

MỸ THUẬT TRUYỀN THỐNG GIAI ĐOẠN ĐẦU THỜI TỰ CHỦ QUA DI SẢN VĂN HOÁ DÂN TỘC

NGUYỄN HỒNG NGỌC*

Việt Nam nằm ở góc Đông Nam của Châu Á, vừa dựa vào lục địa vừa trông ra biển cả, là nơi nghỉ chân trên các chuyến đường dài giữa Ấn Độ Dương và Thái Bình Dương. Cùng với các nước khác ở Đông Nam Á, Việt Nam lại tiếp giáp với hai khu vực có nền văn hóa cổ đại rực rỡ, từng là quê hương của nhiều tôn giáo lớn, là Ấn Độ và Trung Hoa. Vì vậy, tuy nước ta không sản sinh ra một tôn giáo lớn nào, nhưng, từ rất sớm, nước ta đã là nơi gặp gỡ của nhiều tôn giáo khác nhau: Phật giáo, Đạo giáo, Nho giáo... Trong quá trình phát triển của lịch sử Việt Nam, ba tôn giáo trên không thâm nhập ở một mức độ như nhau, mà tùy từng lúc và từng nơi, có tôn giáo này mạnh hơn tôn giáo kia, và ngay trong một tôn giáo cũng có yếu tố này chiếm ưu thế hơn yếu tố kia. Điều đáng chú ý là các tôn giáo khác nhau ấy chẳng những không tiêu diệt lẫn nhau, mà còn thâm nhập vào nhau, tạo ra tình thế pha tạp và màu sắc phong phú trong tôn giáo ở đất Việt.

Trước khi nhà Hán xâm lược thì cả phía Bắc Việt đã chịu sự ảnh hưởng của văn hóa Ấn Độ. Tuy không còn dấu tích văn hóa vật chất để khẳng định điều đó nhưng vẫn còn nhiều sách vở ghi lại. Cụ thể là: *Thủy Kinh chú* do người Trung Hoa dưới thời nhà Đường đã viết rõ: "Vào thế kỉ thứ 3 trước công nguyên, vua Axôca đã cho dựng trên đất Việt một tháp Phật ở núi Lê - Nê" - mà chúng ta ngỡ rằng ít nhiều có gắn đến tháp Sancu của Ấn Độ. Cổ giáo sư Trần Quốc Vượng và một vài nhà nghiên cứu mỹ thuật ở những năm 70 của thế kỷ XX không cho rằng tháp đó nằm ở Kiến An - Hải Phòng, mà là ở chân núi Tam đảo, nhìn về phía châu thổ vùng đồng

bằng (cách đây xấp xỉ 2.300 năm, người Việt đã sống tập trung ở chân núi Tam Đảo). Sau này, sang đầu thế kỉ XXI, nhà Phật học Lê Mạnh Thát cho rằng tháp Lê - Nê là ở Tam Đảo. Một vài nhà dân tộc học mỹ thuật khác còn tìm thấy được cả dấu vết gắn với văn hóa Ấn như chùa Địa Ngục - dù chùa này cho đến nay cũng không còn nữa song những người dân cách đây 20 năm còn nhớ rõ chùa nằm ở vị trí đền thờ Trần Hưng Đạo ngày nay.

Khoảng đầu thiên niên kỷ thứ nhất, một dòng Phật giáo thoảng có yếu tố Mật tông có lẽ đi từ phía Tây Bắc tới, với sự có mặt của nhà sư Khâu Đà La (chùa Dầu) đã tạo tiền đề cho tín ngưỡng thờ Tứ Pháp (một hệ Phật giáo dân dã dung hội giữa Phật giáo, Bà la môn giáo với tín ngưỡng văn hóa dân gian cầu mưa, cầu mùa đã sinh ra tín ngưỡng này). Trong đó có sự xuất hiện của những thần linh nông nghiệp như Mây, Mưa, Sấm, Gió (sau này là mây, mưa, sấm, chớp) là một biểu hiện của sự dung hội đó. Tôn giáo tín ngưỡng đã nhòe trong nhau để chúng ta có được những sản phẩm ít thay đổi là những pho tượng tương ứng: đầu có tóc xoắn ốc và nhục khẩu/nhục kháo (một trong những nét điển hình của tượng Phật giáo), tượng cưỡi trần để biểu hiện sự bộc lộ một cách tự nhiên trước bầu trời, màu tượng là màu gụ thắm, hội bởi màu đỏ và đen (không đen kịt) - mà như một số nhà nghiên cứu coi đó như ảnh hưởng của Bà la môn giáo. Điều này rất khác với tín ngưỡng gốc của người Việt lấy việc thờ Nữ thần làm trọng, khởi nguyên là Bà mẹ rừng, rồi đến Bà mẹ sứ sở, đến vùng giáp ranh giữa miền núi và đồng bằng là thờ Tứ Pháp (Pháp Vân - Pháp Vũ - Pháp Lôi - Pháp Điện)... Và, như cổ giáo sư Từ Chi đã cho rằng: người Việt nguyên thủy chưa có khả năng phân tích, bởi vậy việc phát triển từ một

* Đại học Mỹ thuật Công nghiệp Hà Nội

vị Nữ thần thành bốn, năm vị là có sự ảnh hưởng tư duy phân tích của Trung Hoa.

Nhìn lại về pho tượng chùa Phật tích (cho đến nay, tượng này chỉ còn thân và bệ là mang tính gốc, đầu và đài sen được sửa lại về sau), chúng ta thấy các nếp áo cà sa của tượng Phật là những đường gân nửa ống tròn - đó là sản phẩm của dòng nghệ thuật Gandhara - một dòng nghệ thuật dung hòa giữa mỹ thuật Hi - La và mỹ thuật địa phương ở vùng Pec - xa - oa (nay thuộc Pakistan). Dòng nghệ thuật này đã ảnh hưởng đến mỹ thuật Ấn Độ mà hiện nay chúng ta vẫn còn thấy những điển hình của nó ở tượng Phật và Bồ Tát ở Bảo tàng Calcutta - Ấn Độ.

Tuy nhiên, Phật giáo khi du nhập vào Việt Nam đã được cư dân nông nghiệp lúa nước ở Việt Nam "bản địa hóa", và từng bước dung hợp với tín ngưỡng sùng bái tự nhiên của văn hóa nông nghiệp. Với người Việt, sự gắn bó với tự nhiên là sự ứng xử lâu dài và bền chặt, người Việt thờ Tứ pháp (mây, mưa, sấm, chớp) và những "lực lượng siêu nhiên" đó được gắn với các nữ thần (bà Đậu, bà Đậu, bà Tướng, bà Dàn). Phần nào đó có thể nói, tín ngưỡng thờ Nữ thần đã tác động đến tinh thần Phật giáo ở Việt Nam nói chung, ở mỹ thuật thời Lý nói riêng thông qua nét đẹp dịu dàng nữ tính của các pho tượng Phật, trở thành một tiêu chí thẩm mỹ của Mỹ thuật Phật giáo Việt Nam. Cũng ở pho tượng Phật của chùa Phật Tích (thế kỷ thứ XI), ngoài những nét chung trong bố cục và cách tạo tượng ít nhiều từ phong cách Ấn Độ, pho tượng này lại có những sắc thái riêng của Việt Nam là ở đường nét mềm mại, tròn trịa, khuôn mặt thanh khiết với vầng trán đều đặn, lông mày mảnh và cong, đôi mắt mơ màng hơi cúi xuống, miệng thoảng một nụ cười kín đáo, gương mặt của đức Phật toát lên vẻ đẹp đôn hậu, dịu dàng. Nền tảng của tín ngưỡng thờ Nữ thần Việt ấy là trên cơ sở của tư duy nông nghiệp.

Thời Lý, Trần và Lê sơ, mỹ thuật của người Việt chủ yếu gắn với "tầng lớp trên". Gọi là "tầng lớp trên" ở nước ta cũng chỉ mang tính tương đối bởi không nảy sinh vấn đề kinh tế tư nhân như ở các nước khác. Chính vì vậy, ít nhiều trong cả một thiên niên kỷ thứ II, tinh thần dân chủ, đặc biệt là tinh thần dân làng xã đã bao trùm đặc trưng xã hội đương thời. Trên tinh thần đó, nhìn vào Mỹ thuật Lý, chúng ta dễ dàng nhận thấy những đề tài gắn với văn hóa Ấn Độ là chủ yếu. Đó cũng là những ảnh hưởng mang tính chất khu vực bởi rất nhiều nước ở Đông

Nam Á đã tiếp thu nền văn hóa Ấn Độ để phát triển nền nghệ thuật tạo hình của mình. Bằng các chứng tích của khảo cổ học từ các cuộc điền dã, chúng ta đã tìm được những Apsaras (những vũ nữ thiên thần), Gandharvas (những nhạc công thiên thần), Kinaras- Khanna ra (những hình tượng nửa người trên mang hình người, nửa người dưới mang mình chim); hay hình tượng Garuda (một loại thần điều có sức mạnh vô song), thần tướng và khí... trong Phật thoại Ấn Độ nhằm để cao Phật giáo, trong tư cách là thiên thần múa hát để dâng hoa chúc mừng và xưng tán đức Phật. Những Apsaras có cơ thể thường cố tình phơi bày chiếc hông lớn, quần áo bó sát người khiến các đường cong nổi lên rõ rệt, trong điệu múa vũ trụ, nảy sinh từ thần Siva (biểu hiện sự sinh sôi nảy nở của trời đất, gắn với nông nghiệp). Động tác của nhân vật thường một chân co gập, một chân duỗi thẳng, ngả người về phía trước là một nguyên tắc gần như chung cho các Apsaras của các cư dân quanh vùng (Apsaras tạc nổi trên bậc đá cửa tháp Chương Sơn - Ý Yên, Nam Định; ở chân tháp thờ bằng đất nung, chân tháp men, hay chân các cột hoa dây của cây tháp lớn Long Đọi - Hà Nam Ninh... Đặc biệt là hình tượng con rồng Lý với mang nở bạnh, mắt lồi lớn, một chiếc mũi dài như vòi voi, mồm luôn há mở, không có sừng, mũi và tai như ở các giai đoạn sau, tuy không hoàn toàn giống với rắn Vasuki và Naga ở văn hóa Ấn nhưng nó là sự hội tụ của những linh vật mang tính thần thánh mà nhiều người gọi là những con vật vũ trụ, chỉ riêng cái đầu như sự hội tụ bởi các thành phần: của Voi, của biểu tượng sấm chớp, và mang bóng dáng thủy quái Makara của Ấn Độ. Tất nhiên, rồng Lý qua sự liên tưởng của người Việt còn hội vào đó cả những biểu tượng khác nữa như một thực thể tổng hòa của cả âm dương, là một con vật vũ trụ, một đối tượng để cầu phồn thực của người Việt với những văn số ba ngựa, văn dấu hỏi, những râu và tóc chải (tượng trưng sức mạnh của sấm chớp, mây mưa...), điểm xuyết quanh rồng là vài hạt tròn có kiểu tóc chải bay ra hai, ba phía như biểu hiện về sự chuyển động của tinh tú, nền của rồng là văn xoắn và hoa lá thiêng... Con rồng Lý đã cho chúng ta thấy được tâm thức người Việt vẫn gắn bó chặt chẽ với tâm thức của các cư dân trong cùng khu vực Đông Á, Đông Nam Á ở dưới triều Lý. Trong những hiện vật đã tìm thấy thuộc triều Lý còn có hình tượng Hồ Phù (biểu tượng tượng trưng cho sự no đủ - một biểu tượng xuất hiện nhiều trong tín



Nhang án chùa Ngọc Đình, Thanh Oai, Hà Nội, đá (1375) - Ảnh: Quốc Vụ

ngưỡng và nghệ thuật tạo hình của cư dân các nước Đông Nam Á, đặc biệt là trong nghệ thuật cổ truyền Chăm) song ở hình thức ít dữ dội hơn, như Hồ Phù ở vai tượng chùa Long Đọi - Nam Hà.

Ở lĩnh vực của kiến trúc, như Giáo sư Ngô Văn Doanh đã nói thì chính chùa Một Cột là một biểu tượng của Mandala (Mandhara) - hình tượng bông hoa sen thanh khiết cao quý, sang trọng, một biểu trưng của Phật giáo Ấn Độ. Gần đây hơn, các nhà nghiên cứu dân tộc học mỹ thuật còn tìm thấy được dấu tích con quý đầu sói được tạc thành dải ở dưới bệ đài sen của 10 con thú ở chùa Phật Tích, tuy bố cục không khác nghệ thuật Chăm là mấy, song cách biểu hiện có mềm mại hơn.

Mặt khác, nhiều kiến trúc chùa thời Lý còn để lại những cây cột đá mà điển hình là cột chùa Giạm (Bắc Ninh), cột rồng ở Hà Nội, cột tròn ở chùa Bà Tấm, cột chùa Linh Xứng. Tập trung vào cột chùa Giạm, chúng ta thấy đó là một cây cột vũ trụ lớn. Về mặt hình thức, cột này gần giống như Linga Mukha của người Chăm (cũng là tín ngưỡng thờ nguồn sống vĩnh cửu Silva của nhiều cư dân Đông Nam Á quanh vùng) song to hơn nhiều, được đặt cố định như một kiến trúc.

Qua những đối sánh, nếu chỉ dựa vào hình thức biểu hiện và đề tài, rõ ràng giữa văn hóa Ấn Độ và văn hóa Việt đã có sự ảnh hưởng rất gần gũi.

Ảnh hưởng này còn mang tính chất chủ động hơn bởi sau khi đánh thắng quân Tống và lập kinh đô tại Thăng Long, triều đình nhà Lý muốn giương cao ngọn cờ dân tộc, khẳng định quốc gia Việt bằng nghệ thuật. Điều này cũng đã được sử sách ghi lại như “không mặc gấm Tống mà mặc gấm Việt”...thì tinh thần “giải” Hoa (không phải “bài” Hoa) là rất rõ rệt. Đó là một ý thức để văn hóa Việt trở về với “gia đình” Đông Nam Á, lấy nền tảng cơ sở là văn hóa Ấn Độ.

Tuy nhiên, cho dù mỹ thuật của người Việt có ảnh hưởng Ấn Độ hay các nước phương Nam thì vẫn mang một sắc thái riêng. Nếu ở những vùng gần gũi Ấn như Chăm Pa với gốc là Malayô/Nam đảo thường hợp với đặc tính văn hóa biển cả thì người Việt lại hợp với văn hóa nông nghiệp. Bởi vậy, nếu như tính chất mạnh mẽ khoáng đạt được bộc lộ rất rõ rệt trong nghệ thuật tạo hình của người Chăm, thì tính chất êm ái, uyển chuyển, nhịp nhàng, lặp đi lặp lại đầy chất trữ tình lại phổ biến ở đường nét tạo hình của người Việt. Sự khác biệt này dễ dàng nhận thấy trên các hiện vật của văn hóa Chăm, Việt. Chẳng hạn như ở nguyên mẫu của mỹ thuật Chăm Pa, con quý đầu sói được bố cục hoành tráng, động tác xoay mình dứt khoát, tay chân dang mạnh, chân đạp thẳng, thì ở trong mỹ thuật người Việt, thể dáng chân tay được chuyển hóa co lại, gập

nhịp tạo sự mềm mại, đôi khi còn điểm xuyết trên thân bằng những dải lụa/dải đào bốc lên càng làm phá vỡ đi sự cứng cỏi của những cư dân ven biển ăn sóng nói gió. Cũng như thế, một số nhà dân tộc học mỹ thuật đã nhìn nhận và cho rằng những pho tượng của Chăm Pa có một sức tỏa mạnh ra ngoài, mang tính hướng ngoại, còn tượng của người Việt như có sức hút vào bên trong, mang tính chất hướng nội...

Như vậy, vào thời Lý, tuy trực tiếp ảnh hưởng văn hóa, tôn giáo tín ngưỡng từ Ấn Độ và của những khu vực gần gũi, song mỹ thuật truyền thống Việt vẫn có những tính chất riêng biệt, tinh thần Việt trên nền tảng tư duy nông nghiệp vẫn là tinh thần muôn thủa cho đến tận ngày nay.

Trở lại với lịch sử, chúng ta nhận thấy đạo Phật với tính chất vô thần từ bi hỉ xả và thoát tục nên dù nhiều nhà sư đã tham gia vào chính sự, song đặc tính "Từ bi" và "Thoát tục" ấy không thể tạo nên nền tảng tổ chức xã hội tốt, khó xây dựng được một chính quyền vững mạnh để bảo vệ đất nước. Vì thế mà ngay ở giai đoạn đầu của thời Lý, bộ máy chính quyền ít nhiều đã có xu hướng nhìn về cơ cấu tổ chức xã hội của Trung Hoa với hệ tư tưởng Nho giáo để học tập. Dù cho nhà Lý được sự ủng hộ của Phật phái Tì ni đa lưu chi mà dựng nên triều đình, song vẫn phải chuyển hóa đạo Phật để tạo nên 1 bộ đỡ tinh thần cho xã hội đương thời. Họ lập nên phái Thảo đường với bản chất là sự dung hội Phật giáo và Nho giáo, nhằm mục đích đưa tư tưởng Nho giáo vào tổ chức xã hội. Hệ quả là ngay vào năm 1070, nhà Lý đã cho xây dựng Văn miếu Quốc Tử Giám. Từ đó, vai trò của Nho sĩ ngày một phát triển mạnh, vai trò của các nhà sư dần bị đẩy về chốn Thiền môn.

Chính từ những yêu cầu thực tế đó của lịch sử, hệ tư tưởng Nho giáo và tầng lớp Nho sĩ ngày càng phát triển và chiếm ưu thế dưới thời Trần đã ảnh hưởng trực tiếp đến Mỹ thuật giai đoạn này. Những hiện vật còn lại của mỹ thuật thời Trần cho thấy: tuy giai đoạn này vẫn còn sử dụng hình tượng Khẩn na

la (như ở chùa Thái Lạc - Hưng Yên) song mô típ đã xa dần với bản gốc, hình những nhạc sĩ thiên thần ít nhiều đã ảnh hưởng của Trung Hoa (cách biểu hiện gương mặt béo tốt đầy đặn hơn) đồng thời có những biểu hiện đột ngột trong tạo hình (như tay tiên nữ dâng hoa mọc ra từ một bên vai một cách ngẫu hứng...) bộc lộ sự phi Ấn, phi Hoa, song những hình tượng đó đã ngã dần sang ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa rất rõ.

Vào năm 1262, với chùa Phổ Minh, người ta thấy xuất hiện nhiều con rồng và thú nẩy sừng nai hai chạc, có lông đuôi. Đặc biệt là với cây tháp Phổ Minh niên đại 1310, ở trần lòng tháp đã có rồng lưng võng uốn lưng ngựa, mang dáng dấp của con rồng Trung Hoa. Như vậy, ngay từ đầu thời Trần, chúng ta đã thấy sự ảnh hưởng của tư tưởng Nho giáo cùng với sự phát triển của Nho giáo và tầng lớp Nho sĩ như là một bộ đỡ cho văn hóa Trung Hoa xâm nhập vào xã hội Việt đương thời.

Hệ quả rút ra đối với những học giả nghiên cứu về Mỹ thuật truyền thống Việt là: Không có cái gọi "Phật giáo là quốc giáo ở nước ta vào thời Lý và thời Trần". Mà mỹ thuật Lý được giới hạn tập trung vào khoảng giai đoạn chống Tống, bình Chiêm với niên đại phổ biến cụ thể chỉ từ nửa cuối thế kỉ thứ XI sang 30 năm đầu của thế kỉ thứ XII. Đồng thời mỹ thuật thời Trần sớm nhất biết được hiện nay coi như gắn với chùa Phổ Minh có niên đại năm 1262. Phân chia như vậy cũng cho chúng ta thấy rõ: có một khoảng khuyết thiếu của mỹ thuật giữa thời Lý và thời Trần dài đến trên một thế kỉ. Như thế có thể tạm bác bỏ nhận thức gộp mỹ thuật của hai thời kì này vào làm một - nghĩa là không có nền mỹ thuật Lý - Trần mà mỹ thuật Lý riêng, mỹ thuật Trần riêng./.

(Kỳ sau đăng tiếp...)

N.H.N

(Ngày nhận bài: 05/10/2013; Ngày phản biện đánh giá: 29/10/2013; Ngày duyệt đăng bài: 28/11/2013).

Nguyễn Hồng Ngọc: Traditional Fine Arts in Early Independence Age through Cultural Heritage

The paper argues on the historical flow and based on Vietnamese Buddhist fine arts to conclude some basic characteristics of these arts under feudal ages. Thus it says much about the De-Chinesization in the ideological aspect in Lý dynasty, and then in formal exchange in later dynasties, and some other comments.