trên trang phục của nhân vật được tác giả coi trọng, hình hoa cúc, hoa dây và các hoa văn khác trên váy áo chạm khắc tỷ mỉ tinh tế. Từ giai đoạn này hình thức tạc tượng bia mang tính chất nghệ thuật chân dung được phổ biến. Hai phù điêu *Hộ pháp khuyến thiện* và *Hộ pháp trừng ác* (hiện vật Bảo tàng Mỹ thuật) tạc bằng đá sa thạch, được tạo tác giống tượng bia hậu. Sự ảnh hưởng của nghệ thuật điêu khắc Phật giáo TK 11-12 ở hai tác phẩm này rất rõ (từ chất liệu đến hình thức), nhưng về kích thước khá nhỏ để nó phù hợp hơn với không gian nội thất chùa làng TK 16.

Dù diễn tả hình ảnh thần tiên hay con người bình thường, dù đề tài sinh hoạt nơi thôn dã hay câu chuyện dân gian thần thoại, chạm khắc về con người thời Mạc vẫn toát lên tính nhân văn biểu hiện sự ước vọng vươn lên. *Hoạt cảnh dân dã TK 16, cũng như nhiều đề tài khác, đã khẳng định một bước đi mới của dân tộc, ở đây còn giữ lại được cốt lõi của nhiều vấn đề trong xã hội, của tâm linh và ước mơ, đồng thời đề tài này như nét khởi đầu cho sự phát triển rầm rộ về nghệ thuật tạo nhiều nét dân gian cuối thế kỷ 17<sup>2</sup>.*

**N.Đ.B**

**Chú thích:**

1. *Đại Việt sử ký toàn thư*. Nxb KHXH, 1968, tập 4, tr.126.
2. Trần Lâm: *Mỹ thuật thời Mạc*. Viện Mỹ thuật xb, 1993, tr.91.

## NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC VÀ ĐIÊU KHẮC LĂNG MỘ QUAN LẠI VIỆT NAM

*Đặng Phong Lan\**

Lăng mộ là một loại hình kiến trúc bằng đá, dành cho người chết, chủ yếu là vua chúa, quan lại. Gắn với quan niệm về sự tồn tại của con người sau khi chết, lăng mộ được xây cất chu đáo với những quy tắc chọn đất, xây lăng, tạc tượng làm nên sắc thái riêng biệt của những quần thể kiến trúc và điêu khắc đá này. Về niên đại, kiến trúc và điêu khắc lăng mộ cũng có những bước phát triển song hành với các loại hình kiến trúc và điêu khắc cổ khác như đình, đền, chùa... Qua điêu khắc lăng mộ có thể tìm hiểu một cách sâu sắc và trung thực trình độ kỹ thuật, nghệ thuật cũng như quan niệm thẩm mỹ của từng giai đoạn lịch sử. Đó chính là những tác phẩm nghệ thuật hiếm hoi, còn lại của một nền nghệ thuật tạo hình trên đá cổ của Việt Nam.

- Kiến trúc lăng mộ đá tồn tại ở nhiều vùng trên đất nước ta, song tập trung nhiều nhất ở Bắc Ninh, Bắc Giang, Hà Tây, Thanh Hoá.... Trong đó hai thế kỷ 17, 18 được xem là giai đoạn nở rộ của kiến trúc lăng mộ đặc biệt là lăng mộ các quan thái giám ở các làng quê, thậm trí vượt cả các lăng mộ của các vị vua cùng thời về kích thước lăng cũng như nghệ thuật tạc tượng.

Lăng mộ trước hết là nơi chôn cất xương cốt, tro hài người chết, sau đó nó là chỗ thờ tự. Lăng mộ chủ yếu là của vua chúa, không có lăng của

---

\* Sinh năm 1974, về Viện năm 1997, là Thạc sĩ, từ năm 1998 đến nay chuyển sang giảng dạy tại khoa Lý luận và Lịch sử Mỹ thuật, Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội.

người bình dân (bình dân chỉ có mồ mả), sau này có thêm lăng các quan. Trong tâm thức dân gian, những người có công với làng nước, được người dân yêu quý, lúc chết được xây lăng để tôn vinh. Lăng có rất nhiều bộ phận, tường, cửa, hương án, bia mộ, từ đường điêu khắc... Sau này những chỗ thờ biến thành từ đường, nhà thờ riêng.

### **Ứng dụng trong phong thủy lăng mộ:**

Như vậy, lăng mộ liên quan đến người chết lẫn người sống: mộ nơi chôn người chết và là nơi để người sống thờ cúng. Ở đó yếu tố phong thủy được áp dụng chặt chẽ khi xây dựng lăng mộ. Chết đối với người Việt là một sự kiện quan trọng nhất trong vòng đời mỗi con người. Sinh tử là qui luật tự nhiên:

*“Cuộc đời khác nữa là hoa  
Sớm còn tối mất nở ra lại tàn”.*

Chết không phải là hết, mà chết mới thật là đi vào thế giới vĩnh viễn sau cuộc đời ngắn ngủi ở trần gian này.

Kết hợp với quan niệm về sinh tử của đạo Phật, đạo Nho, đạo Lão... người Việt có một tâm lý “rất bình tĩnh”, thanh thản trước cái chết. Trong tâm lý của họ “Sống gửi thác về”, con người không chỉ có cuộc sống trên mặt đất, giữa không gian mà còn có cuộc sống trong lòng đất. Đất cát gắn liền với số phận con người, việc xây mộ cũng quan trọng không kém gì việc xây nhà “Thứ nhất dương cơ, thứ nhì âm phần”, “Sống về mồ mả, không ai sống về cả bát cơm”. Ngôi mộ của người chết được săn sóc rất chu đáo và người ta tin rằng âm phần có yên ổn tốt đẹp, người dương mới làm ăn thịnh vượng được. Các cụ già sau khi đã ăn khao thượng thọ thường lo chuẩn bị chu đáo, kỹ càng cho cái chết như sắm cỗ hậu, nhờ thầy địa lý tìm đất, xây sinh phần. Đặc biệt các vua chúa, quan lại khi mới lên ngôi hoặc đang làm quan đã lo chu tất phần mộ của mình, xương cốt của người chết rất quan trọng đối với việc tái sinh và ảnh hưởng đến con cháu nơi trần thế. Các vị vua thường tìm đất đặt mộ sao cho dòng tộc của mình được vượng phát sau này. Bởi vậy từ xa xưa đã hình thành cả một nghề chọn đất để làm nhà, đặt mộ, gọi là nghề phong thủy (nghề

thuật của người xưa ). Đối với kiến trúc lăng mộ, yếu tố phong thủy lại càng được coi trọng .

Các yếu tố phong thủy thường được áp dụng trong kiến trúc cổ như: Hướng công trình, Thủy (nước), Tiền án hậu chẩm (núi án phía trước, núi gối phía sau), Tả Long, Hữu Hổ (gò đất hai bên công trình uốn lượn như hình rồng, hình hổ ) ...

Theo phong thủy, hướng đắc địa nhất của các công trình cổ là hướng Nam, mát mẻ về mùa hè, tránh rét về mùa đông “lấy vợ hiền hòa, làm nhà hướng Nam”. Hướng Nam do vậy gắn với hạnh phúc, điều thiện và cũng là hướng của đế vương. Các kiến trúc, đình chùa, lăng tẩm cổ xưa của người Việt thường quay hướng Nam hoặc hướng Đông Nam. Tòa thành của các kinh đô mở cửa ra bốn hướng thường lấy hướng Nam làm cửa chính. Hoàng thành kinh đô Huế là một ví dụ, có bốn cửa gồm: Cửa Bắc (Hòa Bình Môn), cửa Tây (Chương Đức Môn) dành cho phụ nữ đi, cửa Đông (Hiển Nhân môn) dành cho Nam giới đi, còn cửa Nam (Ngọ Môn) là cửa chính dành cho vua đi được làm to đẹp nhất, là bộ mặt của triều đình. Ngọ Môn được làm giống như một lễ đài lớn gồm ba tầng, phần trên là lầu ngũ phụng gồm chín nóc nhà liên kết bằng quần thể mái ngói vàng xanh như hình chim phụng đang bay.

Như vậy có thể thấy rằng hướng của một công trình kiến trúc cổ, đặc biệt là hướng của lăng mộ có ý nghĩa rất quan trọng. Hướng đẹp sẽ thu nhận được mọi điều tốt lành, sự vượng phát. “Tìm huyết phải căn cứ vào hướng huyết để đón gió lành vào long mạch, để nhận sự mát mẻ của nước ngầm dưới đất. Một ngôi huyết tập trung được đủ mọi yếu tố làm cho đất vượng chẳng khác chi đầu não, hướng nhận mọi long mạch chạy tới có đủ sơn thủy”.

Thủy là nước trước mặt một công trình có ý nghĩa tụ phúc lộc nên càng dài, nguồn nghèo, phình ra càng tụ lộc. Hầu hết các công trình chùa cổ Việt Nam thường quay mặt ra sông, hồ tự nhiên hoặc do con người tạo ra.

“Tiền án, hậu chẩm” là những mô đất, có khi là một quả đồi, một dãy núi che phía trước và chắn phía sau. Bởi gió trước một công trình không nên nhiều hoặc ít, có thể điều chỉnh bằng cách tạo ra những bình

phong tự nhiên: đồi, gò, mô đất để lái hướng gió cho vừa ý.

“Tả long hữu hổ” là những đồi núi, bờ ruộng dưới dạng hai vành móng ngựa lồng vào nhau, tay long bên trái lồng vào tay hổ bên phải.

Trước huyệt có minh đường tự thủy, sau có long mạch thu thúc là những chỗ trũng phía trước và phía sau công trình.

### **Mối quan hệ giữa kiến trúc và điêu khắc lăng mộ:**

Lăng mộ là một loại hình kiến trúc có cấu trúc đặc biệt, chỉ có một mặt bằng hình vuông hay hình chữ nhật được giới hạn bằng tường thấp và những bức tượng. Nó khác hoàn toàn với kiến trúc cụ thể, khép kín của những ngôi chùa, ngôi đền được giới hạn bằng những bức tường gỗ và mái ngói. Nếu như không gian nội thất của những ngôi chùa được phân chia bởi hệ thống vì kèo tạo thành các gian thì không gian bên trong những lăng mộ lại được tạo ra bởi những bức tường và cách sắp đặt hệ thống tượng đăng đối hai bên đường thân đạo. Trong kiến trúc lăng mộ, điêu khắc đóng vai trò chủ đạo trong việc tạo nên không gian cũng như sắc thái riêng của từng lăng mộ. Tượng tròn là những tác phẩm điêu khắc hoàn chỉnh có khả năng chiếm lĩnh và phân cắt không gian. Khi được đặt ở đâu nó sẽ phân cắt không gian nơi đó thành không gian phía trước, phía sau và không gian hai bên tượng. Cách sắp đặt hệ thống tượng khác nhau sẽ tạo ra diện mạo khác nhau của các lăng mộ. Lăng mộ do vậy giống như một quần thể kiến trúc điêu khắc đá lớn- nếu bỏ phần mộ đi sẽ là một vườn tượng giữa thiên nhiên. Chỉ cần hình dung rằng nếu tất cả những bức tượng lăng mộ bị đưa ra khỏi lăng thì giá trị nghệ thuật cũng như không gian lăng mộ sẽ biến mất, chỉ còn lại một nắm mồi ít người chú ý đến. Vì vậy kiến trúc, điêu khắc và không gian lăng mộ luôn là một tổng thể gắn bó không thể tách rời.

Đặc trưng của không gian lăng mộ là không gian ngoài trời, không gian tự nhiên của nắng, gió. Cái không gian với ánh sáng tự nhiên này tạo cho điêu khắc lăng mộ một chất liệu và cách tạo hình riêng biệt khác với không gian nội thất với ánh sáng lung linh của đèn nến trong những ngôi chùa, ngôi đền. Đó là chất liệu đá bền vững với thời gian cùng với

cách tạo khối lồi lõm, nhiều yếu tố trang trí tương phản mạnh để có thể tiếp nhận được thứ ánh sáng đa chiều của tự nhiên. Khi phải tiếp nhận trực tiếp thứ ánh sáng chan hoà của ánh mặt trời, nếu bề mặt tượng quá nhẵn bóng sẽ không có khối lồi lõm để đọng bóng tối tạo nên độ tương phản sáng tối, tăng sức căng của cơ thể. Bức tượng sẽ trở nên phẳng dẹt, khối bị lu mờ. Do vậy để tăng độ sần, phá vỡ độ trơn của đá, tượng ngoài trời thường được tạc trong những tư thế vặn vẹo, hoặc dùng các yếu tố trang trí tạo chất thô nhám trên bề mặt tượng. Nó khác với chất gỗ trơn bóng, được phủ sơn, thếp vàng lung linh huyền ảo trong ánh sáng đèn nến của những bức tượng trong chùa. Thứ ánh sáng đã được khúc xạ, phản quang, cường độ yếu. Cùng với sự mờ ảo của khói hương, tượng Phật nhẵn bóng, phủ sơn thếp vàng bắt sáng, khối căng tròn tạo nên một vẻ lộng lẫy đồ sộ, tầng tầng, lớp lớp linh thiêng.

Không gian lăng mộ là một không gian kiến trúc mang tính tưởng niệm. Nó tạo cho lăng mộ một hình thức kiến trúc mang tính tượng trưng cao. Đó là thứ kiến trúc bỏ ngỏ ngoài trời. Những bức tường - thành phần kiến trúc chính để tạo dựng và phân cắt không gian lăng cũng mang tính tượng trưng chỉ là những bức tường đá ong thấp với ý nghĩa là bức tường ngăn cách không gian thực tại với thế giới cõi âm. Cổng lăng cũng vậy chỉ là những ô cửa thấp nhỏ hoặc là những chiếc cột đá như kiểu nghi môn có tính chất tượng trưng, xác lập một thế giới có tính chất linh thiêng của con người sau khi chết. Mộ phần hay nhà bia cũng như những tượng đài tưởng niệm người đã mất. Trong đó điêu khắc (tượng tròn) không chỉ tuân thủ nghiêm ngặt luật đối xứng hai bên đường thần đạo mà còn thống nhất một dáng chung cung kính tạo nên vẻ nghiêm trang, không khí trầm mặc cho lăng mộ. Do vậy cách tạo hình tư thế của cả tượng người và tượng thú quan trọng hơn là hình dáng, thậm chí sẵn sàng triệt tiêu chi tiết để tập chung vào tư thế cung kính. Tượng người và tượng thú các lăng mộ ở Lam Kinh - Thanh Hoá thời Lê Sơ đều được đưa về cùng một kích thước, tỉ lệ, khoảng cách với mục đích không nhằm mô tả mà nhấn mạnh vào tính tượng trưng của tượng.. Nó khác với luật đối xứng giả của tượng trong chùa (nhìn tổng thể từng cặp tượng giống nhau nhưng chi tiết lại khác nhau như cặp tượng *Khuyến thiện - Trùng ác*; *Văn Thù - Phổ Hiền*).

Quy tắc này làm cho điêu khắc lăng mộ đạt đến độ hoàn chỉnh, đầy đủ nhưng ít đa dạng. Sự giống nhau của các tượng lăng mộ làm cho số lượng tác phẩm nhiều trở thành ít. Vẻ đẹp tổng thể của hệ thống tượng được coi trọng hơn vẻ đẹp cá thể. Đặc trưng này của điêu khắc lăng mộ được thống nhất triệt để ở mọi thời kỳ. Nói chung chỉ cần xem một dãy tượng là có thể hiểu được vị trí sắp xếp cũng như nội dung của dãy tượng bên kia. Chính sự đặng đối về hình dáng, tỉ lệ và khoảng cách này đáp ứng được yêu cầu tư tưởng của một nơi tưởng niệm, an nghỉ cần tĩnh lặng và trang nghiêm. Một lăng mộ thể hiện triệt để đặc trưng này là đã thành công trong việc xây dựng không gian lăng mộ gây được ấn tượng, cảm giác về thế giới của người chết. Nếu một khu lăng có hai dãy tượng khác nhau thì đến nay chúng ta đã có một số lượng tượng đá khổng lồ và phong phú...

Trong chùa, tượng Phật có kích thước khác nhau, bố trí theo tầng lớp cao thấp, xa gần, đứng ở góc nào cũng quan sát được toàn bộ hệ thống tượng. Trong ánh sáng lung linh của đèn nến, mờ tỏ của khói hương nó tạo ra cảm giác hư thực. Trong khi đó tượng lăng mộ được đặt trên một mặt phẳng, đặng đối từ cách tạo hình, tỉ lệ, khoảng cách làm lên một không gian tĩnh lặng và bao trùm là cảm giác về cõi hư vô.

Không gian lăng mộ là không gian của vườn cảnh, thiên nhiên cũng giống như các công trình kiến trúc cổ khác, lăng mộ rất chú ý đến phong cảnh tự nhiên. Xây dựng một khu lăng bao giờ cũng được chọn thế đất trước để mưu tìm sự hoà mình với thiên nhiên, non nước. Đi đến lăng cũng là đi đến một vườn cảnh của thiên nhiên, rừng núi

Điện Lam Kinh của nhà Lê (TK 15) theo mô tả trong cuốn “Lịch triều hiến chương loại chí” cũng ở vào vị thế hợp phong thủy : “Điện Lam Kinh đằng sau gối vào núi, trước mắt trông ra sông, bốn bề nước non xanh biếc, rừng rậm um tùm... Sau điện lấy Tây hồ làm nào... hồ rất rộng lớn, nước ở các ngả chảy vào đó. Có con sông phát nguyên từ hồ ấy chảy vòng trước mặt... lại có mạch nước nhỏ chạy từ bên tay phải qua trước mặt ôm vòng lại như cánh cung”.

Như vậy kiến trúc xác định và hình thành không gian cho công trình, còn điêu khắc là chiếm lĩnh và chia cắt không gian. Sự kết hợp

giữa kiến trúc (tạo dựng không gian) và điêu khắc lấp đầy không gian đó tạo ra mối quan hệ định hình bộ mặt tổng thể của mỗi công trình theo yêu cầu tôn giáo. Lăng mộ - nơi chôn cất người chết (phần mộ) và nơi tưởng niệm (phần lăng) đã xác định một mô thức kết hợp chặt chẽ giữa kiến trúc và điêu khắc riêng. Đó là việc sử dụng kiến trúc mở lộ thiên, tượng trưng, kết hợp tượng tròn và chạm khắc trên đá. Tượng bao giờ cũng tuân thủ qui tắc tạo hình nghiêm ngặt, đối xứng hai bên đường thần đạo.

- Lăng mộ quan lại thường có một mô hình chung là:

+ Mặt bằng hình vuông hoặc hình chữ nhật.

+ Khu mộ có thể liền hoặc tách biệt với phần lăng bởi các bức tường và cổng.

+ Khu thờ gồm:

\* Đường thần đạo

\* Tượng người, tượng thú đăng đối hai bên đường thần đạo

\* Bàn thờ, hương án, sập, nhà bia đều được trang trí, chạm khắc

Tuỳ vào việc sắp đặt phân bố kiến trúc và điêu khắc mà tạo ra sắc thái riêng cho từng lăng mộ. Như ở lăng Trần Thủ Độ thời Trần, mộ được đặt ở giữa, tượng đặt ở bốn góc. Thời Lê Sơ mặt bằng lăng đơn giản chỉ gồm mộ đặt ở cuối lăng, phía trước hai bên đường thần đạo là hệ thống tượng người và tượng thú. Thế kỷ 17-18 sự kết hợp kiến trúc và điêu khắc phức tạp, đa dạng hơn. Khu thờ và khu mộ có ba dạng:

Khu mộ đằng sau khu thờ

Khu mộ đằng trước khu thờ

Khu mộ ngang với khu thờ.

Đã có nhóm tượng (tượng người, tượng thú), tượng đơn lẻ, sắp đặt quay ngang, quay dọc, tỉ lệ to nhỏ sinh động hai bên đường thần đạo, phù điêu võ sĩ chạm trên cổng. Kết hợp nhóm tượng gần các đồ thờ làm cho không gian lăng thay đổi, sống động hơn.

Đến thời Nguyễn mặt bằng lăng càng trở lên phức tạp với hệ thống tấm thờ, cổng, cột biểu, vườn cảnh...



Lăng mộ (TK 17-18) từ ngoài vào trong thường bố trí theo thứ tự sau: Hồ, ao - Cổng - Tường - Sân - Nhà bia - Bàn thờ - Hương án - Sập - Tượng người, tượng thú - Mộ

### **Những ý nghĩa kiến trúc và điêu khắc lăng mộ:**

Có thể thấy rằng nghệ thuật điêu khắc lăng mộ khá đa dạng về loại hình và thể loại: có tượng tròn, phù điêu, nghệ thuật chạm khắc với nhiều đề tài người, động vật, hoa lá, cỏ cây... Việc làm tượng tròn, phù điêu hay chạm khắc là tùy thuộc vào vị trí, yêu cầu cụ thể của từng lăng mộ. Tượng tròn cho phép tạo ra những khối hình sống động như thực trong không gian ba chiều, do đó phải cần có nơi rộng thoáng trong lăng để đặt tượng. Phù điêu và nghệ thuật chạm khắc phụ thuộc vào bề mặt kiến trúc. Phù điêu ở những vị trí nhỏ hẹp về diện tích và không gian như hai bên cổng lăng, cổng mộ, nhà bia... lại tỏ ra hữu hiệu và có ưu thế hơn tượng tròn. Nó cho phép gợi tả hình khối nhân vật trong một không gian sâu rộng chỉ trên một mặt phẳng hai chiều của những bức tượng đá. Nghệ thuật chạm khắc bám theo bề mặt kiến trúc đồ thờ: cổng, bàn đá, hương án, sập, ngai thờ, nhà bia, nhà mộ... khoác nên đó một bộ áo sang trọng của đường nét hoa văn.

Song tất cả sự sắp đặt của hệ thống điêu khắc lăng mộ không phải ngẫu nhiên mà nhằm biểu hiện ý tưởng về thế giới bên kia.

Trước hết điêu khắc lăng mộ là sự mô phỏng lại trật tự triều đình khi sống với mong muốn tiếp tục duy trì quyền lực của mình sau khi chết. Cách bài trí các đồ thờ thường gồm có ngai thờ trên cùng được chạm khắc tinh tế. Đặc biệt hai tay ngai là hai đầu rồng hoặc đầu rồng dưới dạng hình mây. Long ngai này tượng trưng cho uy quyền tối thượng của vua hoặc quan lại. Phía dưới lần lượt gồm sập thờ, hương án, đỉnh. Đứng đối hai bên đường thân đạo là từng cặp tượng người, tượng thú trong tư thế chầu hầu. Bao gồm đủ loại từ quan văn, quan võ, võ sĩ, giám mã dắt ngựa, đến người hầu cầm quạt, ôm tráp... Nó vừa gợi lên cảnh phục dịch lại vừa gợi được vẻ cung kính trang nghiêm của một khu tưởng niệm. Xen với tượng người, những cặp tượng thú cũng trong tư thế thủ phục. Từ ngoài cổng vào trong khu thờ thường có các cặp tượng: gần phía cổng

thường là tượng thú thật như: chó, voi, ngựa. Sát với hương án, sập thờ là những cặp thú tưởng tượng như: nghê, sấu.

Những bức tượng người và tượng thú trong lăng mộ được làm như những vật tùy táng theo các vị vua quan, mặt khác “bản thân những tượng đó cũng là “thần xua đuổi tà ma”, chiến đấu cho những người chết được an nghỉ. Do vậy mỗi tượng có một vị trí và chức năng nhất định trong lăng mộ. Ví dụ tượng chó, phù điêu hoặc tượng võ sĩ gác cổng phải đứng phía ngoài hai bên cổng lăng. Như ở lăng họ Ngô - xã Thái Sơn, lăng Cẩm Bào xã Xuân Cẩm, Hiệp Hòa – Bắc Giang.

Con chó trong đời sống vốn là loài vật trung thành, sẵn sàng hy sinh để bảo vệ chủ, nhưng tượng chó trước cổng làng, cổng xóm và cổng lăng mộ lại mang ý nghĩa xua đuổi tà ma. Cũng làm nhiệm vụ canh gác lăng mộ còn có tượng và phù điêu võ sĩ trong trang phục áo giáp, tay cầm vũ khí. Tuy nhiên tượng võ sĩ còn tượng trưng cho những người trung thành bảo vệ lăng.

Quan hầu (văn, võ) vốn là những trung thần của vua khi sống nhưng sự xuất hiện loại tượng này còn tượng trưng cho vị thần phục dịch lăng mộ. Tượng quan hầu thường trong trang phục áo thụng, mũ cánh chuồn, tay chấp trước ngực, dáng vẻ trầm mặc, cung kính.

Trong nghệ thuật điêu khắc lăng mộ, để thể hiện uy quyền của vị vua chúa hay quan lại còn có thủ pháp dùng sự tương phản. Có thể nhận thấy trong các lăng vua tượng thường được làm với kích thước nhỏ, số lượng ít. Ngược lại tượng trong các lăng quan lại thường có kích thước như thật, chủ yếu là võ sĩ, lính hầu. Điều này thấy rõ trong các lăng quan lại, thái giám thế kỷ 17-18. Ở Hiệp Hòa – Bắc Giang lăng Quận Gió xã Lương Phong có số tượng người nhiều nhất 12 pho cao 1,70m. Ở Thanh Hóa, lăng Mãn quận Đăng có 10 tượng võ sĩ. Trong khi lăng vua ở Lam Kinh Thanh Hóa chỉ có một tượng quan hầu còn lại là tượng thú: ngựa, tê giác, lân hổ voi kích thước nhỏ bé 90cm. Theo tác giả Trần Lâm Biên : “Tới thế kỷ 17 và 18, nền kinh tế tư nhân phát triển mạnh hơn, đồng thời sự ảnh hưởng của văn hóa Trung Hoa nhiều khi được diễn ra dưới ý thức chủ động của Nho sĩ và tầng lớp trên, quan niệm cổ truyền phai nhạt dần, tượng mồ trở lên to lớn hơn (có khi to hơn người thường) như

để biểu hiện sự sang quý, giàu có của chủ nhân”. Tuy nhiên sự tương phản về tỉ lệ này cũng có thể được lý giải rằng những vị quan chức, thái giám khi sống vốn không có một quyền lực thực sự gì, thậm trí còn bị xem thường. Do vậy khi chết lại mong muốn phô trương uy danh và quyền lực mà đương thời không có được bằng việc xây cất lăng mộ, đặt nhiều tượng quan hầu, lính gác với kích thước lớn. Ngược lại những vị vua khi sống vốn đã có địa vị tối cao thì khi mất lại thường làm tượng nhỏ để không át đi cái vị trí cao nhất “thiên tử” của mình.

Trong các lăng quan lại thường sử dụng một số mô típ trang trí như rồng, phượng, lân, hổ phù. Như chạm khắc hổ phù trên nhà mộ (tháp mộ) lăng họ Ngô. Hình rồng chạm nổi trên tay ngai đá lăng Dinh Hương, lăng Nội Dinh, trên hương án, bia đá lăng họ Ngô. Đôi phượng múa trên bia lăng họ Ngô... Tượng nghê, sáu những con vật tưởng tượng kỳ bí cũng xuất hiện nhiều trong lăng mộ như lăng Dinh Hương, lăng họ Ngô. Đó là những mô típ chỉ có trong kiến trúc lăng vua, phủ chúa, sự xuất hiện của nó trong lăng mộ các quan cũng ngầm đề cao uy danh của mình.

Song có lẽ cái ẩn ý sâu sắc nhất trong kiến trúc và nghệ thuật điêu khắc lăng mộ là ý tưởng về sự hư ảo của thế giới bên kia. Tất cả biểu hiện một cách ẩn dụ nhất quán từ kiến trúc, điêu khắc (phong cách lẫn đề tài) cách sắp đặt tượng tạo không gian, các mô típ trang trí...

Quan niệm “sống khôn chết thiêng” từ lâu đã ăn sâu trong tâm thức người Việt. Bởi vậy lăng mộ là nơi tích lũy mọi tâm thức của con người về phong tục, tập quán, đặc biệt là tín ngưỡng, tâm linh... được thể hiện qua hình tượng. Có thể đọc được ở đây những quan niệm tư tưởng về sống và chết của cả Đạo giáo, Nho giáo và Phật giáo.

Trong đó tư tưởng của Đạo giáo được biểu hiện rõ nhất trong lăng mộ là việc chọn địa thế hợp với phong thủy. Do vậy ẩn tượng đầu tiên về lăng mộ lại là một phong cảnh hữu tình với sông nước, núi đồi, cỏ cây và sự bao la của trời đất. Song ẩn sâu trong cái bao la của trời đất, cỏ cây ấy là quan niệm về chết, sự siêu thoát để trở về với thiên nhiên, vũ trụ (qui luật thường hằng) kiểu thức thích hợp của kiến trúc lăng mộ chính là dạng kiến trúc lộ thiên, giới hạn không gian bằng những bức tường thấp và cửa nhỏ. Như tường khu mộ lăng Dinh Hương (Bắc Giang)

cao 2,16m trở ba cửa hình vuông chỉ cao 0,80m rộng 0,72m. Ở đây không có sự tách bạch quá rõ giữa không gian lăng mộ với không gian bên ngoài. Không có sự lấn át hay vươn lên chế ngự thiên nhiên bằng vẻ đồ sộ, bằng chiều cao của công trình nhân tạo mà đó là sự trải dài trên mặt đất hòa quyện với trời đất, cây cỏ của kiến trúc lăng mộ. Không gian lăng mộ chính là cái không gian bao la vô tận của trời đất, là cái khoảng không hư ảo và chết là về nơi hư ảo ấy.

Dường như tinh thần này quán xuyên trong từng bức tượng, nét chạm cho đến dáng cây ngọn cỏ. Trong phong cách tạo tượng lăng mộ cũng là sự kết hợp giữa tả thực và cách điệu. Ví dụ tượng *Người dắt ngựa* lăng Dinh Hương được tả rất đúng về tỉ lệ, người, ngựa với dáng đứng, thế tay chân thậm chí còn diễn tả rõ cả khuôn mặt với tuổi tác, tướng mạo. Song về chi tiết lại dùng phương pháp cách điệu như râu người qui thành khối lớn, dùng nét diễn tả : bờm, đuôi ngựa được cách điệu thành các mảng lớn và dùng nét trang trí. Hoặc tượng *Nữ quan hầu* diễn tả rất thực từ hình dáng, trang phục, khuôn mặt nhưng chiều cao tượng lại được chủ động thu ngắn lại, chiếc mũ vải được cách điệu thành những lọn chảy mềm mại xuống bờ vai.

Ở tượng thú trong lăng mộ cũng gồm hai loại: những con thú thật: *Voi, Ngựa, Chó* và những con thú tưởng tượng: *Nghê, Sấu*. Về phong cách tạc tượng ngay ở tượng con thú thật cũng là sự kết hợp giữa tả thực về hình dáng, tỉ lệ với cách điệu các chi tiết như tai, đuôi, bằng nét chạm sơ lược ngộ nghĩnh. Hay ở những con thú tưởng tượng, không có thực lại được tả rất thực về hình dáng tỉ lệ của loài thú tự nhiên.

Như vậy cái hư và thực luôn đan xen trong từng tác phẩm điêu khắc lăng mộ. Ngay cách sắp đặt, phóng to thu nhỏ tỉ lệ, thay đổi điểm nhìn của các bức tượng cũng tạo ra cái hư ảo. Đó là cái hư ảo của không gian. Như vậy bằng cách thay đổi tỉ lệ, điểm nhìn, khoảng cách giữa các tượng đã tạo ra một không gian lăng với tầng tầng lớp lớp như gần như xa, như hư như ảo.

Trong nghệ thuật kiến trúc lăng mộ, để biểu hiện quan niệm về thế giới bên kia (cõi hư ảo) người ta đã dùng những hình tượng để gợi lên cái không nhìn thấy, hư ảo ấy. Chính điều đó tạo ra sự linh thiêng cho khu

mộ. Đường Thần đạo cũng vậy đó là một con đường vô hình theo quan niệm phong thủy nhưng nó dường như có thật bởi luôn có hai hàng tượng đăng đối hai bên theo một trục dọc, có tác dụng liên kết mọi vật tạo nên sự linh thiêng của lăng mộ.

Việc sử dụng các mô tip trang trí trong bộ tứ linh: long li, phượng và các biểu hiện của trời đất như mặt trời, mây có tính chất hiển linh trên các đồ thờ như: hương án, đỉnh, sập thờ, nhà mộ, nhà bia cũng là để tạo ra cái thiêng cho lăng mộ.

Như vậy việc sắp đặt những hình tượng cụ thể của điêu khắc trong lăng mộ đều mang ý nghĩa tượng trưng hoặc gợi mở những ẩn ý sâu xa. Cặp tượng liên khối giám mã dắt ngựa duy nhất được đặt trước bức tường đá ong – trở ba cửa ở nhà mộ lăng Dinh Hương cũng gợi nhiều suy nghĩ. Trước hết bộ tượng hòa với khung cảnh thiên nhiên nơi đây làm nên một bức tranh tràn đầy vẻ thanh bình yên ả. Nó không chỉ đẹp về tạo hình mà còn đẹp về sự tương phản của màu sắc, chất liệu. Trên nền xanh rì của cỏ, màu trắng của trời là bức tượng đá ong xù xì, thô nhám, đỏ sậm xuống bởi nắng mưa. Nổi bật trên nền đỏ ấy là hình khối chau chuốt chắc khỏe với chất đá xanh mịn của cặp tượng người dắt ngựa. Trong không gian tĩnh lặng, đất trời bao la, đôi ngựa được trang bị đầy đủ yên cương, bàn đạp, lại có những giám mã trang phục tề chỉnh đang sẵn sàng chờ phục dịch, tâm trạng hết sức thanh thản phải chăng muốn ngụ ý : “chết chỉ là một sự dừng chân tạm thời trong chuyến đi của cuộc đời mỗi con người”.

Sự tĩnh lặng trong lăng mộ có được là do tính thống nhất, sự hài hòa tuyệt đối của kiến trúc điêu khắc với thiên nhiên. Kiến trúc chỉ chiếm một tỉ lệ nhỏ, khiêm tốn ẩn mình trong thiên nhiên, những bức tường thấp, những ô cửa nhỏ, một vài chiếc bàn đá, hương án, ngai thờ, nhà bia không quá khép kín mà bỏ lửng cho không gian của thiên nhiên, cây cỏ. Sự ngay ngắn, nghiêm trang luôn được nhấn mạnh bằng sự vuông vức, ngang dọc của bức tường, khối chữ nhật của hương án, bàn đá, thậm trí hoa văn kỷ hà. Sự đăng đối không chỉ được tuân thủ bởi hai dãy tượng bên đường thần đạo mà còn ở bản thân mỗi bức tượng trong dáng vẻ cung kính nghiêm trang, sự đăng đối ngay trên các bộ phận theo trục cơ

thể, từ khuôn mặt, nếp quần áo cho đến họa tiết trang trí. Đó cũng chính là điểm quyết định hình thành phong cách điêu khắc lăng với tính trầm mặc. Nhưng cái tĩnh trong lăng mộ không phải là cái tĩnh chết mà vẫn chứa trong đó cái động. Sự đăng đối của từng cặp tượng tạo nên tính thống nhất về tổng thể nhưng chi tiết lại khác nhau để tạo sự sinh động. Nhìn bên ngoài từng cặp tượng giống nhau nhưng về chi tiết lại khác nhau và điều này điêu khắc lăng mộ TK 17-18 giải quyết tốt hơn các lăng mộ giai đoạn trước và sau (thời Lê Sơ - Nguyễn). Cặp tượng *Người dắt ngựa* lăng Dinh Hương là một ví dụ, trông xa hai khối tượng hoàn toàn giống nhau về hình dáng, trang phục, đề tài... nhưng lại khác nhau về hai người giám mã: từ chiều cao, trang phục (mũ), khuôn mặt (một già một trẻ), một oai phong, một người trầm tĩnh. Giống như lối chạm khắc trong đình làng, hai bên cửa võng được hai phượng thợ cùng làm chung đề tài, tỉ lệ, mô tip, kích thước, nhưng khác nhau về phong cách, kỹ thuật. Mục đích là tạo sự phong phú trong cái thống nhất, tổng thể của kiến trúc điêu khắc. Ở hai tượng *Nữ quan hầu* lăng Dinh Hương cũng vậy – giống nhau từ trang phục, dáng người tỉ lệ nhưng một người ôm tráp, còn một người cầm quạt.

Bên cạnh tư tưởng trở về với thiên nhiên của Đạo giáo, những ước muốn khát khao danh vọng vẫn song hành tồn tại, in dấu trong điêu khắc lăng mộ. Nó xuất hiện dưới những mô tip trang trí mang đầy tính tượng trưng ẩn dụ mang nặng tư tưởng nhập thế của Nho giáo. Đó là những hoa văn: cuốn thư, quạt, nậm rượu... biểu tượng sự nỗ lực trong việc học hành, thi cử dành chỗ đứng trong thiên hạ. Trước khi trở về với hư vô các vị quan lại vẫn muốn để lại chút danh cho đời. Những mô tip này được chạm khắc trên tấm vải lót yên ngựa của lăng Dinh Hương, lăng Nội Dinh và trên trong những ô trang trí hình vuông, mặt trước hương án lăng Nội Dinh.

Người ta nói rằng, lăng mộ là tác phẩm nghệ thuật cuối cùng mà vị vua quan để lại cho đời. Ở đó nó tập trung mọi ước vọng về cuộc sống được biểu hiện bằng ngôn ngữ hình khối, thể hiện cô đọng mọi luồng tư tưởng được dung hòa trong đời sống tinh thần con người. Bên cạnh trật tự, lễ giáo của Nho giáo lại có tiêu dao của Đạo giáo và quan niệm giải thoát của Phật giáo song song tồn tại.

Không ngạc nhiên khi con người vừa mong ước bất tử với thời gian, vừa hướng đến một cảnh giới an lạc vĩnh hằng sau cuộc sống này. Trong lăng mộ mô típ hoa văn ô trám lồng vào nhau không điểm khởi đầu và không sự kết thúc lồng trong một dải hoa văn bay lượn tượng trưng cho sự trường tồn. Ngoài ra mô típ hoa sen, một trong bộ kiểu thức bất bảo của Phật giáo được chạm nhiều trên diềm bia, đỉnh bằng đá, mái tháp mộ... với ý nghĩa được về với vùng đất thanh tịnh của nhà Phật sau khi chết.

Có thể thấy rằng lăng mộ và sinh từ của các chúa Trịnh, quan lại và người giàu là một loại hình kiến trúc khá đặc sắc, phát triển mạnh vào thế kỷ 17, 18, tập trung nhiều ở các tỉnh miền Bắc như: Hà Tây, Hưng Yên, Bắc Giang, Vĩnh Phúc, Thái Bình, Thanh Hóa. Cho đến nay lịch sử phong kiến Việt Nam hầu như không có ghi chép gì về các lăng mộ này. Người ta vẫn luôn nhìn nó như một loại kiến trúc nghèo nàn, đơn điệu, công thức hoá nhằm phục vụ cho giai cấp thống trị. Nhưng thực ra kiến trúc và điêu khắc lăng mộ là sản phẩm vật chất cũng như tinh thần của làng xã Việt Nam TK 17-18 không thua kém gì kiến trúc, điêu khắc đình, chùa. Ở đó tập trung được mọi tâm thức, tinh hoa nghệ thuật nhằm biểu hiện ý tưởng hết sức sáng tạo, độc đáo của người Việt về thế giới của con người sau khi chết. Qua đó cũng bộc lộ những ước vọng khát khao của con người. Qui mô lớn nhỏ của lăng, số lượng nhiều ít của tượng, di vật phụ thuộc vào chức vị, của cải của chủ nhân và tình cảm của những người dân

Lăng mộ là kiến trúc mang tính tưởng niệm cao. Nó thể hiện ở sự thống nhất triệt để tính đối xứng trong toàn bộ hệ thống điêu khắc cũng như ngay trong bản thân từng bức tượng. Tượng người và tượng thú được thể hiện một cách khá đồng nhất với vẻ cung kính, trang nghiêm. Nghệ thuật chạm khắc thể hiện những nét chạm điêu luyện, đề tài phong phú với ý nghĩa tượng trưng cao ăn nhập hài hoà với kiến trúc. Lăng mộ là sự phối hợp ăn nhập giữa kiến trúc và thiên nhiên tạo ra kiểu kiến trúc lăng mộ vườn cảnh. Khuôn viên nhỏ kết hợp với ao hồ, vườn cây tự nhiên của cảnh quan lăng tạo ra một thế giới tĩnh lặng thu nhỏ, đẹp đẽ. Đồng thời nó cũng trình bày những ý tưởng về

phong thủy được phối thuộc với nghệ thuật kiến trúc và điêu khắc đá.

Lăng mộ là loại hình kiến trúc đưa ra được một hình thái không gian đặc trưng riêng kết hợp giữa kiến trúc – điêu khắc và không gian tự nhiên để tạo ra môi trường tâm linh, thẩm mỹ khác hẳn với chùa, đình. Trong đó điêu khắc đóng vai trò chủ đạo trong việc tạo không gian cũng như sắc thái riêng của từng lăng mộ. Bởi việc sắp đặt hệ thống điêu khắc đá xác lập không gian lăng, biểu hiện một cách sâu sắc về thế giới của con người sau khi chết với quan niệm “sống gửi thác về”, sự trở về với hư vô. Hàng chục lăng mộ rải rác ở khắp các làng xã Việt Nam thuộc vùng Bắc Bộ – thực sự là những kho tàng nghệ thuật kiến trúc – điêu khắc đá ngoài trời có giá trị đang cần được tiếp tục nghiên cứu và bảo vệ. Việc nghiên cứu và tìm hiểu ý nghĩa giá trị tâm linh cũng như nghệ thuật của kiến trúc và điêu khắc lăng mộ cổ giúp chúng ta có sự nhìn nhận đúng đắn, cũng như ý thức trong việc giữ gìn một loại hình di sản kiến trúc có giá trị của dân tộc Việt Nam.

**D.P.L**



# ĐẶC ĐIỂM VÀ PHONG CÁCH NGHỆ THUẬT TƯỢNG PHẬT TRONG NỀN ĐIÊU KHẮC CỔ\*

*Trần Thị Biển\*\**

**T**heo sách Thủy Kinh Chú thế kỷ thứ 3 trước C.N, vua Asoka (vị anh hùng có công thống nhất Ấn Độ) đã cho xây dựng tháp thờ và truyền bá đạo Phật ở nhiều nơi, trong đó có vùng Đồ Sơn (Hải Phòng) Việt Nam. Dưới thời Bắc thuộc, đạo Phật ngày một phát triển, đặc biệt là dòng Vinitaruci, một Phật phái gần gũi với Mật tông và tín ngưỡng dân dã. Tuy nhiên thời này tượng Phật chưa phát triển, bởi nơi tu hành của các nhà sư còn ít. Chùa làng chỉ là điện Phật nhỏ, khi đất nước bị xâm chiếm, kinh tế không tập trung, cơ cấu tổ chức xã hội chưa rộng khắp. Chính vì vậy, chúng ta chỉ có thể tìm hiểu và nghiên cứu đặc điểm, phong cách tượng Phật từ thời Lý (TK XI) trở về sau (trong nền điêu khắc cổ Việt Nam). Là một hệ tư tưởng ảnh hưởng tới lịch sử xã hội, sự thăng trầm của đạo Phật mà lòng tôn sùng của con người cũng có lúc thay đổi. Thời Lý, triết học Phật giáo có nét khác thời Trần và dĩ nhiên khác so với các thời sau. Vì vậy nghệ thuật điêu khắc tượng Phật cũng có đặc điểm riêng, các nhà nghiên cứu dựa vào phong cách chung và đặc điểm riêng trên cơ sở khoa học của từng thời mà xác định niên đại tượng Phật qua các triều đại.

Đạo Phật vào Việt Nam phần nào đã Việt hóa để dung hội với tín ngưỡng dân dã. Quá trình đấu tranh liên tục bền bỉ và dũng cảm của dân tộc ta đã giành lại độc lập cho dân tộc. Thế kỷ X, đánh dấu bước ngoặt

\* Bài đã in trong Thông tin Khoa học Nghiên cứu Mỹ thuật, Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 2 (18), tháng 6 năm 2006.

\*\* Sinh năm 1974. Về Viện năm 1997, hiện nay là cán bộ nghiên cứu công tác tại Ban Tư liệu.

lớn trong lịch sử dựng nước và giữ nước của người Việt Nam. Thế kỷ XI, thành lập vương triều Lý cường thịnh và hùng mạnh, nghệ thuật kế thừa tinh hoa truyền thống để lại dấu ấn tốt đẹp, như sợi chỉ xuyên suốt các nền nghệ thuật sau này. Đạo Phật trở thành quốc giáo, hầu hết chùa tháp đều do triều đình xây dựng, không chỉ ở kinh đô mà cả các địa phương cũng được chú ý: Chùa Giạm (Bắc Ninh), Chùa Tháp Chương Sơn (Nam Định), chùa Long Đọi (Hà Nam)... Sử sách ghi nhận thời kỳ này, công trình chùa tháp xây dựng khá nhiều, nhưng do sự tàn phá của kẻ thù xâm lược, đến nay chỉ còn pho tượng *Adidà* chùa Phật Tích (Bắc Ninh) một chứng cứ lịch sử mỹ thuật tiêu biểu và là mẫu tượng điển hình cho điêu khắc Phật giáo Việt Nam. Ngoài ra, còn một số tượng các con vật như *Trâu*, *Sư tử*, *Tê giác* cũng ở chùa Phật Tích.

Pho tượng *Adidà* chùa Phật Tích, trước kia đặt ở tầng dưới ngôi bảo tháp, xây bằng đá, có thể cao 13 tầng (hơn 30m), hiện nay đặt tại chùa. Đây là pho tượng mở đầu cho nền nghệ thuật Phật giáo thế kỷ XI bằng chất liệu đá xanh, nguyên khối cao 1,87m, cả bệ 2,77m. Phật hơi nhắm mắt, miệng phẳng phất nụ cười huyền bí, hai tay đặt trên lòng, ngôi tọa thiền. Nếp gờ áo nổi chạy đều quanh thân kéo xuống riềm vạt áo chạy ra sau lưng, nổi trên thân mềm mại, thắt khối ở giữa tay và bụng, tượng đặt trên khối bệ bát giác, giắt cấp nhỏ dần, rồi nở ra ở bệ đài sen. Sự tương phản rõ rệt từ khối của tượng hình đơn giản và những mô típ trang trí phức tạp dưới bệ tượng. Quá trình tiếp thu, giao thoa văn hóa bên ngoài ảnh hưởng và tạo nên phong cách thể hiện điển hình, mẫu mực của điêu khắc Đại Việt dưới vương triều nhà Lý. Các hoa văn chạm khắc ở bệ tượng *Adidà* chùa Phật Tích còn cho thấy ảnh hưởng của văn hóa Ấn Độ hoa sen, cánh sen, hoa cúc, rồng gắn với thần rắn Naga quen thuộc trong mô típ Ấn Độ, Chăm Pa cùng với các mô típ sóng nước, vũ nữ, nhạc công... Cấu trúc chung của bệ tượng Phật thời Lý thường bát giác, khối cầu sư tử tạo thế cân bằng hoàn chỉnh, khối hình chau chuốt thống nhất cùng phong cách.

Tượng *Kim Cương* ở chùa Long Đọi (Hà Nam) là pho tượng cổ, trang trí cách điệu. Nét mặt tượng có cá tính, tĩnh lặng, oai nghiêm, thế đứng toát lên sức mạnh, làm cho ta hiểu thêm ý nghĩa tạo hình trong phù điêu

nổi khối cao. Hình tượng Kim cương thời Lý, mở đầu cho hệ thống tượng *Kim cương*, *Hộ pháp* các giai đoạn sau. Tượng *Adidà*, mặt trầm tư, vừa có vẻ đẹp dịu dàng, rạng rỡ cặp mắt nửa nhắm nửa hở hơi xếch, đuôi mắt dài và hơi quặp xuống, môi khép hờ như đang cười. Phong cách tượng *Adidà*, tượng đầu người mình chim, tượng *Kim cương* chùa Phật Tích (Bắc Ninh), tượng *Kim cương* chùa Long Đọi (Hà Nam) tạo ra nét riêng, độc đáo của người Việt. Tượng Phật luôn trên bệ, họa tiết trang trí: hoa sen, hoa cúc, rồng, phượng, sóng nước thống nhất hài hòa... nếp áo, nét mặt đến những chi tiết nhỏ trên thân tượng *Adidà*, trở thành nguyên tắc chung của nghệ thuật tượng thời Lý. Thành công của nghệ sĩ điêu khắc là sự diễn tả nội dung tư tưởng thời đại, về ý thức, cõi đời về đất nước, con người.

Gắn với truyền thuyết Man Nương, với tín ngưỡng thờ các vị thần thiên nhiên, Pháp Vân (Chùa Dâu, Bắc Ninh) từ đền thờ biến thành chùa khi dòng thiền Vinitaruci đến truyền giáo tại đây Tín ngưỡng Tứ Pháp với cụm bốn chùa phổ biến ở nhiều vùng Việt Nam đã tạc thành bốn pho tượng: Tượng *Pháp vân* (Mây), thờ ở chùa Dâu; tượng *Pháp vũ* (Mưa) thờ ở chùa Thành Đạo (Đậu); tượng *Pháp lôi* (Sấm) thờ ở chùa Phi Tương; tượng *Pháp điện* (Chớp) thờ ở chùa Phương Quan (Dâu) cách xa trung tâm Dâu khoảng 20km, cũng có cụm chùa Tứ pháp ở tỉnh Hưng Yên. Đến nay, chùa Thái Lạc (Hưng Yên) chỉ còn giữ lại những bức chạm khắc mang phong cách thời Trần với bố cục từng phiến hợp thành tổng thể thống nhất.

Thời Trần lăng mộ là hợp thể kiến trúc - điêu khắc - trang trí, chúng ta còn thấy trong đó điêu khắc đóng vai trò như những biểu trưng xác định không gian, mốc mặt bằng kiến trúc với các tượng như: *Chó*, *Trâu*, *Sư tử*, *Quan hầu* bằng đá...nhưng đến nay chưa tìm thấy một pho tượng Phật thời Trần nào có niên đại chính xác tuyệt đối mà có thể vẫn là nghi hoặc (có thể tượng *vua Trần Nhân Tông*) trong lòng tháp mặc dù có đầy đủ những cơ sở để tin rằng điêu khắc Phật giáo thời Trần rất phát triển với hệ thống điện thờ Phật ví như bệ tượng đá ở chùa Dâu (Bắc Ninh), bệ đá ở chùa Bối Khê (Hà Tây) và những bệ tượng hoa sen hình hộp có hình trang trí mang phong cách thời Trần kiểu chân quỳ dạ cá, hoa văn

hoa lá hoặc sóng nước. Song, trung tâm Phật giáo thời Trần ở Yên Tử (Quảng Ninh) tượng *Trần Nhân Tông* có được xếp vào thời Trần không? tượng ngồi xếp hai tay để trên đùi theo kiểu người tu hành mình khoác pháp y hở một bên vai, đầu trần không có tóc, phải chăng đây là phong cách của thời Trần (?) vì thời sau là Lê sơ với tinh thần “dương Nho ức Phật” cấm “dựng chùa tô tượng”. Vậy pho tượng này mang nhiều khả năng có từ thời Trần bởi ít nhiều nó cũng tương đối thống nhất với phong cách tạc tượng thời Lý.

Điều dễ nhận thấy là đặc điểm phong cách điêu khắc thời Trần được thừa hưởng từ thời Lý, mô típ trang trí với chủ đề rồng, nghê, phượng, sấu...từ chỗ tinh vi chau chuốt, trang nghiêm đã tạo phong cách khoáng đạt đơn giản, khỏe khoắn muốn vươn thoát khỏi khuôn khổ lễ nghi, đi vào dòng cảm xúc chân thành của nhân dân. Với tinh thần “Hòa quang đồng trần” (đem ánh sáng của Phật pháp hòa vào cuộc đời thế tục). Vào đời Kiến Trung thứ bảy (1231) Thượng hoàng xuống chiếu rằng: “Trong nước hễ có chỗ nào có đình trạm đều phải đắp tượng Phật để thờ”. Thời Lý tháp để thờ, sang thời Trần tháp còn là nơi đặt xá lỵ của người tu hành. Mỹ thuật Trần đến nay còn lại hình chạm khắc trên kiến trúc gỗ và một vài trang trí bệ tượng đá chúng ta vẫn còn thấy được sự phát triển có phong cách của một giai đoạn lịch sử. Mặc dù chùa thời Trần được xây dựng nhiều nhưng thể loại tượng thờ hầu như không còn tồn tại.

Thế kỷ XV là thời kỳ hưng thịnh của Nho giáo. Thế kỷ XVI - XVII - XVIII nhiều chùa được xây dựng mới, tượng Phật trở nên đa dạng hơn, với hàng loạt tượng trên tam bảo: *Di đà Tam tôn*, tượng *Quan âm*, tượng *Phật Thích ca*. Thời kỳ Lê Mạc nội bộ giai cấp thống trị phong kiến tranh giành địa vị, quần chúng lao động điêu đứng vì chiến tranh, sưu cao thuế nặng. Con người gửi “tâm” mình vào đức Phật, Phật bà *Quan âm Nghìn mắt Nghìn tay* thấu hiểu mọi khổ đau của chúng sinh: Tượng *Quan âm* chùa Bút Tháp (Bắc Ninh), Tượng *Quan âm* chùa Bối Khê (Hà Tây), *Quan âm* chùa Hạ (Phú Thọ)... người ta tin vào sự dõi trông và cảm thông của đức Phật, nhất là hình tượng Phật Bà với tích truyện Phật Quan âm xuất thân là nàng Ba con vua đã rời kinh đô vào động Hương Tích nay là

chùa Hương (Hà Tây). Tượng *Phật bà Quan âm* chùa Hạ (thế kỷ XVI) bằng gỗ cao 3,2m (cả bệ) là pho tượng có giá trị riêng của một tác phẩm cổ nhất trong hệ thống tượng Quan âm nhiều tay của nền điêu khắc Phật giáo Việt Nam. Dáng tượng ngồi thâm định hai tay chấp trước ngực, khuôn mặt bầu còn vương nhiều nét trần tục. Tính biểu tượng ở 40 cánh tay nhiệm màu, tác động trực tiếp đến tình cảm của người ngưỡng mộ, làm tăng nội dung tín ngưỡng Phật giáo.

Đầu thế kỷ XVII tượng Quan âm mang phong cách Mạc, nhiều loại tượng mới xuất hiện: Bộ *Di đà Tam Tôn* chùa Thầy (Hà Tây), Quan âm tọa sơn, *Quan âm Thị Kính* chùa Mía (Hà Tây)... Như vậy từ đầu thế kỷ XVII Phật điện đã mở rộng với nhiều tượng và trở nên quy mô hơn: Chùa Mía (Hà Tây), chùa Keo (Thái Bình), chùa Keo (Nam Định), chùa Bút Tháp (Bắc Ninh); nhiều chùa danh tiếng từ thời Lý, Trần cũng được xây dựng lại bày thêm nhiều tượng Phật: chùa Phật Tích (Bắc Ninh), chùa Trăm Gian (Hà Tây), chùa Long Đọi (Nam Hà). Thế kỷ XVII ở nhà Tổ một số chùa còn bày tượng của các nhà sư đã trụ trì, trong phủ thờ tượng các hoàng hậu: *Trịnh Thị Ngọc Trúc*, công chúa *Lê Thị Ngọc Duyên* người có công bảo trợ cho chùa, ba pho tượng hậu chùa Mật (Thanh Hoá).

Vào cuối thế kỷ XVIII nhà Tây Sơn chiến thắng, đánh dấu một giai đoạn mới của lịch sử, xã hội Việt Nam biết dung hội giữa hai hệ tư tưởng lớn là Nho và Phật làm chỗ dựa tinh thần. Sự hỗn dung tôn giáo dẫn đến sự đan xen điêu khắc về loại hình kiểu thức, hình thành hệ thống biểu tượng quy mô. Phật điện ngày một phát triển với nhiều tượng Phật, bộ Tam thế, tượng *Văn thù*, *Phổ hiền*, *Tuyết sơn*, *Quan âm Nghìn mắt Nghìn tay*, các tượng tổ... có hai kiểu bài trí như chùa Thịnh Quang (Hà Nội) và chùa Tây Phương (Hà Tây), chùa Kim Liên (Hà Nội). Chùa Kim Liên và chùa Tây Phương có chung kiểu mặt bằng hình chữ Tam, đồng thời có kết cấu kiến trúc cũng tương đồng từ cách trang trí trên kiến trúc, là hai ngôi chùa chịu ảnh hưởng trực tiếp từ hai hệ tư tưởng: Hệ triết học Phật giáo gắn với vũ trụ quan Nho giáo (cửa sổ tròn trở âm dương, và các hoa văn cách điệu, lá đu đủ...)

Có thể thấy điều khắc sớm nhất trong di tích chùa Tây Phương (Hà Tây) là tượng *Quan Âm Nam Hải* gỗ phủ sơn có 12 tay cao 150cm. Bố cục đơn giản với các tay xòe rộng như nan quạt, khuôn mặt chất phác nghiêm kính, toàn thân bất động trên bộ tòa sen có quỳ đội. Chùa Tây Phương kết cấu kiến trúc dàn hàng ngang (chữ Tam) giống với chùa Kim Liên (Hà Nội). Ở tòa ngoài (tiền đường) là nơi đặt *Bát bộ Kim cương* to lớn xen kẽ cứ một vị mặt đỏ hung dữ lại tới một vị mặt hồng hiền từ với các tên: *Thanh Trì tai, Tích Độc thân, Hoàng Tùy cầu, Bạch Tịnh thủy, Xích Thanh hỏa, Đinh Trì tai, Tử hiền* và *Đại Thần lực*. Các pho tượng dù cầm vũ khí nào cũng vậy, hai tay đều để trong thế tấn với một cao một thấp. Thần Kim Cương là những lực sĩ bảo hộ Phật pháp, mặc áo “nhấn nhục” như kiểu áo võ tướng xưa, song được cường điệu các nét gồ ghề để nhấn mạnh sự mạnh bạo cương quyết. Tòa giữa (thượng điện) có tượng *Di đà Tam tôn, Quan âm Bồ tát*. Hàng thứ hai với bộ *Tuyết sơn* có tượng tổ thứ nhất *Ca Diếp* mặt già và tổ thứ hai *A Nan* mặt trẻ đứng hầu. Tiếp theo là bộ *Di lạc Tam tôn*, đứng hai bên trái hệ thống bàn thờ chính ở tòa giữa lại có một tượng lớn như *Kim cương* là tượng *Thái tử Kỳ Đà* là người góp nhiều tiền của ủng hộ Phật giáo, khoảng thế kỷ XIX đã bổ sung pho *Thích ca Sơ sinh*. Tòa sau (hậu đường) ở gian giữa đặt bộ *Tam thế* tại nơi cao và sâu nhất, bộ tượng này có niên đại vào nửa đầu thế kỷ XVIII. Hàng thứ hai là tượng *Adiđà* cũng có niên đại vào đầu thế kỷ XVIII hai bên cửa bàn thờ chính là tượng *Thập điện diêm vương* phong cách thế kỷ XIX, XX. Các gian kế bên là tượng hậu đặt tượng mười sáu vị tổ truyền đăng của đạo Phật.

Tượng chùa Tây Phương đều thống nhất trong một phong cách, có lối mặc giống nhau, bộ áo cà sa cùng một kiểu, nếp áo thể hiện theo dáng ngồi, đứng khác nhau mà tạo nếp, đường lượn khác nhau, nếp áo thống nhất với cơ thể. Các nghệ nhân bậc thầy điều luyện trong kỹ thuật, tạo tác thoải mái khối hình đầy chất điêu khắc, tượng nào cũng như thực, thanh thoát sống động. Người nghệ sĩ đã chạm được cả nội tâm của từng nhân vật, để nói lên những khắc khoải của con người thực ngoài đời. Nhóm tượng Tổ là những nhân vật đại diện cho mọi thành phần của xã hội, nói lên tính chất rộng mở hòa đồng, trên cơ sở Đại từ Đại bi, lấy

giác ngộ Phật pháp làm trung tâm ứng xử. Các vị tổ chùa Tây Phương tồn tại như minh chứng cho sự phát triển của lịch sử Phật giáo. “Các vị tổ ở đây đều đạo mạo, nhưng nguồn gốc thì mỗi người mỗi vẻ! Đúng là cuộc đời, đúng là xã hội là con người thời đó mà người nghệ nhân để lại cho chúng ta. Họ đã được thức tỉnh trong cái thất bại, cái thành công của phong trào thời Lê Mạt - Tây Sơn, nên dưới con mắt sắc cạnh của họ đã tạo ra những kiệt tác về nghệ thuật phê bình xã hội, chân thật và sinh động đến nỗi không ai dám nghĩ tới sự vu cáo của nghệ thuật cả...” (Nguyễn Đỗ Cung - MT số 5 - 1969).

Thông qua những nét sơ lược về nghệ thuật điêu khắc hay tượng thờ trong chùa các thời kỳ lịch sử chúng ta đều nhận thấy rõ đặc điểm nổi bật của từng thời. Sự phát triển và đổi mới này nó luôn phụ thuộc vào hoàn cảnh lịch sử xã hội cho nên ở thời Lý hình tượng Phật Adidà được thể hiện sừng sững một khối thống nhất “thân tâm” (cái “thân” không có gì đáng kể, còn cái “tâm” là vĩnh cửu). Tượng *Adidà* chùa Phật Tích (Bắc Ninh) là sáng tạo lớn của điêu khắc thời Lý, là sự kết hợp tài tình triết lý Phật giáo với những quan niệm cổ truyền về đất nước và con người. Nhưng ở thế kỷ sau, thế kỷ XVI - XVIII hình tượng Phật Bà Quan âm mang nhiều yếu tố huyền thoại, nhằm xoa dịu những nỗi lòng của con người để cứu rỗi chúng sinh luôn hướng về điều thiện, tiêu diệt điều ác. Tượng *Tuyết sơn* chùa Tây Phương bộc lộ cái “thân” tràn đầy chất người và cái “tâm” là những tư tưởng của con người. Dẫu rằng tấm thân tượng là sự gầy mòn nhưng sự tồn tại vẫn là điểm tựa quý báu của cái “tâm”, “nhân, tâm” đó cũng chính là tư tưởng và đạo lý của con người. Chúng ta còn thấy nhiều loại tượng khác thờ ở chùa Việt Nam ngày càng phổ biến như: *Tượng Kim cương* (Hộ pháp), *tượng Thích ca*, *tượng Di Lặc*, *tượng Quan âm Tọa Sơn*, *tượng Quan âm tống Tử*... tất cả đều nhằm mục đích thể hiện những giáo điều của Phật pháp. Nền điêu khắc cổ Việt Nam phát triển theo sự thăng trầm của lịch sử đất nước nhưng dù ở chất liệu nào gỗ hay đá thì đều mang trong mình hơi thở của lịch sử thời đại.

**Tài liệu tham khảo:**

1. *Mỹ thuật thời Lý* - Viện Nghệ thuật - Bộ Văn hóa - Nxb Văn hóa 1973
2. *Mỹ thuật thời Trần* - Viện Nghệ thuật - Bộ Văn hóa - Nxb VH Hà Nội - 1977.
3. *Mỹ thuật thời Lê sơ* - Viện nghệ thuật - Bộ Văn hóa - Nxb Văn hóa - 1978.
4. *Mỹ thuật thời Mạc* - Nguyễn Tiến Cảnh- Nguyễn Du Chi - Trần Lâm - Nguyễn Bá Vân - Viện Mỹ thuật - Hà Nội 1993
5. *Lược sử Mỹ thuật Việt Nam* - Trịnh Quang Vũ - Nxb Văn hóa - thông tin - Hà Nội 2002.
6. *Mỹ thuật của người Việt* - Nguyễn Quân - Phan Cẩm Thượng - Nxb Mỹ thuật - 1989.
7. *Mỹ thuật thời Tây Sơn* - Nguyễn Đỗ Cung - Mỹ thuật số 5 năm 1969.
8. *Chùa Việt* - Trần Lâm Biên - Nxb VH- TT- 1996
9. *Việt Nam điêu khắc dân gian TK XVI - XVII - XVIII* - Nxb Ngoại Văn Hà Nội 1975.
10. Nguyễn Đỗ Cung - *Bàn về mỹ thuật Việt Nam* - Viện Mỹ thuật - Hà Nội 1993.
11. *Con người trong nghệ thuật chạm khắc thời Lý Trần* - Trần Thị Biển -Tạp chí Mỹ thuật số Xuân 2004.



# BÀN VỀ HOÀNG THÀNH THĂNG LONG VỊ TRÍ DI TÍCH\*

*Lê Cường*

**M**ấy chục năm nay, nhiều vấn đề bàn về vị trí quy mô, mặt bằng tổng thể, kiến trúc... hơn ngàn năm kinh thành Thăng Long - Đông Đô - Hà Nội, các nhà nghiên cứu lịch sử, khảo cổ, văn hóa, mỹ thuật... thường trao đổi, nhận định vị trí quan trọng trung tâm kinh thành ở đâu? Điện Càn Nguyên thời Lý, Thiên An thời Trần và Kính Thiên thời Lê liệu có cùng vị trí với khu vực trấn thành thời nhà Nguyễn và hiện nay gọi là Nhà Con Rồng, nơi tổng hành dinh của Bộ Quốc phòng làm việc trong suốt thời gian dài kháng chiến chống Mỹ cứu nước.

## ***1 - Nhận thức và đánh giá khác nhau***

1. Từ rất sớm, người đặt vấn đề đầu tiên, nhà nghiên cứu Trần Huy Bá viết trong Tập san Nghiên cứu Lịch sử (số 8/1959 và số 10/1966), nhận định vị trí thành Thăng Long thời Lý - Trần: “Như thế các cung điện chính phải ở vào khu: Hữu Tiệp, Ngọc Hà, Vạn Phúc, nhà máy bia và chùa Bát Tháp bây giờ mới là đúng chỗ. Vậy thành Thăng Long xây dựng năm 1805 có lẽ đã theo nhu cầu về gần bên sông Hồng Hà mà đã thiên hẳn ra ngoài phía Đông thành Thăng Long cũ rồi, các di vật đều thiên cả ra mà sử không chép tường tận chăng?”. Ông dựa vào một vài tư liệu lịch sử và chuyển đi khảo sát thực địa để giải thích suy nghĩ của mình:

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 3 - 4 , tháng 12 năm 2005.

a. Chùa Vĩnh Khánh thuộc làng Vĩnh Phúc gần Nhà máy Bia Hà Nội, bài minh viết trên chuông có câu: “Kinh đô nội thành”. Nhưng “nội thành” này được hiểu như thế nào trong 3 vòng lớn nhỏ của kinh thành Thăng Long là “Tử Cấm Thành”, “Hoàng Thành”, và “Nội thành”?

b. Các nhà khảo cổ thám sát, tìm thấy nhiều hiện vật quý như: cột trụ đá tròn chạm rồng thời Lý, khối đá nhám thành cửa có con sấu, trang trí kiến trúc rồng, phượng, chim uyên ương, đồ gốm sứ... ở khu vực làng Ngọc Hà, vườn Bách Thảo... Từ đó ông suy luận kinh thành Thăng Long ở vị trí này. Sau này các nhà nghiên cứu đối chiếu, xem xét kỹ đó là hiện vật của một ngôi chùa.

c. Bản đồ thời Hồng Đức (TK 15) vẽ toàn cảnh kinh đô Thăng Long, nếu chiếu vào trục Thần Đạo, toàn bộ kinh thành Thăng Long thẳng vào trung tâm Hồ Tây và chính là khu vực làng Ngọc Hà, Hữu Tiệp, Liễu Giai, Vạn Phúc... Thời kỳ này việc vẽ bản đồ mang tính ước lệ, có nhiều sai số, cách định vị không chuẩn xác, khoa học như ngày nay.

d. Trong cuốn Thiền Uyển Tập Anh ghi chùa Chân Giáo xây trên núi Vạn Bảo phía nam thành Thăng Long. Núi Vạn Bảo thuộc làng Vạn Phúc gần bến xe Kim Mã hiện nay.

Từ những ghi nhận trên sách vở, hiện vật thu được qua khai quật khảo cổ, khảo sát thực địa, ông Trần Huy Bá cho rằng:

“Phía Bắc áng chừng vào chỗ rẽ trường Đua ngựa cho đến quá đền Quan Thánh.

Phía Đông từ quá đền Quan Thánh đền gần Văn Miếu bây giờ.

Phía Nam từ gần Văn Miếu tới gần chỗ rẽ tránh đường xe điện Cầu Giấy.

Phía Tây từ chỗ gần tránh đường xe điện Cầu Giấy đi đến gần chỗ đường rẽ xuống trường Đua ngựa bây giờ.”

Như vậy, toàn bộ Hoàng Thành Thăng Long như cổng thành Cửa Bắc, điện Kính Thiên, cửa Đoan Môn và Cột cờ, vua quan thời nhà Nguyễn đã dịch chuyển vị trí kinh thành sang hướng Đông.

2. Nhận định khác, giáo sư Trần Quốc Vượng và cụ Vũ Tuấn Sáu trên Tạp chí Nghiên cứu Lịch sử (4/1966) viết: “Sử sách không hề chép

có một sự di chuyển nào của kinh đô Thăng Long qua những triều đại Lý - Trần - Lê. Trái lại những di tích ghi trong tài liệu cũ phối hợp với sự điều tra tại chỗ cho phép đoán định rằng Thăng Long thời Lý vẫn giữ nguyên vẹn vị trí cũ cho đến đời Nguyễn”.

Hai ông phân tích:

a. Các cuốn sách Việt điện u linh, Lĩnh Nam chích quái, Thần tích Bạch Mã... viết mặt đông của thành Đại La - Thăng Long là đền Bạch Mã ở phố Hàng Buồm hiện nay, gần sát sông Hồng.

b. Theo cuốn Cố Lê dã lục xác nhận điện Kính Thiên ở trên núi Nùng. Cuốn sách Hoàng Việt địa dư chí viết trong thành Thăng Long có núi Nùng và điện đài của nhà Lý dựng trên đó.

Tiếp theo kiến giải của hai ông, một số nhà nghiên cứu như: GS. Phan Huy Lê, PGS. Đỗ Văn Ninh, Nguyễn Khắc Đạm, Phạm Hân... căn bản thống nhất ý kiến:

- Phía Đông kinh thành Thăng Long gần với đền Bạch Mã phố Hàng Buồm và cạnh đó chùa Cầu Đông, đình Đông Môn phố Hàng Đường hiện nay.

- Phía Tây là chùa Một Cột (tên chữ là Chùa Diên Hựu). Theo tấm bia *Sùng Thiện diên linh tháp bi ký* ở chùa Đội Sơn (Hà Nam) xác nhận vua Lý Nhân Tông cho xây dựng chùa ở “hướng Tây Cấm chi danh Viện” (Vườn nổi tiếng phía Tây Cấm thành). Gần đây đi khảo sát văn hóa Thăng Long - Hà Nội, giáo sư Trần Quốc Vượng đọc trong văn bia (dựng từ thời Gia Long) tại chùa Am Cây Đề (Thanh Ninh tự) viết: “Chùa ở ngay sát phía ngoài hành lang phía Tây của Hoàng thành Thăng Long thời Lê”. Hai ngôi chùa Một Cột và chùa Am Cây Đề gần nhau, nằm trên trục thẳng phố Ông Ích Khiêm đúng hướng Tây Hoàng thành Thăng Long. Bia đền thờ Linh Lang ở làng Thụy Khuê viết đền ở phía Tây Phụng Thành (Thành Thăng Long). Ba di tích này nằm trên trục đường thẳng phía Tây kinh thành Thăng Long.

Phía Nam có cửa Đại Hưng ở gần phố Cửa Nam hiện nay.

Phía Bắc Hoàng Thành chính là Thành Cửa Bắc hiện nay.

Trung tâm thành Thăng Long - Hà Nội từ thời Lý - Trần - Lê có đúng

vào vị trí trục đường Thần đạo với điểm hội tụ “Nùng sơn chính khí” nơi dựng điện .

Mấy chục năm qua, các nhà nghiên cứu đã và đang trao đổi cùng đến nhận thức chung.

## ***II - Khu di tích Hoàng Thành Thăng Long***

Năm 2003, được sự đồng ý của các cơ quan lãnh đạo Đảng và Nhà nước, Viện Khảo cổ tiến hành khai quật trên diện rộng ngót 18.000m<sup>2</sup> ở khu di tích Hoàng thành Thăng Long - Hà Nội, trong khu vực đường Hoàng Diệu, Hoàng Văn Thụ, Độc Lập và đường Bắc Sơn, nơi dự định xây dựng nhà Quốc Hội và Hội trường Ba Đình mới. Theo luật Di sản Văn hóa, trước khi thực hiện dự án, phải được thám sát khảo cổ, tìm hiện vật, mặt bằng kiến trúc những giá trị văn hóa tàng ẩn hơn nghìn năm dưới lòng đất.

Quy mô và diện tích khai quật thuộc loại lớn nhất Việt Nam, quá trình đào đã phát hiện những tầng văn hóa ngót 1.300 năm, kéo dài từ thời Bắc thuộc đến Lý, Trần, Lê, Nguyễn. Các nhà khảo cổ tìm thấy khối lượng hiện vật không ngờ, ngót vài triệu di vật khảo cổ bao gồm: đồ trang trí kiến trúc, gạch, ngói, đá kê chân, cột gỗ, đồ gốm sứ, đất nung, trang sức, đồ gia dụng, ngư dụng... thật bất ngờ khi phát hiện sơ đồ mặt bằng kiến trúc đường xá, hệ thống cống thoát nước, nhà nghỉ, giếng nước... ở nhiều thế kỷ khác nhau.

Theo PGS. TS. Tống Trung Tín cho biết, lấy thước đo trung bình cốt ở cửa Đoan Môn hiện nay, có một số nguyên tắc khoa học sau:

1. Đào sâu xuống khoảng 0,9m đến 1m90 phát lộ hiện vật và lớp mặt bằng văn hóa thời Lê (TK 15-18).

2. Từ độ sâu 1m90 đến 3m phát lộ hiện vật và lớp mặt bằng văn hóa thời Lý - Trần (TK 11-14).

3. Đào sâu xuống từ 3m đến 4m2 lớp mặt bằng địa tầng văn hóa kiến trúc thời Bắc thuộc thành Đại La (TK 7-10).

Vì sao các địa tầng văn hóa lịch sử, mặt bằng kiến trúc, hàng triệu hiện vật khảo cổ trầm lắng dưới những độ sâu khác nhau như vậy.

Hơn 2000 năm qua, lịch sử dựng nước và giữ nước của nhân dân các dân tộc Việt Nam, đặc biệt là vùng đất Thăng Long - Đông Đô - Hà Nội từng trải qua 17 cuộc chiến tranh lớn nhỏ của kẻ thù xâm lược hung bạo, kinh thành Thăng Long bị đốt phá, hủy hoại không thương tiếc, nhiều người bị giết, xác không kịp chuyển đi, lưu lại xương cốt. Nhiều năm chiến tranh, kinh thành bỏ hoang, đê sông Hồng vỡ, nước phù sa mênh mang bồi lắng, mùa khô đến, tầng đất do phù sa mang lại, năm này qua năm khác tôn cao dần mặt bằng Hà Nội, hình thành nhiều địa tầng văn hóa, phân định và lưu giữ hàng triệu hiện vật khảo cổ quý giá theo từng thời kỳ lịch sử.

Trong cuốn Đại Việt sử ký toàn thư ghi nhận:

- Năm 1010: “Đắp thành, đào hào bốn mặt thành, mở bốn cửa...”
- Năm 1014: “Đắp thành đất ở bốn mặt kinh thành Thăng Long...”
- Năm 1024: “Sửa chữa kinh thành Thăng Long...”
- Năm 1078: “Sửa lại thành Đại La...”

Năm 1288, sau khi chiến thắng quân giặc Nguyên Mông tàn bạo; Vua về kinh thành Thăng Long phải ngủ, nghỉ tại trại lính. Đại Việt sử ký toàn thư viết:

- Năm 1288, tháng 4, “Thượng Hoàng ngự ở hành lang thị vệ (vì cung điện bấy giờ đã bị giặc đốt hết)...”

Vài năm gần đây Bộ Quốc phòng chuyển giao cho Ủy ban Nhân dân Thành phố Hà Nội một số di tích: Bắc Môn, Tĩnh Bắc Lâu, Đoan Môn... Thám sát khảo cổ ở ba khu vực phát lộ di tích Hoàng thành Thăng Long, tìm thấy hàng triệu hiện vật, niên đại từ TK 7-18. Nhiều viên gạch có hàng chữ ghi: “Giang Tây quân” xác định vào TK 9-10. Khá nhiều gạch ghi hàng chữ: “Lý gia đệ tam đế Chương Thánh Gia Khánh” đời Vua Lý Thánh Tông (1059 - 1065) và gạch ghi hàng chữ “Vĩnh Ninh trường” hàng loạt gạch lát nền kích thước vuông 38cm x 38cm x 7cm trang trí hoa sen, hoa mẫu đơn, đậm dấu ấn thời Lý - Trần. Di vật kiến trúc như cối cửa, tảng kê chân cột, cột gỗ, bậc đá, sấu đá... của thời Lê.

Nhiều loại hiện vật gốm, chủ yếu hàng cao cấp đồ tinh xảo dùng trong gia đình hoàng tộc, quan lại. Đồ sứ mỏng, trắng trong các loại bát,

đĩa, liền... khi chế tác dùng đất tốt, nhào cẩn thận độ nhuyễn cao không vắn, xương gốm mỏng như vỏ trứng, có khả năng thấu quang, hoa văn trang trí in chìm, gợn nổi đề tài rồng, phượng, hoa lá, văn hồi... trong lòng hiện vật trang trí rồng 5 móng, ở giữa in chữ Trường Lạc, Trường Lạc Cung hoặc chữ Quan. Trong điều luật của vua, quan thời phong kiến, có quy định chặt chẽ theo điển lễ vương triều, những đồ dùng, lâu các, cung điện, hành cung, trang trí có nét riêng hình rồng chân 5 móng và đồ dùng hoàng cung ghi chữ Quan hoặc Nội phủ.

Hố khai quật cổng chính Đoan Môn cho chúng ta những nhận định lý thú. Theo trục Thần đạo hướng Bắc - Nam, độ sâu 1m90, các nhà khảo cổ phát hiện đường lát gạch, mặt rộng 3,20m, chiều dài mới khảo đến 15,80m, hướng thẳng vào cung điện Kính Thiên. Mặt đường xây cẩn thận, vật liệu gồm nhiều loại được đầm, nện, gia cố chắc chắn, phân tầng khác nhau. Dưới cùng là lớp gạch vỡ, rồi đến lớp đất sét dẻo, lớp sỏi nhỏ, lớp đất sét nâu pha gạch ngói đập vỡ, đến đất trộn sỏi to... mỗi lớp trải đều có độ dày khoảng 10cm, bao gồm 12 tầng vật liệu xây dựng chồng lấp tạo thành khối móng dày kiên cố, chắc chắn sâu khoảng 1m. Mặt đường lát gạch, nhiều viên xếp đứng, ken dày, thế vững, không bị xô đẩy. Vật liệu lát đường được sử dụng bằng các loại gạch, ngói, một ít mảnh vụn đất nung, gốm sứ... đều là vật liệu sản xuất từ trước thời Trần. Trên mặt đường có hai đường viền hai bên, gia cố chặt, cắm gạch thành những ô vuông xếp hình hoa chanh, đường rộng khoảng 0,4m, dọc theo hai bên đường.

Cách gia cố móng, mặt đường là một đặc điểm kỹ thuật riêng còn thấy ở một số di tích thời Trần như: khu Lăng mộ Tam Đường (Thái Bình), Túc Mạc (Nam Định), chùa Lãm (Quảng Ninh) và khu di tích chùa Yên Tử (Quảng Ninh).

Khai quật khảo cổ lớn nhất từ xưa đến nay ở di tích Hoàng Thành Thăng Long, độ sâu các địa tầng văn hóa theo chu kỳ lịch sử đã bảo tồn, gìn giữ cho dân tộc Việt Nam hàng triệu hiện vật khảo cổ phong phú, đa dạng có độ đậm đặc di vật cao hết sức quý giá. Hơn nữa một chân lý lịch sử, khẳng định nhận thức và kết thúc một trao đổi khoa học mà giáo sư Trần Quốc Vượng và cụ Vũ Tuấn Sán đã đúng khi sớm nhận định:

“Thăng Long thời Lý vẫn giữ nguyên vẹn vị trí cũ cho đến đời Nguyễn. Núi Nùng tức núi Long Đồi, được thuyết phong thủy coi như là nơi tập trung của “khí thiêng sông núi nơi đế đô” vẫn là trung tâm của đô thành Thăng Long qua bao nhiêu thế kỷ”.

Khu di tích khảo cổ Hoàng thành Thăng Long - Hà Nội được Đảng, Nhà nước, các giáo sư, tiến sỹ đánh giá cao, giáo sư Trường Đại học Tohoku (Nhật Bản) ngài Imaizumi Takao nhận định: “Đặc trưng nhất di tích này là sự phát hiện đúng trung tâm của các kinh thành từ thời An Nam đô hộ phủ, Lý, Trần, Lê và Nguyễn trong một khu khai quật... Dù các di tích vĩ đại như Roma ở Ý, Trường An ở Trung Quốc, hay Heian-Kyo ở Kyoto cũng không thể vĩ đại như di tích ở đây. Cho nên di tích này có giá trị xứng đáng là di sản văn hóa thế giới. Và để hiểu biết lịch sử nhân loại, di tích này không thể thiếu được.”

Hiếm có di tích khảo cổ nào trên thế giới lại tàng ẩn nhiều mặt bằng kiến trúc, cung điện, lầu các... cùng hàng triệu hiện vật quý hiếm của các nền văn hóa, lịch sử trầm trải lưu giữ ngót 1.300 năm nay.

**L.C**

**Tài liệu tham khảo:**

1. *Đại Việt sử ký toàn thư* - Nxb Khoa học Xã hội - 1993
2. *Hoàng thành Thăng Long phát hiện khảo cổ học* - Hội Khoa học Lịch sử - 2004.
3. Nguyễn Khắc Đạm: *Thành lũy phố phường và con người Hà Nội* - Nxb Văn hóa Thông tin - 1999.
4. Tạp chí nghiên cứu lịch sử các số 8/1959, số 10/1966 và 4/1966.

# MỘT SỐ ĐIỂM TƯƠNG ĐỒNG TRONG NGHỆ THUẬT TRANH THỜ ĐẠO MẪU CỦA DÒNG TRANH DÂN GIAN HÀNG TRỐNG VÀ TRANH THỜ DÂN TỘC ÍT NGƯỜI MIỀN NÚI PHÍA BẮC VIỆT NAM

*Vũ Hương Giang\**

Ở Việt Nam, tranh dân gian được sản xuất và phát triển rộng khắp tại nhiều vùng như: Đông Hồ (Bắc Ninh), Hàng Trống (Hà Nội), Kim Hoàng (Hà Tây), làng Sinh (Huế) ngoài ra còn dòng tranh thờ của người Dao, Tày, Nùng, Cao Lan, Sán Chỉ... Tuy nhiên tranh dân gian nói chung và tranh thờ nói riêng thì rất đa dạng, biến đổi theo cách thể hiện tương ứng với đời sống tôn giáo mỗi vùng, mỗi nhóm dân tộc. Chính bởi tính rộng lớn của nó mà qua đây tôi chỉ bàn đến: Tính tương đồng về thờ Mẫu trong nghệ thuật tranh thờ Hàng Trống và tranh thờ các dân tộc ít người miền núi phía Bắc Việt Nam.

Tại Việt Nam, có hai dòng tranh dân gian chủ yếu là tranh Tết và tranh thờ. Tranh Tết được bày bán nhộn nhịp nhất vào những ngày giáp Tết tại phiên chợ quê, với mong muốn đón một năm mới tốt lành, ấm no, hạnh phúc. Tờ tranh Tết góp phần vào việc trang trí cho ngôi nhà thêm rực rỡ. Bên cạnh là những hình ảnh bình dị của đời sống thường ngày. Thể loại tranh thờ được dùng chính vào mục đích thờ cúng và được xuất phát từ mọi tôn giáo, tín ngưỡng khác nhau. Tôn giáo bản địa, tôn giáo chính thống (Phật giáo, Đạo giáo, đạo Mẫu).

Trong tâm thức người Việt từ xa xưa đến nay thì vai trò của Mẫu luôn chiếm vị thế quan trọng. Nên việc thờ Mẫu thần cũng tồn tại khá phổ biến tại các dân tộc nhưng mỗi nơi lại có cách gọi khác nhau. Người

---

\* Sinh năm 1977. Về Viện năm 2002, hiện nay là cán bộ nghiên cứu công tác tại Ban Mỹ thuật Cổ.



sinh thành ra dân tộc Việt Nam có Mẹ Âu Cơ bên cạnh đó tại các vùng họ còn phong ra Mẹ Lửa, Mẹ Đất, Mẹ Hoa, Bà Mụ, Thánh Mẫu... Tôn giáo Việt là sự hoà hợp giữa Đạo Phật và Đạo Mẫu. Điều này ta thấy rõ nhất là từ TK 17 trở về đây các ngôi chùa ngoài diện tích chính thờ Phật thì cũng đã dành một phần không gian cho việc đặt ban thờ Mẫu (Tam Toà Thánh Mẫu, Tứ phủ công đồng, Sơn trang, Ngũ Hổ). Một loại hình nghệ thuật cùng song song tồn tại đó là những bức tranh thờ. Cùng chủ đề Mẫu nhưng dòng tranh dân gian Hàng Trống và tranh dân tộc miền núi phía Bắc có những đặc điểm tương đồng và khác biệt.

Tranh tiêu biểu nhất của dòng tranh dân gian Hàng Trống là: *Tam Toà Thánh Mẫu, Tứ Phủ Công Đồng, Ngũ Hổ, Độc Hổ*. Tất cả các loại tranh trên đều cùng được dùng trong nghi lễ thờ Mẫu tại điện hay phủ thờ và tại lễ lên đồng cốt. Trong hệ thống thờ của người Việt thì vị thần có vai trò tối cao nhất là Ngọc Hoàng Thượng Đế. Ông cai quản toàn cõi trời đất, nắm giữ nhiều quyền lực. Vị trí đứng sau là Tứ vị Thiên Vương cùng Tam Toà Thánh Mẫu. Để phân biệt vị thế của Thiên Vương, Thánh Mẫu ta dựa vào màu sắc trên trang phục họ mặc.

Thiên phủ - Thánh Mẫu Thượng Thiên - mặc áo đỏ.

Thuỷ phủ - Thánh Mẫu Thoải - mặc áo trắng.

Nhạc phủ - Thánh Mẫu Thượng Ngàn - mặc áo xanh.

Địa phủ - mặc áo vàng.

Thông qua tranh *Tứ Phủ Công đồng* của dòng tranh Hàng Trống, cho ta thấy rõ hơn được toàn bộ hệ thống sắp xếp thứ bậc của các vị thần linh. Tranh vẽ trên khổ lớn, bố cục thành nhiều lớp từ cao xuống thấp. Ở đây, ta còn thấy sự kết hợp hài hoà giữa Tam Giáo đồng nguyên (Phật - Lão - Mẫu). Lớp thứ nhất là Phật Adidà ngồi chính giữa, hai bên có Kim Đồng, Ngọc Nữ đứng hai bên. Sau đến tứ vị Thiên Vương trông coi trời đất, núi rừng. Thứ tiếp là Tam Toà Thánh Mẫu và lớp cuối cùng có các bà cô, ông cậu. Màu sắc người thợ dùng chủ yếu gồm năm màu chính; vàng, đỏ, xanh, đen, trắng. Ngoài cách vẽ tổng hợp vào trong cùng một bố cục tranh lớn thì nghệ nhân Hàng Trống còn khai thác vẽ tách riêng từng Thánh Mẫu để phục vụ những mục đích khác nhau của người dân. Mỗi Mẫu mang phong cách riêng, thể hiện ngay trên trang phục, người hầu đứng cạnh và vật dụng đặc trưng cầm theo.

Mẫu Thượng Ngàn ngồi trên võng, mặc áo xanh lá cây, đôi hài xinh xắn đặt dưới võng. Xung quanh Mẫu có mười hai cô tiên, tay đang cầm các sản vật núi rừng. Tất cả đều vẽ trong môi trường, cảnh quan núi rừng. Mẫu Thượng Thiên mặc áo đỏ, tay cầm quạt che trước ngực, ngồi trên ngai cao. Mười hai tiên nữ tay cầm đàn, sáo, quạt, phách...đứng hầu quanh Mẫu. Mẫu Thoải thì hình thức vẽ có đơn giản hơn, không quá nhiều người theo hầu và các vật đi kèm. Mẫu mặc áo trắng tay cầm quạt, ngồi trên sập lớn, phía trước có hai tiên nữ đứng, tay bưng mâm sản vật. Nét chung của cả ba bức tranh này là sự xuất hiện của các đôi hài đặt dưới chân, cùng với tư thế ngồi giống nhau.

Việc thờ đạo Mẫu được tất cả người dân chú ý. Tín ngưỡng thờ Mẫu đã tồn tại từ rất lâu theo chiều dài lịch sử. Trải khắp đất nước từ Bắc vào Nam việc xuất hiện những đền thờ, phủ thờ Mẫu ở khắp mọi nơi. Vùng đồng bằng có cách thờ cúng khác với vùng núi... Tuy hình thức về việc thờ Mẫu có khác nhưng tựu chung lại vẫn nhằm mục đích tôn giáo, tín ngưỡng. Người Tày, Nùng, Dao, Sán Chỉ, Cao Lan đều sống ở địa hình vùng cao, gần gũi thiên nhiên cây cỏ, núi rừng. Họ lấy hình tượng thánh Mẫu nhưng biểu đạt dưới hình ảnh đơn giản như: Mẹ Hoa, Mẹ Pụt, Bà Mụ, Mẫu Cầu Hoa, Nam Đường Hoa Tiên Thánh Mẫu. Tranh thờ Hàng Trống được in khắc trên ván rồi tô màu lên mặt. Tranh thờ miền núi phía Bắc thì do các thầy Tào vẽ hoặc thuê nghệ nhân Hàng Trống nhưng vẫn theo phong cách của họ đề ra. Các bức tranh *Mẹ Hoa*, *Mẫu Cầu Hoa*... dùng trong tất cả những buổi lễ cầu sinh để giúp người phụ nữ sinh đẻ dễ dàng hay cầu cho đứa trẻ thông minh, khoẻ mạnh.

Tộc Dao cho rằng Mẹ Hoa (Cầu Hoa) là nữ thần bảo vệ hạnh phúc gia đình, gìn giữ sắc đẹp nữ giới, bảo hộ thai phụ, trẻ nhỏ với đặc điểm này rất gần với vai trò Bà Mụ của người Kinh. Dân tộc Tày, Nùng, Cao Lan cũng thịnh loại tranh thờ trên và thường dùng trong các buổi lễ.

Tranh Cầu Hoa dân tộc Tày vẽ màu trên giấy được chia thành ba tầng riêng biệt. Tầng cao nhất là vị trí của ba Bà Mụ, ngồi chính giữa. Bà mặc áo đỏ, đầu có ánh hào quang, tay cầm thần vật. Hai bà Mụ ngồi hai bên mỗi bà tay đang ôm đứa trẻ giơ tay hướng về phía thần vật và mặc áo nâu. Tầng thứ hai chỉ xuất hiện một bà Mụ, mặc áo choàng nâu, tay bế trẻ còn hai bên với nhiều trẻ lớn nhỏ không mặc quần áo, dang tay về phía bà. Tầng dưới cùng vẽ hình cây xum xuê hoa lá. Trong nhụy

hoa là gương mặt những đứa bé đang tươi cười. Ý nghĩa lớn nhất của tranh là nhằm bảo hộ trẻ nhỏ ngay cả từ lúc còn ở bụng mẹ cho đến khi trưởng thành. Song song tồn tại với tranh thờ *Cầu Hoa* người Tày còn vẽ tranh di bản khác *Nam Đường*. Tuy giống nhau về mặt ý nghĩa nhưng cách lựa chọn nhân vật có chút khác biệt. Ngoài hình ảnh bà Mụ, trẻ thơ thì người vẽ khai thác thêm quá trình mang thai, sinh nở của thai phụ. Trong mỗi bước đường sinh đẻ đều có bàn tay giúp đỡ, phù hộ của bà Mụ đối với mẹ con.

Tranh thờ Mẫu do Hàng Trống vẽ bản nét đen in dập nên việc tái bản nhiều lần là rất dễ dàng nhưng với tranh thờ của các dân tộc ít người thì vẽ bằng tay nên mỗi tranh không vẽ được thành nhiều bản giống nhau. Màu sắc ở tranh dân gian Hàng Trống và Đông Hồ thường lấy trong thiên nhiên. Ngũ sắc cơ bản tạo thành gam màu sắc sỡ, sáng tối rõ ràng. Nghệ nhân vẽ tranh chú ý đến từng chi tiết nhỏ trên trang phục, gương mặt mỗi nhân vật. Đối ngược lại thì tranh người Tày, Nùng... đi theo gam sẫm tối không quá sắc sỡ chủ yếu là màu nâu, đỏ, vàng đất. Thầy Tào vẽ tranh chỉ dựa vào những nét lớn không quá chi tiết.

Ngũ Hổ là loại tranh thờ được cả nghệ nhân Hàng Trống và người Sán Dìu ở Tuyên Quang cùng khai thác và đặt trong hệ thống đạo Mẫu. Bên cạnh bức *Tam Toà Thánh Mẫu*, *Tứ Phủ công đồng* thì *Ngũ Hổ*, *Độc Hổ* thường xuyên đặt cùng nhau lúc hành lễ. Tín ngưỡng thờ Hổ tượng trưng cho sức mạnh, trấn giữ bốn phương trời: Đông, Tây, Nam, Bắc và trung tâm. Con người cho rằng thần thánh hoá Hổ giống như vị chúa sơn lâm, cai quản rừng núi, chúa tể muôn loài. Bên cạnh phủ thờ Mẫu ta luôn thấy một góc nhỏ đặt ban thờ có dán tranh *Ngũ Hổ* (Sơn trang). Mỗi ông Hổ biểu trưng cho quy luật vận hành của vũ trụ (Ngũ hành tương sinh tương khắc). Bố cục được sắp xếp theo hình vuông, vận động theo vòng tròn. Bốn Hổ ngồi bốn góc cùng quay đầu về một Hổ trung tâm với thế dáng rất sinh động. Sức mạnh thể hiện ngay trên nét mặt, chòm râu, ánh mắt dữ tợn và phía sau là cái đuôi dài uốn cong. Màu sắc nghệ nhân dùng cũng dựa vào nguyên tắc của thuyết ngũ hành có năm màu chính và điểm sắc trắng bạc để tăng thêm vẻ đẹp lộng lẫy, uy nghi.

Thanh Hổ - màu xanh - phương Đông - hành Mộc.

Bạch Hổ - màu trắng - phương Tây - hành Kim.

Xích Hổ - màu đỏ - phương Nam - hành Hoả.

Hắc Hổ - màu đen - phương Bắc - hành Thủy.

Hoàng Hổ - màu vàng - trung ương - Thổ.

So sánh giữa bức tranh *Ngũ Hổ* - Hàng Trống và tranh *Ngũ Hổ* - người Tày ta thấy có sự khác biệt. Người Tày khi vẽ tranh *Ngũ Hổ* lại muốn tỏ rõ uy lực của người Đạo sĩ với tinh thần đạo Giáo cao độ. Cũng là sự xuất hiện năm con Hổ nhưng trên lưng công theo năm Đạo sĩ, tay cầm kiếm giơ về phía trước. Tư thế Hổ như đang muốn lao về đằng trước, sự vận động thẳng tiến. Bố cục cũng tạo tính khác biệt hơn so với tranh Hàng Trống, ở đây người nghệ sĩ lấy chuyển động nằm ngang không chọn chuyển động tròn. Tranh chỉ dùng hai màu chủ đạo vàng, đen xám. Năm Đạo sĩ đều cùng mặc áo có màu đỏ giống nhau nhưng màu quần được xếp đan xen. Hổ vàng công Đạo sĩ quần xanh lá cây. Tiếp đến Hổ xám công Đạo sĩ quần xanh lam nhạt và cứ thế lặp lại cho đến hết.

Đối với người Sán Dìu ở tỉnh Tuyên Quang cũng chọn cho mình cách biểu hiện riêng. Họ thay tranh *Ngũ Hổ* bằng bức *Ngũ Thương*, tuy sự thể hiện khác nhưng về tính chất thì hoàn toàn giống nhau và dùng trong cùng một mục đích. Tranh *Ngũ Hổ* nhằm biểu thị cho uy lực Sơn thần, điều này thì dòng tranh nào cũng hiểu rõ nhưng cách minh hoạ lại thay đổi. Đây là điều tạo nên tính đa dạng cho tranh Đạo giáo.

Do tranh thờ miền núi hầu hết vẽ bằng tay, không in nét đen như tranh Hàng Trống nên hiệu quả hình thể mang tính chủ động, thể hiện cá tính riêng cao. Cả hai dòng tranh tuy hình thể giống nhau nhưng gương mặt thì diễn tả cá tính mỗi nhân vật, phong phú không nhàm chán. Chỉ cần thay đổi về độ đậm nhạt của nét hay cách đặt bút dựng, nằm đã khiến tranh tạo độ to nhỏ khác nhau. Nhân vật nào cần diễn tả uy lực thì màu sắc dùng ở tông nóng, nét vẽ khoẻ, đậm. Bên cạnh đó thì các chi tiết lại cần nét nhỏ, tỉ mỉ, mảnh sắc. Tục treo tranh thờ và tranh dân gian từ thói quen dần dần trở thành tục lệ mỗi nơi. Mỗi bức tranh thờ sẽ được thay khi đã cũ nát và đem ra đốt. Trong nhiều thế kỷ qua, tranh vẽ theo nghi lễ Đạo Mẫu được người dân dùng thường xuyên vào những phủ thờ, điện thờ, ban thờ hay các buổi lễ có liên quan đến Mẫu. Dù ở đồng bằng hay miền núi thì vẫn có điểm tương đồng bởi tranh thờ đều nhằm mục đích cho tín ngưỡng, tôn giáo, tâm linh con người.

V.H.G

**Tài liệu tham khảo:**

1. Phan Ngọc Khuê (2001) : *Tranh Đạo giáo ở bắc Việt Nam*. Nxb Mỹ thuật, HN.
2. Chu Quang Trứ, Nguyễn Trân (1984) : *Tranh dân gian Đông Hồ*. Nxb Mỹ thuật.

## KIẾN TRÚC VÀ CON NGƯỜI\*

*Nguyễn Anh Tuấn\*\**

*Tịch tịch u trai lý  
Chung tiêu thính vũ thanh  
Tiêu tao kinh khách chẩm  
Điểm trích sổ tàn canh  
Cách trúc xao song mật  
Hòa chung nhập mộng thanh  
Ngâm dư hồn bất寐  
Đoạn tục đáo thiên minh.  
(Thính vũ - Nguyễn Trãi)*

*Vắng lặng thư phòng tối  
Suốt đêm mưa giọt rơi  
Nào nùng kinh gối khách  
Thánh thốt canh đầy vơi  
Xuyên trúc khua song kín  
Hòa chuông lẫn mộng vời  
Ngâm rồi không ngủ được  
Đứt nổi rạn chân trời  
(Trần Văn Nhĩ dịch)*

Quan hệ giữa kiến trúc với con người là một tương quan hữu cơ. Kiến trúc sinh ra bởi nhu cầu sơ khai của con người về chỗ ăn ở, phát triển khi nhu cầu sử dụng dần cao lên. Tâm tính người lại hình thành từ đặc điểm của kiến trúc. Các nhu cầu sử dụng tách ra hai dạng về đời sống sinh hoạt hàng ngày và đời sống tinh thần, mỗi dạng lại chia tách, phát triển những yêu cầu riêng khi xã hội phát triển, đòi hỏi xuất hiện thêm nhiều loại hình kiến trúc tương ứng. Các loại hình ấy hình thành như thế nào, kết cấu ra sao lại phụ thuộc vào nhu cầu sử dụng, đầu óc tưởng tượng và khả năng tổ chức của con người. Như tấm gương phản chiếu con người, mỗi loại kiến trúc, tùy theo công năng, nhu cầu sử dụng đến đâu thì phản chiếu con người ở góc độ đó. Nhà ở là hình ảnh cuộc sống thường nhật, công trình tôn giáo hay văn hóa phản ánh cuộc sống tinh thần. Khi khuôn mẫu kiến trúc trở nên phổ biến thì

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 3 (11), tháng 9 năm 2004.

\*\* Sinh năm 1979, về Viện năm 2002, hiện nay công tác tại Ban Mỹ thuật Cổ.

nó trở thành hình ảnh lưu niệm của tình cảm, khi kiến trúc cô đọng như một biểu tượng nó là sự hướng thượng lên thế giới thần thánh, là kết tinh một phần đời sống xã hội. Như ngôi nhà tranh hay nhà gỗ của người Việt tiêu biểu cho đời sống thôn dã, ngôi chùa hay ngôi đình tiêu biểu cho đời sống sinh hoạt tôn giáo và văn hóa. Như vậy, ở mỗi loại kiến trúc từ dân dụng, công sở và tôn giáo đều có những phần thông thường và những phần tinh túy, cô đọng các giá trị đời sống của xã hội qua một hay nhiều thời đại tùy theo thời gian tồn tại lâu hay chóng của nó.

Đạo chơi khắp các làng quê trên dải đồng bằng Bắc bộ, bước chân vào một ngôi chùa hay ngôi đình bất kỳ, ta có thể cảm nhận một cách trọn vẹn cái không gian và dư vị đích thực của đời sống nông thôn Việt Nam. Cái không gian thôn dã ấy ngày nay có thể đổi thay ít nhiều bởi cuộc sống hiện đại cũng đã đặt dần những bước chân đến đây, tạo ra những biến chuyển trên diện rộng bộ mặt làng xã nói chung. Nhưng dường như tại nơi đây, lòng ngưỡng vọng tôn giáo và các giá trị văn hóa cổ vẫn luôn bền vững và các công trình tôn giáo như ngôi đình, ngôi chùa vẫn có vị trí vững chắc trong đời sống tinh thần của người Việt. Nhà tranh vách đất, hoặc nhà ngói sân gạch, mảnh vườn gà lợn tung tăng, khoảng ao nhỏ bụi dứa gai lờm chờm, lũy tre xanh ngắt... tất cả những cái đó chẳng là bao về giá trị vật chất, nhưng là dư vị tinh thần màu mỡ trong lòng người nông dân, và khi rời cái khung cảnh ấy ra, ta mới thấu hiểu thế nào là quê hương. Đôi khi ta thèm củ khoai, đôi khi thích chui vào cái bếp bần đầy khói, ngồi cạnh bà, và gian bên là gà lợn đang kêu đòi ăn. Kiến trúc dân dụng chính là sự thỏa mãn ấm cúng cho tinh thần thường nhật. Còn kiến trúc tôn giáo hướng đến cái gì xa vời và siêu hình hơn, nó vừa là câu hỏi vừa là câu trả lời con người sẽ đi về đâu và sau cái chết là cái gì.

Kiến trúc đình, chùa biểu hiện ở mặt vật chất là một kết cấu không gian sinh hoạt điển hình, về mặt tinh thần thì như là những cấu trúc sinh hoạt thường ngày của người nông dân Việt Nam. Thể thức vì kèo luôn là một kết cấu mở, làm cho không gian bên trong ngôi nhà co giãn diện tích tùy ý muốn, phát triển ngang dọc, rộng sâu đều được. Bước vào trong thì có cảm giác mở rộng không cùng khi từng lớp vì kèo liên tiếp nối liền nhau tạo ra những khoảng không gian phân chia một cách tượng trưng.

Các không gian ấy lại liên tục kết nối ngang dọc hoàn toàn tự do tùy ý, khi ở trong không thích thì bước ra ngoài lúc nào cũng được. Và ra ngoài thì lại thấy toàn thể khối hình kiến trúc dường như lại nhỏ bé hơn so với chính thực thể của nó. Mái chùa không bao giờ vượt quá cao độ tầm mắt cho phép, lẩn khuất dưới các hàng cây. Chùa nằm trải dài theo làng, song song với cánh đồng hay dọc theo triền đồi. Diện tích chùa rộng nhưng không bao giờ quá lớn. Người ta có thể đi vào chùa lễ Phật rồi vẫn cảnh, du ngoạn tại vườn Thiền ngay trong chùa, có thể ngắm nhìn thoải mái, chán thì đi ra lúc nào cũng được. Hứng thú thì đi dạo hết cả chùa, chiêm ngưỡng các tượng Phật, lễ lạt tha hồ mà không sợ mỗi chân vì chùa cũng không quá rộng. Các nếp nhà song song nối liền nhau, dẫn thiện nam tín nữ lần lượt qua các công trình và cũng là các không gian tôn giáo từ Tam quan tới Gác chuông rồi Tiền đường, Thiêu hương, Thượng điện, Hậu đường. Nhịp kiến trúc lên xuống, chuyển động và thay đổi khi ta lướt qua từng nếp nhà, bước đi được dẫn dắt bởi những đường nhỏ lách qua các pho tượng Phật và hàng hàng lớp lớp vì kèo tiếp nối, kéo dài không gian giãn nở mãi không cùng. Thi thoảng trong các góc khuất lại hé mở một cửa ngách nhìn ra vườn Thiền quang đãng ngay cạnh, thanh tịnh như một bức tranh cắt cảnh, những bức tường cánh gà hững hờ ngăn cách không gian, góc đầu đao cao cong vút lên gợi ý niềm bay bổng nhẹ nhõm, hoặc nét điểm xuyết của lớp cửa chấn song con tiện, cửa sổ tạo hình chữ Pháp, chữ Thọ hắt ánh sáng phản quang vào điện thờ âm u, nom nên thơ và tinh tế lạ thường. Trừ cái thứ tự Tiền đường - Thiêu hương - Thượng điện, các công trình phụ như Gác chuông, nhà Tổ, Hậu đường có thể thay đổi, thậm chí có thể thêm hay bớt đi một vài hạng mục tùy theo quan niệm tôn giáo và hoàn cảnh kinh tế của làng. Đóng mở linh hoạt, thêm bớt bất kỳ, vào ra tùy nghi tự tại, ngôi chùa rất đặc trưng cho quan niệm kiến trúc hoàn toàn mở về kết cấu không gian và tư tưởng tôn giáo.

Ngôi đình lại là một kiến trúc vừa mở vừa đóng. Không gian bên trong rất rộng và cao, vào các dịp lễ hội hay việc làng, toàn bộ dân trong làng tụ họp ở đây mà không sợ chật chội. Đình xây theo lối cổ thường không có tường bao, hướng mở ra tứ phía, người ta có thể bước vào đây bất cứ lúc nào, vào bất cứ hướng nào. Toàn bộ khối đình như con thuyền

nổi trên mặt nước. Mái cong như mũi thuyền. Hàng cột có sàn như những mái chèo khua xuống nước. Vì kèo cao, cấu trúc mạch lạc, chịu lực bằng các hàng cột đặt trên thạch tảng, khi cần thiết thì nhấc cả khối kết cấu lên xoay sang hướng khác hay di chuyển mà không có vấn đề gì. Hệ thống vì kèo đình thường cao và thông thoáng, gây cảm giác không gian rất rộng rãi, bởi các hàng chân cột đẩy kết cấu kèo chịu lực đè của dàn mái lên rất cao. Ngay bên dưới hệ chịu lực, ở tầm cao vừa phải là các mảng phù điêu trang trí chạm khắc đề tài sinh hoạt đời sống làng xã, pha trộn giữa tinh thần hiện thực và huyền thoại, trải dài trên các mảng cổn, buồng kìm, ván gió, ván bưng... là những thành phần ít, hoặc đã giải phóng được công năng kiến trúc. Tạo cao độ thoáng dang bên ngoài, nhịp kiến trúc hạ thấp ở hậu cung, khép kín và tách biệt giữa không gian sinh hoạt bên ngoài và không gian thờ cúng bên trong. Hậu cung được bưng kín bởi lớp vách ngăn gỗ, đặc biệt ở gian chính diện có lớp cửa võng trang trí chạm khắc và sơn son thếp vàng rực rỡ. Thế mà có lần Hoàng Cầm đã có lần nhìn thấy “váy Đình Bảng buồng chùng cửa võng”. Bên trong luôn đóng kín, là nơi quan trọng nhất, nghiêm trang nhất, ít người vào được nhất. Bản thân kiến trúc đình khi cần cũng có thể đóng kín bằng hệ thống tường bao và cửa bức bàn. Cửa bức bàn là một kết cấu kiến trúc đặc biệt, vừa đóng, vừa mở, xoay cả hai chiều. Khi mở thì rất thông thoáng, không gian bên trong như ủa ra ngoài, khi đóng thì vô cùng kín đáo, bên ngoài không thể tự ý xâm nhập. Cửa bức bàn giống như cái đại cửa che hiên nhà, bên ngoài chẳng nhìn được vào trong, bên trong tha hồ dãi ra ngoài mồn mọt. Và trong suốt quá trình tồn tại, dù đang là dịp hội hè, sinh hoạt văn hóa hay trong đời sống thường nhật, ngôi đình luôn tồn tại trạng thái nửa đóng nửa mở như vậy. Ngôi chùa có thể thay đổi qua mỗi làng quê, không ngôi chùa nào giống ngôi chùa nào, nhưng kiến trúc đình dường như ở nơi nào cũng giống nhau, chỉ có quy mô to nhỏ là khác nhau mà thôi.

Là trung tâm tôn giáo, ngôi chùa lưu giữ những tư tưởng, quan niệm, suy nghĩ và lối sống tôn giáo của người nông dân. Là trung tâm hoạt động hành chính, với vai trò là một ngôi nhà tổng hợp nhiều chức năng sinh hoạt thường nhật và văn hóa, ngôi đình lưu giữ những phong tục tập quán, nếp sống, ứng xử, các giá trị có tính cấu trúc trong sinh hoạt đời



sống của người nông dân. Ta có thể thấy mối liên hệ song song qua lại từ kết cấu kiến trúc đến đời sống con người. Quan niệm tôn giáo của người Việt cũng như ngôi chùa, có thể vào ra thoải mái, hoàn toàn cởi mở. Người ta có thể đi vào chùa bằng cổng chính, qua Tam quan, Gác chuông lên Tiền đường, Thiêu hương, Thượng điện như một quá trình hành lễ và tuân theo đúng chuẩn mực lễ nghi tôn giáo và triết lý nhà Phật nhưng người ta cũng có thể đi vào chùa bằng các cửa ngách, cửa bên mà cũng không ảnh hưởng gì. Cấu trúc ngôi chùa thì mở rộng thoải mái về quan niệm tôn giáo, điện chính thờ Phật, hậu đường dành cho thờ Thánh và đạo Mẫu, có thể gắn liền cả với đình hay đền thờ Thành hoàng làng. Sự phân chia hệ thống tượng đặt để theo thứ bậc cao, thấp, trước, sau, cũng như việc hình thành từng loại công trình theo chức năng và nội dung thờ tự khác nhau như điện Phật, điện Thánh, điện Mẫu, nhà Hậu, nhà Tổ, trong cùng một không gian kiến trúc, dường như chỉ mang tính hình thức, hơn là cách phân chia theo thứ bậc tôn giáo. Có khi việc thờ Thánh là trọng hơn thờ Phật thì người ta cho điện Thánh lên trước, đẩy điện Phật ra đằng sau như kết cấu của các chùa trong hệ tín ngưỡng Tứ pháp (nhóm chùa Tứ pháp Dâu - Đậu - Tương - Dàn ở Thuận Thành, Bắc Ninh). Chẳng ai bắt phải đi lại trong chùa như thế nào, tuân theo quy trình gì, từ đâu đến đâu. Không thích đi chính điện thì đi cổng phụ, đi luồn lách vào giữa hay cả đằng sau các hệ thống tượng Phật mà ngắm nghĩa Ngài (ông Phật) ở các góc độ trước sau. Kết cấu một ngôi chùa như vậy rất gắn bó và đặc trưng cho đời sống tôn giáo đầy tự do, hòa đồng, không có tôn giáo nào là trọng hơn tôn giáo nào. Tam giáo có thể chung sống trong cùng một mái nhà mà chẳng làm sao, và chúng cũng chẳng trói buộc ai vào những quan niệm và lễ nghi. Như vào ra trong một ngôi chùa, con người vào ra giữa các tôn giáo một cách tự tại.

Đời sống tôn giáo thì rất tự do nhưng đời sống hàng ngày thì không được như vậy. Nó giống như ngôi đình, vừa đóng vừa mở, con người cũng vừa rộng rãi nhưng cũng rất khép kín. Trong ngôi nhà đa năng và kỳ lạ này, hơi thở của đời sống thế tục làng xã thấm nhuần và lắng đọng vào từng kết cấu kiến trúc, để rồi dường như mỗi bộ phận, mỗi chi tiết nhỏ đều có sức đại diện cho tinh thần của tổng thể. Ở đình Mông Phụ (Đường Lâm - Sơn Tây - Hà Tây) treo một cái mõ cá rất to, như cái dương vật lớn.

Các ngôi đình Tây Đằng, Chu Quyến, Liên Hiệp (Hà Tây), Hương Canh, Ngọc Canh (Vĩnh Yên), An Hòa (Hà Nam), Hưng Lộc (Nam Định)... dựng đầy những chạm khắc trang trí sắc khoái và sinh động vô cùng về đời sống làng xã, nội dung pha trộn đan xen giữa cuộc sống thực tại với những biểu tượng và hình ảnh huyền hoặc. Tuy vậy, trong đình luôn tồn tại một phần kín đáo, vĩnh hằng, cố kết và không thể xâm phạm như một hậu cung nghiêm cẩn, người ngoài có thể nhìn ngắm nhưng không thể bước vào và nghiêm cấm bàn luận về điều đó. Rất vững chãi và chắc chắn nhưng cũng có thể nâng lên xoay chuyển bốn phương tám hướng theo thời thế, xoay chuyển hợp thời thì thôi mà kết cấu vẫn giữ nguyên. Bình thường mở rộng tứ phía hóng gió bốn phương, lúc chấn lại quây kín bốn mặt vào, sống khép mình ở thế giới bên trong, "ta quay về cái làng của mình". Nhân ái, an hòa, cởi mở, rộng rãi xen lẫn sự kín đáo, cố cựu, thoải mái và khoái chí như các bức chạm vung chân múa tay mà vô cùng khép kín và nhiều khi bảo thủ như chính bản thân kiến trúc đình vậy. Khó có thể nói rằng ngôi đình hay ngôi chùa gồm chứa hết tất cả đời sống sinh hoạt vật chất và tinh thần của người Việt, nhưng rõ ràng chúng lưu giữ những giá trị tinh túy nhất của sinh hoạt thường ngày hàm chứa trong mỗi con người riêng lẻ và trong cả cộng đồng người Việt rộng lớn.

Kiến trúc luôn là bộ mặt có tính vật chất nhưng biểu hiện về đời sống con người, cũng như quan niệm sống của con người quyết định việc hình thành nên kết cấu kiến trúc. Ví như kiến trúc đạo Hồi cơ bản, nguyên gốc là tòa nhà bên trong vòm lõm hướng về thành Mecca, tín đồ và người hành lễ ngồi hay đứng đều hướng về đấy, thể hiện một quan niệm tôn giáo trong sáng, đơn giản và độc tôn. Kiến trúc Thiên chúa giáo với những nhà thờ Gôtich lớn vừa là một nơi che chở, một trung tâm hành lễ, vạch ra ba đường thẳng (chính và hai hành lang) đi đến bàn thờ Chúa, là chỗ dựa tinh thần to lớn nhưng cũng biểu hiện cho một quan niệm tôn giáo và đời sống có tính chuyên chế áp đặt. Các kiến trúc của người Việt cổ vừa thống nhất, lại vừa đa dạng về hình thức, phức hợp trong công năng sử dụng và luôn giữ mối liên hệ chặt chẽ với thiên nhiên xung quanh. Ví như bài thơ đề từ trên của Nguyễn Trãi cũng là cái cảm quan của người xưa sống trong các công trình kiến trúc cổ khi đêm đêm yên tĩnh ngồi dưới hàng hiên, hạt mưa

lộp độp trên mái tranh, nghe vắng đâu đây tiếng chuông chùa, cảm giác rằng cuộc sống thực tại là hư hư thực thực, như có như không. Cứ như thế, mái đình mái chùa bao đời nay che phủ lên đời sống vật chất và tinh thần của người Việt, dấu đầy rẫy những điều vọng tưởng dị đoan, nhưng tính tôn giáo không nặng nề áp đặt, như là chỗ nghỉ và di dưỡng tâm trạng xã hội, trong khói lửa binh đao.

**N.A.T**

## BÃI ĐÁ CHẠM KHẮC CỔ SAPA\*

*Nguyễn Anh Tuấn*

Nằm ở độ cao 1600m so với mực nước biển, Sapa là một trong những địa danh cao nhất trên đất Việt, quanh năm sương mù bao phủ. Vùng đất nhỏ bé này dường như lại là nơi tập trung văn hóa với mật độ dày đặc vào bậc nhất miền Tây Bắc, với sự đan xen văn hóa của nhiều dân tộc và sự chồng tầng xen kẽ của đời sống hiện đại với nguyên sơ, và bãi đá chạm khắc cổ - một khu di vật văn hóa có tầm cỡ lớn, còn chứa đựng nhiều huyền tích và bí ẩn chưa khai phá. Kể từ khi những người Pháp - con người của tư duy hiện đại đầu tiên đặt chân lên Sapa, cũng đồng thời phát hiện và đặt ra những vấn đề nghiên cứu đầu tiên về bãi đá, cho đến nay đã có nhiều đoàn khoa học lên khảo sát vùng đất này với thời gian nghiên cứu lâu dài, phương tiện và cách thức nghiên cứu từ thô sơ đến hiện đại, song việc đưa ra những nhận định chính xác về nguồn gốc xuất xứ của những hình chạm trên đá và chủ nhân, những người đã sáng tạo ra chúng, vẫn chưa có lời giải đáp thỏa đáng. Và đối với hiện tại, đó vẫn là một bí ẩn lớn của lịch sử. Chắc chắn rằng sự hình thành của bãi đá bắt nguồn bởi những tư duy nguyên thủy khi có đời sống gắn bó mật thiết với tự nhiên và xuất hiện tâm lý sùng bái tự nhiên cùng những nhận thức tôn giáo sơ khai. Chắc chắn rằng nó

---

\* Bài đã in trong Tạp chí Tia sáng, số 1 năm 2004.

đã trải qua một thời gian hình thành lâu dài, mà tạo nên số lượng di vật đồ sộ, biểu hiện của sự phát triển quá trình nhận thức tự nhiên và phát triển tư duy tôn giáo từ đơn giản, mơ hồ đến phức tạp, rành mạch, cùng với sự phát triển của cộng đồng sống. Và như vậy, chắc chắn rằng nó gắn liền với lịch sử phát triển của một xã hội nguyên thủy đã từng có thời gian cư trú lâu dài tại đây, có tổ chức và thiết chế, có đời sống vật chất tương đối đầy đủ cùng đời sống văn hóa tinh thần có trữ lượng cao.

Cách thị trấn Sapa 7km theo hướng Đông Nam, trên con đường độc đạo xuống các bản làng dân tộc bên dưới, bãi đá cổ nằm lọt trong lòng thung lũng Mường Hoa, trên địa phận ba xã Hầu Thào, Sử Pán và Tả Van. Địa hình thung lũng Mường Hoa tương đối bằng phẳng, vốn được hình thành bởi con suối tên Hoa - còn gọi là suối Mường Hoa - là một nguồn nước lớn từ Phan Xi Păng, xung quanh là những đỉnh núi cao trên dưới 2000m thuộc dãy Hoàng Liên Sơn. Các dân tộc định cư ở đây chủ yếu là người H'Mông chiếm đa số, rồi đến người Dao, Dáy, Sa Phó và một ít nhóm người Kinh từ đồng bằng lên. Người H'Mông sống ở trên cao, lưng chừng núi lên đến đỉnh, các dân tộc khác sống rải rác từ sườn núi xuống lòng thung lũng. Sự phân bố dân cư do vậy có sự cân bằng, trải đều từ dưới lòng thung thấp lên những đỉnh núi cao, tạo ra những mảng văn hóa sống khá đa diện và sự ổn định về sinh thái. Nó làm thay đổi mạnh mẽ cảnh quan thiên nhiên, gắn gũi với đời sống hiện tại và phần nào trở nên xa lạ với những hình chạm hoang sơ trên đá cổ xưa.

Khu di chỉ đá có hình chạm khắc cổ thực chất là nhiều bãi đá nằm rải rác trên độ cao khoảng từ lưng chừng núi xuống đến gần lòng suối Hoa, chiếm một diện tích bề mặt rộng lớn mà trung tâm là xã Hầu Thào, vùng ngoại vi mở rộng sang địa bàn các xã lân cận như Tả Van, Sử Pán, Lao Chải. Tại Hầu Thào, các viên đá tập trung thành hai bãi lớn. Bãi một nằm cạnh bản Pho - một bản của người H'Mông trên sườn núi sát đường cái - kéo dài xuống tận gần lòng suối Hoa. Số lượng đá có chạm khắc ở đây không nhiều, nhưng đều là những viên đá có kích thước lớn, có viên chiều dài tới 13m. Các bản chạm khắc có quy mô, mật độ chạm khắc nhiều, cấu trúc hình chạm phức tạp. Bãi thứ hai nằm giáp ranh biên giới xã Hầu Thào và Lao Chải, trên con đường mòn từ đường cái qua các thửa

ruộng bậc thang lên bản Hầu Chư Ngài, bản H'Mông trên đỉnh núi, còn gọi là đường lên Hang Đá. Đây là một bãi rộng với trên 100 hòn đá có hình chạm khắc, kích thước từ nhỏ đến lớn, hình chạm từ đơn giản đến phức tạp, có những hình chạm thuộc dạng độc bản - chỉ thấy xuất hiện trên một viên đá. Ở các vùng ngoại vi như khu vực dưới chân cây Cầu Mây nổi tiếng của xã Tả Van, hay sang địa phận xã Tả Van và Sử Pán rải rác có một vài hòn đá có chạm khắc nằm đơn lẻ, kích thước vừa đến tương đối lớn, về nội dung các bức chạm khắc không có nhiều khác biệt so với hai bãi đá kể trên.

Hệ thống các bức chạm khắc trên đá có sự thay đổi từ đơn giản đến phức tạp, từ những hình đơn lẻ cho đến các tổ hợp nhiều chi tiết, tương ứng với kích cỡ viên đá từ nhỏ đến lớn. Mô típ chạm khắc khá phong phú, có thể quy về một vài hình chính: các hình tròn khắc vạch tương đối giống cấu trúc hoa văn thời kỳ văn hóa Hoa Lộc có thể dùng để tượng trưng cho mặt trời; hình người ở dạng khung dây với nhiều tư thế đứng đơn lẻ, nam nữ giao phối, nhấn mạnh vào bộ phận sinh dục; các đường vạch song song tựa như những quả Kinh Dịch, ngắn hoặc có thể kéo dài uốn lượn ôm lấy viên đá dường như thể hiện những cánh đồng, dải đất dọc theo bờ suối Hoa hoặc thửa ruộng bậc thang; các hình vuông, chữ nhật đục chìm là nhà cửa hoặc tượng trưng cho khu dân cư sinh sống... Như bản thân trên tổng thể toàn bãi đá hay chỉ ở vài chi tiết khắc vạch đơn lẻ, đại bộ phận đều mang đậm dấu ấn của tư duy tạo hình giản đơn và khúc triết xuất phát từ những con người nguyên sơ có đời sống gắn bó sâu sắc với tự nhiên và lưu giữ những tình cảm trọn vẹn với tự nhiên.

Chưa thể đưa ra những nhận định chính xác về nguồn gốc hình thành và những chủ nhân đích thực của bãi đá. Theo một số tài liệu nghiên cứu lịch sử và dân tộc học, lịch sử hình thành dân cư vùng thung lũng Mường Hoa này có hai giai đoạn. Giai đoạn sớm cách ngày nay chừng 900 năm, nơi đây từng là khu vực sinh sống của một xã hội Tày cổ, có tổ chức và thiết chế hoàn chỉnh, phát triển đời sống vật chất và tinh thần tới trình độ cao. Sau đó không rõ lý do đã xảy ra một cuộc di cư lớn, toàn bộ cộng đồng này chuyển đi, bỏ lại thung lũng hoang vắng. Hiện ở Sapa vẫn có một vài nhóm nhỏ người Tày sinh sống tại những

vùng đất bằng phẳng phía nam thuộc các xã Bản Hồ, Thanh Phú, Nậm Sài. Giai đoạn muộn chính là sự hình thành của lớp cư dân hiện tại, mà những cư dân sớm nhất là người H'Mông, đến đây lập nghiệp chừng 300 năm trước. Vậy xảy ra hai giả thuyết về nguồn gốc hình thành bãi đá, một thuộc về nhóm cư dân hiện tại, đa sắc tộc và sống rải rác. Một thuộc về nhóm cư dân cổ mà những hiểu biết về họ còn nhiều mơ hồ, song dường như đây là một cộng đồng sống lớn, có tổ chức xã hội và từng đạt đến một trình độ văn minh nhất định.

Dựa vào giả thuyết về nguồn gốc hình thành bãi đá trên, ta có thể tạm phân chia nội dung các bức chạm khắc thành hai loại ý nghĩa. Loại một có nội dung mang ý nghĩa tôn giáo hoặc dùng trong những hoạt động có tính tôn giáo, thể hiện những ý thức sơ khai đầu tiên về tự nhiên và con người. Đó là những bức chạm đơn giản trên những viên đá kích thước nhỏ và vừa, mỗi bức là một hoặc vài hình chạm đặt cạnh nhau. Như tổ hợp các đường vạch song song; tổ hợp vạch song song và hình tròn; hình người, các đường song song và hình tròn. Tương ứng với đó ta có thể hiểu là theo từng nội dung là mặt trời - ruộng đất, con người - ruộng đất, mặt trời - ruộng đất - con người. Những mô típ này có ý nghĩa không xa lạ với các biểu tượng tôn giáo thường gặp ở các dân tộc sinh sống bằng sản xuất nông nghiệp tôn thờ tự nhiên, hay các ý niệm tôn giáo sơ khởi đầu tiên của con người như thờ mặt trời, bái vật giáo v.v..., chủ nhân của chúng là những cộng đồng tôn giáo nhỏ, sống thành từng nhóm nhỏ phân tán, chưa hình thành cộng đồng lớn với lối sống quần cư. Ở các viên đá lớn có diện tích chạm khắc dày đặc, các mô típ không thay đổi nhưng có tần số xuất hiện nhiều lần trên một bức chạm và được sắp đặt theo những kết cấu phức tạp, không còn đơn giản là đặt các hình cạnh nhau một cách vô thức mà tuân theo những cấu trúc, sắp xếp có chủ ý. Bức chạm khắc có hình dạng tựa như là một tấm bản đồ mô tả về một vùng đất với đồng ruộng là những nhóm đường vạch song song, nối liền hoặc được liên kết với nhau bằng các đường vạch dài có thể hiểu là đường đi hoặc các dòng suối, nhà cửa hay khu dân cư là những nhóm hình vuông hay chữ nhật đục chìm. Ta xếp những viên đá này vào loại hai, nội dung mang ý nghĩa hành chính, là

các bản đồ phân chia khu vực, hay những quy ước phân định đất đai - một loại hương ước về lãnh thổ tương tự tục lệ của người Việt dưới đồng bằng. Các bức chạm này do đó sẽ gắn với những ý thức hệ phức tạp hơn, có sự phát triển phong phú và tích lũy lâu dài về tư duy nhận thức. Nó thuộc về một cộng đồng sống lớn, lối sống quần cư, bắt đầu dư thừa của cải vật chất và hình thành tổ chức xã hội. Như vậy ta lại có thể nhìn nhận mối liên hệ giữa hai dòng ý nghĩa của các hình chạm theo hai hướng: một là sự phát triển tư duy nhận thức từ thấp đến cao, dẫn đến hình chạm từ đơn giản phát triển thành phức tạp; hai là sự phân chia theo mục đích sử dụng, một để phục vụ cho nhu cầu tôn giáo, một là những quy ước mang tính hành chính xã hội.

Một truyền thuyết của người H'Mông hiện vẫn lưu truyền trong vùng kể rằng: Thời thượng cổ có những năm từng xảy ra lũ lụt lớn, rồi thiên tai liên tiếp, con người và động vật sinh sống trong một vùng rộng lớn đều không thoát khỏi cái chết. Có hai anh em mồ côi sống sót, đưa nhau vượt dãy Hoàng Liên Sơn tìm đất mới. Khi đến vùng thung lũng Mường Hoa, người em khát nước tụt lại phía sau, xuống ngồi Hoa uống nước, phải chỗ lầy sâu bị lún không lên được. Người anh quay lại tìm, cả đêm không thấy em, gằn sáng gục xuống khóc, chết hóa thành đá. Người em sau khi lên được tìm anh không được cũng hóa thành đá. Đời sau gọi hai hòn đá này là hòn đá Bố và hòn đá Mẹ, các vật dụng của hai anh em rơi rớt dọc đường hóa thành bãi đá, một số có tên gọi như hòn Cối xay, hòn Yên ngựa...

Truyền thuyết của người H'Mông kể trên chỉ là một cách diễn giải mơ hồ nhuộm màu huyền thoại về sự xuất hiện của bãi đá đồ sộ này. Việc đặt ra các câu chuyện huyền hoặc, cổ tích về những điều mình chưa hiểu được là một thói quen thường thấy ở các xã hội thị tộc cổ, và chỉ chứng tỏ một điều là những hiện vật ấy có trước, và có lẽ là đã tồn tại rất lâu trước khi xuất hiện truyền thuyết, cụ thể hơn là trước khi những người H'Mông đặt chân lên đất Mường Hoa. Và giả thuyết về nguồn gốc của các bức chạm cổ trên đá thuộc về cộng đồng người Tày có thời gian cư trú tại Mường Hoa cách đây trên 900 năm trở nên có cơ sở hơn. Cần lưu ý một điều về thói quen sống của hai tộc người là hoàn toàn khác



nhau. Người H'Mông đến cư trú tại Sapa và vùng thung lũng Mường Hoa này bằng con đường vượt qua các đỉnh núi của dãy Hoàng Liên Sơn như trong câu chuyện truyền thuyết trên. Họ định cư trên các đỉnh cao, chiếm giữ nguồn nước và lan dần xuống thấp nhưng không bao giờ xuống quá sườn núi. Thói quen sống của người Tày ở miền núi là bám vào những vùng thung lũng tương đối bằng phẳng, gần những nguồn nước lớn để có thể canh tác trồng trọt dễ dàng. Con đường vào thung lũng Mường Hoa của họ có lẽ là men theo dòng suối Hoa, tìm chỗ định cư ở những dải đất bằng phẳng hai bên bờ. Khi hình thành một cộng đồng lớn, họ sống lan tỏa ra khắp lòng thung lũng, vươn dần lên những khu đất phẳng trên cao. Địa thế khu vực bãi đá chạm khắc so với lòng thung lũng là con suối Hoa cũng không quá cao, chỉ lưng chừng ven sườn các ngọn núi và rải xuống sát gần bờ suối. Đó là khu vực sinh sống quen thuộc của người Tày. Thêm một cơ sở nữa để có thể giải thích nguồn gốc của bãi đá nghiêng về giả thuyết thứ nhất. Tuy nhiên đây vẫn chỉ là những phỏng đoán mang tính chủ quan, cần phải chờ những bằng chứng, cơ sở khoa học có tính xác thực để chứng tỏ nhận định trên.

Câu chuyện Lạc Long Quân và Âu Cơ chia đôi đàn con, nửa theo cha xuống biển, nửa theo mẹ lên rừng là một lời giải thích huyền thoại và lãng mạn về nguồn gốc định cư của các dân tộc trên dải đất Việt. Các dân tộc sinh sống ở đồng bằng có sự ổn định về đời sống vật chất, có sự tích lũy lâu dài về văn hóa. Các tầng văn hóa vật thể trở nên dày đặc, con người cũng trải qua nhiều biến đổi. Các dân tộc sống ở vùng cao có đời sống vật chất không ổn định, cuộc sống du canh du cư và khó có khả năng hình thành những cộng đồng sống lớn. Các yếu tố văn hóa ở họ do đó hình thành chậm chạp hơn, sự tích lũy văn hóa cũng chậm và ít thay đổi, và khi hình thành được một yếu tố văn hóa thì chắc chắn phải trải qua một quá trình rất lâu dài. Bãi đá chạm khắc cổ Sapa có lẽ nằm trong trường hợp như vậy. Chắc chắn nó là sản phẩm của một cộng đồng sống lớn, là sự phát triển lâu dài của ý thức tôn giáo, là sự tích lũy chậm chạp về đời sống vật chất và tinh thần. Và do đó khi ta nhìn ngắm những đường chạm hoang sơ trên đá, thì cái cảm giác hoang dã ấy vừa xa lạ như thuộc về một đời sống rất xa xưa, vừa hiện tại như cảm giác tiếp xúc

với một người dân tộc Tày hay H'Mông, bước vào thế giới tinh thần của họ và bắt gặp những dấu vết xa xưa còn đọng lại. Người Việt cổ cách đây 300 năm và người Việt hiện tại là một sự khác biệt, song sự khác biệt dường như không nhiều đối với người dân tộc vùng cao. Dạo chơi giữa các làng quê Bắc Bộ, ta vẫn có ý thức về sự đan xen giữa quá khứ và hiện tại, nhưng ý thức ấy rất khó nắm bắt bởi sự pha tạp nhiều tầng văn hóa và sự chuyển đổi qua lại nhanh chóng của chúng. Còn ở đây, khi đứng trên đỉnh Phan Xi Păng hay giữa những hòn đá hoang sơ này, xung quanh là mây trắng, ta có cảm giác thời gian như ngừng đọng, hoặc nó không tồn tại. Quá khứ và hiện tại là một. Và bãi đá cổ vẫn còn những bí ẩn chưa thể khai phá khi sợi dây liên hệ giữa quá khứ và hiện tại mơ hồ và khó hiểu như chính bản thân nó vậy.

**N.A.T**

**Tài liệu tham khảo:**

- *Sapa, giữa trời mây trắng* (tập bút ký lữ hành) - Phạm Hoàng Hải - Nhà XB Chính trị Quốc gia - 2003.

- *Lý lịch di tích khu chạm khắc đá cổ Sapa* - Đinh Công Hải - Tư liệu lưu trữ Bảo tàng tỉnh Lào Cai.

- *Những phát hiện mới quanh bãi đá cổ Sapa* - Nguyễn Việt, Phạm Quốc Trung, Hoàng Văn Cường - Hội nghị thông báo Khảo cổ học 2002.

# MỸ THUẬT HIỆN ĐẠI

---

Bài của các tác giả:

**Trần Đình Thọ, Bùi Như Hương,  
Nguyễn Thanh Mai, Phạm Trung,  
Nguyễn Thái Lai, Đặng Thị Thanh Vân,  
Nguyễn Đức Bình, Trần Thị Biển,  
Nguyễn Loan, Vũ Ngọc Anh**

## TRANH SƠN MÀI VIỆT NAM

*Trần Đình Thọ\**

Sơn mài là một chất liệu độc đáo. Những tác phẩm sơn mài là những tác phẩm kỳ diệu. Đó là nhận xét của công chúng các nước bạn qua những cuộc triển lãm nghệ thuật tạo hình của ta tổ chức tại các nước XHCN Đông Âu cũng như khi ta tham gia vào cuộc triển lãm nghệ thuật tạo hình của 12 nước XHCN lần thứ nhất tại Matxcova. Ngoài nội dung của các tác phẩm đã phản ánh được cuộc đấu tranh của nhân dân ta một cách hiện thực, chất liệu sơn mài đã làm tăng thêm sự hấp dẫn các bạn ta cũng đồng thời làm giàu thêm về mặt chất liệu trong hội họa tại cuộc triển lãm quốc tế trên.

Chất liệu sơn mài mà hiện nay chúng ta đã sử dụng thành công trong hội họa cũng đã phải trải qua nhiều giai đoạn nghiên cứu, phát triển nó của các nghệ sĩ Việt Nam.

Sơn mài đã có từ lâu ở ta, thường được dùng trong nghệ thuật trang trí. Ở các nước Trung Quốc, Nhật Bản, Ấn Độ cũng sử dụng loại sơn này trong địa hạt trang trí và các đồ dùng mỹ nghệ. Các hàng sơn của các nước này đã chinh phục được công chúng ở phương Tây từ bao thế kỷ về trước. Hiện nay các hàng mỹ nghệ của các nước này vẫn được mọi người

---

\* Sinh năm 1919, là Giáo sư, Nhà Giáo Nhân dân, họa sĩ, nguyên Quyền Viện trưởng Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ (1969 - 1971), nguyên Phó Viện trưởng Viện Nghệ thuật (1969 - 1979), nguyên Hiệu trưởng Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam (1966 - 1984)...

yêu chuộng và đang được phát triển trên mặt trang trí với nghệ thuật cao.

Ở nước ta, ông cha ta đã sử dụng loại sơn này để trang trí các lâu đài dinh thự của giai cấp phong kiến, cũng như ở những đồ thờ cúng trong đình chùa với những màu vàng sơn lộng lẫy.

Những đồ thường dùng của nhân dân cũng được dùng bằng chất liệu này như tráp, ống quyển, gối, quả trầu, hòm v.v... Chất sơn ta không những bóng đẹp mà còn bền nên cũng được nhân dân dùng để gắn đồ dùng cho được chắc chắn như gắn chóp nón, gắn thúng v.v... ngoài ra còn để trát gầu, trát thuyền, nơi có nhiều sơn nhiều khi người ta dùng trát thùng, làm chậu để rửa ráy.

Nói đến màu sắc trong trang trí cung điện hoặc những đồ dùng của ta bằng sơn ta, người ta thấy ngay là màu đỏ sơn bóng thếp vàng óng ánh, màu ánh vàng bạc phủ một lần đầu, hoặc màu đen lánh, bóng lộn mà ta thường gọi là sơn then ở các hoành phi, câu đối. Đó là những màu sắc chính và có thể nói chỉ có ngần ấy màu trong sơn mài của ta trước đây. Đến sau này có một số bột màu Nhật như xanh, vàng, trắng v.v... được mang dùng vào với sơn ta trong những hình trang trí của khay hoặc hộp đựng trầu, nhưng những màu sắc đó kèn kệch như sơn Tây, không có được chất óng chuốt nhuận nhị như ở các màu thuần chất sơn ta.

Chất liệu sơn ta được mang vào áp dụng trong nghệ thuật tạo hình khởi đầu là việc sử dụng nó vào hình thức trang trí những đồ dùng mỹ nghệ như khay hộp của các sinh viên trường Mỹ thuật Đông Dương trước, kỹ thuật sử dụng vẫn áp dụng theo phương pháp cổ truyền của nghề sơn của nước ta. Lúc đầu màu sắc chủ yếu vẫn là đen và đỏ. Sau đó một số nghệ sĩ đem áp dụng vào việc vẽ tranh phong cảnh, vì điều kiện màu sắc chỉ có đen đỏ, không thể tạo ra được đậm nhạt để diễn tả ánh sáng nên các tranh đó vẫn thể hiện theo tính chất của trang trí. Vấn đề đặt ra lúc này là làm thế nào có thể sử dụng được đậm nhạt bằng chất liệu này, có như thế mới có thể giải quyết được tả thực và cũng mới có thể mang chất liệu này để làm phong phú cho địa hạt nghệ thuật tạo hình được.

Qua nhiều quá trình nghiên cứu, thực nghiệm vỡ trứng gắn vào sơn tạo nên màu trắng, những lá vàng mỏng hơn giấy (thường gọi là vàng quỳ, những lá vàng này dùng để thếp vàng trên sơn ta) được rây nhỏ

thành cát và đem rắc vào mặt sơn được vẽ tạo nên được nhiều độ khác nhau về đậm nhạt, do đó mà sơn mài bắt đầu diễn tả được sáng tối, hình có khối, chỗ xa, chỗ gần. Do những kết quả trên đã làm cho sơn mài có khả năng để sử dụng vào địa hạt nghệ thuật tạo hình.

Thời gian phát triển của sơn mài cũng mới trong khoảng 10 năm (1935-1945) đã đi được những bước vững chắc và ngày càng được nhiều nghệ sĩ Việt Nam từ địa hạt sơn dầu bước sang địa hạt sơn mài. Các họa sĩ Lê Phổ, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Khang, Trần Văn Cẩn, Lê Quốc Lộc, Hoàng Tích Chù, Nguyễn Văn Tý v.v... đã sáng tác được nhiều tranh sơn mài. Ở đây tôi không nói đến phần giá trị nghệ thuật của những tác phẩm sơn mài đó mà tôi chỉ muốn nói đến chất liệu sơn mài đã có điều kiện để diễn đạt trong lĩnh vực nghệ thuật tạo hình mà đã được nhiều người sử dụng.

Lúc này sơn mài đã trở thành một chất liệu độc đáo trong hội họa của dân tộc Việt Nam và cũng bắt đầu đóng góp được phần của mình về một chất liệu trong kho tàng của nghệ thuật tạo hình thế giới.

Cách mạng tháng Tám thành công. Gió cách mạng vừa lay chuyển con người nghệ sĩ Việt Nam và đã giải phóng họ. Triển vọng con đường đi của nghệ thuật mở rộng, ước vọng sơn mài sẽ được tung ra ngoài phạm vi biên giới Việt Nam mong đóng góp vào nền văn hoá chung của thế giới những tìm tòi cống hiến của mình, nhưng chẳng bao lâu kháng chiến toàn quốc bùng nổ. Phải cứu nước đã. Lòng yêu nước và tự hào của dân tộc vừa anh dũng đập tan đế quốc thực dân phong kiến đã làm cho anh chị em nghệ sĩ hăng hái bước vào kháng chiến chống thực dân Pháp. Trong hoàn cảnh kháng chiến khó khăn lúc đầu, tất cả phải góp phần để chiến thắng đã. Anh chị em nghệ sĩ tạm gác những công việc nghiên cứu lâu dài về nghệ thuật của mình mà phục vụ ngay cho yêu cầu trước mắt của kháng chiến, vì vậy hoạt động của sơn mài cũng phải ngừng và thay thế bằng những chất liệu gì có thể làm nhanh, rẻ, sẵn có để sáng tác phục vụ cho kháng chiến. Qua được những năm gian khổ, khó khăn lúc ban đầu kháng chiến, tình hình mới đặt ra là vừa kháng chiến, vừa kiến quốc mọi hoạt động lại trở lại một cách bình thường hoá cuộc kháng chiến. Những việc nghiên cứu sâu tầm lại bắt đầu xây dựng. Những lớp

ngắn hạn huấn luyện về mỹ thuật lại được mở. Những xưởng hoạ cũng lại hoạt động một cách có quy mô và kế hoạch hơn, trong lúc này, việc sáng tác tranh sơn mài lại được đề ra và có một số lại tiếp tục nghiên cứu về sơn mài ở Xưởng hoạ khu IV và Xưởng họa Việt Bắc. Trong giai đoạn này cũng có sáng tác được một số nhỏ tác phẩm sơn mài. Do hoàn cảnh khó khăn của kháng chiến, do sự phải di chuyển luôn nên những tác phẩm phần lớn ở khuôn khổ nhỏ nhưng về mặt kỹ thuật, mặt chất liệu đã tìm thêm được màu xanh lam, màu lam này đã làm cho hoà sắc của sơn mài thêm phong phú và khả năng tả thực của nó lại được tiến lên một bước.

Hoà bình được lập lại. Tranh sơn mài có nhiều điều kiện thuận lợi để phát triển. Chất liệu sơn mài lúc này được thí nghiệm với nhiều chất bột màu khác như bột hoè, có người lấy cả chất vàng của thuốc ký ninh để tìm màu vàng và những màu phẩm lục, cánh sen, cho các loại sắc xanh tím đỏ v.v... Song những tìm tòi này chưa xuất phát từ tận gốc là nghiên cứu tính chất hoá học của sơn với các chất liệu khác khi bị pha trộn với nhau nên cũng chưa thành công. Lúc này ngoài việc gắn vỏ trứng, có những họa sĩ lại sử dụng thêm chất xà cừ để tạo thêm cho sơn mài phong phú về màu sắc.

Mặc dầu những tìm kiếm thêm về màu sắc cho sơn mài chưa đạt đến sự mong muốn của các nghệ sĩ nhưng chất liệu sơn mài qua những quá trình sáng tác của các họa sĩ, ta càng thấy rõ khả năng ngày càng diễn đạt được thực hiện một cách phong phú và làm cho sơn mài không còn chỉ đóng khung trong địa hạt trang trí như một số người trước đây có ý nghĩ như vậy mà nó còn cho ta thấy rõ thêm về khả năng thể hiện được cuộc sống một cách hiện thực. Những tác phẩm của nhiều họa sĩ đã chứng minh điều đó, công chúng quốc tế cũng đã công nhận nó. Tôi xin tạm giới thiệu một số tác phẩm trong nhiều tác phẩm của ta đã giải quyết tốt vấn đề tả thực như: *Nhớ một chiều Tây Bắc*, *Du kích Khao Luông* (Phan Kế An); *Tát nước đồng chiêm*, *Tổ đan len* (Trần Văn Cẩn); *Tổ đổi công* (Hoàng Tích Chù); *Du kích bản Pình* (Nguyễn Văn Tý); *Bình minh trên nông trang* (Nguyễn Đức Nùng); *Kéo pháo* (Dương Hướng Minh); *Đón giao thừa* (Lê Quốc Lộc)...

Trong vấn đề tìm tòi thêm màu sắc cho chất liệu sơn mài, mặc dầu còn có những khó khăn chưa giải quyết được nhưng hiện nay trong lĩnh vực sơn mài của ta cũng đã bộc lộ ra hai khuynh hướng sử dụng màu sắc trong chất liệu này:

1. Khuynh hướng thứ nhất là sử dụng màu sắc trong tác phẩm chủ yếu là những màu căn bản của sơn mài. Tác giả gợi cho người xem một cảm xúc thật, nhận thức được hiện thực phản ánh trong tác phẩm mà không dùng màu giống như thực ở thiên nhiên.

2. Khuynh hướng thứ hai là đem lại chất liệu sơn mài nhiều màu sắc, tạo cảm giác để người xem thấy ngay là màu sắc của thiên nhiên.

Trong khuynh hướng thứ hai cũng có hai xu hướng: xu hướng thứ nhất, tác giả làm thế nào vẫn giữ được tính chất nhuần nhị, óng chuốt của sơn mài; một xu hướng khác thì cố tình tìm cách diễn tả màu sắc như màu sắc của sơn dầu. Về xu hướng thứ hai này theo ý kiến riêng của tôi chưa thành công, một số tác phẩm sáng tác theo kiểu này, màu sắc trở nên cứng và không nhuyễn, gợi cho người xem một cái gì đó còn là giả tạo, kèn kạch về màu sắc mặc dầu nội dung, bố cục được xây dựng tốt.

Trên đây là những khuynh hướng về việc sử dụng màu sắc trong sơn mài, còn trên đường nghiên cứu tìm tòi về nghệ thuật không phải là hạn chế óc sáng tác và tìm tòi chất liệu để diễn tả phục vụ cho yêu cầu chủ yếu của đề tài và nội dung của tác phẩm mà tác giả cần giải quyết. Có người cho sơn mài phải là sơn mài nghĩa là chỉ đóng khung trong phạm vi của màu sắc căn bản của sơn mài, có người cho sơn mài phải thoát ra khỏi cái quan niệm vàng son, tiến tới tả màu sắc như thực. Những quan niệm trên về màu sắc chỉ mới thể hiện ở quá trình sáng tác của từng tác giả.

Tôi nghĩ rằng, nếu mỗi quan niệm trên đều cứ đóng khung một cách cứng nhắc thì không đúng, tôi thấy cần phải quan niệm màu sắc, chất liệu ấy có thể thể hiện nổi được cảm xúc của tác giả trước cuộc sống hay không? Và nó có thể diễn đạt được nội dung đề tài của tác phẩm hay không. Đó là điều chủ yếu. Và nội dung tác phẩm quyết định màu sắc sử dụng chứ không phải quy định sẵn màu sắc để bắt nội dung phải theo.

Trên đây là sơ qua sự phát triển của sơn mài trong quá trình sáng



tạo nghệ thuật tạo hình của các họa sĩ ta. Cũng như ở chất liệu sơn dầu trước đây, việc sử dụng cho có nhiều màu sắc cũng bị hạn chế theo trình độ khoa học lúc đó, về sau càng ngày các chất để chế tạo thành màu sắc càng được phát minh nên chất liệu sơn dầu hiện nay có nhiều màu sắc phong phú, cách sử dụng dễ dàng trong việc nghiên cứu, cũng như diễn tả một cách rất thật màu sắc, ánh sáng của thiên nhiên.

Sự tìm tòi thêm nhiều chất liệu để tạo điều kiện cho sơn mài có thêm nhiều màu sắc làm cho cách diễn tả sự vật được dễ dàng hơn đó là điều cần thiết song theo tôi nghĩ cũng không nên để sơn mài bắt chước màu sắc của sơn dầu vì mỗi loại chất liệu có bản chất và đặc tính riêng của nó và có những khả năng đặc biệt của nó để diễn tả sự vật.

Nhân nói đến tranh sơn mài Việt Nam tôi muốn đề cập đến vấn đề “chuyện tranh sơn mài”.

Sơn mài dành rành là một chất liệu độc đáo, được nhiều nước bạn ưa thích và ca ngợi, không phải riêng bản thân của chất liệu sơn mài quyết định điều trên. Sự hoan nghênh của các bạn ta đối với tranh sơn mài chính là vì các tác phẩm đó đã phản ánh được một cách hiện thực cuộc sống chiến đấu và sản xuất của nhân dân ta, chất liệu sơn mài đẹp quý đó đã được các nghệ sĩ Việt Nam sử dụng để diễn đạt những đề tài phong phú về cuộc sống của nhân dân Việt Nam.

Trước đây đã có những tranh sơn mài đưa ra ngoài cùng với những đồ mỹ nghệ sơn mài khác mà không có được những lời khen ngợi như trên vì thực chất của các tranh đó không đủ tiêu chuẩn của nghệ thuật tức là thiếu nội dung tư tưởng cũng như nghệ thuật tính của tác phẩm quá kém. Loại tranh trên cùng với các hàng mỹ nghệ sơn mài đó là sản phẩm rơi rớt lại của thời Hà Nội bị tạm chiếm.

Trong thời gian Hà Nội bị tạm chiếm, do thị hiếu của quân đội viễn chinh Pháp nên việc “sản xuất” tranh sơn mài đã trở thành món hàng của một số người trục lợi, nhiều người làm hàng mỹ nghệ sơn mài cũng sản xuất các mặt hàng để kiếm chác này, bất chấp đến nghệ thuật. Khi ta tiếp quản Hà Nội, việc sản xuất các mặt hàng thiếu mỹ thuật trên vẫn còn tiếp diễn, thậm chí do dư âm của sự ham chuộng của khách hàng quốc tế về sơn mài nên cũng đã có lần “món hàng” này được đi dự các

cuộc triển lãm công nghệ quốc tế. Cái “chuông” sơn mài này đem đi dấm nước người nên nó chỉ là cái chuông rè, nó đã có tác dụng ngược lại. Tôi nhớ lại một câu nói rất sâu sắc của một nhà hoạ sĩ danh tiếng Đức là ông Hai-rích Im-den trong đoàn đại biểu Mặt trận thống nhất Đức sang thăm Việt Nam vào năm 1956. Ông đã phát biểu ý kiến với chúng tôi sau khi được xem một số tác phẩm hội họa Việt Nam. Ông nói: “Tôi thấy các họa sĩ Việt Nam đã giải quyết được việc thể hiện các vấn đề xã hội trong tác phẩm nghệ thuật rất tốt; điều này làm cho ý nghĩ của tôi trước đây khi xem một số ít hàng sơn mài, trong đó có hội họa của Việt Nam ở Hội chợ Lép-dích, nay khác hẳn. Có thể nói lúc đó tôi đã đánh giá trình độ nghệ thuật của các bạn là chưa có gì”.

Qua quá trình phát triển của chất liệu sơn mài, từ chỗ dùng những màu căn bản đen, đỏ, vàng, bạc trong trang trí đã tiến lên sử dụng trong hội họa càng ngày càng thấy rõ khả năng của sơn mài.

Sự cố gắng của các họa sĩ Việt Nam trên địa hạt này đã làm phong phú nền nghệ thuật hội họa của ta nhưng quá trình nghiên cứu về chất liệu này của các họa sĩ mới chỉ là những tìm tòi mảy mò theo lối thủ công nghiệp. Muốn chất liệu sơn mài được phong phú hơn nữa, diễn đạt hiện thực một cách dễ dàng hơn nữa tôi thấy cần phải đặt ra vấn đề nghiên cứu chất liệu này một cách khoa học hơn, nghĩa là phải nghiên cứu tính chất hoá học của nó. Sự pha trộn chất sơn với các chất khác để không có phản ứng hoá chất như vậy mới có thể điều khiển được màu sắc trong sơn mài một cách dễ dàng theo ý muốn, người họa sĩ mới chủ động được trong việc sử dụng hoà sắc.

Các nhà khoa học giải quyết được vấn đề trên sẽ giúp cho các họa sĩ sơn mài sử dụng được chất liệu này một cách dễ dàng hơn khi thể hiện những tác phẩm của mình. Có như vậy việc thể hiện cảm xúc của nghệ sĩ với cuộc sống vĩ đại của nhân dân ta mới diễn tả được một cách sâu sắc và không còn bị hạn chế. Tranh sơn mài sẽ vươn cao hơn nữa và cũng như trong lĩnh vực trang trí màu sắc cũng sẽ phong phú hơn lên.

**T.Đ.T**

# MỸ THUẬT ĐƯƠNG ĐẠI VIỆT NAM ĐANG Ở ĐÂU?\*

*Bùi Như Hương*

C húng ta đang sống vào một thời kỳ mà nghệ thuật đương đại, hay còn gọi là nghệ thuật hậu môđéc, đang phát triển rộng khắp toàn cầu, với hai xu hướng chính có vẻ đương đại hơn cả, đó là **xu hướng nghệ thuật không gian**, bao gồm sắp đặt, biến đổi, trình diễn, sáng tạo không gian bằng mọi phương tiện chất liệu, và **xu hướng high-tech**, áp dụng kỹ thuật số, màn hình, đèn chiếu... vào các trò chơi nghệ thuật thị giác mới lạ, đặc trưng của xã hội trí tuệ và khoa học công nghệ trình độ cao. Đối với công chúng Việt Nam, các hình thức cấp tiến của nghệ thuật đương đại không còn mấy xa lạ, bởi nó đã hiện hữu ngay ở Việt Nam, dù còn yếu ớt, mờ nhạt, song cũng đã là một đề tài gai góc hấp dẫn để báo chí dư luận tranh cãi mỗ sè. Gần đây, các triển lãm giao lưu và hội thảo quốc tế diễn ra tại Việt Nam ngày một nhiều, “Cửa sổ châu Á” hay “Quobo” là ví dụ điển hình, qua đó người xem Việt Nam được thấy tận mắt **tính đương đại quốc tế**<sup>1</sup>, được cảm nhận cụ thể thế giới là ai, họ đang nghĩ gì, nghệ thuật là cái gì?<sup>2</sup>, và qua đó không thể không liên hệ ngược lại phía bản thân, với các câu hỏi muôn thuở thời sự, dở dang và lặp lại: vậy chúng ta là ai? chúng ta đang ở đâu? tương lai nghệ thuật sẽ đi về đâu?... Dẫu biết rằng không thể nói trước điều gì về tương lai, nhưng con người vẫn hay nghĩ về nó. Còn sự truy tìm bản thân,

\* Bài đã in trong tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 5 - 2003.  
Đăng lại trên tạp chí Mỹ thuật, số 84[55], tháng 7- 2003.

quá khứ và hiện tại vốn là nhu cầu tự nhiên, giản dị của từng cá nhân, từng thế hệ khi sinh ra vào thời đại của mình.

Nếu nhìn về quá khứ, ít ai có thể phủ nhận rằng nghệ thuật cổ truyền, còn gọi là nghệ thuật truyền thống dân tộc của Việt Nam mang đầy tính dân gian. Nghệ thuật này kéo dài hàng ngàn thế kỷ, suốt từ thời Đông Sơn, Đại Việt và tồn tại cho đến tận ngày nay. Sản phẩm tiêu biểu của nó là trống đồng Đông Sơn, điêu khắc đình làng, điêu khắc- đồ hoạ Phật giáo làm theo công thức mẫu mã truyền miệng nhưng đã bị dân gian hoá khá nhiều, vài ba loại tranh dân gian, đồ gốm và các hàng thủ công mỹ nghệ..., với mục đích rõ ràng luôn hướng tới trang trí, làm đẹp và ứng dụng thực tế. Nội dung chủ yếu phản ánh sinh hoạt lao động, lễ hội, vui chơi, những biểu tượng tôn giáo, tín ngưỡng, cầu may... trong dân gian, qua đó con người gửi gắm ý niệm về cái đẹp và ước vọng về một cuộc sống an nhàn sung túc, phúc - lộc - thọ trường. Do có địa lý nằm sát Trung Hoa và lịch sử ngàn năm hoà huyết nên nghệ thuật cổ truyền Việt Nam ít nhiều chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Trung Hoa, nhưng đã dân gian hoá một cách linh hoạt, năng động, ngang tắp, theo tư duy và thói quen tiểu nông, đồng thời cũng là để vừa tầm với con mắt, khả năng, tâm hồn và lối sống của người Việt. Cứ như vậy, nghệ thuật cổ truyền Việt Nam kết tinh lâu đời từ sự khéo léo cần mẫn của bàn tay lao động, với kinh nghiệm nghề nghiệp, với tinh hoa trí tuệ dân gian, để tồn tại và lưu truyền cho đến nay. Nghệ thuật này lúc thịnh lúc suy, biến đổi theo thời cuộc, có khi thất truyền hẳn như trong chiến tranh, hay trong các phong trào đô thị hoá, hiện đại hoá ngày nay. Song bản tính dân gian, tinh thần dân gian thì vẫn vậy, ít thay đổi, vẫn tồn tại và là nền tảng tinh thần chính cho toàn bộ nền mỹ thuật Việt Nam, khi mà đại bộ phận môi trường thẩm mỹ, lối sống, cấu trúc xã hội, trình độ văn minh và nhất là tư tưởng con người về cơ bản chưa có gì thay đổi, vẫn ở giai đoạn tiền công nghiệp, đượm đầy phong cách làng xã, đặc trưng của một nền văn minh nông nghiệp lúa nước truyền thống sinh thành ra nó.

Trong nghệ thuật, phong cách dân gian có cả mặt hay lẫn mặt dở. Hay là ở chỗ nó gợi về cội nguồn văn hoá làng quê nơi mang đậm dấu ấn bản sắc dân tộc Việt. Dở là ở chỗ nó khiến mỹ thuật Việt Nam

dường như chỉ dừng chân ở trang trí miên man sơ sài, thể hiện những tình cảm cá nhân vụn vặt, ít có cơ trở nên hoành tráng lớn lao về nội dung, hình tượng. Hạn chế này còn thấy trong nhiều lĩnh vực hoạt động sáng tạo khác của người Việt như văn học, âm nhạc, điện ảnh, xây dựng, kiến trúc...

So với bề dày ngàn năm lịch sử của nghệ thuật cổ truyền thì sự có mặt gần một thế kỷ qua của nghệ thuật bác học và khoa học theo kiểu châu Âu ở Việt Nam, mà đại diện của nó ban đầu là trường MTĐĐ và sau này là Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, quả là ngắn ngủi, chẳng đáng là bao. Với 20 năm tồn tại, công lao chủ yếu của trường MTĐĐ là giới thiệu vào Việt Nam kỹ thuật sử dụng sơn dầu, và đó cũng là xuất phát điểm để Việt Nam có một nền nghệ thuật mang đậm tính cá nhân và trách nhiệm cá nhân, chứ không mờ nhạt nôm na phường thợ như trước đây. Vai trò trách nhiệm của người nghệ sĩ trong xã hội được đề cao, từ vị trí khuyết danh trở thành có danh và ký tên đằng hoàng trên tác phẩm. Điều đáng nói hơn cả là trường MTĐĐ cùng với thời thế đã tạo ra một lớp họa sĩ tài hoa, học vấn đáng kính đầu tiên cho nền mỹ thuật Việt Nam. Đại học Mỹ thuật Hà Nội sau này dựa trên cơ sở tiếp thu truyền thống giảng dạy tạo hình của trường MTĐĐ, phát triển mở rộng nội dung chương trình đào tạo, kết hợp với nhiệm vụ chính trị xã hội của từng thời kỳ, theo định hướng XHCN.

Sự quay về cảm thức dân gian, khai thác bản sắc dân tộc từ nghệ thuật cổ truyền và từ văn hoá làng của thế hệ họa sĩ đổi mới (có thể tính người mở đầu là Nguyễn Tư Nghiêm) một lần nữa cho thấy rằng truyền thống MTĐĐ là mỏng manh, phong cách MTĐĐ cũng đã sang trang, thẩm mỹ học viện châu Âu một thời đối với tâm hồn dân gian Việt Nam là có phần lệch pha, khiên cưỡng. Ngoài ra, trong sự trở về làng ồ ạt với các lý do tốt đẹp dễ thấy và hết sức thuyết phục là tìm bản sắc dân tộc, tìm sự tươi mới hồn nhiên, sơ khai trong tinh thần dân gian kết hợp hiện đại này còn có thể chứa đựng cả vài lý do tế nhị khôn ngoan khác không dễ nói, đó là: - sự chối từ các công thức áp đặt, nhàm chán, và lối vẽ chính xác mệt mỏi theo tinh thần khoa học vốn không hợp với mỹ cảm tượng trưng ước lệ của người Việt; - sự đi tắt vội vàng, tránh né kỹ thuật

và lao động, với suy nghĩ mơ hồ nông cạn *dân gian* chính là *hiện đại*, hoặc với hy vọng theo tấm gương ông Nghiêm nổi nhanh tức thì được *cái dân tộc* với *cái hiện đại* (mà không nghĩ rằng thành quả của ông Nghiêm là cả một quá trình lao động nghiên cứu miệt mài cộng với tài năng và sự hiểu biết sâu sắc về truyền thống); - và cuối cùng còn có sự vào hòa sản xuất nhanh nhiều những mặt hàng nghệ thuật xu thời có tính '*dân tộc*' dễ bán...

Người nước ngoài có lý khi nói rằng nghệ thuật Việt Nam đa phần chỉ là "nice art", dễ thương và duyên dáng, dùng để trang trí làm đẹp là chính chứ ít bày tỏ thái độ cá nhân và ít nội dung tư tưởng. Họ cũng sẽ tự thấy không có lý khi biết rằng truyền thống mỹ thuật Việt Nam xưa nay là như vậy, luôn hướng tới sự bình ổn, an lạc và duy mỹ, tới những niềm vui và ước vọng nho nhỏ như đã nói phía trên. Đó cũng là một phần tính cách của người phương Đông làm nghệ thuật để hoà nhập thân phận với vũ trụ chứ không để phản kháng. Không phải tự ti, và cũng chẳng có gì để tự tôn, khoe khoang. Một số tư liệu văn hoá học đã tổng kết rằng tinh thần lớn nhất của người Việt là "ý thức đoàn kết chống ngoại xâm, tình yêu nước và tính tự hào dân tộc thì chỉ thực sự xuất hiện mỗi khi có nguy cơ ngoại xâm và chiến tranh"<sup>3</sup>. Và mỹ thuật cách mạng giai đoạn 1945-75 đã may mắn được thừa hưởng phần nào bầu không khí tinh thần này. Tuy nhiên, mỹ thuật do đặc thù của thể loại có vẻ chưa thể hiện hết tính lịch sử và tính bi hùng của thời cuộc. Nếu so với thành tựu bên văn học và âm nhạc cùng thời thì rõ ràng là mỹ thuật kém khí thế và khả năng chuyển tải nội dung hơn. Chẳng thế mà sau này nhà nước và bảo tàng quân đội vẫn tiếp tục kêu gọi sáng tác về đề tài chiến tranh cách mạng, vẫn tiếp tục đổ tiền vào đầu tư tài trợ cho thể loại này, song mọi cố gắng của các nghệ sĩ dường như không đi đến đâu, không đạt kết quả, bởi thiếu hẳn môi trường hiện thực thôi thúc lòng người, và còn một lý do khác thuộc về tâm lý là hình tượng chiến tranh bi thương khốc liệt có vẻ khó đi vào mỹ cảm và quan niệm cái đẹp truyền thống của người Việt. Ngay cả lớp nghệ sĩ đàn anh đi trước nổi tiếng như ông Nghiêm, ông Phái và nhiều người khác cũng tỏ ra không hợp thể loại này. (Nguyễn Sáng là trường hợp riêng biệt, bằng một hình tượng tượng trưng "Kết nạp Đảng ở Điện Biên

Phủ” đã khái quát hoá được hiện thực chiến tranh cách mạng). Còn đa số các tác phẩm về đề tài này đều bị chuyển hoá sang thể loại sinh hoạt vui vẻ thanh bình: bộ đội về làng, ghé thăm bản, tình quân dân, sau giờ trực chiến, giải lao giữa đường hành quân..., mang nặng tính trang trí, tả kể, lạc quan dân gian <sup>4</sup>. Và thế là sau hoà bình, nhất là thời kỳ đổi mới, mỹ thuật Việt Nam lại càng trở về với xu hướng duy mỹ, trang trí thực dụng truyền thống, với những tình cảm và ước vọng cá nhân bé bỏng là như vậy. Nổi những vấn đề chính trị - xã hội căng thẳng vào cái đẹp mỹ thuật là sự kết duyên có phần khiên cưỡng, gượng ép theo mỹ cảm truyền thống Việt Nam. Nói như nhà nghiên cứu phê bình mỹ thuật Nguyễn Quân thì “hiền lành là bản tính của văn nghệ Việt Nam” <sup>5</sup> và “trong quá khứ văn nghệ Việt Nam, nghệ thuật rất hiếm khi cầm cờ hay đối đầu trong các biến động chính trị xã hội” <sup>6</sup>. Hai chữ **mỹ thuật** (Fine Art) được dùng phổ biến khắp nơi: Hội MT, Viện MT, Vụ MT, Trường ĐHMT, Bảo tàng MT..., như một định hướng chắc chắn, khẳng định, chứ không phải hai chữ **nghệ thuật** (Art) chung chung như thế giới thường dùng. Rồi trong ngôn ngữ lý luận, hai chữ **mỹ thuật** cũng được dùng với đủ các chức năng: danh từ, tính từ, có khi là cả một đại từ to tát để chỉ cả một nền mỹ thuật Việt Nam, rất đúng với bản sắc truyền thống duy mỹ của người Việt, không gì thay thế. Nhưng thế nào là đẹp còn là một vấn đề khác. Nghệ thuật và cái đẹp luôn không ổn định, mà thay đổi cùng với cuộc sống và nhu cầu tinh thần của con người, thời đại. Các giá trị nghệ thuật cũng có nhiều cấp độ khác nhau, tùy vào hàm lượng nội dung, ý tưởng và tính đại diện của nó. Trong khi ta đang đeo đuổi nghệ thuật trang trí an nhàn duy mỹ ngày càng xa rời cuộc sống, hoặc cố gắng tái tạo hình ảnh chiến tranh cách mạng một cách gượng ép không thành và cũng đã thuộc vào quá khứ, thì thế giới lại đang rất quan tâm tới các vấn đề thời sự, nhân loại mang tính toàn cầu. Nghệ thuật đương đại trên thế giới hiện nay là nghệ thuật nhập cuộc với cuộc sống, mang thông điệp và nội dung hiện thực cao. Nghệ sĩ là các nhà hoạt động xã hội tích cực, có tư tưởng và nhạy cảm xã hội, là các cá nhân có khả năng hoạt động liên ngành nghệ thuật. Và theo quan niệm của họ, làm nghệ thuật là để lên tiếng, bày tỏ tư tưởng, trí tuệ, và thái độ cá nhân trước các vấn đề của cuộc sống. Đó là sự khác biệt, là khoảng cách khá lớn giữa ta và họ hiện nay.

Đọc theo chiều lịch sử mỹ thuật Việt Nam, những thành công có được của mỹ thuật cổ truyền chủ yếu gắn nhiều với nội dung tôn giáo, tín ngưỡng, và là kết quả của niềm tin thành kính của con người trước quyền lực vô biên của thiên nhiên, vũ trụ và thánh thần. Một vài thành công tiếp theo của mỹ thuật cách mạng có được một phần nhờ vào niềm tin trong sáng lãng mạn vào cuộc cách mạng và cuộc kháng chiến thần kỳ không kém phần huyền thoại của dân tộc. Còn ngày nay, để có được một niềm tin, một bầu không khí trong lành, huyền thoại nào đó thật khó, đó là thiệt thòi của thế hệ sau. Nền kinh tế thị trường, cuộc sống và môi trường mang nặng màu sắc cạnh tranh, hưởng thụ, đã phá tan cả ý chí lẫn tình cảm của con người trong xã hội.

Không thể quên những giai đoạn phát triển đã qua của nghệ thuật cổ truyền, nghệ thuật dân gian, hay nghệ thuật cách mạng, vì mỗi thời kỳ sáng tác đều có môi trường riêng sản sinh ra nó. Sức hấp dẫn của mỗi phong cách nghệ thuật cũng chỉ sinh ra trong thời hoàng kim của nó, không bao giờ quay trở lại. Ví như châu Âu có cả một nền nghệ thuật truyền thống vững vàng trải dài 25 thế kỷ rồi cũng đến lúc phải chia tay. Truyền thống luôn luôn chỉ là nền tảng để ta phát huy và gieo mầm những ý tưởng sáng tạo mới cho phù hợp với nguyện vọng và tinh thần thời đại. Sự gieo mầm này có thành công hay không lại phụ thuộc vào trình độ hiểu biết, vốn sống và năng lực cá nhân người nghệ sĩ. Một số cố gắng thái quá hiện nay của giới trẻ hướng tới hoài niệm chất cổ, chất dân gian, chất tôn giáo, mà ít hiểu biết về nguồn gốc, lý do, môi trường sản sinh ra các hình thức nghệ thuật ấy, nên đã vay mượn lắp ghép một cách tùy tiện, sống sít các mô típ, biểu tượng, dẫn đến những kết quả ngớ ngẩn, bi hài. Mỹ thuật Việt Nam đương đại bị mang tiếng là chiết trung hoài niệm vu vơ, xa rời thực tế, giả tạo tình cảm. Đáng buồn hơn là do thiếu nội dung tư tưởng mà nhiều người luẩn quẩn sa đà vào đề tài “âm dương - phồn thực” giả danh, thô lậu, lại cứ tưởng rằng chỉ có thế mới là hay là đẹp. Ngay cả khi có tiền đầu tư làm tượng đài ở những nơi công cộng, thi thố quốc tế, người ta (người Việt) cũng không nghĩ được gì khá hơn ngoài những “nhụy hoa, mầm sống, tình yêu” đậm chồi nảy lộc, phô trương trơ chèn. Cứ xem một vài tác phẩm điêu khắc của Việt Nam ở trại sáng tác Huế thì thấy rõ. Nói gì đến ước mơ một nền nghệ thuật cao sang trí tuệ.



Một bộ phận khác của mỹ thuật đương đại là những nghệ sĩ cấp tiến, hoà nhập nhanh chóng vào dòng nghệ thuật đương đại quốc tế. Nghệ thuật này có thể mạnh ở chỗ rất cập nhật và hiện thực, dễ dàng đề cập tới những vấn đề phức tạp, nóng bỏng của xã hội, kể cả xấu xa lẫn đẹp đẽ, dễ chuyển tải các thông điệp tư tưởng, bức xúc của con người. Song khó là ở chỗ, hình thức mới này chưa quen với con mắt duy mỹ, chuộng cái đẹp truyền thống của người Việt. Hơn nữa, nó chẳng để lại sản phẩm gì cụ thể, thực dụng, nên hầu như không có được sự tài trợ nào. Cũng cần nói rằng, trong số các nghệ sĩ theo xu hướng mới, rất ít người thực sự xuất sắc, nổi được mỹ cảm dân tộc, truyền thống trong các trò chơi sắp đặt không gian và thể hiện được ý tưởng cá nhân rõ ràng (như trường hợp Bảo Toàn, Minh Thành, Trần Lương...). Còn lại, khá nhiều triển lãm đua đòi, tầm phào, ít để lại ấn tượng. Nghệ thuật mới chỉ thực sự nảy nở phát triển khi nó trở thành một nhu cầu, động lực thật sự từ trong lòng xã hội và con người. Mọi cố gắng không tới, hoặc với quá, cũng là vô ích.

Như vậy, có thể nói mỹ thuật đương đại Việt Nam, sau hơn mười lăm năm đổi mới, phát triển bùng nổ, gặt hái thành quả nhất định, hiện nay đang chững lại, luẩn quẩn ở ngã ba bế tắc, thiếu định hướng. Những người ngược dòng trở về truyền thống thì vội vã ăn sổi, chưa đủ nền tảng văn hoá sâu sắc để thấm nhuần và tiếp thu truyền thống một cách hợp lý. Truyền thống thì ngày một xa, bản sắc dân tộc ngày một mờ nhạt trong khung cảnh công nghiệp hoá, toàn cầu hoá không gì cưỡng lại. Văn hoá ngày một xuống dốc, đạo đức xã hội ngày một sa sút. Tinh thần ngày một mệt mỏi. Năng khiếu, tình cảm con người vốn không thiếu nhưng đã mài mòn, tiêu hao nhanh chóng trong cơ chế thị trường thương mại hoá. Không nhẽ các nghệ sĩ cứ tiếp tục lơ phơ, giả đờ hồn nhiên dân gian mãi mãi? Một số người cấp tiến mà không đủ bản lĩnh và trình độ, liều lĩnh vượt quá xa biên giới dân tộc và truyền thống, tìm những ảnh hưởng vội vã của nghệ thuật đương đại quốc tế, thì có lẽ cũng thấy rằng ở đó có những vấn đề xa lạ không phải của mình, hoặc chưa hẳn hợp với tâm cảm Việt Nam. Cuối cùng, thì mỹ thuật đương đại Việt Nam sẽ đi về đâu?

Đã vài năm nay, mỹ thuật Việt Nam đang mang tiếng là hàng chợ cao cấp, souvenir, xuất khẩu vật cho sức tiêu thụ đại chúng mạnh mẽ trên thế giới. Một chút salon bóng bẩy, một chút ngộ nghĩnh sơ khai, một chút phong cảnh hữu tình, một chút huyền bí dân tộc, một chút lãng lơ nhục cảm..., kiểu nào cũng có, rất phong phú đa dạng về hình thức, rất trang trí bịa đặt, nhưng nhìn chung khá tầm thường và nghèo nàn về nội dung. Nói hơi quá lời thì đó chính là **mỹ thuật làm ăn**, kết hợp kinh nghiệm vẽ vời với một chút khéo tay khôn ngoan vốn có của người Việt để tạo ra các sản phẩm biến báo linh hoạt về hình thức, có thể bán được, chứ không phải nhu cầu tình cảm nội tâm thực sự (tất nhiên có những trường hợp ngoại lệ). Đành rằng đa số các họa sĩ hiện nay phải bán mỹ thuật để kiếm sống, không còn cách nào khác, nhưng làm thế nào để mỹ thuật thoát ra khỏi tình trạng văn hoá du lịch, “thợ làng, hàng chợ” này, làm thế nào để nâng cao chất lượng nghệ thuật?

Đường lối dân tộc - hiện đại mà mỹ thuật Việt Nam đề cao nhiều năm nay vẫn luôn là hướng đi tích cực, sáng suốt, giữ gìn được bản sắc trong xu hướng hội nhập toàn cầu, nhưng phải hiểu về nó như thế nào cho đúng theo tinh thần biện chứng, và triển khai nó như thế nào cho hữu hiệu? Đó là công việc cá nhân của các họa sĩ. Công việc này phụ thuộc rất nhiều vào nền tảng văn hoá, tri thức xã hội của người nghệ sĩ. Lâu nay, trường mỹ thuật, hoặc chính các họa sĩ chỉ chú tâm đào luyện kỹ năng vẽ mà thả lỏng việc trau dồi văn hoá, thế nên thợ vẽ ra trường thì nhiều mà không tiến đi đâu được xa. Mỹ thuật Việt Nam đang rất thiếu các nghệ sĩ - trí thức có tố chất văn hoá toàn diện, thiếu các tác phẩm có giá trị nhân văn tư tưởng cao. Sự thiếu hụt này không nên đổ lỗi tất cả cho nhà trường, càng không thể trông chờ vào sự đầu tư tiền bạc ‘màu nhiệm’ từ bên ngoài, mà trước hết chỉ có thể tự bù đắp bằng ý thức không ngừng tu dưỡng bản thân, nâng cao nhân cách và trách nhiệm xã hội của mỗi người khi muốn trở thành nghệ sĩ đích thực. Kinh Phật từng khuyên bảo “Tự mình là ngọn đèn của chính mình, tự mình là nơi nương tựa cho chính mình”.

**B.N.H.**

**Ghi chú:**

1. Quan niệm về **tính đương đại** trong nghệ thuật của Việt Nam hơi khác so với quốc tế. Việt Nam quan niệm những gì đang xảy ra hiện tại là đương đại. Còn quốc tế quan niệm nghệ thuật phải mang các tính chất mới, khác biệt so với truyền thống như tính sáng tạo tùy theo bối cảnh không gian, tính xã hội hoá, tính phi lợi nhuận, tính nhập cuộc với cuộc sống... mới là đương đại- B.N.H.

2. Bùi Như Hương “Quobo: trò chơi hay nghệ thuật?” (Nghiên cứu Mỹ thuật, thông tin khoa học của trường ĐHMT Hà Nội- Viện Mỹ thuật, số tháng 4 năm 2003).

3. Nguyễn Văn Tỵ “Mỹ thuật dân gian dân tộc Việt Nam và sáng tác hiện đại” (tạp chí ‘Mỹ thuật’ của Hội MT Vn, số 1[12] 1983), tr. 13.

4. Bùi Như Hương “Vài suy nghĩ về tranh đề tài trong giai đoạn hiện nay” (tạp chí ‘Mỹ thuật thời nay’ của Hội MT Vn, số 27, 6- 2000).

5. Nguyễn Quân “Cửa mở hai chiều” (Kỷ yếu ‘Hội thảo Mỹ thuật VN thế kỷ 20’, Viện Mỹ thuật, Hà Nội 2000), tr. 41.

6. Như trên, tr. 48.

7. Phan Bảo “Trường MTĐD ngày trước, mỹ thuật Việt Nam ngày nay và vấn đề mỹ thuật cổ truyền Việt Nam” (Kỷ yếu Hội thảo Mỹ thuật Vn thế kỷ 20, Hà Nội 2000).

và các tư liệu khác...

## HỘI HOẠ VIỆT NAM THẾ KỶ 20\*

*Nguyễn Thanh Mai\*\**

**N**ền hội họa Việt Nam đã có một sự khởi đầu tốt đẹp đầu thế kỷ 20, phát triển đa dạng, phong phú, đạt được những thành tựu đáng trân trọng. Bước sang những năm đầu của TK 21, chúng ta hãy nhìn khái quát lại sự phát triển của nền hội họa Việt Nam qua từng giai đoạn, trên từng chất liệu chính: sơn dầu, lụa, sơn mài... với các mặt: đề tài, đội ngũ sáng tác, sự tìm tòi đa dạng về phong cách, bút pháp... Góp vào tiếng nói chung nhằm giữ gìn bản sắc dân tộc và kế thừa những tinh hoa của mỹ thuật thế giới trong sự phát triển của hội họa Việt Nam TK 21.

Trong bài viết này, chúng tôi không đề cập hội họa miền Nam trước năm 1975, bởi cá nhân tôi chưa có điều kiện khảo sát và nghiên cứu kỹ.

***Hội họa Việt Nam giai đoạn 1925-1945*** (từ khi thành lập Trường Mỹ thuật Đông Dương đến Cách mạng Tháng Tám)

Trước khi Trường Mỹ thuật Đông Dương được thành lập, có một vài họa sĩ Việt Nam đã từng vẽ tranh sơn dầu như tranh *Bình viễn* của họa sĩ Lê Văn Miến (1898), tranh *Chân dung cụ Sĩ Đức* của Nam Sơn (1923),

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1 (1), tháng 5 năm 2002.

\*\* Sinh năm 1961, về Viện năm 1984, chuyên nghiên cứu mỹ thuật hiện đại, hiện nay là cán bộ nghiên cứu, Trưởng Ban Tư liệu.

tranh *Phạm Ngũ Lão* của Thang Trần Phênh (1924)... Số lượng những tác phẩm trên không nhiều nhưng là bước ban đầu cho nền hội họa Việt Nam TK 20.

Trường Mỹ thuật Đông Dương được thành lập với những động cơ phức tạp của thực dân Pháp. Nhưng đường lối giáo dục của nhà trường là bài bản của nghệ thuật châu Âu đặc biệt là mỹ thuật Pháp, nhằm tạo được một nền nghệ thuật riêng của bản xứ là một sáng tạo lớn. Tiêu chuẩn hướng dẫn sinh viên là phối hợp giữa nghệ thuật phương Tây với nghệ thuật Á Đông (Trung Hoa, Nhật Bản) và dân tộc Việt Nam, để tạo nên một nền nghệ thuật mới lạ cho phương Đông nói chung và Việt Nam nói riêng. Đường lối nghệ thuật của nhà trường: Pha trộn giữa nghệ thuật Cổ Điển và nghệ thuật Ấn Tượng, kết hợp với tài liệu mỹ thuật Việt Nam cổ.

Các họa sĩ Việt Nam khoá đầu trước khi vào trường đều chưa có những hiểu biết sâu rộng về hội họa. Nhưng họ vào trường với tình yêu nghệ thuật vô bờ bến và lòng khát khao đi tìm cái đẹp. Họ được ông Victor Tardieu dạy sơn dầu rất kỹ lưỡng và có bài bản theo lối kinh viện và ông Joseph Inguimberty dạy vẽ theo phương pháp vẽ ngoài trời. Bố cục theo tự nhiên, màu sắc và ánh sáng lung linh, biến đổi tạo cho hình tượng trong tranh rất động. Hai phương pháp đào tạo này đã bổ sung cho nhau. Ông V.Tardieu hiểu biết uyên bác về nghệ thuật phương Đông và cố gắng khuyến khích từng sinh viên Việt Nam phát huy bản sắc dân tộc, hướng họ trở về với cội nguồn và gắn bó với cuộc sống đương thời. Nhờ có phương pháp đào tạo đúng đắn kết hợp với sự ham học, và tài năng sáng tạo mà sau mấy năm học, các sinh viên Việt Nam đã nắm chắc kiến thức hội họa để sáng tạo. Có thể nói họa sĩ V.Tardieu và J.Inguimberty là những người có công lớn đối với trường và với nền hội họa Việt Nam non trẻ lúc ấy.

Hội họa Việt Nam trước năm 1945 đã tạo ra một bước phát triển đáng kể trong lịch sử mỹ thuật nước ta. Nhưng do hạn chế của lịch sử nên chủ yếu là tranh phong cảnh, sinh hoạt của tầng lớp thị dân, phản ánh vẻ đẹp của người phụ nữ thành thị... hoặc có phần nào đó đề cập đến đời sống của người nông dân nhưng cũng chỉ là sự thể hiện khát vọng về cái đẹp, tinh thần yêu thương con người với tư tưởng nhân đạo chung chung.

Tranh sơn dầu được các họa sĩ quan tâm đến nhiều. Các họa sĩ Vũ Cao Đàm, Lê Phổ, Mai Trung Thứ, Lương Xuân Nhị, Nguyễn Cát Tường, Lưu Đình Khải, Lê Thị Lựu... đã có phần nào đó ảnh hưởng phong cách vẽ của ông V.Tardieu. Sơn dầu của họ mang hương vị Cổ Điển. Còn các họa sĩ Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn, Lưu Văn Sìn, Nguyễn Gia Trí thiên về lối vẽ Ấn Tượng của ông J.Inguimberty. Sáng tác của các ông có màu sắc tự nhiên, thanh khiết. Họa sĩ Tô Ngọc Vân có vai trò quan trọng đặc biệt đối với sự phát triển của hội họa sơn dầu Việt Nam. Tranh sơn dầu của ông thời ấy rục rĩ, đem đến cho người xem cảm xúc sung mãn, lãng mạn, yêu đời. Các họa sĩ vẽ sơn dầu thời ấy mỗi người có một phong cách cá nhân riêng, rất phong phú. Nhưng ở họ có cái chung là đều đạt tới trình độ khá tinh tế, hoàn hảo về kỹ thuật. Khai thác tốt khả năng biểu đạt của chất liệu sơn dầu.

Các họa sĩ Việt Nam như Lê Phổ, Mai Trung Thứ, Nguyễn Tường Lân, Trần Bình Lộc, Lê Thị Lựu, Trần Văn Cẩn, Lương Xuân Nhị, Lê Văn Đệ, Lưu Văn Sìn, Nguyễn Tiến Chung... đều say mê vẽ chất liệu lụa. Nhưng họa sĩ Nguyễn Phan Chánh với các tác phẩm *Chơi ô ăn quan*, *Lên đồng*, *Chơi trò trốn tìm...* đã giữ vai trò “người mở đầu” của nền “hội họa lụa Việt Nam” mang tính Á Đông và gây tiếng vang lớn trong nước và Paris.

Các họa sĩ vẽ lụa mỗi người có sắc thái riêng và họ tạo được một vẻ đẹp chung cho hội họa lụa Việt Nam giai đoạn này: Đưa hình ảnh vào nhịp điệu, hình tượng hoà lẫn vào nền màu, màu sắc khi thì lộng lẫy, khi thì mộc mạc, nhã nhặn, mờ ảo, kín đáo với những cung bậc trầm bổng êm ái hợp với lụa. Đường nét, hình mảng được các họa sĩ diễn hình theo phong cách bác học hoặc cách điệu theo lối dân gian, tạo nên sự sinh động của con người và thiên nhiên. Như vậy họ đã đưa được những kiến thức của hội họa Âu châu vào phát triển chất liệu lụa dân tộc, tạo cho tranh lụa mang vẻ đẹp riêng.

Sự ra đời của hội họa sơn mài, được các họa sĩ phát huy từ sơn ta - một chất liệu để sơn các đồ thờ, đồ gia dụng, đồ mỹ nghệ. Có thể nói những người mở đầu là các họa sĩ Nguyễn Khang, Trần Quang Trân, Trần Văn Cẩn, Nguyễn Gia Trí, Phạm Hậu đưa chất liệu sơn mài vào thể

nghiệm trên tranh, Hoạ sĩ Nguyễn Gia Trí là hoạ sĩ tiêu biểu có nhiều cống hiến trong lĩnh vực sơn mài, đưa sơn mài phát triển tới đỉnh cao của giai đoạn này (1939-1944). Các hoạ sĩ Nguyễn Khang, Phạm Hậu, Trần Văn Cẩn... tiếp tục sáng tác hoàn thiện dần cho ngôn ngữ của nó.

Về căn bản, sơn mài tiếp thu màu sắc truyền thống: cánh gián, then, son, vàng, bạc... nhưng các hoạ sĩ trường Mỹ thuật Đông Dương đã thay đổi lối vẽ màu đơn thuần không có sắc độ và tách biệt nhau rành mạch. Họ thêm lối rắc bột vàng bạc, cải tiến cả phương pháp mài bóng, gắn vỏ trứng... Những đổi mới của cách pha sơn tạo cho sơn mài có bảng màu phong phú hơn, có sự chuyển đổi sắc độ, nhờ đó tạo được khối và mô tả được ánh sáng.

Mặt khác, các hoạ sĩ thời ấy đã ứng dụng được những kiến thức đã học của hội hoạ Âu châu như: luật về không gian, xa-gần, bố cục, dựng hình, quy luật dùng màu, đồng thời vẫn kế thừa cả lối trang trí và bố cục theo viễn cận "tẩu mã" của lối vẽ tranh cổ truyền thống, đã tạo nên một phong cách sơn mài Việt Nam, tạo cho tranh sơn mài có vẻ đẹp kỳ thú: khi thì lộng lẫy sang trọng, lúc lại vô cùng giản dị mang vẻ đẹp tâm hồn Việt Nam. Giai đoạn 1935-1945 là giai đoạn sơn mài đã khẳng định một vị trí quan trọng đặc biệt trong nền hội hoạ Việt Nam.

Sự ra đời của Trường Mỹ thuật Đông Dương là nền tảng của sự hình thành và phát triển nền hội hoạ Việt Nam giai đoạn 1925-1945. Chỉ với thời gian hai mươi năm, Việt Nam đã có một nền hội hoạ trưởng thành, vững mạnh: có tính khoa học, đưa hội hoạ Việt Nam vào quỹ đạo của mỹ thuật thế giới, tạo cơ sở bước đầu cho sự hình thành một nền hội hoạ Việt Nam với một lực lượng sáng tác chuyên nghiệp và vị trí của họ được xã hội công nhận. Hình thành được các tổ chức nghề nghiệp, các Hội. Tạo nên những cuộc triển lãm mỹ thuật đầu tiên ở nước ta, và đưa những tác phẩm hội hoạ Việt Nam đối thoại với công chúng nghệ thuật thế giới.

**Hội hoạ Việt Nam giai đoạn 1946-1954** (Kháng chiến chống thực dân Pháp)

Kháng chiến toàn quốc bùng nổ, phần đông các hoạ sĩ tình nguyện đi theo Cách mạng, lên chiến khu Việt Bắc. Theo lời kêu gọi của Đảng,

Chính phủ, họ nhận công tác tại các cơ quan thông tin, báo chí, các đoàn tuyên truyền lưu động, đem nghệ thuật phục vụ kháng chiến.

Hiện thực mới của cuộc kháng chiến thần thánh của dân tộc đã giúp người họa sĩ thay đổi nhân sinh quan, thế giới quan. Từ đó thay đổi cách nhìn, cách nghĩ về quan niệm nghệ thuật. Đó là quan niệm đem hội họa phục vụ kháng chiến, phục vụ nhân dân. Đây chính là giá trị đáng trân trọng nhất của hội họa Việt Nam giai đoạn 1946-1954.

Thời ấy, nghệ sĩ sống cùng nhân dân, đồng cam cộng khổ với nhân dân. Họ có ý chí căm thù giặc sâu sắc và có những cảm xúc chân thực, mãnh liệt trước thời cuộc. Vì thế hội họa mang hơi thở của thời đại mình: tập trung phản ánh những chủ trương chính sách của Đảng, Chính phủ, chiến tranh du kích trong lòng địch, tội ác của thực dân Pháp, tình quân dân, hình tượng lãnh tụ Hồ Chí Minh với vẻ đẹp đa dạng và sáng chói... bằng khuynh hướng Hiện Thực.

Trong hoàn cảnh kháng chiến, vật liệu thiếu thốn, thời gian eo hẹp..., các họa sĩ gặp nhiều khó khăn. Tuy vậy trên mỗi nẻo đường kháng chiến họ vẫn sáng tác và ở mỗi chất liệu hội họa đều đạt được những thành tựu đáng kể.

Với chất liệu sơn dầu, các họa sĩ đã đạt đến một trình độ nghề nghiệp vững vàng, thành thạo trong kỹ thuật, thể hiện ở tranh *Bác Hồ làm việc tại Bắc Bộ phủ* của Tô Ngọc Vân. Ông thể hiện chân dung Bác thành công về mọi mặt: "Giản dị trang nghiêm mà không kém phần tráng lệ, huy hoàng"<sup>1</sup>, hay tác phẩm *Tự vệ Huế* của họa sĩ Nguyễn Văn Bình, *Độc báo nhân dân* của Văn Cao, *Giặc đốt làng tôi* của Nguyễn Sáng.

Ở chất liệu sơn mài, trong thời kỳ này họa sĩ Tô Ngọc Vân và Nguyễn Tư Nghiêm đã tìm được màu lục thêm vào bảng màu sơn mài một sắc lạnh mà trước đó vẫn thiếu. Với thành quả này, họa sĩ Nguyễn Tư Nghiêm đã thành công trong tranh *Bộ đội thổi sáo dưới sàn nhà*, hay tranh *Chạy giặc trong rừng* của Tô Ngọc Vân, *Cái bát* của Sỹ Ngọc làm rung động trái tim bao người. Họa sĩ Tạ Tỵ đạt đến trình độ tinh vi trên nền sơn bức *Đêm hoa đăng*...

Họa sĩ Trần Văn Cẩn, Nguyễn Tiến Chung tạo ra được những hoà



sắc tươi tắn chưa từng có trên chất liệu lụa. Lương Xuân Nhị thành công với tác phẩm *Cây thuốc sống* Lê Văn Tám.

Hội họa Việt Nam thời kỳ kháng chiến chống Pháp đã hoàn thành một cách vẻ vang sứ mệnh lịch sử của nó: Sứ mệnh lấy hội họa phục vụ kháng chiến, phục vụ nhân dân đến ngày thắng lợi theo khuynh hướng hiện thực. Hiện thực được phản ánh trong tranh rất rộng lớn, sinh động. Nhịp đập của thời đại và dân tộc hiện lên rõ nét. Nó còn là vốn tư liệu quý để các họa sĩ sau này áp ủ và sáng tạo nên những tác phẩm đỉnh cao của nền hội họa vào những năm 60 của thế kỷ 20.

***Hội họa Việt Nam giai đoạn 1955-1985*** (thời kỳ chống Mỹ cứu nước đến trước thời đổi mới)

Sau hoà bình lập lại (1954), con đường Cách mạng của dân tộc càng rộng mở. Nhân dân miền Bắc vừa xây dựng CNXH, chống chiến tranh phá hoại của đế quốc Mỹ vừa chi viện sức người sức của cho miền Nam chiến đấu. Đến 1975, đất nước thống nhất, cả nước đi lên xây dựng CNXH. Hội họa Việt Nam thời kỳ này đã mang nội dung mới. Đề tài được mở rộng, phản ánh khá phong phú hiện thực đất nước. Chúng ta thấy trong tranh thời kỳ này là những nhà máy, công trường, hợp tác xã, tổ đổi công, cảnh thu hoạch lúa, những đoàn quân vượt Trường Sơn ra mặt trận... Có thể khẳng định hội họa thời kỳ này chứa đựng rất nhiều thông điệp của thời đại, mang hơi thở của chủ nghĩa anh hùng Cách mạng Việt Nam.

Các họa sĩ chủ yếu sáng tác theo khuynh hướng Hiện thực mang tính Đảng cộng sản. Từ sau khi đất nước thống nhất, bút pháp sáng tác có biểu hiện đa dạng hơn.

Những vốn sống được tích lũy từ kháng chiến chống Pháp đã giúp các họa sĩ xây dựng khá thành công hình tượng anh bộ đội cụ Hồ với nội tâm phong phú. Đó là mô típ hành quân ra mặt trận như tranh sơn mài *Nhớ một chiều Tây Bắc* của Phan Kế An, *Du kích về cứ* của Nguyễn Văn Tý, *Hành quân đêm* - sơn dầu của Dương Bích Liên, *Hành quân đêm* - sơn mài của Trần Đình Thọ, *Hành quân qua Trường Sơn* - lụa của Vũ Giáng Hương... Rồi mô típ gặt gõ cũng có nhiều tác phẩm thành công như: *Gặt gõ* - sơn dầu của Mai Văn Hiến, *Qua bản cũ* - sơn mài

của Lê Quốc Lộc, *Thư nhà* của Dương Viên... Hay một loạt tác phẩm thể hiện những cuộc đấu tranh, hay chiến đấu như: *Trái tim nòng súng* của Huỳnh Văn Gấm, *Bảo vệ đồng quê* của Trịnh Phòng, *Chiến đấu* của Đinh Trọng Khang, *Toạ độ lửa* của Huy Toàn, *Kéo pháo* của Dương Hường Minh. Hình tượng anh bộ đội cụ Hồ đã chiếm một vị trí đồ sộ, quan trọng trong nền hội hoạ Việt Nam.

Hội hoạ Việt Nam giai đoạn này cũng phản ánh thành công cái đẹp của lao động và người lao động. Đó là những người nông dân và công nhân mới hồ hởi, hăng say lao động với vị trí làm chủ đất nước như tranh *Tổ đổi công miền núi* của Hoàng Tích Chù, *Công nhân cơ khí* và *Tan ca mời chị em đi bầu thợ giỏi* của Nguyễn Đỗ Cung, *Một buổi cà* của Lưu Công Nhân, *Bình minh trên nông trang* của Nguyễn Đức Nùng, *Về nông thôn sản xuất* của Ngô Minh Cầu, *Thôn Vĩnh Mốc* của Huỳnh Văn Thuận...

Hình tượng người phụ nữ cũng được phản ánh khá thành công, hình ảnh người phụ nữ không còn là yếu tố trang trí mà họ chiếm một địa vị trung tâm với vẻ đẹp của họ trong lao động và chiến đấu, sự hy sinh của người phụ nữ trong chiến tranh... Đó là các tác phẩm: *Tát nước đồng chiêm*, *Mùa đông sắp đến* của Trần Văn Cẩn, *Học hỏi lẫn nhau* của Nguyễn Đỗ Cung...

Hình tượng Bác Hồ - người anh hùng dân tộc, người chiến sĩ đấu tranh cho hoà bình thế giới cũng được các hoạ sĩ phản ánh chiếm một mảng khá rộng và quan trọng trong hội hoạ ở mọi thể loại: chân dung, tranh sinh hoạt, tranh phong cảnh, tranh lịch sử và trên mọi chất liệu. Có một số tác phẩm khá công phu về Bác như: *Những lời dạy bảo* của Mai Văn Hiến, *Bác đến thăm trận địa pháo* của Nguyễn Cao Thương, *Bác vẫn cùng chúng cháu hành quân* của Nguyễn Thụy và Huy Oánh, *Núi Các Mác* của Trần Đình Thọ, *Nhà Bác* của Trần Văn Cẩn, Nguyễn Đỗ Cung...

Hội hoạ giai đoạn này, sơn dầu có được chú ý hơn nhưng trước những năm 70 của TK 20 chất liệu này không đạt được tiếng vang mạnh mẽ như sơn mài và lụa. Tuy nhiên ngày càng có nhiều hoạ sĩ chuyên vẽ sơn dầu, nhất là các hoạ sĩ trẻ. Tại triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1980, chúng ta thấy sơn dầu đã trở thành vị trí hàng đầu bên cạnh các chất liệu

khác. Ở chất liệu này hình thức biểu đạt, kỹ thuật, bút pháp thể hiện đã phong phú hơn trước. Nhiều họa sĩ đã tìm ra tiếng nói và phong cách sơn dầu riêng của mình.

Chất liệu lụa phát triển và nảy nở đẹp đẽ nhất là vào những năm đầu sau hoà bình (1958 -1962). Chất liệu lụa không phải chỉ được dùng vẽ phong cảnh hay thiếu nữ mà còn được vẽ các đề tài công nghiệp, nông nghiệp, chiến đấu và có một số tác phẩm khá thành công. Sau này, có nhiều họa sĩ vẽ lụa thành công được trong nước và thế giới đánh giá cao như Nguyễn Thụy, Vũ Giáng Hương, Trần Lưu Hậu... Họ đã có nhiều đóng góp làm giàu thêm ngôn ngữ của lụa.

Chất liệu sơn mài cũng phát triển rực rỡ sau hoà bình lập lại (1958-1962), một loạt các tác phẩm sơn mài thành công ra đời đưa sơn mài nước ta phát triển lên một giai đoạn mới, cao hơn về chất lượng so với trước kia. Các họa sĩ đã tìm tòi, cải tiến thêm về chất liệu và kỹ thuật, nâng cao hơn khả năng biểu đạt của sơn mài.

Hội họa Việt Nam giai đoạn 1955-1985 đã phát triển rực rỡ với nhiều thành tựu to lớn, vững chắc cả về số lượng và chất lượng. Phản ánh một cách chân thực đẹp đẽ cuộc sống lao động và chiến đấu của cả dân tộc trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước và xây dựng CNXH của nhân dân ta.

### ***Hội họa Việt Nam giai đoạn 1986-2000*** (thời kỳ đổi mới)

Từ năm 1986, Đảng Cộng sản Việt Nam khởi xướng phong trào đổi mới về mọi mặt trong đời sống xã hội. Với làn gió đổi mới, sự dân chủ hoá trong nghệ thuật được nâng cao. Trong hoàn cảnh mới, người nghệ sĩ phải nỗ lực để thích nghi với hoàn cảnh và quy luật của cuộc sống. Họ phải cố gắng hết mình, tập trung cho sáng tạo nghệ thuật và cho sự tồn tại của chính mình. Nhờ thế mà mỹ thuật những năm gần đây đa dạng và phong phú hơn. Đảng và Nhà nước trân trọng những tìm tòi khám phá, sáng tạo nghệ thuật khác nhau. Nên họa sĩ được biểu đạt nghệ thuật của mình thích nghi với cuộc sống mới. Tư duy tạo hình, ý định nghệ thuật, cảm xúc thẩm mỹ của các nghệ sĩ “bay xa”, mang đậm cá tính sáng tạo. đội ngũ sáng tác ngày càng đông đảo, nhiều gương mặt mới xuất hiện, nhiều cách tiếp cận và phản ánh cuộc sống khác nhau được công bố.

Hội hoạ Việt Nam trong giai đoạn này có sự đổi mới và mở rộng đề tài. Bên cạnh những đề tài quen thuộc như đề tài về lực lượng vũ trang, chiến tranh Cách mạng và lãnh tụ ngày càng ít đi. Xuất hiện ngày càng nhiều tác phẩm nói về hậu quả của chiến tranh, lao động sản xuất, đề tài về hạnh phúc và tình yêu, tĩnh vật, phong cảnh, tranh sinh hoạt của những con người bình thường nhất v.v...

Các nghệ sĩ cao niên giai đoạn này vẫn chủ yếu sáng tác theo khuynh hướng Hiện thực. Trong sáng tạo họ luôn giữ được bản sắc dân tộc - hiện đại làm rạng rỡ cho nền hội hoạ Việt Nam. Với chất liệu sơn dầu, giờ đây các hoạ sĩ cao niên đã đạt đến một trình độ ổn định cao. Điểm nổi bật trong tranh của họ là sự trong sáng - trong sáng một cách trí tuệ. Ở chất liệu lụa, họ đã đẩy lụa phát triển cao hơn, tạo thêm hoà sắc mới, tạo những vẻ đẹp mới làm tôn thêm giá trị độc đáo của tranh lụa. Các hoạ sĩ cao niên vẫn cố gắng đem lại cho sơn mài những khả năng mới tả thực hơn, sống động hơn, phóng khoáng và mạnh mẽ - Tạo thêm năng lực hội hoạ cho sơn mài. Các hoạ sĩ cao tuổi xứng đáng là những hạt giống đầu tiên, đã nẩy mầm và phát triển tốt đẹp trên đất Việt, trải qua bao nhiêu gian nan thử thách vẫn đậm chồi nẩy lộc để có nền hội hoạ của chúng ta hôm nay.

Các hoạ sĩ trung niên thuộc thế hệ thứ hai của nền nghệ thuật tạo hình hiện đại Việt Nam. Tiếp bước thế hệ đàn anh, họ kết nối lại thành một thế hệ các hoạ sĩ trong thời kỳ đổi mới. Đây là một lực lượng sáng tác đang sung sức và đầy nhiệt huyết. Đến giai đoạn này nhiều tác giả đã định hình, nổi tiếng với những phong cách sáng tác mới. Các tác giả của thế hệ này cũng sáng tác theo nhiều khuynh hướng khác nhau. Nhưng theo tôi, họ đã thành công hơn thế hệ trẻ trong việc khai thác vốn nghệ thuật dân tộc, kế thừa, tiếp thu trong giao lưu nghệ thuật với các tác phẩm của các bậc thầy hội hoạ thế giới để vận dụng một cách nhuần nhuyễn, tạo nên sắc thái mới trong tác phẩm của từng tác giả.

Lực lượng họa sĩ trẻ là đông đảo nhất. Đây là một lực lượng đầy nhiệt huyết và táo bạo. Cũng như thế hệ đàn anh họ sáng tạo hết mình và đang tìm đến một sự cách tân cho hội hoạ Việt Nam. Thế hệ này là những hoạ sĩ được đào tạo và trưởng thành sau ngày thống nhất đất nước,

có nhiều điều kiện trong giao lưu và thông tin.

Trong giai đoạn này, sáng tác của các họa sĩ trung niên và họa sĩ trẻ thường theo các xu hướng Hiện Thực, Trừu Tượng và các xu hướng khác.

Khi bàn về vấn đề chất liệu và kỹ thuật, chúng ta thấy rằng các họa sĩ trung niên và trẻ đã sáng tác trên nhiều chất liệu. Chất liệu sơn dầu được sử dụng trong sáng tác nhiều nhất. Các tác giả đã phát huy cao độ tính năng tả chất và khả năng tạo ra các hoà sắc phong phú của nó, tạo nên những tác phẩm rung động lòng người. Chất liệu lụa vẫn giữ được thế mạnh trong việc vẽ tranh phong cảnh, sinh hoạt, chân dung phụ nữ bởi lụa giúp các họa sĩ dễ tạo nên những sắc độ mềm mại, trắng ngần da thịt, tạo nên những bức tranh phong cảnh trữ tình về cảnh đẹp của non sông đất nước, và sự duyên dáng, dịu dàng, mềm mại của người phụ nữ Việt Nam. Chất liệu sơn mài một thời gian tạm lắng xuống, đến thời kỳ này lại nở rộ. Các họa sĩ vẽ sơn mài bằng nhiều bút pháp khác nhau. tạo được nhiều gam màu và hoà sắc đẹp, khi thì rực rỡ và đập, khi thì sâu lắng, trầm ấm. Có nhiều họa sĩ còn thể nghiệm tranh trừu tượng bằng chất liệu sơn mài.

Tranh bột màu cũng được sáng tác khá nhiều, và tạo được những hoà sắc rất đẹp. Điều đó chứng tỏ nếu họa sĩ có tài năng thì vẫn có thể sử dụng chất liệu này xây dựng được những tác phẩm hoàn chỉnh và đẹp.

Giai đoạn đổi mới đánh dấu một thời kỳ phát triển thực sự mạnh mẽ và sôi động của nền hội họa nước ta. Nét đặc trưng nhất của thời kỳ này là tính đa dạng - giai đoạn phát triển đa dạng nhất của nền hội họa Việt Nam từ trước tới nay.

Nền hội họa Việt Nam được khởi đầu một cách tốt đẹp từ trường Mỹ thuật Đông Dương, phát triển rực rỡ suốt những năm tháng thăng trầm của lịch sử dân tộc Việt Nam thế kỷ 20 và hiện nay đang ở trên một tầm cao mới.

**N.T.M**

# VÒNG QUAY CỦA CẢM THỨC TẠO HÌNH NGUYÊN THỦY NHÌN TỪ BÃI ĐÁ CỔ SAPA\*

*Phạm Trung*

1. Cho đến nay, những hình khắc trên đá được nhắc đến nhiều nhất như dấu ấn của nghệ thuật tạo hình nguyên thủy Việt Nam là hình khắc mặt người và thú trên vách đá hang Đồng Nội (Lạc Thủy, Hòa Bình - 10.000 năm) và bãi đá cổ Sapa. Những hình khắc trên hang Đồng Nội do bà M. Colani phát hiện vào năm 1929 và xác định niên đại đã tạm thời được giới khoa học nhất trí về mốc thời gian tạo tác. Với trường hợp bãi đá cổ Sapa lại không dễ dàng như vậy. Kể từ khi Victor Goloubew phát hiện năm 1925, công bố nghiên cứu về bãi đá cổ Sapa từ 1926 cho đến nay, giới khoa học Việt Nam cũng như nước ngoài có quan tâm nhưng hầu như chưa có điều kiện tập hợp lại, nghiên cứu tổng hợp và phân loại thống kê, công bố những giả thuyết khoa học mới một cách đầy đủ nhất. Tuy nhiên, bãi đá cổ Sa Pa hiện nay đang là một trong những điểm du lịch hấp dẫn, lôi cuốn óc tưởng tượng khám phá của du khách khi đến Sapa. Do vậy, ý tưởng tổ chức một cuộc triển lãm và hội thảo khoa học về bãi đá cổ Sapa do Viện Mỹ thuật phối hợp cùng Trung tâm nghiên cứu tiền sử Đông Nam Á, Sở Văn hoá Thông tin Lào Cai là một việc làm rất cần thiết và đúng thời điểm.

Cũng cần nói thêm rằng, kể từ sau khi công bố nghiên cứu của V.

---

\* Tham luận tại Hội thảo Khoa học: Bãi đá cổ Sapa - Một số vấn đề nghiên cứu liên quan do trường ĐH Mỹ thuật HN - Viện Mỹ thuật - Sở VH TT Lào Cai, 21/9/2006. Bài đã in trên Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật số 10- 2006.

Goloubew đến nay cũng có một vài nghiên cứu đơn lẻ của cá nhân hoặc tổ chức về bãi đá cổ như: lập lý lịch di tích khu chạm khắc đá cổ Sapa của ngành văn hóa và UBND tỉnh Lào Cai; các chuyến khảo sát, khai quật của trung tâm nghiên cứu tiền sử Đông Nam Á, một số bài báo, thông báo khảo cổ học công bố những phát hiện mới nhằm xác định niên đại những hình khắc... Trong đó, nổi bật nhất về qui mô là cuộc trưng bày năm 1998 tại Bảo tàng Lịch sử Việt Nam do tỉnh Lào Cai tổ chức nhằm giới thiệu bãi đá cổ. Vào năm 2003, chuẩn bị cho kỷ niệm 100 năm Sapa, nhóm nghiên cứu trẻ Viện Mỹ thuật đã phối hợp cùng Sở VHHT Lào Cai làm công tác thống kê toàn bộ các hòn đá có hình chạm khắc trong khu di tích bãi đá cổ, lập bản vẽ sơ đồ, đánh dấu hệ thống các viên đá có hình khắc, chụp ảnh phân loại các hình chạm khắc, làm bản rập lấy tư liệu về các hình chạm khắc.

Theo thống kê của ngành bảo tồn bảo tàng tỉnh Lào Cai (có sự phối hợp của Viện Mỹ thuật), tổng số những tảng đá có hình chạm khắc trên bãi đá cổ thung lũng Mường Hoa Hồ là 159 tảng đá (thống kê năm 2003, trong đó có không ít những tảng có hình khắc của trẻ em gần đây) vượt xa con số đầu tiên do V. Goloubew cung cấp là khoảng 30 hòn, đồng thời V. Goloubew cũng không khẳng định được cộng đồng dân tộc nào là chủ nhân tạo tác của những hình chạm khắc.

- Niên đại của các hình chạm khắc cổ theo V. Goloubew thì “sự nghi ngờ vẫn còn lan tỏa về niên đại của những hình khắc chìm đục đào trên đá đó...”<sup>1</sup> cho đến nay theo ý kiến của nhóm nghiên cứu Nguyễn Việt, Phạm Quốc Trung, Hoàng Văn Cường thì giả thuyết về niên đại những hình chạm khắc khoảng 900 năm cách ngày nay, “... bởi lẽ cho đến nay vẫn chưa có bằng chứng cư trú của con người sớm hơn 1000 năm ở vùng Tả Van- Hâu Thào...”<sup>2</sup>

- Cư dân chủ nhân của các hình chạm khắc, nhiều giả thuyết gần đây cho rằng thuộc về một xã hội Tày cổ đã từng ở đây trước khi có lớp cư dân hiện tại gồm có người H’mông, người Dao, người Dáy, Saphó, Kinh... đến sinh sống.<sup>3</sup>

- Các hình chạm khắc cổ nhiều bãi đá thuộc khu di chỉ phía tả ngạn suối Hoa khá phong phú từ những nét khắc vạch song song nhiều

lớp uốn lượn, những hình khắc theo tia tròn tương đối giống cấu trúc hoa văn thời kỳ văn hóa Hoa Lộc có thể tượng trưng mặt trời? Những hình vuông, chữ nhật, hình tròn đục chìm tượng trưng nhà cửa, nương, giếng?... Hình ảnh con người với nhóm hoặc đơn lẻ, xuất hiện dưới hình thức lược đồ đơn giản nhất ở dạng khung dây, nhìn tư thế trực diện, nhấn mạnh bộ phận sinh dục. Có khoảng 5 hình nam nữ giao phối... Điều này nhiều nghiên cứu thiên về giả thuyết phân tích hình tượng như là một hình ảnh tượng trưng của tín ngưỡng sơ khai ở địa phương.

- Trải qua thời gian, dựa trên nghiên cứu kỹ thuật, công cụ khắc vẽ và mô típ hoa văn, đã có thể phân tích và chia tách ra ba lớp văn hóa tạo tác hình chạm, tương ứng là ba thời kỳ khác nhau cùng “sáng tác” khắc vẽ trong hệ thống các hoa văn bãi đá, thậm chí trên một tảng đá. Nếu bỏ qua một số hình khắc thời “hiện đại” ô tô, máy bay, bộ đội... (cũng rất thú vị cho một nghiên cứu tìm hiểu quá trình ảnh hưởng tác động của đời sống hiện đại vào trong tư duy, tình cảm nghệ thuật của đồng bào địa phương) ở những hình khắc có thể gọi là ở dạng “nguyên bản”, lớp hình khắc ban đầu có thể tạm chia thành hai loại hoa văn. Dạng có nội dung dành cho các hoạt động mang tính tín ngưỡng, thể hiện ý thức sơ khai về tự nhiên, thế giới huyền thoại. Dạng thứ hai, dường như có ý nghĩa như kế ước hành chính, một kiểu bản đồ phân định đất đai với sự thể hiện rất dày đặc các mô típ, kết cấu tổng thể hình chạm khá phức tạp, theo dạng xâu chuỗi, liên kết đa hướng có chủ ý (...gợi cho người ta liên tưởng một chút đến cách bài trí của những cây gia phả của chúng ta...Goloubew).

Trong khi chưa có một phát hiện di chỉ, văn bản nào có sức thuyết phục hơn để đưa ra mốc niên đại khác của những hình chạm khắc trên bãi đá thì việc chấp thuận giả thuyết về niên đại 900 năm cách ngày nay lại gợi ra suy nghĩ phải chăng do địa hình giao thông cách trở, lối canh tác và phương tiện sản xuất thô sơ, đời sống tự cung tự cấp khép kín chịu chi phối nhiều bởi tự nhiên, tín ngưỡng bái vật giáo là nguyên nhân dẫn đến tư duy tạo hình của những cư dân chủ nhân những hình chạm khắc vẫn dừng ở mức nhận thức thế giới tự nhiên, con người rất sơ khai bản năng... điều này cho phép tìm kiếm và đối chiếu, nghiên cứu với những địa điểm có những



tương đồng nhất định ở thẳm mỹ nguyên thủy tiền sử (mặc dù cách xa nhau về niên đại) như những hình khắc ở một số nơi trên thế giới như Na Uy, Đan Mạch, Lybia... cũng như ở vùng núi Quảng Tây, Trung Quốc và một số vùng ở Hà Giang, Lai Châu... nước ta (trong thời gian đó, trình độ tổ chức xã hội, văn minh của các cư dân ở đồng bằng miền xuôi châu thổ sông Hồng đã đạt đến giai đoạn phát triển khác hẳn...).

2. Xem xét các hình khắc thời “hiện đại” được thể hiện trên một số hòn đá ở khu di chỉ, nếu bỏ qua những nét vạch ngang dọc, vô hình thể (informel) vụng dại, “sáng tác” không chủ đích của trẻ chăn trâu thì những hình ô tô, máy bay, bộ đội... cho thấy cũng có nhu cầu muốn tái hiện, ghi nhận những hình ảnh có trong tự nhiên vào những “trang nhật ký bằng đá” của người dân tộc hôm nay. Tuy nhiên, dùng mạch liên tưởng ở những hình ảnh lược đồ sơ khai ấy. Khác với người xưa ở chỗ khi “sáng tác” các hình chạm là họ muốn khái quát thế giới thông qua hình tượng để nhận thức tự nhiên. Do đó, bản thân hình thức các hình chạm khắc với năng lực hoang dã và một kết cấu phức tạp là một nhu cầu biểu đạt có tính xã hội và tính thực tiễn cao (sơ đồ ruộng, nương và nhà...) vừa có thể là ký tự, qui ước hành chính nào đó, vừa có ý nghĩa tín ngưỡng thần bí (hình mặt trời - con người...).

Theo Aristote, mục đích của nghệ thuật nguyên thủy là bắt chước thực tại, qua tái tạo bộ mặt thực của thực tại mà nảy sinh ngẫu hứng... Cuộc sống là đấu tranh sinh tồn, trong khi cố gắng mô phỏng, bắt chước, nhìn đúng sự vật trong tự nhiên để thích nghi tồn tại đã làm cho tư duy người nguyên thủy phát triển. Quan hệ thẳm mỹ với tự nhiên cũng hình thành phôi thai, tư duy nguyên thủy cố gắng biến điệu, khái quát hoá tự nhiên thành các dạng đối lập cặp đôi lưỡng phân, mô típ, hoa văn có cấu trúc trang trí. Trên cơ sở khái quát hoá nhận thức tự nhiên, sức tưởng tượng của nghệ thuật nguyên thủy là sự kết hợp của những yếu tố tín ngưỡng ma thuật, cộng với khả năng tượng trưng, ước lệ của tư duy sơ khai. Kỳ ảo, huyền thoại hoá trong cái nhìn thế giới ngây ngô, hồn nhiên là tinh thần của nghệ thuật nguyên thủy. Rất giống với tâm lý, tư duy nghệ thuật của trẻ em, tuy nhiên khả năng bao quát, làm chủ bố cục toàn cảnh lại thuộc về những người “trưởng thành”.

Những đặc điểm đó đều có trong nghệ thuật của các hình chạm khắc bãi đá cổ Sapa. Một đặc điểm nữa của nghệ thuật tạo hình nguyên thủy là trong khi cố gắng tái hiện đất đai, cây cỏ muông thú, mối quan hệ con người với tự nhiên thì hình ảnh con người thường rất chầm phá, mơ hồ. Tính chân dung thường hầu như mờ nhạt. Bù lại, nghệ thuật nguyên thủy nhấn mạnh đến đặc điểm cơ quan sinh dục, phần chức năng được nhận thức cụ thể nhất, như một tín hiệu nhận biết con người đồng loại. Thậm chí khá nhiều hình ảnh tính giao đực - cái ... phải chăng đó là ước vọng khá đồng nhất, dường như là mẫu số chung của các nền văn hoá nguyên thủy, ước vọng mang tính tâm linh: Phồn thực, như một nghĩa vụ, một quyền lực thiêng liêng để duy trì bầy đàn giống nòi. Ở các chạm khắc trên bãi đá cổ Sapa, có một số hình người nữ nhìn trực diện, dạng khung dây nhưng chú ý nhấn mạnh, cường điệu bộ phận sinh dục và một số cặp đàn ông - đàn bà "*nói với nhau*" - chữ của Goloubew. Tự do sống đời sống như thiên nhiên, cỏ cây, kinh nghiệm và những ước vọng đơn giản nhất được chuyển chở bằng những giấc mơ, huyền thoại, nghi lễ ma thuật, bản năng sinh tồn và những biểu hiện phồn thực sinh sản luôn là một ám ảnh được thị giác hoá với một thái độ đặc biệt của nghệ thuật nguyên thủy. Có thể thấy đặc điểm này vẫn bộc lộ khá mạnh qua một số dân tộc ít người còn tàn dư tiền sử ở Trung bộ và Tây Nguyên Việt Nam cũng như ở một số nơi châu Phi, châu Đại Dương, châu Mỹ La Tinh...ngày nay. *Ngay cả trong thời bình thường, trí tưởng tượng của những người nguyên thủy đó vẫn thường xuyên quan tâm đến những gì mà huyền thoại đã in lại. Khi họ đưa mắt nhìn cảnh vật xung quanh, họ không phải chỉ nhìn thấy như chúng ta những đồi núi, bãi cát, cây cỏ, suối nước, những hòn đá, những tảng đá đôi khi có hình dáng kỳ lạ và kỳ ảo. Mỗi chi tiết đều nói với họ. Từ bé, họ đã hiểu biết ý nghĩa: tất cả khu vực xung quanh họ là một huyền thoại có hình dáng nổi lên.* L.Lévy Bruhl<sup>4</sup>

3. Vào đầu thế kỷ 20, trong hội hoạ hiện đại thế giới nở rộ các trường phái nghệ thuật đều nhằm cố gắng tiếp cận và thể hiện đời sống cá nhân con người trước những biến động, khủng hoảng của xã hội công nghiệp. Các nghệ sĩ khai thác yếu tố tốc độ, những nghiên cứu khoa học

về ánh sáng, màu sắc, phân tâm học... sáng tác ngoài môi trường thiên nhiên để cố gắng tìm những hình thức biểu hiện mới, đa dạng hơn cho nghệ thuật nhằm bắt kịp sự chuyển hoá tư duy, đời sống của con người hiện đại. Con người hiện đại bắt đầu cảm thấy hoang mang, bất ổn trước một xã hội đại công nghiệp duy lý, đề cao công nghệ, kỹ thuật với những máy móc, hàng hoá sản xuất hàng loạt, các đô thị xây dựng bành trướng với những khu chung cư "hiện đại" giống hệt nhau, vô cảm mất dần cá tính, nạn thất nghiệp, khủng hoảng kinh tế, tình trạng vô sản hoá lan rộng, ô nhiễm môi trường, các cuộc cách mạng đang ngấm ngầm bùng phát, bóng ma chiến tranh lảng vảng rõ nét trên bầu trời châu Âu... Con người hiện đại hối hả vật lộn, thất vọng mất phương hướng, nhiều giá trị cổ điển từng ngự trị hàng trăm năm bị sụp đổ, những giá trị mới đang xây dựng cũng lộ vẻ hào nhoáng, chóng phai, nhiều lý tưởng, thần tượng bị đảo lộn. Tất cả những điều đó được các nghệ sĩ châu Âu dự cảm và phản ánh trong các sáng tác của mình. Con người hiện đại bắt đầu mơ về một quá khứ tốt đẹp nhiều tính nhân văn, quay trở về sự thuần phác nguyên sơ, chậm rãi và bình an ngày xưa, "đi tìm thời gian đã mất" (Marcel Proust). Tất nhiên, giấc mơ nào, ảo ảnh nào chẳng đẹp hơn thực tại? Đó là lý do dẫn đến một số nghệ sĩ hướng về sự đơn giản, "tươi mới" nhân văn của thẩm mỹ nguyên thủy, dân gian. Kích thích cho trào lưu này là nguồn bổ sung những hiện vật văn hoá do các nước đế quốc châu Âu xâm lược thực dân đem về từ châu Á, Mỹ La Tinh, các đảo Nam Thái Bình Dương, đặc biệt từ châu Phi. Bên cạnh đó phải kể đến sự phát triển và thành tựu vượt bậc của lĩnh vực khảo cổ, bảo tàng và khoa Đông Phương học đã giúp cho người châu Âu hiểu rõ hơn văn hoá, nghệ thuật các dân tộc khác. Họ tìm thấy ở những nền văn hoá "dã man" xa xôi những nguồn mỹ cảm mới, nguyên sơ và huyền hoặc, vẫn còn giữ được tình cảm, mối quan hệ bền chặt đời sống con người với tự nhiên, khác với thẩm mỹ và tinh thần của văn hoá Hi-La vốn đã ngự trị hàng thế kỷ đã phát triển đến độ của nó, đang dần trở thành công thức, xơ cứng. Nếu như Paul Gauguin làm một cuộc vượt thoát, rũ bỏ tiền tài, danh vọng của châu Âu hoa lệ để đến sống hẻo lánh thiên nhiên với mấy nàng thổ dân sung mãn, làn da mật ong rừng để cho ra đời những bức tranh khác lạ

với màu sắc ấm nóng, thiên nhiên con người Marquises hiện lên kỳ bí, hoang sơ, nhuốm tinh thần tín ngưỡng dân gian thì nhiều nghệ sĩ lại tìm về một phương thức với chủ đích thẩm mỹ khác, đó là những tiếp cận với cách thức tạo hình nguyên thủy. Nhóm họa sĩ trẻ “Dã thú” trong đó có Henri Matisse quay về với những biến điệu hoa lá, ánh sáng và màu sắc tưng bừng sắc sỡ của Địa Trung Hải, vẽ mảng phẳng, hồn nhiên thoải mái trong bố cục thì Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963) lại tìm thấy ở mặt nạ châu Phi da đen một nguồn cảm hứng mới thô mộc, góc cạnh, không gian đa chiều cho chủ nghĩa lập thể. Vấn đề là ở chỗ, nghệ thuật nguyên thủy với những đặc tính của nó đã được các họa sĩ rút tỉa, thừa kế từng yếu tố và làm mới bằng cách cho đối thoại với những vấn đề của xã hội hiện đại. Nhiều nghệ sĩ lớn đã tạo được dấu ấn riêng nhờ biết khai thác nghệ thuật nguyên thủy, đặc biệt là trường phái Siêu thực khai thác sự thần bí, vẻ đẹp kỳ ảo nhiều hình thái của tâm linh. Trường phái Trừu tượng chú trọng khai thác sự đơn giản chất lọc, khả năng tượng hình của các yếu tố biểu đạt. Cũng như vậy, tính chất ngây thơ thuần khiết như tư duy trẻ em, sự tự do tùy hứng về phương diện biểu đạt, và vẻ đẹp chất liệu, tính biểu hiện bộc lộ sức mạnh tinh thần qua hình tượng nghệ thuật... của nghệ thuật nguyên thủy đều được các trường phái Naive art, DaDa, Biểu hiện kế thừa. Những người nguyên thủy “sáng tác” ra những hình tượng nghệ thuật, những huyền thoại, những hình ảnh tượng trưng chứa nhiều yếu tố tâm linh, ma thuật là ước vọng của họ muốn đồng nhất, hướng tới sự hòa điệu của con người với tự nhiên, xã hội, “muốn biến hỗn mang thành vũ trụ”<sup>5</sup> Trong khi các nghệ sĩ hiện đại dùng lại những thuộc tính nghệ thuật nguyên thủy với tính chất như một tuyên ngôn khước từ, ẩn dụ chống lại sự tha hóa, cô độc của cá nhân con người trong xã hội công nghiệp máy móc. Do vậy, những yếu tố nghệ thuật nguyên thủy dùng trong nghệ thuật hiện đại qua lăng kính của các nghệ sĩ hoàn toàn không phải là sự trở lại tâm lý, tư duy hình tượng như người tiền sử mà vừa có sự hoài niệm tìm kiếm những giá trị văn hoá khác, “khát vọng tâm nguyên” tìm đến bản thể sâu xa, giá trị sống của con người, vừa có tính “giễu nhại” xã hội văn minh. Nhiều khi, có những ý tưởng nghệ thuật đang hoài thai mơ hồ trong lòng

nghệ sĩ được đánh thức bởi một nguyên cơ nào đó, có thể do vô tình hoặc dụng công tìm kiếm, từ đó nảy sinh cảm hứng sáng tạo mới. Trường hợp trào lưu nghệ thuật Ban sơ (Primitive art) đầu thế kỷ 20 cũng vậy, những hình tượng nghệ thuật nguyên thủy tiền sử đã là những gợi ý, chất xúc tác làm thăng hoa, sống lại và “vật chất” hóa nhu cầu tìm về vẻ đẹp bản năng nguyên sơ tự nhiên của con người hiện đại. Có khá nhiều nghệ sĩ lấy cảm hứng từ nghệ thuật nguyên thủy nhưng trong trào lưu nghệ thuật Ban sơ trên thế giới có thể nhắc tới vài kinh nghiệm thành công mà dấu ấn nghệ thuật nguyên thủy đậm nét trong tư duy tạo hình của họ. Paul Klee (1879-1940) họa sĩ Đức, ảnh hưởng nghệ thuật siêu thực đầu thế kỷ 20 và là tiền đề nghệ thuật biểu hiện trừu tượng. Sáng tác đậm chất đồ họa, tính triết lý và sự lo âu man mác. Sử dụng nét trên nền phẳng, nhiều yếu tố siêu thực và những tín hiệu như những dấu ấn tượng hình tiền sử. Joan Miro (1893- 1983) họa sĩ Tây Ban Nha ảnh hưởng siêu thực, cách dùng màu nguyên của nhóm Dã Thú, hình đa diện, tan vỡ của Lập Thể, vẽ mảng dẹt của nghệ thuật dân gian Catalan và tranh tường nhà thờ Roman. Nghệ thuật gợi đến những giấc mơ phi lý, những sinh vật trừu tượng vung vãi tản mác xuất hiện đâu đó trong vô thức. Max Ernst (1891-1976) họa sĩ Đức thuần khiết tâm linh với những hình tượng nham nhở, quái dị trong những không gian ngẫu hứng hư cấu. Họa sĩ Nga Kandinsky (1866-1944) có giai thoại từ bức tranh tượng hình để ngược đã tìm thấy con đường hội họa Trừu Tượng, quay về xúc cảm bản năng hội họa từ vô thức, trôi chảy theo nhịp điệu của nét và màu, khước từ mọi nguyên tắc kỹ thuật và lý trí. Cũng từ những ký hiệu, ký tự tượng hình (bản thân chúng cũng đã đầy tính trừu tượng nghệ thuật) của các nền văn hóa Châu Phi và Trung Hoa mà Giuseppe Capogrossy (1900-1972) họa sĩ Italia và Hans Hartung (1904-1989) họa sĩ Mỹ đã sáng tạo nên những tranh trừu tượng đầy ma lực sơ khai của mình. Antoni Tapes họa sĩ Tây Ban Nha (s. 1923) ảnh hưởng các danh họa siêu thực và triết học Phương Đông, sáng tác trừu tượng với một nội lực mạnh mẽ, đầy xúc cảm bản năng. Tìm kiếm nghệ thuật từ bản năng, từ vô thức, ảnh hưởng siêu thực, phân tâm học, tín ngưỡng ma thuật của thổ dân... Jackson Pollock (1912-1956) với thủ pháp Rưới sơn (Dripping) đầy hành động ngẫu hứng đã tạo ra

những bức tranh trừu tượng *Động họa* có sắc thái riêng biệt. Cũng phải kể đến Wilfredo Lam (1902-1982) họa sĩ Cu Ba với những tác phẩm vẽ con người cỏ cây nguyên sinh đan kết, không gian thắm đẫm chất siêu thực huyền thoại, có âm hưởng của nghệ thuật nguyên thủy thổ dân và nghệ thuật châu Phi. Thành công trong những tác phẩm vẽ rừng già tưởng tượng um tùm muông thú, hoa lá. Con người, cảnh vật hình họa thô vụng, ngô nghê, màu sắc tươi mát, Henri Rousseau (1844-1910) là người tạo được sự bí hiểm u tịch của cảnh sắc nhiệt đới trong cái nhìn thế giới ngây thơ trong trẻo. Art Brut hay (Raw art) là tên gọi để chỉ nghệ thuật của Jean Dubuffet (1901-1985) với nhiều tác phẩm vẽ đơn giản, thô dày sơn, đắp gắn thêm các chất liệu khác, hình thể nguệch ngoạc như nghệ thuật của trẻ em và nghệ thuật nguyên thủy. Đôi khi có dụng ý khai thác nghệ thuật của người bệnh lý tâm thần, gây cảm giác “bẩn”, bạo liệt. Cuối cùng phải kể đến nhóm **Cobra** do một số họa sĩ ở Bỉ, Hà Lan, Đan Mạch thành lập từ tháng 1-1948 đến 11-1951. Họa sĩ Hà Lan Karel Appel, Cornelis van Beverloo và họa sĩ Đan Mạch Asger Jorn và một số nghệ sĩ khác sáng lập. Ảnh hưởng của họa sĩ Bỉ Paul Delvaux (1897-1994) và nghệ thuật Siêu thực, DaDa... Cobra quan tâm đến vẻ đẹp và tính biểu hiện cao trong nghệ thuật, thường sử dụng trong sáng tác một số chi tiết hình thể và biểu tượng trong phong cách và cảm hứng từ nghệ thuật nguyên thủy, nghệ thuật trẻ em cũng như nghệ thuật của người tâm thần. Tác phẩm của **Cobra** thường đắp dày sơn, kỹ thuật tổng hợp phun, rưới sơn tung toé, tương quan đến hội họa hành động của Mỹ và nghệ thuật vô hình thể (informel art) ở châu Âu... Ngoài ra, còn những xu hướng Land art (nghệ thuật địa hình), Happening... cũng như lối sống Hippy tìm thấy ở nghệ thuật nguyên thủy nhiều ý niệm tiên đề.

Hiện nay, nghệ thuật nguyên thủy vẫn đang cuốn hút tư duy sáng tác của nhiều nghệ sĩ trên thế giới. Các nghệ sĩ thổ dân Úc tiếp tục cách vẽ và những mô típ như cha ông họ xưa vẫn làm trên những đồ vải, tranh tượng... thậm chí trên cả bàn ghế, tivi. Dường như có một làn sóng mới quay trở về với tình cảm và thắm mỹ nguyên thủy nhưng cấp độ và cách thức thể hiện khác với thời kỳ đầu thế kỷ 20. Xu thế toàn cầu hóa dần làm thế giới trở nên “phẳng” hơn. Mọi hiện tượng, biến động nơi này

nhanh chóng tác động lan truyền sang nhiều nơi khác, tâm thế và lối sống hậu hiện đại tạo mảnh đất cho thẩm mỹ nghệ thuật nguyên thủy tiếp tục bám rễ trong văn học và các loại hình nghệ thuật Installation, Performance... xu hướng xăm mình (Tattoo), hình thức có từ thời tiền sử đang phát triển ở giới trẻ nhiều nước, cũng như các giáo phái đang mọc lên như nấm cho thấy việc đi tìm ý nghĩa tồn tại trong tự nhiên, vũ trụ luôn là hành trình miên man trong tư duy con người.

Ở Việt Nam, việc tìm kiếm, học hỏi nghệ thuật nguyên thủy không là nhu cầu thường trực của số đông nghệ sĩ. Họa sĩ nếu chứng tỏ có ý thức hướng về mỹ cảm nguyên thủy thường áp dụng trong tác phẩm một số mô típ hoa văn tiền sử, hoặc cố gắng mô tả lại sinh hoạt, trang phục, tín ngưỡng tộc người thiểu số như một phản ánh dân tộc học hơn là chịu ảnh hưởng mạnh mẽ, trực tiếp và đi suốt quá trình sáng tác với tâm thức nghệ thuật nguyên thủy đã ngấm sâu nhuần nhuyễn trong lòng như một số danh họa Âu - Mỹ. Có thể do đời sống kinh tế, phương thức sản xuất, tổ chức xã hội... còn lạc hậu, còn đang trong tình trạng lối nghĩ và hành động dân gian, tùy tiện, con người chưa sống tách khỏi thiên nhiên. Vì vậy, các nghệ sĩ không bị câu thúc quá để tìm về cái bản năng sơ khai của con người, bởi trong đời sống hàng ngày nó thực sự đã mất đâu? để nghệ sĩ phải tìm. Phần lớn các nghệ sĩ Việt Nam trở về văn hóa dân tộc bằng con đường tìm về văn hóa làng, ở đó tình cảm cộng đồng, đất lề quê thói, sinh hoạt nghệ thuật dân gian xởi lởi chân tình (dù đã phai nhạt) còn giữ được ít nhiều. Điều đó phù hợp với cách cảm và sự thông hiểu đối tượng của họ. Họa sĩ Nguyễn Tư Nghiêm (s. 1922) là người đi đầu trong việc chuyển hóa vốn cổ vào sáng tác hiện đại. Nghệ thuật của ông mang âm hưởng tâm linh dân gian rõ nét pha trộn các mô típ hoa văn gốm tiền sử, điêu khắc đình làng, nghệ thuật Phật giáo... Nghệ thuật mang hơi hướng mỹ cảm nguyên thủy ngoài tượng nhà mồ hiện một số dân tộc ở Tây Nguyên vẫn làm, đồ dệt và hoa văn thêu của một số dân tộc khác thì còn gặp đây đó qua sáng tác mỹ thuật hiện đại như loạt tranh trừu tượng- tượng hình Đông Sơn của Bùi Minh Dũng giai đoạn 1985-90, loạt tranh trừu tượng tâm thần tâm linh của Lục Quốc Nhượng triển lãm năm 2003, loạt tranh trừu tượng dùng ký tự tượng hình và

những nét vẽ băng quơ, ngẫu nhiên như trẻ em vạch xoá của Nguyễn Trung, Đỗ Hoàng Tường, Trần Văn Thảo giai đoạn 1990. Sơn mài Vũ Thăng giai đoạn đầu 1990. Có nhiều nghệ sĩ khai thác đề tài đời sống, tín ngưỡng, mô típ hoa văn các dân tộc Tây Nguyên nhưng quan tâm lâu bền hơn thì có sáng tác của Mai Anh Dũng, Nguyễn Thanh Sơn, Nguyễn Thượng Hỷ. Điêu khắc có những vang vọng nghệ thuật Tây Nguyên, nghệ thuật thổ dân ở các tác phẩm của Đinh Rú, Hồ Ôn, Phan Gia Hương hoặc kể đến thứ điêu khắc gỗ đầy chất kỳ bí, hoang dại ma thuật của Nguyễn Như Ý. Cũng như mỹ cảm thô mộc sơ khai thuần phác có trong gốm và điêu khắc Bảo Toàn...

Sự phát triển của tư duy con người phụ thuộc vào môi trường, hoàn cảnh sống, nghệ thuật nguyên thủy đã là một phương diện bộc lộ tâm tưởng, khái quát hoá thế giới của người tiền sử. Xét cho cùng, tiến hoá trở thành người "hiện đại" (Homo sapiens) là quá trình dài đặc rất cực nhọc, khó khăn nhưng để giữ được tâm hồn người nguyên thủy chân chất, ban sơ trong xã hội hiện đại cũng gian lao không kém.

**P.T**

#### **Tài liệu tham khảo:**

1. Victor Goloubew : *Những khối đá chạm khắc ở vùng Sapa (Bắc Kỳ)* Nghiên cứu lịch sử số 5-2004.
  2. Nguyễn Việt, Phạm Quốc Trung, Hoàng Văn Cường: *Những phát hiện mới quanh bãi đá cổ Sapa (Lào cai)*. Hội nghị thông báo KCH 2002.
  3. Xem thêm, Nguyễn Phương Văn: *Bãi đá chạm khắc cổ Sapa*. Tia Sáng, số 6 - 2003.
  4. L. Lévy- Bruhl: *Kinh nghiệm huyền bí và biểu tượng ở người nguyên thủy*, tr.16, Paris 1938 (dẫn theo Paul Lévy: *Hình khắc trên đá ở Sapa*, Xưa và Nay số 245, tháng 10/ 2005 tr. 22)
  5. Xem thêm, Trần Nho Thìn: *Cách đọc huyền thoại trong bối cảnh lý thuyết thế kỷ XX*, Văn hóa nghệ thuật số 6 - 2005, tr.106-111.
- E. B. Taylor: *Văn hoá nguyên thủy*, tạp chí VHNT- Hà Nội, 2001.



## ĐIỀU KHẮC ĐƯƠNG ĐẠI VIỆT NAM\*

*Nguyễn Thái Lai\*\**

**T**rong lịch sử mỹ thuật hiện đại Việt Nam, điêu khắc và hội họa được coi như anh em sinh đôi, lớn lên và phát triển trong cùng một hoàn cảnh lịch sử. Song, như một nghịch lý của sự phát triển, hội họa, mặc dù không có truyền thống cao trong quá khứ nhưng lại là lĩnh vực phát triển hơn cả.

So với hội họa, điêu khắc có bề dày truyền thống phong phú và đậm đặc hơn rất nhiều. Tuy nhiên, những thành tựu rực rỡ của điêu khắc chẳng những không được tiếp nối, phát triển mà dường như bị đứt đoạn, kể từ khi mỹ thuật Việt Nam có sự tiếp xúc với thẩm mỹ châu Âu vào đầu thế kỷ 19.

Gần một thế kỷ phát triển của Mỹ thuật Việt Nam, điêu khắc luôn bị coi là mờ nhạt và kém phát triển. Mặc dù trong lĩnh vực điêu khắc có những đại diện, những tác phẩm sánh ngang với hội họa, song nó chiếm một tỉ lệ còn khá khiêm tốn.

Năm 1986, khi đất nước từ bỏ nền kinh tế bao cấp chuyển sang nền kinh tế thị trường cũng là lúc hội họa và điêu khắc có sự phân hoá trong hoạt động và sáng tác.

---

\* Bài đã đăng trong cuốn *Kỷ yếu Hội thảo Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ 20*. Trường ĐH MTHN - Viện Mỹ thuật xb, 2000.

\*\* Sinh năm 1959, về Viện năm 1987, là Thạc sĩ, chuyên nghiên cứu mỹ thuật cận hiện đại và thế giới. Chị mất năm 2001.

Ở lĩnh vực hội họa, sự bùng nổ của hàng loạt các triển lãm nhóm, triển lãm cá nhân cùng với sự xuất hiện hệ thống gallery và các nhà sưu tập tranh làm cho không khí sáng tác trở nên sôi động. Thị trường tranh hình thành và phát triển, thu hút nhiều người nước ngoài sưu tầm, nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam. Đội ngũ họa sĩ hoạt động mang tính chuyên nghiệp ngày càng đông. Nhiều người sống được bằng nghề. Nhiều họa sĩ đã tự khẳng định mình bằng các triển lãm ở trong nước và nước ngoài. Ngôn ngữ và các xu hướng nghệ thuật đa dạng, hấp dẫn người họa sĩ tìm tòi, thử nghiệm, thúc đẩy tính sáng tạo của nghệ thuật.

Tuy nhiên, trong khung cảnh hội họa sống động ấy thì hoạt động của các nhà điêu khắc lại lặng lẽ và âm thầm hơn bao giờ.

Trên bề nổi, những triển lãm về điêu khắc so với hội họa là con số không đáng kể. Trên các phương tiện truyền thông: báo, tạp chí, truyền hình trong nước và nước ngoài đăng tải nhiều bài viết về hội họa, giới thiệu nhiều gương mặt họa sĩ nhưng rất ít bài viết về điêu khắc, chỉ có dăm ba bài lẻ tẻ.

Trong thời kỳ đầu của cơ chế thị trường, loại trừ một số nhà điêu khắc có tên tuổi thường xuyên nhận được “com măng”, còn những người khác không sáng tác được nhiều. Một số người bỏ nghề hoặc chuyển sang vẽ tranh hay làm tượng mỹ nghệ, thích nghi với thị trường.

Đa phần các nhà điêu khắc, ngoài những sáng tác do nhu cầu tự thân thì hành nghề kiếm sống và triển lãm rất khó khăn. Phần lớn họ chỉ có cơ hội trưng bày tác phẩm của mình khi tham gia những triển lãm hàng năm do Hội Mỹ thuật tổ chức như: Triển lãm mỹ thuật thủ đô, triển lãm chuyên đề hoặc chào mừng ngày lễ lớn. Triển lãm toàn quốc cứ 5 năm mới có một lần. Triển lãm điêu khắc toàn quốc lại càng xa cách (10 năm). Bảo tàng Mỹ thuật hàng năm mua số lượng rất ít. Hội Mỹ thuật không có nguồn kinh phí lớn đầu tư cho tác phẩm hoặc đưa chúng vào sưu tập. Trong hoàn cảnh như vậy, điêu khắc Việt Nam rất khó thu hút được sự chú ý của người nước ngoài, thậm chí cả người trong nước nữa.

Tuy điêu khắc không có những triển lãm sôi động, không tạo được thị trường cho mình, song, trong thực tế, các nhà điêu khắc vẫn âm thầm

lao động nghệ thuật bằng những sáng tác tự thân, bằng các cuộc thi phác thảo tượng đài và các hợp đồng xây dựng.

Việc xây dựng tượng đài không phải đợi đến công cuộc “đổi mới” mới được tiến hành mà ngược lại, chúng phát triển rất mạnh từ những năm sau hoà bình. Tuy nhiên, một thực tế đáng quan tâm là tượng đài được xây dựng thì nhiều, kinh phí giành cho một công trình rất tốn kém nhưng số lượng tác phẩm có giá trị chẳng được là bao.

Tình trạng tượng đài được xây dựng một cách tự phát, do nhu cầu trực tiếp của các tỉnh, huyện xảy ra trong một thời gian khá dài. Các địa phương trực tiếp ký hợp đồng với các nhà điêu khắc (kể cả những người không có năng lực) thông qua các mối quan hệ, các hợp đồng “làm ăn”. Một hệ quả tất yếu là xã hội được “thưởng thức” những tác phẩm không có giá trị cả về nội dung lẫn hình thức nghệ thuật.

Mặc dù các công trình tượng đài được xây dựng trong những năm gần đây đã phần nào cải thiện được một số tình hình như: đã có sự đầu tư tới mặt bằng tổng thể công trình, bước đầu có sự kết hợp giữa nhà điêu khắc và kiến trúc sư trong quá trình làm việc, một số tác phẩm đã thông qua hội đồng thẩm định v.v... Tuy nhiên, tượng đài vẫn còn là vấn đề nan giải.

Cho đến nay, hội họa và điêu khắc đã có những thay đổi căn bản về quan niệm và ngôn ngữ nghệ thuật thì tượng đài rất ít thay đổi, chưa tạo được những bước đột phá đi tới sự cách tân về ngôn ngữ, chưa giảm được những phức tạp bên trong các hợp đồng xây dựng. Phần lớn các tượng đều sơ lược, công thức: nếu là tượng đài chiến thắng thì tay và mặt phải hướng lên cao, là tượng đài liệt sĩ thì rủ xuống. Nhiều tác phẩm ở dạng tượng nhỏ phóng to, đơn thuần chỉ mang tính tuyên truyền cổ động chính trị, không có tầm khái quát cả về nội dung tư tưởng và hình thức nghệ thuật.

### ***Dấu hiệu của sự đổi mới:***

Cuộc triển lãm điêu khắc toàn quốc năm 1993 được ghi nhận là triển lãm báo hiệu sự đổi mới của điêu khắc một cách toàn diện và rộng

lớn. Nhận xét về triển lãm này, nhà phê bình mỹ thuật Phan Cẩm Thượng viết: “Lần này có thể không tiếc lời khen ngợi điêu khắc hiện đại Việt Nam mà nửa thế kỷ qua vẫn bị coi là yếu kém” (Báo Lao động, 16/1/1994).

So với hội họa, sự đổi mới của điêu khắc diễn ra chậm hơn hàng thập kỷ. Dấu hiệu sự đổi thay của hội họa được bắt đầu từ triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1980 với những khám phá về nghệ thuật và quan niệm tạo hình của một số họa sĩ trẻ.

Ở triển lãm điêu khắc toàn quốc 1993, lực lượng đông đảo, năng động, sung sức trong sáng tạo cũng là các nhà điêu khắc trẻ. 20 trong số 18 giải thưởng chính thức thuộc về các nhà điêu khắc tuổi từ 25 đến 37 tuổi. Những gương mặt tiêu biểu phải kể đến Vũ Ngọc Thành, Nguyễn Hải Nguyễn, Hà Trí Dũng, Nguyễn Chi Lăng, Trần Hoàng Cơ, Nguyễn Minh Luận, Phan Phương Đông... Nét nổi bật của các tác giả là đã hình thành những ý tưởng tạo hình độc đáo, tư duy hình tượng nghệ thuật cao, xuất hiện nhiều phương pháp tạo hình mới. Một số tác giả khai thác vẻ đẹp của những khối rỗng trong sự tương phản với khối đặc khiến cho khoảng không và hình thể được đan xen, hoà hợp, làm tăng xúc cảm thị giác.

Một trong những chuyển biến quan trọng là sự thay đổi về chất liệu. Chất liệu thạch cao phổ biến trước kia đã nhường chỗ cho các chất liệu bền vững như đá, đồng, nhôm, kim loại, sắt hay composit. Ý thức về chất liệu và giá trị biểu đạt của chúng ngày càng được các nhà điêu khắc quan tâm, khai thác. Khối hình của vật thể và chất liệu có thể trở thành tiền đề cho những ý tưởng tạo hình và phong cách biểu đạt. Nhiều đồ vật trong cuộc sống như vại sành, gốm, vải gai, tre được sử dụng như phương tiện biểu đạt của điêu khắc. Những đồ vật này được trình bày và gắn kết theo ngôn ngữ hiện đại khiến tác phẩm mang sắc thái vừa dân tộc vừa hiện đại.

Vấn đề đề tài không bó hẹp như trước đây. Đề tài là hiện thực phong phú, đa dạng, được phản ánh nhiều chiều. Những đề tài rất “đời thường” như *Rửa mặt* của Nguyễn Sĩ Bình hay *Thầy bói* của Phan Hùng cũng được đề cập. Quan niệm về cuộc sống hoặc những ý tưởng triết học

là tiền đề cho sáng tác của một số nhà điêu khắc. Vân Thuyết luôn mong muốn khơi gợi một hiện thực huyền ảo, màu nhiệm và siêu thực. Nguyễn Chi Lăng nói về qui luật của cuộc sống, khẳng định sự sống ngày nay và sự tiếp nối ngày mai. *Cột tượng* của Vũ Lợi ẩn dấu tư tưởng triết lý, gợi ý tốt cho sự xâm nhập của điêu khắc trong không gian kiến trúc. Đền vườn của Nguyễn Trọng Đoan là hướng phát triển rộng của điêu khắc đối với các công trình kiến trúc.

Trong hệ thống ngôn ngữ điêu khắc, xu hướng hiện thực trước đây từng là chủ đạo trong các triển lãm thì ở triển lãm này đã xuất hiện những hình thức diễn tả mới. Có thể thấy rõ các hình thức biểu đạt ở các dạng chủ yếu như: hiện thực, trừu tượng, lập thể, biểu hiện, kết hợp giữa dân gian và hiện đại hoặc ảnh hưởng tượng nhà mô Tây Nguyên hay nghệ thuật châu Phi. Điêu khắc hiện đại Việt Nam đang ở giai đoạn đầu của sự tiếp thu ảnh hưởng điêu khắc hiện đại phương Tây nên chưa có sự phân định rõ ràng các xu hướng. Tùy thuộc vào mức độ cá nhân mà ảnh hưởng ở khía cạnh này hay khía cạnh khác. Có người mới tìm tòi, thể nghiệm, có người đang dần thân, cũng có những tác phẩm chỉ là sao chép hình thức. Tuy nhiên, điều rõ nét của các tác giả trẻ là sự nỗ lực cá nhân, ý thức dần thân vì nghề, thái độ tự tin, chối bỏ phương pháp tạo hình truyền thống nhằm tìm kiếm ngôn ngữ biểu đạt mới có thể bày tỏ nội giới của chính mình.

### ***Tìm kiếm “Không gian mới” của điêu khắc:***

“Không gian mới” chính là tiêu đề triển lãm của 12 nhà điêu khắc<sup>1</sup> tổ chức ngày 26/6/1999 tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Triển lãm này khiến người ta có cơ sở để tin tưởng và kỳ vọng hơn về điêu khắc Việt Nam.

Cuộc tập hợp của 12 nhà điêu khắc làm ta liên tưởng tới cuộc tập hợp tự do của 16 họa sĩ cách thời điểm này đúng 10 năm, với tuyên ngôn là mong muốn tạo dựng một Ecole de Hanoi (Trường phái Hà Nội). Triển lãm này được coi là triển lãm bản lề khi đất nước bước vào thời kỳ đổi mới.

Giống như triển lãm trên, các nhà điêu khắc cũng khác nhau về tuổi đời và phong cách nghệ thuật. Lớn tuổi nhất là nhà điêu khắc

Nguyễn Hải, trẻ nhất là Nguyễn Hải Nguyễn. Tuyên ngôn của các nhà điêu khắc là muốn tìm kiếm một “không gian mới”, một “con đường mới” và một “cách nhìn mới” đối với điêu khắc đương đại Việt Nam.

Khát vọng về sự chuyển hướng của điêu khắc không chỉ là sự thay đổi về hình thức, về ngôn ngữ tạo hình mà quan trọng là sự chuyển biến về quan niệm và ý thức của các tác giả.

Đối với họ, điêu khắc hiện đại không thể chỉ dừng ở cách thức miêu tả hiện thực như trước đây mà cần có chiều sâu về tư tưởng, tư duy và hình thức biểu đạt. Điêu khắc hiện đại có thể đem đến cho người xem một ấn tượng, cảm xúc, sự đối thoại hay những liên tưởng bất ngờ. Cái đẹp của điêu khắc không chỉ là cái đẹp tự thân tác phẩm mà còn là không gian tồn tại của chúng. Cảm thức về không gian trong điêu khắc đã được chú ý.

Phạm vi mà họ học hỏi bao gồm những giá trị nghệ thuật truyền thống và tinh hoa của các bậc thầy thế giới. Phương châm “ôn cố tri tân” và “học người để biết ta” được đặt ra trên con đường sáng tác của họ. Có thể nhận thấy rõ tinh thần học hỏi của các nhà điêu khắc, không đơn thuần chỉ là hình thức hay ngôn ngữ biểu đạt mà bao hàm cả tầng sâu về tri thức văn hoá của dân tộc và nhân loại. Đó là cái mới của các nhà điêu khắc hiện nay. Song, sự chuyển biến rõ nét hơn cả là ý thức trách nhiệm cá nhân và ngôn ngữ độc đáo của mỗi tác giả với nỗ lực tìm kiếm những giá trị mới của điêu khắc. Đây là triển lãm mang tính sự kiện của ngành điêu khắc trước khi đất nước chuyển sang kỷ nguyên mới.

### ***Nhìn lại và suy ngẫm...***

Nhìn lại thành tựu và sự phát triển của điêu khắc gần một thế kỷ qua nhiều người không khỏi băn khoăn: Tại sao điêu khắc hiện đại Việt Nam không phát triển như hội hoạ, trong khi điêu khắc có một bề dày truyền thống? hoặc điêu khắc đương đại Việt Nam đang ở đâu, rồi sẽ thế nào?

Vậy nguyên nhân ấy tự đâu ra?

Trở lại điêu khắc cổ Việt Nam. Điêu khắc Việt Nam vốn có truyền

thống lâu đời. Trong mỹ thuật cổ, điêu khắc và kiến trúc luôn gắn bó hữu cơ. Điêu khắc tồn tại trong kiến trúc, là bộ phận trong tổng thể kiến trúc. Mỗi loại kiến trúc sinh ra loại hình điêu khắc tương ứng đáp ứng mục đích, chức năng, nhu cầu tín ngưỡng, tôn giáo của con người. Như vậy điêu khắc luôn tồn tại trong một không gian thiêng, mang tính xã hội.

Điêu khắc tồn tại trong kiến trúc, mà các công trình kiến trúc xưa kia thường được xây dựng trong mối quan hệ hài hoà với cảnh quan thiên nhiên. Do đó trong mỹ thuật cổ, 3 yếu tố: kiến trúc - điêu khắc - môi trường thiên nhiên luôn hoà quyện, thống nhất.

Cuối thế kỷ 19, đầu thế kỷ 20 sự tan rã của chế độ phong kiến kéo theo sự khủng hoảng của nền điêu khắc truyền thống. Các công trình kiến trúc tôn giáo mới không được xây dựng nhiều dẫn đến tình trạng thất nghiệp của các nghệ nhân tạc tượng, các hiệp thợ và làng nghề chạm khắc.

Với sự xuất hiện của trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, điêu khắc phát triển độc lập; tách rời khỏi kiến trúc và môi trường thiên nhiên. Từ nền điêu khắc vô danh, mang tính chất hiệp thợ, làng nghề thay thế bằng nền điêu khắc mới, hoạt động độc lập với tư cách cá nhân nghệ sĩ.

Tiếp thu nghệ thuật Pháp, điêu khắc hiện đại thiên về những chuẩn mực, về giải phẫu thân thể người, về luật viễn cận, sáng - tối nhưng thiếu đi cái tình cảm chân thật, hồn hậu, cái xúc động thẩm mỹ ngây thơ vốn là phẩm chất của điêu khắc truyền thống.

Điêu khắc hiện đại tồn tại trong không gian của các bảo tàng, phòng triển lãm và sau này là các gallery. Không gian xã hội của điêu khắc bị thu hẹp, chỉ giới hạn bởi những người quan tâm, yêu thích nghệ thuật. Ánh sáng dàn trải và không gian chật chội ở các bảo tàng và phòng triển lãm chẳng những không làm tăng xúc cảm thị giác mà còn làm giảm mối quan hệ của tác phẩm điêu khắc với không gian đa chiều xung quanh. Điêu khắc mất dần đi môi trường thẩm mỹ và không gian mang tính xã hội.

Sự xuất hiện của thể loại tượng đài, tượng ở công viên và khu vui

chơi giải trí khiến điêu khắc vượt qua khỏi giới hạn của không gian trưng bày trong các phòng triển lãm, nhà bảo tàng. Điêu khắc có cơ hội trở về với môi trường thiên nhiên và xã hội.

Tuy nhiên, do không có truyền thống, khả năng và kinh nghiệm xây dựng tượng đài cùng với thói quen xây dựng tùy tiện, không có qui hoạch nên phần lớn tượng đài đều không đáp ứng được yêu cầu và tính chất của loại hình này.

Một trong những điều bất cập của điêu khắc hiện đại Việt Nam là trong khi chúng ta không có nhiều khả năng và kinh nghiệm làm tượng đài thì nhà nước đầu tư khá nhiều tiền cho loại hình này.

Hiện nay chúng ta chưa có chính sách khuyến khích, đầu tư cho các nhà điêu khắc thực sự có nhiệt tâm và khả năng sáng tạo.

Những nguyên nhân của tình trạng điêu khắc kém phát triển hơn so với hội họa còn là: số lượng các nhà điêu khắc được đào tạo còn ít, phương pháp đào tạo công thức, hoàn cảnh chiến tranh, không tạo được thị trường, vốn đầu tư cao, vận chuyển khó khăn hoặc vấn đề không gian của tác phẩm v.v...

Để có thể đẩy nhanh quá trình phát triển của điêu khắc thiết nghĩ Nhà nước cần:

- Có chiến lược đào tạo đội ngũ các nhà điêu khắc chuyên sâu về loại hình nghệ thuật hoành tráng.

- Điêu khắc và kiến trúc cần có mối quan hệ cộng sinh như trước đây.

- Điêu khắc cần được mở rộng phạm vi hoạt động tới các công trình kiến trúc, khu vui chơi giải trí, trở về với môi trường xã hội của mình.

- Đổi mới phương thức đào tạo trong các trường mỹ thuật cho phù hợp với yêu cầu thời đại nhằm phát triển năng lực sáng tạo của học sinh.

- Tăng cường sự giao lưu nghệ thuật quốc tế nhằm trang bị những thông tin nghệ thuật cần thiết cho các nhà điêu khắc.

- Nhà nước, Hội Mỹ thuật và các tổ chức xã hội cần có sự hỗ trợ, đầu tư thiết thực, khuyến khích những người có năng lực, tâm huyết và ý đồ sáng tạo nghệ thuật cao.



- Để nâng cao chất lượng các tác phẩm điêu khắc, chính các nhà điêu khắc phải phát triển năng lực sáng tạo, lao động quên mình, mở rộng tầm hiểu biết sâu rộng về văn hoá truyền thống và thông tin nghệ thuật thế giới.

Chúng ta có thuận lợi cơ bản là có truyền thống điêu khắc rực rỡ, người Việt Nam vốn tài khéo, thông minh lại ham học hỏi. Tin tưởng ở điều đó, chúng ta có cơ sở vững tin hơn về nền điêu khắc đương đại Việt Nam trong tương lai...

**N.T.L**

**Chú thích:**

1. Nguyễn Hải, Tạ Quang Bạo, Phan Gia Hương, Nguyễn Minh Luận, Đào Châu Hải, Đinh Công Đạt, Phạm Văn Định, Vân Thuyết, Nguyễn Quân, Trần Hoàng Cơ, Phan Phương Đông, Nguyễn Hải Nguyễn.

## HỌA SĨ NGUYỄN ĐỨC NÙNG CON NGƯỜI VÀ NGHỆ THUẬT\*

*Đặng Thị Thanh Vân\*\**

**K**hi ra trường, tôi được Bộ Văn hoá phân công về làm việc tại Viện Mỹ thuật, người đầu tiên mà tôi tiếp xúc là cố họa sĩ Nguyễn Đức Nùng, ông hiền hậu, dễ gần. Có lần ông nói: “Là nghệ sĩ, tôi coi trọng công việc nghệ thuật còn việc đời tôi ít quan tâm”. Được làm việc dưới sự lãnh đạo của ông mấy năm, và sau nhiều năm chiêm nghiệm, tôi mới thực sự hiểu điều ông nói. Ông là một họa sĩ của nền nghệ thuật Cách mạng Việt Nam. Là cán bộ giảng dạy lâu năm của Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, và ông đã để lại những tác phẩm mà Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam không thể không nhắc tới.

Trong một giai đoạn sáng tác ông vẽ nhiều tác phẩm về đề tài cách mạng như: *Đánh chiếm Bắc bộ phủ, Xô Viết Nghệ Tĩnh, Kết nạp Đảng trong tù, Chúng nó lại thử bom nguyên tử - sơn mài...* Khi xem những tác phẩm của họa sĩ tôi luôn tự hỏi: sao ông lại say mê sáng tác chủ đề cách mạng thế? Phải chăng ông đã dâng hiến cả đời mình cho nền nghệ thuật cách mạng. Tìm hiểu cuộc đời hoạt động nghệ thuật và cách mạng của ông tôi lý giải được điều đó. Tốt nghiệp thủ khoa Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương năm 1938, tuổi trẻ say mê sống và vẽ, ngay năm

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 4 tháng 12 năm 2002.

\*\* Sinh năm 1957. Về Viện năm 1978, chuyên nghiên cứu mỹ thuật hiện đại, hiện công tác tại Ban Tư liệu.

ấy ông đã trưng bày một phòng tranh sơn dầu ở nhà Khai Trí Tiến Đức với hơn 40 tranh sơn dầu, lụa và thủy mặc, kèm thêm nhiều hình hoạ, chì than, phấn màu, bút sắt hầu hết là chủ đề nông thôn phong cảnh làng quê và con người. Phòng tranh thành công rực rỡ, Thống sứ kiêm phó toàn quyền Delsalle đến dự lễ khai mạc, ngoài việc mua luôn mấy bức với giá rất cao còn mời ông (lên phủ) mở tiệc khoản đãi và ngỏ ý muốn giúp, nếu ông có ý định sang Pháp du học. Nhưng ông từ chối và chỉ xin có công ăn việc làm tại Hà Nội để nuôi bố mẹ và các em...<sup>1</sup>, rồi ông được nhận vào làm việc ở Viện Viễn đông Bác cổ cuối năm 1941, và được cử đi Huế tham gia việc tôn tạo di tích ở đó. Trước Cách mạng tháng Tám, ông dạy vẽ ở các trường Thuận Hoá, Việt Anh, Hồng Đức, mối quan hệ với thanh niên, trí thức Huế đã đưa hoạ sĩ vào con đường hoạt động của cái nôi cách mạng miền Trung. Cách mạng tháng Tám bùng nổ, Nguyễn Đức Nùng đem ngọn bút lông tham gia hoạt động cách mạng, "...Ông vẽ hàng loạt tranh cổ động ở Thuận Hoá và làm việc hết mình nhiệm vụ Trưởng ban Hội hoạ cứu quốc Thừa Thiên Huế. Ông làm hoạ sĩ mặt trận, rồi hoạ sĩ toà báo, làm cán bộ văn nghệ, cán bộ tuyên huấn, rồi công tác ở bộ tư lệnh Liên Khu 4, Phòng chính trị Đại đoàn 304... Nguyễn Đức Nùng còn đi theo các chiến dịch Trung du, Hà Nam Ninh, Nga Sơn...Vốn sống tích lũy trong kháng chiến đã thôi thúc ông thai nghén tác phẩm *Xô Viết Nghệ Tĩnh* nổi tiếng sau này"<sup>2</sup>... *Xô Viết Nghệ Tĩnh* là bức tranh sơn mài vẽ về đề tài lịch sử, và cách mạng có bố cục lớn đầu tiên, sáng tác tập thể, phác thảo của Nguyễn Đức Nùng, các tác giả đã vẽ về con người miền Trung, huyện đường, phong cảnh, trang phục đậm nét riêng của người Nghệ Tĩnh trong những năm 30 đầu thế kỷ; phong cách diễn tả rất thích hợp với chủ đề lịch sử. Tác phẩm đỉnh cao trong cuộc đời nghệ thuật của hoạ sĩ Nguyễn Đức Nùng là: *Bình minh trên nông trang* - sơn mài - 1958, hiện lưu ở Bảo tàng Mỹ thuật Hà Nội, là kết quả của một chuyến đi thực tế tại một nông trường ở Phú Thọ. Ông vẽ cảnh bình minh trên đồng ruộng, hình ảnh những người nông dân gieo hạt trên những cánh đồng vào lúc bình minh thật đẹp. Tám lưng r ám đỏ của người nông dân, màu đỏ của cánh đồng, tương phản với ánh nắng sớm mai vàng rực, lộng lẫy. Bức tranh của ông đầy ánh sáng và

màu sắc rực rỡ. Tranh vẽ cảnh bình minh trên cánh đồng của xứ nhiệt đới tràn đầy ánh nắng, chứ không phải là sự tưởng tượng ra trong xưởng họa. Ông đã dùng kỹ thuật dát vàng điêu luyện để tạo nên màu vàng của ánh nắng ban mai rực rỡ. Bức tranh đã kết hợp được khả năng tả thực: trời mây, cánh đồng, và những người nông dân đang gieo mạ, với những gam màu vàng, đỏ, nâu, đen tuyệt đẹp. Có thể nói đây là tác phẩm thành công nhất trong cuộc đời nghệ thuật của ông. Ông còn vẽ về nông dân, thợ thủ công, người lao động, người chiến sĩ cách mạng... bên cạnh đó cũng có tác phẩm mang nhiều yếu tố lãng mạn như *Nguyễn Du đi săn*. Những tác phẩm chủ yếu: *Bình minh trên nông trang* - sơn mài - 1958; *Quay tơ* - sơn mài - 1957; *Chúng nó lại thử bom nguyên tử* - sơn mài - 1958; *Kết nạp Đảng trong tù* - sơn mài-1968. *Nguyễn Du đi săn* - sơn mài - 1973. Ông vẽ mực nho, phấn màu, chì, nhưng sơn mài là chất liệu ông vẽ nhiều nhất. *Kết nạp Đảng trong tù* - sơn mài, ông diễn tả hình tượng người phụ nữ miền Nam kiên cường bất khuất trong đấu tranh. Bức *Nguyễn Du đi săn* - sơn mài - 1973, hiện lưu ở Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Không gian tranh nhẹ nhàng như những câu thơ Kiều, tranh như phủ một làn sương bạc, phong cảnh man mác buồn, liễu, tre, lau phơ phất; *Nguyễn Du đi săn* có chú tiểu đồng mang cả bầu rượu túi thơ đi theo, tranh mang đậm yếu tố trang trí.

Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ ra đời từ năm 1962 là tiền thân của Viện Mỹ thuật đến nay đã được 40 năm. Từ khi thành lập đến nay, nhiều Hội thảo khoa học, về các lĩnh vực chuyên môn, về phương pháp nghiên cứu, và nhiều cuốn kỉ yếu, nhiều cuốn sách của tập thể cũng như cá nhân đã được xuất bản. Công tác nghiên cứu và đào tạo cán bộ nghiên cứu của Viện Mỹ thuật luôn là vấn đề quan trọng, khiến các vị lãnh đạo của Viện quan tâm. Khi làm viện trưởng, họa sĩ Nguyễn Đức Nùng vẫn đi theo đường lối đào tạo cán bộ nghiên cứu của họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung (nguyên Viện trưởng đầu tiên của Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ). Ông chủ trương: Cán bộ nghiên cứu Mỹ thuật cổ đi công tác, đi thực tế về phải làm báo cáo công tác, viết thu hoạch về những cảm nhận mới về nghệ thuật trong chuyến đi, chứ không phải là những báo cáo dông dài, kể lể không có những phát hiện mới, những nhận định mới về di tích, hay về hiện vật Mỹ

thuật. Các cán bộ nghiên cứu mỹ thuật cổ cũng phải đi xem triển lãm tranh hiện đại, để có những hiểu biết về ngôn ngữ mỹ thuật hiện đại, thì bài viết mới sâu sắc và có chiều sâu về nghệ thuật. Ông thường nhấn mạnh trong các cuộc họp bàn về chuyên môn của Viện: nghiên cứu mỹ thuật cổ phải khai thác được cái đẹp tạo hình trong nghệ thuật cổ, chứ không nên khảo tả, mô tả theo lối dân tộc học, hay sử học. Cán bộ nghiên cứu Mỹ thuật hiện đại cũng phải hiểu được ngôn ngữ của nghệ thuật cổ, hiểu được truyền thống nghệ thuật của cha ông, để thấy được giới sáng tác đã học tập vốn cổ, áp dụng vốn nghệ thuật cổ trong sáng tác Mỹ thuật hiện đại như thế nào? Những điều này với bây giờ là chuyện xưa như trái đất, nhưng cách đây 20 năm vẫn là những điều bàn cãi, tranh luận trong các cuộc họp bàn về phương pháp nghiên cứu, về chức năng, nhiệm vụ của Viện Mỹ thuật, khi mà đội ngũ cán bộ nghiên cứu Mỹ thuật xuất thân từ nhiều nguồn khác nhau, sau này được bổ sung thêm nguồn cán bộ được đào tạo bởi Khoa Lý luận và Lịch sử Mỹ thuật của Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội từ sau những năm 1980. Ông chủ trương đào tạo cán bộ nghiên cứu Mỹ thuật hiện đại bằng việc học qua Bảo tàng Mỹ thuật, bằng việc đi thực tế nghiên cứu các di tích Mỹ thuật cổ, bằng sự gặp gỡ các họa sĩ, nhà điêu khắc hiện đại.

Viện nghiên cứu Mỹ thuật được thành lập năm 1979 (từ Ban Mỹ thuật thuộc Viện Nghệ thuật Việt Nam) có: Ban tư liệu, Ban Mỹ thuật Hiện đại và Thế giới, Ban Mỹ thuật Cổ và Phòng hành chính. Trong thời gian làm quản lý ông đã tổ chức in những cuốn sách: *Mỹ thuật Lý, Mỹ thuật Trần, Tính dân tộc trong nghệ thuật tạo hình...* Ông đã tổ chức viết cuốn *Sơ thảo lịch sử Mỹ thuật Việt Nam (1945 - 1975)* gồm các tác giả: Vương Như Chiêm, Nguyễn Ngọc Dũng, Khương Huân, Nguyễn Thái Hanh, Nguyễn Sĩ Ngọc, Nguyễn Trân, ông là chủ biên. Bản thảo đầu tiên biên soạn từ năm 1979 đến 1981 đã được họa sĩ Quang Phòng lo ảnh minh họa và đại diện cho nhà xuất bản Văn hoá theo dõi việc biên soạn. Ông tổ chức việc biên soạn rất khoa học: mỗi tác giả lo viết phần của mình, sau đó lập một ban biên tập, họa sĩ Trần Đình Thọ và họa sĩ Trần Văn Cẩn tham gia góp ý cho bản thảo rất nhiều, có đại diện của Nhà xuất bản Văn hoá tham dự để theo dõi việc sửa bản thảo. Nhưng đến nay

chưa in được thành sách, hiện đang lưu tại kho tư liệu Viện Mỹ thuật.

Hoạ sĩ Nguyễn Đức Nùng dù chỉ làm Viện trưởng Viện nghiên cứu Mỹ thuật trong một thời gian ngắn từ 1979 -1981 (3 năm), nhưng ông đã tiếp tục thúc đẩy công tác nghiên cứu, sưu tầm tư liệu, làm giàu có thêm cho kho tư liệu vốn được tách ra từ Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ và Ban Mỹ thuật đã nhiều lần thay đổi lãnh đạo, cơ cấu tổ chức luôn thay đổi, sự phát triển của một Viện nghiên cứu cũng không thể nằm ngoài sự biến động của xã hội, của đất nước.

Mấy nét chính về cuộc đời hoạt động nghệ thuật của hoạ sỹ Nguyễn Đức Nùng:

- Ông sinh ngày 10-3-1914 tại Thanh Oai, tỉnh Hà Tây, mất năm 1983.
- Năm 1933 đỗ đầu kỳ thi tuyển sinh của Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương khoá 9 (1933-1938), sau 5 năm học, đỗ thủ khoa kỳ thi tốt nghiệp.
- Cuối năm 1941 làm việc ở Viện Viễn Đông Bác cổ - đi Huế tôn tạo di tích.
- Năm 1945 tham gia cách mạng.
- Năm 1946 đi mặt trận phía Tây sau đó chiến đấu ở mặt trận Thuần Hoá.
- Từ 1947 công tác ở Tổng bộ Việt Minh, Bộ tư lệnh quân khu IV làm cán bộ văn nghệ, hoạt động tại Bình Trị Thiên cùng với tướng Nguyễn Sơn và nhà thơ Hữu Loan...
- 1950 làm biên tập báo Vệ quốc quân, đại đoàn 304, tham gia cải cách ruộng đất.
- 1951-1954: công tác ở khu IV.
- 1964: công tác tại Hội Mỹ thuật Việt Nam.
- 1956 - 1973: Giảng dạy tại trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam và được phong hàm Phó Giáo sư.
- 1973 - 1978: làm Trưởng ban Mỹ thuật Viện Nghệ thuật Việt Nam.
- Từ 1979 -1981: là viện trưởng Viện nghiên cứu Mỹ thuật Việt Nam, và được tặng Huân chương lao động hạng nhất.

- Năm 1997 ông được Hội Mỹ thuật Việt Nam tặng huy chương vì sự nghiệp Mỹ thuật Việt Nam.

- Năm 2001- ông được truy tặng Giải thưởng Nhà nước về văn học nghệ thuật cho các tác phẩm: *Quay tơ dệt cửu* (sơn mài, 1957); *Bình minh trên nông trang* (sơn mài, 1958); *Đế quốc Mỹ lại ném bom nguyên tử* (sơn mài, 1958), *Mùa mưa trên công trường* (sơn mài, 1963); *Kết nạp Đảng trong tù* (sơn mài, 1968). *Nguyễn Du đi săn* (sơn mài-1973).<sup>3</sup>

Ông là một họa sĩ tận tâm vì sự nghiệp Mỹ thuật của đất nước, là một vị viện trưởng hiền hậu, bao dung, có tâm hồn nghệ sĩ, là một người cha gương mẫu, hết lòng vì con cái. Nhân lễ kỉ niệm 40 năm ngày thành lập Viện Mỹ thuật, chúng tôi nhớ về ông như một sự hồi tưởng kính trọng về một vị họa sĩ đã suốt đời phấn đấu cho nền nghệ thuật tạo hình cách mạng, và là một trong những người xây dựng nên nền tảng Viện Mỹ thuật hôm nay.

**Đ.T.T.V**

**Tài liệu tham khảo:**

1. Theo họa sĩ Quang Phòng, Nguyễn Đức Nùng họa sỹ của đồng quê, báo Văn nghệ tháng 1 năm 1997.
2. Theo tài liệu của gia đình họa sỹ.
3. Niên giám giải thưởng Hồ Chí Minh và giải thưởng nhà nước về văn học nghệ thuật. Bộ Văn hoá Thông tin - Hà Nội, 2003.

## HỘI HOẠ LÊ ANH VÂN

*Nguyễn Thanh Mai*

**P**hó Giáo sư, Nhà giáo Nhân dân, Họa sĩ Lê Anh Vân là một trong những họa sĩ thuộc thế hệ thứ ba của nền mỹ thuật Việt Nam hiện đại đã có những đóng góp đáng trân trọng cho sự phát triển của nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại. Chính vì vậy năm 2006, ông đã được Nhà nước trao tặng Giải thưởng Nhà nước về văn học nghệ thuật. Hội họa của ông đã mang đến cho người xem những cảm thức hội họa mới mẻ, tốt đẹp, tràn đầy tính nhân văn và tình yêu cuộc sống. Có thể nói ông là họa sĩ không bao giờ tự thoả mãn với chính mình và luôn xông vào những miền đất lạ. Ông sáng tác dạt dào, cuộn cuộn như một dòng chảy không thể cạn kiệt.

Sinh năm 1952 tuổi Nhâm Thìn, ông thể hiện một tính cách mạnh mẽ, tràn trề năng lượng của một người mệnh Trường lưu thủy (dòng nước lớn). Ông đến với hội họa như một định mệnh, ngay từ khi còn rất nhỏ, 4-5 tuổi ông đã vẽ. Ông vẽ những con vật mà mình yêu thích, những câu chuyện thần thoại, cổ tích, những ông tướng, những nàng tiên... cho các em và cho bạn bè đồng lứa. Năm 8 tuổi, ông được gia đình cho học vẽ tại lớp vẽ ở phố Đinh Liệt, rồi lớp vẽ ở phố Hàng Trống. Vào những năm chiến tranh phá hoại, gia đình phải đi sơ tán về những vùng nông thôn, điều kiện tuy khó khăn nhưng những cảnh đẹp của làng quê và con người ở đó đã làm tăng thêm tình yêu hội họa ở ông. Với một sổ ký họa và một cây bút chì, có lúc là cây bút viết,



ngày nào ông cũng quan sát và vẽ, ông đã học tập được rất nhiều từ cuộc sống ở nơi sơ tán.

Năm 1972, ông thi đỗ vào Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội. Tại đây, ông được tiếp xúc với một môi trường nghệ thuật có truyền thống lâu đời và ông được gặp nhiều thầy giỏi. Người thầy đầu tiên phát hiện và gợi mở cho ông về những quan niệm hội họa là thầy Trần Lưu Hậu. Ngay từ khi học ở trường, ông đã bộc lộ khả năng nhìn nhận về hình một cách sâu sắc. Ông luôn là người có những phát hiện và tìm tòi cái mới. Đi thực tế ở nhiều nơi từ miền núi đến vùng biển, nhà máy, hải cảng... ở đâu ông cũng ghi chép kỹ càng và tìm cách thể hiện sống động nhất đối tượng. Càng học ông càng khám phá ra nhiều điều thú vị của nghệ thuật tạo hình truyền thống và thế giới. Ông bị cuốn hút bởi những hình chạm lõng của điêu khắc đình làng và lối tư duy đơn giản, khoẻ khoắn, mộc mạc từ tranh dân gian Đông Hồ. Ông say mê khai thác những nét tinh tế của nghệ thuật Trung Hoa và Ấn Độ. Ông háo hức với nghệ thuật Lập Thể, Trừu Tượng. Khi nghiên cứu mỹ thuật ở Viện Hàn lâm Mỹ thuật Roma - Italy (1989-1993), ông đăng ký và được nhận vào xưởng của giáo sư A.Trotti - một giáo sư họa sĩ có tên tuổi của Italia. Dưới sự hướng dẫn của giáo sư, ông đã tiếp thu hội họa Trừu Tượng và hội họa Biểu Hình Italia. Ông được đào tạo kỹ càng, có hệ thống, cộng với những phẩm chất tiềm tàng của một tài năng bẩm sinh, vì thế ông như một mầm cây tốt được đâm chồi nảy lộc trên mảnh đất phù sa màu mỡ. Tạo nên ở ông những cái nhìn mới mẻ, bồi đắp trong ông một năng lực sáng tạo sung mãn.

Có thể nói, họa sĩ Lê Anh Vân là con người có tư chất trong sáng và mạnh mẽ. Trong tiến trình sáng tạo, nghệ thuật của ông luôn hừng hực sức biểu cảm mãnh liệt. Qua hội họa ông mong muốn cho công chúng và tác giả đến được với nhau bằng những tình cảm mạnh mẽ và lối ứng xử nhân văn, truyền đạt tới họ những thông điệp, khao khát, trăn trở của trái tim người nghệ sĩ.

Trong hội họa, họa sĩ Lê Anh Vân là người sử dụng màu một cách nhuần nhuyễn. Xem tranh ông, chúng ta nhận thấy một sự tư duy kỹ càng về bố cục. Và với khả năng thiên phú về hội họa ông đã điều khiển màu sắc một cách dễ dàng, bắt nó phục vụ cho ý tưởng tạo hình của mình.

ông là họa sĩ trọng tình cảm và vẽ theo tình cảm, luôn tìm kiếm ngôn ngữ để thể hiện khát vọng của mình và không quan tâm nhiều lắm đến trường phái. Vì thế khi vẽ ông không bận tâm nhiều đến yếu tố diễn hình, loại bỏ những chuẩn thức mỹ cảm định sẵn để tập trung nhiều vào động thái và biểu đạt cao độ tâm trạng. Bảng màu trong tranh của ông tung phá mạnh mẽ, ông dùng màu một cách chủ quan, độc đoán hơn là tả thực những gì thấy trước mắt. Thực sự ông sử dụng không nhiều màu, nhưng nhờ đặt màu đúng chỗ mà đã tạo được cảm giác nhiều màu. Họa sĩ phát triển tốt độ thủ pháp dùng màu đơn sắc, những sắc độ chuyển biến tinh tế, nét vẽ thô nổi gờ của sơn dầu hay các chất liệu tổng hợp có ánh sáng thay đổi. Ông đã tạo được tiết tấu nhịp điệu dồn dập cho tranh, sắc thái sôi nổi. Và ông đã trở thành một trong những họa sĩ đầu tiên ở Việt Nam sử dụng chất liệu tổng hợp, đã đem đến cho người xem những cảm xúc bất ngờ và những ấn tượng tốt đẹp. Họa sĩ Lê Anh Vân là một người xông xáo, không biết mệt mỏi trong sự ham muốn tìm tòi và khám phá những cách biểu đạt mới trong nghệ thuật tạo hình. Ông quan tâm đến những vấn đề xã hội, có tấm lòng nhạy cảm, con mắt quan sát sâu sắc, thấy rõ những nguồn gốc và nguyên nhân của các hiện tượng xã hội.

Được sinh ra trong thời kỳ đất nước có chiến tranh, và đã từng là người lính nên tâm khảm và những trải trở của ông luôn hướng vào những vấn đề của Chiến tranh. Đứng trong đội ngũ của những người lính bảo vệ Tổ quốc, họa sĩ nhận thấy rất rõ sức mạnh của người lính Việt Nam cầm súng chiến đấu là để bảo vệ chính cuộc sống của họ, bảo vệ hậu phương mà ở đó là cha mẹ, anh em, vợ con và những người thân yêu của mình. Vì chân lý giản dị ấy, ông thường vẽ về những người lính mà không bao giờ thiếu những hình ảnh của hậu phương - hai mảng ấy luôn quyện chặt với nhau đã tạo cho tranh của ông có nhiều thành công về đề tài Chiến tranh Cách mạng: Tranh *Chiến lũy* - sơn dầu - 1984, họa sĩ đã xây dựng hình tượng những chiến sĩ cảm tử đang dũng cảm chiến đấu bảo vệ thủ đô Hà Nội năm 1946. Hình ảnh hậu phương trong tranh chính là những cái bàn, cái tủ, bàn thờ, xe bò... được vút ra đường bảo vệ Hà Nội. Với lối tạo hình riêng biệt, tác phẩm đã mang tính sử thi, hoành tráng và đoạt giải Nhất tại triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1985.

Cũng trong năm ấy ông sáng tác tranh *Hạnh phúc* - sơn dầu, *Những ngọn đèn* - sơn dầu như một sự khẳng định hơn nữa cái lý tưởng chiến đấu của người lính cụ Hồ là để trở về xây dựng hạnh phúc trong tư thế của người chiến thắng. Năm 2000 với tác phẩm sơn dầu *Ký ức những ngọn đèn* - ông đã phát triển đầy đủ hơn ý tưởng sáng tạo của mình. Với bố cục mang tính đồng hiện, ngôn ngữ hội hoạ giản dị, cô đọng, bảng màu khoẻ, giàu sức đập thị giác, ông đã thể hiện thành công một lý tưởng cao đẹp của con người Việt Nam trong chiến tranh: dõi theo dấu chân người lính không chỉ có những người thân của họ mà là cả nước - Đó là ba thế hệ phụ nữ trong tranh: bà má miền Nam, cô gái ngã ba Đồng Lộc cùng soi đường cho người chiến sĩ ra trận. Và thế hệ thứ ba, những cô gái ở lứa tuổi tác giả đang hăng say học tập. Toàn bộ những hình tượng nhân vật được ngập tràn ánh sáng của vầng trăng - tạo cảm hứng lãng mạn cho tác phẩm. Qua tác phẩm hoạ sĩ muốn đặt một vấn đề lớn hơn - cuộc chiến đấu hôm nay không chỉ có ra trận mà tuổi trẻ còn phải học tập cho ngày mai - vì tương lai tươi đẹp của dân tộc. Ông có tấm lòng nhân đạo, yêu con người, yêu lẽ phải, yêu sự công bằng, có tư tưởng cách tân. Đến năm 2003, đề tài Chiến tranh Cách mạng vẫn luôn day dứt trong ông. Hoạ sĩ đã sáng tác và tham gia trưng bày tranh sơn dầu *Khúc ngoặt* - ở đây ông vẫn phát triển ý tưởng hậu phương cho tiền tuyến: đó là những chiếc xe thô dã đi vào lịch sử dân tộc như một huyền thoại. Tác giả đã chọn "khúc ngoặt" khó khăn nhất - xe thô của những người dân công đã chở nặng hàng trăm ki lô gam, vượt qua những chặng đường đá nhọn sắc như dao và một bên là vực thẳm để chi viện cho chiến trường. Với khả năng làm chủ kỹ thuật hội hoạ, tác phẩm thấm đẫm tư tưởng yêu nước, bố cục hoành tráng. Tác phẩm đã được trao giải Nhất tại triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc đề tài Chiến tranh Cách mạng và lực lượng vũ trang tháng 12 năm 2004.

Có thể nói số lượng tác phẩm về đề tài Chiến tranh Cách mạng của hoạ sĩ Lê Anh Vân đã chiếm một số lượng khá lớn trong sự nghiệp sáng tác của ông. Hoạ sĩ đã có một cách nhìn về cuộc chiến tranh chính nghĩa của dân tộc theo một cách riêng và độc đáo của mình. Tác giả đã luôn tạo được sự thống nhất giữa không khí của chiến tranh và ý tưởng tạo

hình. Bố cục hoành tráng, hình tượng mang tính tượng trưng cao. Những tác phẩm ấy đã có tác dụng sâu rộng tới công chúng và là một mảng lớn tạo nên thành công trong hội họa của ông.

Bên cạnh đề tài Chiến tranh Cách mạng, họa sĩ còn sáng tác nhiều tranh trừu tượng, khoả thân, phong cảnh. Với những mảng tranh này tác giả sử dụng chủ yếu chất liệu tổng hợp. Dường như với ông, chất liệu sơn mài, lụa hay sơn dầu chưa đủ để ông thể hiện hết được ý tưởng tạo hình của mình. Việc sử dụng nhiều chất liệu như acrylic, sơn, giấy, bột gỗ, véc ni, chất đắp... trên một bề mặt đã giúp tác giả mở rộng ngôn ngữ tạo hình, mang lại cảm giác đầy đặn mạnh mẽ, tạo ra những không gian huyền ảo. Ông say sưa vẽ như muốn chia sẻ những suy nghĩ tâm tư của mình với người xem như tác phẩm *Giai điệu vùng cao*, *Tình bạn*, *Bù nhìn*, *Hoà hợp*, *Áo cũ*, *Chim bị thương*, *Bên trong*, *Bên ngoài*... Với những tác phẩm này tác giả đã thể hiện được sự hoài niệm về một quá khứ đã mất, về những vẻ đẹp vĩnh hằng, về nỗi khát vọng và tình yêu sống của con người. Tác phẩm của ông tạo được những không gian đẹp, lạ mắt, xây dựng thành công những hình tượng mang tính ẩn dụ và thường kết hợp giữa cái động và cái tĩnh, mang tính triết học.

Trong những năm 90 của TK 20, họa sĩ vẽ khá nhiều tranh mang tính biểu hiện trừu tượng như mảng tranh *Chim*, mảng tranh *Tiên*, tranh *Bài đồng dao*, *Điều*, *Giai điệu vùng cao*, *Thiên nhiên*, *Vũ hội*... Với những tác phẩm này tác giả đã sáng tác bằng sự trải nghiệm từ truyền thống đến hiện đại, đã chất lọc được những yếu tố biểu hiện của tranh trừu tượng châu Âu nhưng vẫn giữ được tâm hồn Việt. Ông sáng tác với mạch bút nhanh, ào ạt tạo nên những mảng màu khi thì bùng sáng rực rỡ cùng những sắc đỏ, đen, vàng, lục, lam, đen, trắng... khi lại là những gam xanh, trắng, vàng... êm ả, tạo được những hình ảnh đơn giản, không gian mang tính nhịp điệu. Có lần họa sĩ đã từng tâm sự: "Tôi tôn trọng thực tế, cuộc sống rất đẹp nhưng nếu chỉ mình họa nó một cách tự nhiên thì không cần gì phải vẽ - đã có máy ảnh. Hội họa có tiếng nói riêng của nó - đó là sự tưởng tượng, bay bổng...". Qua những tác phẩm trừu tượng này, ông đã thể hiện thành công một thế giới hiện thực mà chỉ người nghệ sĩ mới thấy được. Thế giới đó không biểu hiện cụ thể bằng những

hình thể như mọi người vẫn thấy. Những trần trở, những cái diễn ra bên trong sâu thẳm của tình cảm tác giả, không thể diễn tả bằng ngôn từ được. Thế giới ấy chỉ có màu sắc, hình khối, nhịp điệu, chất liệu, ánh sáng... hoà quyện vào nhau tạo nên một đời sống mà người ta có thể giơ tay nắm bắt nhưng cũng có thể chỉ là cảm thấy lơ mờ. Những tác phẩm ấy đã đem lại cho người thưởng thức cảm xúc mạnh mẽ bởi đó không chỉ là những hình ảnh, màu sắc thú vị mà còn chứa đựng cả những suy tư sâu lắng từ bên trong tâm hồn nghệ sĩ.

Trong sáng tạo hội hoạ người ta không những nhận thấy sức làm việc ở ông mà ngay cả tốc độ thực hiện tác phẩm ở ông cũng được nhiều bạn bè đồng nghiệp thán phục. Điều luyện, vũng vàng, những cái đó là kết quả của một sự rèn luyện thường xuyên. Ông nói: “Phải làm sao để bàn tay mình phải theo kịp với tư tưởng và những suy nghĩ của mình” và ông cũng luôn tâm niệm câu nói của bậc thầy Tô Ngọc Vân: “Một ngày không vẽ là coi như đã có ý định bỏ vẽ”. Dù là đề tài nào, thể loại nào đi nữa thì nghệ thuật của hoạ sĩ Lê Anh Vân cũng không đi theo khuynh hướng tự nhiên chủ nghĩa, hay mang tính minh hoạ mà đó là sự kết hợp một cách hợp lý giữa hư và thực - nhằm tạo nên chất đồ sộ, mạnh mẽ trong tranh. Với ông đề tài chỉ là chỗ dựa để phát triển ý tưởng tạo hình của mình. Và tranh của ông đã toát lên chất thơ riêng biệt, khoẻ khoắn, man mác, nồng đượm tình người.

Vừa là một nghệ sĩ, hoạ sĩ Lê Anh Vân còn là một người thầy dạy hội hoạ, Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, giám đốc Trung tâm Sáng tạo và Phát triển Nghệ thuật tạo hình của trường, Viện trưởng Viện Mỹ thuật. Trong giảng dạy, do nhu cầu đào tạo, ông đã đề nghị nhà trường cho sinh viên được học các chuyên khoa, đến nay sinh viên ra trường đã có được những kiến thức cơ bản của các chuyên khoa và cũng chính từ những nhận thức cơ bản này, sinh viên sẽ tự tìm con đường riêng cho mình. Ông còn tham gia đào tạo cao học. Ông giảng dạy với quan niệm: dạy mỹ thuật ở bậc cao thì thầy không thể chỉ là chỉ bảo mà giữa giáo sư và học viên phải là đối thoại, chia sẻ, gợi mở cho học viên các vấn đề, tạo cho họ lòng tự tin để họ đi tìm cái đích của mình trong nghệ thuật. Và với ông thì nghệ sĩ hay nhà giáo, là

người quản lý không có sự mâu thuẫn hay cản trở lẫn nhau. Điều quan trọng là phải luôn giữ được tình yêu và nhiệt huyết đối với hội hoạ.

Hội hoạ của ông là sự dung hợp một cách thông minh giữa bản sắc dân tộc và nghệ thuật đương đại. Tạo nên một bút pháp độc đáo, một phong cách riêng biệt - phong cách Lê Anh Vân. Nhà phê bình mỹ thuật người Italia V.Tô-ri đã nhận xét: “Tranh của hoạ sĩ Việt Nam Lê Anh Vân khiến người ta kinh ngạc bởi một thiên bẩm tuyệt vời. Tác phẩm của anh kết cấu hoàn chỉnh, chắc chắn, truyền đạt bên trong tâm hồn”. Chính vì vậy tranh của ông đã đoạt được nhiều giải thưởng trong nước và quốc tế, được lưu giữ ở nhiều bảo tàng và được nhiều người yêu quý và sưu tập.

**N.T.M**

## VÀI NÉT VỀ LỊCH SỬ PHÁT TRIỂN CỦA TRANH SƠN MÀI VIỆT NAM\*

*Đặng Thị Thanh Vân*

Mười năm trở lại đây, hội hoạ Việt Nam phát triển rất mạnh mẽ. Do chính sách mở cửa của nhà nước ta, Mỹ thuật đã và đang hội nhập với Mỹ thuật thế giới. Hoạ sĩ tự do giới thiệu và bán tác phẩm, sự giao lưu đã trở nên rộng rãi hơn. Trong hoàn cảnh đó tranh sơn mài Việt Nam cũng không ngừng phát triển. Với người nước ngoài, tranh sơn mài Việt Nam luôn là sự hấp dẫn đặc biệt của hội hoạ phương Đông.

Theo sử sách còn lại đến ngày nay, đời vua Lê Nhân Tông (1443 - 1460), có ông Trần Thường người làng Bình Vọng, phủ Thường Tín, tỉnh Hà Đông, đi sứ sang Tàu, qua tỉnh Hồ Nam học được cách làm sơn và nghề dát vàng bạc thiếp. Về nước, ông truyền dạy nghề cho người làng. Thời xưa, vua chúa và các quan trong triều, các nhà giàu mới có đồ sơn để trang trí nội thất, để đựng các vật quý. Đó là tráp, khay, hộp trang sức, bình hoa, đĩa chén, guốc. Những đĩa sơn mài thường vẽ các điển tích như: bát tiên, tứ linh, tứ quý, tam đa, hoa dây, lá lật... Đồ sơn khảm xà cừ chủ yếu là hoành phi câu đối trong đình, đền, chùa. Sơn ta tôn vẻ lộng lẫy của các đồ sơn và tăng thêm sự bền chắc của đồ vật, mà không một thứ véc ni hiện đại nào có độ bền sánh kịp. Lịch sử nghề sơn cổ truyền từ khi ra đời đến nay là cả một sự thăng trầm với nhiều biến đổi.

---

\* Bài đã in trong tạp chí Văn hoá nghệ thuật số 8 - 1999

Vào khoảng năm 1925 -1927 Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương (CĐMT) đã mở ban sơn. Thời kỳ đầu, cả giáo sư và sinh viên đều bắt đầu học làm sơn từ thợ sơn ta. Công việc chính của ban sơn đều do ông Đinh Văn Thành (thường gọi là phó Thành) đảm nhận. Ông Thành là một người thợ sơn giàu kinh nghiệm và có khả năng tổ chức. Với sự cố gắng học hỏi nghề sơn Nhật và nghề sơn của Tàu, lúc đầu các sinh viên trường CĐMT Đông Dương vẽ sơn trang trí, họ mới sử dụng được ba màu chính: then (đen), đỏ, vàng. Lúc ấy màu đỏ chưa mài được, nên nét vẽ cao hơn nền đen, mặt tranh không phẳng. Vẽ sơn mài nhiều công, khó hơn và lâu hơn các lối làm sơn ta khác. Hoạ sĩ sơn mài ngoài việc phác thảo tranh, phải biết cách ngả sơn, làm vóc, vẽ kiểu, vẽ sơn và mài...mới có một tác phẩm như ý. Ngoài tài năng của mình, họ phải tham gia toàn bộ quy trình làm tranh. Kết quả của tác phẩm chỉ nhìn thấy sau khi vẽ, phủ sơn, mài, đánh bóng. Hoạ sĩ Trần Văn Cẩn phối hợp với bác phó Thành đã tìm ra phương pháp mài phẳng các màu, phủ sơn mà không bị tróc. Trước hai ông, kỹ thuật làm sơn ta chưa có công đoạn mài.

Năm 1931, tại cuộc triển lãm quốc tế ở Paris, các hoạ sĩ Việt Nam cũng bày một số tranh sơn, nhưng những tranh này chủ yếu mang tính trang trí, không ngoài nghệ thuật sơn khay, sơn tráp. Ước mơ của các nghệ sĩ thời đó là làm thế nào để chuyển nghề sơn thủ công mỹ nghệ thành một chất liệu hội hoạ - Tranh sơn mài. Các hoạ sĩ của trường CĐMT Đông Dương như Lê Phổ, Mai Trung Thứ cũng để nhiều công nghiên cứu sơn mài, nhưng chưa có gì mới. Hoạ sĩ Nguyễn Tường Lân đã dùng thêm màu trắng, vò trứng gắn trên nền đỏ, màu nọ tách rời màu kia. Năm 1932, hoạ sĩ Trần Quang Trân với bức tranh *Cây tre bóng nước* đã dùng bột vàng rắc lên màu sơn cánh gián. Ông là người đầu tiên dùng màu vàng để chuyển sắc độ tranh từ đậm sang nhạt. Nhờ có bụi vàng rọc rờ trên lớp sơn cánh gián mà tranh sơn mài đã tả được ánh sáng. Hoạ sĩ Trần Quang Trân "... đã tạo ra một bụi tre rọc nắng dưới bóng nước ao làng". Theo nhà nghiên cứu Khương Huân: "Bức tranh *Cây tre bóng nước* của hoạ sĩ Trần Quang Trân đánh dấu một giai đoạn quyết định của nghệ thuật sơn mài từ nghề thủ công trang trí lên thành một chất liệu của hội hoạ". Từ việc rắc bột vàng lên sơn màu cánh gián, ông đã làm cho tranh



sơn mài có khả năng tả ánh sáng, bóng nước, độ đậm nhạt.

Từ năm 1935 trở đi, tranh sơn mài Việt Nam đã liên tục phát triển thành một chất liệu hội họa phong phú. Thời kỳ này sơn mài đã có 5 màu: đen, đỏ, vàng, trắng và cánh gián.

Nhiều họa sĩ đã bắt đầu vẽ tranh sơn mài như Phạm Hậu, Nguyễn Khang, Nguyễn Gia Trí, Trần Bình Lộc, Nguyễn Văn Ty... Họa sĩ Nguyễn Gia Trí nổi tiếng từ rất sớm, ông chuyên làm tranh sơn mài: năm 1936 ông bắt đầu làm tranh sơn mài; năm 1938 - 1939 ông làm rất nhiều tranh sơn mài và đạt được nhiều thành công. Khi sinh thời Nguyễn Gia Trí tâm niệm: "Nói về tranh sơn mài phải nói tới độ bền của sơn ta và màu sắc".

Năm 1942, họa sĩ Nguyễn Văn Ty đã trưng bày ở hội Khai Trí Tiến Đức một cuộc triển lãm cá nhân chuyên về tranh sơn mài. Điều đó chứng tỏ sự phát triển mới của nghệ thuật sơn mài Việt Nam. Tranh sơn mài Việt Nam ngay từ lúc mới ra đời cho đến trước Cách mạng tháng Tám đã có mặt ở nhiều triển lãm quốc tế: năm 1931 ở Paris, năm 1932 ở La Mã, năm 1934 ở Mi Lan, năm 1935 tại Bru xenlles. Và đặc biệt năm 1937 tranh sơn mài Việt Nam tham dự triển lãm ở Sanfrancisco-Mỹ v.v...

Trước năm 1945 đã có nhiều họa sĩ trường CDMT Đông Dương vẽ tranh sơn mài, nhiều tác phẩm còn lưu giữ tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Có thể kể đến các bức: *Hoa phù dung* (1944) của Nguyễn Gia Trí diễn tả các cô gái đẹp, uyển chuyển dạo chơi được phủ nhiều bột vàng tạo nên ánh sáng rực rỡ trong khu vườn thơ mộng; *Hai thiếu nữ* của Nguyễn Văn Ty...Lúc đó sơn mài chưa có khả năng tả thực. Phải đợi đến những năm 50 sơn mài mới thể hiện hết khả năng rộng lớn của nó.

Buổi đầu kháng chiến chống Pháp, tranh sơn mài không có điều kiện phát triển. Nhưng ước muốn được làm tranh sơn mài đã thôi thúc Tô Ngọc Vân và một số họa sĩ như Nguyễn Tư Nghiêm, Nguyễn Sáng... lập xưởng sơn mài Xuân Áng ở Đại Từ - Thái Nguyên.

Thành công đáng ghi nhớ nhất của xưởng thực nghiệm sơn mài này là tìm ra màu xanh bằng cách ngâm chi tử vào sơn cánh gián. Màu xanh được các họa sĩ tìm ra và pha chế thành công trong thời kỳ kháng chiến vẫn giữ được sự óng chuốt lung linh, và cũng mài được như các màu

khác. Hoà sắc xanh và xanh lam là màu xanh của núi rừng. Kết quả nghiên cứu làm phong phú thêm bảng màu của sơn mài đã được hoạ sĩ Nguyễn Sáng thể hiện trong bức *Niềm vui, Múa quạt*. Ở bức tranh này, hoạ sĩ đã tìm ra những hoà sắc xanh mới, so với bảng màu của sơn mài trước đây. Bao ước mơ sáng tạo, bao phác thảo sơn mài chờ đợi ngày thể hiện. Đến cuộc triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1955 đã có 26 tranh sơn mài trong tổng số 239 tranh đã được trưng bày. “Trong cuộc triển lãm này hoạ sĩ Phan Kế An gửi 3 tác phẩm sơn mài làm xôn xao dư luận. Đó là tranh *Nhớ một chiều Tây Bắc, Du kích Khao Luông, Gặt ở Việt Bắc*, cả ba bức tranh này hiện vẫn lưu giữ ở Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Hoạ sĩ Phan Kế An đã sáng tạo ra màu xanh núi và cách gắn vỏ trứng, vỏ trai khác với nhiều tranh sơn mài có trước đó. Đó là những thành công đáng ghi nhận” (Theo lời kể của hoạ sĩ Sĩ Ngọc).

Năm 1957 bức tranh sơn mài *Xô Viết Nghệ Tĩnh* có kích thước lớn 160 x 320 cm, được sáng tác bởi một tập thể hoạ sĩ gồm 6 tác giả. Nguyễn Đức Nùng làm phác thảo rồi cùng Phạm Văn Đôn, Sĩ Ngọc, Nguyễn Văn Ty, Huỳnh Văn Thuận, Trần Đình Thọ thể hiện. Lần đầu tiên đề tài cách mạng được đưa vào một chất liệu xưa nay vốn chỉ thiên về phong cảnh và trang trí. Với bức tranh này, giới chuyên môn đã rút kinh nghiệm về khả năng diễn tả của sơn mài với một đề tài lớn, tranh kích thước lớn.

Đặc biệt đến triển lãm Mỹ thuật năm 1958 số lượng tranh sơn mài tăng nhiều, có tới 77 tranh sơn mài trong tổng số 469 tranh tham gia triển lãm. Cuộc triển lãm này được đem đi bày ở một số nước XHCN như Liên Xô (cũ), Trung Quốc, Tiệp Khắc (cũ), Bungari... đã gây được nhiều chú ý và hấp dẫn đối với các nước Đông Âu.

Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam không thể không nhắc đến một giai đoạn phát triển rực rỡ của tranh sơn mài Việt Nam từ năm 1958 -1963 với những tác phẩm tiêu biểu. Đó là các tác phẩm: *Tát nước đồng chiêm, Khi mùa đông sắp đến* của hoạ sĩ Trần Văn Cẩn. *Tre, Ra đồng* của Trần Đình Thọ. *Nhà tranh gốc mít, Du kích Bắc Sơn* của Nguyễn Văn Ty. *Tình quân dân của Sĩ Ngọc, Kết nạp Đảng ở Điện Biên Phủ*

của Nguyễn Sáng. *Giao thừa Hồ Gươm*, *Con nghé quả thực* của Nguyễn Tư Nghiêm. *Cô Liên* của Huỳnh Văn Gấm. *Tổ đổi công miền núi* của Hoàng Tích Chù. *Phong cảnh vịnh Hạ Long* của Phạm Hậu. *Bình minh trên nông trang* của Nguyễn Đức Hùng. *Thôn Vĩnh Mốc* của Huỳnh Văn Thuận v.v...Chưa bao giờ màu đỏ rực rỡ của sơn mài, màu sơn then đen thẫm huyền bí, và ánh rực rỡ của vàng quỳ dát mỏng, ánh mờ ảo lung linh của bạc thếp, màu trắng đục của vỏ trai, vỏ trứng, và độ nâu trầm của sơn cánh gián lại tạo nên một bản giao hưởng hùng tráng sang trọng, huy hoàng trên tranh sơn mài như ở những năm đó.

Năm 1996 tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam đã trưng bày chuyên đề “30 năm nghệ thuật sơn mài Việt Nam 1945 - 1975”. Triển lãm này đã đem lại cho giới Mỹ thuật một cái nhìn tổng quan, hồi cố về 30 năm phát triển của nghệ thuật sơn mài Việt Nam. Nói đến thành tựu của tranh sơn mài, không thể không nhắc đến bức tranh *Vườn xuân Trung Nam Bắc* của họa sĩ Nguyễn Gia Trí - một bức tranh sơn mài nổi tiếng vì đẹp, và cũng nổi tiếng vì giá tranh rất cao (600 triệu đồng Việt Nam, tương đương với 200 cây vàng thời điểm đó). Bức tranh được Ủy ban nhân dân thành phố Hồ Chí Minh mua và tặng cho Bảo tàng Mỹ thuật thành phố Hồ Chí Minh.

Nghệ thuật luôn là sự sáng tạo và đi tìm cái mới. Có một nữ họa sĩ trẻ từng gạt hái được một số thành công trên chất liệu sơn mài đã nói: nếu cứ vẽ sơn mài theo kỹ thuật truyền thống, về đề tài sản xuất, chiến đấu và phong cảnh theo thể loại tả thực như lớp họa sĩ từ năm 1980 trở về trước, thì các họa sĩ trẻ vẽ đến mười năm nữa cũng không bằng thế hệ họa sĩ trước đó, chứ đừng nói đến vượt. Các họa sĩ trẻ muốn khẳng định mình, họ phải tìm một hướng đi mới, một cách thể hiện mới. Trong thập kỷ 90 vừa qua, họa sĩ trẻ Việt Nam, những người trung thành với chất liệu sơn mài đã chia thành hai nhóm:

1. Một số họa sĩ vẫn kiên trì đi theo lối vẽ cũ, kế thừa toàn bộ kỹ thuật và bảng màu của sơn mài truyền thống, vẽ theo phong cách tả thực. Đề tài của họ vẫn là: chân dung thiếu nữ, phong cảnh nông thôn...Tiêu biểu cho nhóm này là Trần Thành, Công Quốc Hà, Công Kim Hoa, Lê Trí Dũng, Trịnh Tuân...

2. Một số họa sĩ trẻ khác ra sức cách tân sơn mài, sáng tạo và thể nghiệm khác hẳn sơn mài truyền thống. Họ gắn gỗ, gắn thạch cao, xơ dừa, đắp mùn cưa và gắn cả những chuỗi hạt nối vóc với khung tranh... đó là những chất liệu không bền chắc như sơn mài. Họ muốn tạo một không gian mới, ấn tượng mới, và tạo hiệu quả thẩm mỹ mới và khác. Tiêu biểu cho nhóm họa sĩ này là: Đinh Quân, Vũ Thăng, Trịnh Quốc Chiến, Kim Quang, Kim Thành, Bùi Hữu Hùng, Đào Minh Tri...

Đinh Quân với bức tranh *Tự họa* (sơn mài- sáng tác năm 1995), khuôn mặt bị bóp méo, trong hoà sắc vàng đỏ rực rỡ. Anh vẽ chân dung bằng bút pháp biểu hiện. Họa sĩ nhìn cuộc đời bằng đôi mắt trên trán. *Đêm dài* một bức sơn mài khổ lớn gồm 5 tấm vóc ghép lại, (100 x 350 cm), nhiều đôi mắt ẩn hiện khắp tranh, những cánh tay dài mảnh của các cô gái, tay cầm quạt, tay nâng sáo, cầm đàn, cầm nậm rượu, những chiếc nón đỏ, những chiếc đồng hồ, những con hươu, dê cắn vỏ trứng. *Đêm dài vật vã*, quần quai, nhiều suy tư hồi tưởng. Bằng bút pháp biểu hiện trừu tượng, và chất liệu sơn mài giàu tính trang trí, họa sĩ trẻ Đinh Quân đem lại cho người xem một cái nhìn nhiều suy tư về cuộc sống hiện đại đa sắc diện. Năm 1996 anh đã bày một triển lãm riêng về tranh sơn mài ở Gallery Tràng An. Họa sĩ Kim Quang sáng tác tranh *Cuộc đời họa sĩ* - 1995, gồm ba tấm vóc gắn trên một khung tranh lớn: một tấm phủ sơn đỏ, một tấm sơn màu trắng vẽ một bàn tay nửa đen nửa đỏ, một tấm vóc sơn then vẽ hình những trái tim màu đỏ. Cuộc đời họa sĩ là sự lao động cần mẫn của bàn tay và trái tim đầy nhiệt huyết. Trịnh Quốc Chiến sáng tác *Những khoảnh khắc* -1996, *Vũ trụ phương Đông* - 1996. Tác giả dùng các chuỗi hạt nối các tấm vóc với khung tranh, hình đầu Phật với các bàn tay kết ấn xung quanh, hình chữ Phạn... Tác giả chỉ sử dụng màu sơn đỏ, sơn then, và những mô típ ẩn dụ để đưa tới người xem một thế giới quan vũ trụ phương Đông. Một ý tưởng triết học được chuyển tải trên chất liệu sơn mài xưa nay có nhiều ưu thế về tả thực và trang trí. Gần đây xem bảo tàng Mỹ thuật, trong gian trưng bày về mỹ thuật hiện đại, xem lại bức *Cá đàn* của Đào Minh Tri, sơn mài -164,5 x 256 cm. Mỗi con cá nằm trong một hình vuông, với các sắc độ khác nhau của bạc, vỏ trứng, trên nền sơn cánh gián, xanh, vàng... Mỗi hình vuông tách

ra có thể thành một bức tranh độc lập, họa sĩ sử dụng tối đa khả năng trang trí của sơn mài.

Các họa sĩ trẻ ngày nay tự do sáng tác, tự do biểu hiện cảm xúc của mình bằng mọi thể loại và kỹ thuật hội họa. Họ ít biết về chiến tranh, về cuộc sống vất vả thời bao cấp. Nhưng họ phải tự thể hiện mình, vật vã với nỗi cô đơn sáng tạo và phải vươn lên bên cạnh tên tuổi các họa sĩ thế hệ trước đã định hình phong cách và được lịch sử Mỹ thuật công nhận. Họ phải tự tìm đường đi cho mình, tự khẳng định bản sắc riêng. Tương lai của họ vẫn còn ở phía trước.

Sự phát triển của hội họa hiện đại Việt Nam có một phần gắn liền với lịch sử phát triển của chất liệu sơn mài. Các thế hệ họa sĩ đi trước đã có 50 năm nghiên cứu, thể nghiệm và khẳng định một chất liệu - tranh sơn mài. Thế hệ họa sĩ trẻ, trong 10 năm qua đã có những cách tân táo bạo thừa kế những thành tựu của các họa sĩ những thế hệ trước và sự hoàn thiện của kỹ thuật sơn mài truyền thống. Họ không câu nệ tới mặt phẳng của vóc, và sự bền vững của chất liệu...Chúng ta hy vọng những tác phẩm sơn mài mới của thế hệ họa sĩ trẻ sẽ đạt được những thành tựu mới trong nền Mỹ thuật đương đại Việt Nam.

**Đ.T.T.V**

## DIỆN MẠO MỘT GIAI ĐOẠN ĐỔI MỚI CỦA HỘI HOẠ VIỆT NAM (1990 - 1995)\*

*Nguyễn Đức Bình*

Mười năm sau ngày thống nhất, hậu quả chiến tranh để lại còn nặng nề, tình hình kinh tế - xã hội ở nước ta những năm đầu thập kỷ 80 của TK 20 lâm vào tình trạng khủng hoảng trầm trọng, bởi cơ chế quan liêu bao cấp đã ảnh hưởng tiêu cực đến đời sống xã hội. Trước tình hình đó, Đại hội Đại biểu toàn quốc lần thứ VI của Đảng năm 1986 đã mở đường cho quá trình đổi mới đất nước. Văn hoá nghệ thuật cũng chuyển mình theo xu hướng tích cực, hội hoạ Việt Nam trong giai đoạn mới này đã dần mang trong mình một diện mạo mới, năng động và sáng tạo.

Trong thông cáo báo chí của Ban tổ chức Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1990 nhấn mạnh: “Với sự có mặt của các tác giả 41/47 tỉnh thành trong cả nước với số lượng tác phẩm, tác giả tăng hơn nhiều so với triển lãm trước. Đặc biệt là sự mở rộng quan niệm, phong cách, bút pháp và chất liệu nhất là sự chấp nhận các xu hướng nghệ thuật trong Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1990 đã đánh dấu một bước phát triển mới trong hoạt động, sáng tạo nghệ thuật của chúng ta”.

Trong triển lãm MTTQ này nhiều tác phẩm đã bộc lộ cách tìm tòi sáng tạo của tác giả. Sự tả kể hời hợt dần được loại bỏ, bút pháp nghệ

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1 (13), tháng 4 năm 2005.

thuật đã được coi trọng như: *Gió nóng* của Lê Huy Tiếp, *Tự vấn* của Đặng Đức Sinh, *Chiến tranh* của Lê Trí Dũng, *Bài ca về ngã ba Đồng Lộc* của Lê Huy Hoà, *Nhịp sinh tồn* của Trương Bé, *Trò chơi của ông và cháu* của Quang Thọ, *Những ô cửa nhà cao tầng* của Hoàng Công Luận... Những sáng tác này vẫn mang đậm ảnh hưởng của các xu hướng nghệ thuật đã có như Lập thể, Biểu hiện, Cực thực... nhưng không phải là sao chép mà có sự tìm tòi trong ngôn ngữ tạo hình, mang một nội dung mới, phản ánh kịp thời sự chuyển mình của cuộc sống hiện tại. Nhiều gương mặt trẻ xuất hiện trong triển lãm này như: Đặng Hồng Vân với *Lên chùa*, Đặng Xuân Hoà với *Gia đình*, Hà Trí Hiếu với *Mừng quan tân trạng*, Mai Hiên với *Chiều tím*... đây là những tác giả có bút pháp riêng, tuy vậy họ chưa định hình phong cách cá nhân nhưng đã thể hiện đam mê và mạnh bạo trong sử dụng chất liệu cũng như ngôn ngữ hội hoạ.

Hoạ sĩ Trần Lưu Hậu đã khẳng định: “Kết quả của triển lãm MTTQ năm 1990 nói lên thành quả ban đầu trong lao động sáng tạo của ngành giới, một bước ngoặt trong tình hình đổi mới của đất nước. Mặt khác thấy rõ khả năng tiềm tàng, dồi dào của đội ngũ những người làm nghệ thuật tạo hình và thêm tin tưởng vào nền hội hoạ Việt Nam trong tương lai. Chúng ta không lạc quan, song chúng ta không ngần ngại chia vui với những cố gắng, những kết quả nghệ thuật của một số anh chị em hoạ sĩ, nhà điêu khắc tham gia triển lãm MTTQ này. Đây là thành quả sáng tác ban đầu của những năm gần đây và cũng có thể nói đây là cái mốc quan trọng trong nghệ thuật tạo hình của chúng ta. Trong quỹ đạo tư tưởng thẩm mỹ đúng đắn hãy trả lại cho nghệ thuật đời sống vốn có của nó, nó sẽ tự nhiên điều chỉnh. Cái gì là nghệ thuật sẽ tồn tại, cái gì phi nghệ thuật thì tự nó sẽ mất đi. Khi sáng tạo được giải phóng, nhân cách hoạ sĩ được coi trọng, bản lĩnh nghệ thuật được trau dồi thì nghệ thuật của chúng ta sẽ phát triển mạnh mẽ muôn màu muôn vẻ”.

Sau triển lãm MTTQ năm 1990 hội hoạ Việt Nam đã có một diện mạo mới mẻ, trẻ trung và sôi động. Với sáng tác, họ phải tự chịu trách nhiệm trước xã hội và bản thân, họ cũng phải tự tìm đầu ra cho những tác phẩm như tìm cách triển lãm, gửi bán tranh đôi khi cả những mạnh

thường quân, nhiều họa sĩ tự bỏ tiền để quảng bá trên các phương tiện thông tin đại chúng.

Ngoài những triển lãm có quy mô quốc gia như Triển lãm Lực lượng vũ trang và Chiến tranh Cách mạng (tháng 12 năm 1994, tại Nhà triển lãm 16, Ngô Quyền, Hà Nội) và sau đó là triển lãm MTTQ (tháng 12 năm 1995 tại Trung tâm triển lãm Vân Hồ, Hà Nội) thì hoạt động của hội họa Việt Nam giai đoạn này cũng để lại nhiều ấn tượng.

Năm 1992, triển lãm tranh trừu tượng có quy mô đầu tiên được tổ chức tại Gallery Hồng Hạc, Tp. Hồ Chí Minh, ở đây hiện diện 100 tác phẩm của 40 tác giả trong cả nước, mà phần đông là các họa sĩ Hà Nội và Tp. Hồ Chí Minh tham gia, triển lãm này được xem như công bố về một xu hướng sáng tác mới ở Việt Nam. Ở Tp. Hồ Chí Minh đã hình thành nhóm 10 họa sĩ sáng tác trừu tượng gồm Hứa Thanh Bình, Trịnh Hữu Định, Nguyễn Tấn Cương, Huỳnh Phú Hà, Nguyễn Minh Phương, Ca Lê Thắng, Đào Minh Tri, Đỗ Hoàng Tường, Trần Văn Thảo... trong vòng 5 năm (1990-1995) họ đều đặn cùng nhau tổ chức triển lãm để công bố những sáng tác mới tại hai trung tâm mỹ thuật lớn Hà Nội và Tp. Hồ Chí Minh. Giai đoạn này còn hình thành nhiều nhóm tác giả như nhóm Đào Hải Phong, Quách Đông Phương, Lê Thiết Cương, Đỗ Sơn, Khúc Thanh Bình; nhóm Đặng Xuân Hoà, Trần Lương, Hồng Việt Dũng, Hà Trí Hiếu, Phạm Quang Vinh nhóm này liên tục triển lãm trong nước, ngoài ra họ còn mang tác phẩm đi bày ở London (1994), Hồng Kông và Singapore (1996). Mỗi nhóm có một quan niệm nghệ thuật riêng, nhưng mỗi tác giả lại tạo một phong cách, và bút pháp khác nhau. Việc hình thành các nhóm tác giả đã làm phong phú dòng chảy mỹ thuật Việt Nam hiện đại ở những năm đầu thời kỳ đổi mới.

Nhu cầu sáng tác tăng nhanh, nhu cầu giao lưu và công bố tác phẩm cũng tăng. Thời gian này đã hình thành đội ngũ “trung gian” giữa họa sĩ với người có nhu cầu thưởng thức hội họa. Các phòng tranh, các gallery của Nhà nước và tư nhân phát triển mạnh, nơi đây trở thành điểm giao lưu thường xuyên của những người quan tâm đến nghệ thuật. Song song với sự bùng nổ gallery là những cuộc triển lãm cá nhân và nhóm tác giả, ở Hà Nội ước tính một tháng khai mạc từ 10 đến 15 triển lãm.



Có họa sĩ triển lãm để công bố sáng tác mới, có họa sĩ triển lãm để tiếp thị bày bán tác phẩm. Thị trường mỹ thuật giai đoạn này hết sức náo nhiệt, người ta đánh giá sự thành công của một triển lãm bằng việc bán được tranh hay không bán được tranh. Vì vậy, để tạo sự thành công, nhiều họa sĩ đã không ngần ngại đặt hàng giới phê bình và báo chí làm công việc lăng xê.

Trong thời gian này, nhiều tác giả đã được mời đi triển lãm hoặc tham dự trại sáng tác ở nước ngoài như Bửu Chỉ, Trương Bé đi Pháp; Văn Dương Thành đi Singapore và Thái Lan; Nguyễn Quân và Nguyễn Xuân Tiệp đi Singapore, Úc, Hồng Kông; Đặng Xuân Hoà, Lê Trí Dũng đi Mỹ; Trần Lương đi Hà Lan; Phạm Luận đi Hồng Kông... Nhiều triển lãm có quy mô cũng được tổ chức ở nước ngoài tiêu biểu như Triển lãm nghệ thuật đương đại Việt Nam “Tâm hồn bạch” tại Plum Blossoms Gallery Singapore (năm 1992); Triển lãm Nghệ thuật đương đại Việt Nam tại Bảo tàng Tropical ở Hà Lan (năm 1993). Những lần ra nước ngoài không chỉ giúp các họa sĩ công bố tác phẩm mà còn giúp họ giao lưu học hỏi mở mang vốn kiến thức nghệ thuật bấy lâu bị bó hẹp ở trong sách vở.

Ở hai trung tâm nghệ thuật là Hà Nội và T.p Hồ Chí Minh thường xuyên có triển lãm tranh của các họa sĩ từ tỉnh về trưng bày như triển lãm hội họa Quảng Ninh, Huế, Quảng Ngãi, Hải Phòng, Bắc Ninh tại Hà Nội. Từ năm 1993 Giải thưởng Hội Mỹ thuật Việt Nam được tổ chức định kỳ, kèm theo đó các cuộc triển lãm của 8 khu vực cũng được tổ chức. Những cuộc triển lãm này đã tạo một động lực lớn thúc đẩy phong trào sáng tác ở địa phương và các họa sĩ hoà nhập vào xu hướng phát triển của hội họa nước nhà.

Hội họa Việt Nam giai đoạn 1990-1995 thực sự diễn ra sôi động, nhưng cũng có nhiều ý kiến trái ngược nhau về sự sôi động này, như cho rằng “mất phương hướng”, “sợ lai căng”, “e ngại xa rời bản sắc dân tộc” “tiến bộ”, “khẳng định khởi sắc”. Các ý kiến đó tuy khác nhau, nhưng chứng tỏ hội họa Việt Nam trong giai đoạn đổi mới này có sự chuyển biến khác trước. Tư cách cá nhân người nghệ sĩ đã được coi trọng, sự đổi mới tư duy và quan niệm nghệ thuật cũng như chấp nhận nhiều xu hướng trong sáng tác nghệ thuật đã giúp các họa sĩ tăng cường bản lĩnh nghệ

nghiệp. Trước đây, người sáng tác còn bị vướng mắc và hạn chế bởi một loạt quan điểm ấu trĩ, giao lưu hội họa bên ngoài lãnh thổ còn hạn hẹp đã phần nào kìm hãm khả năng phát triển của hội họa Việt Nam.

Sau năm 1986, với sự tự tin mạnh mẽ, Đảng ta đã chủ trương đổi mới kinh tế và mở rộng giao lưu quốc tế, văn học nghệ thuật đã có sự mở rộng quan niệm và xu hướng sáng tác, điều này như một luồng gió mới thúc đẩy khả năng sáng tạo của các họa sĩ.

Sự mở rộng quan niệm trong sáng tác, cộng thêm các luồng thông tin về nghệ thuật nước ngoài ồ ạt vào Việt Nam đã thúc đẩy cá nhân tác giả cần thay đổi và bứt phá trong sáng tác, chính vì vậy dẫn nảy sinh những phong cách cá nhân và từ đó tạo nên những biến động về xu hướng nghệ thuật trong hội họa. Giữa tiến trình phát triển của hội họa thế giới và thực trạng của hội họa nước ta giai đoạn này đang phát triển chậm so với các nước khác, và họ đã bắt đầu tìm hiểu, thể nghiệm những hình thức mới của nghệ thuật tạo hình để có thể hoà nhập vào xu hướng nghệ thuật của khu vực và thế giới.

Từ năm 1925, phong cách tả thực, hiện thực giữ vai trò chủ yếu trong sáng tác của các họa sĩ, có một vài tác giả đã thử nghiệm một số tác phẩm theo xu hướng hội họa phương Tây như Lập Thế, Trừu Tượng. Nhưng họ chỉ coi những tác phẩm đó là sự tìm tòi thể nghiệm, chứ không khẳng định đó là lối sáng tác hay và phù hợp, vì vậy lối vẽ tả thực theo phong cách Trường Mỹ thuật Đông Dương vẫn được các họa sĩ cao niên theo đuổi. Đến cuối thập niên 70 đầu thập niên 80, khuynh hướng Lập thể dường như có ảnh hưởng mạnh đến họa sĩ trẻ như: *Đón thương binh về làng* (1976), *Giặc Mỹ* (1980) của Đặng Thị Khuê; *Chiến lũy* (1984); *Công nhân lắp máy* (1983) của Lê Anh Vân; *Quê biển* (1980) của Mai Văn Kế; *Mùa xuân* (1982) của Đỗ Thị Ninh... Đến giai đoạn 1990-1995 chỉ còn thấy lác đác một vài tác giả tìm tòi theo khuynh hướng Lập thể. Các tác phẩm ảnh hưởng khuynh hướng Lập thể ở Việt Nam đều biểu hiện một phẩm chất đặc biệt là đối lập với tính khô khan lý trí của Lập thể phương Tây. Đến Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1995, người ta thấy ít tác phẩm ảnh hưởng của khuynh hướng Lập thể, mà phần đông sáng tác theo khuynh hướng khác như Siêu Thực, Biểu Hiện, Trừu Tượng...

Trước đổi mới, tranh trừu tượng được coi là thể loại hội hoạ phản hiện thực sẽ không được chấp nhận trong các triển lãm. Sau đổi mới, năm 1998 triển lãm tranh của ba hoạ sĩ Vĩnh Phối, Trương Bé, Đỗ Kỳ Hoàng (tại 19 Hàng Buồm, Hà Nội), có hai tác giả là Vĩnh Phối và Trương Bé bày tranh trừu tượng, tuy triển lãm không để nhiều ấn tượng, nhưng đây là lần đầu tiên tranh trừu tượng có mặt trong một cuộc triển lãm mỹ thuật tại thủ đô. Năm 1992 triển lãm tranh trừu tượng có quy mô tại Gallery Hồng Hạc, T.p Hồ Chí Minh, nó gây được sự chú ý trong giới mỹ thuật, nhiều người đã coi đây là sự khẳng định cho một xu hướng sáng tác mới, nhưng người ta vẫn chưa thoả mãn đó là một triển lãm của hội hoạ Trừu Tượng, bởi có rất nhiều tác phẩm được thể hiện theo xu hướng hội hoạ Biểu Hiện, Siêu Thực, đôi khi trong cùng một tác phẩm kết hợp nhiều xu hướng nghệ thuật khác nhau. Xu hướng Trừu Tượng giai đoạn này phát triển và lan rộng trong các sáng tác của không ít hoạ sĩ đặc biệt là các hoạ sĩ Tp. Hồ Chí Minh. Nhiều tác giả chuyên tìm tòi theo xu hướng này như nhóm 10 hoạ sĩ miền Nam, miền Bắc có Lê Anh Vân và một số các tác giả khác, miền Trung có Trương Bé. Nhiều hoạ sĩ do quá trình tìm tòi trong sáng tác và trong hình thức thể hiện đã đến với trừu tượng và đã có thành công nhất định. Nhưng không ít hoạ sĩ bản lĩnh nghề nghiệp thiếu vững vàng, sợ không theo kịp đồng nghiệp đã từ bỏ lối vẽ bản năng để đến với trừu tượng rồi cuối cùng mất đi chính mình. Xu hướng Trừu Tượng thông tin đa chiều, lấy màu sắc làm phương thức chính để diễn đạt tình cảm ý tưởng. Qua các tác phẩm trừu tượng, ta thấy các tác giả sử dụng nhiều kỹ thuật như vẩy, trát, bôi, phun hay kết hợp nhiều chất liệu khác nhau như sơn dầu, gỗ, dây bện, vải... Đi kèm những sáng tác trừu tượng là những quan điểm có lệch lạc, nhầm lẫn về hội hoạ Trừu Tượng. Việc xuất hiện xu hướng hội hoạ Trừu Tượng không phải là điều bất ngờ với công chúng mỹ thuật trong nước. Nhưng không ít người coi đây là xu hướng mới diễn đạt tình cảm cụ thể, trực tiếp nhất và họ đã chối bỏ những thành tựu của những năm trước coi xu hướng Tả Thực, Hiện Thực là minh hoạ tuyên truyền và lỗi thời.

Trong vòng 5 năm, xu hướng Biểu Hiện được phát triển và lan

nhanh. Sau sự mở rộng quan niệm nghệ thuật, sự giao lưu ồ ạt với mỹ thuật nước ngoài đã làm nảy sinh những ý tưởng nhằm tạo ra sự đột biến nhảy vọt trong nền hội họa Việt Nam. Các tác giả tìm tòi theo xu hướng này phải kể đến nhóm họa sĩ Đặng Xuân Hoà, Hà Trí Hiếu, Trần Lương, Hồng Việt Dũng, Phạm Quang Vinh và một số tác giả khác như Đinh Quân, Nguyễn Quân. Trong các tác phẩm của mình họ đều phản ánh thế giới của ảo giác, đầy ấp hỗn độn những mô típ trong một không gian chật chội. Một số tác giả thể hiện chân dung mình hay người thân, đôi khi là những mô típ do chính họ tạo ra. Ví dụ Đặng Xuân Hoà, người được coi là có tay nghề vững trong nhóm của anh. Anh là người có khả năng làm chủ chất liệu sơn dầu, bề mặt tranh của Đặng Xuân Hoà thường gồ ghề, mạnh mẽ về màu và nét bút, cùng những mô típ hỗn độn được anh tung hứng và xếp trật tự theo ngôn ngữ tạo hình. Hà Trí Hiếu với một tâm hồn nhẹ nhàng hướng tới một miền quê, nhiều tác phẩm xoay quanh mô típ người đàn bà và con bò. Trong tranh của Hiếu với hình thể giản lược, yếu tố tượng trưng được nhấn mạnh. Sáng tác của Hà Trí Hiếu thường xuyên đào bới trong một mô típ nhưng không đơn điệu và khá đặc sắc về màu và ý tưởng. Nguyễn Quân là nhà phê bình mỹ thuật, nhưng ông cũng lao vào vẽ và đi theo lối sáng tác này. Người ta gặp những giấc mơ, những hình ảnh quen thuộc như chim, cá, mặt Phật, thân thể đàn bà, phước trong tranh của ông.

Sự nở rộ của hội họa Việt Nam trong giai đoạn này thật là phong phú, nhiều họa sĩ đam mê và theo đuổi các xu hướng nghệ thuật khác nhau và đã định hình phong cách riêng như: Đỗ Quang Em, Lê Huy Tiếp vẽ theo xu hướng cực thực; Bửu Chỉ, Lê Huy Hoà theo xu hướng Siêu thực. Các xu hướng của hội họa Việt Nam giai đoạn này không chỉ hoàn toàn riêng biệt một xu hướng mà có sự đan chen của các xu hướng như Siêu thực, Biểu hiện, Lập thể, Trừu tượng... Qua triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1995 và một số triển lãm cá nhân cho ta thấy các họa sĩ đang sáng tác theo chiều hướng kết hợp các xu hướng nghệ thuật khác nhau. Do tiếp nhận đồng loạt các xu hướng và một phần họa sĩ không nắm rõ đặc trưng của từng xu hướng hội họa mà dẫn đến sự đan xen trên. Đây là thực trạng hội họa Việt Nam 10 năm đổi mới.

Nhiều họa sĩ lại có xu thế tìm đến mô típ của nghệ thuật dân gian như chạm khắc đình làng, điêu khắc Phật giáo, tranh dân gian... làm nguồn cảm hứng sáng tác. Họ sử dụng rất hào phóng các mô típ cổ, họ lắp ghép hay chép thẳng vào tranh của mình cho phù hợp với một triết lý, hay một câu chuyện huyền thoại... Tạm gọi là xu hướng mang thẩm mỹ dân tộc. Trong triển lãm Mỹ thuật toàn quốc năm 1995 các tác phẩm sáng tác theo xu hướng này xuất hiện khá nhiều như *Cõi nhân gian* của Hùng Khuynh đã đưa các mô típ như tiên nữ, phướn, lọng, rồng trong chạm khắc đình làng và để biểu đạt nội dung và thẩm mỹ. *Vò lúa* của Đào Hoa Vinh lại khai thác cấu trúc tạo hình cổ. Diệp Quý Hải sử dụng các hoa văn hình học đặc trưng của trang trí nhà mồ Tây Nguyên trong tác phẩm *Năm bơ xát. Múa rối nước* của Công Kim Hoa đã giữ nguyên cách tạo hình cổ như tiên rồng trong trang trí đình làng vào tranh. Ở xu hướng hội họa này các họa sĩ đã nhìn nhận, đánh giá, tiếp thu và hướng về nền nghệ thuật cổ dân tộc, thể hiện nó có sáng tạo và trên cơ sở của phương pháp tạo hình hiện đại. Tuy chưa gạt hái được thành công nhất định nhưng đây là một xu hướng sáng tác mang thị hiếu thẩm mỹ tốt, nhưng không ít tác phẩm chỉ là vay mượn mô típ cổ để che đậy sự yếu kém nghề nghiệp và bộc lộ những cảm xúc gượng gạo, không có sự tìm tòi sáng tạo và không bộc lộ ý tưởng.

Giai đoạn này, một số dòng nghệ thuật chỉ là sự thu lượm những thành tựu của những khuynh hướng hội họa phương Tây đã thoái trào từ lâu. Các họa sĩ chỉ sử dụng yếu tố biểu đạt của các khuynh hướng đó chứ nó không thể tạo ra hình thức mới để trở thành một xu hướng hội họa ở Việt Nam. Do vậy, tạm chia hội họa Việt Nam giai đoạn này theo 3 xu hướng (dòng) nghệ thuật:

Xu hướng thứ nhất: sáng tác bằng bút pháp tả thực, hiện thực.

Xu hướng thứ hai: sáng tác dựa trên yếu tố biểu đạt của các khuynh hướng hội họa nước ngoài như Siêu thực, Biểu hiện, Dã thú, Lập thể, Trừu tượng...

Xu hướng thứ ba: sáng tác mang thẩm mỹ dân tộc (sử dụng mô típ và phương pháp tạo hình).

Hoạt động mỹ thuật giai đoạn 1990-1995 hầu như do giới trẻ đảm

nhiệm. Tranh của các họa sĩ trẻ luôn có mặt tại các nhà triển lãm. Nhiều người triển lãm 2 đến 3 lần trong một năm, đây là điều mà thế hệ trước khó có thể thực hiện được. Cơ chế thị trường đã làm cho các họa sĩ trẻ năng động hơn, những khám phá nghề nghiệp của họ trở nên khôn ngoan hơn, họ tung ra mọi thử nghiệm theo các xu hướng khác nhau, rồi khéo léo kết hợp các yếu tố hội họa phương Tây và hội họa phương Đông để đưa ra một hình thức hội họa “mới”. Có họa sĩ trẻ đã mạnh dạn thử nghiệm một số hình thức nghệ thuật mới như nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật trình diễn. Trước đây các triển lãm có quy mô do Bộ Văn hoá Thông tin hoặc Hội Mỹ thuật tổ chức, họa sĩ gửi tranh đến phải được chọn lọc kỹ càng, còn bây giờ nhiều họa sĩ trẻ lại từ chối không tham gia những triển lãm đó. Họ coi đó là những triển lãm mang tính phong trào nhiều hơn tính chuyên nghiệp, có họa sĩ không ngần ngại cho rằng mình đã là đối tượng chính của các gallery và những triển lãm như trên là không cần thiết đối với họ.

Đối với nghiệp vẽ, một số họa sĩ trẻ không ngần ngại lao vào những cuộc “bể dâu”, họ say mê nghệ thuật, dám chịu trách nhiệm, dám phủ nhận để đi theo con đường nghệ thuật của riêng mình. Song cũng có nhiều họa sĩ quá lo lắng cho nghiệp vẽ mà quên rằng phải tích lũy vốn sống, vốn hiểu biết văn hoá và xã hội hay nhân cách đạo đức cho bản thân, đó chính là điều cốt yếu để thành công trong bước đường nghệ thuật.

\*

\*                      \*

Tình hình sáng tác hội họa trong 5 năm (1990-1995) có nhiều biến động mà nguyên nhân chính là tác động của công cuộc đổi mới cùng nền kinh tế thị trường, cũng như tinh thần tự do sáng tác trong nghệ thuật. Chúng ta thấy được sự chuyển động mạnh mẽ, đa dạng và phong phú của nền hội họa Việt Nam. Bên cạnh xu hướng tả thực hiện thực dòng chảy mỹ thuật Việt Nam đang hình thành và phát triển những xu hướng mới lan toả theo nhiều nhánh khác nhau, nó có sự pha trộn tiếp thu hội họa nước ngoài cũng như cộng hưởng với nền nghệ thuật tạo hình dân tộc.

Nhiều xu hướng sáng tác đã tạo cho hội hoạ Việt Nam một gương mặt mới ở những năm cuối cùng của TK 20. Phát triển phải trải qua biến động - mà có biến động mới phát triển được, cho nên không chỉ phát triển là điều đáng quý, biến động là điều đáng lo. Biến động cũng là điều đáng quý vì trong tình hình mỹ thuật Việt Nam giai đoạn này cần sự biến động để tạo đà cho sự phát triển. Điều trăn trở cho hội hoạ Việt Nam ở giai đoạn này là chưa có tác giả hay tác phẩm tiêu biểu, vì sự xuất hiện tác giả hay tác phẩm tiêu biểu sẽ là điểm nhấn trong bức tranh toàn cảnh về mỹ thuật Việt Nam. Nhà nước cần đầu tư cho mỹ thuật một cách thích đáng vì đầu tư chính là sự định hướng đúng đắn, nếu được đầu tư người nghệ sĩ ít bị chi phối bởi những lo toan thường nhật và họ sẽ quan tâm hơn đến công việc sáng tác. Nhưng điều quan trọng hơn cả đó là tư cách cá nhân của người nghệ sĩ và trách nhiệm của họ trước xã hội, trước giai đoạn phát triển mới của đất nước.

**N.Đ.B**

**Tài liệu tham khảo:**

1. *Xây dựng và phát triển nền văn hóa Việt Nam tiến tiến đậm đà bản sắc dân tộc*, Nguyễn Khoa Điềm (Chủ biên), Nxb Chính trị Quốc gia, Hà Nội 2002.
2. Vựng tập *Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1990*, Vụ Mỹ thuật - Bộ VH TT, năm 1990.
3. Vựng tập *Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1995*, Vụ Mỹ thuật - Bộ VH TT, năm 1995.

## MỘT SỐ VẤN ĐỀ ĐIÊU KHẮC HIỆN ĐẠI VIỆT NAM\*

*Trần Thị Biển*

**N**ền điêu khắc hiện đại Việt Nam luôn tiếp thu kế thừa điêu khắc cổ truyền và những thành tựu của các thế hệ đi trước. Sự tiếp thu, phát triển của ngành điêu khắc đã biến chuyển thành ngôn ngữ riêng, có hơi thở mới.

Hiện nay điêu khắc Việt Nam luôn phát triển, cả về chất lượng và số lượng, đã có nhiều triển lãm được trưng bày. Ngoài những cuộc triển lãm do nhà nước tổ chức như Hội Mỹ thuật Việt Nam, Vụ Mỹ thuật, Trường Đại học Mỹ thuật và còn có những cuộc triển lãm cá nhân hoặc nhóm. Dẫu biết rằng điêu khắc có tiếng nói riêng và quá trình hình thành cũng đòi hỏi bởi chính ngôn ngữ của chúng. Cụ thể là điêu khắc đòi hỏi về thời gian công sức và kinh phí để tạo dựng nên tác phẩm. Có lẽ vì thế mà các nhà điêu khắc không đủ điều kiện để tự tổ chức một cuộc triển lãm cá nhân mang tính quy mô.

Hình thức trưng bày tác phẩm được tác động bởi nền kinh tế xã hội, sự đi lên của ngành điêu khắc thực sự được phát triển lớn mạnh nhất là khoảng 5 năm trở lại đây, khi mà nền kinh tế đất nước có nhiều tiến triển, nhờ vào chính sách của Đảng và nhà nước, có ưu tiên khuyến khích đối với các nghệ sĩ, nhà nước thực sự trân trọng những thành quả

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 2 (10), tháng 7 năm 2004.



lao động của các nghệ sĩ có tác phẩm đẹp mang giá trị nghệ thuật cao. Vì vậy trong mấy năm vừa qua, điêu khắc được tuyên truyền mở rộng hơn rất nhiều trên mọi phương diện quần chúng và thực sự số lượng các cuộc triển lãm cũng được tăng lên.

Một số cơ quan, quỹ văn hoá trong nước và ngoài nước có tài trợ cho các nhà điêu khắc triển lãm ra mắt công chúng. Từ đây một số triển lãm được ra đời theo định kỳ, như Triển lãm không gian mới, triển lãm điêu khắc trẻ, triển lãm mỹ thuật toàn quốc (5 năm 1 lần); tạo điều kiện cho các nhà điêu khắc giao lưu với các nghệ sĩ nước bạn bằng cách tổ chức các trại sáng tác như trại sáng tác điêu khắc đá tại vùng Non Nước (Đà Nẵng), trại sáng tác điêu khắc Huế nhân dịp Festival Huế hai năm 1 lần... Đặc biệt là cuộc triển lãm điêu khắc toàn quốc định kỳ 10 năm, riêng triển lãm điêu khắc toàn quốc đã diễn ra 4 lần, song năm 2003 là cuộc “ra quân” lớn nhất của ngành điêu khắc Việt Nam, triển lãm diễn ra đánh dấu sự phát triển của ngành điêu khắc hiện đại Việt Nam cả về số lượng và chất lượng. Điều hiển nhiên khi thấy điêu khắc hiện đại Việt Nam ngày càng đông đảo nghệ sĩ tham gia, là bởi hình thức tổ chức đã có tác dụng trực tiếp dẫn đi vào tâm thức của công chúng rõ nét hơn.

Nhu cầu cảm nhận nghệ thuật không chỉ có người trong ngành đến thăm triển lãm mà nay có cả người ngoài ngành cũng có nhu cầu thưởng thức. Triển lãm điêu khắc toàn quốc 2003 được ra mắt, dưới sự tuyên truyền quảng bá của các cơ quan thông tấn đã giúp cho nhiều người, nhiều ngành có dịp được tham quan nên kết quả đã gây được ấn tượng rất mạnh. Theo kết quả điều tra xã hội học của Viện Mỹ thuật thì có khoảng 48% người trong ngành đi xem, và 36% người ngoài ngành tới xem triển lãm. 70% số người xem triển lãm có trình độ đại học, 10% có trình độ trên đại học và 10% có trình độ cao đẳng. Số người thường xuyên đi xem đạt 49%, số người thỉnh thoảng đi xem là 47%, đi xem lần đầu chỉ có 2%. Như vậy số người tới thưởng thức nghệ thuật có những nhận xét về tác phẩm một cách tích cực là những người có trình độ nhận thức về nghệ thuật và thường xuyên đi xem triển lãm. Việc đi xem triển lãm không chỉ dừng lại ở một giai đoạn hoặc lứa tuổi nào, mà có nhiều đối tượng ngành nghề khác nhau, từ thế hệ 60 - 70 tuổi đến các em học

sinh đều đến xem triển lãm: Lứa tuổi từ 50 tuổi trở lên có 14%, trên 30 tuổi có 20%, trên 18 tuổi có 54%, dưới 18 có 3%.

Ngoài ra người xem còn tự đánh giá, nhận xét, bình bầu cho những tác phẩm đạt giải, họ thẳng thắn đưa ra ý thích về chất liệu, chủ đề... nhằm đối chiếu với tiêu chí của Hội đồng nghệ thuật. Điều đó tạo ra sợi dây vô hình nối sự quan tâm bình đẳng của công chúng với nghệ thuật tạo hình.

Dấu mốc về đội ngũ tác giả được căn cứ vào các triển lãm toàn quốc những năm về trước, so với triển lãm 2003 để thấy rõ sự hùng hậu về đội ngũ tác giả, mỗi năm lực lượng tác giả tác phẩm được biểu hiện rõ rệt bằng số lượng.

Trước kia đội ngũ điêu khắc chỉ được đào tạo chủ yếu tại khoa điêu khắc Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội (mỗi năm thường chỉ tốt nghiệp khoảng 3-4 người). Ngày nay các thế hệ điêu khắc ngày càng đông đảo, hàng năm đều có những đội ngũ sáng tác được tốt nghiệp từ các trường: Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, Trường Đại học Mỹ thuật công nghiệp, Trường Đại học nghệ thuật Huế, Trường Đại học Mỹ thuật thành phố Hồ Chí Minh.

Điều này cho thấy qua thời gian đội ngũ tác giả ngày một đông dần lên. Hy vọng họ sáng tác những tác phẩm giá trị ra đời.

Nếu dựa vào kết quả của 4 cuộc triển lãm điêu khắc toàn quốc, có các tác phẩm được giải, ta sẽ có sự so sánh về độ tuổi cho tác giả ở các lứa tuổi để thấy được “độ chín” và sự “thành danh” của các nghệ sĩ ở các bậc tuổi ngày càng trẻ trung hơn, năng động hơn, nhạy bén trong nghề và xứng đáng gia nhập hàng ngũ với những thế hệ đã từng được khẳng định.

+ Triển lãm điêu khắc toàn quốc lần 1 năm 1973. Các nhà điêu khắc đạt giải là Lê Công Thành, Nguyễn Hải, Trần Tía, Lê Thuộc... Lúc đó họ đang ở độ tuổi 40, lứa tuổi chín chắn cả về “đời” và “nghề”. Các nhà điêu khắc này được coi là những con chim đầu đàn của ngành điêu khắc đương đại Việt Nam.

+ Triển lãm điêu khắc toàn quốc lần 2 năm 1983. Đây là giai đoạn

đất nước chiến tranh chống Mỹ cứu nước, những nhà điêu khắc vừa là nghệ sĩ vừa là chiến sĩ, các tác phẩm được giải ở giai đoạn này là của các tác giả Tạ Quang Bảo, Hứa Tử Hoài, Duy Độ, Trần Hùng... Họ đang ở lứa tuổi dưới 40.

+ Triển lãm điêu khắc toàn quốc lần 3 năm 1993, xuất hiện các tác phẩm được giải của các tác giả Nguyễn Hải Nguyễn, Nguyễn Ngọc Thành... họ đang ở độ tuổi xấp xỉ 30.

+ Triển lãm điêu khắc toàn quốc lần 4 năm 2003. Đây thực sự là giai đoạn lớp trẻ đã tự khẳng định mình. Tác phẩm đạt giải cao nhất là của Nguyễn Hồng Dương, Vũ Hữu Nhung... họ đang ở tuổi 20.

Triển lãm lần thứ 3 vào năm 1993 có 210 tác giả tham dự, thì triển lãm lần thứ 4 năm 2003 con số tác giả đã lên tới 235 tác giả phân bố ở các vùng miền khác nhau, tập trung nhất vẫn là Hà Nội, thành phố Hồ Chí Minh, Huế, Đà Nẵng. Dựa vào những yếu tố trên để thấy được phần nào nền điêu khắc hiện đại Việt Nam sẽ có nhiều hứa hẹn tiến triển tốt.

Vấn đề về chất liệu là phương tiện để các nghệ sĩ sáng tác, trước đây chủ yếu là gỗ, đá, đồng, đất nung... thì nay triển lãm còn xuất hiện nhiều kỹ thuật, chất liệu hiện đại hơn như composit, polime, granit, thép, inox... rõ ràng xã hội càng phát triển, càng tạo điều kiện cho thể nghiệm sáng tác thành công. Cuộc sống, kinh tế đất nước đổi thay, từng đặt ra nhiều vấn đề, nhiều yêu cầu đối với nghệ thuật và từng tác giả. Điêu khắc đã phần nào nắm bắt được nhu cầu đời sống xã hội. Triển lãm điêu khắc đã phát triển cho thấy khá toàn diện, các thể loại, hình tượng nghệ thuật, đồng thời đã có nghệ sĩ chọn chất liệu chủ đề phù hợp.

Xu hướng sáng tác cũng là vấn đề quan trọng đối với nhà điêu khắc. Vì vậy khi đặt vấn đề nhà điêu khắc thường cân nhắc kỹ nhất về việc mình theo đuổi và khả năng biểu đạt đến đâu.

Một số đề tài mũi nhọn về xã hội, gia đình, khát vọng hoà bình, hạnh phúc... chiếm một vị trí không nhỏ trong triển lãm. Có lẽ đó chính là nguyện vọng, tình cảm của mỗi con người, các tác phẩm này đều được nhiệt tình hoan nghênh hưởng ứng. Ngoài sự phấn đấu tìm tòi phong cách mới thì có một thực tế mà các nghệ sĩ phải đương đầu với sự phát

triển của xã hội, cuộc sống hiện tại vô cùng phong phú và đa dạng nó buộc cho các nhà điêu khắc phải mở rộng phong cách và đề tài sáng tác. Điều đó làm cho ngôn ngữ điêu khắc phải đổi mới sao cho năng động và thích hợp với yêu cầu của nội dung mới.

Trong triển lãm điêu khắc toàn quốc 2003 còn xuất hiện một số tác phẩm mang những quan niệm sáng tác mới trong cách đặt vấn đề, họ biết vận dụng từ cuộc sống thực của cuộc sống, mà thực ra cuộc sống thực không phải hoàn toàn thuận lợi, dưới môi trường sáng tác, dưới lăng kính nhiều chiều các nghệ sĩ không chỉ hoàn toàn ca ngợi cái đẹp hạnh phúc mà còn đề cập đến mặt trái của xã hội như: ly hôn, nỗi đau, cảnh báo về môi trường, các tác phẩm *Người đàn bà bất hạnh*, tổng hợp của Khổng Đỗ Tuyên hình dáng thật của một người đàn bà cúi đầu, búi tóc hai tay chắp gọn trong lòng ngồi gần mép ghế, chiếc ghế băng dài đơn độc khô cứng với ngọn nến đỏ đang cháy dở, khối hình khô cứng thiếu đi sự mềm mại mà là những thứ thô ráp sần sùi. Ý đồ của tác giả muốn đưa ra hình ảnh buồn bằng ngôn ngữ điêu khắc. *Nhà cây*, kính sắt của Nguyễn Ngọc Lâm cũng có tiếng nói riêng, phong cách mới, lạ nổi bật là sự che đậy thiếu sinh khí trong môi trường thiên nhiên, chứa đựng ý tưởng hợp thời. *Lời của biển*, thép đá của Phạm Ngọc Lâm gợi ra vấn đề nổi cộm mà hiện nay con người đang quan tâm, âu đó cũng là lời cảnh báo tế nhị của tác giả muốn gửi đến chúng ta những con người của thời mở cửa. *Khói ô nhiễm*, sắt của Trương Đình Quế, *Màu da cam, nỗi đau sau cuộc chiến*, gỗ của Đinh Rú, *Khoảng trống*, đồng của Tạ Quang Bạo... Tất cả như đang vang lên những âm hưởng của cuộc sống thực tại được chất lọc qua từng cách khai thác của tác giả, đồng thời nó còn như lời cảnh báo cho một tương lai, môi trường sống của chúng ta đang rất cần được bảo vệ giữ gìn. Các nhà điêu khắc đã tạo ra nét mới trong cách đặt vấn đề, họ đã góp phần nhỏ bé cho việc bảo vệ môi trường sống và công cuộc xây dựng và phát triển đất nước ta.

Ở triển lãm điêu khắc toàn quốc 2003 có khoảng 2/3 số tác phẩm là trừu tượng, có lẽ trừu tượng là con đường đi đến sự cách tân ngôn ngữ trong điêu khắc. Dẫu rằng đã có một số nhà điêu khắc thành công khi làm trừu tượng như Tạ Quang Bạo, Lê Công Thành, Nguyễn Hải... Nhưng

hiện nay xu hướng trừu tượng vẫn là vấn đề hấp dẫn với các nhà điêu khắc khi sáng tác. Đặc biệt là các nhà điêu khắc trẻ, có rất nhiều tác phẩm có phong cách trừu tượng nhưng ở nhiều dạng khác nhau. Trừu tượng có hình, trừu tượng mang nội dung tinh thần, có tác phẩm trừu tượng mang khối thuần túy. Tất cả đều nói lên tiếng nói của ngôn ngữ điêu khắc: *Bố cục*, *Tình yêu*, đá của Nguyễn Long Bửu, *Đàn* của Nguyễn Trọng Cần, *Công kênh* của Nguyễn Luận, *Bướm* của Nguyễn Hà... Có thể thấy những thủ pháp kỹ thuật như khoét khối để tạo ra khoảng trống tạo sự bất ngờ về khối, có khi lại gấn, xếp, chồng, nối bằng dây tham vọng đưa ra sự khác biệt. Hầu hết các tác phẩm trừu tượng ở triển lãm 2003 đều đưa đến cho người xem cảm được cái đẹp trên tác phẩm bằng không gian đa chiều. Bản chất của những tác phẩm trừu tượng chính là những sự độc thoại, mỗi người đều có thể cảm nhận theo quan niệm riêng, ít khi tìm đến cho người xem tiếng nói chung nhất, đặc biệt là ở thể loại trừu tượng không có hình. Các nhà điêu khắc theo xu hướng trừu tượng đã ít nhiều học hỏi nền điêu khắc hiện đại thế giới, mà đều có thể cảm thông khi thấy điêu khắc gia Brancusi (Rumani) có nói: “Cái gì thực thì không thể phô diễn ra ngoài, mà cái đó chính là bản chất của sự vật”.

Những tác phẩm ghi dấu ấn có liên quan đến sự phát triển của điêu khắc điện đại khi ta thấy ở *Rừng nhiệt đới* của Trần Hoàng Cơ, *Cột kiến, ốc sên, bọ ngựa* được phóng to đến chân thực của Đinh Công Đạt trong triển lãm Không gian mới tại Bảo tàng Mỹ thuật. Hay sự nổi bật trong triển lãm Điêu khắc trẻ lần thứ nhất tháng 7 năm 2000 với một loạt những nhà điêu khắc trẻ xuất hiện với sự mở rộng trong điêu khắc, sự thực ở đây người xem thấy người tài được ngưỡng mộ một cách trân trọng, một Lê Thiết Cương với đường lượn của sắt uốn sơn đỏ phù hợp với không gian ngoài trời, một Đinh Thắm Poong với sắp đặt vui tươi mới lạ, một Đoàn Văn Bằng, Lê Lạng Lương, Trần Đức Sỹ trẻ trung giàu chất triết lý, gần gũi với hiện đại. Triển lãm điêu khắc trẻ lần thứ I đã thành công và đi vào sự kiện ở chính sự trẻ trung, năng động, ta thấy ít có sự sơ sài đơn điệu. Như vậy điêu khắc hiện đại Việt Nam đã mở rộng được quan niệm thẩm mỹ, càng ngày càng gần gũi với thực tế cuộc sống, cuộc sống đa dạng đã làm nên nhiều tác phẩm mang bản sắc dân tộc, khiến ta thấy

cần có điều khắc, cần điều khắc để làm đẹp, để chuyện trò, gợi ý làm thoả mãn ý thích về thẩm mỹ trong mỗi con người.

Trại sáng tác được tổ chức là nhu cầu cần thiết của mỗi người nghệ sĩ. Quá trình sáng tác giống cuộc đời con người, lúc vui, lúc buồn, tùy vào điều kiện để sáng tác, có người khi buồn họ sẽ làm được việc hơn và ngược lại, nhưng khía cạnh giống nhau của người sáng tác là cần có một điều kiện vật chất và môi trường sáng tác nhất định. Một số trại sáng tác đã ra đời nhằm đáp ứng phần nào tạo điều kiện cho các nghệ sĩ làm việc có hiệu quả. Trại sáng tác là nơi các nhà điêu khắc được gặp gỡ giao lưu không hẳn chỉ bó mình trong phòng sáng tác mà họ tập trung nhau lại dưới sự tài trợ của một số cơ quan có quyền lực và kinh tế. Tại đây các nhà điêu khắc có thể sáng tác theo tất cả các khuynh hướng, chủ đề mình từng ấp ủ, hoặc đôi khi được học hỏi tinh thần từ các nghệ sĩ nước bạn. Có thể nói trại sáng tác sẽ là cơ hội để các nhà điêu khắc tìm tòi, phát hiện sáng tạo trong quá trình sáng tác tại trại. Thông thường những tác phẩm dự trại như thế thường là những tác phẩm ngoài trời đáp ứng với nhu cầu cần thiết của môi trường thiên nhiên mà tự con người sẽ sắp xếp chúng một cách phù hợp nhất. Tuy nhiên những tác phẩm đẹp cũng được chọn lựa để tồn tại với cuộc sống hiện đại, cụ thể là để nó được chung sống với môi trường đánh dấu cho sự phát triển tiến bộ của nền điêu khắc hiện đại.

Nếu nhìn toàn bộ nền điêu khắc Việt Nam trong vòng 10 năm qua, kể cả các triển lãm nhóm, trại sáng tác...thì những cuộc triển lãm này đi vào dấu mốc, sự kiện. Hầu hết các nhà điêu khắc vẫn ít có điều kiện để chia sẻ, vận dụng tư duy một cách tối đa nhất, ở một khía cạnh nào đó các nhà điêu khắc vẫn bị lúng túng và khó có điều kiện để phát huy hết hiệu quả sáng tạo hình tượng nghệ thuật điêu mà nghệ thuật điêu khắc luôn cần.

Triển lãm điêu khắc lần 4 (2003) coi như một chặng đường phát triển rục rờ của điêu khắc, tổng thể đã phản ánh được diện mạo của nền điêu khắc mới. Các tác phẩm được giải có số lượng nhiều hơn, đa phong cách, nhiều chất liệu. Bước chuyển quan trọng ở đây là chính tác giả đã

ý thức được khả năng của chính tác giả và sự biểu đạt của tác phẩm. Xu hướng hiện thực không còn đơn thuần là sao chép sáo mòn mà các nhà điêu khắc đã khéo lồng vào tác phẩm nỗi niềm của nghệ sĩ để thăng hoa cùng ngôn ngữ trong điêu khắc.

Hy vọng điêu khắc Việt Nam ngày càng phát triển, luôn bám sát thực tế cuộc sống, dành nhiều nội tâm cho bản sắc dân tộc. Bởi người nghệ sĩ chân chính nào cũng gắn liền với xã hội của đất nước mình. Khi đưa ra tác phẩm phải biết tiếp thu vốn liếng của nhân loại đó chính là tư chất của người Việt Nam.

**T.T.B**

## VÀI NÉT VỀ TRANH CHÂN DUNG CỦA NGUYỄN SÁNG\*

*Nguyễn Loan\*\**

Mỹ thuật do con người sáng tạo ra, nó đóng góp cho sự phát triển chung của nhân loại. Trong một chiều dài thời gian gần toàn bộ lịch sử của nghệ thuật cũng như chiều rộng của địa lý từ Đông sang Tây thì chúng ta thấy rằng sự xuất hiện chủ yếu, liên tục, cũng như có tính chất trung tâm đó là hình bóng con người. Quả vậy, bởi con người đang cố cùng tạo hoá để sáng tạo, điều khiển thế giới vật chất, tinh thần... Cái trung tâm là con người với các mối quan hệ ấy thì vẻ mặt của hình bóng con người luôn được cố công diễn đạt nhằm truyền cảm cái tâm hồn con người ở bên trong. Sự cố công diễn đạt vẻ mặt ấy đã chứng minh cái sức mạnh thu hút đáng kể của nó đối với người xem, sự cố gắng liên tục của các thế hệ hoạ sĩ đã để lại những kinh nghiệm nghề nghiệp cùng những ghi dấu về thế giới tình cảm của con người, cũng từ đó mà khuôn mặt ngày càng trở nên mối quan tâm thường xuyên hơn cũng như trở nên một sự chú trọng trong mối quan tâm của mọi người ngoài xã hội để dần hình thành nên một thể loại tranh chân dung.

Nghệ thuật chân dung tự nó tạo ra niềm say mê giữa hoạ sĩ và người mẫu. Thoạt tiên việc vẽ vì người mẫu, cho người mẫu, cần phải giống,

---

\* Bài đã in trong Thông tin Mỹ thuật, Số 3-4 tháng 1 năm 2005, Trường ĐHMT Tp. HCM

\*\* Sinh năm 1979, về Viện năm 2002, nghiên cứu viên Ban Mỹ thuật Hiện đại.



sau đó lại vì họa sĩ. Những tác phẩm về đề tài Chiến tranh và Cách mạng của Nguyễn Sáng thường làm người ta ít nhớ tới những phần hội họa khác của ông, đặc biệt là tranh chân dung. Ở đây, họa sĩ thể hiện mình khá rõ, trong quá trình tìm hiểu một đời sống tâm lý khác, không phải của họa sĩ, dù Nguyễn Sáng không phải là họa sĩ chân dung thuần túy. Đôi khi ông vẽ vì nể nang bạn bè, đôi khi vẽ vì túng thiếu, cần tiền và chất liệu cho những bức tranh khác, nhưng khi đã đặt bút là ông khắt khe với nghệ thuật, đòi hỏi mình cao hơn bình thường, cao hơn cái giống. Có người đặt hàng từng thắc mắc vì sự cách điệu quá đáng của ông, khiến cho chân dung ngày càng đi xa người mẫu, ông trả lời: *“Ông cần một bức chân dung đẹp thì cứ kệ tôi. Càng vẽ một người càng phải chất lọc như không còn có cái gì có thể thêm bớt được nữa”*.

Bức chân dung năm 1945 vẽ *Mẹ ông Đức Minh* hoàn toàn theo phong cách tả thực (bởi lúc đó ông chưa tốt nghiệp, do chiến tranh trường Mỹ thuật Đông Dương đóng cửa và cũng là thời điểm ông chưa có phong cách như sau này mà còn lệ thuộc vào nhà trường). Dẫu vậy, nó cũng thể hiện sự tài khéo của ông khi mô tả chính xác người phụ nữ đoan trang mẹ của nhà tư bản trẻ, ra tỉnh đã lâu nhưng vẫn còn giữ được nét quê mùa của một bà lão nông dân. Nhưng tại sao gia đình ông Đức Minh lại đặt Nguyễn Sáng vẽ, khi họa sĩ còn rất trẻ, mới 22 tuổi (Nguyễn Sáng sinh năm 1923). Cho tới mãi sau này ông Đức Minh luôn hâm mộ và sưu tập tranh Nguyễn Sáng, cũng như đặt Nguyễn Sáng vẽ rất nhiều chân dung cho gia đình mình.

Trong khoảng 10 năm từ 1962 đến 1972, Nguyễn Sáng vẽ rất nhiều chân dung. Trước 1962 ông dùng nhiều thời gian vẽ về đề tài chiến tranh Cách mạng và hồi ức kháng chiến. Tác phẩm *Kết nạp Đảng ở Điện Biên Phủ* hoàn thành trong năm 1963. Sau 1972, những chân dung được vẽ lẻ tẻ hơn, họa sĩ thiên về những đề tài có tính triết lý với những tác phẩm rất khác thường, không còn là các tranh sinh hoạt thông thường nữa. 10 năm này Nguyễn Sáng thường lui tới các họa sĩ thân quen, những nhà văn ông yêu thích, những nhà sưu tầm thường giúp đỡ ông chút ít và những hàng quán ông thường ăn chịu. Chân dung ông nọ bà kia nối tiếp nhau một cách trịnh trọng ra đời trong hội họa của

Nguyễn Sáng. Chân dung bà Lâm, bà Vượng, Nguyễn Sáng khắc họa những nét đoan trang của tính cách “phú quý tại mầu”, những người phụ nữ lao động vẫn giữ nét quý phái của dân tộc mình, người chủ gia đình, và nhất là vợ của những ông trí thức. Ông thích cách đặt vấn đề và phương pháp bố cục của Vangogh và Picasso, trong đó mỗi bức chân dung là một số phận tự nó, cũng như họa sĩ tự đặt mình vào đó để tự hỏi: **“Tôi là ai?”**. Cái mình không biết được mình, không hiểu được mình, rồi tự đòi hỏi nó đó khiến cho những khuôn mặt trở nên tư lự, nhìn mà chẳng biết nhìn về đâu. Buồn mà chẳng biết buồn về cái gì, và câu hỏi về số phận của bản thân có lẽ không bao giờ được giải đáp thấu đáo. Chân dung hai người ông Phái và ông Lâm là một trong những tác phẩm chịu ảnh hưởng của Picasso vẽ những người đàn ông cô độc ngồi trong quán cà phê, Vangogh từng có những bố cục tương tự trong thời kỳ họ lang thang trong những xóm nghèo ở Paris. Ở Hà Nội những năm đầu hòa bình nhiều nghệ sĩ thường đến quán cà phê Lâm uống chiu. Ông Lâm là người quý trọng văn nghệ sĩ, cũng thường giúp họ và họa sĩ cũng hay vẽ tranh để gán nợ. Bức chân dung này Nguyễn Sáng vẽ ông Phái, ông Lâm ngồi bên nhau, nhưng ai nấy theo đuổi suy nghĩ riêng và cô độc như nhau. Ở chân dung ông Đạm, Nguyễn Sáng khắc họa một con người mạnh khỏe, trong sáng, một chiến sĩ vệ quốc từ kháng chiến chống Pháp trở về. Ở chân dung Nguyễn Tuân, Nguyễn Sáng lại vẽ những nét hóm hỉnh mà thô phác về nhà văn lịch lãm. Chân dung Tô Hoài lại là một trường hợp khác, Nguyễn Sáng cố tìm cái gì bên trong nội tâm, đời sống tinh thần phức tạp đầy mâu thuẫn của nhà văn và tầm cỡ nhân vật này như thế nào. Ông vẽ chân dung to hơn người mẫu rất nhiều bằng những nét lớn và mạch lạc. Những người ông vẽ như cô Đức, ông Dương Văn Sơn, ông Năng, ông Dương Bích Liên, bà Lâm, ông Bùi Xuân Phái, ông bà Lê Vượng, ông Hoa, ông Nguyễn Tuân, bà Khang, ông Đạm... họ đều là trí thức, có người gốc gác nông dân, đi theo kháng chiến chống Pháp trở về, sống nghèo nàn ở Hà Nội, lúc nào cũng ưu tư lo lắng về sự đời, giữ gìn nhân cách của người truyền thống đạo đức cũ và người cán bộ mới, có học thức. Đó chính là cái mà Nguyễn Sáng quan tâm, phát hiện khi ông tiếp xúc với tầng lớp trí thức này. Vẽ đoan trang, tính cách trịnh

trọng đôi khi quá cẩn thận và khó tính, những trang phục có hơi hướng cổ truyền, những ánh mắt mở to vô định và nỗi buồn phảng phất qua những gam màu nhạt, hay trầm ảm. Chỉ có bức vẽ tự họa năm 1956 mà Nguyễn Sáng luôn giữ bên mình cho đến lúc qua đời, là họa sĩ bộc lộ hết khát vọng sống của mình. Đôi môi mím chặt, cặp mắt cháy bỏng và cái đầu trọc mở ra, vầng trán rộng cô độc đến vô cùng. Ở đây ông như nhìn thẳng vào ai mà thực ra là nhìn vào nội tâm của chính mình.

Những chân dung của Nguyễn Sáng cho thấy ông có sự lựa chọn đối với cả người mẫu, không phải ai cũng vẽ mà thường tìm những tính cách có chiều sâu nội tâm, có số phận, bất kể người đó là người lớn hay những em bé. Diện mạo của họ đều có một tâm trạng, có cái gì đó ám ảnh về số phận trong tương lai. Chính vì thế mà tất cả những chân dung của Nguyễn Sáng đều có một chất lượng nghệ thuật cao và một trữ lượng tinh thần sâu sắc. Mỗi chân dung đều là một người tự nó có số phận riêng không ai có thể can thiệp được nhưng lại định hướng cho suy nghĩ riêng của Nguyễn Sáng về nghệ thuật và nhân tình thế thái.

**N.L**

**Tài liệu tham khảo:**

Trần Hậu Tuấn, *Nguyễn Sáng*, 1996

## TRẦN NGUYỄN ĐÁN NÉT KHẮC KÝ ỨC VÀ HIỆN TẠI\*

*Nguyễn Loan*

**K**hi giở một cuốn kinh Phật cổ, cầm trên tay một bức tranh dân gian tươi màu, người ta thường băn khoăn tự hỏi: nghệ thuật này bắt nguồn từ đâu? Và làm sao nó luôn ẩn chứa tâm hồn tinh tế của dân tộc dưới vẻ giản dị, mộc mạc của lối in khắc gỗ?

Nghề khắc bản Kinh được xác định từ TK 11 khi Phật giáo là quốc đạo, kinh Phật là món ăn tinh thần. Tranh khắc gỗ dân gian thì nảy nở từ khoảng TK 16 với làng Đông Hồ, dòng tranh Hàng Trống và làng tranh Kim Hoàng. Mỗi một dòng in khắc bảo lưu những đặc điểm kỹ thuật và thẩm mỹ riêng. Cung cấp sách vở bằng chữ Hán Nôm cho đời sống tri thức Việt Nam, cũng như hàng năm, vào dịp tết người dân đem những bức tranh chúc tụng với ước vọng phú quý, con đàn cháu đống, dán lên cửa nhà.

Ngày nay nhiều họa sĩ vẫn tiếp tục truyền thống ấy. Tiếp tục nền nghệ thuật đồ họa truyền thống lâu đời. Một người trong số này là họa sĩ Trần Nguyên Đán.

Sau thời kỳ Phong Kiến, đồ họa, áp phích và quảng cáo phát triển, nhưng đồ họa tranh lại ít được họa sĩ chú trọng, làm một cách chuyên nghiệp, dành cả cuộc đời cho nó như họa sĩ Trần Nguyên Đán. Ông sinh

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1, tháng 3 năm 2004.

năm 1941 và tốt nghiệp Trường Đại học Mỹ thuật Công nghiệp khoá 1 năm 1971. Có thời gian công tác dài tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt nam đã giúp ông tiếp xúc trực tiếp với những tác phẩm của nhiều danh hoạ bậc thầy. Nghệ thuật dân gian ở phương diện rộng như dân ca, sân khấu chèo, nghề thủ công và tất nhiên là các làng tranh thu hút ông luôn đứng trên mảnh đất màu mỡ của truyền thống. Cố gắng bắt rễ vào những tầng văn hoá sâu xa, những quá khứ vàng son đã mất, để tìm một cách diễn đạt về cuộc sống hôm nay, vẫn còn nhiều sinh hoạt truyền thống đọng lại.

Vẽ về quan họ, thoát tiên hoạ sĩ muốn biểu hiện tính hội lễ toàn thể. Khung cảnh thường là gốc đa, cổng làng, sân đình. Dưới là cờ hội ngũ sắc tung bay, dưới cây cổ thụ toả bóng mát, dưới cổng làng mái cong duyên dáng, những cô gái quan họ mặc áo tứ thân, đeo nón thúng duyên dáng, những liền anh đội khăn xếp, mặc áo dài, tay cầm ô. Bối cảnh dàn người lúc thưa lúc dày, như lời quan họ khoan nhặt. Hoạ sĩ vẽ cảnh quan họ như một điệu múa nón. Nhiều hình người ẩn hiện dưới những lớp nón thúng quai thao. Cũng là gợi nên một cái gì kín đáo, tình tứ hoặc thì lại là sự đối lập của bè nam với bè nữ, cái mạnh mẽ của đàn ông và cái ý nhị của đàn bà, tạo thành bố cục đông người phức hợp.

Hội lễ như vậy là nét độc đáo của sinh hoạt cư dân đồng bằng Bắc bộ, đặc biệt là quê hương ông- Kinh Bắc cũ (Bắc Ninh ngày nay), nơi đây là trung tâm Phật giáo từ TK 11 đến nay với làng Đông Hồ in tranh dân gian trên giấy điệp, với làng Lim, làng Diềm nổi tiếng với làn điệu quan họ tình tứ, với nghề gốm Thổ Hà, Phù Lãng và những ngôi đình đồ sộ như Thổ Hà, Phù Lưu..., chùa Dâu có tượng Tứ pháp huyền bí, chùa Bút Tháp có pho Quan âm nghìn mắt nghìn tay. Hoạ sĩ được quê hương nuôi dưỡng bởi cả một nền văn hoá giàu có như vậy.

Là người sớm có tranh được lưu giữ trong Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, Trần Nguyên Đán đóng góp vào bộ sưu tập này những bức đồ hoạ đẹp dễ. Bức *Chăn trâu* là tác phẩm đầu tiên của ông được lựa chọn vào đây, như là một hình ảnh cách điệu. Hình trâu được vẽ sát vào nhau, quy thành một khối lớn, trong đó có em bé chăn trâu tươi tắn, cả khối hình này nằm kẹp giữa hai bông lúa cách điệu.

Hoạ sĩ đã tìm thấy những bút pháp đồ hoạ dân gian qua tranh thờ miền núi, qua tranh dân gian Đông Hồ và Hàng Trống từ bộ sưu tập phong phú của Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, và đối thoại bằng nghệ thuật với các đồng nghiệp đồ hoạ Đỗ Đức Thuận, Đường Ngọc Cảnh, Nguyệt Nga, Tấn Cứ... để dần dà hình thành một phong cách riêng.

Như bất kỳ hoạ sĩ hiện thực nào, hơi thở của thực tế vẫn là ngọn nguồn của những sáng tác. Từ sau ngày giải phóng miền Nam 1975, Trần Nguyên Đán dành nhiều thời gian đi thực tế cố đô Huế và phố cổ Hội An, nơi ông có thể tìm thấy nét cổ kính trong vẻ hiện đại, trùng hợp với ý tưởng, bút pháp nghệ thuật mà ông lựa chọn. Tác phẩm *Nhớ Huế* ra đời sau những chuyến đi thực tế dài ngày như là một tình cảm hoài niệm vừa được khơi dậy từ quá khứ, vừa là hiện tại. Nhưng Huế là một kinh đô rộng lớn, những ký ức có thể là quá nhiều cho một bức tranh. Hoạ sĩ chọn phương pháp tổng hợp ghi lại những nét đặc trưng nhất của Huế như kinh thành, sông Hương núi Ngự, những bến thuyền trù mật ven sông.

Cố đô này nằm trên đất Thuận Hoá xưa, có sơn thuỷ hữu tình, thiên nhiên và con người dễ mến, nên mới có cái tên Huế với ý nghĩa là hoà hợp. Sông Hương uốn khúc chảy từ các dãy núi phía Tây, qua thành phố, rồi đổ ra biển Đông. Kinh thành và lăng mộ của các vua chúa Nguyễn và chùa chiền cũng được xây dựng theo thuyết phong thuỷ để làm nên một quần thể kiến trúc phong kiến và dân cư hoành tráng và trù phú. Huế không lớn, nhưng chỗ nào cũng có núi, có nước, những chiếc cầu thả nhịp qua sông Hương, những con đò ngang dọc và cả những giọng hò, điệu Nam ai, Nam bình... khi khoan khi nhặt, đầy tiếng lòng thơ mộng.

Cuộc du ngoạn trên cố đô Huế làm trong lòng hoạ sĩ có những cảm xúc để thành nghệ thuật. Mỗi góc thành cổ, mỗi cổng Sập, cổng Ngăn, cửa Hiển Nhân, Ngọ Môn... đều có thể khắc hoạ một nét Huế, cầu Trường Tiền, thôn Vĩ Dạ, đập đá, chùa Thiên Mụ, lăng Minh Mệnh, Tự Đức... tự nó đã là một phong cảnh nên thơ, có lẽ hoạ sĩ vẽ cả đời cũng chẳng hết. Rồi những con người Huế, những chiếc nón bài thơ, những cô nữ sinh áo dài trắng và cả những làng chài, những con thuyền

theo điệu hò Huế trên sông lần lượt đi vào trong tranh khắc gỗ kỳ phu. Hoạ sĩ qua mỗi cảnh vật, đều cố gắng tìm tòi cái đặc trưng văn hoá của nó, cái bề dày lịch sử và sức quyến rũ tự thân của con người và cảnh vật, mỗi nơi ông đã đi qua. Huế là mảng đề tài quan trọng trong tranh ông. Ông vẽ và triển lãm ở đây, không phải với tâm trạng một du khách, mà là người tìm cách hoà đồng với tinh thần Huế với những tác phẩm như *Nét Huế* hay còn gọi là *Huế thơ, Núi Ngự sông Hương...*

Kỹ thuật in và khắc luôn gắn chặt với thẩm mỹ của tranh khắc gỗ. Người xưa cho rằng tranh khắc gỗ toát lên cái “mộc vị” tức là ý vị của gỗ và “đao vị” tức là ý vị của dao. Ý muốn nói trong tranh khắc gỗ càng cho thấy rõ chất gỗ mộc mạc, đậm thắm và chất khoẻ mạnh biến đổi của đường nét đen trắng, qua nhát dao khắc trên tấm gỗ. Tiếp nhận từ những kỹ năng truyền thống, kỹ thuật khắc và in của Trần Nguyên Đán tương đối đa dạng. Ông kết hợp cả lối khắc âm bản, để nét trắng làm chu vi hình thể. Kết hợp khắc dao và đục trên những tấm gỗ rất lớn, đồng thời sử dụng lối in hiện đại, ông có thể in nhiều màu, nhiều sắc độ từ một bản gỗ duy nhất. Khi làm một cảnh rộng, ông có thể chia chúng thành nhiều phần, mỗi phần khắc độc lập rồi in vào bức tranh toàn thể như kiểu đóng dấu. Cách làm này cho phép ông từ diện tích ván gỗ hạn chế, có thể làm ra bức tranh khổ lớn.

Trong một trả lời phỏng vấn hoạ sĩ tự nói về sáng tác của mình như sau: *Tôi là người nghiên thụ động, nói như thế nghĩa là những tinh hoa của mỹ thuật cổ (và cả hiện đại) đã xâm nhập thụ động trong tôi lúc nào không biết. Chính vì sự tiếp thụ thụ động đó mà tôi có được cả tình cảm khách quan lẫn tình cảm chủ quan. Nói một cách cụ thể là tôi học được rất nhiều, nhưng không bị lệ thuộc vào một khuôn mẫu nào của mỹ thuật kiến trúc cổ.* Hoạ sĩ nói rằng mình thụ động tiếp nhận vốn văn hoá cổ là nói một cách khiêm tốn, thực ra ông dần dà ngấm cái vốn văn hoá ấy trong quá trình nhiều năm làm bảo tồn và phục chế di tích, trong những nghiên cứu có chiều sâu về nghệ thuật cổ đã giúp ông lựa chọn vốn cổ cho một thứ đồ hoạ hiện đại. Như vậy thực ra ông chủ động trở thành một hoạ sĩ gắn bó với truyền thống và đi đến hiện đại. Như nhà

phê bình Phan Cẩm Thượng nhận xét: *Tranh khắc gỗ của họa sĩ Trần Nguyên Đán luôn gợi một cách không rõ ràng về một truyền thống nghệ thuật từ quá khứ. Nó làm ta nhớ đến bản in kinh Phật trang trọng hay những bản khắc vui tươi của dòng tranh Đông Hồ và Hàng Trống. Nhưng nó có vẻ riêng của bút pháp hiện đại với tính xúc tích và đa dạng của đường nét.*

Đời sống và văn hoá làng xã mang tính nghệ thuật và tín ngưỡng tổng quan. Thường nhật ngôi đình, ngôi chùa, ngôi đền giống như một bảo tàng mỹ thuật ở nông thôn. Ngày rằm, mồng một là nơi nhân dân bày tỏ tín ngưỡng, cầu mong hạnh phúc, hoặc văn cảnh thư nhàn. Hội lễ là nơi tụ tập, vui chơi, kết hợp sinh hoạt tôn giáo và cộng đồng không chỉ trong làng xã, mà còn có tính xã hội rộng rãi. Kiến trúc tôn giáo, tượng Phật, đồ thờ và con người trong lễ hội với những trang phục truyền thống luôn là niềm say mê của nhiều họa sĩ, cho phép họ thể hiện những bố cục phức tạp, những phối cảnh con người và cảnh vật, những chiều sâu của tinh thần văn hoá kết tụ sau lũy tre làng.

Những bức họa làng quê của Trần Nguyên Đán khắc họa một ấn tượng vừa khái quát vừa chi tiết. Đồi mái chùa cong từng tầng hiện ra dưới những tán lá cổ thụ, những cột biểu đề chữ Nho, những cổng vòm bán nguyệt tĩnh lặng ẩn chứa lòng thiền... rồi cả khối kiến trúc biểu hiện như một quá khứ không mất. Đôi khi xa lạ như một phong cảnh không thật, khi thân thương như quê nhà. Con người lúc to, lúc nhỏ trong vợ vắn hội lễ hoặc tư lự bên bờ ao, bụi cây, hoặc vui vẻ trong hát giao duyên, hoặc lầm lũi trong cày bừa. Tranh ông vốn có cái thoáng hoạt, như một cách quan sát trên cao, tầm nhìn xa theo hình thức “viễn cận phi điều” của đồ họa truyền thống, vừa có cái tinh tế của các chi tiết, mà tác giả muốn kiểm soát hết, không bỏ qua một sự vật nào. Vẽ làng quê và người nông dân xuất phát từ tình cảm của ông một cách chân thành. Bức họa như một câu chuyện, có sao kể vậy, vừa hiện hữu, vừa có tính trực giác muốn tìm hiểu bản chất văn hoá ẩn sau những cấu trúc hình tượng nghệ thuật.

Hội An, phong cảnh và con người là phần sáng tác quan trọng của Trần Nguyên Đán. Đô thị này là một thắng cảnh sầm uất trong thế kỷ



16, 17, 18. Nhiều người Hoa, Nhật Bản và phương Tây đến đây buôn bán với chúa Nguyễn ở Đàng trong, cùng với người Việt lập ra một môi cảnh với phong cách kiến trúc Hán - Việt và chút ít Nhật Bản độc đáo. Ngày nay nó được bảo tồn như một di tích rộng lớn và cổ kính, với những cư dân bản địa, cha truyền con nối trông coi khu phố cổ nhiều đền chùa này. Sông nước, biển cả, làng chài, khu phố cổ kết hợp với nhau một cách hài hoà, đến mức họa sĩ chỉ cần tả lại như nó vốn có, cũng tạo nên những bức tranh đẹp.

Vẽ về Hội An cho phép họa sĩ thể hiện lối in khắc màu đa sắc rất phong phú. Lối đơn tuyến dân gian được bổ sung tính ba chiều cục bộ và không gian phi điều (nghĩa là lối vẽ không gian như chim bay nhìn từ trên cao xuống) để có thể nắm bắt một cảnh rộng từ trên cao. Màu sắc phẳng được diễn tả chút sáng tối, có độ biến chuyển, âm vang của màu bởi tay bút vẽ, di, in tạo hình thức nhiều chất hội họa hơn nhằm diễn tả những sinh hoạt đêm của Hội An chứa những ánh đèn lồng lung linh, như một hội hoa đăng. Vẽ nước và bầu trời, họa sĩ thường để trống không gian trên nền giấy không in và vẽ gì cả mà được gợi bằng những hình thể kiến trúc đôi chỗ, phân mảng, bố cục. Lối bố cục gợi mở tạo nhiều suy tưởng cho người xem. Đây là một đặc điểm của tinh thần nghệ thuật cổ phương Đông mà họa sĩ đã kế thừa. Những mái nhà cong lô xô, chùa cầu đặc sắc nổi nhip, ngõ vắng trong đêm sâu thẳm và tĩnh lặng. Những người bán hàng rong, những bà cụ bán con giống, những tư gia bán đồ thủ công mỹ nghệ... làm nên một cuộc sống thâm lặng và sinh động qua cái nhìn của họa sĩ. Quá khứ này không mất đi, nó đang tồn tại sống động như hàng trăm năm qua vẫn thế.

Ở nhiều bức họa, Trần Nguyên Đán vẽ Hội An như những hòn đảo nhỏ nổi giữa sông nước và biển cả. Cầu chùa và phố xá co cụm vào nhau thành từng khối bông bênh trên không gian rộng là sông nước và bầu trời. Thuyền bè xoắn xít thành những làng chài tụ sát phố phường. Họa sĩ truyền cho người xem cái hơi thở náo nhiệt của cuộc sống mới trong một đô thị cổ kính. Những cửa hàng tắt điện, thấp đèn nấn hắt ánh sáng từ trong nhà ra đường phố và con người cùng nhiều đồ vật hiện lên như những hình bóng. Lối in màu đa sắc độ, cách dùng tương phản vàng

xanh, trắng đen đối lập nhằm diễn tả cái không khí đêm hội vừa thân quen, vừa xa lạ như câu chuyện cổ tích nhuộm màu rêu phong của thời gian. Ba lần triển lãm với đề tài “Hội An trong mắt tôi” đã nói lên tình cảm chân thành của họa sĩ với Hội An vừa trữ tình nâng niu cái đẹp quá khứ của người nghệ sĩ, vừa triết lý của một người thâm trầm có chiều sâu suy nghĩ.

Trong sự phát triển chưa từng thấy của mỹ thuật Việt Nam thập kỷ 90, đồ họa in khắc gỗ không đóng vai trò gì lớn, và dường như chỉ là niềm say mê riêng của ít họa sĩ lưu luyến truyền thống văn hoá và kỹ nghệ quá khứ, ngay cả khi những dòng tranh dân gian không còn mấy người kế thừa. Nhà tranh mái lá, ao làng, giếng khơi, đồng rạ, cây rơm... là những hình ảnh nông thôn Việt Nam không hiểu sao ăn nhập một cách kỳ lạ vào nghệ thuật khắc gỗ ở tính mộc mạc, giản dị từ đời sống đến quan niệm thẩm mỹ của người dân Việt Nam. Ở mặt nào đó, có thể nói Trần Nguyên Đán là họa sĩ của phong tục và đời sống nông dân, của những khắc họa mang tính truyền thống. Ít nói và làm nhiều, sáng tác chuyên sâu nhưng không ồn ào, ông là người góp phần làm sống động trở lại nghệ thuật khắc gỗ lâu đời ở Việt Nam cũng như không nệ cổ mà luôn mới đến cái hiện tại. Một thứ hiện tại vừa là quá khứ, vừa đang tiếp diễn. Nghệ thuật tranh khắc gỗ vừa thô mộc, vừa tinh tế, vừa kiệm mầu, kiệm hình, nhưng lại gây những ấn tượng khó quên, có lẽ vì nó luôn gạt bỏ những cái thừa, cái đáng quên để đi vào bản chất sự vật.

**N.L**

## PHONG TRÀO SÁNG TÁC TRẺ ĐẶC ĐIỂM VÀ TRIỂN VỌNG\*

*Vũ Ngọc Anh*

Suốt thập kỷ 80 này, chúng ta đang chứng kiến bước thay đổi mới về chất của các hoạt động mỹ thuật trong cả nước, mà đại diện hữu hình nhất là lực lượng nghệ sĩ trẻ. Chỉ qua vài năm, từ vai trò mới là những thể nghiệm ban đầu có tính chất đơn lẻ, tự phát, dần dà họ đã tập hợp thành đội ngũ đông đảo, phát ngôn đầy tự tin bằng những tác phẩm của mình một số kiến giải về quan niệm tư tưởng và nghệ thuật, xác định mối liên hệ kế thừa truyền thống tạo hình dân tộc và phủ định những nhân tố trì trệ, bảo thủ, tự mãn, độc tôn đã từ lâu ngáng trở nhiệt tình khám phá, sáng tạo, thể hiện ngôn ngữ mới. Từ chỗ họ là đối tượng đả kích tiến tới lãnh sự mạng mũi nhọn xung kích trong cuộc đấu tranh giữa cái tiên tiến và cái lạc hậu, đấu tranh nhằm khắc phục tình trạng đơn điệu trong sáng tác, nhằm nâng cao hơn nữa tính chiến đấu về mặt tư tưởng, hiệu năng biểu đạt về mặt nghệ thuật, ngày nay, phong trào sáng tác trẻ đã như là một thực thể tồn tại vững vàng trên vị trí tiền tiêu của mình, vượt qua những trở ngại khách quan và chủ quan, thể hiện một nội lực ngày càng khởi sắc trên con đường xây dựng xã hội mới, phù hợp với sự phát triển tất yếu của cách mạng vô sản, với khao khát cách tân của cả giới sáng tác lẫn công chúng thụ cảm. Cuộc đấu tranh giữa cái cũ

---

\* Bài đã in trong Kỷ yếu Bảo tàng Mỹ thuật, số 6 năm 1987.

với cái mới trong quan niệm, phương pháp và thực tiễn sáng tác của các nghệ sĩ trẻ đã được sự khuyến khích, cổ vũ, biểu hiện qua một số đường lối chủ trương của Đảng về văn hoá - văn nghệ làm động năng thúc đẩy, làm bệ đỡ cho những bước mạnh nha. Cuộc đấu tranh đó còn thử thách ngay cả sự đúng đắn về chỉ đạo và quản lý ngành nghệ, là đã biết hướng phong trào vào quỹ đạo chiến lược có tính nguyên tắc cơ bản là cuộc đấu tranh giữa hai con đường trên mặt trận văn hoá - văn nghệ, mà sự tất thắng phải là tư tưởng vô sản, nghệ thuật xã hội chủ nghĩa, mà hoạt động mỹ thuật là một phương diện của chính thể ấy phải là gương mặt chính thống trong giai đoạn lịch sử này của dân tộc ta.

Xét đặc điểm của phong trào sáng tác trẻ, không thể không suy nghĩ trên bốn phương diện:

- Thứ nhất. Họ đã tỏ ra có bản lĩnh tinh nhạy trong việc nắm bắt sự vận động và phát triển tất yếu của hiện thực, đặt hiện thực nằm trong mối tương quan giữa thực tiễn và lý tưởng, nhận chân hiện thực qua cách phân giải những mẫu hình lý tưởng mà những nguyên lý triết học và mỹ học Mác xít đã nêu ra. Họ cũng tỏ ra khá linh hoạt trong việc lĩnh hội chức trách nhận thức, khám phá và sáng tạo, gắn chặt quá trình tư duy tạo hình trong vòng định hướng của chính trị, xác định mối quan hệ giữa chính trị và nghệ thuật là đồng đẳng về chiều dọc và chi phối về chiều ngang. Như vậy, họ đã tránh cho sáng tác, một mặt, thoát ly những yêu cầu bức xúc của thời đại; mặt khác, loại bỏ những phẩm chất đặc thù đảm bảo tính độc lập tương đối của nghệ thuật với các hình thái ý thức khác. Quan hệ với chính trị, tuân thủ sự hướng đạo của chính trị trên cơ sở nền tảng chung là triết học Mác xít trong cái véctơ chung là tinh thần thời đại là phương hướng đúng nhất nhằm nâng cao tính tư tưởng, tính chiến đấu trong tác phẩm của mình, của thế hệ mình.

- Thứ hai. Họ đặt vấn đề cách tân tạo hình không chỉ thuần túy là vấn đề kỹ thuật biểu hiện hình thức. Họ quan niệm trước hết rằng, sự cách tân ấy là đòi hỏi khách quan của cuộc sống, là sự phá vỡ khuôn mẫu cũ đã tỏ ra ít hiệu quả, nghèo khả năng chuyển tải lượng thông tin mà hiện thực hiện đại đang dồn nén vào cảm thức nghệ sĩ thông qua nhiều phương tiện, nhiều chiều hướng. Vấn đề không chỉ dừng lại ở chỗ

chọn lựa những yếu tố tạo hình nào: màu sắc, đường nét, bố cục, hình tượng. Vấn đề là ở chỗ sử dụng phương pháp nào hiệu lực nhất, khả năng nào biểu đạt rộng rãi nhất, sâu sắc nhất nội dung tạo hình mà cách thức cũ chỉ thích hợp với lối nghĩ độc tôn, lối đi độc đạo và lối nói độc thoại.

Dĩ nhiên, nền nghệ thuật XHCN có những nguyên tắc riêng. Nó thống nhất về mục đích, phương hướng và chỉ đạo. Nhưng đó cũng chính là sợi cáp hàm chứa những tuyến phụ hướng tâm, mỗi tuyến biểu hiện một diện mạo riêng, một cá tính riêng, một phong cách riêng. Có vấn đề gì cần lo ngại, nếu như bên cạnh một Tô Ngọc Vân, Nguyễn Phan Chánh, Trần Văn Cẩn, Nguyễn Thụy, Cẩn Thư Công, Hứa Tử Hoài, là một Nguyễn Tư Nghiêm, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Trần Lưu Hậu, Lê Công Thành, Nguyễn Hải, là một Lê Anh Vân, Đỗ Sơn, Lương Xuân Đoàn, Đặng Thị Khuê, Tạ Quang Bạo?

- Thứ ba. Họ hiểu rằng công chúng hưởng thụ nghệ thuật ngày nay là người chủ của thời kỳ cách mạng mới, có giáo dục tri thức đa ngành trong thời kỳ quá độ xây dựng CNXH. Họ thoát thai từ các thế hệ, kinh qua hai cuộc kháng chiến giải phóng dân tộc và giải phóng đất nước. Họ thừa hưởng cả một gia tài phong phú những kinh nghiệm đấu tranh của cha anh để lại, song họ còn nghĩa vụ nặng nề khác là thực sự gánh vác sự nghiệp xây dựng CNXH, một công việc thật bề bộn, gian khổ quá sức mình, song cũng thật hấp dẫn. Công chúng ấy có thể khai thác quá khứ, nhằm thu thập những tư liệu quý giá cho những hoạt động của mình, đồng thời cũng không thể trông chờ gì lắm ở đó những giải đáp cho bài toán trong tương lai. Họ cần phải tiếp cận với những giá trị tinh thần và vật chất của giai cấp công nhân quốc tế, của nhân loại tiến bộ để tự vũ trang cho mình những kiến thức mới mẻ nhằm làm tròn sứ mạng là lực lượng chủ lực trên mặt trận mới này.

Hiện trạng đó tạo cho họ nếp thao tác tư duy khác, uốn nắn, đào luyện họ dứt bỏ những lề thói cũ trong tư tưởng, trong quan niệm, trong tác phong, trong ứng xử, biểu hiện ra trong thực tiễn sản xuất chiến đấu và sáng tác, nghiên cứu nghệ thuật, khoa học. Người ngồi trong cabin máy kéo ghế khác, cảm khác với người đi sau con trâu; người bấm nút điều khiển cỗ máy vạm vỡ khác, thích thú khác người quạt bễ lò

rèn. Người của ngày hôm nay ưa những thao tác chính xác, nghĩ suy mạch lạc, khúc chiết, những cảm xúc mạnh mẽ, đột hiện. Người của ngày hôm nay không thích hợp với những quanh co rào trước đón sau. Người của ngày hôm nay không đam mê miêu tả kể lể dài dòng, họ lý giải gãy gọn, nhanh nhạy các hiện tượng, nhận chân sắc bén đối tượng giao tiếp. Mặc nhiên, những chuẩn thức thẩm mỹ quá khứ làm sao tìm thấy chỗ đứng thích hợp vào thời điểm này?

Mặt khác, các nghệ sĩ trẻ hôm nay cũng lại vừa từ công chúng sản sinh ra. Họ thấu hiểu tâm trạng các lớp công chúng mới đó, cảm thông với họ và tìm được ở đấy sự cổ vũ cùng mục đích của nhiệt tình đối mới. Trong mối quan hệ biện chứng này, người nghệ sĩ trẻ và công chúng trẻ đương nhiên xác lập nên một sự ràng buộc nhân quả, tự giác, hỗ trợ, bổ sung. Người thưởng thức thêm điều kiện thoả mãn nhu cầu thẩm mỹ, nâng cao tri thức nghệ thuật. Người sáng tạo có môi trường kiểm chứng thử nghiệm các khám phá cách tân. Mối liên hệ đó tạo lập hiệu ứng mới cho cả người sáng tác, tác phẩm và công chúng. Hiệu quả thông tin, chất lượng thụ cảm và chất lượng sáng tác nghệ thuật có miếng đất lành để sinh dưỡng, nối tiếp.

- Thứ tư. Họ còn nắm được một quy luật khác nhằm vận dụng vào quá trình xử lý phương pháp sáng tạo. Đó là quy luật nội tại của bản thân nghệ thuật. Tất nhiên, sự tồn tại của bất cứ đối tượng nào mà chẳng có quan hệ với ngoại cảnh và đôi bên chi phối sự vận động tự thân. Vì vậy, vấn đề cách tân đối với bản thể là biểu hiện kết quả tất yếu của quá trình tăng tiến, không phải chỉ lệ thuộc vào tác động chủ quan của một tập hợp nào, càng không phải là sự áp đặt của một cá nhân siêu việt ngẫu nhiên phát kiến. Các vấn đề hiệu quả thể chất, các vấn đề phương tiện và nội dung chuyển tải thẩm mỹ là những cánh cửa luôn mở cho những hoài bão khám phá.

Các nghệ sĩ trẻ, đi theo quy luật này, hiển nhiên tìm được một người đồng hành đáng tin cậy.

Rất tiếc, phong trào sáng tác trẻ lẽ ra còn tiến những bước xa hơn nữa, tiếng nói nghệ thuật lẽ ra còn âm vang mạnh mẽ hơn nữa, song vấp phải những trở lực cả phía khách quan lẫn chủ quan sau đây.

Phía khách quan:

- Bởi lẽ một số người quản lý, chỉ đạo ngành đã không nhạy bén với yêu cầu cách tân, đã tách rời vấn đề này ra khỏi cuộc đấu tranh giữa hai con đường trên mặt trận văn hoá - văn nghệ. Họ coi hiện tượng này chỉ là đòi hỏi đổi mới về kỹ thuật, hoặc một sự du nhập những yếu tố ngoại lai vào truyền thống tạo hình dân tộc. Họ không quan niệm rằng vấn đề đổi mới diện mạo tạo hình trước hết là do nhu cầu khách quan của nội dung công cuộc xây dựng CNXH quy định, nghĩa là cuộc cách tân về phương pháp chứ không chỉ là về phương tiện.

Họ còn thiếu nhất quán trong quan niệm về bản chất của cuộc đấu tranh này mà vấn đề cốt lõi là sự đối lập giữa hai hệ ý thức vô sản và tư sản. Dĩ nhiên, về nội dung là hết sức rõ ràng, về nguyên tắc là không khoan nhượng. Nhưng, trong điều kiện thế giới ngày nay, phạm vi địa lý, phạm vi hình thức của chúng lại nhiều khi rất khó xác định, vừa có trận tuyến phân chia, vừa xen kẽ; có nhân tố tiến bộ lại nằm về phía đối diện, có yếu tố lạc hậu lại đứng ở phía bên ta. Nhiều khi, cuộc đấu tranh này lại diễn ra qua nhiều phương diện: giữa phong kiến tiểu tư sản và vô sản, giữa vô sản và tư sản, giữa phong kiến và tư sản. Thường khi đối trọng với tư bản mà không phải là vô sản thì sự áp đặt lại là ở phía kẻ thù. Do vậy, ở đây, đòi hỏi người quản lý phải hết sức vững vàng về quan điểm, tinh nhạy về nhận thức, có tri thức nghề nghiệp sâu rộng mới uốn nắn được tình hình, mới cụ thể hoá được đường lối của Đảng thành những chủ trương sát đúng, vào thời điểm cụ thể, vào đối tượng cụ thể. Sự mơ hồ trong nhận thức kéo theo những nhận định đánh giá lẫn lộn trắng - đen. Đặc biệt, đối với nhu cầu cách tân, nhiều lúc lại sử dụng vỏ bọc "kiên định lập trường" để che đậy tư tưởng bao thủ; lấy nhận thức phong kiến làm tầm thước phân định giá trị đối tượng. Người ta thường hay nhắc đến giả nghệ thuật, giả đạo đức, giả khoa học, mà hay quên rằng có cả giả chính trị nữa, nếu dùng yếu tố này để làm cái mộc che giấu sự non kém về nhận thức và sự bảo thủ về tư tưởng.

- Bởi lẽ một vài nhà lịch sử mỹ thuật, phê bình mỹ thuật đã có thành kiến trong việc nhận định và đánh giá phong trào sáng tác trẻ. Cũng không cần phải uyên bác gì lắm mới có thể nhận ra những mô típ

này nọ ở tác giả Đông Tây mà họ bắt gặp trong những sáng tác của các họa sĩ trẻ. Nhưng không thể vì thế mà phủ định toàn bộ giá trị của một tác phẩm, một nghệ sĩ, một phong trào. Thử hỏi, họ nghĩ sao về ý kiến của V.I. Lênin: “Nền văn hoá vô sản phải là sự phát triển hợp quy luật của vốn kiến thức mà loài người đã tạo nên dưới ách áp bức của xã hội tư sản, xã hội địa chủ và xã hội quan liêu” (Lênin: *Nhiệm vụ Đoàn thanh niên*). “Nếu các đồng chí không thể xây dựng được một toà nhà bằng những vật liệu của thế giới tư sản để lại, thì các đồng chí chẳng xây dựng được cái gì cả, các đồng chí không phải là người cộng sản nữa, mà chỉ là những kẻ nói suông vô vị mà thôi” (Lênin: *Phiên họp Hội đồng Xôviết, Pétơrôgrat, 12-3-1919*). Thử hỏi, họ nghĩ sao về ý kiến của Đảng trong Văn kiện Đại hội V: “Nền văn hoá mới vừa kết tinh và nâng lên một tầm cao mới những gì đẹp nhất trong truyền thống bốn nghìn năm của tâm hồn Việt Nam, của văn hoá Việt Nam, vừa hấp thụ có chọn lựa những thành quả của văn minh loài người, những thành tựu văn hoá, khoa học hiện đại”. Thử hỏi, họ nghĩ sao nếu chỉ vì tìm thấy chút bóng dáng một Đali, một Lêgiê, một Gôganh trong Lương Xuân Đoàn, trong Kim Thái, Đỗ Thị Ninh, để cho rằng bắt chước, lai căng, thì một Ingres, một Boticelli, một Degas, một Renoir trong Tô Ngọc Vân, Trần Đông Lương, v.v... có thể phủ nhận được một nền mỹ thuật hiện đại Việt Nam chẳng, thậm chí, dòng nghệ thuật đó còn gợi nhắc đến một sự ngộ nhận giữa thuộc tính và phẩm chất của một giá trị?

Phía chủ quan:

- Bỏ qua một số phát ngôn vội vã của một vài tác giả trẻ muốn lẫn tránh quá khứ, cái hạn chế của phong trào này là còn thiếu một tư tưởng nghệ thuật chỉ đạo. Trừ một số người đã định hình trong sáng tác, thể hiện rõ quan điểm tư tưởng, xu hướng nghệ thuật như Lương Xuân Đoàn, Đỗ Sơn, Đỗ Thị Ninh, v.v... một số không nhỏ còn đang mày mò, tìm kiếm đường đi của mình. Tiếp cận với truyền thống dân tộc thì còn nửa vời, thu nhận tinh hoa thế giới thì mới ở dạng lắp ghép cơ học.

Cái thiếu và yếu chung là cơ sở nhận thức văn hoá tạo hình của người sáng tác trẻ còn quá hạn chế. Do đó, cái yếu tố ngoại nhập chưa được đồng hoá với nền tảng truyền thống, sự chắt chua đồng với sự lọc,



quan niệm còn đứng ở cửa ngõ hiện tượng, ở cái vỏ hình thức và vỏ nội dung, chưa đào tới được bản chất ẩn tàng sâu xa ở bên trong cái nhìn, cảm thấy. Mà muốn nhập thân thì ngoài bản thể hình tượng của tác phẩm, còn phải xử lý thông tin từ tác giả, từ môi trường văn hoá bao trùm. Phải chăng, ngoại ngữ là phương tiện chuyển tải hữu hiệu, vì, nói theo V.I. Lênin, biết một ngoại ngữ là biết thêm một nền văn minh, là thế.

- Một phong trào khi mới manh nha thì nhân tố quan trọng để tồn tại là vấn đề đoàn kết. Đoàn kết để tạo một thế mạnh đúng hướng, xác định vị trí cá nhân và tăng cường quan hệ nội bộ. Đoàn kết trên cơ sở chung quan niệm, chứ không phải bào tròn mọi tính cách như viên bi lăn về ngã nào mặc sức.

Phong trào sáng tác trẻ đã qua chặng đường thử thách đầu tiên và đã chứng tỏ khả năng tồn tại vững vàng của mình qua hoạt động thực tiễn sáng tác. Nhiều tác giả và tác phẩm đã được giới chuyên môn và công chúng nghệ thuật ghi nhận như những biểu hiện tốt đẹp. Những *Chiến lũy*, *Đảo xa*, *Trường Sơn*, *Mùa xuân* là những bản anh hùng ca khởi sắc cả về diễn cảm lẫn ý vị tư tưởng. Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985 đã xác định diện mạo phong trào như một trong những trào lưu "chính thống". Tin chắc rằng, với những hoạt động kiên trì và sáng tạo, uyển chuyển hơn qua thời gian, cộng với lòng trung thực, ưu ái với cuộc đời với nghề nghiệp, phong trào sáng tác trẻ sẽ trẻ mãi về tình cảm, linh hoạt trong suy nghĩ, năng động trong nhận thức, để tạo tác nên những đứa con tinh thần của mình già dặn phong thái tư duy và trẻ trung sắc điệu tâm hồn.

**V.N.A**



# MỸ THUẬT ỨNG DỤNG

---

Bài của các tác giả:

**Trần Việt Sơn, Vũ Nhâm,**

**Nguyễn Văn Dương, Lê Thị Hoài Linh,**

**Nguyễn Thu Nguyệt, Hoàng Đào**

## NGHỆ THUẬT XĂM VẼ TRÊN CƠ THỂ

*Trần Việt Sơn\**

**T**rong một quán ăn dân dã nổi tiếng của Thủ đô, nằm giữa phố Phan Bội Châu có một đôi trai gái ngồi đối diện với bàn chúng tôi. Họ ở độ tuổi đôi mươi, cả hai đều có thân hình cao lớn, mặt mũi sáng sủa. Chàng trai mặc áo phông màu trắng bó sát người, thân áo phía trước có in hình chim Lạc với dòng chữ "SEA GAMES 22". Hai cánh tay cậu ta nổi rõ bắp thịt cuộn cuộn, trông đáng vẻ một vận động viên thể thao. Đặc biệt trên bắp tay phải có vẽ hình xăm một con đại bàng giang cánh, mỏ ngậm hai mũi tên rích rắc như hình tia chớp. Còn cô gái ngồi quay lưng lại phía chúng tôi. Cô ta cũng mặc một chiếc áo phông màu đen nhưng ngắn, để hở một đoạn lưng. Chỗ hở đó nối tiếp với chiếc quần "jean" là một hình xăm hoa văn dây nhỏ, chạy vòng quanh eo nổi bật trên nền da trắng, trông thật bắt mắt.

Hai hình xăm vẽ trên cơ thể của đôi trai gái đã mở đầu cho cuộc đàm thoại sôi nổi giữa anh em chúng tôi. Có ý kiến cho rằng xăm vẽ trên cơ thể là hành động quái dị hết cách để bôi vẽ; còn số khác cho đó là sáng tạo, là nghệ thuật... mọi quan niệm hầu như chưa đồng nhất mà trái ngược lại nhau.

Từ cuộc hội ngộ này đã khiến cho chúng tôi tiếp tục bàn luận về cội nguồn và sự phát triển của xăm vẽ...

Xăm vẽ không phải điều gì mới lạ, nó có một lịch sử rất lâu đời.

---

\* Sinh năm 1935, về viện năm 1987, là họa sĩ, Phó Giáo sư, nguyên Viện trưởng Viện Mỹ thuật (1987 - 1989). Năm 1989 chuyển công tác, làm Vụ trưởng Vụ Mỹ thuật - Nhiếp ảnh.

Ngày nay ở hầu hết các nước trên thế giới xăm vẽ trên cơ thể người đang là một thứ "mốt" trang trí nghệ thuật. Xăm vẽ trên da người còn được gọi là TATTOO<sup>1</sup>.

Căn cứ vào sử sách tài liệu lưu truyền thì tập quán xăm vẽ trên cơ thể người đầu tiên, bắt nguồn trong các bộ lạc nguyên thủy xa xưa, mông muội. Trình độ sản xuất lúc bấy giờ còn hết sức thô sơ, lạc hậu, nên đời sống con người vô cùng gian khổ. Thường xuyên phải chống đỡ với thiên tai, dịch họa, với mãnh thú và kẻ thù là những bộ lạc hùng mạnh hơn, tất cả luôn luôn đình dập và đe dọa. Sự yếu hèn đã nảy sinh tâm lý sợ hãi những loài yêu ma, quỷ quái. Muốn sống yên ổn, hoà bình thì con người cần dựa vào sự che chở của các đấng thần linh, siêu nhiên vô hình. Từ đó thần tượng, biểu tượng của tín ngưỡng ra đời, với ý niệm về thần, thánh, vật tổ (totem) hình thành trong các cộng đồng bộ lạc, khởi nguồn từ lục địa châu Á. Ví thể như nước Trung Hoa cổ, có dân tộc Hoa Hạ vốn sùng bái một vị thần linh là con rồng. Do đó hình tượng huyền thoại về con rồng đã được xăm vẽ trên thân thể của người Hoa Hạ. Con rồng là biểu tượng thành vật tổ của toàn bộ lạc. Về sau nhiều bộ lạc hình thành và luôn luôn đánh phá lẫn nhau để giành giật uy quyền và lãnh địa. Mỗi bộ lạc đều lấy biểu tượng của vật tổ xăm vẽ lên mình như hình rồng, vượn hoàng, chim ó, long mã, trâu nước v.v... Các thủ lĩnh và quân sĩ còn xăm vẽ những hình mặt người, hổ báo dữ tợn, nhe răng, trợn mắt trên ngực để khi giáp chiến kẻ địch trông thấy phải khiếp sợ... Tục lệ này đã thành phổ biến khá lâu dài qua các triều đại nối tiếp.

Về sau theo tiến trình văn minh của xã hội việc xăm vẽ trên người có phần giảm bớt. Đến các đời Tống, Nguyên, Minh, Thanh ở Trung Hoa thì xăm vẽ trên người chỉ còn là biện pháp trị tội. Việc xăm thích lên mặt, lên cánh tay những phạm nhân để răn đe và làm nhục họ.

Ở người Việt Cổ từ huyền thoại "Con Rồng cháu Tiên" có lẽ cũng xuất hiện việc xăm vẽ mình từ thuở hồng hoa. Đến thời nhà Trần nước Đại Việt (TK 13) từ vua đến quân sĩ đều có xăm vẽ trên mình. Nhất là gốc dân thuyền chài, xăm vẽ mình là để chế ngự các loài thủy quái. Khi có giặc ngoại xâm, quân tướng đều xăm chữ "Sát Thát" (giết giặc Nguyên) vào cánh tay, còn dân thì xăm lên bụng hàng chữ "Nghĩa dĩ quyên khu,

hình vu báo quốc" (vì nghĩa liêu thân, báo đền ơn nước) để tỏ sức mạnh quật cường, đồng tâm nhất dạ, diệt thù giữ nước<sup>2</sup>.

Dần dần xã hội càng văn minh tân tiến thì việc xăm vẽ ngày càng thưa dần, nay chỉ còn lưu lại, ẩn dấu trên cơ thể loại người bất đắc chí, trên cánh tay, bộ ngực của những tay "anh chị" trong các nhóm "bụi đời" mà thường được mệnh danh là các "đại ca" của các băng, nhóm "xã hội đen".

Ở châu Âu việc xăm vẽ trên cơ thể vào thời kỳ Hy Lạp và La Mã cổ đại được dùng để đánh dấu tù binh và người chết, giống như người Chaldée, Samaritains và Hébreux<sup>3</sup> cũng từng làm như vậy.

Tục lệ xăm vẽ trên cơ thể đối với người da đỏ ở Lục địa Châu Mỹ có từ ngàn đời trước khi Christophe Colomb phát hiện ra Châu lục này. Nơi đây là xứ sở của nhiều huyền thoại đầy bí ẩn về những kho vàng bạc châu báu... Cội nguồn của tục xăm vẽ của người da đỏ khởi đầu cũng từ huyền thoại, thần linh, tín ngưỡng và trở thành trang trí, tô điểm làm đẹp cho con người. Hình xăm vẽ còn là biểu tượng của vật tổ mang ý nghĩa nghi lễ của cộng đồng. Sâu xa hơn còn để đánh dấu bằng ký hiệu về những kỷ niệm, những kỳ tích chiến công của các tù trưởng, tộc trưởng mà bộ lạc đã trải qua.

Sự thịnh suy của việc xăm vẽ trên cơ thể là biểu hiện trình độ, quan niệm của từng thời đại. Nay vẫn thịnh hành và còn phát triển với nhiều ý tưởng, mục đích khác nhau. Ở Thái Lan việc xăm vẽ trên mình để trang điểm là chuyện bình thường trong cuộc sống. Người Thái Lan xăm vẽ trên mình không chỉ để làm đẹp, mà còn biểu hiện ý niệm thần bí giống như một sự tín ngưỡng. Những người có mang hình xăm vẽ trên mình thì sẽ có khả năng lôi cuốn được tình yêu và được sự ngưỡng mộ của đối phương. Và sức khoẻ trong ý niệm cũng được tăng lên mà không cần tập luyện hàng ngày.

Ở Ấn Độ việc xăm vẽ trên cơ thể đều dựa vào tập tục tín ngưỡng và tôn giáo. Phần lớn phụ nữ Ấn Độ đều xăm vẽ trên mình, họ coi đó hình thức trang phục vĩnh cửu. Sau khi chết linh hồn phụ nữ sẽ bay lên trời... Ai có nhiều hình xăm thì được đãi ngộ xứng đáng. Không những thế xăm vẽ trên mình còn là tục lệ kiểm chồng khi đã đến tuổi trưởng

thành, nếu không thì chẳng có đối tượng nào để ý tới. Vì vậy cô gái nào duyên phận hẩm hiu thì đến cuối đời hầu như hình xăm vẽ dày đặc trên toàn bộ cơ thể từ đầu đến chân.

Xăm vẽ trên cơ thể ngoài ý nghĩa tôn giáo, tín ngưỡng thì việc tô điểm làm đẹp cho con người được chú ý và nổi bật nhất ở những bộ tộc của châu Phi. Như tục xăm vẽ trên mình của phụ nữ Xu Đăng là điển hình cho lục địa da đen này. Xăm vẽ là việc làm đẹp thiêng liêng, cầu kỳ và gian khổ. Những hoa văn hình vẽ được xăm trên mình là cả một sự sáng tạo, tài hoa. Các thiếu nữ Xu Đăng hầu như không mặc quần áo, những đường xăm là những trang trí chủ yếu trên thân hình khoả thân của họ. Phải vẽ để xăm sao kết hợp được vẻ đẹp tự nhiên hài hoà với thân hình ngà ngọc, để mọi người trong bộ lạc thừa nhận và tán thưởng.

Còn ở Nigieria có tục lệ thi sắc đẹp cho nam giới. Người dự thi phải có thân hình đẹp, cân đối, mặt phải có hình vẽ, người phải có hình xăm để tạo dáng dấp điển trai, giỏi săn bắn, chăn nuôi, biết hát tình ca và biết múa theo nghi lễ.

Còn ở xứ sở Kangourou (Australia) và quần đảo New Zealand... có tục lệ người con trai đến tuổi trưởng thành phải có những hình vẽ xăm trên người để tỏ lòng dũng cảm, để tưởng nhớ đến thần linh, đến những con vật tưởng tượng dưới lòng sông, đáy biển như thường luồng, cá mập, ốc thần, cá voi. Họ cho rằng những hình xăm vẽ trên mình để giao hoà với các con vật bạn bè. Ở biển cũng có rất nhiều loài vật có lòng tốt, tình nghĩa và cứu giúp con người. Vì vậy con người cũng phải làm những điều thiện, nếu vi phạm sẽ bị các loài Thủy vật trừng trị. Việc xăm vẽ trên cơ thể con người thường bằng những nét vẽ đơn giản tả mặt trời, hình bánh xe, sông nước, hoa cỏ, chim muông... với các cô gái còn xăm vẽ những hình lượn sóng suốt từ rốn đến tận 2 chân. Các hình vẽ này mang tính trang trí và làm đẹp cho cơ thể tạo sự hấp dẫn với người bạn khác giới.

Ở Anh Quốc lúc đầu xăm vẽ chỉ giành cho cánh đàn ông. Các thủy thủ, các giới "anh chị" rất thích xăm vẽ lên cổ tay, bả vai hay lồng ngực những hình biểu tượng như cô gái khoả thân, mũi tên xuyên qua trái tim rướm máu, chiếc mỏ neo, hình con rồng uốn khúc... Từ những xăm vẽ mang tính chất biểu tượng, minh họa dần dần biểu hiện sự hạn

thù bết tặc, có lúc trở thành trò chơi điên rồ, rẻ tiền chỉ dành cho loại "bụi đời" Hippy<sup>4</sup>.

Xăm vẽ trên mình là tục trang điểm có từ lâu đời của nhiều dân tộc trên thế giới. Phổ biến ở vùng Đông Nam Á, nơi xuất xứ của việc giao lưu bằng tàu thuyền buôn bán, nên tục xăm mình phát triển nhiều nhất ở vào đối tượng là các thủy thủ hoặc các thủy binh tung hoành nay đây mai đó, nơi đại dương bến cảng... xăm mình còn mang ý nghĩa để tự vệ, khi lặn xuống nước để hù dọa các loại thủy quái, khi ở trên cạn để ra oai với các loại thú dữ, xua đuổi các tà ma, bệnh tật, tai biến, rủi ro v.v... tất cả đều nhằm bảo tồn tính mạng của con người. Dần dần hình thức xăm vẽ trên mình được sử dụng vào việc tô điểm trang trí cho các cô dâu, như ở Đài Loan, ở Ấn Độ, ở các bộ lạc châu Phi, châu Đại Dương ... nhằm làm tăng vẻ đẹp vốn có của con người. Ở Việt Nam các dân tộc Tây Nguyên xăm mình nhiều hơn các dân tộc ở đồng bằng. Cách vẽ xăm mình ở thời kỳ sơ khai người ta dùng các đầu nhọn bằng gỗ cứng hay ngà voi, xương động vật, kim loại... châm thành hình người, thần linh, muông thú... để làm bùa phép, ngăn chặn các thế lực siêu nhiên, thù địch, tạo ra niềm tin và khát vọng có tính tôn giáo nguyên thủy. Hình xăm được vẽ trên bề mặt da rồi rắc than, bột đen, bôi chàm hay phẩm màu lên. Khi lành để lại hình và mầu đã ăn sâu vào da thịt, nên khó lòng mà tẩy xóa được<sup>5</sup>.

Ngày nay trình độ trang trí nghệ thuật vẽ xăm mình ngày càng cao, mọi công việc sáng tạo được tiến hành dễ dàng nên đã tạo ra một đội ngũ nghệ sỹ vẽ xăm chuyên nghiệp (TATTOO ARTIST) qua hình ảnh minh họa cho ta thấy dụng cụ hành nghề xăm vẽ của các nghệ sỹ này rất chuyên dụng và hiện đại. Họ sẵn sàng phục vụ khách hàng theo mọi yêu cầu về tác phẩm mình sẽ vẽ hoặc có sẵn một số mẫu họa tiết hình tượng chuẩn, cứ thế mà chép sang cơ thể con người. Những hình xăm được thể hiện một cách đa dạng. Đơn giản như các hình trang trí hoa lá, ong bướm, côn trùng... có khi là những hình chữ triện, chữ viết, các dấu hiệu và biểu tượng. Công phu và cầu kỳ hơn là những bức xăm vẽ theo các câu chuyện huyền thoại như rồng mây, vân gổ hoà quện với các nhân vật anh hùng hoặc thần tượng của thời hiện đại.



Nghiên cứu và tìm hiểu loại nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể người ta có thể phát hiện ra nhiều tác phẩm tuyệt đẹp mà không gợn một chút dung tục, hoàn toàn thuần khiết, quyến rũ, gây ấn tượng thẩm mỹ hoàn hảo. Chính vì lẽ này mà nhiều nhà quảng cáo đã dùng nghệ thuật xăm vẽ trên người để cuốn hút mục đích quảng cáo của mình. Không những thế những người mẫu đẹp, những siêu sao màn bạc, những ca sĩ nổi tiếng cũng dùng nghệ thuật này để quảng cáo cho thương hiệu của cá nhân mình.

Bên cạnh những vẽ đẹp thuần khiết chúng ta còn gặp ra các tác phẩm vẽ trên người một cách dữ dội, bốc lửa, nhiều sự cuồng loạn trên cơ thể con người. Ở dạng xăm vẽ nghiêng về thiên hướng của nghệ thuật trình diễn hiện đại hơn (PERFORMANCE ART). Cách diễn tả tô vẽ trên cơ thể gây ảo giác không thuần khiết mà thiên về nghệ thuật trình diễn nhiều hơn.

Nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể con người biểu thị sự sáng tạo ra cái đẹp, cái thẩm mỹ, cái thánh thiện, cái ước nguyện thanh cao mà con người luôn luôn vươn tới.

Xăm hay vẽ đều là những động tác cụ thể của nghệ nhân, nghệ sĩ khi tiến hành công việc sáng tạo của mình. Họ thường thể hiện các hình tượng, biểu tượng... bằng cách vẽ phác trước rồi mới tiến hành xăm và vẽ chi tiết sau. Cũng có trường hợp không cần vẽ phác mà xăm trực tiếp ngay, bởi những bàn tay thành thực của một số họa gia nổi tiếng.

Mọi hình xăm khi đã thấm sâu vào trong da thì khó có thể tẩy xóa được. Nói như vậy cũng chưa hẳn là tuyệt đối. Thời đại ngày nay, người ta sử dụng tia laze để làm biến đi bất kỳ dấu vết hình xăm vẽ nào, nhưng ít nhiều ảnh hưởng đến sức khỏe và để lại vết sẹo trên da. Chính vì lẽ đó mà hình thức xăm cũng bớt dần, nên đã chuyển sang vẽ trên cơ thể nhiều hơn. Vẽ thì thuận lợi cho việc tẩy xóa, đồng thời sử dụng màu sắc cũng được đa dạng, phong phú chứ không nghèo nàn hạn chế như các hình xăm đơn sắc.

Các loại màu dùng để vẽ trên cơ thể phải được chế tác một cách thận trọng, phải bảo đảm tuyệt đối không lây nhiễm, không độc hại (non toxic).

Điều này được thể hiện trong việc hành nghề của nhóm họa sĩ "nhân thể họa" ở Đài Loan. Hoạt động xăm vẽ trên cơ thể của các họa da này đang ở vào thời kỳ thịnh vượng. Nguồn lợi nhuận của sáng tạo đã đem đến cho họ những khoản thu nhập kếp sù trong vòng mười năm nay, nhờ có kỹ thuật và tay nghề cao. Đặc biệt do sự dày công nghiên cứu thể nghiệm màu sắc trên chính cơ thể mình, để đem lại hiệu quả an toàn, sau đó mới ứng dụng vẽ cho các đối tượng có nhu cầu.

Việc chế tác màu cũng được chia ra thành từng loại, có loại vẽ trên cơ thể theo thời gian sẽ phai dần, có loại "permanent" thì màu sắc bền chắc trên da như thể màu xăm vậy.

Các hình tượng để xăm vẽ cũng rất đa dạng. Có loại đơn giản thì hình vẽ mang tính chất hoa văn trang trí. Các hình đơn giản này có thể định vị tùy hứng, miễn sao đặt đúng vị trí cho đẹp, mà cũng có thể tự xăm vẽ lấy cho chính bản thân mình.

Các khuynh hướng xăm vẽ cũng nhiều kiểu như xăm vẽ tự do tùy hứng, vẽ đơn sắc hoặc vừa xăm vừa vẽ đa sắc, nhưng đều thống nhất lấy đối tượng hình thể con người để làm nền cho tác phẩm. Chính vì lẽ đó mà việc sắp xếp bố cục cũng được bài trí khác nhau đặt tự do trên cơ thể bất kỳ chỗ nào mà cũng có thể quy tụ từng phần theo chủ định ở từng bộ phận. Về thể loại này đòi hỏi người xăm vẽ phải có tay nghề điêu luyện, phần lớn do các họa sĩ "nhân thể" chuyên nghiệp đảm nhận.

Mỗi hình xăm vẽ trên cơ thể là một tác phẩm hoàn chỉnh. Bởi cách bố cục được tập trung vào một chủ đề nhất định như tác phẩm *Cây đèn thần*.

Trong thể loại xăm vẽ chuyên nghiệp cũng sinh ra nhiều phong cách khác nhau. Như loại có chủ đề cụ thể, hình tượng rõ ràng, màu sắc chất lọc, hài hoà, đường nét tỉa tót công phu mang rõ đặc trưng cổ điển (classic). Tương phản với phong cách này là những tác phẩm được thể hiện bằng đường nét phóng khoáng, bay bướm, màu sắc tự do, tùy hứng gây ấn tượng tân kỳ, hiện đại (modern).

Vậy cái đẹp của cơ thể con người được tạo hoá sinh ra theo tiến trình lịch sử, hình dáng diện mạo con người ngày càng hoàn mỹ, đặc biệt con người đã biết tư duy chất lọc để tìm ra cái đẹp, bằng cách đầu tư vào việc trang điểm, tô vẽ cho hình thể của mình ngày càng đẹp hơn. Ngay từ ngày cổ đại những thần tượng như Hercule, Venus, Adam và Eva... là

những chuẩn mực về hình thể của cái đẹp mà con người ngưỡng mộ. Tất cả lần lượt đi vào tác phẩm văn học nghệ thuật cụ thể bằng thị giác như tranh, tượng của nghệ thuật tạo hình. Qua nhiều thế hệ trường phái, lịch sử của nền văn minh nhân loại đã sản sinh ra muôn vàn tác phẩm lừng danh để ca ngợi vẻ đẹp vốn có của cơ thể con người. Các nhân vật trong tranh *Sự ra đời của thần Vệ nữ* của Botticelli, *Vệ nữ ngủ* của Giorgione) đã làm đắm say lòng người, tựa những vần thơ trong truyện Kiều của đại thi hào Nguyễn Du khi mô tả nàng Kiều đang tắm:.

*"Rõ ràng trong ngọc trắng ngà  
Dày dày sấn đúc một toà thiên nhiên"*

Vậy "toà thiên nhiên" này làm nền cho tác phẩm xăm vẽ, chắc hẳn cái đẹp sẽ được nhân lên gấp nhiều lần mà không hề làm kích động đến một ai, mà chỉ nâng cao thêm tầm thẩm mỹ về vẻ đẹp hình thể mà tạo hoá đã ban cho loài người.

Cho đến ngày nay nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể đang trở thành thị hiếu như "mốt" của thời trang ở một số đối tượng. Họ cho rằng có xăm vẽ mới là người "sành điệu" mới là người của "thời đại"... Phổ biến trong đối tượng tuổi trẻ, người mẫu, ngôi sao, biểu diễn... Thời sự hơn nữa xăm vẽ còn lan tràn cả vào "World Cup". Hầu như các danh thủ nổi tiếng đều có hình xăm vẽ trên ngực, trên tay trước khi bước ra sân cỏ<sup>6</sup>. Phải chăng nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể đang được ngưỡng mộ ở mọi nơi trong đời sống thường nhật.

Vì vậy, nghệ thuật nào ra đời đều cũng tồn tại đều có cuộc sống riêng, hoặc là mai một, tiêu vong hoặc là phát triển, trường tồn vĩnh cửu.

Nghệ thuật "TATTOO" vẽ xăm trên cơ thể người ở Việt Nam cũng được tiếp nhận trong cơ thể ngày nay, nhưng phát triển ở các đối tượng thanh niên, tuổi trẻ đang ham chuộng cái mới, mà thường gọi là "mốt".

Nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể nó phát triển thành nhiều khuynh hướng, thành những tổ chức CLB, những hội đoàn "TATTOO".

**T.V.S**

## HIỆN TRẠNG TRONG CÔNG TÁC NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT ỨNG DỤNG\*

**Vũ Nhâm\*\***

**N**hận thức chung của chúng ta về Mỹ thuật theo nghĩa rộng nó là một lĩnh vực lớn lao mà ngành, giới ta đã khẳng định. Nó bao hàm cả hai lĩnh vực: Nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật trang trí, hay chính xác hơn là Mỹ thuật ứng dụng (MTƯD). Điều này có nhà lý luận nói rằng: Mỹ thuật ứng dụng là một thế giới khoa học ứng dụng và phát triển tất cả các loại hình của toàn bộ các hoạt động nghiên cứu các quy luật về cảm thụ, sáng tạo hình nghệ thuật về thị giác để thoả mãn con mắt, đáp ứng được nhu cầu cảm thụ thẩm mỹ của trí tuệ và con tim con người...

Thực tế hoạt động mỹ thuật hôm nay đang xoá mờ đi quan điểm thời Việt Nam thuộc địa đã cho rằng: Nghệ thuật tạo hình là nghệ thuật chính yếu, còn MTƯD là nghệ thuật thứ yếu. Loài người từ thuở hồng hoang, thì nhu cầu về làm đẹp và hưởng thụ cái đẹp đã được xem là một hoạt động thiết thực, nó là thứ họ quan tâm và cảm thấy hạnh phúc, vui vẻ khi đã tạo nên các vẻ đẹp trên những vật phẩm rất tầm thường như lưỡi rìu đá, khuyên tai đá, đồ gốm, đồ đồng, đồ sắt và ngày nay là Design công nghiệp... Chính nó là MTƯD đã phát triển phong phú lên mãi đến ngày nay; và mỹ thuật tạo hình (theo nghĩa hẹp) cũng được thoát thai từ đó trong vài thế kỷ nay. Vậy thì cái nào chính yếu hơn cái nào?

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 1 (13), tháng 4 năm 2005.

\*\* Sinh năm 1942. Về Viện năm 1982, chuyên nghiên cứu mỹ thuật ứng dụng. Nghỉ hưu năm 2002.

Xu hướng thời đại đang phát huy tổng lực, thế mạnh của MTƯĐ nhằm phục vụ nhu cầu hưởng thụ thẩm mỹ của con người mà Việt Nam chúng ta cũng đang hướng tới. Việc đánh giá mức hưởng thụ của văn hoá xã hội không chỉ là xem bao nhiêu bộ phim, bao nhiêu vở kịch, đọc bao nhiêu cuốn sách mà nay còn được xét đến lối sống, nếp sống, môi trường sống (nội, ngoại thất) có thẩm mỹ của mỗi thành viên trong xã hội.

Nhận thức đã vậy còn cơ chế thì sao?

Xu thế từ những năm 60-80 xem ra lại còn đồng bộ:

Về đào tạo: Có trường Mỹ thuật Công nghiệp Hà Nội đi từ sơ cấp, trung cấp lên cao đẳng và đại học. Trường Trang trí Đồng Nai phía Nam từ trung cấp lên cao đẳng.

- Về quản lý: + Vụ Mỹ thuật Bộ Văn hoá có phòng Mỹ thuật Ứng dụng.  
+ Hệ thống liên hiệp xã từ Trung ương đến tận các Hợp tác xã.  
+ Hệ thống quản lý công nghiệp nhà nước có từ Trung ương đến địa phương về kiểu dáng công nghiệp.

- Về phong trào sáng tác: Hội Mỹ thuật Việt Nam có chuyên ngành Trang trí tập hợp được đội ngũ họa sỹ MTƯĐ ở Trung ương và một số tỉnh.

- Về công tác nghiên cứu : Có Viện Mỹ thuật mỹ nghệ thành lập từ năm 1962, sau 4 năm (1966) cho ra đời Bảo tàng Mỹ thuật, nơi đây đầy ắp mỹ thuật ứng dụng truyền thống và hiện đại. Bên cạnh Viện Mỹ thuật mỹ nghệ có Viện Mỹ nghệ Hà Nội cùng chuyên tâm về MTƯĐ của Hà Nội.

Năm 1986 Viện Mỹ thuật tổ chức Hội nghị MTƯĐ có tính quy mô toàn quốc do Bộ Văn hoá chủ trì, phối hợp với một số bộ. Tại hội nghị này đồng chí Trần Văn Phác, Ủy viên Trung ương Đảng, thứ trưởng thứ nhất Bộ Văn hoá đọc lời khai mạc, trong đó ông nhấn mạnh: “MTƯĐ của chúng ta có truyền thống lâu đời và phát triển dần lên theo những điều kiện kinh tế, xã hội và khoa học kỹ thuật; từ những sản phẩm thủ công mỹ nghệ, phạm vi hoạt động của MTƯĐ ngày càng mở rộng trên các lĩnh vực sản phẩm công nghiệp, thẩm mỹ môi trường và đồ họa ứng dụng... Ngày nay hơn bao giờ hết MTƯĐ với phạm vi hoạt động rộng khắp của nó càng gắn bó chặt chẽ với đời sống xã hội qua những mục tiêu rất cụ thể nhằm phục vụ việc ăn, ở, mặc, đi lại, lao động nghỉ ngơi, giải trí của nhân dân ta. Nếu trong lịch sử mấy ngàn năm của dân tộc ta, MTƯĐ đã góp phần tạo nên bề dày của văn hoá- văn minh Việt Nam, đã hình

thành diện mạo chủ yếu của lịch sử mỹ thuật Việt Nam thì ngày nay sự phát triển với tốc độ nhanh chưa từng thấy của nó, MTƯĐ đã từng tháng, từng ngày làm thay đổi bộ mặt của nước ta. Sự phát triển nhanh chóng đó, về phương diện khoa học nghiệp vụ cũng như về vai trò xã hội của mỹ thuật ứng dụng đã khiến cho các khái niệm quen dùng trước đây (như nghệ thuật trang trí, mỹ thuật đời sống...) để chỉ ngành khoa học nghệ thuật này trở nên chật hẹp không đủ sức chứa nổi nội dung cũng như phạm vi hoạt động mới của nó. MTƯĐ là khái niệm mới, là thuật ngữ mới, hiện đang được dùng để chỉ toàn bộ các ngành nghệ thuật thị giác, có chức năng giải quyết mọi nhiệm vụ thẩm mỹ trong lĩnh vực sản xuất và lưu thông phân phối sản phẩm, cũng như phối hợp, hỗ trợ cho các hoạt động trong lĩnh vực sinh hoạt tinh thần của con người như sân khấu, điện ảnh, ấn loát, triển lãm...".

- Tại hội nghị này đã thống nhất được được nhận thức về MTƯĐ và cùng nhau ghi nhận tên gọi: Mỹ thuật ứng dụng. Tên gọi này có tính bao quát tương đối hơn các tên gọi khác bao hàm rộng hơn nội dung và tính chất hoạt động của nó.

- Hội nghị này cũng đưa ra đề nghị có một cơ chế, đồng bộ, hoàn chỉnh cho sự hoạt động có hiệu quả của MTƯĐ như:

1- Thành lập sớm một hội đồng MTƯĐ có quy chế chính thức và có đủ để quản lý toàn bộ các vấn đề thẩm mỹ đời sống. Hội đồng trên danh nghĩa nhà nước và chia thành các tiểu ban chuyên ngành để chỉ đạo cho sát hợp. Hội đồng mỹ thuật ứng dụng có thể được tổ chức thành hai cấp: Hội đồng cấp Trung ương và hội đồng cấp địa phương (cấp tỉnh), có sự phân cấp về nhiệm vụ và quyền hạn rõ ràng.

2- Thành lập một Viện hoặc một Trung tâm nghiên cứu về Mỹ thuật ứng dụng. Viện này nếu khi nào có viện hàn lâm khoa học thì nó sẽ nằm ở đó. Còn hiện giờ để nó nằm ở Bộ Văn hoá là thuận tiện.

3 - Vấn đề đào tạo và sử dụng cán bộ MTƯĐ cần được quan tâm hơn nữa củng cố những trường, những khoa hiện có về MTƯĐ (cụ thể là Trường Đại học Mỹ thuật Công nghiệp Hà Nội và trường Mỹ thuật trang trí Đồng Nai). Chấn chỉnh và nâng cao chương trình và giáo trình giảng dạy đồng thời mở rộng phương thức đào tạo chính quy, chuyên tu, tại chức... Nhưng yêu cầu cơ bản là chất lượng là phải học cho tốt.

4- Tăng cường việc giáo dục thẩm mỹ cho nhân dân. Trong quan

hệ tay ba giữa nhà hoạ sĩ- người sản xuất- người tiêu dùng, tác động qua lại về thẩm mỹ.

5- Cần nhanh chóng sửa đổi và quy định cụ thể các chế độ chính sách thích đáng cho các hoạt động của MTƯD nhằm khuyến khích mở rộng sự hoạt động của lĩnh vực mỹ' thuật và thẩm mỹ này.

Về tổ chức: Sau hội nghị, Viện nghiên cứu Mỹ thuật cơ quan nghiên cứu khoa học của Bộ Văn hoá đã được chính thức quyết định thành lập một ban nghiên cứu MTƯD (Thực chất ban MTƯD đã hình thành từ năm 1982 để chuẩn bị cho việc hoạt động và trù bị cho hội nghị cấp bộ này). Ban MTƯD tiếp tục nghiên cứu và phát huy kết quả hội nghị. Ban cũng đã phối kết hợp có hiệu quả thiết thực với các đơn vị bạn trong và ngoài Bộ, với các khoa học liên ngành mở ra những hội thảo, tọa đàm tiếp theo để triển khai chương trình nghiên cứu MTƯD sau hội nghị .

Viện Mỹ thuật cũng đã đề ra những vấn đề lý luận trước thực tiễn của đất nước với nền kinh tế mở cửa, đổi mới, hội nhập chứ không hoà tan, phát huy và giữ gìn bản sắc văn hoá dân tộc, văn hóa vừa là mục đích vừa là động lực cho nền kinh tế tăng trưởng của Việt Nam.

Về nội nghiệp: Ban nghiên cứu Viện Mỹ thuật cũng đã đưa ra nhiều mô hình có tính quy hoạch công tác nghiên cứu mỹ thuật ứng dụng và đã bổ sung chọn lựa được mô hình có tính chiến lược cho nghiên cứu mỹ thuật ứng dụng một cách lâu dài.

Trong suốt 16 năm qua Viện Mỹ thuật cũng đã trải qua nhiều biến động về cơ chế chung và tình hình nội bộ. Song vẫn duy trì được việc nghiên cứu MTƯD trước tình hình chung không thuận và đồng bộ như trước.

Ví dụ: Vụ Mỹ thuật đã bỏ đi phòng nghiên cứu MTƯD do đó việc ra các quy định cụ thể và sửa đổi các chế độ chính sách thích đáng cho các hoạt động MTƯD nhằm khuyến khích, mở rộng sự hoạt động của MTƯD không được kịp thời và đầy đủ, thiếu vắng cơ sở pháp quy, do vậy đã hạn chế nhiều cho việc ứng dụng thực hiện.

Ví dụ: Bảo tàng Mỹ thuật trong vài năm gần đây đã thay đổi hệ thống trưng bày đã đưa toàn bộ mảng mỹ thuật ứng dụng truyền thống và hiện đại vào kho lưu trữ để chờ Nhà nước cho ra đời một bảo tàng MTƯD riêng. Điều này cũng đã gây hụt hẫng trong ngành, giới về MTƯD. Vậy đến bao giờ có bảo tàng MTƯD để thực hiện chức năng giáo

dục thẩm mỹ cho nhân dân. Trong quan hệ tay ba giữa nhà hoạ sĩ - người sản xuất - người tiêu dùng, tác động qua lại với nhau đã bị hạn chế ở tầm trung ương hướng đạo về những tiêu chuẩn mực thước cao cho MTƯĐ.

Ví dụ: Hệ thống liên hiệp xã từ Trung ương xuống địa phương giải tán do vậy việc chỉ đạo về nghệ thuật cũng tuột theo, bỏ mặc nghệ nhân, nghệ sĩ, thợ lành nghề và hàng vạn thợ thủ công trong các làng nghề tùy tiện sản xuất. Sự nghiệp đào tạo thực hiện khó khăn từ chính quy, chuyên tu, tại chức... Sinh viên tốt nghiệp trong các trường cao đẳng và đại học MTCN và Trang trí Đồng Nai không được chú ý thu nạp vào các trung tâm MTƯĐ và sử dụng trong các làng nghề, vùng nghề.

Ví dụ. : Trong khi chưa thành lập được Viện hay Trung tâm nghiên cứu về MTƯĐ thì tại Hà Nội do hệ thống liên hiệp xã thành phố giải thể nên Viện Mỹ nghệ Hà Nội cũng phải giải thể theo. Như vậy Viện Mỹ thuật hoạt động về MTƯĐ không có hệ thống ở cơ sở cùng phối hợp nên thật khó khăn trong lúc chưa thể biết đến bao giờ tổ chức được hội đồng MTƯĐ hai cấp (ở Trung ương và các tỉnh).

Như vậy trong 5 kiến nghị nêu ra ở Hội nghị MTƯĐ cách đây 16 năm việc thực hiện thật là khó khăn, chuyển biến chậm. Song xu thế thời đại đang chuyển mạnh và phát huy thế mạnh của MTƯĐ một cách tối đa ở các nước phát triển.

Tin tưởng rằng, với không khí hội nhập mạnh mẽ của Việt Nam mà miền Nam đang tiên phong, có nhiều thuận lợi thực hiện, chắc chắn rằng sự nghiệp nghiên cứu MTƯĐ sẽ được chú ý tương xứng với sự phát triển của đất nước. Chắc chắn rằng kiến nghị ở Hội nghị lần thứ nhất về MTƯĐ (1986) và những chương trình nghiên cứu cùng mô hình hoạt động có tính quy hoạch vĩ mô của Viện Mỹ thuật sẽ được đẩy mạnh, cùng với sự hoàn thiện cơ chế đồng bộ cho MTƯĐ trong cả nước và vươn tới quan hệ quốc tế về MTƯĐ sẽ được thực hiện trong tương lai gần.

**V.N**



# TỔNG QUAN MỸ THUẬT MÔI TRƯỜNG HÀ NỘI CẬN - HIỆN ĐẠI

*Nguyễn Văn Dương\**

## *Dẫn luận:*

Văn hoá là một chỉnh thể phức hợp bao “gồm tri thức, tín ngưỡng, nghệ thuật, đạo đức, pháp luật, và bất kỳ năng lực thói quen nào khác mà con người cần có với tư cách là một thành viên của xã hội”. Chủ tịch Hồ Chí Minh đã viết: “Vì lẽ sinh tồn cũng như mục đích của cuộc sống, loài người sáng tạo và phát minh ra ngôn ngữ, chữ viết, đạo đức, pháp luật, khoa học, văn học, nghệ thuật, những công cụ cho sinh hoạt hàng ngày về mặc, ăn, ở và các phương thức sử dụng. Toàn bộ những sáng tạo và phát minh đó tức là văn hoá”<sup>2</sup>.

Lịch sử văn hoá Việt Nam cận hiện đại nói chung, lịch sử mỹ thuật nói riêng ở giai đoạn này đã chất lọc, tổng hợp và kết tinh được những giá trị văn hoá phương Đông và phương Tây, truyền thống và hiện đại và “người Việt Nam cũng có khả năng bảo vệ được những hệ giá trị tốt đẹp, nhân bản, những nếp thuần phong mỹ tục và chất lọc được tinh hoa của nhân loại làm giàu thêm bản sắc của mình và tống khứ những tệ hại nhất thời..”<sup>7</sup>

---

\* Sinh năm 1962. Về Viện năm 1987, chuyên nghiên cứu mỹ thuật ứng dụng, hiện là trưởng Ban Mỹ thuật Ứng dụng.

Trên cơ sở tiến trình lịch sử xã hội để nhìn nhận, nghiên cứu tổng quan mỹ thuật môi trường Hà Nội cận hiện đại trong bối cảnh của nền văn hoá Việt Nam.

*1. Giai đoạn từ năm 1858 đến 1945.*

Cuối thế kỷ 19 Thực dân Pháp đã căn bản hoàn thành việc xâm lược Việt Nam, cùng với sự xâm lược Pháp thực hiện chính sách khai hoá và đồng hóa văn minh.

Đến Hà Nội thực dân Pháp đã cho khảo sát và vẽ lại bản đồ quy hoạch Hà Nội tháng 8 năm 1883. Bản đồ năm 1883 đã phản ánh Hà Nội được quy hoạch xây dựng theo kiểu Vauban gồm 36 phố phường và vài đường xung quanh hồ Hoàn Kiếm dẫn ra khu “nhượng địa” của quân Pháp. Khu nhượng địa rộng khoảng 18,5 ha được thực dân Pháp xây dựng hàng loạt công trình kiên cố, đây cũng chính là khu quy hoạch phát triển mới thời pháp thuộc. Mặt bằng khu nhượng địa cùng các công trình kiến trúc do sỹ quan công chức Varen thiết kế dựa trên nguyên tắc tổ chức thương điểm châu Âu và bố cục theo lối đối xứng theo trục chính.

Hà Nội cơ bản về mặt quy hoạch đô thị thể hiện tính khoa học với nền văn minh Phương Tây, với các kiến trúc sư người Pháp Prost, Gyôxely, Hêbơra và Gacniê. Trong đó vai trò đóng góp của Hêbơra là nhiều nhất. Ông quan niệm phân khu chức năng để tổ chức một cách chặt chẽ, hài hoà trong một cơ cấu thống nhất. Ông chú trọng hệ thống kỹ thuật hạ tầng đô thị, giao thông được xây dựng và mở rộng và phát triển quy hoạch Hà Nội theo dạng bàn cờ được mở rộng về phía Nam và phía Tây (bản đồ Hà Nội năm (1890,1902,1915,1925,1936).

Cấu trúc đô thị Hà Nội đã dần hình thành và hoàn chỉnh những khu chức năng riêng biệt, bên cạnh đó thực dân pháp cũng huỷ hoại, phá bỏ một loạt công trình kiến trúc có giá trị của dân tộc ta như phá bỏ Tháp Báo Thiên năm 1883 để xây Nhà Thờ Lớn (1884-1886).

Những công trình kiến trúc tiêu biểu như: Phủ toàn quyền nay là Phủ Chủ tịch được xây dựng vào năm 1902, hình thức kiến trúc mang phong cách kiến trúc cổ điển châu Âu do kiến trúc sư Vildior thiết kế và kiến trúc sư Hêbơra sửa chữa, công trình xây dựng trong năm năm; Nhà

hát thành phố xây dựng năm 1901 đến năm 1911, công trình là một công trình có quy mô lớn và là công trình kiến trúc đẹp đã tồn tại cho tới ngày nay; Dinh Thống sứ nay là Nhà khách Chính phủ, Tòa Thống sứ...

Ở khu vực hồ Hoàn Kiếm, một khu vực dày đặc các công trình văn hoá lịch sử, thực dân Pháp gần như phá huỷ hoàn toàn các di tích văn hoá, kiến trúc truyền thống để xây dựng khu phố Tây. Chính toàn quyền Đông Dương Pôn Đume (Paul Doumer) đã phải hối tiếc: “Tôi đến quá chậm để có thể cứu lấy những phần đặc sắc, cụ thể là các cổng thành. Những di tích ấy đáng lẽ phải được bảo tồn. Chúng có những đặc trưng quý giá, chỉ vậy thôi cũng đáng để chúng ta trân trọng. Đó là những kỷ niệm lịch sử gắn bó với nơi đây...”<sup>11</sup>

Những năm 1925-1945 thực dân pháp tiến hành chính sách khai thác thuộc địa lần thứ hai, một mặt khôi phục kinh tế chính quốc, một mặt mở mang kinh tế thuộc địa. Thời gian này Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương được thành lập cũng đánh dấu một bước học tập, tiếp xúc với văn hoá nghệ thuật phương Tây và phát triển mới của nền mỹ thuật Việt Nam hiện đại. Những trào lưu văn hoá, nghệ thuật kiến trúc, điêu khắc châu Âu đầu thế kỷ XIX-XX giao lưu và có ảnh hưởng tới Văn hoá Nghệ thuật Việt Nam.

Thế kỷ 19 - 20 là thế kỷ của bao sự kiện chính trị, kinh tế, văn hoá xã hội của loài người trên thế giới. Bên cạnh những phát minh sáng tạo của khoa học kỹ thuật, nhịp sống đô thị phát triển đã phản ánh sự phát triển đa chiều. Trong bối cảnh đó đã nảy sinh những tư tưởng thay đổi trong sáng tạo về kiến trúc và điêu khắc và nghệ thuật trang trí, đó là quy luật tất yếu.

Trong cuốn sách “Nghệ thuật trong kiến trúc ở châu Âu” Pôn Đamatx kêu gọi “ các nghệ sĩ hãy đấu tranh để cho mỹ thuật trở lại thành một nhân tố quan trọng của đời sống”. Ông mơ ước “ một sự hợp tác chặt chẽ giữa các nghệ sĩ và kiến trúc sư bắt đầu ngay từ những bản đồ án đầu tiên và các giải pháp phải được thảo luận chung để tác phẩm nghệ thuật không phải là cái gá lắp vào kiến trúc một cách đơn giản, bởi chỉ có sự nhất thể hoá hoàn hảo mới đảm bảo thành công”<sup>12</sup> và “vấn đề của

của họa sĩ không phải là trang trí mà một tiếng ca trong bản hoà tấu.."12. Những phong trào đó cũng đã đem lại những thành công đáng kể trong việc sáng tạo kiến trúc làm giảm tính công năng của kiến trúc bây giờ và tư tưởng đó đã được người Pháp thực hiện ở Việt Nam.

Những đặc trưng cơ bản của kiến trúc giai đoạn 1920-1945 phong phú đa dạng hơn, không còn lối kiến trúc thuộc địa nguyên mẫu bản quốc, đã xuất hiện yếu tố kiến trúc mang kiểu thức Á- Âu. Đây là hình thức kiến trúc kiến trúc có sự nghiên cứu địa lý, khí hậu và về bản sắc văn hoá truyền thống của người Việt. Người khởi xướng phong cách kiến trúc này là kiến trúc sư Ecnnet Habơra (Ernet Hebrard) và ông gọi phong cách này là phong cách kiến trúc Đông Dương.

Những công trình kiến trúc ông thiết kế ở Hà Nội: Trường Đại học Đông Dương (1923-1925), Nhà Bảo tàng Viễn Đông Bác Cổ nay là bảo tàng Lịch sử (1928-1932), Sở Tài chính nay là Bộ ngoại giao (1925-1927), Viện Paxtơ (Pasteur) nay là Viện Vệ sinh Dịch tễ Trung ương (1925-1930).

Nhà Viễn Đông Bác Cổ nay là Bảo Tàng Lịch Sử ở sau Nhà Hát Lớn là một công trình văn hoá tiêu biểu và là công trình xử lý thành công không gian kiến trúc cũng như tìm tòi nghiên cứu kiến trúc truyền thống phương Đông kết hợp với kiến trúc phương Tây. Mặt bằng kiến trúc gồm những không gian lớn xuyên phòng kết hợp với không gian phụ trợ tạo nên một không gian thoáng đạt phù hợp với chức năng không gian trưng bày. Một sảnh trung tâm hình bát giác được xử lý khéo léo kiểu bát quái của phương Đông. Điều đáng nói là tổng thể không gian công trình hài hoà với cảnh quan thiên nhiên nhiệt đới ẩm nóng, mưa nhiều với những mái che chuyển tiếp như một vùng đệm của không gian.

Đặc trưng cơ bản của phong cách kiến trúc Đông Dương là sự thể hiện cấu tạo mái dốc lợp ngói ta với nhiều lớp mái đa dạng, kể cả mái sảnh, mái ô văng hoặc ban công, điều đặc biệt là ở các công trình kiến trúc này thường được kết hợp trang trí hoa văn ở bề mặt tường, lan can, hành lang...tất cả đều được phỏng theo những đặc điểm của kiến trúc Phương Đông phù hợp với môi trường khí hậu thời tiết Hà Nội, hài hoà trong cảnh quan đô thị. Đặc điểm kiến trúc này, ngày nay đang được các

kiến trúc sư học tập khai thác và vận dụng trong thiết kế công trình. Với những thủ pháp tạo hình không gian khoáng đạt, bề thế và nghiêm nghị ở các công trình hành chính, mềm mại uyển chuyển ở các công trình văn hoá, đã tạo nên cho một quần thể kiến trúc có những nét riêng độc đáo không bị trộn lẫn bất cứ hình thức kiến trúc nào. Bên cạnh các công trình kiến trúc là hệ thống quảng trường, vườn hoa, thực dân Pháp cho xây dựng và đặt để một số tượng ở các vườn hoa như: Tượng *Nữ thần tự do* dựng ở vườn hoa Đốc Lý (1889) nay là vườn hoa Lý Thái Tổ, tượng *Paul Bert* (1890) dựng ở vườn hoa Đốc Lý, tượng *Nữ thần tự do* (Đầm xoè) sau được đưa về vườn hoa Bách Việt nay là vườn hoa Cửa Nam, tượng *Jean Dupupuis* dựng ở đầu cầu Long Biên (1931), nhóm tượng *Tưởng niệm các anh hùng của chúng ta* (Souvenir à nos Hero) ở vườn hoa Canh Nông nay là vườn hoa Lê Nin, tượng *Pateur* nhà sinh học, *Renan* nhà văn, nhà sử học nổi tiếng của Pháp, tượng vua *Lê Thái Tổ* (1896). Các tượng đã bị nhân dân ta phá huỷ chỉ còn tượng *Vua Lê Thái Tổ* và tượng *Louis Pasteur*.

Tượng chân dung nhà sinh học Louis Pasteur hiện nay ở vườn hoa Pasteur về mặt nghệ thuật mang tính tả thực với kích thước nhỏ như được đặt để trong một không gian môi trường rất hài hoà. Còn tượng vua *Lê Thái Tổ* dựng trên một cột cao, tay cầm đốc kiếm hướng về Hồ Hoàn Kiếm, mang giá trị nội dung sâu sắc, về nghệ thuật yếu tố hiện thực kết hợp với yếu tố dân gian tạo nên một tác phẩm điêu khắc có giá trị thẩm mỹ. Hai tượng đó kích thước không to lớn, không chế ngự không gian môi trường, mà nó ẩn chứa trong không gian, tô đẹp cho môi trường, nó như “được mọc lên từ đất, là hoa của đất”<sup>16</sup>

Đặc điểm mỹ thuật môi trường Hà Nội giai đoạn 1858 - 1945 chủ yếu với mục đích phục vụ cho sự xâm lược của người Pháp và tầng lớp thị dân, tiểu tư sản.. về mặt hình thức nghệ thuật có sự giao lưu sáng tạo, học tập truyền thống văn hoá Việt Nam và có những ảnh hưởng nhất định đối với các trào lưu phát triển của văn hoá nghệ thuật Việt Nam sau này. Những công trình kiến trúc, những tác phẩm điêu khắc người Pháp còn lại rất phù hợp với không gian môi trường đô thị Hà Nội. Điều đó

chứng tỏ sự tính toán khoa học và bài trí phù hợp với không gian, với thiên nhiên, với quan niệm truyền thống thẩm mỹ của người Việt Nam.

Quá trình đấu tranh giải phóng dân tộc, ngày mùng 3 tháng 2 Đảng Cộng Sản Việt Nam ra đời. “ Việc thành lập Đảng là một bước ngoặt lịch sử vô cùng quan trọng trong lịch sử cách mạng Việt Nam” ( Hồ Chí Minh: Ba mươi năm hoạt động của Đảng). Trong lĩnh vực văn hoá Đảng ta đã vận dụng một cách tài tình chủ nghĩa Mác- Lênin với truyền thống văn hoá của dân tộc để xây dựng Đề cương Văn hoá Việt Nam năm 1943. “ Văn hoá dân tộc Việt Nam do cách mạng giải phóng dân tộc thắng lợi mà được cởi mở xiềng xích và sẽ đuổi kịp văn hoá tân dân chủ thế giới”<sup>5</sup> với ba nguyên tác chính: Dân tộc-Khoa học-Đại chúng. Đây là kim chỉ nam cho hoạt động văn hoá nghệ thuật của cách mạng Việt Nam.

Nhìn chung nghệ thuật kiến trúc, điêu khắc và hội hoạ trong giai đoạn này học tập tiếp thu nghệ thuật phương Tây nhưng vẫn giữ bản sắc văn hoá Việt Nam, đã đóng góp đáng kể cho nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại với những tác phẩm, tác giả tên tuổi: *Chơi ô ăn quan*, *Ao làng* tranh lụa của hoạ sĩ Nguyễn Phan Chánh, *Thiếu nữ bên hoa huệ* của hoạ sĩ Tô Ngọc Vân, *Em Thúy* của hoạ sĩ Trần Văn Cẩn, tượng *Chân dung* của nhà điêu khắc Vũ Cao Đàm...

## 2. Giai đoạn 1945 đến 1975.

Cách mạng Tháng Tám thành công đã đưa nước ta bước sang một kỷ nguyên mới, kỷ nguyên của độc lập dân tộc. Trong những năm 1945-1954 chính quyền cách mạng còn non trẻ lại vừa đối phó với thù trong giặc ngoài với cuộc kháng chiến ba ngàn ngày không nghỉ, dân tộc ta nhân dân ta đã làm nên những chiến công hiển hách. Năm 1948 ở Đại hội Văn hoá toàn quốc, Đồng chí Trường Chinh Tổng bí thư Đảng Lao Động Việt Nam có viết “... Muốn phục vụ loài người, phục vụ nhân dân, phục vụ lịch sử tiến hoá, những chiến sĩ văn hoá phải đứng trên lập trường cách mạng, lập trường hiện thực Xã hội Chủ nghĩa, ...”( Hồ chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng, Võ Nguyên Giáp, Nguyễn Chí Thanh. NXBST Tr110). Như thư của Chủ tịch Hồ Chí Minh gửi cho anh em họa sĩ nhân triển lãm mỹ thuật 1951: “..Văn hoá nghệ

thuật cũng là một mặt trận. Anh chị em là chiến sĩ trên mặt trận ấy.”<sup>3</sup> và người nói “ Quân chúng đang chờ đợi những tác phẩm văn nghệ xứng đáng với thời đại vẻ vang của chúng ta”<sup>2</sup>.

Từ ngày giải phóng (10.1954) vấn đề quy hoạch Thủ đô Hà Nội đã được tái lập và tiếp thu kiến thức quy hoạch, xây dựng của chuyên gia Liên Xô và Trung Quốc. Điều này được thể hiện qua một số công trình như: Khu tập thể Kim Liên, Nguyễn Công Trứ, Trường Đại học Bách khoa...

Một trong những yếu tố thành công của mỹ thuật môi trường xã hội Chủ nghĩa là hình thức nghệ thuật phù hợp và chuyển tải được nội dung, giải quyết không gian đặt để hợp lý và khoa học, bởi vậy chúng rất hài hoà với môi trường tự nhiên và môi trường xã hội. Một điểm quan trọng là các tác phẩm mỹ thuật môi trường của Liên Xô và các nước Xã hội Chủ nghĩa được xây dựng trong một thời gian lịch sử hào khí cách mạng. Chính vì vậy mà nghệ thuật môi trường Xã hội Chủ nghĩa đạt được cả về giá trị nghệ thuật cũng như giá trị nội dung mang giá trị xã hội sâu sắc. Phong trào mỹ thuật môi trường hoành tráng phát triển rầm rộ ở các nước cách mạng phát triển như: Mêhicô, hệ thống Xã hội Chủ nghĩa: Liên Xô, Cộng hoà Dân chủ Đức, Ba Lan, Tiệp Khắc, Trung Quốc...đã ảnh hưởng trực tiếp đến văn hoá Việt Nam nói chung mỹ thuật nói riêng.

Văn học, nghệ thuật cách mạng Xã hội Chủ nghĩa đã đem luồng sinh khí mới bắt nguồn từ bản chất ưu việt của Chủ nghĩa Xã hội, đại diện cho lợi ích của toàn dân. Mỹ thuật môi trường Xã hội Chủ nghĩa đã thực hiện vai trò và chức năng quan trọng trong sự nghiệp giáo dục, đào tạo con người mới Xã hội Chủ nghĩa. Với đội ngũ kiến trúc sư, nhà điêu khắc, hoạ sĩ được đào tạo từ Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương và trải qua kháng chiến đã bắt tay vào công cuộc tái thiết đất nước nói chung xây dựng Thủ đô nói riêng.

Vào những năm 1960 nhiều công trình kiên trúc được xây dựng như: Trụ sở Bộ Xây dựng, Trường Nguyễn Ái Quốc, đại học Thương Nghiệp, đại học Thủy Lợi... Khu nhà ở Nguyễn Công Trứ, Kim Liên. Điều đặc biệt là xây dựng các khu công viên văn hoá vui chơi giải trí được xây

dựng: Công viên Thống Nhất. Điều khắc ngoài trời đầu tiên xuất hiện sau ngày giải phóng Thủ Đô đó là tượng *Đấu địa chủ* năm 1955, tượng *Công nhân* của nhà điêu khắc Nguyễn Hải (1960), *Chị nông dân* của Lều Thị Phương (1960) được đặt ở nhà triển lãm cải cách ruộng đất, nhưng sau khi xây dựng lại thì bị phá dỡ.

Những năm 60 các chuyên gia nghệ thuật của Liên Xô sang Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam giảng dạy hình hoạ và phương pháp sáng tác hiện thực Xã hội Chủ nghĩa theo kiểu Xô Viết. Văn hoá nghệ thuật hiện thực Xã hội Chủ nghĩa đi sâu vào phục vụ công cuộc xây dựng Chủ nghĩa Xã hội ở miền Bắc, sự nghiệp giải phóng miền Nam, phục vụ nhân dân, phục vụ Tổ quốc. Điều đó thể hiện trong lời phát biểu của đồng chí Trường Chinh: “.. Con đường đã đi qua của văn nghệ Liên Xô, Trung Quốc và các nước trong phe ta cho ta nhiều kinh nghiệm để tiến bộ một cách mau chóng và chắc chắn. Bất kể về lý luận văn nghệ, về nội dung tư tưởng, về hình thức nghệ thuật hoặc về kỹ thuật, ta phải ra sức tìm tòi học tập trong văn nghệ hiện thực Xã hội Chủ nghĩa...”<sup>3</sup> ( Trường Chinh *Mấy vấn đề văn nghệ hiện nay* NXBST Tr172)

Những năm 1966 -1972 công cuộc xây dựng thủ đô bị hạn chế do đế quốc Mỹ leo thang đánh phá miền Bắc và miền Bắc dồn tổng lực vào giải phóng miền Nam, nhưng Hà Nội cũng đầu tư xây dựng và phát triển các tiểu khu Giảng Võ, Trung Tự, công viên Bách Thảo... Các tác phẩm mỹ thuật được xây dựng như: Tượng *Lý Tự Trọng* ở vườn hoa Lý Tự Trọng Hồ Tây (1966), khu Tưởng niệm thảm sát B52 ở Khâm Thiên *Khâm Thiên khắc sâu căm thù giặc Mỹ* (1973), tượng anh hùng liệt sĩ *Nguyễn Văn Trỗi* ở công viên Thống Nhất...

Chúng ta thấy cấu trúc quy hoạch- kiến trúc các tiểu khu Kim Liên, Giảng Võ, Trung Tự được thiết kế xây dựng mang tính chất đáp ứng nhu cầu cấp bách trước mắt và không có định hướng cho không gian mở, không gian thẩm mỹ, do vậy những khu vui chơi, trường học thiếu khoảng không, thiếu hệ thống vườn hoa cây xanh. Chính vì vậy những công trình kiến trúc ở những khu này không chứa đựng giá trị thẩm mỹ và công năng sử dụng không cao. Phải chăng là do thiếu quy



hoạch tổng thể, thiếu sự liên ngành và sự vắng bóng của các loại hình nghệ thuật trang trí.

Những công trình kiến trúc ảnh hưởng kiến trúc kiểu công xã của Trung Quốc và kiến trúc khối hình hộp của Liên Xô, chưa chú trọng tới mặt thẩm mỹ, còn tác phẩm điêu khắc môi trường thì mang tính tưởng niệm, nặng về nội dung tư tưởng. Hình thức nghệ thuật vừa ảnh hưởng của nghệ thuật Tây Âu, nhưng cũng có nét hoành tráng, mạnh mẽ của nghệ thuật hiện thực Xã hội Chủ nghĩa, nhưng tiếp thu và học tập chưa nhuần nhuyễn, nên có những tác phẩm được xây dựng chưa phù hợp với không gian, với truyền thống văn hoá và chưa đạt giá trị thẩm mỹ.

Bên cạnh các tiểu khu chung cư nhiều công trình kiến trúc công cộng được xây dựng như: Nhà văn hoá Thiếu nhi Hà Nội, khách sạn Thăng Lợi, Lăng Chủ tịch Hồ Chí Minh, ...

Tổng thể Lăng Chủ tịch Hồ Chí Minh là một môi trường tiêu biểu mang ý nghĩa tiêu biểu mang ý nghĩa chính trị, văn hóa quan trọng đối với Thủ đô và toàn quốc. Nhân dân ta dù ở tận miền núi, hải đảo và mọi miền xa xôi của đất nước về tới Hà Nội bao giờ cũng ghé vào Lăng viếng Bác. Bác Hồ đã là biểu tượng cho Tổ quốc, cho nhân dân ta.

Lăng Bác là một nơi tôn nghiêm, thành kính mang tính tưởng niệm, song ở đây cũng là nơi tổ chức các ngày lễ hội truyền thống của quốc gia. Chính bởi những tính chất như vậy lăng Bác Hồ khởi công xây dựng ngày mùng 2 tháng 9 năm 1973, theo “phương án số 1” với sự phối hợp của kiến trúc sư và các chuyên gia nổi tiếng của Liên Xô. Toàn thể lăng Hồ Chủ tịch là môi trường thẩm mỹ chủ đạo trong tổng thể bố cục của quần thể kiến trúc xung quanh quảng trường Ba Đình.

Nhìn toàn thể Lăng kết cấu gần như một khối hộp, vững chắc và ổn định, với vật liệu bền vững, tạo cảm giác vững chãi mà cao quý. Lăng thiết kế theo kiểu tam cấp, đáy lớn với chất liệu bê tông kết hợp với đá ốp tạo thành yếu tố trang trí có màu sắc trang trọng. Ở đây các kỹ sư đã khai thác khả năng biểu đạt của chất liệu để tạo không gian ánh sáng trong khung cảnh của quảng trường trang nghiêm.

Tổng thể không gian Lăng Chủ tịch Hồ Chí Minh là một môi trường

văn hoá tưởng niệm vị cha già dân tộc, vị lãnh tụ kính yêu của nhân dân Việt Nam, là người chiến sĩ vô sản của cách mạng giải phóng dân tộc trên thế giới, công trình để lại mãi trong thời gian và không gian Ba Đình lịch sử.

Nhìn chung đặc điểm mỹ thuật môi trường thời gian này chủ yếu phục vụ công cuộc đấu tranh giải phóng miền nam thống nhất đất nước, về nội dung phản ánh hiện thực cuộc sống lao động sản xuất, chiến đấu, ca ngợi chủ nghĩa anh hùng cách mạng, tưởng niệm công lao của anh hùng liệt sĩ...trên cơ sở phương pháp sáng tác hiện thực Xã hội Chủ nghĩa, hình thức mỹ thuật môi trường ảnh hưởng đậm nét mỹ thuật Xô Viết.

### *3. Giai đoạn 1975 đến nay.*

Từ năm 1975 đến năm 1985 là giai đoạn tái thiết đất nước qua bao cuộc chiến tranh, nền kinh tế sau chiến tranh đối mặt với bao khó khăn. Những công trình được đầu tư xây dựng giai đoạn này như: Nhà ở Nghĩa Đô, Thanh Xuân Nam...và các công trình văn hoá như Cung văn hoá lao động hữu nghị Việt-Xô. Điều đặc biệt đó là quà tặng của Ủy ban liên lạc kinh tế đối ngoại trực thuộc Hội đồng bộ trưởng Liên Xô, là món quà quý của Trung ương Đảng Cộng Sản Liên Xô đối với Đảng Cộng Sản Việt Nam.

Tượng *Lê Nin* thiết kế ở Matxcơva năm 1983, do các kỹ sư Glinkin. Đô Vân Lốp, Sô Cô Lốp và tác giả chính của tượng đài là nhà điêu khắc nổi tiếng của Liên Xô: Chiu Ren Cốp, người đã từng tham gia nhiều nhóm sáng tác tượng đài, trong đó có nhóm tượng *Bà Mẹ Tổ Quốc*.

Tượng *Lê Nin* tại vườn hoa LêNin khởi công vào ngày 26/3/1982 và khánh thành vào dịp kỷ niệm 40 năm cách mạng tháng tám và quốc khánh 2/9/1985. Mặt chính hướng về đường Điện Biên Phủ (Bảo tàng quân đội nhân dân Việt Nam và Cột Cờ Hà Nội). Phải chăng việc bài trí bố cục và hướng nhìn của tượng có một ý nghĩa rất sâu sắc mà lớn lao. LêNin, người đã đặt nền tảng cơ sở cho sự phát triển của cách mạng vô sản trên toàn thế giới.

Toàn bộ mặt bằng của môi trường bài trí theo hình chữ V hơi vát ở phần đáy; Có lẽ đáy cũng là một trong những yếu tố kết hợp và tận dụng không gian môi trường có sẵn.

Về mặt hình thức nghệ thuật tượng *LêNin* là một tác phẩm điêu khắc mang tính hoành tráng. Hình tượng LêNin thể hiện trong tư thế diễn thuyết trông rất hùng hồn và sinh động. Người xem có cảm giác như bước chân đang chuyển động; Tay trái cầm vạt áo, tay phải cầm mũ đây là thói quen của LêNin trên diễn đàn trước nhân dân Nga. Hình tượng LêNin thật là uy nghi nhưng cũng rất giản dị. Các tác giả thể hiện cốt cách LêNin đầy tự tin và rắn rỏi. Nhìn chung phong cách thể hiện hình tượng LêNin mang tính chất hiện thực Xã hội Chủ nghĩa. Mọi chi tiết quần áo diễn tả khá sinh động bởi những đường thẳng của nếp áo, quần tạo sự thanh thoát song chắc khỏe. Hình khối, chân dung ngài đều mang tính chất tả thực. Những khối lồi của ngực, vai,... kết hợp với khối lõm và các nếp gấp của quần áo nhằm diễn tả sự sống động của hình tượng.

Với phương pháp sáng tác hiện thực Xã hội Chủ nghĩa các tác giả đã thành công trong việc diễn tả hình tượng LêNin, con người thông minh với vầng trán rộng, sắc sảo, tự tin trong một tư thế diễn thuyết được thể hiện bằng những cử chỉ, động tác, đường nét dứt khoát mà mạnh mẽ, có sức thuyết phục lòng người.

Tác phẩm cao 5m, chất liệu đồng đặt trên bệ tượng cao 2,7m và bệ tượng đặt trên một khối, kích cỡ đá lát 30x30cm có độ dài 1m, phủ một lớp đá hoa cương. Mặt chính của bệ tượng có trang trí hàng chữ mang tên người "V.I. LêNin ". Nhìn tổng thể môi trường độ cao của sân, của những bậc thang lên xuống, bệ tượng, tượng và độ cao của cây cối là một sự chuyển tiếp, rất nhịp điệu và hòa hợp. Ngoài ra hai bên tượng còn có những vườn hoa lục lộ hình tam giác, nằm hài hòa trong tổng thể hình chữ V. Với bố cục dồn vào tụ điểm như vậy, nên từ cây xanh đến hệ thống đèn cao áp cũng được bài trí theo hướng của không gian khép. Tất cả các yếu tố trang trí, bài trí nhằm hỗ trợ cho phần trung tâm của môi trường thẩm mỹ, đó là tượng đài *LêNin*.

Phải nói rằng trước khi đặt để tác phẩm, các tác giả, các chuyên gia, Liên Xô đã nghiên cứu rất kỹ cảnh quan môi trường. Tổng thể tượng đài *LêNin* được bài trí giàu tính thẩm mỹ và khoa học trong tổng thể kiến trúc tương đối ổn định và đẹp. Đó là Đại sứ quán Cộng hòa Dân chủ Đức, Đại

sứ quá Cộng hòa nhân dân Trung Hoa... ở những cụm kiến trúc này có những nét đặc thù của họ, do vậy tượng LêNin lại được tôn lên gấp bội.

Khi đề cập và phân tích tác phẩm chúng ta không thể không chú ý tới việc thể hiện không gian ba chiều của tác phẩm. Song với những đặc tính của hình tượng tác phẩm việc bài trí trong không gian đã cuốn hút người xem vào phần chính tâm nhìn hình tượng nhân vật. Chính không gian cây cối là một điểm tựa, là nền cho tác phẩm, hàng cây như khép lại tất cả phía sau. Việc bài trí công trình theo hình chữ V này là một phương pháp thật độc đáo mà tối ưu, không gian của tác phẩm như mở ra nhưng cũng như khép lại điểm nhìn cho người xem.

Nhìn chung môi trường thẩm mỹ vườn hoa LêNin là một môi trường giàu tính thẩm mỹ, có nhiều giá trị về mặt nghệ thuật và có ý nghĩa về mặt chính trị xã hội, là một sự giao lưu văn hoá. Tổng thể công trình nằm trong một không gian vừa phải song thoáng rộng. Môi trường vườn hoa Chi Lăng đáp ứng được phần nào nhu cầu thẩm mỹ, vui chơi giải trí cho nhân dân Hà Nội.

Tượng *Bác Hồ* ở Học viện chính trị quốc gia Hồ chí Minh do nhà điêu khắc Dương Nguyên Phước sáng tác năm 1986. Thể hiện Bác trong tư thế ngồi, tay phải cầm sách, tay trái để ngang hông, khuôn mặt đang trầm tư suy nghĩ với vầng trán cao. Hình tượng Bác như người cha già của dân tộc, cũng như một nhà nho, nhà tri thức, danh nhân văn hoá của nhân loại. Nhìn chung hình thức thể hiện cái thần thái của Bác Hồ, về mặt hình thức vẫn chưa thoát lối tả thực, cánh tay trái để ngang lưng kiểu dáng chưa thoải mái.

Nhìn chung tượng *Bác Hồ* đặt ở học viện chính trị quốc gia Hồ Chí Minh là phù hợp với cảnh quan môi trường kiến trúc, có giá trị về mặt giáo dục, nhưng giá trị về nghệ thuật chưa cao.

Từ năm 1986 đến nay, cùng với sự thay đổi về cơ cấu kinh tế- xã hội, chuyển sang cơ cấu kinh tế thị trường định hướng Xã hội Chủ nghĩa. Nền kinh tế nước ta đã tăng trưởng rõ rệt, đời sống cán bộ nhân dân được cải thiện. Đảng, Nhà nước khuyến khích các thành phần kinh tế cùng cạnh tranh và phát triển, không ngừng thu hút sự đầu tư của nước ngoài.

Đó là sự bùng nổ của nền kinh tế thị trường tạo nên tốc độ phát triển nhanh chóng về mặt đô thị bên cạnh đó do năng lực quản lý nhà nước yếu kém nên tình trạng xây dựng mang tính bột phát ồ ạt thiếu sự định hướng. Do vậy dẫn đến tình trạng “nhiều nơi xây dựng lộn xộn mất mỹ quan đô thị, đe dọa những cảnh quan đô thị độc đáo vốn có và chính điều đó nói lên sự bất cập trong năng lực lập quy hoạch và quản lý quy hoạch phát triển đô thị trên địa bàn Hà Nội”<sup>11</sup>

Phương án quy hoạch xây dựng theo hệ thống dải, mà điển hình là thành phố Stalingrat( Vongagrát) của Liên Xô được các kiến trúc sư Việt Nam tiếp thu và sáng tạo trong thiết kế đô thị Hà Nội hiện đại như tuyến đô thị Láng - Hoà Lạc, Thăng Long - Nội Bài, Long Biên - Bắc Ninh... Đến nay Hà Nội đã có quy hoạch chi tiết của các quận huyện, nhưng điều đáng tiếc ở các bản quy hoạch chi tiết nay vẫn chưa hoàn chỉnh, mật độ cây xanh, khu vui chơi giải trí, các câu lạc bộ văn hoá, không gian cho mỹ thuật môi trường không được tính đến.

Thời kỳ mở cửa với nền kinh tế thị trường trong quá trình hội nhập nền kinh tế thế giới, Hà Nội thật sự là mảnh đất trăm hoa đua nở. Sự xây dựng và đầu tư ồ ạt bao giờ cũng có những mặt tích cực, nhưng có mặt trái của nó cũng để lại một hậu quả khôn lường. Những công trình được các nhà đầu tư nước ngoài xây dựng khách sạn, trụ sở tại Hà Nội đã để lại dấu ấn như: Khách sạn Deawoo, Horizon, Metrophol, Melia, Hà Nội Tower, v.v... Và những tác phẩm điêu khắc, trang trí hoành tráng được xây dựng một cách rầm rộ: Tượng *Chiến thắng Ngọc Hồi*, tượng vua *Quang Trung* ở sau gò Đống Đa, biểu tượng *Không Quân* ở Sóc Sơn, tượng *Bác Hồ* ở Trường Đại học Công Đoàn, tượng *Bác Hồ* ở Công ty Cơ Khí Hà Nội, tượng *Bác* ở Nhà máy bóng đèn phích nước Rạng Đông, Nhóm tượng *Chiến Sĩ Phòng Không*, Biểu tượng tưởng niệm Chiến Sĩ Không quân, Hà Nội mùa đông năm 1946 ở chợ Đồng Xuân, Phù điêu *Cảm tử cho Tổ Quốc Quyết sinh* ở cạnh cổng chợ Đồng Xuân, *Bộ đội hoá học* ở Nhà máy nước Yên Phụ, *Bắt sống giặc lái ở hồ Trúc Bạch*, *Quyết tử cho Tổ Quốc quyết sinh*, Tượng vua *Lý Thái Tổ* v. v...

Đó là những chứng tích, những kỷ niệm chương hào hùng, bi tráng

của Thăng Long-Đông Đô-Hà Nội, được ghi lại để tưởng niệm, để nhắc nhở, giáo dục thế hệ mai sau về truyền thống văn hoá Thăng Long - Đông Đô - Hà Nội và truyền thống văn hoá của dân tộc Việt Nam nói chung.

Khu di tích Hỏa Lò là một minh chứng cho truyền thống đó, còn trừ lại còn khoảng 200m<sup>2</sup> với cột máy chém đặc trưng của xã hội Trung cổ trên bức tường phía Tây ngăn cách với bức tường Tháp Hà Nội được xây dựng một tác phẩm tranh hoành tráng với nội dung *Bất khuất* tác phẩm của hai tác giả Lê Liên và Khúc Quốc Ân. Tác phẩm phản ánh những kỳ tích của của các chiến sĩ cách mạng, dù tù đầy xiềng gông nhưng ý chí cách mạng vẫn dương cao, một lòng son sắt tin tưởng ở tương lai, sự thành công của cách mạng. Đồng thời ghi lại những tội ác dã man của giặc ngoại xâm, là một trang sử nhằm giáo dục thế hệ trẻ về truyền thống yêu nước của ông cha.

Ngày 3 tháng 2 năm 1999 công trình phù điêu tưởng niệm các chiến sĩ yêu nước và cách mạng tại nhà tù Hỏa Lò chính thức khởi công xây dựng. Hình thức thể hiện đục, khoét sâu tạo thành những khối âm hoành tráng, mang đậm tính chất sử thi có giá trị lịch sử và nghệ thuật. Hình thức chạm khắc này được tác giả tiếp thu nghệ thuật chạm khắc cổ truyền thống của ông cha. Trên diện tích 90m<sup>2</sup> đá granit đen đưa từ Lâm Đồng ra, các nhà điêu khắc đã đục, chạm thể hiện mười hai chiến sĩ cách mạng bị gông cùm tù đầy với các tư thế, tâm trạng nhân vật khác nhau của nhiều thế hệ chiến sĩ cách mạng. Xem tranh chúng ta cảm giác như có tiếng xích loảng xoảng, tiếng thét hờn căm. Khối lổm với những hình tượng người chiến sĩ cách mạng như đang đồng hiện trong không gian và thời gian.

Thành công của tác phẩm là việc thể hiện không gian đồng hiện trong một không gian di tích lịch sử, không khoa trương, nhưng gây cảm xúc mạnh mẽ. Như vậy thành công của tác phẩm mỹ thuật môi trường không chỉ ở nội tại tác phẩm mà không gian, nơi đặt để cũng là yếu tố quan trọng tạo giá trị tác phẩm. Điều đó khẳng định rằng vấn đề quy hoạch, vị trí xây dựng mỹ thuật môi trường phải có định hướng và giải pháp trước khi xây dựng tranh, tượng hoành tráng.

Hà Nội phát triển các khu đô thị mới Định Công - Linh Đàm, Trung Hoà Nhân Chính, Yên Hoà - Cầu Giấy, Nam Thăng Long, Đông Anh, Gia Lâm... Hình thức kiến trúc phát triển phong phú đa dạng với các thức kiến trúc Đông-Tây hiện đại nhưng xét về mặt tổng quan vẫn mạnh mún và chưa đồng bộ. Hiện trạng kiến trúc, tranh, tượng hoành tráng, trang trí đang trong thời kỳ phát triển giao thời, thời kỳ quá độ. Mỹ thuật môi trường được chú ý xây dựng trong môi trường vườn hoa công viên: Tượng các con vật, tượng công nhân, tượng phụ nữ, tượng danh nhân... trong công viên Lê Nin, công viên Thủ Lệ... Qua các trại sáng tác mỹ thuật quốc tế tổ chức tại Hà Nội, những tác phẩm đã được đưa vào bày đặt ở vườn hoa bờ Hồ Hoàn Kiếm, công viên Bách Thảo. Vườn hoa công viên đã tổ chức đặt để mỹ thuật môi trường để làm đẹp môi trường làm đẹp cuộc sống, nhưng thực tế còn nhiều bất cập và đã trở thành vấn đề nóng bỏng của giới mỹ thuật và xã hội.

Kiến trúc- quy hoạch đô thị Hà Nội trong thời kỳ phát triển nền kinh tế thị trường và hội nhập nền kinh tế thế giới và giao lưu với các nền văn hoá nghệ thuật đã phát triển nhanh, mạnh hình thành nhiều khu đô thị mới đồng bộ về mọi mặt. Bên cạnh mặt tốt tích cực cũng có những bất cập với tính chất xây dựng tràn lan theo phong trào, thiếu sự quản lý chặt chẽ, thiếu sự định hướng bền vững sẽ gây nên hiệu quả khôn lường về hiệu ứng nhà kính, hiệu ứng đô thị. Vấn đề tranh, tượng hoành tráng, trang trí ở Hà Nội nói riêng ở nước ta nói chung cũng đang trong tình trạng như vậy, là mối quan tâm của toàn xã hội và đang là vấn đề bức xúc.

Tượng Vua *Quang Trung* (Nguyễn Huệ 1750-1792), có cái uy nghi oai vệ, nhưng thiếu cái oai phong凛冽 của đấng minh quân đang độ sung mãn cả lực và trí ở tuổi bốn mươi. Đấy chưa kể tượng được đặt ở một góc chết bị khuất tầm nhìn của gò Đống Đa... Tượng *Lý Tự Trọng* ở vườn hoa đầu đường Thanh Niên để lại anh sống với dân gian tuổi tráng niên, tượng này thay cho tượng trước đó, tuy chau trau chuốt, nhưng rất Lý Tự Trọng, một thanh niên mới lớn rất trong trẻo nhưng rất cương nghị. Bất cập là thế nên chẳng cần thay để trả lại hình ảnh của anh đã gieo

vào lòng chúng ta khi ung dung trước cái chết, kiêu hãnh trước kẻ thù"<sup>14</sup>. Còn nhóm tượng Công nhân ở Cung Văn hoá hữu nghị Việt Xô thì "nếu đứng riêng không quá kém cõi, nhưng rất tiếc trong bối cảnh chung nó hoàn toàn lạc điệu với môi trường đặt để, cũng lạc điệu với tinh thần thời đại.." <sup>14</sup>.

Hiện nay xây dựng tượng, tranh hoành tráng chủ đầu tư cứ thích làm to, làm to mới oai, làm to mới hoành tráng mà quên đi cái bài học về tâm thức về sự cân đối hài hoà. Một thực trạng xây dựng tượng hoành tráng, tranh hoành tráng, ở Hà Nội là không có quy hoạch, cứ tiện, cứ thích thì làm, mạnh ai nấy làm, như một phong trào, nhà nhà làm tượng hoành tráng, ngành ngành làm tượng hoành tráng, cả nước làm tượng và đến một lúc nào đó có lẽ sẽ xã hội hoá tượng hoành tráng. PGS. TS. Trần Lâm Biền có nói " ở Hà Nội vấn đề xây dựng tượng đài và đặt để nó là vấn đề tùy nghi biện lẽ"<sup>8</sup>. Điều này thể hiện thiếu sự liên kết giữa các nhà kiến trúc với các nhà mỹ thuật và các nhà quy hoạch và cả nhà quản lý nhà nước, thể hiện một sự thiếu đồng bộ, mạnh ai đấy làm.

Trong chúng ta ai cũng thấy, cũng biết hiện tượng phản cảm của tượng đài *Cảm tử cho Tổ Quốc quyết sinh* ở đền Bà Kiệu và đã có bao báo chí lên tiếng về điều đó; Đến nay khi tượng *Quyết tử cho Tổ Quốc quyết sinh* được xây dựng ở vườn hoa Hàng Đậu, nhưng cái mà chúng ta kêu là phi nghệ thuật, là phản cảm vẫn đương nhiên song song tồn tại.

Chúng ta đơn cử về việc xây dựng đài *Hoà Bình*, biểu tượng của thành phố Hoà Bình kế hoạch mãi mà vẫn là kế hoạch; cũng như việc xây dựng tượng *Thánh Gióng* vẫn cứ bàn luận, vẫn cứ tranh cãi mãi không thôi, cứ mỗi người mỗi phách, mỗi người mỗi nhịp. Nhân hội nghị APEC Tổng thống Chi Lê có tặng cho Hà Nội mười bức tượng, Hà Nội họp bàn và loay hoay mãi không biết đặt để đâu và phải tạm thời đặt ở công viên Nghĩa Tân (Công viên Hữu Nghị). Phải chăng đó là thể hiện một thực trạng xây dựng tranh tượng hoành tráng ở Hà Nội nói riêng ở Việt Nam nói chung?

Nhìn chung mỹ thuật Việt Nam từ năm 1975 đến nay phát triển mạnh mẽ, phong phú và đa dạng, các loại hình nghệ thuật điêu khắc có



những thay đổi về hình thức, nội dung đề tài... Lịch sử, truyền thuyết, tôn giáo, tín ngưỡng, với các hình tượng lãnh tụ danh nhân, anh hùng, liệt sĩ, công nông binh ...và hiện thực cuộc sống lao động sản xuất, học tập, chiến đấu ... là chủ đề vô tận của mỹ thuật môi trường. Phương pháp sáng tác hiện thực Xã hội Chủ nghĩa vẫn là phương pháp chủ đạo trong sáng tác mỹ thuật môi trường. Bên cạnh đó các kiến trúc sư, nhà điêu khắc, hoạ sĩ.. có tìm tòi, học tập văn hoá nghệ thuật các nước trên thế giới trong xu thế hội nhập, xu thế toàn cầu hoá đã đưa ra những xu hướng sáng tác mang tính biểu trưng, khối lập thể...nhưng vẫn đang ở dạng tìm tòi thể nghiệm.

*Kết Luận:*

Mỹ thuật môi trường cận hiện đại ở Hà Nội ra đời trong bối cảnh chính trị, xã hội, đầy biến động, nghệ thuật mới hình thành trên cơ sở tiếp thu cái hay cái đẹp của văn hoá nghệ thuật phương Tây và kế thừa phát huy và bảo vệ những giá trị văn hoá nghệ thuật dân tộc. Đó là quy luật tất yếu của lịch sử, của sự phát triển, của sự giao lưu tiếp biến văn hoá.

Mỹ thuật môi trường là một hợp thể kiến trúc - điêu khắc - trang trí, ánh sáng, cây xanh..., là một cấu thành của không gian đô thị. Mối quan hệ liên ngành mà trong đó không gian đô thị, nghệ thuật kiến trúc luôn là những thành phần quan trọng. Nghệ thuật điêu khắc và trang trí là yếu tố tương hỗ làm đẹp cho không gian kiến trúc, không gian đô thị và làm đẹp cho cuộc sống.

Nghệ thuật tượng, tranh hoành tráng và nghệ thuật kiến trúc, cây xanh và ánh sáng đô thị luôn luôn phải nằm trong mối quan hệ tổng hoà, với quan hệ tương hỗ. Cũng có thể nói theo cách của PGS. TS. Trần Lâm Biền là nằm trong quy luật “đối đãi”.

Mỹ thuật môi trường Hà Nội là một cấu thành của nền Văn hoá Việt Nam được nhận diện qua mối quan hệ liên ngành, giữa quy hoạch-kiến trúc- mỹ thuật, giao thông đô thị, ánh sáng cây xanh.. và sự tương hỗ giữa chúng trong cảnh quan đô thị.

Hà Nội trung tâm chính trị, kinh tế và văn hoá của nước ta, Hà

Nội có bề dày ngàn năm lịch sử là Một “địa văn hoá”, đã để lại những di sản văn hoá: Hoàng Thành Thăng Long, đền Trấn Quốc, chùa Một Cột, Văn Miếu Quốc Tử Giám, Nhà Hát Lớn, Phủ Chủ tịch v. v... Một trung tâm giao lưu tiếp biến với văn hoá văn minh châu Âu- châu Á, mỹ thuật môi trường cận hiện đại Hà Nội vẫn còn đang trên đường định hình và phát triển, có cái riêng, cái bản sắc của nền nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại, của nền văn hoá Việt Nam và cái chung của văn hoá nhân loại.

Xây dựng nghệ thuật kiến trúc, tranh, tượng hoành tráng, ở Hà Nội hiện nay cũng cần có những định hướng rõ ràng, cần có các tác giả thật sự tài giỏi, cần có hội đồng thẩm định tốt để cho kiến trúc, tranh tượng hoành tráng, trang trí đúng nghĩa đích thực của nó.

Trong quá trình phát triển nền kinh tế thị trường, kinh tế toàn cầu, mọi lĩnh vực đều có những mặt tích cực, nhưng đồng thời cũng có những mặt trái của nó, mà nhất là lĩnh vực tinh thần- hoạt động văn hoá trong quá trình hội nhập quốc tế. Đó là vấn đề truyền thống và hiện đại, vấn đề bản sắc dân tộc, vấn đề bảo tồn và phát triển làm sao cho Việt Nam nói chung, một Hà Nội phát triển bền vững và hài hoà.

Giáo sư Arnold Koert (Đức) đã đưa ra để bảo tồn và phát triển Hà Nội:

1. Sự tồn tại song song giữa lịch sử và cuộc sống hiện đại.
2. Tính nhị phân của hai trung tâm là mô hình cộng sinh giữa hai nền văn hoá Pháp-Việt.
3. Tính điển hình của phong cách Đông Dương, đặc trưng cho nghệ thuật kiến trúc trong điều kiện khí hậu nhiệt đới”.

Ông đã đưa ra năm yếu tố quyết định đến tổng thể nghệ thuật của Hà Nội:

1. Không gian đô thị hiện có là thực thể vật lý.
2. Những dịch vụ trên đường phố là dấu hiệu của sử dụng không gian công cộng.
3. Những người dân Hà Nội với đặc tính linh động và sức sống mãnh liệt.

4. Nghệ thuật tạo hình là biểu hiện của ý muốn sáng tạo.

5. Thời gian-hay nói cách khác là sự bình thản của phát triển đô thị"<sup>11</sup>.

Hà Nội hiện nay với sự phân khu rõ rệt, khu cũ và các khu đô thị mới. Việc quy hoạch và xây dựng khu đô thị mới là điều tất yếu không bàn cãi như xét về mặt tổng quan thì vấn đề quy hoạch vẫn chưa đồng bộ, hệ số sử dụng đất nhiều mật độ xây dựng lớn, nhưng vấn đề không gian cây xanh, khu vui chơi giải trí vườn hoa, khu văn hoá công cộng chiếm tỷ lệ qua ít trong tổng thể không gian đô thị. Nghệ thuật môi trường không nằm trong quy hoạch phát triển đô thị?

Chính vì vậy mà thực trạng mỹ thuật môi trường Hà Nội xây dựng, đặt để trong một không gian không phát huy được hiệu quả thẩm mỹ và sự hài hoà, chỉ có một số ít tác phẩm đạt được sự hài hoà trong không gian môi trường và có hiệu quả thẩm mỹ. GS.Tiến sĩ Nguyễn Thế Bá viết: "... Xây dựng phát triển đô thị... tổng hợp thuộc nhiều lĩnh vực kinh tế, xã hội, nhân văn, địa lý, tự nhiên, kỹ thuật và nghệ thuật..."<sup>5</sup>. Vấn đề đặt ra đối với Hà Nội là những định hướng, có nhiệm vụ cải tạo và xây dựng, phát triển không gian đô thị và cơ sở hạ tầng nhằm tạo lập môi trường lao động, môi trường sinh hoạt thích hợp, đảm bảo sự cân đối hài hoà giữa đô thị với các vùng nông thôn và các hoạt động kinh tế chính trị, văn hoá... Nhằm đảm bảo sự bảo tồn, tôn tạo các di tích lịch sử, các danh lam thắng cảnh và các công trình văn hoá xã hội.

N.V.D

#### Tài liệu tham khảo:

1. Văn kiện Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ IX. Nxb Chính trị quốc gia. Hà Nội 2001.
2. Hồ Chí Minh Toàn tập. NXBCTQG. Hà Nội 2000. Tập3 Tr. 492. Tập1 Tr. 20. Tập 10 Tr 646.
3. Trường Chinh. *Mấy vấn đề văn hoá văn nghệ hiện nay*. Nxb ST. Tr. 172.
4. Bộ văn hoá thông tin. *Đường lối văn hoá văn nghệ của Đảng cộng sản Việt Nam*. NXBVHTT. Hà Nội 1995. Tr. 106
5. Nguyễn Thế Bá. *Quy hoạch phát triển đô thị*, NXBXD, Hà Nội 2004. Tr 6.
6. Bộ xây dựng. *Định hướng phát triển kiến trúc Việt Nam*. NXBXD. Hà Nội 2003.
7. Phạm Đức Dương. *Từ Văn hoá đến văn hoá học*. Văn hoá & Nhà xuất bản văn hoá thông tin. 2002.(3) Tr. 43

8. Nguyễn Văn Dương. Mỹ thuật môi trường đô thị. Nghiên cứu mỹ thuật. Số 3+4/2005. TĐHMT-VMT. Tr104.

9. Đặng Thái Hoàng. *Kiến trúc thế kỷ XX*. NXBKHK. Hà Nội 1999.

10. Trần Hùng- Nguyễn Quốc Thông. *Thăng Long- Hà Nội mười thế kỷ đô thị hoá*. NXBXD Hà Nội 1995.

11. Phạm Cao Nguyên, Lê Văn Lân, Đào Quốc Hùng, Tôn Đại, Trần Hùng. *Kiến trúc và người Hà Nội*. NXBXD. Hà Nội 2003. Tr. 137, 90,37,38.

12. Phạm Công Thành, Triệu thúc Đan, Nguyễn Trân, Nguyễn Quân. *Nghệ thuật hoành tráng*. Nxb VH. Hà Nội 1990. Tr. 39.

13. Ngô Huy Quỳnh. *Lịch sử kiến trúc Việt Nam*. NXBVHTT 1998.

14. Tạp chí *Tia sáng* số 4/2005. (15)

15. Tạp chí *Xưa và nay* số 74 tháng 4/2000.

16. Tạp chí *Kiến trúc* số 9(107)/2004. Tr. 95

# NHÂN TỐ TRUYỀN THỐNG VÀ ĐỔI MỚI TRONG ÁO DÀI PHỤ NỮ VIỆT NAM\*

*Lê Thị Hoài Linh\*\**

**N**gày nay, có lẽ không còn một ai không nhận thấy vai trò hết sức quan trọng của văn hoá trong phát triển xã hội. Khi tiến hành công cuộc đổi mới đất nước theo định hướng XHCN, Đảng Cộng sản Việt Nam xác định: một trong những nhiệm vụ chiến lược của đất nước là xây dựng một nền văn hóa tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc.

Văn hóa Việt Nam là một tổng thể những nét riêng biệt tinh thần và vật chất, trí tuệ và xúc cảm quyết định tính cách của xã hội, con người Việt Nam, đóng vai trò vừa là mục tiêu vừa là động lực trong phát triển xã hội.

Văn hoá ra đời và tồn tại trong không gian và thời gian. Văn hoá vừa mang tính phổ biến, phổ quát vừa mang tính đặc thù. Văn hoá nhân loại là thống nhất trong đa dạng, chi phối sự phân bố văn hoá trong không gian. Về mặt lịch đại thời gian (có thời gian tuyến tính và thời gian chu kỳ) văn hoá vừa mang tính trường tồn vừa biến đổi. Sự biến đổi coi như thể hiện một phần của tính bền vững. Điều này được thể hiện bằng quy luật truyền thống và đổi mới. Quy luật này cùng với quy luật thống

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 3 (7), tháng 9 năm 2003.

\*\* Sinh năm 1961, về Viện năm 1984, là Thạc sĩ, chuyên nghiên cứu mỹ thuật ứng dụng, hiện nay là cán bộ nghiên cứu Ban Mỹ thuật Ứng dụng.

nhất và đa dạng sẽ giúp chúng ta nhận diện được văn hoá Việt Nam.

Văn hoá Việt Nam biến đổi trong thời gian theo quy luật truyền thống và đổi mới.

Khái niệm acculturation được các nhà nghiên cứu ở Việt Nam dịch là: hỗn dung văn hoá, đan xen văn hoá, thâm hoá văn hoá, tương tác văn hóa, tiếp biến văn hóa. Theo GS. Hà Văn Tấn, các nhà khoa học Mỹ: R. Redifield, R. Linton và M. Herkovits vào năm 1936 đã định nghĩa khái niệm này như sau: “Dưới từ acculturation, ta hiểu là hiện tượng xảy ra khi những nhóm người có văn hóa khác nhau, tiếp xúc lâu dài và trực tiếp, gây ra sự biến đổi mô thức (pattern) văn hóa ban đầu của một hay cả hai nhóm”.

Nói cách khác, tiếp biến văn hóa là sự tiếp nhận văn hóa bên ngoài bởi dân tộc chủ thể vốn có nền văn hóa riêng của mình. Lúc đầu là sự đan xen hỗn dung giữa yếu tố nội sinh và yếu tố ngoại sinh, rồi sao chép, lựa chọn tái tạo, liên kết hoá. Yếu tố ngoại sinh dần dần trở thành yếu tố nội sinh hoặc bị phai nhạt căn tính của yếu tố ngoại sinh. Văn hoá của những tộc người ít có sự giao lưu tiếp xúc với bên ngoài, chỉ có yếu tố nội sinh thuần túy rất khó biến đổi để có cái mới. Tiếp biến văn hóa cần có truyền thống văn hóa của tộc người tiếp nhận văn hóa và sự đổi mới có được trong điều kiện có sự mở cửa giao lưu tiếp xúc với văn hóa các tộc người khác.

Ảnh hưởng của văn hóa phương Tây vào Việt Nam theo bước chân xâm lược và âm mưu bành trướng muốn chiếm đóng Đông Dương lâu dài của thực dân Pháp. Trước khi người Pháp đến xâm lược Việt Nam, trên lãnh thổ Việt Nam đã từng có giao lưu văn hóa Óc Eo với thương mại quốc tế, các linh mục phương Tây đã vào truyền giáo ở vùng Hải Hậu (Nam Định), các vua Lê, chúa Trịnh, chúa Nguyễn, nhà Tây Sơn đều có quan hệ với phương Tây. Nhưng quan hệ thực sự chỉ được diễn ra vào nửa sau TK 19 khi triều đình Huế ký hiệp ước đầu hàng, thực dân Pháp đặt ách cai trị lên toàn Việt Nam. Thời kỳ này có biến động lớn về tư tưởng chính trị đồng thời văn hóa Việt Nam cũng có sự thay đổi cấu trúc lại văn hóa đi vào vòng quay của văn minh phương Tây giai đoạn công nghiệp. Người Pháp được tự do truyền đạo, dạy chữ Pháp, chữ quốc ngữ, xây dựng các công trình kiến trúc mang ảnh hưởng kiến

trúc châu Âu vào Việt Nam như Nhà thờ Đức bà Sài Gòn 1880, Nhà thờ lớn Hà Nội 1894, Nhà hát lớn Hà Nội 1911, Bệnh viện K Hà Nội 1902, Tòa đốc lý Sài Gòn 1912, Tòa án tối cao Hà Nội 1912. Hệ thống kinh tế, y tế giáo dục, đào tạo kiểu phương Tây được áp dụng. 1901 thành lập Trường Đại học Đông Dương tại Hà Nội, trường Mỹ nghệ Đồ mộc Thủ Dầu Một; 1902 thành lập Trường Đại học Y khoa Hà Nội; 1903 lập trường Mỹ nghệ Biên Hoà; 1913 lập trường Nghệ thuật Gia Định; 1918 lập trường Canh Nông kỹ nghệ; 1920 lập trường Nghệ thuật thực hành tại Hà Nội. Người Pháp còn thành lập các tổ chức nghiên cứu văn hóa nghệ thuật: Ủy ban Khảo cổ Đông Dương. Diện mạo văn hóa Việt Nam thay đổi trên các phương diện như:

- Chữ quốc ngữ, từ chỗ dùng cho nội bộ một tôn giáo được dùng như chữ viết một nền văn hoá.

- Xuất hiện các phương tiện văn hoá, nhà in, máy ảnh, máy chiếu...

- Báo chí, nhà xuất bản.

- Ra đời một loạt các thể loại, loại hình văn nghệ mới: tiểu thuyết, thơ mới, điện ảnh, kịch nói, hội họa v.v...

Sự ra đời của chiếc áo dài Việt Nam:

Thời trước, có nhiều kiểu áo dài của chị em biểu lộ rõ xu hướng thẩm mỹ từng vùng.

Trang phục điển hình của các cô gái Kinh Bắc trong những ngày xuân trẩy hội đó là bộ áo mở ba: ngoài cùng là chiếc áo tứ thân, có lẽ bắt nguồn từ khổ vải may của ta xưa thường hẹp, phần lưng phải ghép hai khổ vải ở giữa đường sống lưng thành hai thân sau, còn hai thân trước là hai tà áo, khi mặc bỏ buông hay thắt hai vạt vào nhau ở trước bụng. Có lẽ do hai vạt thường sờn rách trước nên thường phải thay bằng các mảnh vải không đồng màu mà có những sắc độ đậm nhạt chênh nhau. Áo tứ thân thường được may bằng the màu thâm hay màu nâu hoặc màu tam giang vừa nâu vừa đen, hai chiếc trong màu mỡ gà và màu cánh sen hay màu vàng chanh và màu hồ thủy. Cổ áo tròn. Vạt áo thẳng. Tay áo bó, ở cổ tay xẻ một đoạn để xỏ bàn tay qua được dễ dàng. Khi mặc những chiếc áo dài, các cô gái thường chỉ cài cúc cạnh sườn, đoạn từ

nách lên đến cổ thì lật chéo để lộ ba màu áo ra ngoài. Bên trong là chiếc áo cánh trắng không cài cúc cổ, tôn màu yếm hoa hiên hay đỏ thắm. Ở thành thị miền Bắc, phụ nữ ít phải lao động vất vả thường mặc áo dài đen chấm gót, áo cánh ngắn bằng vải trắng hay lụa tơ tằm. Yếm màu trắng hoặc màu hoa hiên hay màu vàng tơ tằm. Thắt lưng bằng lụa màu. Khi có khách đến nhà hoặc có việc phải ra đường phố, bao giờ cũng mặc thêm áo dài. Mùa nóng mặc áo tứ thân. Mùa rét mặc hai hoặc ba chiếc áo dài cùng một lúc gọi là áo mớ.

Phụ nữ miền Bắc nhìn chung ưa mặc bộ yếm, áo cánh ngắn không cài khuy, khi cần còn mặc ngoài tấm áo tứ thân đơn hay mớ ba mớ bảy. Phụ nữ miền Trung, mặc áo dài năm thân, kín cổ. Người đứng tuổi thường mặc áo màu đậm, các cô gái mặc màu nhẹ hoặc trắng. Màu tím được ưa dùng ở Huế. Phụ nữ miền Nam mặc đơn giản hơn với áo bà ba tương tự áo cánh miền Bắc. Khi trang trọng hơn thì mặc áo dài màu sáng may kiểu năm thân, tiền thân của chiếc áo dài tân thời sau này. Gọi là áo dài năm thân do ngoài hai thân áo trước gọi là vạt cả còn một thân bên trong là vạt con. Loại này cài cúc bên sườn về bên phải, nhưng thường khi mặc, người ta khép vạt cả lên trên vạt con rồi dùng thắt lưng buộc lại cho chặt. Trong những dịp trang trọng, phụ nữ xưa hay mặc áo năm thân theo kiểu mớ ba mớ bảy cùng lúc mặc ba hoặc bảy áo dài lồng vào nhau, mỗi cái mỗi màu khác nhau. Ngoài cùng thường mặc áo the màu sẫm, nâu hoặc tam giang; còn các áo trong là màu mỡ gà, cánh sen, vàng chanh, hồ thủy... Những màu này không dùng tùy tiện mà mặc theo thứ tự để thành một bộ. Trang phục mớ ba mớ bảy trông sang, đẹp mắt, duyên dáng nhưng vẫn kín đáo. Nếu nhìn thẳng chỉ thấy màu áo ngoài giản dị, còn nhìn bên thì vẫn thấy các tà áo bên trong lấp ló với nhiều màu sắc khác nhau. Mặc kiểu này không có cúc chéo từ cổ xuống nách để các màu áo bên trong có thể nhô nẹp ra khoe cả một bảng màu với hoà sắc rất hài hoà.

Thế kỷ 20 người ta cải tiến áo dài năm thân thành áo dài tân thời như hiện nay. Làn sóng cách tân áo dài mạnh mẽ nhất là từ năm 30 để đáp ứng nhu cầu đổi mới của phụ nữ thượng lưu và trung lưu trước phong trào Âu hoá. Nhiều người đề xướng các phương án cải tiến chiếc áo dài,



nổi nhất là hai phương án của hai nhà tạo mẫu thời trang nổi tiếng lúc đó là Lê Phổ và Cát Tường - Đối tượng cải tiến là chiếc áo dài năm thân đã định hình với kiểu áo rộng thùng thình, cổ áo to che kín cả cổ người mặc, gấu, nẹp, tà đều to bản, trông chắc chắn nhưng nặng nề. Hoạ sĩ, nhà thiết kế Lê Phổ chủ trương giữ nguyên đường nét chủ yếu của chiếc áo dài truyền thống và thận trọng hướng vào việc thu nhỏ, làm mảnh mai các chi tiết như cổ, gấu, nẹp, tà nhất là thu gọn thân áo co khít vào người, làm nổi lên những đường cong đầy nữ tính. Cát Tường tỏ ra táo bạo và đi xa hơn. Hoạ sĩ mạnh dạn cho áo dài lai với các kiểu ống tay loe hình phễu của phụ nữ châu Âu thời thượng với vai áo bông, đặc biệt tập trung cách tân ở phần cổ áo. Ông đưa vào các kiểu có ve áo theo kiểu tai nhọn, kiểu cổ lá sen, cách xa nguyên mẫu đến nỗi làm nhiều người ngỡ ngàng, không chấp nhận. Tuy nhiên, những đóng góp của ông trong việc tạo mẫu áo bó chèn phần bụng để tôn phần ngực, nâng cao tầm hông đã làm chiếc áo dài trở nên gợi cảm và duyên dáng hơn nhiều. Vẻ đẹp của chiếc áo dài là sự kết hợp hài hoà của nó với vóc dáng nhỏ nhắn và dáng vẻ mềm mại, uyển chuyển của phụ nữ Việt Nam. Ở các địa phương, chiếc áo dài cũng được cải tiến mang phong cách Hà Nội, Huế, Sài Gòn. Áo dài theo mẫu này dường như dành riêng cho phụ nữ Việt Nam, người châu Âu mặc không đẹp bằng phụ nữ Việt Nam. Vẻ đẹp của chiếc áo dài đạt đến mức cổ điển. Đã nhiều người muốn thay đổi, cách tân, cải tiến... nhưng chỉ thay đổi được chi tiết, hình dáng cơ bản vẫn được giữ nguyên. Có thời điểm áo dài Việt Nam pha trộn với kiểu áo váy Hồng Kông, váy liền áo xẻ tà Thượng Hải, Kimônô Nhật Bản... cuối cùng vẫn trở về hình dáng cơ bản của chiếc áo dài truyền thống Việt Nam, biểu tượng của văn hóa Việt Nam.

Khác với các kiểu y phục khác, áo dài thuộc loại y phục đa sắc, đa hình. Màu sắc không hạn chế, có thể phối một lúc hàng chục màu sắc với rất nhiều hoa văn, hoạ tiết trang trí. Nhiều phụ nữ cùng mặc áo dài kiểu cách như nhau nhưng do màu sắc, trang trí, các đồ trang sức, kiểu tóc, giày guốc, túi xách tay, khăn, nón đi kèm... nên vẫn tạo được nét riêng khác nhau.

Khi đi bên bộ Âu phục comple nam, áo dài cho thấy khả năng kết

hợp tạo hiệu quả tôn lẫn nhau. Đường nét mềm mại, bay lượn của hai tà áo dài với màu sắc phong phú, hài hoà, nổi bật cạnh những khối hình vuông vức, khoẻ khoắn, những đường nét là thẳng tắp, dứt khoát cùng màu sắc đơn nhất và đồng bộ của comple tạo vẻ đẹp quyến rũ rất nữ tính.

Pierre Cardin - nhà tạo mẫu thời trang nổi tiếng của Pháp đến Hà Nội đã phải thốt lên: “Áo dài Việt Nam là thời trang của mọi thời đại”.

John Denver - ca sĩ nổi tiếng Mỹ ngay khi vừa đến Việt Nam đã nói: “Điều đầu tiên tôi rất cảm kích, đó là chiếc áo dài truyền thống của phụ nữ Việt Nam. Đẹp một cách tuyệt đối. Tôi đã bị “nốc ao” khi gặp người phụ nữ đầu tiên mặc áo dài ở sân bay”.

Nhà sử học Mỹ - bà Jstenson đến thăm Việt Nam, khi mặc áo dài đã nói: “Chưa có một sắc phục phụ nữ nào lại vừa đẹp vừa có văn hoá, có bề dày truyền thống và thanh lịch như chiếc áo dài Việt Nam” (báo Văn nghệ, ngày 21-5-1994).

Ngày nay, chiếc áo dài đã tôn vinh được những đường nét hấp dẫn, đẹp tuyệt vời của người phụ nữ mà vẫn nền nã, đoan trang, thanh lịch, gợi cảm... Nó đã có mặt ở khắp nơi: trong công sở, trường học, hội nghị, lễ hội, đám hỏi, đám cưới, các cuộc thi thời trang, trình diễn nghệ thuật, tiếp khách nước ngoài... Chiếc áo dài Việt Nam là sự hoàn thiện của mỹ nhân và nghệ nhân, của con người và nghệ thuật. Một sự hoàn thiện của cái đẹp. Nó cũng là biểu tượng cho bản sắc văn hóa dân tộc, có tính truyền thống và tính hiện đại, có sự sáng tạo nhuần nhị giữa tính dân tộc và tính quốc tế.

### L.T.H.L

#### Tài liệu tham khảo:

1. Ngô Đức Thịnh (1994). *Trang phục cổ truyền các dân tộc Việt Nam*. Nxb Văn hoá dân tộc. 254 tr.
2. Nguyễn Xuân Kính (1998). *Tiếp xúc văn hoá và tiếp biến văn hoá*. Văn hoá nghệ thuật. Số 12, tr.12-21.
3. Ngô Đức Thịnh (2001). *Một cách tiếp cận lịch sử văn hoá Việt Nam*. Xưa và nay. Số 87, tháng ba, tr. 25, 26 và 40.
4. Giang Sơn Nam (2002). *Đặc trưng của văn hoá Việt Nam* (Phỏng vấn ông Dương Trung Quốc). Giáo dục và thời đại. Số 4. 27-1. Tr.38-39.
5. Lê Đăng Bật (2001). *Áo dài*. Toàn cảnh Văn hoá - Văn nghệ. Số 10. Tr. 43-44.

# TRANH BIẾM HOẠ VÀ NHỮNG ẢNH HƯỞNG VỚI CUỘC SỐNG\*

*Nguyễn Thu Nguyệt\*\**

**B**iếem họa là một phát kiến của châu Âu có từ thời cổ đại. Hình thức sử dụng ban đầu của nó là thông qua các tờ rơi để tuyên truyền quyền lực giữa các phe nhóm tôn giáo với nhau. Đến cuối thế kỷ XVI thì biếm họa được biết đến nhiều hơn và bắt đầu lan toả dần từ Hà Lan sang Pháp rồi Đức... bởi tính chất dễ nhìn, dễ xem không cần bất kỳ lời chú giải nào và càng ngày càng được nhiều người ưa thích bởi tính châm biếm, hài hước gần như không có giới hạn của nó.

Trong nghệ thuật đồ họa thì biếm họa là thể loại thích hợp nhất cho việc thể hiện các diễn biến văn hoá và chính trị trong một hình thức cô đọng. Lịch sử tranh biếm họa không những phản ánh sự phát triển của chính trị mà còn cả sự đổi thay về phong tục tập quán của một đất nước.

Nghệ thuật biếm họa ghi dấu ấn rõ nét trên các cuộc chiến tranh thế giới thứ I, II, cuộc chiến đấu chống khủng bố của cả thế giới hiện tại và các sinh hoạt trong cuộc sống hàng ngày. Đâu đâu người ta cũng có thể bắt gặp các tác phẩm biếm họa nếu không mang tính hài hước châm biếm thì cũng đã kích một vấn đề nào đó của xã hội. Xem trên báo chí Châu Âu và báo Mỹ, chúng ta thấy mọi tầng lớp, từ tổng thống, thủ tướng,

---

\* Bài đã in trong *Nghiên cứu Mỹ thuật*, thông tin khoa học Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội - Viện Mỹ thuật, số 2 (19), tháng 9 năm 2006.

\*\* Sinh năm 1978. Về Viện năm 2002, hiện nay là cán bộ nghiên cứu Ban Mỹ thuật Ứng dụng.

các chính trị gia, những ngôi sao ca nhạc điện ảnh, các tài năng bóng đá và cả những tên trùm khủng bố... tất cả đều được giễu cợt bằng biếm hoạ về các tính cách tốt- xấu của họ. Bất kỳ một hành động, tuyên ngôn hay cách cư xử của họ đều có thể trở thành chủ đề để hoạ sĩ biếm hoạ khai thác và thể hiện phong cách. Ngày nay, trên thế giới đang có một đội ngũ cực kỳ đông đảo các hoạ sĩ biếm hoạ tài năng, dũng cảm hàng ngày sáng tạo ra vô số những tranh biếm hoạ về đủ các đề tài: Con người, thiên nhiên- môi trường và cả những đề tài nhạy cảm nhất như chính trị, tôn giáo, sex... Có thể nói, chính họ đã góp phần không nhỏ mang lại nụ cười và sự thư giãn đến với mọi người trong một cuộc sống đầy những lo toan và sự căng thẳng.

Có nhiều phương pháp để vẽ biếm hoạ, bắt đầu từ những bức vẽ đơn giản bằng tay, sau đó chuyển dần sang ghép ảnh, rồi hoạ sĩ sử dụng các phần mềm đồ hoạ với mục đích duy nhất là tạo ra các tác phẩm đẹp... Tất cả những phương tiện hiện đại do con người sáng tạo nên đều được áp dụng trong nghệ thuật. Công nghệ ấn loát hiện đại cũng là nhân tố quan trọng làm nên tác phẩm. Tuy nhiên vẫn có những hoạ sĩ chỉ thực sự thấy hứng thú khi được thể hiện những tác phẩm của mình bằng phương pháp vẽ tay mà không cần sử dụng đến máy móc. Nó cho thấy nghệ thuật biếm hoạ luôn luôn là không giới hạn. Sự tự do, phóng khoáng trong suy nghĩ, cách thể hiện của người nghệ sĩ đã đưa đến cho người xem những nụ cười hóm hỉnh, châm biếm sâu sắc hay đầy tính hài hước. Vì thế, có thể coi biếm hoạ là môn nghệ thuật bám sát với hiện thực cuộc sống nhất và có thể lột tả một cách chân thực nhất mọi diễn biến đang diễn ra trong thế giới xung quanh.

Những năm đầu tiên của thế kỷ XXI đã xảy ra rất nhiều biến động cả về kinh tế, chính trị và văn hoá gây những ảnh hưởng lớn trên toàn cầu: Cuộc chiến tranh của Mỹ với Iraq vẫn tiếp diễn trong khi phe Bill Laden lại tung ra những lời lẽ đe dọa sẽ tấn công Tây Phương mà đại diện là nước Mỹ, những vụ chìm tàu, vụ tai nạn máy bay làm hàng trăm người thiệt mạng, những vụ bắt cóc con tin nhằm mục đích trao đổi tù binh... Và tranh biếm hoạ chính là cách sử dụng tốt nhất thay cho bất kỳ lời một lời nói hay hành động nào. Thông qua biếm hoạ các vấn đề như

tình hình chính trị, nạn khủng bố, sự kiện vùng Vịnh Guantanamo hay sự sụp đổ cả một chế độ của nguyên tổng thống Iraq Saddam Hussien... được đề cập sâu sắc và sống động hơn bao giờ hết, với đầy đủ tính chất châm biếm hay bi hài. Và tranh biếm họa không đơn thuần chỉ dùng cho giải trí mà càng ngày nó càng phát huy được tính hài hước, châm biếm, đả kích đúng như tên gọi của nó.

Khi xã hội phương Tây luôn đề cao tính tự do tuyệt đối thì những nhân vật quan trọng bị đem ra làm đề tài điều cốt thường không có phản ứng gì gay gắt và họ coi đó là điều bình thường trong cuộc sống vốn luôn chuyển động không ngừng. Tuy nhiên, điều gì cũng có tính hai mặt. Nếu như trong chiến tranh thế giới thứ II có nhiều họa sĩ phải hy sinh thân mình vì biếm họa như John Heartfield (1891- 1968) người Đức với những bức biếm họa nổi tiếng về Hitle, hay Enrich Ohser Plauen (1903-1944) bị cấm hành nghề vì vẽ tranh chống Hitle và năm 1944 bị bức tử...thì ngày nay cả nhân loại lại tiếp tục bị đổ máu vì biếm họa mà điển hình là việc biếm họa về Tiên Tri Mohamed của tờ báo Jyllands- Posten (Đan Mạch) vào cuối năm 2005. Từ xuất phát điểm ban đầu là một nhà báo Đan Mạch muốn minh họa về Đấng tiên tri Mohamed cho một cuốn sách nhưng không thể tìm được tư liệu thì ngay lập tức tờ báo này đã kêu gọi các họa sĩ hãy vẽ về vị tiên tri như mọi người vẫn quan niệm. Và các họa sĩ từ khắp nơi trên thế giới, mỗi người đều có một hình dung của riêng mình về hình ảnh của Đấng tiên tri để rồi họ đưa hình ảnh đó thành những bức biếm họa mang đầy tính chất hài hước và châm biếm. Như một vết dầu loang, nó đã tạo nên những tranh luận gay gắt, sự xung đột vũ trang giữa những người Hồi Giáo cực đoan và những người tôn trọng tính tự do của báo chí Phương Tây, vì từ trước đến nay, hầu như cả thế giới Hồi giáo chỉ biết đến hình ảnh của vị Tiên tri qua những dòng ghi chép trong Kinh thánh và việc vẽ về Đấng Mohamed là điều hoàn toàn cấm kỵ. Lúc này mọi việc trở nên nghiêm trọng bởi vì nó không đơn thuần chỉ là việc vẽ biếm họa về một đấng Tiên Tri đại diện của một tôn giáo mà còn là sự nhạo báng về cả một dân tộc, một tín ngưỡng riêng.

Vào thời điểm đó hầu như cả thế giới “nín thở” để theo dõi diễn biến xảy ra xung quanh vụ việc và ít ra thì cả nhà văn cũng như người

hoạ sĩ- tác giả của những bức biếm hoạ bị coi là báng bổ tôn giáo đã phải bỏ trốn khỏi quê hương mình đồng thời che dấu tung tích để bảo đảm tính mạng. Không thể so sánh được với sự hy sinh của những hoạ sĩ chống chiến tranh người Đức hay vô số những hoạ sĩ vô danh khác dùng cảm vẽ biếm hoạ để đấu tranh cho một nền tự do hoà bình cho nhân loại mà ở đây, người hoạ sĩ biếm hoạ này đã không hình dung ra được hậu quả việc vẽ tranh của mình. Nó đã khía sâu vào sự mâu thuẫn về tín ngưỡng tôn giáo, mâu thuẫn sắc tộc vốn luôn tồn tại dai dẳng từ nhiều thập kỷ qua.

Ở Việt Nam, trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, chống Mỹ cũng xuất hiện rất nhiều tác phẩm biếm hoạ cổ động cho công cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc của các hoạ sĩ được đào tạo bài bản tại trường Mỹ thuật và cả các hoạ sĩ nghiệp dư. Lúc này các tác phẩm biếm hoạ thường bám sát theo từng thời kỳ, từng giai đoạn và được thể hiện bằng nét vẽ rất hồn nhiên trên các chất liệu hầu như là tự chế. Đó có thể là những bức tác phẩm bằng vôi hay ve màu được vẽ trực tiếp lên tường, lên phen nứa, hay lên giấy... Công nghệ in ấn thủ công cũng ảnh hưởng một phần không nhỏ tới chất lượng tác phẩm. Tuy nhiên, điều đáng nói là trong khi đại đa số dân ta đều mù chữ thì chỉ cần xem những hình ảnh này họ có thể hiểu thông điệp mà người hoạ sĩ chuyển tới. Ngày nay, khi xã hội đang trên đà phát triển thì những ngòi bút biếm hoạ cũng bắt đầu chuyển hướng. Không phải là tuyên truyền cổ động cho công cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc nữa mà là dùng ngòi bút để đấu tranh cho một xã hội công bằng hơn văn minh hơn, thông qua đó cũng châm biếm, đả kích các tệ nạn trong xã hội như: Nạn tham nhũng, cửa quyền, bệnh “thành tích”, bệnh “ngôi sao”... Tất cả các vấn đề của xã hội đều được thể hiện hóm hỉnh dưới ngòi bút châm biếm sắc xảo của những cây bút biếm hoạ có tiếng như Hoàng Lập Ngôn, Ốt (Huỳnh Bá Thành), Nguyễn Tài (Nguyễn Hữu Tài), Nhím (Nhữ Đình Ngoạn), Choé (Nguyễn Hải Chí), Lý Trực Dũng, Còm (Nguyễn Hữu Khoa), Phạm Văn Tư, Nhốp, Khoái... Tuy nhiên, hiện nay tranh biếm hoạ của chúng ta chưa được các tạp chí quan tâm và chú ý nhiều. Từ trước tới nay mới chỉ có cuốn đặc san **“Tuổi trẻ cười”** được phát hành trong thành phố Hồ Chí

Minh là còn quy tụ được nhiều cây bút biếm và được độc giả miền Nam đón nhận. Ở miền Bắc, hầu như “đất” dành cho biếm họa rất ít mặc dù mỗi một tờ báo ngoài việc chuyển tải thông tin đến với người đọc đều rất cố gắng dành một góc cho biếm họa. Nhưng hầu hết các bức biếm họa đó chỉ xoay quanh những chủ đề cố định, nhân vật chung chung và hầu như né tránh những vấn đề nhạy cảm... Vì thế mà nó chưa lột tả được đến tận cùng mọi sự việc đã và đang xảy ra trong xã hội cũng như trong cuộc sống xung quanh.

Có thể thấy biếm họa chính là nụ cười hài hước nhất mà người ta có thể xem mà không cần bất kỳ một lời chú thích nào. Với sức thu hút tác động và ảnh hưởng mạnh mẽ đến thế giới xung quanh, biếm họa làm người ta vui vì nó, đau khổ vì nó hay phải trả giá vì nó... Và trên cả những điều đó, người họa sĩ biếm họa luôn phải là người có tính hài hước, trí tưởng tượng phong phú và trên hết anh ta phải là người hiểu rõ công việc mình đang làm và dám chịu trách nhiệm về công việc đó.

**N.T.N**

**Tài liệu tham khảo:**

- Các tư liệu về biếm họa trên Internet

*[Http://www.Web International Cartoonet Festival](http://www.Web International Cartoonet Festival)*

*[Http://www.cagle.msnbc.com](http://www.cagle.msnbc.com)*

- Tư liệu ảnh của Bảo tàng Cách mạng.

## LƯỢC KHẢO CÁC HOA VĂN TRÊN VẢI - TRANG TRÍ TRANG PHỤC CỦA MỘT SỐ DÂN TỘC THIỂU SỐ TỈNH LÀO CAI

*Hoàng Đào\**

Lào Cai là một tỉnh vùng cao biên giới phía Tây - Bắc của Tổ quốc, có nhiều đồng bào các dân tộc sinh sống lâu đời nhưng cũng có những dân tộc mới đến cư trú. Đây là vùng đất hội lưu văn hóa các tộc người. Với diện tích tự nhiên là 8.409,54km<sup>2</sup>, có 320 km đường biên giới giáp Trung Quốc và khoảng 55 vạn dân gồm 16 dân tộc với 27 ngành, nhóm khác nhau tạo nên sự đa dạng về ngôn ngữ, văn hóa. Trong đó trang trí trên vải của đồng bào thiểu số là một loại hình nghệ thuật dân gian làm đẹp cho đồ vật, cho đời sống con người. Tùy theo quan niệm thẩm mỹ, văn hóa vùng miền, tâm lý dân tộc,... mà mỗi nhóm, ngành có những họa tiết, hoa văn và phương pháp trang trí khu biệt mang dấu tích truyền thống. Có lẽ xuất phát từ nhu cầu của cuộc sống mà nữ giới đã gắn bó với nghề dệt vải, thêu, vẽ, cắt, ghép hoa văn và nó đã trở thành thói quen trong tâm thức suốt cuộc đời của họ. Đó vừa là bổn phận, là trách nhiệm, là thước đo giá trị của hầu hết phụ nữ các dân tộc thiểu số phía Bắc. Các bé gái khi mới 9-10 tuổi đã được học dệt vải, thêu thùa, để khâu vá cho mình. Trước khi về nhà chồng các cô gái may áo váy cho mẹ đẻ, mẹ chồng, may váy áo và trang phục mặc trong lễ cưới của mình. Khi họ trở thành vợ, mẹ lại may vá, trang trí trang phục cho chồng, con. Khi già họ còn phải chuẩn bị một bộ váy, áo đẹp mặc lúc chết để về với tổ tiên. *Cứ như vậy nghệ thuật trang trí hoa văn và ý*

---

\* Sinh năm 1977. Về Viện năm 2003, hiện nay là cán bộ nghiên cứu Ban Mỹ thuật Ứng dụng.



*nghĩa, biểu tượng được bảo lưu, trao truyền nhiều thế hệ, bản sắc văn hoá tộc người luôn được gìn giữ phát triển.*

Hoa văn trên vải hay trang trí trang phục truyền thống của các dân tộc thiểu số rất phong phú. Từ phương pháp trang trí, mỗi hoạ tiết hay mảng đồ án hoa văn đều có ý nghĩa, biểu tượng phù hợp với tâm lý từng tộc người... Điều đó đã làm nên nét đặc sắc của mỗi ngành nhóm trong cộng đồng các dân tộc nước ta. Bài viết này chúng tôi mới chỉ đưa ra phần lược khảo về những hoa văn đặc trưng của một số dân tộc và ngành, nhóm. Đây là bước đầu trong quá trình nghiên cứu tổng quan về mỹ thuật trên trang phục và hoa văn trên vải của đồng bào các dân tộc thiểu số tỉnh Lào Cai của Viện Mỹ Thuật, Sở Văn hoá tỉnh Lào Cai cùng phối hợp.

Các dân tộc cư trú trên địa bàn Lào Cai gồm: Dân tộc H'Mông, Dao, Tày (ngành Thu Lao, Pa Dí), Nùng (ngành Nùng Dín, Nùng An, Nùng Phàn Sinh), Giáy, Bố Y (ngành Tu Dí), Hà Nhì, La Chí, La Ha, Phù Lá (ngành Xá Phó), Lô Lô, Lào...

### **1. Người H'Mông.**

Ở Lào Cai có 4 ngành chính: H'Mông Lệnh (Hoa) (chiếm 70% tổng số dân tộc H'Mông) cư trú tập trung ở Bắc Hà, Mường Khương, SaPa, Bảo Thắng, Bảo Yên; H'Mông Đú (Đen) cư trú rải rác tại Bát Xát, Sa Pa; H'Mông Chứa (Xanh) tập trung ở xã Nậm Xé huyện Văn Bàn; H'Mông Đư (Trắng) ở vùng Bắc Hà, Bát Xát, Văn Bàn, SaPa. Các ngành H'Mông khác nhau thì trang phục của phụ nữ và hoa văn trang trí cũng có nét khác biệt. Người H'Mông đánh giá tài năng và vẻ đẹp của người phụ nữ phản ánh qua khả năng thêu vẽ hoa văn trên y phục nhất là bộ lễ phục của cô dâu mặc trong ngày cưới.

Trang phục H'Mông không khoe vẻ đẹp hình thể của phụ nữ qua tạo dáng cắt may như người Thái nhưng lại phô diễn vẻ đẹp qua các mô típ trang trí và bố cục màu sắc. Hoa văn của người H'Mông được tạo ra bằng các phương thức thêu, chắp ghép vải, vẽ hoặc in sáp ong. Dạng hoa văn chủ yếu mang tính chất hình học được cách điệu như nét khắc vạch, hình hoa bí hoa, hoa dưa (hoa đào), sao 8 cánh, hình trục xe sợi đặc biệt là hình xoáy chôn ốc - đây là hoa văn mang tính chất bất biến của người H'Mông.

Ở Mường Khương, người H'Mông Hoa được gọi là H'Mông Lênh. Theo truyền thuyết, khi chạy loạn lạc, để giữ lại mẫu chữ, họ đã viết chữ lên thân váy người phụ nữ. Nhưng theo thời gian các mẫu chữ viết được biến đổi thành các mẫu hoa văn trong cuộc sống. Qua từng thế hệ những hoạ tiết, mô típ hoa văn được chỉnh lý, thêm bớt hình thành nên yếu tố trang trí riêng, góp phần làm đa dạng tính nghệ thuật trong ứng dụng và lịch sử thẩm mỹ văn hoá vùng miền ở nước ta.

Với người H'Mông Hoa Bát Xát, Bắc Hà, trang trí trang phục đồng bào dùng những gam màu ấm, nóng như: nâu, đỏ, vàng để thêu, chắp vải... trên váy, áo. Các hoạ tiết xuất hiện nhiều và được lặp lại ở các dạng thức khác nhau trong đó có hình xoáy chôn ốc mà theo truyện cổ của nhóm Bắc Hà đó là các mẫu thêu hoa văn cách điệu từ cái sừng trâu - con vật dùng để hiến tế người chết. Đặc biệt là hoa văn ghép vải chồng nhiều lớp nhô lên như chiếc sừng trâu ở mũ của một số em bé nhằm ngăn ngừa các loại ma ác. Mô típ hình chữ S nằm ngang cũng là một loại hình xoáy chôn ốc được cách điệu từ hình lá rau dớn trang trí quanh gấu váy. Nếu như màu sắc trang trí của người H'Mông Hoa ở Bắc Hà cho thị giác một "bữa tiệc" sắc đỏ rực rỡ thì ở Bát Xát hoa văn thiên về màu vàng nâu ấm áp dần trải, trong khi đồng bào huyện Mường Khương lại thuần khiết trong vẻ đẹp mộc mạc của các hoạ tiết hình "móng gà", hoa văn "đường đi vòng vèo", "hoa bí đỏ", "hoa tế", "hình răng cửa, răng chó"... vẽ hoặc in bằng sáp ong trên màu chàm thẫm. Phải chăng do người H'Mông cư trú ở những vùng miền khí hậu khác nhau nên khi họ dùng màu sắc trang trí trang phục nhằm tạo cảm giác cân bằng.

Tuy nhiên trang phục người H'Mông Lênh ở Mường Khương đã có những biến đổi cả trong chất liệu, màu sắc, hoa văn. Loại y phục đồng bào hiện mặc, hoa văn trang trí nhiều, sắc sỡ, nhất là hoa văn in công nghiệp trên vải pha ni lon... mua từ Trung Quốc.

Các mô típ hoa văn của nhóm H'Mông Hoa thường có điểm chung là dồn, xít với nhau tạo thành băng; Hoạ tiết hình con ốc (lầu kux) hay ốc rỗng (kux zong), ngoài ra còn hoa văn hình răng cửa (ná kux) thêu bằng chỉ hoặc khâu viền vải trắng bao quanh hoa văn chính. Xen kẽ các hoa văn "kux zong" là các hoa văn hình hoa nhỏ nhiều cánh như trúc xe sợi. Phần hoa văn quanh ống tay là hoạ tiết hình con ốc và hình hoa đào xen giữa là các đường răng cửa nhưng cũng có khi là hình chim (lầu mờ

nông) ở tay áo. Mỗi mảng đồ án hoa văn đều được viền bằng các dải vải màu trắng để độc tôn hoa văn chính. Các hoa văn này được lặp lại bằng nhiều hình thức như vẽ, in sáp ong, thêu hay chắp, ghép vải...

Trong khi ở Sa Pa *người H'Mông Đen* tạo hoa văn chủ yếu bằng phương pháp thêu trên nền vải đỏ. Màu vải đỏ vừa làm hoạ tiết, vừa là dải màu trung gian liên kết mảng hoa văn trên nền chàm. Mảng đồ án này được can vào hai bên từ bả vai đến dọc hai bên cánh tay của lớp áo trong và phần cổ của lớp áo ngoài. Các hoa văn chính hình xoáy ốc vuông, hình khóa đuôi ngựa, màu đen làm chủ đạo bên ngoài viền chỉ trắng. Mô típ này liên kết với nhau thành bố cục các hình chữ X, hình tam giác, hình quả trám. Những hoa văn nhỏ là hạt thóc (Ple) màu xanh, vàng, hình hoa bốn cánh (hoa dưa), hình con rắn giun (zong) trang trí dày sát nhau ở diềm ngoài thường thành một mảng lớn vượt nổi trên nền chàm thẫm. Cách ghép vải tạo thành hoa văn hình quả trám hình chữ đinh (-) màu đỏ, có kích thước thay đổi, không gây cảm giác bí bối trên mặt phẳng của canh vải. Đồ án hoa văn này nổi trên nền vải như dày hơn mang lại cảm giác ấm áp trong cái lạnh của sương mù bao phủ Sapa.

*Người H'Mông Đur* ở Bát Xát gọi là Mông Trắng. Đây là vùng đồng bào cư trú giáp biên giới nên trang phục bắt đầu có những thay đổi. Chất liệu vải, các mô típ hoa văn đã có sự pha tạp. Những mẫu hoa văn truyền thống như hình xoáy chôn ốc, hình răng cửa với màu xanh lam, xanh lá làm chủ đạo. Các màu vàng, tím, hồng... điểm xuyết được trang trí trên màu vải chàm hoặc vải dệt công nghiệp đan xen với dải dây vải hoạ tiết dệt bằng máy. Tuy nhiên hình thức trang trí và tạo dáng vẫn giữ những nét dị biệt của nhóm (người Mông Trắng ở Lào Cai có sắc phục khác hoàn toàn so với nhóm ở Hà Giang). Hiện nay theo cán bộ văn hoá cơ sở cho biết: Trang phục của người H'Mông Trắng đang có sự giao thoa với trang phục của người H'Mông Đen. Theo chúng tôi nghiên cứu trên trang phục của người chết cũng có nhiều điều nghi vấn?

Ngoài ba nhóm trên còn có người H'Mông Xanh (Mông Chúa) vùng Nậm Xé - Văn Bàn cũng những phương pháp trang trí và những hoa văn độc đáo của nhóm.

Nhìn chung với dân tộc H'Mông, hoa văn hình xoáy chôn ốc, hình số 3 vẫn là mẫu hoa văn bất biến. Trong quá trình nghiên cứu chúng tôi thấy những mô típ hoa văn xuất hiện một loạt ở cổ áo người Mông (Bảo

tàng Lào Cai sưu tập được). Nó có sự tương đồng với các mẫu hoa văn mà ta từng thấy trong phim “Tần Thủy Hoàng” và là mẫu trang trí được một số dân tộc phía Nam sông Trường Giang Trung Quốc sử dụng nhiều. Những hoa văn ấy gần như không biến đổi, nó phẳng phát ngay trong trống đồng hay trong những hoa văn ở đồ gốm sưu tầm từ văn hóa Hạ Long; Thậm chí có những hoa văn giống hệt hoa văn đời nhà Thương, nhà Chu của Trung Quốc đến nay vẫn như thế chứng tỏ nó có một sức sống rất mãnh liệt.

## 2. Người Dao

Người Dao ở Lào Cai hiện có khoảng 72.000 người, gồm ba ngành khác nhau: Dao Đỏ (Sa Pa, Văn Bàn, Bát Xát...); Dao Hợ (Bảo Thắng) và Dao Tuyển (Bát Xát, Mường Khương...). Đây là một dân tộc có rất nhiều hoa văn trên vải, trang trí trang phục cổ truyền của đồng bào cũng có thể coi là một công trình về thẩm mỹ dân gian.

Với người Dao hoa văn trang trí đã thành hình tượng: Riêng áo thầy Tào đã hình thành nên quan niệm về vũ trụ của người Dao; Người ta coi chiếc áo như một thế giới: Trên đầu là trời, từ cổ xuống lưng là hạ giới, từ lưng xuống chân là âm phủ và họ phân chia theo âm dương ngược với quan niệm của người Việt. Người Dao coi Đẳng trước là âm, sau là dương cho nên tất cả các hoa văn nổi tiếng nhất của người Dao đều để ở lưng.

Trong xã hội cổ truyền, thầy Tào, thầy cúng là người có quyền pháp, địa vị trong các buổi tế lễ nhưng thầy Tào có cấp bậc cao hơn; Thầy Tào vừa có thể làm thầy cúng còn thầy cúng không được phép làm một số nghi lễ lớn. Trang phục của họ mang tính đặc thù quy định bởi nghề, màu sắc và hoa văn trang trí tùy theo theo cấp bậc của thầy cũng như các nghi lễ:

Thầy cúng người Dao Tuyển phải mặc áo nâu làm lễ khi đưa người chết đi chôn (đồng bào gọi là áo nâu nhưng thực ra nền áo màu chàm đen, xung quanh các đường tiếp giáp như cổ, vạt, tà áo đều viền vải nâu khổ rộng 10 cm -15 cm). Hoa văn màu nâu chiếm lĩnh cả mảng đồ án, các màu điểm thêm vàng, xanh, trắng rất ít. Các họa tiết hình rồng, mặt trời, mặt trăng, người cưỡi ngựa, hình người chiếm vị trí chủ đạo trong trang trí trên áo, ngoài ra còn biểu tượng chiếc cầu trang trí sau lưng áo phân chia danh giới của thiên đình, hạ giới với địa ngục. Đặc biệt trên

áo phải thêu tám chữ cổ của người Dao gọi là “tám quý hộ thân” như tám đốm lửa bảo vệ thân thể người thầy (trông giống như thẻ bát quái). Áo thầy Tào trang trí gồm ba màu cơ bản: Xanh, đỏ, vàng xen kẽ là hai màu trung tính trắng và đen của vải nền. Các họa tiết phân theo tầng lớp: Thiên hoàng, nhà chùa và trần gian... Hình thức phân chia hoa văn trong trang trí áo của các ông thầy đều có ảnh hưởng bởi tính chất Phật giáo.

Thầy cúng Dao Họ trang trí trang phục cũng phân theo cấp bậc, chính phụ: Thầy Tam Thanh khác thầy Tam Nguyên. Trong buổi lễ nhập tịch, thầy Tam Thanh phải mặc áo màu đen hoặc xanh thêu các họa tiết hình ba ông tổ sư là: Thái Thanh, Thượng Thanh, Ngọc Thanh cười rộng, hở. Mũ thêu chân dung cả ba ông và hình hoa tám cánh (các líp)..., thầy phụ giúp mặc áo màu đỏ. Trong khi thầy Tam Nguyên mặc áo màu mặc áo đỏ (áo chàm viền bản vải lớn màu đỏ) thêu hình 3 ông tổ Thượng Nguyên, Trung Nguyên, Hạ Nguyên (gọi là sư), thầy phụ việc mặc áo vàng hoặc nâu. Các họa tiết trang trí chính vẫn là rồng, phượng, hình mặt trời, hình chữ thọ... Bố cục bài trí họa tiết cũng phân chia ba phần như người Dao Tuyển nhưng chịu ảnh hưởng sâu đậm của Đạo Lão. Hình thức tôn giáo này còn chi phối cả phong tục tập quán, nghi lễ và quan niệm về thế giới của Người Dao Họ nhất là ở Khe Chằm - Bảo Thắng.

Thầy Tào Dao Đỏ không phân biệt tuổi tác già hay trẻ và có thể cha truyền con nối hoặc cha con cùng song song hành nghề. Điều đặc biệt là áo mũ của thầy Tào đều do vợ họ làm ra. Mũ có thể xếp vào hoặc xòe ra tùy ý, được làm bằng giấy hoặc vải. Áo thầy Tào có thể vẽ hoặc thêu hoa văn mang dấu ấn riêng, nó trở thành hình tượng của người Dao Đỏ. Cách bài trí hoa văn trên áo thầy Tào đã hình thành nên quan niệm về vũ trụ của người Dao; Người Dao coi chiếc áo như một thế giới: Trên đầu là trời, từ cổ xuống lưng là hạ giới, từ lưng xuống chân là âm phủ và họ chia theo âm dương và hệ thống thần thánh...

Trong khi hành lễ, các ông thầy cúng thường mặc áo dài chùng quá bắp chân, áo xẻ ngực, không có cổ, hai bên ngực áo gắn hai dải vải trang trí màu đỏ, vàng. Trên áo có thêu hình rồng, phượng, chim, bướm và các hình tượng thánh thần, các hình Mai sơn, Long sơn động, Long sơn hổ ngoài ra còn một số loại hoa văn khác; đầu buộc một chiếc khăn hoặc mũ.

Các thầy Tào: Thầy ba đèn, thầy bảy đèn, thầy mười hai đèn (lễ tết

nhảy) thường mặc trang phục áo dài giống của phụ nữ trang trí nhiều hoa văn. Đầu quấn khăn thêu hoa, ở trên là hình vẽ của tổ tiên dòng họ mà họ cúng. Ngoài ra các ông thầy Tào thường đội mũ.

Mũ phân hai nửa trước, sau nhưng trang trí phần sau phức tạp hơn. Nếu nửa sau của mũ không có hoa văn trang trí thì điều đó được giải thích là vợ thầy già, không còn khả năng làm được những hoa văn phức tạp ấy. Cấu trúc mũ là hình tam giác cân được may bằng một mảnh vải vuông gấp chéo lại và khâu các cạnh lại với nhau. Trên có đính các tua dài màu đỏ và các chuỗi hạt cườm.

Áo thầy Tào mặc gồm hai lớp; Áo mặc trong là áo dài được cắt may giống áo nữ nhưng khác ở trang trí cửa tay áo và vạt áo trước. Thân sau thêu rất nhiều hoa văn. Lớp áo ngoài cùng kiểu với áo bên trong nhưng thêu các hoa văn và các hình thánh thần, những nơi điện thờ liên quan đến từng phái một. Trang phục thầy cúng mặc trong Lễ tết nhảy cũng như hình thức của buổi lễ mang tính chất Sa man giáo.

Ngoài trang phục của thầy cúng, thầy Tào, trang phục phụ nữ cũng có tiếng nói riêng trong phương pháp trang trí của từng nhóm:

Nếu như người Dao Đỏ ở Tuyên Quang, Bắc Kạn, cổ áo được thêu hoa văn rộng hình cây cỏ, quả trám và có những quả bông đỏ to che kín toàn bộ phần trang trí cổ áo thì ở Lào Cai cổ áo của người phụ nữ Dao Đỏ - Sa Pa lại được sắp bằng những hoa văn thêu trong bố cục những hình vuông nối liền nhau. Hoa văn ôm sát cổ áo là sao bốn cánh, hai bên là hoa văn chữ thập, tiếp đó hoa văn hình dấu nhân ở đầu dấu nhân là hình chữ thập nhỏ, hoa văn hình cũi lợn thêu bằng màu đỏ xen trắng. Mô típ hoa văn này được lặp lại theo trình tự cho đến hết chiều dài của cổ áo. Đường viền xung quanh chuỗi họa tiết cổ áo này là những túm tua len nhỏ đính liền nhau thành một viền dài đan xen giữa các màu vàng, đỏ, xanh hoặc đính chuỗi hạt cườm trắng xen kẽ đen chạy dài hết phần trang trí cổ áo. Màu sắc chủ đạo của khối đồ án hoa văn trang trí nẹp cổ áo này là trắng đỏ và màu đen của nền vải áo.

Phần trang trí dọc sống lưng mà một số dân tộc gọi là dấu ấn của Bàn Vương (Bàn Vương được người Dao thừa nhận là ông tổ - vua) là mảng đồ án hoa văn hình chữ nhật thường rộng 13cm, dài 32 cm chạy dọc sống lưng. Đây là miếng vải được thêu họa tiết rồi may vào lưng áo. Khối hoa văn này được viền chỉ đỏ, họa tiết hình cây thêu chỉ trắng xung quanh hình

chữ nhật. Bên trong các dải viền này là nhiều mô típ họa tiết nhỏ chạy dàn ngang theo thứ tự trên cùng là họa tiết hình người (Chần ton: Thằng nhỏ), bên dưới là hoa văn hình răng cưa, hình đôi cây (đồng bào gọi là Mùi điệp: Nháy mắt) lặp đi lặp lại theo hàng màu trắng hay màu trắng xen đỏ. Cũng có khi bên ngoài được viền theo bố cục hình chữ nhật, bên trong chia lại thành nhiều hình chữ nhật nhỏ chứa các dải họa tiết.

Mảng trang trí dày đặc chiếm toàn bộ nửa thân phía dưới từ chỗ xẻ của tà đến gấu áo được chia bố cục hai lớp chính phụ rõ ràng bằng các viền vải trắng, đỏ. Bố cục hoa văn được xếp kiểu hình chữ nhật lồng trong hình chữ nhật; Từ ngoài vào trong bám theo khung hình chữ nhật đứng thứ tự là: Các dải vải viền phối màu đỏ, trắng xen kẽ với màu chàm - khoảng hở của vải nên tạo thành nhiều đường viền. Theo bố cục hình chữ nhật, các họa tiết hình hoa chắp, hình răng cưa, hình cây và viền vải chạy thành diềm ngang từ trên xuống xen kẽ. Mô típ này lặp lại hai lần trong bố cục hoa văn chữ nhật. Giữa hai mô típ này là họa tiết hình ông sấm (Bô ông Tôm) và hình người (Chần Ton). Hai mô típ họa tiết này chiếm vị trí lớn nhất trong các khối hoa văn nhưng hình người vẫn trội hơn. Đây là những họa tiết trang trí chính của người Dao Đỏ, nó còn lặp lại ở dây lưng và tạp dề.

Tay áo của người Dao không thêu viền sắc sỡ như người Mông mà đa phần chỉ hai viền vải đỏ quanh phần cửa tay, cũng có một số cô gái thêu một vài băng hoa chắp nhỏ đan xen các màu vàng, xanh, đỏ và các viền răng cưa trắng.

Khác với các nhóm Dao, quần của người Dao Đỏ được viền gấu bằng vải đỏ và được trang trí từ gấu lên đến trên đầu gối. Bố cục hoa văn này được chia làm ba băng: Hai băng nhỏ ở phía dưới và một băng to ở phần ngang đầu gối, và trên cùng là các hoa văn riêng lẻ hình chữ thập ngoặc (Cảo) màu vàng, trắng và đỏ, vòng trên cùng là hoa văn chân mèo nhỏ (Lôm Trêu Tom) màu trắng. Các băng trang trí có thêu mô típ hoa văn hình (Sôm) màu trắng, hình (Sôm Peng) màu trắng và tím, liên kết hoa văn là các dải thêu màu vàng, đỏ, trắng. Khoảng cách giữa ba băng trang trí là hai băng vải lớn in hoa đại theo những hình gạch chéo chạy đồng tâm tạo thành các ô màu đỏ, trắng, xanh hoặc vàng, trắng đỏ.

*Họa tiết trang trí trên dây lưng: "Dây lưng là một trong những yếu tố cấu thành nên bộ trang phục vì vậy dây lưng cũng là nơi được người*

*phụ nữ thể hiện những cách thức trang trí độc đáo của mình*". Những mô típ hình răng cưa, hình hoa chấp, hình cây màu trắng, đỏ đan xen, hình chân mèo nhỏ, lặp đi lặp lại chạy cho đến đầu kia của dây lưng. Phụ nữ Dao Đỏ Bát Xát không dùng dây lưng quấn bụng mà dùng hai vạt áo thân trước quấn bụng thay dây lưng. Họ có tạp dề là một miếng vải hình chữ nhật, một đầu may với dải vải ngang để vòng qua bụng buộc về sau lưng. Tạp dề dài chớm đến đầu gối, một nửa trên để màu đen, nửa dưới thêu hoa văn hình chân mèo, màu trắng, màu đỏ xen với khoảng hở của vải nền tạo cho hoa văn như chìm nổi trên ganh vải trông rất ấn tượng. Xung quanh viền vải đỏ, trắng (hiện nay chủ yếu viền vải hoa đỏ in sẵn); Dây buộc của tạp dề là dải vải có khổ to như dây lưng, được viền nhiều lần vải màu đỏ, trắng và hai đầu kết thúc có khâu hai miếng thêu hoa văn như phần trang trí phía dưới của tạp dề. Đây là đặc điểm dễ nhận nhất của người Dao Đỏ ở Bát Xát bởi trên Sapa phụ nữ không có tạp dề riêng để mang thường ngày mà dùng một dải vải được nối bởi hai màu đỏ và đen có trang trí kéo dài từ cổ xuống, phần trên gọi là yếm, phần dài qua đai lưng tạm gọi là tạp dề và nó hẹp bề ngang hơn tạp dề Dao Đỏ Bát Xát. Trang trí của người Dao Đỏ ở các vùng như Bát Xát, Văn Bàn, Sapa về trang trí hoa văn cơ bản giống nhau chỉ khác trong tạo dáng, dây lưng, tạp dề và trang trí ở khăn Người Dao Đỏ có ngôn ngữ nghệ thuật tạo hình và trang trí riêng.

*Người Dao Tuyển* cư trú chủ yếu ở các huyện Bát Xát, Mường Khương, Bảo Thắng, Bảo Yên... nhưng ở mỗi địa phương trang phục lại hình thành nên nét chung và riêng theo địa bàn cư trú.

Khăn của cô dâu Dao Tuyển vải màu trắng mộc có thêu ở chính giữa khăn một mảng hoa văn và các chữ của người Dao (tạm dịch nghĩa là: Bến - Bờ - Nhân - Trợ - Phù - Phúc - Bình - An), mục đích để phù hộ cho cô dâu trên đường về nhà chồng. Theo tục truyền đó là những hoa văn được cách điệu từ chữ viết cổ của nhóm. Khác với người Dao Đỏ, người Dao Tuyển không thêu hoa văn trên áo mà dùng chỉ ngũ sắc đính thành tua tạo hoa văn bởi với họ chỉ ngũ sắc có ý nghĩa cầu may mắn, trừ tà, giải hạn. Ngoài ra hoa văn còn xuất hiện trên địu hay túi mồi "tả ôi" được đính nhiều dây tua chỉ ngũ sắc và hai quả lục lạc và các họa tiết răng chó, hoa văn "mô này fằng" hoa trời mục đích để phù hộ may mắn.

Trang trí trên trang phục của người Dao Họ không nhiều như các



nhóm trên nhưng điểm dễ nhận biết của nhóm đó là hoa văn thêu trên áo hình chân dẹt dọc sống lưng đặc biệt trên áo chùng cô dâu, dây lưng và yếm. Các hoa văn phổ biến gồm hình hoa tám cánh (hình hoa to gọi là hoa mẹ, hình nhỏ gọi là hoa con), hình hoa chuối (ca đũa), hình con cua (cháp nháy), hình mũi dao, hình hạt bí, quả trám, lá cây nứa. Màu sắc chủ yếu là trắng xen đỏ hoặc trắng xen kẽ đen điểm thêm màu vàng.

Nói chung dân tộc Dao ở Lào Cai có nhiều sự khác biệt so với người cùng ở vùng Tây Bắc và các vùng Đông Bắc. Mỗi nhóm ngành đều có những mô típ trang trí khu biệt tạo nên sự đa dạng trong nghệ thuật trang trí của dân tộc Dao. Màu sắc chủ đạo dùng trang trí của các ngành Dao thường là trắng và đỏ nhưng khi các màu đó đặt cạnh màu nền áo đã tạo cho màu chàm ấy có sắc tím, sắc xanh rất đẹp.

### 3. Người Pa Dí

Người Pa Dí là dân tộc thiểu số ở Việt Nam. Toàn tỉnh Lào Cai có khoảng 2.000 người (là một ngành của dân tộc Tày), cư trú tập trung tại huyện Mường Khương, trong đó ở xã Tung Chung Phố và xã Mường Khương là đông hơn cả (khoảng 1.200 người). Vải của Người Pa Dí màu chàm trang trí rất hạn chế, hoa văn rất ít và nhỏ chỉ đủ loé lên trên nền chàm thẫm của trang phục. Mảng tập trung hoa văn chính là hai miếng hình tam giác “giỏi hể bi đầu” đính giữ tạp dề với dây buộc và mảng trang trí dài khoảng 30cm đính trên phần trên của tạp dề. Tuy nhỏ nhưng hoa văn được bài trí dày đặc nên khi mặc nó vẫn đủ phủ kín (phần eo) phía trước bụng người phụ nữ. Các hoạ tiết “Móc nắm trâu” hoa bí đỏ, “Poắc pu” lá cây chua me đất, “khuy xi ma” hoạ tiết răng chó đặc biệt là hoạ tiết “hăng khẩu tình” dây đàn tròn (một loại nhạc cụ phổ biến của người Pa Dí)... Hình thức trang trí của đồng bào là thêu “xẹp mực tăng” thêu đè phủ kín hoa văn, “xẹp mực mây” thêu cả hoa văn, “xẹp mây xùng xèng” (thêu quấn), “giỏi phình lèn”, “sài bi đầu”, “dầu tìn xân”... nhằm mục đích nảy màu sắc, hoạ tiết khỏi tan biến lẫn trong diện tích lớn màu chàm. Người Pa Dí có phong cách bài trí tạo hoa văn và khâu dáng trang phục rất độc đáo so với các ngành khác thuộc nhóm Tày. Ngoài phần trang trí ở tạp dề, trên chiếc mũ hình mái nhà cũng có một mảng trang trí hoa văn nhỏ tạo thành chái nhà (hân tờ pà). Mảng màu này tuy nhỏ nhưng nổi trên màu sẫm của sắc chàm được hồ cứng, kết hợp với ánh sáng hắt

lên của các hạt bạc đính tạo thành hoa văn hình quả núi nơi cổ áo (hay còn gọi là hình *mọc nhân* (hoa ngô) như ánh nắng lọt xuống rừng chàm rất sinh động, làm cho gương mặt người phụ nữ như dạng ngời hớn. Tuy nhiên hiện nay ngành này đã có những biến đổi rõ nét, phụ nữ không còn mặc áo truyền thống một cách phổ biến nữa trừ phần lớn người già từ 60 tuổi trở lên. Nếu không có sự đầu tư và khuyến khích có lẽ trang phục truyền thống của đồng bào sẽ mai một dần theo thời gian.

#### 4. Người Thu Lao

Người Thu Lao có nguồn gốc từ Vân Nam Trung Quốc, họ sang Việt Nam cách đây hơn 8-9 đời (khoảng 100 năm). Xã Tả Gia Khâu huyện Mường Khương là nơi đầu tiên người Thu Lao đặt chân đến. Đây là xã có dân số Thu Lao đông nhất và cư trú lâu đời nhất. Cả tỉnh hiện có 887 nhân khẩu, cư trú xen kẽ với các dân tộc Mông, Nùng, Phù Lá... nhưng chỉ ở Tả Gia Khâu đồng bào còn tồn tại mang tính tộc người (473 người), các xã khác ở Mường Khương và Sín Chéng - Si Ma Kai chỉ có một vài hộ cư trú (mang tính chất tộc danh).

Trang trí trên trang phục của đồng bào người Thu Lao gần như không có hoa văn chỉ có viền khoang ô màu xanh bên trong gấu váy. Các mô típ hoa văn đặc trưng mang tính chất tộc người được tập trung trên địu dành cho các em bé, túi đeo và giầy nữ khi đi lễ hội hay để người già mang sang một thế giới khác. Có lẽ giống như dân tộc Tu Dí, theo tục lệ ông bà ngoại phải làm địu tặng cháu đầu lòng nên địu được trang trí rất đẹp với nhiều hoa văn như hoa văn con cua (đóc mi cáy), quả đào (à má fàng), hoa vòng, lá cây vòng và hình giống như đuôi con công xoè ra mà đồng bào gọi là “đóc fà khăn đao” (quả đào giống của người Dao)... Các hoa văn này được thêu bài trí thành ba hàng trên một khổ vải 30 x 40 cm được khâu đính vào chính giữa thân địu. Nếu như cách thức trang trí và hoa văn trên địu thể hiện sự khéo tay của bà ngoại thì tặng địu cho cháu lại chứa đựng tình cảm, ước nguyện của ông bà với cháu từ khi xe sợi, dệt vải... Bố cục họa tiết hay màu sắc được cân nhắc qua từng đường kim mũi chỉ, các đường thêu được tạo nổi trên mặt vải nhưng khác với kỹ thuật thêu của người Xá Phó hay thêu quần, phủ của người Pa Dí.

Túi là thứ không thể thiếu khi về với tổ tiên của người già hay các dịp đi lễ hội của người phụ nữ. Trên nền vải chàm các hoa văn thêu

mảnh (khác với hình thức thêu trên địu) hình lá rau cỏ bọ (đốc fà ca na), toả ra bốn phương tám hướng với ý nghĩa là sự toả sáng của mặt trời. Ở chính giữa là hoạ tiết “đốc cổ na sen” với ý nghĩa như mặt trăng. Miệng túi là các hoa văn dây leo cuốn lấy nhau để giữ cho miệng túi cứng, không bị gập xuống. Hoa văn trên túi của người Thu Lao phần nào chuyển tải quan niệm về vũ trụ và cây lá trong tự nhiên. Túi còn được gắn các dây xà tích để giữ hai túi cố định khi đeo và cũng là để làm túi đẹp hơn.

Giày dành cho người chết (giày hà đầy) được trang trí hoa rau cải (đốc fà sù) ở mũi giày, viền quanh cổ giày là đường thêu màu hồng đan chồng chéo sát nhau như lá Xa mu (đốc thờ nú). Hai bên má giày là các hoa văn xoắn ốc (đốc jiu hải) khác với hoa văn xoáy chôn ốc của người H'Mông. Màu đỏ và hồng cánh sen gần như dần trải hết phần trang trí thân giày, màu trắng, xanh, tím được điểm để nhấn nháy thêm sinh động.

Ngoài ra trang trí trên mũ bé trai hay bé gái bằng cách thêu hình cá, hoa cũng như cách đính lục lạc, hạt bạc, mặt phật và cắt dáng mũ theo giới tính để phù hợp với sự hiếu động của trẻ.

Hoa văn và trang phục của người Thu Lao không có biến đổi nhiều so với một số dân tộc trên cùng địa bàn nhưng hiện nay đồng bào lại bắt đầu sử dụng trang phục của người đồng tộc bên Trung Quốc vì thế hoa văn cũng sẽ bị lẫn tạp bởi tuy cùng tộc người nhưng nhóm ở Lào Cai - Việt Nam có những hoa văn rất đặc thù, khác rất nhiều so với nhóm bên Trung Quốc. Những thứ đang biến đổi như trang trí trên địu, mũ em bé. Điều đó rất khó phân biệt nếu không có sự nghiên cứu.

## 5. Người Nùng

*Người Nùng Dín* đã có mặt lâu đời ở Lào Cai. Họ sinh sống trên địa bàn khá rộng ở hầu hết các huyện nhưng tập trung nhất ở huyện Mường Khương, Bắc Hà, Si Ma Cai, Bảo Thắng, Bảo Yên với trên 40 xã, phường, thị trấn; trong đó huyện Mường Khương là đông nhất, chiếm 50% người Nùng trong tỉnh, tương ứng với 11.660 nhân khẩu.

Trang phục của người Nùng Dín ở không trang trí hoa văn trong nhưng bộ mặc thường ngày. Áo váy *cô dâu Nùng Dín* không sặc sỡ và

không thêu vẽ hoa văn. Các hoa văn được tạo ra do gắn các hạt bạc thành hàng tạo hình quả núi trên cổ áo vải Láng nhuộm chàm, hồ sáp ong đen bóng. Khuy áo (15 cặp khuy có gắn biểu tượng chim và hoa hành) bằng bạc và 1 cặp khuy cài trên cổ áo là cặp khuy biểu tượng cho giống đực và giống cái thể hiện ước nguyện sinh tồn.

Khăn gồm 2 chiếc: Chiếc quần trong có đính 7 hàng hạt bạc để trang trí, các hạt bạc được xếp thành bố cục hình núi đá, hạt bạc thể hiện cho tính nữ. Khăn quần phủ ngoài bằng vải lụa đen tự dệt. Khăn dài nhưng chỉ có hai hàng hoa văn nhỏ hình con chim "Tỳ nọc" ở hai đầu của khăn và cuối khăn là các đế buông khoảng 10cm xương chỉ chạy dọc tạo thành tua khi quần giặt về hai bên thái dương và để rủ xuống hai bên rất duyên dáng.

Giày mũi cong, phần cong được may bằng vải mộc trắng, đế được lược chỉ tạo độ ma sát. Thân giày chia làm 3 phần trang trí: Phần mũi giày may bằng vải trắng, phần giữa màu chàm, phần gót màu xanh dương. Giữa các mảng trang trí được liên kết bằng các dải hoa văn hình hoa lê, hoa đào...

Trang trí trên vải của người Nùng Dín; nơi tập trung nhiều hoa văn nhất phải kể đến trang phục của những người làm Tào, Mo, Then ... Áo thầy cúng thêu hoa văn trên nền vải chàm viền vải đỏ (gọi là áo đỏ). Cách phân chia các họa tiết cũng hình thành nên một thế giới riêng theo sự tu hành của nhà phật: Dưới cùng là các con vật chóc, gà với ý nghĩa, con người khi sống không tốt chết sẽ trở thành các loài cầm thú. Trên đó là cầu ngăn địa ngục với trần gian. Tiếp đến là các hình người cười ngựa, quan, quân, người tu hành... Càng lên trên cổ áo là các kiếp tu chính quả và sự giải thoát thành Tiên, Phật. Phần trên cùng là hình người cười chim phượng, hình chim phượng châu mặt trắng, mặt trời ở hai bên thể hiện cho thiên giới. Cũng như người Dao, trang trí áo của thầy cúng Nùng tạo một thế giới vũ trụ quan, nhân sinh quan. Đây là biểu tượng có ý nghĩa tín ngưỡng của người Nùng ở Lào Cai. Các mô típ hoa văn đặc trưng này chỉ xuất hiện trong tôn giáo, hay trong ngày lễ của ngành mà thường ngày chúng ta rất ít gặp.

## 6. Người Giáy

Ở nước ta người Giáy có khoảng 38.000 người. Riêng Lào Cai

chiếm 25.672 người, tập trung đông nhất ở huyện Bát Xát. Ngoài ra cư trú rải rác tại các huyện Văn Bàn, Sa Pa, Bảo Thắng, Mường Khương...

Mỗi địa bàn người Giáy cư trú trong tỉnh Lào Cai lại có những tên gọi khác nhau như: “Giáy Nóng” là vùng đan xen với người Nùng (vùng Bản Lầu – Mường Khương), Giáy Táy là vùng xen với người Tày (vùng Tả Phời - Thành phố Lào Cai), Giáy Nấm (vùng Thái Niên, Xuân Quang - Bảo Thắng), Giáy Nà (ở Nậm Lông - Tam Đường - Lai Châu (Lào Cai cũ)).

Trang trí trên vải của người Giáy rất đa dạng, mỗi mẫu hoa văn đều gắn với những sự tích như hoa văn răng chó (héo ma). *Héo ma* là mẫu hoa văn phổ biến trong nghệ thuật trang trí trên vải như: vải làm gối cưới, rèm cửa buồng của cô dâu mới, trên túi đeo hay trên mũ trẻ em của người Giáy để nhắc nhở con người luôn nhớ đến tình mẫu tử. Theo tích truyện cổ tích của dân tộc người Giáy “Mè ca cú sương”: Khi đàn chó con rơi xuống vực, con chó mẹ đã dùng đuôi của mình thả xuống để từng con cắn vào rồi kéo lên và khi kéo được con cuối cùng lên thì đuôi chó mẹ bị đứt... Hình tượng đuôi con chó mẹ bị cắn đứt, tấp nham nhỏ, mấp mô bởi các vết răng cắn và ý nghĩa của tình mẫu tử được đồng bào khái quát, nhân cách hoá trở thành hình tượng trong nghệ thuật trang trí của dân tộc mình. Nhìn vào hoa văn người ta cảm nhận được sự hi sinh của người mẹ. Chính vì thế *hoa văn “ héo ma”* rất được đồng bào người Giáy rất coi trọng.

Hoa văn trang trí trên vải ở những món đồ hồi môn mà cô dâu phải mang về nhà chồng cũng là những hoa văn có ý nghĩa. Trong ngày cưới các cô dâu phải mang của hồi môn về nhà chồng gồm: Khăn bông, màn, vải, gối... Nhưng một đôi gối là nhất thiết phải mang theo (các thứ khác có thể bỏ qua nếu không có). Đôi gối này được các cô gái tự tay chuẩn bị cho mình trước khi về nhà chồng. Gối được thiết kế bằng khung gỗ và may phủ vải có thêu trang trí hoa văn rất cẩn thận. Các hoa văn được trang trí gồm hoa văn hình răng chó, họa tiết cách điệu từ cây rau rớn (piệc cút), và các hoa dây khác. *Lá rau rớn* là biểu hiện cho sự gắn bó với cộng đồng, thể hiện cho sự thăng trầm của cuộc đời mỗi con người. Biểu tượng *rau rớn* còn nhắc nhở các cô dâu mới phải biết cân nhắc quán xuyến chi tiêu trong gia đình...(Piệc cút là loại rau xưa kia những khi đói kém đồng bào thường lấy về ăn).

*Mê liền* là một loại rèm che cửa buồng của cô dâu từ khi mới về

nhà chồng đến khi nên bà thì cửa buồng họ vẫn treo nguyên rèm cửa đó (Nhìn rèm cửa ta biết đó là buồng của cặp vợ chồng khác với buồng dành cho con trai hay con gái và rèm cũ hay mới ở cửa buồng nào thì thể hiện cho cặp vợ chồng đó chung sống với nhau được bao lâu). Rèm che cửa là món quà được gia đình nhà chồng tự may và trang trí để đón con dâu mới (thường là mẹ chồng làm hoặc em gái chồng). Trên chất liệu vải đỏ có kích thước 50cm x70cm có gắn bốn dải vải may đính kiểu đuôi nheo ở phần dưới rèm, các mẫu hoa văn đặc biệt như mặt trời, đèn trời (tăng vắn) được thêu bằng màu vàng hoặc hồng trên nền xanh hay hồng và được trang trí ở chính giữa rèm. Biểu tượng của hoa văn hình “tăng vắn” là sự toả sáng bền vững và hạnh phúc, xoá tan bóng tối, diệt trừ yêu ma. Xung quanh hoạ tiết đèn trời là các mô típ các hình bướm, hoạ tiết hình con bướm còn lan toả ra các góc của rèm che cửa và các dải đuôi vải gắn bên dưới. Màu sắc trang trí hài hoà thiên về tông màu ấm (đỏ, hồng, vàng); các gam màu lạnh (xanh) chỉ điểm xuyết. Các hoa văn hình con bướm (bông bá) hàm chứa sự sinh sôi nảy nở của giống nòi.

Dân tộc Giáy là một tộc người rất ham học hỏi và tiếp thu nhanh những cái hay cái tốt của dân tộc khác và biến cải nó hoà chung với cái cốt lõi của mình tạo thành cái riêng khu biệt nên nghệ thuật trang trí trên vải cũng phần nào chịu ảnh hưởng.

## 7. Người Tu Dí

Người Tu Dí là một ngành của dân tộc Bố Y - Đây là dân tộc có ít người nhất ở Miền Bắc Việt Nam (hiện nay dân tộc Bố Y ở Lào Cai có khoảng 1300 nhân khẩu) với các tên gọi như Pu Y, Tu Dìu, Pố Dí... Dân tộc này phân biệt các ngành theo phong tục tập quán và theo trang phục của phụ nữ.

Trên trang phục của phụ nữ Tu Dí không trang trí phủ kín như người Xá Phó mà chỉ có một mảng hoa văn khoảng 15-20cm phần cửa quanh ống tay áo và cặp khuy cài tết bằng vải hình đôi bướm. Các hoa văn có nhiều ý nghĩa nhất của nhóm hội tụ trên áo yếm của thiếu nữ.

Không giống với người Dao mặc yếm ở bên trong áo dài, người Tu Dí lại có yếm mặc ra ngoài giống như người Hà Nhì Đen. Yếm gọi là “vu dẩu” đeo lên cổ bằng dây xà tích gắn mỗi bên một đôi bướm đúc bằng bạc. Phần che ngực nếu là yếm của các thiếu nữ được trang

trí một mảng hoa văn hoa hường, xen giữa hình cá và bướm. Dưới mảng hoa văn được viền sợi kim tuyến vàng và xanh theo một mô típ quả núi xen đường đi vòng cung (đồng bào gọi là đường đi vòng vèo). Tiếp đến là các đường viền vải màu. Dây yếm có đính hai miếng trang trí các hình hoa nhỏ để buộc về sau lưng. Với phụ nữ đã lập gia đình yếm không được thêu hoa, mà chỉ viền vải màu và thêu hoa văn trên tay áo.

Hình tượng đôi bướm xuất hiện trên khay áo, trên yếm thiếu nữ hay áo yếm cô dâu với đồng bào rất có ý nghĩa. Theo truyền thuyết, đôi bướm trên đồ trang sức hay trong các mẫu hoa văn liên quan đến tích truyện “Lương Xuân Bá-Trúc Anh Đài”: Sau khi đôi trai gái chết biến thành đôi bướm bay lên trời và biểu tượng bướm trở thành ước nguyện có đôi lứa, thể hiện cho sự thủy chung nghĩa tình. Ngoài họa tiết hình đôi bướm còn có hình cá cũng có đôi nhưng ở hình thức đấng đối khi trang trí trên một mảng đồ án.

Các hoa văn của người Tu Dí còn xuất hiện nhiều trên địu với những quy tắc, tín ngưỡng trong trang trí. Các hoa văn trang trí trên thân địu chia làm hai phần: phần hoa văn thêu và phần ghép vải. Phần thêu gồm họa tiết lá, hoa hường, lọ để cắm hoa, hình cá ở trên cùng của địu. Mảng đồ án trang trí ghép vải ở chính giữa địu ôm trọn lưng em bé là một hệ thống các hình quả trám ghép vải luôn phải theo quy luật có “jiu” (có hoa văn chữ Vạn) xen kẽ “pây” (không hoa văn) và khi kết thúc theo hàng dọc hay hàng ngang bắt buộc phải là có “jiu”. Các miếng vải nhỏ được ghép thành hình hoa văn hoa lê, hoa đào; những họa tiết này lại được liên kết nhau tạo thành mô típ hình đồng tiền cổ “Vạn lịch”. Cách chia lớp trang trí cũng được phân làm ba phần cắt ghép vải tạo thành những đường bo viền cho mảng đồ án trang trí hoa văn ở chính giữa địu.

Trang phục người Tu Dí có nét giống trang phục phụ nữ Phù Lá Hán nhưng trang trí không giống nhau. Các mô típ ghép vải thành các hoa văn cũng rất độc đáo của ngành. Theo tập tục, khi con gái sinh con đầu lòng mẹ đẻ phải tặng hai chiếc địu, một trang trí theo những yêu cầu của nhóm ngành, một chiếc ít hoa văn hơn hoặc không có hoa văn, viền vải... Phải chăng vì thế mà các hoa văn này vẫn được lưu truyền và phát triển đến ngày nay.

## 8. Người Hà Nhì

Ở Lào Cai người Hà Nhì (U ní già) quần cư thành cộng đồng làng bản ở Huyện Bát Xát. Đây là khu vực giáp biên giới Việt - Trung có độ cao 2100m, khí hậu vừa mang tính chất nhiệt đới, vừa mang tính chất Á nhiệt đới núi cao, sương mù bao phủ quanh năm nên trang phục của nhóm người ở vùng này có những thiết kế đặc biệt khác so với nhóm đồng tộc ở vùng thấp hơn.

Trang phục của người Hà Nhì ở Lào Cai trang trí rất ít hoa văn, hoạ tiết. Y phục chỉ có màu chàm đen làm chủ đạo. Chính vì thế căn cứ theo trang phục mà các nhà nghiên cứu và nhiều dân tộc gọi họ là người Hà Nhì Đen. Hoa văn trên vải người Hà Nhì ở Lào Cai không sặc sỡ như nhóm Hà Nhì Hoa nhưng đường nét tạo hình trong kiểu dáng rất độc đáo, có nhiều yếu tố cổ xưa; Hoạ tiết trang trí tuy ít nhưng có phong cách riêng của nhóm Hà Nhì ở Bát Xát - Lào Cai. *Đặc biệt là sự tiếp nối truyền thống, tính dân tộc thể hiện ở bộ trang phục dành cho người chết* - nó đẹp như những bộ trang phục mặc ngày thường hay lễ hội đặc biệt nhưng phải trang trí đầy đủ nhất các hoa văn có ý nghĩa, biểu tượng văn hoá khu biệt của nhóm. Ngoài giá trị tâm linh, tính nghệ thuật, giá trị thẩm mỹ trong trí tạo hình dân gian, bộ trang phục này còn có ý nghĩa nhớ về cội nguồn, là tình cảm của người đã khuất gửi gắm vào bộ trang phục từ khi xe sợi dệt vải, thêu và trang trí để chờ ngày gặp lại tổ tiên ở một thế giới khác.

*Hoa văn đặc trưng của nhóm Hà Nhì Lào Cai được hội tụ tất cả trên ống xà cạp và giấy để người chết mang sang một thế giới khác, họ sẽ gặp tổ tiên cũng có nghĩa trở về với cội nguồn.* Hoa văn sao trời màu vàng, đỏ, xanh, tím được bố cục thành hình lục lăng liên tiếp. Các hoạ tiết hình sao kết với nhau thành một mô típ mắt lưới trông như lỗ của tổ ong. Ở giữa sao trời kết thành hình lục lăng là hoạ tiết hình hoa lê màu trắng có nhụy màu vàng. Có lẽ hoạ tiết sao trời gắn với những đêm vui chơi, lễ hội của đồng bào và hoa lê nở trắng rừng là hình tượng cách điệu từ thiên nhiên để đưa vào trang trí, nó khác với sự cách điệu hoa đào, hoa lê của đồng bào Dao Đỏ ở Sa Pa.

Hoa ử mù mù thi (hoa mào gà) được cắt bằng vải đỏ viền chỉ xanh lá cây xen kẽ với hoa văn vải trắng viền chỉ tím. Đây hoa văn trọng tâm, nó to hơn so với các hoa văn khác của người Hà Nhì và còn thể hiện sự khéo tay của người làm nên nó. Hoa văn hình núi đá là hoa văn phụ ôm



lấy mảng đồ án hoa văn sao trời và hoa lê. Mô típ này được lặp lại làm dải tách giữa lớp hoa văn mảng trên với mảng dưới, liên kết toàn bộ các lớp hoa văn thành một mảng đồ án trang trí.

Cũng như người H'Mông, hoa văn thêu trang trí trên trang phục của người Hà Nhì là thước đo đối với người phụ nữ. Người con gái được nhiều chàng trai yêu quý, người phụ nữ được mọi người kính trọng đó là người làm được nhiều hoa văn đẹp, nhất là hoa *ủ mù mù thi* (hoa văn hoa mào gà). Có lẽ do những quan niệm đó mà các mẫu hoa văn luôn được lưu truyền qua nhiều thế hệ. Ngoài hoa văn hoa mào gà còn có các hoa văn được dùng chỉ xe làm viền xung quanh, hoa văn *núi đá* (răng chó) hay *hoa phan la*, là những hoa văn được đồng bào sử dụng nhiều trong trang trí trên yếm thiếu nữ và bộ y phục chuẩn bị cho người chết. Đó là những quy định hay quan niệm của mỗi tộc người đã làm nên nét khu biệt độc đáo trong trang trí trên vải và trên trang phục.

## 9. Người Xá Phó

Người Xá Phó là một ngành địa phương của dân tộc Phù Lá nhưng trang phục và trang trí trên vải hoàn toàn khác nhau. Hoa văn được đồng bào Xá Phó sử dụng trang trí là loại mẫu hoa văn có dấu vết đặc thù của hoa văn du mục.

Qua khảo sát trên trang phục chúng tôi thấy có hơn 50 mẫu các hình thêu trang trí. Mỗi mẫu áo, váy đều được người làm ra truyền tải cảm quan thẩm mỹ vùng miền tạo nên nét đặc trưng của tộc người. Sự phân bố các mảng màu trong bố cục màu sắc và họa tiết của từng hoa văn, làm cho các hoa văn được cách điệu dựa trên các hình kỷ hà vốn là những đường thẳng, khoẻ trở nên mềm mại liên hoàn. Căn cứ vào những quy luật bắt buộc khi trang trí trên y phục của ngành Xá Phó, người nghệ nhân đã chuyển tải những hình thể ngoài cuộc sống lên bộ trang phục thường ngày tạo thành những tác phẩm nghệ thuật có giá trị thẩm mỹ mang tính văn hoá.

Trang trí hoa văn trên áo của phụ nữ Xá Phó Lào Cai phân chia làm ba phần theo giáp nối và trang trí. Mỗi dải trang trí bao giờ cũng có bố cục độc lập nhưng khi khâu nối thành áo, váy vẫn hài hoà trong thể bố

cực tổng thể của hoa văn và bài trí màu sắc. Các họa tiết ở từng mảng tuy không giống nhau mà vẫn có sự liên kết bởi các mô típ hoa văn *đường đi*, hay hoa văn *mắt cua*... và sự luân chuyển màu trong từng nhịp của họa tiết. Áo nữ truyền thống được chia làm ba phần khi trang trí: phần ngực, thân áo và tay áo. *Phần từ cổ xuống ngực là phần chính bắt buộc phải trang trí* (không trang trí phần này không được mặc). Mảng hoa văn thân áo (trang trí quanh bụng, lưng) nếu không có điều kiện thêu vẫn có thể mặc được

Trang trí trên váy chia làm hai phần. *Phần hoa văn trên thân váy (quanh hông) mang tính chất bắt buộc dù nhiều hay ít họa tiết*. Phần chân váy (gấu váy) là mảng phụ, nếu gia đình đông con cháu thì mảng này không thêu hoa văn vẫn có thể được sử dụng nhưng phần thân váy không trang trí thì không được mặc. Đó là quan niệm mang tính chất tín ngưỡng khắt khe của người Xá Phó - Lào Cai. *Trang trí hoa văn trên váy cũng giống như áo đều phải tuân theo những quy luật bắt buộc mang tính văn hoá tộc người*. Điều đó đã trở thành quen thuộc trong tâm thức của người phụ nữ mỗi khi dệt vải hay thêu thùa.

Để phân biệt giữa thiếu nữ với người đã lập gia đình và người lớn tuổi, với người Hà Nhì Đen là cách vấn tóc, đội khăn mũ, người Tu Dí là có hay không có hoa văn trang trí trên yếm... người Xá Phó lại dùng các mô típ hoa văn có tính quy định của ngành để phân biệt. Nếu hoa văn hình mắt con bướm độc trên váy có nghĩa là váy chỉ có thiếu nữ mới dùng, nếu là áo kết cườm bằng các hạt *a mi chi đê* thì đối tượng sử dụng là phụ nữ trẻ, còn trên váy xuất hiện hoa văn mô típ hoa văn *dấu chân con cáo* (ấu mẹ i xi đu) xếp lặp liên tiếp. Giữa các dấu chân con cáo để hở một khoảng màu vải nền nhỏ đều nhau tạo thành các vết vạch chông chéo như mắt lưới mà đồng bào gọi là *để cây thuốc rủ xuống* để con khỉ, con sóc bám vào leo lên. Đây là mô típ hoa văn độc đáo của người Xá Phó chỉ có ở mẫu váy dành cho các bà già.

Cũng giống như nhiều dân tộc khác, phụ nữ Xá Phó có phương pháp trang trí và dạng thức thêu rất đặc biệt. Chỉ từ một họa tiết nhưng người nghệ nhân đã khéo cách điệu thành các hình kỷ hà và sắp đặt bố cục trên một mặt phẳng đã tạo cho mảng đồ án một không gian có chiều

**Bảng thống kê các dân tộc Lào Cai**

NHÓM NGÔN NGỮ	TÊN DÂN TỘC	NGÀNH (NHÓM ĐỊA PHƯƠNG)	HOA VĂN ĐẶC TRƯNG
1. Nhóm H'Mông-Dao	1. H'Mông	- H'Mông Lệnh (Hoa) - H'Mông Đú (Đen) - H'Mông Chúa (Xanh) - H'Mông Đư (Trắng)	Hình con ốc, hạt thóc (hạt kê), hoa bí, hoa dứa
	2. Dao	- Dao Đỏ	Chăn ton, ông sấm, cây thông
		- Dao Tuyển	Hoa văn cách điệu từ chữ cổ, chỉ ngũ sắc
- Dao Họ		Hoa 8 cánh (các líp), hoa chuối (ca địu), đường thêu chân dết	
2. Nhóm Tày - Thái	3. Thuộc nhóm Tày 4. Tày Đăm (thuộc nhóm Tày) 5. Tày	- Thu Lao	Hình con cua, quả đào
		- Pa Dí	Hoa bí, đay đàn tròn (hàng khâu tình)
		- Tày	
	6. Nùng	- Nùng Dín - Nùng An - Nùng Phần Sinh	- Tỳ nọc (hình con chim), rau rớn, núi đá (đính bằng hạt bạc ở cổ áo)
	7. Lào	- Lào Nội - Lào Bốc	
	8. Giáy	- Giáy (Nhắng, Dắng, Xúa Cẩng Kề...)	Răng chó (Héo ma), con bướm (bông bá), mặt trời (tăng vắn), rau rớn (piệc cút)
9. Bố Y	- Tu Dí	Con bướm, cá, hoa hường	
3. Nhóm KaĐai	10. Hà Nhi	- Hà Nhi Đen (U Ní, Xá U Ní)	Ú mù mù thi (mào gà), Sao trời, hoa lê
	11. La Chí	- La Quả - Cù Tê	
	12. La Ha	- Xá khắc - Phlác - Khlá	
4. Nhóm Tạng - Miến	13. Phù Lá-Xá phó 14. Phù Lá hán	- Xá Phó (Bồ Khô Pa, Dí Pa, Phổ, Va Xơ Lao, Pu Dang...)	- Mất con bướm độc (Váy thiếu nữ) - Kết cườm bằng các hạt a mi chi đê - Để cây thuốc rủ xuống để con khỉ con sóc bám vào leo lên (Váy bà già)
		- Phù Lá Hoa	Hoa 6 cánh, 8 cánh, con bướm, hoa dây
		- Phù Lá Đen	
	15. Lô Lô	- Mùn Di( Lô Lô Hoa) - Di( Lô Lô Đen)	Hình tam giác (ghép vải)
5. Nhóm Việt - Mường	16. Kinh		

sâu. Màu sắc chủ đạo trang trí trên áo là tông màu nóng như đỏ, vàng nghệ... nhưng không gây cảm giác chói, rợ có lẽ bởi người nghệ nhân đã tìm cách đặt các gam màu nóng cạnh các tông màu lạnh như xanh lá, hay đặt đan xen với các màu trung tính như màu trắng, màu chàm đen của nền vải làm nên cái riêng trong màu sắc trang trí của con người nơi đây.

Người Xá Phó ở Lào Cai cũng như một số tỉnh khác, hiện nay đã xuống thấp quần cư, giao lưu cùng với các dân tộc anh em như Mông, Dao, Tày, Kinh... nên ít nhiều trang phục cũng có sự giao thoa, ảnh hưởng nhất định. Kết hợp với văn hóa du lịch tràn ngập các bản làng các nghệ nhân, các cô gái nhiều khi cũng tự sáng tác ra các mẫu hoa văn mới hoặc cải biên từ mẫu hoa văn của dân tộc láng giềng để trở thành họa tiết mang màu sắc, kỹ thuật của dân tộc mình.

Trang trí trên vải và trên trang phục là một trong những hình thức nghệ thuật dân gian có sáng tạo và có biến đổi theo từng thế hệ hay từng giai đoạn của lịch sử. Các hoa văn được thể hiện trên các mẫu vải trang trí ở quần áo, chăn, rèm, gối, giày... biểu hiện cho tính thẩm mỹ của từng tộc người. Những mảng đồ án hoa văn trang trí vừa chứa đựng thông tin lịch sử thẩm mỹ, thể hiện nếp sống, triết lý, tình cảm của tộc người làm ra nó nhìn nhận và cảm nhận về thế giới xung quanh trong cái nôi văn hoá của từng tộc người. *Chúng ta không thể lấy cách bài trí, thẩm mỹ của dân tộc này so với dân tộc khác để làm tiêu chí đánh giá cái đẹp bởi chính cái riêng của từng tộc người mới làm giàu bản sắc trong văn hoá thẩm mỹ của các dân tộc Việt Nam.*

Từ trước đến nay sự biến đổi của Lào Cai là rất ít nhưng hiện nay do chính sách mở cửa nên đã có sự giao thoa, ảnh hưởng. Trang phục trước đây giữ được rất nhiều mẫu hoa văn cổ truyền nhưng hiện nay đa phần đồng bào ở một số vùng giáp biên giới, mua hoa văn bán sẵn về khâu trang trí hoặc mua trang phục của người đồng tộc bên Trung Quốc để sử dụng. Nên khi đi sâu tầm nghiên cứu phải phân biệt hoa văn cổ của từng dân tộc với hoa văn công nghiệp của Trung Quốc bởi hoa văn nhập từ Trung Quốc không phải là hoa văn thêu dệt bằng máy hoàn toàn, cũng có cái họ thêu thủ công và khâu tay nên có rất nhiều người nhầm.

Hiện nay, có những mẫu hoa văn thêu bằng máy móc, hoạ tiết đơn giản dần, chất nhuộm vải và kỹ thuật cũng thay đổi, nhiều màu công nghiệp được đưa vào thay thế như: Cây chàm để nhuộm màu truyền thống được các vùng ít đất bỏ không trồng. Họ có thể đi mua ở các vùng Bát Xát, Bắc Hà, Mường Khương hoặc sử dụng màu công nghiệp, nhuộm theo kiểu công nghiệp. Một số loại cây, lá, củ để tạo các màu trang trí cũng dần bị thay thế bằng phẩm màu...

Xã hội ngày càng mở rộng giao lưu văn hóa và phát triển kinh tế, đời sống của đồng bào các dân tộc thiểu số được cải thiện. Do đó trang trí trên trang phục, chất liệu, màu sắc cũng công nghiệp hóa dần dần. Máy móc sẽ thay thế cho dệt thủ công nhưng vấn đề đặt ra là phải làm thế nào để các sản phẩm làm ra từ máy móc ấy có những ưu điểm của thủ công truyền thống. Việc lưu giữ, bảo tồn và phát triển các mẫu hoa văn trên trang phục truyền thống đang cần các nhà quản lý văn hoá, nhà nghiên cứu, bảo tồn văn hoá học và lịch sử học cùng phối hợp.

## H.Đ

### Tài liệu tham khảo:

1. Sản Tráng. *Một số phong tục tập quán dân tộc Giáy Lào Cai*, Nxb VHDT, 2003
2. Vàng Thung Chúng. *Phong tục tập quán của người Nùng Dín ở Tùng Lôu*, Nxb VHDT, 2003
3. Diệp Trung Bình. *Hoa văn trên vải các dân tộc thiểu số vùng Đông bắc Bắc bộ*, NXBVHDT, 1997.
4. Nguyễn Văn Huy. *Văn hoá và nếp sống Hà Nhì Lô Lô*, Nxb Văn Hoá
5. Nông Quốc Tuấn. *Trang phục cổ truyền của người Dao*, Nxb VHDT, 2002
6. Trần Hữu Sơn. *Văn hoá H'Mông*, Nxb VHDT, 1996
7. Trần Hữu Sơn. *Lễ hội cổ truyền Lào Cai*, Nxb VHDT, 1999.
8. Ths. Đỗ Thị Hoà. *Trang phục các dân tộc thiểu số nhóm Việt, Mường*, Nxb VHDT, 2003



VIỆN MỸ THUẬT

---

TỪ NĂM 1962 ĐẾN NĂM 2007





# PHIÊN HIỆU VIỆN MỸ THUẬT TỪ NĂM 1962 - 2007

## **Năm 1962: Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ, trực thuộc Bộ Văn hóa**

- Họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung (1912 - 1977), Viện trưởng (1962 - 1968)
- Họa sĩ Trần Đình Thọ (1919), Quyền Viện trưởng (1969 - 1971)

## **Năm 1971: Ban Mỹ thuật, thuộc Viện Nghệ thuật, trực thuộc Bộ Văn hóa**

(tách từ Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ)

- GS. NGND. Họa sĩ Trần Đình Thọ (1919), Phó Viện trưởng Viện Nghệ thuật (1972 - 1979)
- PGS. Họa sĩ Nguyễn Đức Nùng (1914 - 1983), Trưởng Ban Mỹ thuật (1971 - 1979)

## **Năm 1979: Viện Nghiên cứu Mỹ thuật, trực thuộc Bộ Văn hóa**

(tách từ Viện Nghệ thuật)

- PGS. Họa sĩ Nguyễn Đức Nùng (1914 - 1983), Viện trưởng (1979 - 1981)
- TS. Họa sĩ Trang Phương (1939), Viện trưởng (1981 - 1982)
- Họa sĩ Vũ Trung Lương (1925), Viện trưởng (1984 - 1988)

## **Năm 1988: Viện Mỹ thuật, thuộc Viện Văn hóa Nghệ thuật Việt Nam**

(nhập từ Viện nghiên cứu Mỹ thuật)

- PGS. Họa sĩ Trần Việt Sơn (1935), Viện trưởng (1988 - 1989)
- Nhà nghiên cứu Nguyễn Tiến Cảnh (1937), Viện trưởng (1989 - 1995)

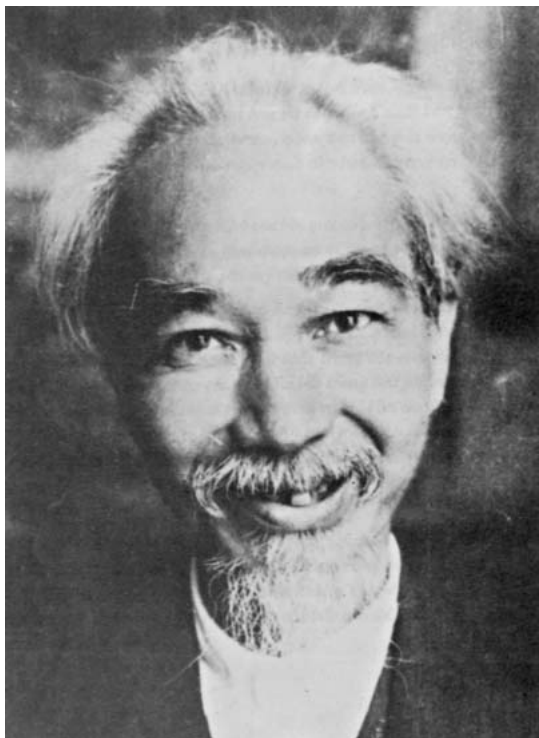
## **Năm 1995 đến nay: Viện Mỹ thuật thuộc Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội**

(tách từ Viện Văn hóa Nghệ thuật Việt Nam)

- Nhà nghiên cứu Nguyễn Tiến Cảnh (1937), Viện trưởng (1995 - 1998)
- PGS. NGND. Họa sĩ Nguyễn Lương Tiểu Bạch (1944), Viện trưởng (1998 - 2006)
- PGS. NGN. Họa sĩ Lê Anh Vân (1952), Viện trưởng từ tháng 6 năm 2006 đến nay



CÁC THỂ HỆ  
VIỆN TRƯỞNG  
TỪ NĂM 1962 ĐẾN NAY



**Họa sĩ NGUYỄN ĐỖ CUNG**

- Sinh năm 1912, mất năm 1977
- Quê quán: Xã Xuân Đỉnh, huyện Từ Liêm, Hà Nội
- Tốt nghiệp: Trường Mỹ thuật Đông Dương, năm 1934
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam
- Hội viên Hội Khoa học Lịch sử Việt Nam
- Hội viên Hội Văn nghệ Dân gian Việt Nam

### **Quá trình công tác**

- Năm 1935 - 1940: Giáo viên môn Hình họa của nhiều trường tư thục ở Hà Nội
- Năm 1936 - 1940: Tổng Thư ký Hội An Nam khuyến khích Mỹ thuật và Kỹ nghệ (SADEAI)
- Năm 1941 - 1944: Dạy học ở trường Thuận Hóa và trường Việt Anh ở Huế
- Năm 1946 - 1959: Đại biểu Quốc hội Khóa I
- Năm 1946 - 1949: Theo đoàn nghệ sĩ Nam tiến, công tác tại các tỉnh Nam Trung bộ
- Năm 1949 - 1955: Chuyển ra Bắc, công tác tại Tiểu Ban Văn Nghệ Trung ương
- Năm 1955 - 1962: Phụ trách bộ phận Bảo tồn Văn vật của Bộ Văn hóa
- Năm 1957 - 1977: Ủy viên thường vụ Hội Mỹ thuật Việt Nam (thành viên sáng lập Hội)
- Năm 1962 - 1969: Viện trưởng Viện Mỹ thuật - Mỹ nghệ  
Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam (thành lập năm 1966)
- Năm 1966 - 1977: Ủy Viên Ban Chấp hành Hội Khoa học Lịch sử Việt Nam (thành viên sáng lập Hội), Phó Chủ tịch Hội Văn nghệ Dân gian Việt Nam (thành viên sáng lập Hội)

### **Những công trình chính:**

- Người sáng lập Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam
- Đào tạo nhiều cán bộ nghiên cứu mỹ thuật đầu tiên của Việt Nam
- Có nhiều bài viết về Mỹ thuật, đặc biệt về Mỹ thuật Lý và Mỹ thuật thời Tây Sơn
- *Chân dung Hồ Chủ tịch*, sơn dầu, 1946
- *Du kích La Hai*, bột màu, 1947
- *Dân quân tập bắn*, bột màu, 1948
- *Học hỏi lẫn nhau*, sơn dầu, 1960
- *Công nhân cơ khí*, sơn dầu, 1962
- *Tan ca, mời chị em đi họp để thi thợ giỏi*, sơn dầu, 1976

### **Giải thưởng:**

- Huân chương Lao động hạng Nhất
- Huân chương Kháng chiến hạng Ba
- Giải thưởng Hồ Chí Minh về Văn học Nghệ thuật, năm 1996
- Giải A Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1976



**GS, NGND, Họa sĩ TRẦN ĐÌNH THỌ**

- Sinh năm 1919
- Quê quán: Xã Phù Ủng, huyện Ân Thi, tỉnh Hưng Yên
- Địa chỉ: 42, Yết Kiêu, Hoàn Kiếm, Hà Nội
- Tốt nghiệp: Trường Mỹ thuật Đông Dương, năm 1944
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam
- Hội viên Hội Văn nghệ Dân gian Việt Nam

**Quá trình công tác:**

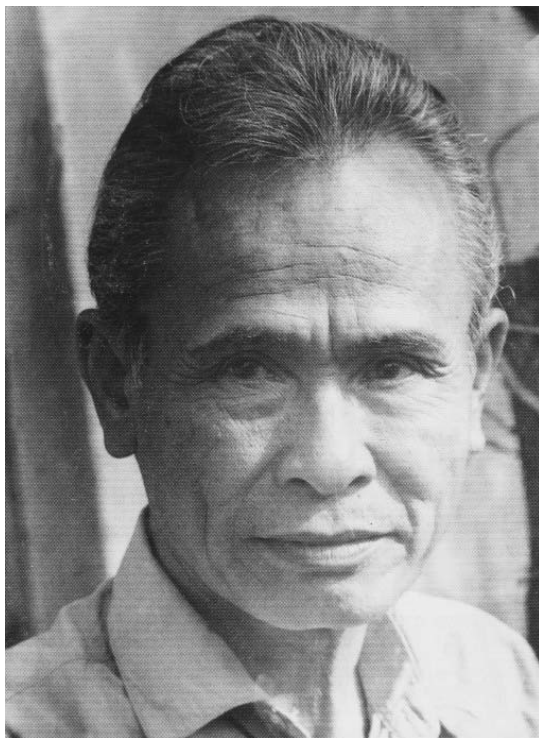
- Sau Cách mạng tháng 8 năm 1945: Họa sĩ của tạp chí Tiên phong, cơ quan của Hội Văn hoá Cứu quốc, báo Cờ giải phóng, báo Sự thật và Nhà xuất bản Sự thật.
- 1946 - 1953: Họa sĩ báo Cứu quốc Trung ương.
- 1953 - 1955: Họa sĩ của Quốc doanh Chiếu bóng và Chụp ảnh Trung ương.
- 1955 - 1966: Phó Hiệu trưởng Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam.
- 1966 - 1984: Hiệu trưởng Trường Cao đẳng Mỹ Thuật Việt Nam
- 1969 - 1972: Quyền Viện trưởng Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ (Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam)
- 1972 - 1979: Phó Viện trưởng Viện Nghệ thuật.  
Tổng Biên tập tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật.
- 1983 - 1984: Tổng Biên tập tạp chí Mỹ thuật (Hội Mỹ thuật Việt Nam)
- Đại biểu Quốc hội khoá V, khoá VI.
- Ủy viên Ban chấp hành Hội Mỹ thuật Việt Nam khoá I và khoá II,
- Ủy viên Ban chấp hành Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam khoá I
- Phó Chủ tịch Hội đồng Xét duyệt học hàm khối Khoa học Xã hội (1980)
- Chủ tịch Hội đồng xét duyệt học hàm khối Văn hóa Nghệ thuật (1984)

**Những công trình chính:**

- *Ra đồng*, sơn mài, 1970
- *Nhà sàn Bác Hồ*, sơn dầu, 1971
- *Hành quân đêm*, sơn mài, 1974
- *Tre*, sơn mài, 1991
- *Cấy ở miền núi*, sơn mài, 1993
- *Kéo pháo Điện Biên*, sơn mài, 1994
- Triển lãm cá nhân do Hội Mỹ thuật Việt Nam tổ chức năm 1987

**Giải thưởng:**

- Giải thưởng Nhà nước về Văn học Nghệ thuật, năm 2001.
- Huân chương Độc lập hạng Ba.
- Huân chương Kháng chiến hạng Nhì.
- Huân chương Kháng chiến chống Mỹ hạng Nhất.
- Giải thưởng Triển lãm "Sa lon Unique" 1943.
- Giải Nhì Triển lãm 10 năm Đồ họa toàn quốc (1975 - 1985).
- Giải thưởng Triển lãm Mỹ thuật Quân đội 1984.



PGS, Họa sĩ NGUYỄN ĐỨC NÙNG



- Sinh ngày 10 tháng 3 năm 1914, mất năm 1983
- Quê quán: Huyện Kỳ, Phú Lâm, Thanh Oai, Hà Tây
- Tốt nghiệp: Trường Mỹ thuật Đông Dương, năm 1938
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

- Năm 1941: Làm việc tại Viện Viễn Đông Bác cổ, phụ trách tu tạo di tích ở Huế
- Năm 1942 - 1944: Dạy học tại trường tư thục Thuận Hóa và trường Hồng Đức, Huế
- Năm 1945: Tham gia Cách mạng
- Năm 1947 - 1954: Công tác tại Tổng Bộ Việt Minh, Bộ Tư lệnh Quân khu 4
- Năm 1956 - 1973: Giảng viên Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam  
Chủ nhiệm các khoa Trang trí cơ bản, Sơn dầu, Sơn mài
- Năm 1971 - 1973: Kiêm Trưởng Ban Mỹ thuật - Viện Nghệ thuật
- Năm 1973 - 1979: Trưởng Ban Mỹ thuật, Viện Nghệ thuật
- Năm 1979 - 1981: Viện trưởng Viện Nghiên cứu Mỹ thuật

**Những công trình chính:**

- *Bình minh trên nông trang*, sơn mài, 80 x 60cm, 1958
- *Đế quốc Mỹ hãy ngừng thả bom nguyên tử*, sơn mài, 1956
- *Quay tơ*, sơn mài, 54 x 68cm, 1956
- *Kết nạp Đảng trong tù*, sơn mài, 90 x 120cm, 1968
- *Nguyễn Du đi săn*, sơn mài, 80 x 120cm, 1973
- *Sách Mỹ thuật thời Lý* (Chủ biên), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn Hóa, năm 1973
- *Sách Mỹ thuật thời Trần* (Chủ biên), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn Hóa, năm 1977
- *Sách Mỹ thuật thời Lê Sơ* (đồng tác giả), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn Hóa, năm 1978

**Giải thưởng:**

- Huân chương Lao động hạng Nhất
- Huân chương Kháng chiến hạng Nhất
- Giải thưởng Nhà nước về Văn học Nghệ thuật, năm 2001



**Tiến sĩ, Họa sĩ TRANG PHƯỢNG (Trương Bá Phạn)**

- Sinh ngày 13 tháng 7 năm 1939
- Quê quán: Phù Cát, Bến Cát, Bình Dương
- Địa chỉ: 13 Lê Ngô Cát, F7, Q3, Tp. Hồ Chí Minh
- Tốt nghiệp: Viện Hàn Lâm Mỹ thuật Bungarie, Sofia
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

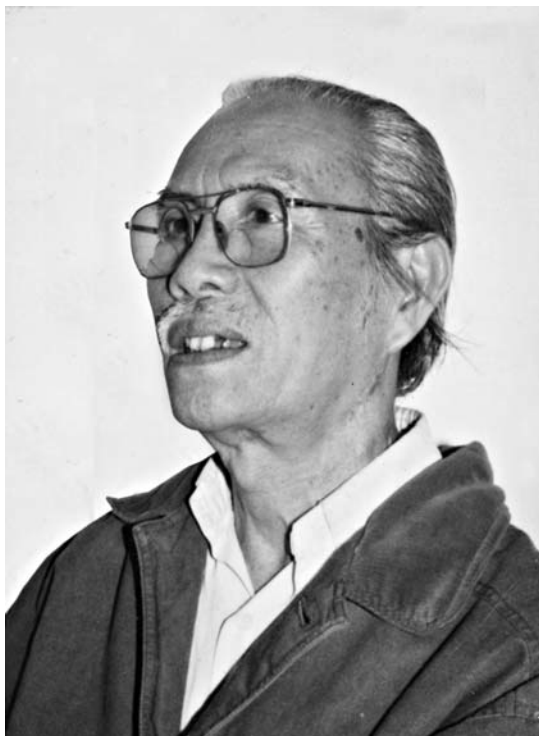
- Năm 1955 - 1959: Học Trường Trung cấp Mỹ Thuật Bình Dương.
- Năm 1959: thi vào Trường Quốc gia Cao đẳng Mỹ thuật Sài Gòn.
- Tháng 8 năm 1961: Vào chiến khu.
- Tháng 5 năm 1965: Tham gia chiến dịch Phước Long - Đồng Xoài.
- Năm 1966 - 1967: Tham gia chiến trường Củ Chi.
- Tham gia tổng tấn công Sài Gòn tết Mậu Thân năm 1968.
- Tháng 12 năm 1968: Trưởng Đoàn triển lãm Mỹ thuật tại Phnom Penh - Cambodia.
- Tháng 5 năm 1969: phụ trách trang trí triển lãm Đại hội Quốc dân thành lập Chính phủ Cách mạng lâm thời Cộng hòa Miền Nam Việt Nam, là Đại biểu Đại hội Quốc dân.
- Tháng 5 năm 1971: vượt Trường Sơn ra Bắc.
- Năm 1973: Thi tốt nghiệp tại trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam.
- Tháng 10 năm 1974 đến tháng 01 năm 1979 Nghiên cứu sinh ở Viện Hàn lâm Mỹ thuật Bulgaria.
- Tháng 11 năm 1979 đến năm 1980: Phó Viện trưởng Viện Nghiên cứu Mỹ thuật.
- Năm 1980: Ủy viên Hội đồng Mỹ thuật quốc gia.
- Năm 1981 đến tháng 12 năm 1982: Viện trưởng Viện Nghiên cứu Mỹ thuật.
- Năm 1983: Chuyên viên cao cấp - Ban Văn hóa Văn nghệ Thành ủy Tp. Hồ Chí Minh.
- Tháng 5 năm 1997: Phó Trưởng Ban Tư tưởng Văn hóa Thành ủy Tp. Hồ Chí Minh.
- Năm 2001: Bí thư Đảng đoàn, Phó Chủ tịch Liên hiệp các Hội VHNT Tp. Hồ Chí Minh.
- Tháng 6 năm 2004: chuyển sang nhiệm vụ Bí thư Đảng đoàn và Quyền Chủ tịch Liên hiệp các Hội VHNT Tp. Hồ Chí Minh.
- Năm 2006: nghỉ hưu.

**Những công trình chính:**

- *Trường Nguyễn Văn Trỗi trong chiến khu*, bột màu, 60cm x 80cm, 1967
- *Sài Gòn nổi dậy*, sơn dầu, 120 x 80cm, 1968
- *Trung tuyến* (Sài Gòn tết Mậu Thân), sơn dầu, 160cm x 270cm, 1972
- *Mũi tiến công phía Nam Sài Gòn*, sơn dầu, 160 x 140cm, 1973
- *Trên mặt trận Thuận Lợi*, sơn dầu, 150 x 120cm, 1976
- *Vùng ven tổng tấn công*, sơn dầu, 400 x 160cm, 1977
- *Căn cứ Xẻo Quýt* (Kiến Phong - Đồng Tháp), sơn dầu, 80cm x 120cm, 2000

**Giải thưởng:**

- Huân chương Giải phóng hạng Ba
- Huân chương Quyết thắng hạng Hai
- Huân chương Quyết thắng hạng Nhất
- Huân chương Chống Mỹ cứu nước hạng Nhất



Họa sĩ **VŨ TRUNG LƯƠNG**

- Sinh ngày 15 tháng 4 năm 1925
- Quê quán: Diêu Trì, thành phố Quy Nhơn, tỉnh Bình Định
- Địa chỉ: 99/6B, đường Nguyễn Hồng, quận Bình Thạnh, Tp. Hồ Chí Minh
- Tốt nghiệp: Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam, năm 1960
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

- 1960 - 1962: Đi chiến trường C, thuộc đoàn 959, đến Chiến khu Sầm Nưa, Lào, mở lớp mỹ thuật và xây dựng đoàn
- 1968 - 1975: Giảng viên Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam
- 1977 - 1984: Hiệu trưởng Trường Cao đẳng Mỹ thuật Huế  
Ủy viên Ban Chấp hành Hội Mỹ thuật Việt Nam
- 1984 - 1988: Viện trưởng Viện Nghiên cứu Mỹ thuật

**Giải thưởng:**

- Huân chương Chiến thắng hạng Ba
- Huân chương Kháng chiến hạng Nhì
- Huân chương chống Mỹ (do Nhà nước Lào trao tặng năm 1979)
- Huy hiệu 60 năm tuổi Đảng



**PGS, Họa sĩ TRẦN VIỆT SƠN (Trần Thăng Giai)**

- Sinh ngày 31 tháng 3 năm 1935
- Quê quán: Xã Quảng Văn, huyện Quảng Trạch, tỉnh Quảng Bình
- Địa chỉ: 22 - TT11B Khu đô thị Văn Quán, Hà Đông, Hà Tây
- Tốt nghiệp: Trung cấp Mỹ thuật (1958 - 1960)
  - Đại học Mỹ thuật tại Ki-ép (Liên Xô cũ) (1960 - 1964)
  - Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội (1964 - 1966)
  - Trường Đại học Mỹ thuật Dresden (CHDC Đức cũ)
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

- Năm 1967 - 1975: Hoạ sĩ Ban Tuyên huấn khu 5 (chiến trường B)
- Năm 1975 - 1979: Nghiên cứu sinh về Đồ hoạ tại Trường Đại học Mỹ thuật Dresden (Cộng hoà dân chủ Đức cũ)
- Năm 1980 - 1985: Giảng viên khoa Đồ hoạ  
Phó hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 1985 - 1987: Vụ trưởng Vụ Đào tạo, Bộ Văn hoá - Thông tin
- Năm 1987 - 1989: Phó Viện trưởng Viện Văn hoá Nghệ thuật Việt Nam  
Viện trưởng Viện Mỹ thuật
- Năm 1989 - 1997: Vụ trưởng Vụ Mỹ thuật và Nhiếp ảnh
- Năm 1997 - 1999: Chuyên viên Cao cấp của Bộ Văn hoá - Thông tin

**Hoạt động nghiên cứu khoa học:**

- Thường xuyên có tác phẩm tham gia triển lãm Mỹ thuật toàn quốc, triển lãm các lực lượng vũ trang, triển lãm chuyên đề, triển lãm trong nước và quốc tế.
- Đã tham gia và đóng góp tham luận, Hội đồng giám khảo tại một số cuộc hội thảo, cuộc triển lãm quốc tế như: Hội thảo ở Fukuoka, Tokyo (Nhật Bản), Brisban (Australia), Quảng Châu, Bắc Kinh (Trung Quốc), Paris (Pháp), Antalamira (Madagasca), Bangkok (Thailand), Erfurt (Đức)
- Đã viết trên 50 bài về chuyên ngành Mỹ thuật đăng trên các tạp chí Văn hoá Nghệ thuật, đặc san Mỹ thuật và Nhiếp ảnh, tạp chí Mỹ thuật và hàng chục bài báo đăng trên báo Nhân dân, báo Hà Nội mới, báo Văn nghệ, Tác phẩm mới, v.v. . .

**Giải thưởng**

- Huy chương Chiến thắng hạng Nhất
- Huy chương Kháng chiến chống Mỹ hạng Nhì
- Giải thưởng đặc biệt Đồ hoạ sách quốc tế IBA (1982) tại Leipzig (Đức).
- Tranh cổ động chống chiến tranh tại Ba Lan (1965), tại Liên Xô (1985)...
- Huy chương Đồng của tổ chức lương thực thế giới FAO
- Giải thưởng 10 năm Đồ hoạ Việt Nam (1975-1985)
- Giải thưởng Đồ hoạ khu vực của Hội Mỹ thuật Việt Nam (1998, 2001, 2003)
- Nhiều giải thưởng A, B, C, khuyến khích về tranh cổ động phục vụ chính trị, thiết kế biểu trưng của Cục Văn hoá - Thông tin cơ sở, Bộ Văn hoá - Thông tin, Hội Mỹ thuật Việt Nam và một số cơ quan đoàn thể, của các ngành, có yêu cầu sử dụng thiết kế đồ hoạ trong nước tổ chức



Nhà Nghiên cứu NGUYỄN TIẾN CẢNH



- Sinh ngày 27 tháng 11 năm 1937
- Quê quán: Hưng Yên
- Địa chỉ: 410-B2 Kim Liên, Đống Đa, Hà Nội
- Tốt nghiệp: Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội
- Nghiên cứu viên Cao cấp của Bộ Văn hóa - Thông tin

**Quá trình công tác:**

- Năm 1964: Công tác tại Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ
- Năm 1979 - 1989: Phó Viện trưởng Viện Nghiên cứu Mỹ thuật  
(sau đổi tên là Viện Mỹ thuật)
- Năm 1989 - 1998: Viện trưởng Viện Mỹ thuật
- Năm 1995 - 1998: Kiêm Phó Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội.

**Những công trình chính:**

- Sách *Mỹ thuật thời Lý* (đồng tác giả), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn hóa, năm 1973
- Sách *Mỹ thuật thời Trần* (đồng tác giả), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn hóa, năm 1977
- Sách *Mỹ thuật thời Lê Sơ* (đồng tác giả), Viện Nghệ thuật, Nxb Văn hóa, năm 1978
- Sách *Mỹ thuật Huế* (Chủ biên), Viện Mỹ thuật, Trung tâm Bảo tồn di tích Huế, năm 1992
- *Mỹ thuật thời Mạc* (đồng tác giả), Viện Mỹ thuật Xb, năm 1993



PGS, NGND, Họa sĩ NGUYỄN LƯƠNG TIỂU BẠCH

- Sinh ngày 15 tháng 11 năm 1944
- Quê quán: Xã Ninh Hòa, huyện Hoa Lư, tỉnh Ninh Bình
- Địa chỉ: 42, Yết Kiêu, Hoàn Kiếm, Hà Nội
- Tốt nghiệp: Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội năm 1975
- Thực tập viên tại Viện Hàn lâm Mỹ thuật Praha, Tiệp Khắc, năm 1984 - 1985
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

- Năm 1984 - 1985: Thực tập viên tại Viện Hàn lâm Mỹ thuật Praha, Tiệp Khắc
- Năm 1993 - 2006: Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 1998 - 2006: Kiêm Viện trưởng Viện Mỹ thuật

**Những công trình chính:**

- *Mùa gặt Mai Châu*, sơn dầu, 110 x 140cm, 1974
- *Ao làng*, sơn dầu, 72 x 93cm, 1978
- *Qua Phong Châu*, sơn dầu, 90 x 120cm, 1982
- *Việc thường ngày ở bản*, sơn mài, 90 x 180, 1995
- Sách: *Mỹ thuật Việt Nam hiện đại* (Chủ biên), Trường ĐHMT HN, Viện Mỹ thuật, 2005

**Giải thưởng:**

- Giải thưởng Triển lãm Mỹ thuật Hà Nội
- Giải Khuyến khích Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1995

- Sinh ngày 28 tháng 10 năm 1952
- Quê quán: Yên Định, Thanh Hóa
- Địa chỉ: 42 Yết Kiêu, Hoàn Kiếm, Hà Nội
- Tốt nghiệp: Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội năm 1978  
Tu nghiệp tại Học viện Mỹ thuật Roma, Italia  
(Academi delli Arte di Roma)
- Hội viên Hội Mỹ thuật Việt Nam

**Quá trình công tác:**

- Năm 1978 - 1989: Giảng viên Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 1990 - 1993: Tu nghiệp tại Học viện Mỹ thuật Roma, Italia
- Năm 1993 - 1995: Giảng viên Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 1995 - 1996: Trưởng Khoa Hội họa Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 1996 - 2006: Phó Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội
- Năm 2006 đến nay: Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội  
Kiêm Viện trưởng Viện Mỹ thuật

**Những công trình chính:**

- *Cào cỏ lúa*, lụa, 45 x 55cm, 1980
- *Chiến lũy*, sơn dầu, 110 x 130cm, 1984
- *Những người thợ lắp máy*, sơn dầu, 110 x 130cm, 1985
- *Giai điệu vùng cao*, tổng hợp, 80 x 100cm, 1994
- *Tốc độ 1*, tổng hợp, 120 x 160cm, 1995
- *Phía trước*, tổng hợp, 110 x 150cm, 1998
- *Ký ức những ngọn đèn*, tổng hợp, 129 x 162cm, 1999
- *Khúc ngoặt*, sơn dầu, 200 x 160cm, 2004

**Giải thưởng:**

- Giải thưởng Nhà nước về Văn học Nghệ thuật, năm 2007
- Huân chương Lao động hạng Ba
- Giải Nhất Triển lãm Mỹ thuật về đề tài Lực lượng Vũ trang Toàn quốc, năm 1984
- Giải Nhất Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1985
- Giải Nhất Triển lãm Mỹ thuật về đề tài Lực lượng Vũ trang Toàn quốc, năm 2000
- Giải Nhất Triển lãm Mỹ thuật về đề tài Chiến tranh Cách mạng Toàn quốc, năm 2004



PGS, NGND, Họa sĩ LÊ ANH VÂN



DANH SÁCH  
VÀ HÌNH ẢNH HOẠT ĐỘNG  
CỦA VIỆN MỸ THUẬT  
TỪ 1962 ĐẾN 2007

**A. VIỆN MỸ THUẬT MỸ NGHỆ (thuộc Bộ Văn hóa 1962 – 1971)\***

1. Nguyễn Đỗ Bảo
2. Tạ Quang Bạo
3. Nguyễn Bích
4. Hoàng Văn Bộ
5. Đặng Trần Cam
6. Nguyễn Tiến Cảnh
7. Phạm Thị Cần
8. Nguyễn Du Chi
9. Nguyễn Từ Chi
10. Nguyễn Đỗ Cung
11. Nguyễn Tấn Cứ
12. Phạm Đản
13. Nguyễn Trọng Đoan
14. Vũ Đình Đức
15. Nguyễn Đỗ Hải
16. Thái Hanh
17. Lê Dưỡng Hạo
18. Nguyễn Quang Hoàn
19. Lưu Thị Huệ
20. Nguyễn Xuân Kế
21. Nguyễn Đăng Khiêm
22. Phạm Ngọc Lan
23. Lê Đình Liệt
24. Phan Văn Ly
25. Dương Hương Minh
26. Đặng Thế Minh
27. Nguyễn Văn Mười
28. Nguyễn Đức Năng
29. Nguyễn Thị Năm
30. Trịnh Thị Nhu
31. Nguyễn Thị Oanh
32. Trần Mạnh Phú
33. Trần Ngọc Quang
34. Phan Quế
35. Nguyễn Thị Quý
36. Nguyễn Văn Ruyến
37. Bùi Đình San
38. Vũ Đình Sẻ
39. Vương Thị Minh Tâm
40. Trần Diệu Tần
41. Ông Quốc Thắng
42. Nguyễn Thiện
43. Trần Đình Thọ
44. Chu Khắc Thuật
45. Nguyễn Thị Thúy
46. Hoàng Văn Thư
47. Trần Thức
48. Trần Quốc Tiến
49. Phạm Văn Tính
50. Nguyễn Tuyết Trinh
51. Chu Quang Trứ
52. Nguyễn Văn Tường
53. Trần Tuy
54. Lê Huy Văn
55. Nguyễn Bá Vân
56. Thái Bá Vân
57. Hoàng Vinh
58. Lê Vượng
59. Nguyễn Văn Y
60. Nguyễn Hải Yến

---

\* Danh sách và tư liệu ảnh do bà Nguyễn Hải Yến cung cấp, Viện Mỹ thuật xin chân thành cảm ơn.





**Cán bộ Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ, năm 1970, ảnh chụp tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, trước khi tách thành hai đơn vị Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam và Ban Mỹ thuật thuộc Viện Nghệ thuật.**

- Hàng ngồi phía trước từ trái qua phải: Nguyễn Bích, Thái Hanh, Phạm Thị Cần, Bùi Đình San, Lưu Thị Huệ, Trần Đình Thọ, Lê Đình Liệu, Trần Tuy, Đặng Thế Minh, Vũ Đình Đức, Uông Quốc Thắng, Vương Minh Tâm.

- Ba người ngồi sau từ trái qua phải: Trần Mạnh Phú, Nguyễn Tuyết Trinh, Trần Diệu Tần

- Hàng đứng từ trái qua phải: Nguyễn Đỗ Bảo, Nguyễn Tiến Cảnh, Chu Khắc Thuật, Nguyễn Thị Quý, Nguyễn Đức Năng, Thái Bá Vân, Hoàng Văn Bộ, Nguyễn Văn Ruyến, Nguyễn Thiện, Trần Thức, Nguyễn Thị Năm, Nguyễn Thị Oanh, Nguyễn Thị Thúy, Lê Dưỡng Hạo, Trịnh Thị Nhu, Chu Quang Trứ, Nguyễn Bá Vân, Trần Ngọc Quang, Nguyễn Hải Yến, Phạm Ngọc Lan, Phạm Văn Tính.

- Ba người hàng sau từ trái qua phải: Lê Vượng, Nguyễn Đỗ Hải, Vương Như Chiêm.





1. Những ngày đi diễn dã đầu tiên của cán bộ Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ, năm 1963
2. Tổ nghiên cứu Mỹ thuật Cổ đại sưu tầm tư liệu tại chùa Long Đọi, Hà Nam, năm 1965
3. Tiếp khách quốc tế - Những ngày đầu Viện Mỹ thuật Mỹ nghệ
4. Họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung cùng cán bộ Viện nghiên cứu tháp chùa Chò ở Nam Định, năm 1963



Những cán bộ đầu tiên của Viện Nghệ thuật và Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, ảnh chụp tại trụ sở ở phố Tăng Bạt Hổ, Hà Nội, năm 1971.

## **B. BAN MỸ THUẬT** thuộc Viện Nghệ thuật (1971 - 1979)

1. Nguyễn Đỗ Bảo
2. Trần Lâm Biền
3. Nguyễn Tiến Cảnh
4. Nguyễn Du Chi
5. Nguyễn Văn Chiến
6. Lê Cường
7. Thái Hạnh
8. Nguyễn Đức Năng
9. Ngô Văn Nhượng
10. Nguyễn Đức Nùng
11. Nguyễn Ngọc Quỳnh
12. Vương Thị Minh Tâm
13. Trần Diệu Tần
14. Phan Hương Thủy
15. Chu Quang Trứ
16. Nguyễn Bá Vân
17. Thái Bá Vân
18. Đặng Thị Thanh Vân

---

\* Danh sách cán bộ Viện Mỹ thuật giai đoạn 1971 đến 1979 và 1988 đến 1995 theo cuốn *Viện Văn hóa Thông tin 35 xây dựng và trưởng thành*. Viện Văn hóa Thông tin. Xb. năm 2006

**C. VIỆN NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT** thuộc Bộ Văn Hóa (1979 - 1988)

- |                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| 1. Vũ Ngọc Anh         | 23. Nguyễn Thanh Mai   |
| 2. Nguyễn Đỗ Bảo       | 24. Nguyễn Đức Năng    |
| 3. Trần Lâm Biền       | 25. Vũ Nhâm            |
| 4. Nguyễn Tiến Cảnh    | 26. Ngô Văn Nhượng     |
| 5. Nguyễn Minh Châu    | 27. Lê Thanh Đức       |
| 6. Nguyễn Du Chi       | 28. Nguyễn Đức Nùng    |
| 7. Nguyễn Văn Chiến    | 29. Trang Phượng       |
| 8. Lê Cường            | 30. Lê Thị Phương      |
| 9. Nguyễn Văn Dương    | 31. ....Quế            |
| 10. Nguyễn Thái Dũng   | 32. Nguyễn Ngọc Quỳnh  |
| 11. Trần Bích Hạnh     | 33. Trần Việt Sơn      |
| 12. Thái Hanh          | 34. Vương Thị Minh Tâm |
| 13. Lê Thị Quế Hồng    | 35. Trần Diệu Tần      |
| 14. Bùi Như Hương      | 36. Phạm Hồng Thái     |
| 15. Nguyễn Thanh Hương | 37. Nguyễn Thiện       |
| 16. ....Kha            | 38. Phan Hương Thuỷ    |
| 17. Giang Đình Khôi    | 39. Chu Quang Trứ      |
| 18. Đặng Thị Khuê      | 40. Phạm Ngọc Trung    |
| 19. Nguyễn Thái Lai    | 41. Trần Quang Tuấn    |
| 20. Lê Hoài Linh       | 42. Thái Bá Vân        |
| 21. Nguyễn Kim Loan    | 39. Đặng Thị Thanh Vân |
| 22. Vũ Trung Lương     | 40. Nguyễn Bá Vân      |

---

**D. VIỆN MỸ THUẬT**

thuộc Viện Văn hoá Nghệ thuật Việt Nam (1988 - 1995)

- |                     |                        |
|---------------------|------------------------|
| 1. Vũ Ngọc Anh      | 11. Lê Thị Quế Hồng    |
| 2. Nguyễn Đỗ Bảo    | 12. Bùi Như Hương      |
| 3. Trần Lâm Biền    | 13. Nguyễn Thanh Hương |
| 4. Nguyễn Tiến Cảnh | 14. Đặng Thị Khuê      |
| 5. Nguyễn Du Chi    | 15. Nguyễn Thái Lai    |
| 6. Nguyễn Văn Chiến | 16. Trịnh Ngọc Lan     |
| 7. Lê Cường         | 17. Lê Thị Hoài Linh   |
| 8. Nguyễn Văn Dương | 18. Nguyễn Kim Loan    |
| 9. Nguyễn Thái Dũng | 19. Nguyễn Thanh Mai   |
| 10. Trần Bích Hạnh  | 20. Vũ Nhâm            |



1. Nhà phê bình Mỹ thuật Thái Bá Vân phát biểu tại tọa đàm về triển lãm của họa sĩ Trần Văn Cẩn, Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, năm 1980
2. Chi Đoàn Thanh niên Viện Nghiên cứu Mỹ thuật đi diền dã tại chùa Phật Tích, Bắc Ninh, năm 1985

21. Nguyễn Hải Phong
  22. Trần Việt Sơn
  23. Chu Quang Trứ
  24. Phạm Trung
  25. Thái Bá Vân
  26. Đặng Thị Thanh Vân
  27. Nguyễn Bá Vân
- 

**E. VIỆN MỸ THUẬT** thuộc Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội (1995 - 2007)  
(Những cán bộ đã từng công tác tại VMT từ năm 1995 đến năm 2007)

- |                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Vũ Ngọc Anh                    | 9. Lê Thị Quế Hồng               |
| 2. Nguyễn Quỳnh Anh (CB hợp đồng) | 10. Đặng Thị Khuê                |
| 3. Nguyễn Lương Tiểu Bạch         | 11. Nguyễn Thái Lai              |
| 4. Nguyễn Đỗ Bảo                  | 12. Đặng Phong Lan (CB hợp đồng) |
| 5. Nguyễn Tiến Cảnh               | 13. Nguyễn Thị Nga (CB hợp đồng) |
| 6. Nguyễn Du Chi                  | 14. Vũ Nhâm                      |
| 7. Lê Cường                       | 15. Chu Quang Trứ                |
| 8. Phạm Thị Hà (CB hợp đồng)      | 16. Lê Quốc Việt (CB hợp đồng)   |
- 

**G. CÁC PHÒNG BAN CỦA VIỆN MỸ THUẬT HIỆN NAY**

**Viện trưởng**

PGS. NGND. Họa sĩ Lê Anh Vân

**Ban Mỹ thuật Cổ**

1. Trưởng Ban: Thạc sĩ, NCV chính Nguyễn Hải Phong (Sn.1961)
2. NCV Vũ Hương Giang (Sn.1977)
3. Nguyễn Anh Tuấn (Sn. 1976), hiện nay là cán bộ hợp đồng, làm công tác nghiên cứu
4. Nguyễn Anh Tuấn (Sn. 1979), hiện nay là cán bộ hợp đồng, làm công tác nghiên cứu

**Ban Mỹ thuật Hiện đại**

1. Trưởng Ban: Thạc sĩ, NCV chính Phạm Trung (Sn.1965)
2. NCV Nguyễn Văn Chiến (Sn. 1949)
3. NCV Bùi Như Hương (Sn. 1953)
4. NCV Nguyễn Thị Loan (Sn. 1979)

**Ban Mỹ thuật Ứng dụng**

1. Trưởng Ban: NCV Nguyễn Văn Dương (Sn. 1962)
2. NCV Nguyễn Thái Dũng (Sn.1954)
3. NCV Trịnh Ngọc Lan (Sn. 1960)
4. Thạc sĩ, NCV chính Lê Thị Hoài Linh (Sn. 1961)
5. NCV Hoàng Thị Đào (Sn. 1977)
6. NCV Nguyễn Thu Nguyệt (Sn. 1978)

**Ban Thông tin - Tư liệu - Thư Viện**

1. Trưởng Ban: NCV Nguyễn Thanh Mai (Sn. 1961)
2. NCV Đặng Thị Thanh Vân (Sn. 1957)
3. Thư viện viên chính Trần Bích Hạnh (Sn. 1959)
4. NCV Nguyễn Đức Bình (Sn. 1973)
5. NCV Trần Thị Biển (Sn. 1974 )
6. Chuyên viên Tạ Xuân Bắc (Sn. 1975)
7. NCV Nguyễn Văn Hùng (Sn. 1979)

**Bộ phận Hành Chính**

1. Phụ trách bộ phận: Nguyễn Văn Hường (Sn. 1959)
2. Nguyễn Thị Tám (Sn. 1954)
3. Nguyễn Minh Châu (Sn. 1956)
4. Nguyễn Thanh Nga (Sn. 1961)
5. Dương Minh Hảo (Sn. 1980), hiện là cán bộ hợp đồng

**HỘI ĐỒNG KHOA HỌC CỦA VIỆN MỸ THUẬT HIỆN NAY**

**Chủ tịch Hội đồng**

PGS. NGND. Họa sĩ Lê Anh Vân

**Thư ký hội đồng**

Thạc sĩ Phạm Trung

**Các Ủy viên**

1. NCV Nguyễn Văn Chiến
2. NCV Bùi Như Hương
3. Thạc sĩ, NCV chính Nguyễn Hải Phong
4. NCV Nguyễn Thanh Mai
5. NCV Nguyễn Văn Dương







1. PGS. Nguyễn Du Chi cùng các cán bộ trẻ của Viện Mỹ thuật di diễn dã tại Hà Tây, ảnh chụp trước tượng đài Nguyễn Trãi, Nhị Khê, năm 1998.

2. Đoàn cán bộ Viện Mỹ thuật trong chuyến công tác tại Hà Giang, năm 2002.

3. Cán bộ Ban Mỹ thuật Hiện đại làm việc tại Đà Nẵng, năm 1999.

4. Cán bộ Viện Mỹ thuật đang khảo sát tại Bãi đá cổ Sapa tháng 7 năm 2006.

5. Hội thảo khoa học Bãi đá cổ Sapa - Một số vấn đề nghiên cứu liên quan tổ chức tại Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội ngày 21 tháng 9 năm 2006.

6. Hội thảo khoa học 20 năm Mỹ thuật thời kỳ đổi mới (1986 - 2006) tại Viện Mỹ thuật, ngày 10 tháng 5 năm 2007.







## NHỮNG ẤN PHẨM CỦA VIỆN MỸ THUẬT ĐÃ XUẤT BẢN

1. *Tính dân tộc trong nghệ thuật tạo hình* (Xb. 1972, Tb. 1976)
2. *Mỹ thuật thời Lý* (Xb. 1973)
3. *Nghệ thuật chạm khắc cổ qua các bản rập* (Xb. 1975)
4. *Mỹ thuật thời Trần* (Xb. 1977)
5. *Mỹ thuật thời Lê sơ* (Xb. 1978)
6. *Hội nghị học thuật về họa sĩ Nguyễn Phan Chánh* (Xb. 1979)
7. *Bản rập những con vật trong nghệ thuật chạm khắc cổ Việt Nam* (Xb. 1979)
8. *Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa* (Xb. 1982)
9. *Hai mươi năm công tác nghiên cứu mỹ thuật* (Xb. 1983)
10. *Những vấn đề nghệ thuật tạo hình năm 1984* (Xb. 1984)
11. *Những vấn đề nghệ thuật tạo hình 1985* (Xb. 1985)
12. *Mỹ thuật ứng dụng* (Xb. 1986)
13. *Mỹ thuật Huế* (Xb. 1992)
14. *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh* (Xb. 1992)
15. *Nghiên cứu Mỹ thuật* (Xb. 1992)
16. *Bàn về Mỹ thuật Việt Nam* (Xb. 1992)
17. *Mỹ thuật thời Mạc* (Xb. 1993)
18. *Thái Bá Vân - Tiếp xúc nghệ thuật* (Xb. 1997)
19. *Kỷ yếu hội thảo Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ 20* (Xb. 1998)
20. *Bản rập hoa văn họa tiết mỹ thuật cổ Việt Nam* (Xb. 2000)
21. *Trên đường tìm về cái đẹp của cha ông* (Xb. 2001)
22. *Nguyễn Văn Y với Mỹ thuật ứng dụng* (Xb. 2001)
23. *Làng tranh Đông Hồ* (Xb. 2002)
24. *Hình tượng con người trong chạm khắc cổ Việt Nam* (Xb. 2002)
25. *Văn hóa Việt Nam nhìn từ Mỹ thuật* (Xb. 2002)
26. *Kỷ yếu hội thảo Sơn ta và nghề sơn truyền thống Việt Nam* (Xb. 2002)
27. *Kỷ yếu hội thảo Đồ họa ứng dụng* (Xb. 2002)
28. *Kỷ yếu hội thảo Thẩm mỹ môi trường* (Xb. 2002)
29. *Tượng người thờ trong di tích* (Xb. 2003)
30. *Hoa văn Việt Nam từ tiền sử đến nửa đầu thời kỳ phong kiến* (Xb. 2003)
31. *Bình luận Mỹ thuật* (Xb. 2004)
32. *Mỹ thuật Việt Nam hiện đại* (Xb. 2005)
33. *Điêu khắc ngoài trời Việt Nam hiện đại* (Xb. 2006)
34. *Bãi đá cổ Sapa dưới con mắt tạo hình* (Xb. 2007)
35. *Kỷ yếu hội thảo 20 năm mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới* (Xb. 2007)



# MỤC LỤC

<b>LỜI GIỚI THIỆU</b>	<b>5</b>
<b><u>CÁC VẤN ĐỀ CHUNG</u></b>	<b>7</b>
1. Vấn đề áp dụng vốn cũ dân tộc trong mỹ thuật <i>Nguyễn Đỗ Cung</i>	9
2. Không gian qua nghệ thuật tạo hình dân gian Việt Nam <i>Nguyễn Đức Hùng</i>	14
3. Phương pháp nghiên cứu Nguyễn Đỗ Cung <i>Trần Thức</i>	20
4. Tiếp xúc của Mỹ thuật Việt Nam hiện đại với Mỹ thuật thế giới <i>Thái Bá Vân</i>	28
5. Phê bình nghệ thuật bắt đầu (và kết thúc) ở thưởng thức <i>Thái Bá Vân</i>	35
6. Suy nghĩ cuối thế kỷ về văn hóa thị giác <i>Lê Thanh Đức</i>	40
7. Về Văn hóa tạo hình <i>Lê Thanh Đức</i>	47
8. Thời kỳ thẩm mỹ thứ ba <i>Bùi Như Hương</i>	57
9. Mỹ thuật đương đại bắt nguồn từ truyền thống <i>Phạm Trung</i>	66
10. Nghiên cứu Mỹ thuật truyền thống chặng đường dài <i>Lê Cường</i>	80
11. Khoảng cách 1985 - 1990 tiền đề hội họa trẻ thập kỷ 90 <i>Nguyễn Hải Yến</i>	90
12. Một bức thư một chân lý mãi sáng ngời <i>Thái Hanh</i>	94
13. Một bức thư có ý nghĩa quan trọng cho học tập và rèn luyện sáng tác <i>Nguyễn Văn Chiến</i>	99
14. Phê bình mỹ thuật cũng là một ứng xử thẩm mỹ, hay các nhà kinh điển Mácxít nói gì về phê bình <i>Vũ Ngọc Anh</i>	110
<b><u>MỸ THUẬT TRUYỀN THỐNG</u></b>	<b>121</b>
15. Nhận diện Mỹ thuật Huế thời Nguyễn <i>Nguyễn Tiến Cảnh</i>	122

16. Nét đẹp truyền thống của tranh dân gian - tranh Tết	135
<i>Nguyễn Bá Vân</i>	
17. Phát hiện và khảo sát di tích kiến trúc cổ	148
<i>Nguyễn Du Chi</i>	
18. Kiến trúc Huế phản ánh rõ nét bản sắc kiến trúc Việt Nam	160
<i>Nguyễn Du Chi</i>	
19. Giá trị nghệ thuật của đồ thờ	169
<i>Trần Lâm Biên</i>	
20. Tìm hiểu về nghệ thuật truyền thống	181
<i>Vũ Trung Lương</i>	
21. Một số đồ án trang trí trong nghệ thuật cổ Việt Nam	185
<i>Nguyễn Hải Phong</i>	
22. Nghệ thuật lăng mộ các vua Nguyễn ở Huế	192
<i>Nguyễn Hải Phong</i>	
23. Tháp Chăm - Một kỳ tích lịch sử	207
<i>Chu Quang Trứ</i>	
24. Nhận diện tổng quan chạm khắc đá cổ Sapa	228
<i>Nguyễn Văn Chiến</i>	
25. Hình tượng con người trong chạm khắc thời Mạc	244
<i>Nguyễn Đức Bình</i>	
26. Nghệ thuật kiến trúc và điêu khắc lăng mộ quan lại Việt Nam	248
<i>Đặng Phong Lan</i>	
27. Đặc điểm và phong cách nghệ thuật tượng Phật trong nền điêu khắc cổ	263
<i>Trần Thị Biển</i>	
28. Bàn về Hoàng thành Thăng Long vị trí và di tích	271
<i>Lê Cường</i>	
29. Một số điểm tương đồng trong nghệ thuật tranh thờ đạo Mẫu của dòng tranh dân gian Hàng Trống và tranh thờ dân tộc ít người miền núi phía Bắc Việt Nam	278
<i>Vũ Hương Giang</i>	
30. Kiến trúc và con người	283
<i>Nguyễn Anh Tuấn</i>	
31. Bãi đá chạm khắc cổ Sapa	290
<i>Nguyễn Anh Tuấn</i>	
<b><u>MỸ THUẬT HIỆN ĐẠI</u></b>	<b>297</b>
32. Tranh sơn mài Việt Nam	298
<i>Trần Đình Thọ</i>	
33. Mỹ thuật đương đại Việt Nam đang ở đâu?	305
<i>Bùi Như Hương</i>	



34. Hội họa Việt Nam thế kỷ 20		314
	<i>Nguyễn Thanh Mai</i>	
35. Vòng quay của cảm thức tạo hình nguyên thủy nhìn từ bãi đá cổ Sapa		324
	<i>Phạm Trung</i>	
36. Điều khắc đương đại Việt Nam		335
	<i>Nguyễn Thái Lai</i>	
37. Họa sĩ Nguyễn Đức Nùng con người và nghệ thuật		344
	<i>Đặng Thị Thanh Vân</i>	
38. Hội họa Lê Anh Vân		350
	<i>Nguyễn Thanh Mai</i>	
39. Vài nét về lịch sử phát triển của tranh sơn mài Việt Nam		357
	<i>Đặng Thị Thanh Vân</i>	
40. Diện mạo một giai đoạn đổi mới của hội họa Việt Nam (1990 - 1995)		364
	<i>Nguyễn Đức Bình</i>	
41. Một số vấn đề điêu khắc hiện đại Việt Nam		374
	<i>Trần Thị Biển</i>	
42. Vài nét về tranh chân dung của Nguyễn Sáng		382
	<i>Nguyễn Loan</i>	
43. Trần Nguyên Đán nét khắc ký ức và hiện tại		386
	<i>Nguyễn Loan</i>	
44. Phong trào sáng tác trẻ đặc điểm và triển vọng		393
	<i>Vũ Ngọc Anh</i>	
<b><u>MỸ THUẬT ỨNG DỤNG</u></b>		<b>401</b>
45. Nghệ thuật xăm vẽ trên cơ thể		402
	<i>Trần Việt Sơn</i>	
46. Hiện trạng trong công tác nghiên cứu Mỹ thuật Ứng dụng		410
	<i>Vũ Nhâm</i>	
47. Tổng quan mỹ thuật môi trường Hà Nội cận hiện đại		415
	<i>Nguyễn Văn Dương</i>	
48. Nhân tố truyền thống và đổi mới trong áo dài phụ nữ Việt Nam		435
	<i>Lê Thị Hoài Linh</i>	
49. Tranh biếm họa và những ảnh hưởng với cuộc sống		441
	<i>Nguyễn Thu Nguyệt</i>	
50. Lược khảo các hoa văn trên vải - trang trí trang phục của một số dân tộc thiểu số tỉnh Lào Cai		446
	<i>Hoàng Đào</i>	
<b><u>VIỆN MỸ THUẬT TỪ NĂM 1962 ĐẾN NĂM 2007</u></b>		<b>469</b>

# NGHIÊN CỨU MỸ THUẬT - 2007

## **Chịu trách nhiệm xuất bản**

Cồ Thanh Đàm

## **Chịu trách nhiệm bản thảo**

Lê Anh Vân

## **Biên tập**

Lê Anh Vân (Trưởng Ban)

Nguyễn Hải Phong - Phạm Trung

Nguyễn Văn Dương - Nguyễn Thanh Mai

## **Tập hợp và sưu tầm tư liệu**

Ban Thông tin - Tư liệu - Thư viện

Nguyễn Đức Bình - Đặng Thanh Vân

Tạ Xuân Bắc - Nguyễn Văn Hùng

## **Sửa bản in**

Trần Bích Hạnh - Nguyễn Thanh Mai

## **Trình bày**

Nguyễn Đức Bình