

Con đường và sự hợp thành Mỹ thuật cổ Việt Nam

Vào thời cổ đại, hai làn sóng di dân lớn vào Đông Dương, trong đó có nhiều ảnh hưởng lớn, làm cho cả người Việt đến định cư tại châu thổ sông Hồng, là trực tiếp của chúng ta ngày nay. Họ là chủ nhân của nền văn hóa Đông Sơn. Kế tiếp hai vết phản tích và tổng hợp về Mỹ thuật Cổ thời kỳ ngàn năm Bắc thuộc, thời Lý Trần, Lê (với các giai đoạn nhỏ của nó), Nguyễn. (Mỹ thuật Huế). Năm 1945, Cánh mạng Tháng Tám thành công. Mỹ thuật Huế chấm dứt, đồng thời cũng là điểm dừng sau khi đi hết con đường. Mỹ thuật Cổ Việt.

Vào thời cổ đại, Đông Dương đã từng tiếp nhận hai làn sóng di dân lớn tràn vào gồm các nhóm thuộc chủng tộc Mã Lai gốc cũng như Mã Lai đã bị Mongolique hóa, mỗi nhóm chiếm cứ một vùng, hình thành toàn cảnh khu cư dân Đông Nam Á.

Nhóm tới cao nguyên trung tâm như người Jarai, người Rhadé... hoặc xa hơn tới tận vùng biên lân cận như người Dayak (ở Borneo), người Igorot (ở Philippin). Nhóm tới sinh sống sát vùng bờ biển Đông như người Chăm, người Mã Lai, người Java.

Nhóm này ảnh hưởng Mongolique đậm đà hơn cả là người Việt đến định cư ở vùng châu thổ sông Hồng, là tổ tiên trực tiếp của chúng ta ngày nay, trở thành chủ nhân của nền văn hóa Đông Sơn, một nền văn hóa - văn minh nông nghiệp thời kỳ đồ đồng. Mỹ thuật Đông Sơn với trống đồng Đông Sơn là biểu tượng của một nền văn hóa nông nghiệp. Chủ đề biểu hiện của nó rất rõ ràng. Như bất kỳ một nền nghệ thuật thuộc thời kỳ đồ đồng nào khác, các hoa văn trang trí trên trống trước hết là sự ghi nhớ và chiêm nghiệm, là nguyện cầu xin cho sự bình yên và sinh sôi nảy nở trước những hiện tượng tự nhiên như mưa gió, sấm chớp... khi mà nghề nông còn lệ thuộc quá nhiều vào thiên nhiên, các yếu tố thời tiết đóng vai trò rất quan trọng trong việc được mất của mùa màng.

Đặc biệt, sắc thái bản địa và đặc trưng nguồn gốc của trống Đông Sơn bộc lộ qua các hoa văn trang trí miêu tả đời sống và sinh hoạt xã hội đương thời mà qua các tài liệu dân tộc học ngày nay ta còn thấy rõ. Mô típ nhà sàn mái cong hai đầu vút cao là hình ảnh kiến trúc phổ biến của các cư dân Đông Nam Á mà chính tại nước ta hiện vẫn còn lưu lại dấu tích nơi kiến trúc đình làng. Mô típ người hóa trang lông chim, mô típ hình thuyền trên tang trống... là hình ảnh còn đọng lại trong các phong tục về lễ hội của người Indonesia, trong các nghi thức đưa tang của người Dayak, trong đề tài trang trí trên vải của người Java... Đó là mẫu số chung của nền văn hóa - nghệ thuật Đông Nam Á được mệnh danh là nền văn hóa hình thuyền mà người Đông Sơn là một trong những thành viên. Hình thuyền là biểu tượng kiến trúc Đông Nam Á với biệt sắc là khung nhà và mái nhà.

Mỹ thuật Đông Sơn với sự hoàn mỹ về nghệ thuật cũng như về kỹ thuật chế tác của nó và với một địa bàn phân bố khá rộng từ miền Hoa Nam Trung Quốc tới một số nước Đông Nam Á đã khiến cho các học giả nước ngoài thời chế độ bảo hộ Pháp ngỡ ngàng và hoài nghi. Họ đã đi tìm chứng cứ về sự du nhập từ bên ngoài. Một vài chi tiết trùng lặp tất yếu của chung quan niệm vũ trụ Cổ đại đã khiến cho họ tưởng rằng Đông Sơn có sự thụ hưởng từ văn hóa Hán, mà xa hơn nữa là từ phương Tây theo các bộ tộc di dân theo kiểu "nhảy cóc" qua vùng Trung Á, kể cả qua Hoa Nam tới Việt Nam.

Đúng là vào thế kỷ III trước CN, người Hán đã đặt được nền đô hộ trên đất nước ta, nhưng tới cả ngàn năm sau họ vẫn luôn gặp phải sức kháng cự mãnh liệt, cho nên lúc này họ mới chỉ đạt được về mặt quân sự và hành chính. Phải tới thế kỷ VI sau CN Phật giáo và nhất là sau thế kỷ X Nho giáo được du nhập thì ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa mới thật sự rõ nét ở nước ta. Tuy nhiên ảnh hưởng đó thường chỉ có hiệu quả về phương diện tổ chức hành chính, giáo dục, khoa cử... hơn là về phương diện mỹ thuật. Trong khi đó, Mỹ thuật Đông Sơn đã tự thân xác lập và hoàn tất rồi vận hành tới đỉnh cao rồi suy tàn vào thế kỷ III

- IV sau CN. Quá trình suy tàn của Mỹ thuật Đông Sơn cũng đồng thời nhưng ngược lại với sự xâm nhập của người Hán. Bởi vậy văn hóa Đông Sơn sự giao lưu văn hóa một cách bất bình đẳng chỉ diễn ra vào phút chót, khi sự việc đã rồi, nên chỉ để lại một vài vết tích thừa thớt và mờ nhạt hầu như không đáng kể.

Sau này, vào những kỳ muộn hơn, cuộc giao lưu văn hóa Hoa - Việt mới được thể hiện một cách rõ nét hơn. Một trong những ảnh hưởng của gốm Hán, Đường, Tống được người Việt tiếp nhận để bù vào sự đứt gãy truyền thống của gốm Đông Sơn khi nền văn hóa này bước vào buổi suy tàn. Mà cuộc giao lưu đó không chỉ một chiều, nó cũng có những ảnh hưởng qua lại. Về phương diện kiến trúc, người Việt học được ở người Hoa kết cấu kèo "chống rường", kiểu chữ Hợp có tác dụng mở rộng lòng nhà đồng thời nâng cao khả năng biểu hiện thẩm mỹ của khung nhà. Ngược lại, người Hoa học được của các cư dân Đông Nam Á nhà bờ cong, mái nhà có hồi. Hình thuyền được du nhập tạo nên bộ mái cong và những biến thái sau này của nó nơi kiến trúc Trung Hoa.

Giữa lúc văn hóa Trung Hoa chỉ phát huy ảnh hưởng một cách rất hạn chế ở phía Bắc và sự suy tàn của Mỹ thuật Đông Sơn để lại cho Mỹ thuật cổ Việt khoáng trống ngàn năm, thì ở phương Nam dưới ảnh hưởng sâu sắc của văn hóa Ấn Độ, người Khơ - me, người Chăm, người Java... đã và đang tấp nập xây dựng những công trình nghệ thuật của họ.

Một ngàn năm bị đô hộ, liên tiếp nói lên những cuộc khởi nghĩa chống xâm lược, đã làm chậm lại, tụt về phía sau công cuộc xây dựng của người Việt. Mãi tới cuối thế kỷ X, đầu thế kỷ XI bước vào kỷ nguyên độc lập, Nhà nước phong kiến trung ương tập quyền được xác lập, nước Đại Việt ra đời, nhân dân Đại Việt mới có điều kiện và nghĩ tới việc bắt tay xây dựng những công trình kiến trúc của mình.

Đúng lúc này, việc xây dựng các công trình nghệ thuật của các quốc gia Đông Nam Á đã lên tới đỉnh cao. Sau Sambor Preikuk (thế kỷ VII) người Khơ - me đã đi hết chặng đường của đế chế Angkor và đã hoàn tất việc xây dựng Angkor Vat vào thế kỷ XII. Vua Indravaman III (918-960) đã xây dựng tháp Điện Mỹ Sơn A1 là đỉnh điểm của thời kỳ phát triển rực rỡ nhất của nghệ thuật Chăm sau suốt hơn hai thế kỷ trước khi bước vào thời kỳ Vijaya đầy biến động của lịch sử Champa. Các vị vua kế tục Jaya Indravaman II (1081-1113), Harivarman V (1113-1139), và Jaya Indravaman III (1139-1145) đã tiếp tục tu bổ và tôn tạo thành địa Mỹ Sơn, nơi trung tâm thờ cúng của vương quốc Champa, đem lại vẻ vang cho nghệ thuật Chăm.

Ngay trên phần lãnh thổ của quốc gia Ấn Độ hóa tối cổ, vương quốc Phù Nam xưa kia, nơi cực Nam của bán đảo Đông Dương, người ta cũng đã tìm được những mảnh gương đồng thời Hán, những tượng Phật nhỏ bằng đồng thời Ngụy... Cũng lúc này Phật giáo đã hiện diện tại đây. Tuy nhiên ảnh hưởng mong manh của văn hóa Trung Hoa đã không vượt qua được bức tường quốc gia Ấn Độ hóa Champa để phát triển lên phía Bắc. Cũng như Phật giáo không thể chen vai với Ấn Độ giáo để vượt lên truyền bá vào Đại Việt qua con đường phía Nam. Mà các dòng Thiên từ - ni-đa-bưu-chi (ở thế kỷ VI) và Vô-Ngôn-Thông ở thế kỷ IX đến từ phía Bắc, tới thời Lý có thêm dòng Thảo Đường, Phật giáo trở thành quốc giáo đương thời.

Với ý chí tự lực, tự cường, tinh thần quật khởi, kiên quyết chống ngoại xâm một cách toàn diện. Mỹ thuật Lý đã rất thực tế khi khối ảnh hưởng Trung Hoa chủ động tìm về mạch thẩm mỹ dân tộc vốn có nguồn gốc xa xưa với Đông Nam Á, mặc dù đã quá chậm do cách trở thời gian và hoàn cảnh nên chỉ còn là những vang vọng trong tam thức mà nghệ thuật Chăm là sự gợi nhớ, sự khích lệ, là tấm gương trước mắt. Nghệ thuật Chăm đã tác động nơi các vua chúa và hoàng tộc nhà Lý, tâm lý náo nức và quyết tâm cùng sự sùng kính trong việc xây dựng các công trình chùa tháp thờ Phật.

Điều mỹ thuật Lý tìm thấy ở kiến trúc Chăm trước hết khi các chùa tháp thời Lý tọa lạc trên những đài cao, lấy thiên nhiên làm điểm tựa như hình ảnh các tháp Chăm tự coi như hiện thân của núi Mêru nơi ngự trị của các đấng siêu nhân. Cũng như ý tưởng hướng thượng chớm nở trong phương cách Mỹ Sơn A1 khi được phát triển ở phong cách Bình Định là tinh

thần hướng tới khi vua Lý Thánh Tông xây tháp Phật Tích và vua Lý Nhân Tông xây tháp Long Đọi Sơn với những hình tượng Hộ, Pháp Dvârapâla và những con vật huyền thoại Gurada Kinnari nửa Châm nửa Ấn được tiếp thu một cách thân thiện.

Đặc biệt, theo cách kết hợp vật liệu trong những công trình kiến trúc của nghệ thuật Châm, Mỹ thuật Lý đã đưa chất liệu vào xây dựng và điêu khắc. Bài học về kỹ thuật chế tác đá tới mức điêu luyện, tinh xảo, nó ngự trị trên đỉnh cao ở mỹ thuật Lý-Trần, tạo ra các chế phẩm khắc đá đẹp nhất trong suốt mười thế kỷ mỹ thuật cổ Việt Nam.

Các chùa tháp thời Lý hầu như đều do các ông hoàng, bà Chúa, các vị vương tôn quý tộc bỏ tiền ra xây dựng với số lượng rất lớn. “Thiên hạ chia làm năm phần thì chùa chiếm một phần”. (bài ký tháp Linh Tế). Đây là các công trình Phật giáo Đại thừa (Mahayana), tôn thờ đức Phật nhưng gián tiếp cũng biểu hiện uy quyền của nhà vua. Đồng thời, nó cũng là biểu tượng đồng nhất giữa Đạo và Đời khi mà các nhà sư đã không rời xa thế tục để tham dự vào chính sự, các nhà vua rất sùng đạo và có ý thức tu Thiền.

Thần quyền ở đây không chỉ là Pháp pháp nhiệm màu mà còn là nơi sinh sống của các thế lực siêu nhiên mà các cư dân nông nghiệp hằng lo lắng. Tập trung nơi một hai tầng triều đạo là con Rồng, mỹ thuật Lý đã thể hiện rõ bản chất nghệ thuật của một quốc gia Phật giáo đang vươn tới tự do lấy nghề nông làm căn bản.

Con Rồng là hình ảnh được sáng tạo từ con Rắn, một con vật có thực và rất gần cận với đức Phật trong những ngày ngài còn đang tĩnh tọa dưới gốc bồ đề.

Con Rồng - rắn này hiện diện cho nỗi khát khao về nước của cư dân nông nghiệp. Nó có uy quyền quản lí bầu trời, có phép làm ra mây mưa sấm chớp. Nó là sự hiện diện của đức vua trước muôn dân bách tính. Nó cũng là hình ảnh của Đại Việt đương thời đang lên cao trước phong ba của lịch sử.

Bằng kỹ thuật điêu luyện, làm chủ mọi chất liệu, tạo ra những hoa văn đặc biệt tinh tế, mềm mại, đặt trong những bố cục đăng đối nhưng không bị khuôn thước trong tính chất kỷ hà chặt chẽ mà chủ đề thường là hoa lá, hoa dây, hoa sen, sóng nước... Mỹ thuật Lý chứa đựng một khả năng thẩm mỹ vô cực, toát lên một dáng vẻ mỹ lệ uyên nhã, một tinh thần yên tĩnh, lặng lẽ, lan tỏa đến vô biên... như trạng thái trầm mặc của Thiền tông.

Ngay từ những di tích có niên đại sớm nhất, người ta đã tìm thấy ở Mỹ thuật Lý một vẻ đẹp đầy tính cao rực rỡ, một tiêu chí màu mực không thể nào hơn. Đó không phải là bước đột biến nhờ một phép màu mà là kết quả của một sự gan góc để tự bảo vệ, một trí nhớ bền vững, dai dẳng, một sự chuẩn bị lâu dài. Đó là bước nối tiếp và phát triển của mỹ thuật Đông Sơn song được diễn ra trong hoàn cảnh lịch sử cụ thể của thế kỷ XI.

Đứng ở vị trí tiên tiến của nền văn hoá khu vực Đông Nam Á, Mỹ thuật Lý có vai trò phen giậu để bảo vệ nền văn hóa khu vực trước sự xâm lăng bằng bạo lực của văn hóa phương Bắc. Một ngàn năm chưa hẳn đã quên nguồn gốc, một ngàn năm với ý chí quật cường chống mọi âm mưu đồng hóa đã tạo nên một Mỹ thuật Lý diệu kỳ, sáng tạo, hợp thành của bản sắc riêng với sự gan góc nhưng tinh hoa mới. Nó ngang nhiên đứng độc lập, bên cạnh nền nghệ thuật đồ hồ phương Bắc, hòa điệu với nền nghệ thuật phương Nam. Bản sắc này diễn biến nối tiếp tới Mỹ thuật Trần thế kỷ XIII-XIV.

Thế kỷ XIII lục địa Âu - Á bị dày xéo dưới gót sắt của đế quốc Nguyên - Mông, đội quân xâm lược nhà nghề hung dữ và tàn bạo, vó ngựa của chúng bước tới đâu thì “nghệ thuật, những thư viện phong phú, nền nông nghiệp ưu việt, cung điện và giáo đường - tất cả đều sạch không” (Các Mác). Một thế kỷ ba cuộc kháng chiến chống quân xâm lược hùng mạnh nhất thế giới và cả ba lần đều chiến thắng, hòa khí ấy đã được thổi bùng lên trong Mỹ thuật Trần. Bản thân Trần Nhân Tông, vị vua anh quân của nhà Trần cũng từng xác nhận “nhà ta vốn là người vùng hạ lưu, đời ưa chuộng hùng dũng” (Đại Việt sử ký). Đó là cơ sở tư tưởng thẩm mỹ thời đại. Lúc này Phật giáo mất dần địa vị độc tôn, đang dần dần đi vào xuất thế, nhường chỗ cho Nho giáo nhập thế. Mỹ thuật Trần cũng dần thay đổi màu sắc, tinh thần Phật giáo phai pha, nghệ thuật không chỉ là ngọn gió nâng cao đôi cánh của tôn giáo, nơi ký thác niềm tin và ước vọng của con người mà đó còn là tượng trưng cho một thể chế, một uy

quyền trị nước.

Con Rồng thời Trần tiêu biểu cho một phong cách nghệ thuật khỏe mạnh, lực lưỡng kết quả của một tinh thần thượng võ cao đẹp. Ngoài những biểu hiện đã được dung nạp từ thời Lý, con Rồng thời Trần nâng cao hơn vai trò là biểu hiện của Vương quyền. Bản sắc dân tộc được thời gian củng cố và hun đúc thêm, cùng với tinh thần và chiến công thời đại đã là cơ sở của một cảm hứng sáng tạo khiến mỹ thuật Trần trở lên uy nghi lẫm liệt mà vẫn không mất đi vẻ trầm mặc của chốn Thiền môn.

Mỹ thuật Lý - Trần chung đúc một vẻ đẹp của nền mỹ thuật Phật giáo, mang chung một dấu ấn khu vực của nền văn hóa Đông Nam Á dù độ đậm nhạt khác nhau. Đó là sự hợp thành đẹp đẽ của tinh thần tôn giáo và ý chí độc lập của một dân tộc. Từ Lý sang Trần ý chí đó ngày càng được củng cố. Và khi nền dân chủ làng xã được mở rộng vào thời Lê nó sẽ bộc lộ thành khuynh hướng dân gian.

Thời Lê kéo dài ngót 400 năm, một triều đại kéo dài nhất trong lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam. Tuy nhiên chặng đường 400 năm đó trải qua nhiều gập ghềnh, chuyển đổi, khó khăn, gian khổ... bởi cuộc kháng chiến chống ngoại xâm cũng như bởi các cuộc chiến tranh liên miên giữa các tập đoàn phong kiến. Mỹ thuật thời Lê trong hoàn cảnh đó cũng hình thành nhiều giai đoạn khác nhau. Mỗi giai đoạn ứng với một hoàn cảnh thay đổi của đất nước cũng như sự thắng - bại của cuộc đấu tranh giữa hai thế lực chính thống phong kiến và nền dân chủ làng xã.

Mỹ thuật Lê sơ thế kỷ XV. Triều Lê được thiết lập sau cuộc kháng chiến mười năm chống quân xâm lược nhà Minh thắng lợi. Hậu quả chiến tranh để lại những khó khăn nặng nề về kinh tế, khánh kiệt về văn hóa bởi chính sách hủy diệt của giặc Minh "một mảnh, một chữ đều phải đốt hết". Để thiết lập một trật tự xã hội, củng cố đạo trị nước, Nhà nước Lê sơ sung vong về nền văn hóa Khổng giáo, thay thế nền quân chủ của Phật giáo thời Lý - Trần bằng nền quân chủ nho giáo, thực hiện chủ trương "dương nho, ức Phật", cấm "dựng chùa tô tượng". Mặc dù còn tiếp thu đôi nét mỹ thuật Lý -

Trần, nhất là những mô típ chủ đạo hình rồng ở những công trình kiến trúc cung điện. Song cũng lại du nhập ở kiến trúc Trung Hoa cách bố cục lăng mộ cân xứng. Mỹ thuật Lê sơ đã gián cách với truyền thống Phật giáo sa vào ảnh hưởng của tinh thần nghệ thuật Nho giáo. Nó nặng về tính chất cung đình, mang một hình thức biểu hiện trang nghiêm, khuôn thước, một tính cách biểu cảm nghiêm lạnh, nhằm tạo dựng một phần chất mang vẻ vương giả, siêu phàm.

Mỹ thuật Mạc thế kỷ XVI. Đây là thế kỷ đang có sự tranh chấp quyết liệt giữa hai tập đoàn phong kiến Mạc ở phương Bắc, Lê ở phương Nam, hình thành cuộc chiến tranh Nam - Bắc triều, mở đầu thời kỳ phân biệt, bước vào giai đoạn suy thoái của chế độ phong kiến Việt Nam sau hơn 500 năm tồn tại. Đúng lúc này nền kinh tế - xã hội có những biến động phát triển lớn, hé mở một tương lai mới. Các làng nghề, vùng nghề, phường thợ thủ công ra đời trên cơ sở hình thành và hoàn thiện các làng xã nông dân tự do.

Mạng lưới giao thông thủy bộ phát triển nối liền thị trường trong nước và cả với các nước ngoài. Nghề buôn bán phát đạt cùng với các cư dân làng xã, các thương nhân đem theo tinh thần tự do cá nhân lần đầu tiên xâm nhập vào nghệ thuật.

Thế kỷ XVI cũng là thế kỷ Phật giáo được chấn hưng sau hàng trăm năm bị ức chế, giờ đây buột khỏi tay Nhà nước và các vương hầu quý tộc để tràn về các làng quê. Các công trình kiến trúc đình chùa, đền quán, miếu mạo... được lập nên xây dựng và tu bổ trở lại bằng công sức và tiền của do làng xã cùng đóng góp.

Tinh thần tự do cá nhân phả vào nơi Mỹ thuật Mạc. Song nhìn chung nó vẫn là bước kế thừa và đổi khác của Mỹ thuật Lý - Trần, đồng thời cũng có dáng dấp của Mỹ thuật Lê sơ... với Lý - Trần đó là nét tinh tế, ưu nhã và trang nghiêm của mỹ thuật Phật giáo thịnh đạt. Với Lê sơ, đó là sự thô mộc, vụng về, rõ ràng một tình trạng nghề nghiệp có nguy cơ mai một. Trong cơn biến động của lịch sử Mỹ thuật Mạc hầu như đang vận động mình chuyển hóa từ chốn cung đình về miền dân dã. Diện mạo của nó chất chứa nhiều yếu tố khác nhau, các kế

thừa thuần thực, dễ nhân, cái mới bắt đầu bờ ngõ, khó tin. Chất sang quý đi cùng chất bình dân. Vẻ trang nghiêm bên nét phóng túng... đa dạng và khác thường.

Người ta đã tìm được trong các ngôi chùa vùng xứ Đông, nơi quê hương nhà Mạc những tượng đá có tô màu và đặc biệt có ghi rõ niên đại. Đó là những tượng các ông Hoàng, bà Chúa, các văn thần võ tướng... mở đầu cho loại tượng chân dung của mỹ thuật Việt Nam. Chúng hoàn toàn khác biệt với phong cách tạo tượng thời Lý - Trần mà gần cận với sự thô vụng của tượng đá Lê sơ.



Phù điêu chạm khắc rồng trên bệ thờ, Đất nung, thời Mạc (Thế kỷ XVI)
Chùa Mui (Hưng Thánh Quán), Tam Hưng, Thường Tín, Hà Nội.

Nguồn: Tư liệu Viện Mỹ Thuật - Trường Đại học Mỹ thuật Việt Nam

Trải qua cơn cướp phá của giặc Minh, đến thời Mạc, nghề gốm cũng phát triển, thoát ly khỏi những ảnh hưởng vốn có từ gốm Lý - Trần, rẽ sang một bước ngoặt mới, thuần thực về công nghệ, hình thành một sản phẩm gốm thương mại tiêu dùng vươn tới thị trường rộng lớn cả châu Âu và châu Á.

Cơn biến động lịch sử và đang tiếp diễn. Cuộc giằng thắng bại vẫn chưa ngã ngũ song một quan hệ sản xuất mới đã hé mở, khuynh hướng xã hội rõ ràng đã muốn vươn ra ngoài phạm vi gò bó của triều đình phong kiến, hướng lòng tin tới nơi cửa Phật. Trên bước đường chuyển dịch về làng xã, bởi thế mỹ thuật Mạc tiếp thu nhiều nguồn ảnh hưởng, chịu sự chi phối bởi nhiều yếu tố, hội tụ nhiều phẩm chất khác nhau để hình thành một diện mạo rất đa dạng, song mang tính chất thuần Việt. Trên chất liệu gỗ, nét trang trí rất tinh tế, kỹ thuật chạm thủng mong manh tuyệt hảo. Trên đá, đường nét và hình khối thô vụng. Trên gốm, điều luyện, phóng khoáng và đôi lúc đã ghi tên tác giả lên trên tác phẩm. Các khuynh hướng đó tưởng như đối lập nhau khiến đã một thời các nhà lịch sử mỹ thuật phân vân. Song thực ra đó là quá trình vận hành để đi tới thống nhất trên tinh thần trở về bản thể và với mong ước tự do. Ở đây cũng bóc lộ sở trường và sở đoản của các tác giả đương thời. Trên chất liệu gỗ và gốm họ đã tiếp và phát huy được tính ưu việt của truyền thống. Trên đá đó là kết quả của bài học thành công nhất thời.

Thế kỷ XVII, cuộc đấu tranh giữa hai thế lực chính thống phong kiến và nền dân chủ làng xã được đẩy lên một bước. Quan hệ địa chủ tá điền được củng cố càng thôi thúc và nâng cao ý thức tự trị, tạo ra một biệt lệ "Phép vua thua lệ làng". Trong khi đó, triều đình

nhà Lê vừa rút chân ra khỏi cuộc nội chiến Nam - Bắc triều lại sa ngã vào cuộc đấu tranh Trịnh Nguyễn. Bên cạnh các công trình kiến trúc chùa chiền, lăng mộ... do triều đình hoặc các vị vương hầu, các tầng lớp quý tộc bỏ tiền xây dựng tại các làng quê, dân quê cũng góp nhau xây dựng đình làng. Sự xuất hiện rầm rộ các công trình kiến trúc đình làng trong thế kỷ này là dấu hiệu công xã nông thôn đã được xác lập bền vững. Ở đó, truyền thống dân tộc được bảo lưu và có sức sống dai dẳng. Phật giáo về tới các làng quê, hòa đồng với tín ngưỡng dân gian của Đạo giáo, lại thêm tư tưởng Nho giáo do các nhà Nho nghèo không gặp vận, về sống ở làng quê truyền bá cùng với tinh thần cộng đồng, thói quen tự do là cội nguồn cảm hứng bất tận cho những trang trí nơi kiến trúc đình làng. Với đường nét khoáng đạt, đầy tinh thần lạc quan, người nghệ sĩ dân dã diễn tả một cách say mê cảnh sinh hoạt nơi làng xã. Nội dung những cảnh sinh hoạt này thực sự là bản tự bạch của mỗi cá nhân thành viên trong ý nghĩa hòa đồng cùng làng xã. Tâm trạng và đời sống riêng tư được bóc lộ qua hình ảnh những cuộc vui bất tận. Những cuộc hò hẹn yêu đương. Những đêm hội hè đình đám. Cảnh vui chơi phóng túng hoàn toàn xa lạ thậm trí đối lập với ý tưởng tôn giáo trang nghiêm với sự sang trọng quý phái đã làm nổi bật tính cách dân gian của nghệ thuật đình làng. Tính cách này đã được mở đầu trong bối cảnh mỹ thuật Mạc. Tới thế kỷ XVII, thế kỷ được mệnh danh là thế kỷ khám phá, nó nảy nở rầm rộ và tạo thành một phong cách lăng mạn hiếm thấy trong lịch sử mỹ thuật cổ Việt Nam.

Sự khám phá ra thị trường Đông Dương vào thế kỷ XVII do những thương đoàn Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha, Ý Đại Lợi... tới tập tøm đến là cơ hội để thúc đẩy nền ngoại thương lúc đó, thúc đẩy phát triển những thành quả kinh tế - xã hội mà dưới thời Mạc đã đạt được. Sự kiện đó rất có ý nghĩa đối với sự tiến triển của nền mỹ thuật dân tộc mà trong đó bản chất của nó là thủ công mỹ nghệ. Nhiều ngành nghề trong số này đã đạt tới trình độ tinh xảo và điêu luyện như các nghề mộc, chạm, khảm, đúc đồng và nhất là đồ gốm...

Tiếc rằng cơ hội hưng thịnh đó của thủ công mỹ nghệ Việt Nam sớm tắt cùng mức độ gia tăng của cuộc chiến tranh phân biệt giữa các tập đoàn phong kiến. Các quan hệ giao dịch và buôn bán giữa Đàng Trong và Đàng Ngoài với các thương đoàn lạnh nhạt dần, sự nghi kỵ và đề phòng dẫn tới chủ trương bế quan tỏa cảng. Cũng còn có một đôi cơ hội khác song cũng lại tiếc rằng những cơ hội để hưng thịnh đó cũng sớm lụi tàn, thủ công - mỹ nghệ dầm chân tại chỗ và mòn mỏi dần cùng với thời gian.

Thế kỷ XVIII nối tiếp đã làm nhạt nhòa dần tính chất dân gian, đưa mỹ thuật trở về với cung đình. Cho tới buổi Lê mặt vào những thập niên cuối cùng của thế kỷ, mỹ thuật thời Lê chỉ còn hình thức mang vẻ hoa mỹ này với những mô típ trang trí kỳ hà vô nghĩa.

Vào thế kỷ XIX, triều Nguyễn xác lập và định đô tại Huế, Huế trở thành trung tâm mỹ thuật cổ Việt Nam từ đây cho đến khi kết thúc. Khái niệm Mỹ thuật Huế lâu nay thường được dùng để chỉ giai đoạn Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ XIX, giai đoạn cuối cùng của mỹ thuật cổ Việt, một giai đoạn được hình thành, phát triển và lụi tàn cùng với vương triều Nguyễn. Bởi thế Mỹ thuật Huế cũng được đồng nhất với tên gọi Mỹ thuật Nguyễn hay Mỹ thuật thế kỷ XIX. Ra đời trong cơn biến động của cuộc giao lưu bất đắc dĩ giữa hai nền văn minh Âu - Á, Mỹ thuật Nguyễn không thể không chịu tác động của hoàn cảnh. Nó có hai thời kỳ ảnh hưởng rõ rệt, một của Trung Hoa và một chỉ mới sơ khởi từ phương Tây.

Trước sự suy thoái của chính quyền phong kiến Lê - Trịnh, ngay từ khi vào cát cứ ở Đàng Trong, các chúa, rồi đến các vua nhà Nguyễn đã quyết tâm dựng lại tại đây một chính quyền quân chủ Nho giáo. Theo đó, mỹ thuật Nguyễn, tại trung tâm Huế, từ bố cục đến hình thể kiến trúc, từ các mô típ biểu hiện đến các màu sắc trang trí... nhất nhất đều tuân theo sự chỉ đạo của tư tưởng Nho giáo. Nó được lấy làm hình ảnh mang ý nghĩa một nền chính trị ổn định, một xã hội phồn vinh, biểu hiện một tâm lý kính quý thần, trọng quyền tước, ước mong hạnh phúc và thịnh trị.

Nguyễn lý thẩm mỹ của nền mỹ thuật thế kỷ này lấy sự ngay thẳng không nghiêng lệch, trước sau như một, mang vẻ đẹp uy nghi, trang trọng như nhân cách người quân tử. Nó tập hợp những hoa văn trang trí mang ý nghĩa biểu trưng của tư tưởng Nho giáo về

quyền uy, về sự thanh cao, về thông minh, trí tuệ, về sự giàu có... Hòa đồng với Nho giáo, cũng có biểu hiện của Đạo giáo và Phật giáo. Song dù giáo lý nào cũng không ngoài ước vọng chung được sung túc, hạnh phúc và sống lâu...

Trước sự tấn công dồn dập của chủ nghĩa Tây phương, cơ sở xã hội của tư tưởng Nho giáo càng được củng cố bằng tầng lớp Nho sĩ và nước muốn cùng toàn dân phát cao ngọn cờ chống ngoại xâm, mơ màng ngộ nhận về một chế độ phong kiến phương Đông văn minh hơn phương Tây tư bản. Điều đó làm cho ảnh hưởng nghệ thuật Trung Hoa nơi mỹ thuật Huế càng có thời cơ và điều kiện thấm sâu hơn bất cứ thời kỳ nào trước đó. Đó là sự lựa chọn tình thế mang tính chất phản kháng. Cho nên cả khi chủ nghĩa tư bản Pháp xâm nhập mạnh mẽ vào xã hội Việt Nam, nền kinh tế hàng hóa phát triển cao hơn, công nghệ mới phổ biến rộng rãi hơn, cơ sở kinh tế xã hội có ảnh hưởng trực tiếp đến đời sống và văn hóa của mọi tầng lớp nhân dân nhưng mỹ thuật Huế vẫn kiên trì con đường của mình, vẫn không thay đổi bao nhiêu.

Nó vẫn lấy sự đồng điệu với nguyên lý thẩm mỹ Trung Hoa để thể hiện mình trong tình cảm và truyền thống dân tộc. Tuy nhiên, càng xa trung tâm Huế, nhất là trên địa bàn phía Bắc, tinh thần Nho giáo ấy cùng với thời gian cũng ngày càng phai nhạt, dẫn tới thời kỳ suy tàn của Mỹ thuật Huế.

Song cũng phải thấy rằng, ngay tại trung tâm Huế, ngay trong những công trình kiến trúc tiêu biểu nhất, ẩn dưới hình thức cổ kính kiểu Trung Hoa với những lớp ngói ống màu sắc, những kiểu chồng diêm tầng lớp lớp... vẫn là những giải pháp kết cấu kiến trúc riêng biệt mang tính địa phương. Những kiểu nhà rường, nhà rội, đó là những biệt sắc trong kiến trúc truyền thống lâu đời của dân tộc.

Khoảng cuối thế kỷ XIX lại một lần nữa các ngành nghề thủ công mỹ nghệ có cơ hội hưng thịnh, chúng góp phần không nhỏ tạo nên diện mạo ưu nhã của mỹ thuật Huế. Với sự tinh nhạy của chủ nghĩa tư bản đang tìm kiếm thị trường và lợi nhuận, người Pháp đã rất chú ý đến nền thủ công mỹ nghệ xứ này. Họ đã tìm cách khai thác chúng vào những thập niên đầu thế kỷ XX, biến chúng thành một nền kinh tế hàng hóa đặc biệt.

Vẻ đẹp nghiêm mật, mơ màng, tráng lệ chốn cung đình, vẻ nên thơ nơi công trình kiến trúc lăng mộ của mỹ thuật Huế khiến cho các nhà khảo cứu đã quên đi cả yếu tố thời gian và không gian, quên đi cả mối quan hệ phát triển theo lịch đại. Tưởng nó như một dòng thẩm mỹ riêng biệt phát triển trong quan hệ đồng đại với nền mỹ thuật xứ Bắc. Thực ra, từ trung tâm Huế, mỹ thuật Huế lan tỏa trên khắp địa bàn lãnh thổ Việt Nam, nhất là các nơi làng quê vùng châu thổ Bắc bộ. Và nó chỉ thực sự chấm dứt vào năm 1945, năm Cách mạng tháng Tám thành công, nước Việt Nam Dân Chủ Cộng hòa ra đời. Mỹ thuật Huế chấm dứt đồng thời cũng là điểm dừng sau khi đã đi hết con đường mỹ thuật cổ Việt.

NNC. Nguyễn Tiến Cảnh