

# MỸ THUẬT CỔ TRONG SỰ NGHIỆP XÂY DỰNG CON NGƯỜI MỚI

Quy định “nhiệm vụ trung tâm” của cuộc cách mạng tư tưởng và văn hóa trong giai đoạn mới của cách mạng xã hội chủ nghĩa trên đất nước ta vừa thống nhất, Báo cáo chính trị của Ban chấp hành Trung ương Đảng tại Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ IV đề cập trước tiên đến việc “xây dựng con người mới”(1). Con người mới nói đây, tất nhiên là “con người mới xã hội chủ nghĩa”(2). Định nghĩa mẫu mực con người này, Nghị quyết Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ IV nêu lên “những đặc trưng nổi bật”: “làm chủ tập thể, lao động, yêu nước xã hội chủ nghĩa và có tinh thần quốc tế vô sản”(3).

Điều đáng lưu ý là, khi phát triển cho tỉ mỉ hơn nội dung của các đặc trưng vừa kể, bên cạnh những tiêu chuẩn cụ thể nặng về lý trí, Nghị quyết còn đề cao mặt tình thương: con người mới phải “có tư tưởng đúng và tình cảm đẹp”, “có lòng yêu nước xã hội chủ nghĩa nồng nàn”, “có tình thương yêu sâu sắc đối với nhân dân lao động” (4).

Mà quả vậy! Tình thương vốn là một trong những bình diện tích cực nhất của ứng xử con người, bởi lẽ chính vì thương yêu mà phải căm thù, chính vì thương yêu mà phải chiến đấu, chính vì thương yêu mà phải xây dựng.

Nhưng làm cách nào để vun xới trong mỗi chúng ta, đặc biệt trong mỗi con người của thế hệ trẻ, những tình cảm cao đẹp nhất, nhằm xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa? Để phần nào giải đáp câu hỏi này, *Báo cáo chính trị* cũng như Nghị quyết đã dành nhiều trang cho công tác văn hóa - văn nghệ(5), trong

chừng mực mà người cán bộ văn hóa - văn nghệ của chế độ xã hội chủ nghĩa không chỉ là một chuyên viên bình thường, mà nghiêm nhiên là “kỹ sư tâm hồn”. Mặc dầu hai văn kiện trên không thể nhắc đủ từng ngành văn hóa, từng bộ môn nghệ thuật, mọi người công tác trong ngành mỹ thuật, dù là nghệ sĩ tạo hình hay người nghiên cứu mỹ thuật, đều hiểu rằng, trong cuộc cách mạng tư tưởng văn hóa, trong các biện pháp văn hóa nhằm xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa, mỹ thuật tất và phải có phần đóng góp của nó.

Tuy nhiên, khi nói đến đóng góp của mỹ thuật vào cuộc cách mạng tư tưởng và văn hóa, cán bộ và nhân dân ta thường chỉ nghĩ đến những tác phẩm mỹ thuật do các nghệ sĩ cách mạng sáng tạo ra, đến tác dụng giáo dục tư tưởng và xây đắp tình cảm của những tác phẩm ấy. Thực ra, còn một đóng góp nữa của mỹ thuật vào cuộc cách mạng tư tưởng và văn hóa, mà cán bộ cũng như nhân dân ta thường ít lưu ý đến. Đó là gia tài mỹ thuật phong phú do cha ông ta để lại, và tác dụng giáo dục cũng như xây đắp tình cảm mà gia tài ấy còn có thể phát huy đối với thế hệ hiện nay và các thế hệ mai sau.

Gia tài mỹ thuật do cha ông ta để lại chỉ mới được bước đầu thăm dò, khó khăn, chủ yếu là khách quan, mà chúng tôi sẽ đề cập đến trong một đoạn sau. Dù sao, ngay từ bây giờ, các nhà nghiên cứu nói chung còn trẻ, mới dần thân cách đây chưa phải đã lâu lắm vào một lĩnh vực mỹ thuật Việt Nam cổ truyền, đã dám nói chắc với chúng ta một đôi điều(6).

- Một là, gia tài ấy đã được cha ông ta tích lũy dần qua một khoảng thời gian phải tính bằng thiên niên kỷ, từ những nét còn thô vụng nhưng tràn trề sức sống trên vách đá hang tiền sử Đông Nội, và những hình, những hoa văn đã được quy phạm hóa trên các hiện vật đồng thau thời sơ sử, qua các phong cách chạm

tạc và trang trí khác nhau nhóm lên từng chặng đường của lịch sử dân tộc: Lý, Trần, Lê sơ, Mạc, Lê trung hưng, Lê mạt, Nguyễn. Gia tài mỹ thuật do cha ông ta để lại không những có độ dày của thời gian, mà còn có sự tiếp nối trong thời gian nữa, bởi vì - ngoài khoảng trống kéo dài qua nghìn năm ngoại thuộc, mà sau này các nhà lịch sử mỹ thuật sẽ cố lấp đầy - , còn thì, suốt chiều dọc của lịch sử, phong cách ra đời trước bao giờ cũng đã phần nào báo hiệu phong cách sẽ thay chân nó, và phong cách đi sau thường cất giữ được ít nhiều những gì đã làm nên phong cách đi trước. Như vậy, chúng ta đứng trước một nền mỹ thuật rõ ràng có truyền thống, đứng trước một truyền thống đích thực về cái Đẹp, một truyền thống có thể nói đã được “hun đúc qua bốn nghìn năm lịch sử”.

- Hai là, thông sử cho biết rằng đất nước ta từng trải qua nhiều lần ngoại xâm, có lần kéo dài ngót một thiên niên kỷ, nhưng nhân dân ta chưa lần nào bỏ cuộc, có thể thất thế trong buổi ban đầu, nhưng chỉ là tạm thời co lại để lấy thêm sức mà vùng dậy chống ngoại xâm, và chống kỳ đến thành công. Trong lịch sử mỹ thuật cũng vậy, những đặc điểm của quá trình dựng nước và phát triển đất nước đã đặt cha ông ta vào thế phải nhiều lần tiếp xúc với các nền nghệ thuật ngoại lai, có khi là những nền nghệ thuật bị kẻ thống trị áp đặt, do đó nền mỹ thuật cổ truyền Việt Nam đã nhiều phen tiếp thu các yếu tố bên ngoài. Thế mà, điếm qua gia tài mỹ thuật do ông cha ta để lại, các nhà lịch sử mỹ thuật trẻ tuổi đã ngạc nhiên và thích thú nhận thấy rằng gia tài ấy vẫn bảo lưu được trong lòng nó, khi dưới dạng này, khi dưới dạng kia, những khía cạnh của cái mà chúng ta có thể gọi là “tâm hồn và cốt cách Việt Nam”. Và lạ thay, trong nhiều trường hợp, những yếu tố từ ngoài đến lại được sử dụng một cách nhuần nhuyễn để góp phần tôn thêm cái tâm hồn và

cốt cách nói trên. Nếu như, trên bình diện chính trị-quân sự, việc giành lại và củng cố nền độc lập dân tộc là kết quả của nhiều cuộc đấu tranh liên tiếp, là xương máu của nhân dân và của những bậc anh hùng mà chiến tích còn rực sáng trên các trang sử vàng son của Tổ quốc, thì trên bình diện tạo hình, cũng đã diễn ra qua hàng thế kỷ, một cuộc đấu tranh dai dẳng để bảo vệ và xây đắp tính dân tộc. Đây là cuộc chiến tranh âm thầm của bao lớp nghệ sĩ không tên tuổi, mà thành quả - bằng vào phân tích của nhà lịch sử mỹ thuật thời nay - còn tươi rói trên các tác phẩm kiến trúc, điêu khắc, hội họa cổ truyền.

- Ba là, khác với thông lệ trên thế giới, trong gia tài mỹ thuật do cha ông để lại, thực khó lòng phân biệt cho thực rành rẽ đâu là bác học và đâu là bình dân, đâu là cung đình và đâu là dân dã(7). Điều này càng đáng lưu ý trong chừng mực mà trên mảnh đất văn học cổ truyền, các nhà nghiên cứu lại nói đến một nền văn chương bình dân. Sự khác biệt này giữa văn chương và nghệ thuật tạo hình phải chăng là một nét đặc thù của chế độ phong kiến quan liêu thời trước? Bởi vì, nếu như dưới chế độ ấy, chữ nghĩa và người có chữ được đề cao, thì trái lại, mọi nghề nghiệp viện đến lao động chân tay và những người làm các nghề ấy đều bị khinh rẻ, không loại trừ vẽ, chạm khắc, tạo tác. Giai cấp thống trị có thể đặt hàng, thậm chí có thể can thiệp vào quá trình sáng tác bằng cách áp đặt kiểu thức này hay kiểu thức kia. Nhưng, trực tiếp làm ra tác phẩm, trực tiếp cung cấp cho các kiểu thức áp đặt những ngoại dạng cụ thể bằng đường nét, bằng khối, bằng màu ánh sáng và bóng tối, lại là những hiệp thợ, mà thành viên là các nghệ sĩ đích thực hay vô danh, những người sống một cuộc sống vật chất và giữ một địa vị xã hội không cao gì hơn cuộc sống và địa vị của mọi người dân nơi thôn ỏ. Phải chăng chính vì thế, chính vì nguồn gốc xã hội của người nghệ sĩ

tạo hình dưới chế độ cũ, mà nền mỹ thuật cổ truyền của ta không tự phân cho thực rành rẽ thành hai dòng bác học và bình dân, trái lại, thấm nhuần tính nhân dân qua mọi thời kì kịch sử. Liều lượng tính nhân dân có thể tăng lên hay giảm xuống tùy từng thời, tùy đặc tính của từng tập đoàn phong kiến thống trị trong từng thời, tùy tương quan lực lượng giữa phong kiến và nhân dân lao động qua từng thời. Và đến thời Mạc (thế kỷ XVI), lúc cuộc tranh chấp giữa hai tập đoàn phong kiến làm cho giai cấp thống trị bắt đầu suy yếu, và nhất là đến thời Lê mạt (thế kỷ XVIII), thời đại của nông dân khởi nghĩa, thì tính nhân dân được bộc lộ đầy đủ hơn bao giờ hết trong các biểu hiện mỹ thuật, đặc biệt là trong “điêu khắc đình làng”(8).

- Bốn là, trong gia tài mỹ thuật do cha ông để lại, không thể bỏ qua những biểu hiện tạo hình cổ truyền của các dân tộc ít người. Căn cứ vào kết quả của công cuộc “xác định thành phần dân tộc”, cơ bản do Viện Dân tộc học tiến hành từ năm 1960 cho đến những năm 1968 -1973, thì riêng ở miền Bắc Việt Nam, những dân tộc này đã lên đến con số 36(9). Mỗi dân tộc sinh hoạt trong một môi trường thiên nhiên nhất định, nói một ngôn ngữ hay một phương ngữ riêng, có những phong tục và lối sống loại biệt. Nhưng, nhìn chung phần lớn các dân tộc ít người là những cộng đồng có dân số thấp, vốn đốt nương trên sườn núi và hái lượm ở trong rừng. Qua hàng thế kỷ đấu tranh sinh tồn trong một cảnh quan nhiều khi khắc nghiệt, mỗi dân tộc ít người trên đất nước ta đã tự tạo lấy một nền văn hóa thích ứng với môi trường sống, mức sống và lối sống của mình, trong đó mỹ thuật nổi bật lên như là biểu hiện sò mó được của tâm lý và tình cảm cộng đồng. Trên mảnh đất này, không phải trong trường hợp nào ta cũng bắt gặp những đền đài nguy nga, những tác phẩm hội họa và điêu khắc thuần túy phục vụ cho nhu cầu thẩm mỹ. Với

các dân tộc ít người, mỹ thuật không rời bỏ cuộc sống hàng ngày, không tự tách khỏi các hiện vật thông dụng, nhà ở, quần áo, hoa văn trên áo quần, vũ khí, công cụ lao động, tranh thờ, tượng mồ... Dưới chế độ cũ, tất cả những biểu hiện thẩm mỹ kể trên, ngoài ranh giới của từng cộng đồng có liên quan ra, đều bị lãng quên trong đời sống quốc gia. Cách mạng, khi tuyên bố quyền bình đẳng về mọi mặt giữa các dân tộc hợp thành chính thể Việt Nam, vô hình chung đã trả lại cho các biểu hiện ấy một vị trí dưới ánh mặt trời. Tất cả chúng ta, nếu cần phải đưa ra ví dụ, ít nhiều đều có biết đến và từng thưởng thức cái đẹp hồn nhiên mà ngộ nghĩnh của những mẫu “thỏ cảm” miền núi. Tuy nhiên, có được sưu tầm cho đầy đủ hơn nữa, có được khảo sát cho cặn kẽ hơn nữa, thì kho báu ấy mới phô ra được hết nguyên chất đẹp của nó, mới có điều kiện thực tế để góp hết tiềm năng thẩm mỹ của nó vào nền nghệ thuật tạo hình đa sắc của nước đa dân tộc, thống nhất và xã hội chủ nghĩa(10).

Bốn điểm sơ kết trên đây đều được đúc lại từ những ý kiến lẻ tẻ, từ một số công trình đầu tay của các nhà nghiên cứu thuộc thế hệ mở đường cho ngành mỹ thuật cổ truyền Việt Nam. Nhưng chúng tôi sẽ chưa làm tròn bổn phận đối với các bạn đồng nghiệp trẻ ấy - trong chừng mực chúng tôi muốn nói lên ở đây phần nào tiếng nói của họ, - nếu không dẫn được một ví dụ cụ thể rút ra từ tư liệu do họ kiên nhẫn sưu tầm trong những năm qua để minh họa cho các điểm đã sơ kết.

Thực ra, nếu dành được thì giờ để thăm thú cho tương đối kỹ từng phòng của Viện Bảo tàng Mỹ thuật, thì mỗi người trong chúng ta sẽ dễ dàng lọc ra được minh họa hiển nhiên nhất. Nhân đây, chúng tôi cũng xin nói thêm rằng nhà bảo tàng ấy, công trình đầu tay của các nhà nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam thuộc thế hệ một, đã được hoàn thành vào năm 1966, giữa thời kháng

Mỹ, dưới sự chỉ đạo chuyên môn của cố họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung. Riêng chúng tôi, trong phạm vi một bài báo ngắn, chỉ xin chọn ra đây một ví dụ, và chỉ một thôi, mà chúng tôi cho là dễ trình bày bằng lời nhất. Chúng tôi sẽ nói đến hình tượng con rồng, và những biến chuyển của nó qua thời gian, dưới nhát đục của người thợ chạm Việt Nam thuở trước.

Đây là một ví dụ cực hạn. Cực hạn, trước hết, bởi vì chuyên đề này, tuy chưa hấp dẫn được nhiều người viết cho lắm(11), nhưng, do có thời được trao đổi nhiều bằng miệng giữa những người nghiên cứu mỹ thuật, nên vô hình chung đã bị xem như một đề tài nhàm chán, một vấn đề tưởng chừng đã được giải quyết xong xuôi từ lâu rồi. Cực hạn, còn vì, dù cho không phải mỗi ai trong chúng ta đều có dịp nghiên cứu con rồng về mặt nội dung ý thức, cũng như về mặt ngoại dạng thẩm mỹ, nhưng ai ai cũng có thể mơ hồ cảm thấy rằng đây là một biểu tượng của vương quyền và thần quyền, tức hình ảnh tượng trưng cho những thế lực xã hội và tinh thần mà Cách mạng đã lên án và loại trừ khỏi đời sống chính thức. Ấy thế mà, chính ở biểu tượng này, các nhà lịch sử mỹ thuật trẻ tuổi của chúng ta đã ngạc nhiên bất gặp nhiều yếu tố dân tộc và nghệ thuật đậm nét. Hơn thế nữa, theo dõi đồ án rồng qua mọi thời của mỹ thuật dân tộc, cuối cùng họ đã đọc lên được ở đấy những tín hiệu đầu về một cuộc đấu tranh trường kỳ giữa phong kiến và nhân dân, cuộc đấu tranh để giành biểu tượng ấy về phía mình.

Cho đến nay, chưa ai phát hiện được một đồ án rồng của những thời trước Lý. Nếu quả thực con rồng ta chỉ mới xuất hiện từ thời này với tư cách là một hình tượng nghệ thuật, thì, lạ thay, ngay từ buổi nó mới ra đời, đồ án đang bàn đã được quy phạm hóa ngay: về mặt kết cấu tạo hình mà nói, con rồng Lý nào cũng hầu như con rồng Lý nào, cũng bấy nhiêu yếu tố cấu thành,

cũng những bố cục ấy, cũng tinh thần thể hiện ấy (xem hình vẽ 1-2-3). Mặt khác, căn cứ vào kết quả sưu tầm và phát hiện trong những năm qua, ta chưa thấy con rồng Lý xuất hiện ở những nơi nào khác, ngoài các di tích gắn liền với bản thân nhà vua, chủ yếu là tại những công trình kiến trúc vừa là chùa vừa là hành cung (12). Tính quy phạm và tính cung đình không loại trừ nhau; trái lại, trên bình diện thuần lý, ta dễ dàng lấy tính này để giải thích tính kia, và ngược lại.

Tính quy phạm và tính cung đình càng giúp ta dễ dàng hiểu được tại sao đồ án rồng thời Lý lại mang trong kết cấu của nó một số yếu tố ngoại lai. Từ trước Lý, một số nền mỹ thuật ở Đông Nam Á và phương Bắc đã sản sinh ra hình tượng con rồng(13). Và nếu quả thực tập đoàn phong kiến lớn đầu tiên của nước Đại Việt mới giành lại được độc lập đã tiếp thu của các nước láng giềng hình tượng ấy, trong ý nghĩa biểu hiện vương quyền của nó, thì điều đó chẳng có gì đáng cho ta ngạc nhiên. Giao lưu văn hóa vốn là một biểu hiện bình thường trong đời sống của loài người.

Điều kỳ thú hơn nhiều là, mặc dầu không được thai nghén từ một mẫu mực tạo hình có sẵn trong nền mỹ thuật bản địa, con rồng Lý chỉ mang trong kết cấu của nó một vài yếu tố ngoại lai thôi: cái vòi dài trên mõm, mà ta có thể tạm ngỡ rằng những nghệ sỹ thời Lý đã vay mượn từ cái vòi của con makara thường thấy trong nhiều nền mỹ thuật ở Đông Nam Á; và nhất là tư thế cũng như vị trí của bốn chân rồng, mà các nhà lịch sử mỹ thuật có thể nhận ra nguyên mẫu trong tư thế và vị trí của chân con rồng Tống ở phương Bắc (xem hình vẽ 4). Nhưng, ngoài số ít những vay mượn thuộc loại ấy ra, tuyệt đại đa số các yếu tố còn lại không tìm đâu được những thể đồng dạng trong các nền mỹ thuật láng giềng. Nếu, từ Chiến Quốc cho tới Nam Tống (tương



đương với thời Lý bên ta), thân con rồng phương Bắc cơ bản là thân của một con vật bò sát có bốn chân, thuộc loại kỳ đà, thì thân rồng Lý rõ ràng là thân rắn, với những khúc cuộn được nhấn mạnh để thể hiện chuyển động đặc thù của loài rắn. Ngay đến bốn chân của con rồng Lý, dù đã mượn tư thế và vị trí của chân rồng Tống, như chúng tôi vừa nói, về mặt hình họa vẫn hướng về ngoại dạng chân gà, trong khi chân rồng Tống là chân của loại bò sát. Còn biết bao khác biệt giữa mẫu rồng Lý và mẫu rồng Tống, mà chúng tôi không thể nêu lên hết ở đây, đặc biệt là khoảng cách giữa hai đầu rồng; đầu rồng Tống có sừng, có tai; đầu rồng Lý không có, nhưng lại được bổ sung bằng cái vòi dài, khiến người nghiên cứu thời nay liên tưởng đến vòi makara, như ta đã biết.

Các khác biệt nêu trên không phải là những chi tiết nhỏ nhặt, những chi tiết hình thức, vừa đủ lý thú để làm vui cho vài nhà nghiên cứu tự giam mình trong tháp ngà. Không, trăm lần không. Khác biệt giữa thân rắn của con rồng Lý và thân loài bò sát có bốn chân của con rồng Tống, chẳng hạn, là xạ ảnh tạo hình của một khác biệt có tầm quan trọng lớn lao hơn nhiều, một khác biệt mà ta có thể định vị trên bình diện ý thức hệ. Căn cứ vào các tài liệu khảo cổ học và dân tộc học, ta biết rằng con rắn vốn là biểu hiện có sẵn trong vũ trụ luận của nhiều cộng đồng cư trú ở Đông Nam Á thời cổ. Dù xuất hiện dưới dạng rắn hổ mang có nhiều đầu, như hình tượng “naga” mà người Khơme và người Chăm cổ đã tiếp thu của nền văn minh Ấn Độ, hay dưới dạng rắn nước có mào trên đầu, như hình tượng “khú”, trong vũ trụ luận Mường(14), và “ông Dài - ông Cụt” trong tôn giáo dân gian Kinh(15), thì con rắn ở Đông Nam Á vẫn là biểu tượng của thế giới bên dưới, thế giới của bóng tối, của những tiềm lực âm u và thụ động, phải chờ xúc tác của những sức năng nổ thuộc thế

giới trên trời mới có thể dấy lên thành sức mạnh phồn thực, sức sinh sôi nảy nở của thiên nhiên, cây cỏ và con người.

Phải chăng, để xây dựng lần đầu hình tượng con rồng Việt, biểu hiện của một vương quyền vừa được củng cố, tập đoàn phong kiến Lý đã thông qua quan niệm và bàn tay của những nghệ sỹ bình dân đương thời mà tiếp nhận hình ảnh con rắn vốn có từ trước trong vũ trụ luận dân gian của người Việt, rồi thêm vào ý niệm và hình ảnh cơ bản ấy một số chi tiết vay mượn từ các nền mỹ thuật láng giềng? Nếu quả thế, thì dù có đi ngay vào cung đình khi mới sơ sinh, do đó mà sớm bị quy phạm hoá, dù có tiếp thu những yếu tố ngoại lai, con rồng Lý vẫn không che giấu được hết gốc gác dân tộc và dân gian của nó. Có lẽ chính trên cơ sở những suy nghĩ tương tự, mà gần đây, một nhà lịch sử mỹ thuật đã viết về con rồng Lý như sau: “Nước Đại Việt thời Lý đã lấy “nghề nông làm gốc”, thì người Đại Việt luôn luôn cầu mong cho “mưa nắng hợp thời, các vì sao đi thuận độ số”. Con rồng là hình tượng tổng hợp những nếp suy nghĩ chắc hẳn lâu đời nhưng trước kia e còn tản mạn của người Việt, về nguồn gốc tổ tiên, về nguồn mưa và gió, về nguồn sức mạnh hộ trợ cho quốc gia, cho muôn người muôn vật”(16).

Được nạp sẵn ngay lúc ra đời một liều lượng nhân bản tính tiếp nhận từ tiền thân của nó, con rắn phồn thực, rồng Lý, dù là biểu tượng các vương quyền, cũng không thể xuất hiện dưới một ngoại dạng hung hãn, dọa nạt, như con rồng Tống. Rất nghiêm chỉnh vì đã sớm được quy phạm hóa, nó vẫn phôi phôi cuộn mình giữa những viên ngọc lửa, những nền hoa dây, những tinh thể. Đây, cái thoải mái rất dân gian trong phong cách, mà cung đình vẫn giữ lại trên con rồng Lý !

Từ khi ra đời cho đến mãi gần đây, con rồng Việt đã trải qua nhiều nỗi thăng trầm, đã nhiều lần biến dạng với các chặng

đường lịch sử tiếp nối nhau của dân tộc. Có thể nói rằng con rồng thời Trần là một biến điệu của rồng Lý, trong chừng mực mà, từ Lý qua Trần, nó chỉ thay đổi ít nhiều chi tiết. Nhưng điều đập ngay vào mắt là, từ Lý qua Trần, nó cũng đã dân gian hơn, dù chỉ bởi nó kém nuột nà, nhưng lại gần gũi ta hơn trong phong cách thể hiện. Đến cuối Trần, nó lại dân gian hóa thêm một bước, không phải trong kết cấu tạo hình hay phong cách thể hiện nữa, mà chủ yếu trong đời sống xã hội: lần đầu tiên, ta bắt gặp con rồng trong trang trí của một vài ngôi chùa làng (17).

Các nhà lịch sử mỹ thuật có quyền giả thiết rằng, đến Lê sơ, tập đoàn phong kiến đương thời đã lôi kéo được con rồng trở lại cung đình: không mấy khi nó còn có mặt trong trang trí chùa làng nữa. Với sự thành lập một chế độ phong kiến kiểu mới, trong đó Nho giáo bắt đầu thay chân Phật giáo ở địa vị ý thức hệ chính thống, giai cấp thống trị chỉ còn biết hướng lên phương Bắc để tìm những mẫu mực chưa có sẵn từ trước trên đất nước ta. Trong hoàn cảnh đó, con rồng, biểu tượng của vương quyền và thần quyền, cũng bị Bắc phương hóa. Thực ra, từ cuối Trần, con rồng Việt đã bắt đầu tiếp thu bộ sừng và đôi tai của con rồng phương Bắc rồi. nhưng phải từ Chiêu Lăng (lăng Lê Thánh Tông, ở Thanh Hoá hiện nay) thì rồng Minh mới ngự ngay trên trán bia và quanh khung bia(18) (xem hình vẽ 5).

Thế kỷ XVI, với cuộc phân tranh kéo dài giữa hai tập đoàn phong kiến Lê-Mạc, đã mở ra cho đồ án rồng trong mỹ thuật dân tộc một thời kì phân hóa cao độ. Ta thấy dần dần xuất hiện ba loại hình rồng (xem các hình vẽ 6-7-8): một loại hình còn giữ được nhiều hơi hướng Lý-Trần; một loại hình gần hết loại hình phương Bắc đương thời: loại hình thứ ba trộn lẫn cả yếu tố ngoại lai lẫn yếu tố bản địa, theo một kết cấu mà các nhà lịch sử mỹ thuật chưa lọc ra được cho thật sáng rõ. Mẫu số chung cho cả ba

loại hình là mức độ dân gian hóa của đồ án. Rông Mạc không là rông riêng của cung đình nữa. Rông đã xuất hiện khá phổ biến trên kiến trúc tôn giáo ở nông thôn. Rông bắt đầu làm đẹp cho lọ gốm, chân đèn... (xem hình vẽ 6). Cho đến lúc này, đồ án rông, dù đã được dân gian hóa đến một mức nhất định vẫn “xuất hiện dưới dạng nghiêm chỉnh, uy nghi, trong một bố cục quy phạm”(19). Đó là nhận xét của một nhà lịch sử mỹ thuật. Nhưng, từ thế kỷ XVII (Lê Trung hưng), nhất là trong thế kỷ XVIII (Lê mạt), thế kỷ các cuộc phân tranh Trịnh - Nguyễn và các cuộc khởi nghĩa nông dân liên tiếp, khi thế lực phong kiến đã suy yếu đi nhiều, thì đồ án rông mới thực sự được dân gian hóa, mới về đến thôn xã, đậu trên kiến trúc đình làng trong “những tư thế thoải mái hơn, bay nhảy hơn, thậm chí nghịch ngợm hơn”. Nói như nhà lịch sử mỹ thuật vừa nêu trên, “trong một số trường hợp nó (con rông) còn đùa cợt với những con vật “tầm thường”, và qua đó, vô tình hay cố ý hạ thấp cái tính chất tôn nghiêm mà con người của những thời trước đã gán cho nó. Chôn, sóc, thạch sùng... bắt đầu nô giỡn trên râu rông ở đền Phù Đổng (Hà Bắc), ở đình Thổ Hà (Hà Bắc), ở đình Liên Hiệp (Hà Tây)...

Rông Nguyễn trên các công trình kiến trúc lớn na ná rông Thanh (xem hình vẽ 9). Điều này không có gì lạ. Vì, nếu như, về mặt đối ngoại, vua quan nhà Nguyễn đã tạo mọi điều kiện khách quan và chủ quan để cho thực dân phương Tây đến gõ cửa nước ta bằng súng ống, thì, về mặt đối nội - kể cả mặt ý thức hệ - , họ hướng hơn bao giờ hết về chủ nghĩa phong kiến phương Bắc để tìm những mẫu mực trị dân. Họ đặt ra những hạn chế khe khắt, xếp hạng rông tùy theo số móng, cố níu lại cho đồ án này, ý nghĩa đề cao vương quyền và thần quyền. Nhưng lịch sử mỹ thuật nước ta, từ thời Mạc trở về sau, đặc biệt trong thời Lê mạt,

đã tạo ra một tiên lệ trái ngược, bằng cách để cho con rông về tận xã, tận xóm, và trút bỏ lối uy nghiêm mà đưa cột trên kiến trúc đình làng (xem hình vẽ 10). Giai cấp thống trị, dù có ra sức cưỡng lại, vẫn không thể ngược dòng lịch sử, không còn cách gì để khư khư giữ lấy con rông làm của riêng nữa. Đến Nguyễn, thì con rông có mặt trong đền, trong miếu, trong nhà thờ họ, đột nhập vào cả nhà tư, dưới những dạng ít nhiều nguy trang: trúc hóa rông, cá chép hóa rông, rông lá, rông mây... Rông, đến lúc này, có mặt khắp nơi, phổ biến đến độ một nhà thơ hài hước đã phải thốt lên:

*“Đứng lại làm chi cho mất công.*

*Vừa đi vừa đáí vẽ nên rông”.*

Kể lại một cách sơ lược những bước đi chính của con rông Việt trên một quãng đường dài ngót chín thế kỷ, chúng tôi không hề có ý định lợi dụng một diễn đàn đầy thiện chí để nuôi ảo tưởng làm sống lại một chi tiết trang trí thực ra đã quá cũ kỹ, so với nhu cầu thẩm mỹ của xã hội hiện đại. Ta hãy trả con rông cổ lại cho các di tích lịch sử và mỹ thuật, trả nó về với các viện bảo tàng, các hồ sơ tư liệu mỹ thuật cổ, trao nó lại cho số ít những nhà nghiên cứu làm việc trong các viện ấy và với các hồ sơ ấy.

Dù sao, nhờ công lao âm thầm của những nhà nghiên cứu đã dành trên dưới mười lăm năm qua để đi sưu tầm và tìm hiểu gia tài mỹ thuật do cha ông ta để lại, mà ngày nay ta xiết bao sung sướng và sung sướng khi biết rằng, một thành phần nhỏ thôi của gia tài ấy, như con rông Việt và đường đi khuất khúc của nó qua lịch sử, một biểu tượng của vương quyền và thần quyền lạc hậu, một đồ án mỹ thuật rõ ràng đã lỗi thời, vẫn thu vén được trong lòng nó dấu son của tâm hồn dân tộc, vết hằn những cố gắng đã qua của nhân dân ta, hồi âm của một cuộc đấu tranh

thâm lặng nhưng bền bỉ mà kẻ được cuối cùng là những người lao động anh dũng và vô danh.

Đem những thu hoạch ấy đến truyền bá cho mọi người, bằng nhiều bài vở và tranh ảnh hơn nữa trên báo chí, bằng nhiều sách hơn nữa, sách nghiên cứu và sách phổ thông, bằng nhiều cuộc triển lãm lưu động hơn nữa, cả bằng phim và vô tuyến truyền hình, nhằm nhân lên gấp bội tác dụng của các bảo tàng sẵn có, bằng những bảo tàng địa phương, mà chúng ta sẽ cố gắng xây dựng cho nhiều hơn về số lượng và giàu hơn về nội dung..., làm những việc đó là góp phần đưa cái muôn thuở trong “tâm hồn và cốt cách Việt Nam” đến những con người của thời nay, viện trợ cho họ trong bước chuyển mình thành những con người mới, những con người có đủ sức mạnh, độ trong sáng và chiều sâu của tâm hồn, để xây dựng thành công chủ nghĩa xã hội trên mảnh đất cũ của cha ông. Về mặt này, chúng ta đã có một tiền lệ, mà cũng là một thể nghiệm rạch ròi: trong ba mươi năm qua, chúng ta đã “huy động bốn nghìn năm lịch sử” ra chiến đấu, và chúng ta đã chiến thắng ! Điều hiển nhiên là, trong cách mạng tư tưởng và văn hóa, để xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa, phần đóng góp của nghệ thuật tạo hình không phải là những bài học do lịch sử mỹ thuật cổ truyền cung cấp cho từng người trong quần chúng. Trên mặt trận chung, đạo quân chủ lực tất phải là nền mỹ thuật cách mạng hiện đại, mà sản phẩm bám sát từng giai đoạn một của cuộc đấu tranh cách mạng. Nhưng, vấn đề chính cũng là ở đây. Từ lâu, Đảng ta đã đề ra cho văn nghệ cách mạng một khẩu hiệu ba vế, *dân tộc - khoa học - đại chúng*, trong đó vế dân tộc được đặt ở vị trí mở đầu. Mà quả vậy! Nếu tranh và tượng cách mạng vẫn thiếu một cái gì đó, khiến người xem không nhận ra được “tâm hồn và cốt cách Việt Nam”, thì làm sao đại chúng ở Việt Nam thông cảm nổi nội dung khoa

học trong tranh và tượng cách mạng? Vì vậy, hơn ai hết, người nghệ sĩ tạo hình cách mạng cần phải hiểu mỹ thuật cổ truyền của dân tộc. Am hiểu, không phải để tùy hứng lấp thêm vào tác phẩm một hay nhiều chi tiết “quay cóp” từ các hiện vật mỹ thuật cổ truyền. Am hiểu, trước hết là qua tiếp xúc dài hơn và thấm nhuần tinh thần thẩm mỹ của cha ông, một tinh thần được “hun đúc qua bốn nghìn năm lịch sử”, để rồi, trên cơ sở am hiểu đó, cố gắng phả những giá trị lâu dài của tinh thần ấy vào tác phẩm thời nay. Cung cấp những hiểu biết về mặt này cho người sáng tác là nhiệm vụ của ngành nghiên cứu lịch sử mỹ thuật cổ truyền và những anh chị em làm việc trong ngành ấy. Cái đẹp của các tác phẩm mỹ thuật cổ truyền là cái đẹp “một đi không trở lại”, hay, nói cho chính xác hơn, đó là cái đẹp không thể và cũng không cần được lặp lại y như dạng cũ. Tuy nhiên, thông qua những gì tinh túy nhất của tinh thần thẩm mỹ cổ truyền, mà người nghệ sĩ ngày nay cố gắng ra, với sự trợ lực của các nhà nghiên cứu, thì cái đẹp muôn thuở của dân tộc có thể sống lại một kiếp mới, dưới những dạng đã trải qua thanh lọc, trên những đề tài hiện đại, để phục vụ cho cuộc sống mới mà nhân dân ta đang ra sức xây dựng.

Như vậy, trong sự nghiệp xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa, công tác sưu tầm và nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam cổ truyền góp vào hai tác dụng, một tác dụng trực tiếp (trực tiếp với quần chúng), và một tác dụng gián tiếp (thông qua các tác phẩm hiện đại). Có nhìn rõ cả hai tác dụng mới thấy hết tầm quan trọng của một ngành công tác tưởng chừng như rất xa với đời sống cách mạng thực tế.

Quan trọng là vậy, nhưng chúng ta đã làm được đến đâu? Phải nói rằng những gì đã làm được trong hai mươi năm qua chỉ mới là bước đầu. Như mọi ngành công tác mới ra đời và đang

trưởng thành, ngành nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam cổ truyền đang vấp phải nhiều khó khăn chủ quan: đội ngũ sư tầm và nghiên cứu còn là vấn đề phải bàn đi bàn lại. Nhưng, ở đây, chúng tôi muốn trình bày rõ hơn một số khó khăn “khách quan”, chúng tôi muốn nói những khó khăn không liên quan gì đến trình độ chuyên môn và khả năng làm việc của từng người ở trong ngành.

Nghiên cứu mỹ thuật là nghiên cứu thông qua biểu hiện mỹ thuật cụ thể, tức thông qua hiện vật mỹ thuật. Mà tuyệt đại đa số hiện vật mỹ thuật cổ truyền Việt Nam lại gắn chặt vào các công trình kiến trúc cổ (đình, chùa, đền, miếu, mộ, lăng, cung điện, thành quách...), nghĩa là gắn liền với các di tích lịch sử. Và chẳng, các di tích này, với tư cách là những công trình kiến trúc, tự thân đã là hiện vật mỹ thuật rồi. Đó là chưa nói đến những hiện vật mỹ thuật cổ hiện còn nằm trong lòng đất, và, do đó, là đối tượng của ngành khảo cổ học tiền sử và khảo cổ học lịch sử. Từ năm 1954 cho đến nay, ngành bảo tồn bảo tàng (một bộ phận của công tác văn hóa) đã có nhiều thành tích trong việc phát hiện, kiểm kê, phân loại, và bảo tồn các di tích lịch sử ở trên mặt đất. Ai ai trong chúng ta từng đi công tác ở nhiều địa phương khác nhau đều đã quen mắt với những biển quy “di tích đã liệt hạng”. Nhưng rồi những di tích đã được liệt hạng, và những di tích chưa kịp được liệt hạng, có được bảo tồn cẩn thận hay không? Điều này, trong rất nhiều trường hợp, lại không phụ thuộc vào quyền lực của ngành bảo tồn bảo tàng, mà, trước hết, có liên quan đến ý thức bảo vệ di tích của các cơ quan địa phương và của nhân dân. Phải thú thực rằng ý thức này chưa cao. Một trong những đặc điểm lịch sử của đất nước ta là phải luôn luôn đối đầu với các đạo quân xâm lược, do đó đã phải chịu đựng nhiều tàn phá. Ba mươi năm vừa qua là ba mươi năm nhân dân



ta tiến hành một cuộc chiến tranh tổng lực để giải phóng và thống nhất đất nước: chiến tranh có mặt khắp nơi, khắp nơi đều trải qua tàn phá. Kẻ địch gây ra tàn phá. Chúng ta đã biết vận dụng hậu quả ấy để chiến đấu và chiến thắng. Nhưng cứ luôn chứng kiến cảnh tàn phá, thì điều đó, về lâu về dài, không khỏi ảnh hưởng một cách không có lợi đến ý thức bảo vệ di tích. Đây là hậu quả thứ hai của tàn phá, hậu quả thứ yếu thôi, nhưng có tầm quan trọng của nó, một khi nước nhà đã thống nhất, đã trở lại đời sống hòa bình xây dựng. Hơn nữa, do các cơ quan văn hóa, từ trung ương đến địa phương, chưa làm việc tuyên truyền và giải thích giá trị di tích và cổ vật cho rộng rãi, thường xuyên, sâu sắc, nên, trong cán bộ và nhân dân ta, nhiều người còn lầm tưởng rằng di tích và cổ vật chỉ có tác dụng đề cao chế độ vua quan và mê tín dị đoan.

Chính vì vậy mà nhiều di tích đã được liệt hạng hay đáng được liệt hạng, nhiều cổ vật có giá trị lịch sử hay mỹ thuật, không được bảo vệ đúng mức, do đó đã bị hủy hoại, hay đang lâm vào nguy cơ bị hủy hoại. Nguy cơ ấy bắt nguồn từ nhiều cơ, và hiện lên dưới nhiều dạng:

- Có những di tích nghiêm nhiên bị biến thành trụ sở, nhà giữ trẻ, kho thóc, trạm máy bơm..., thành nơi làm việc của một bộ phận nào đó thuộc một cơ quan Trung ương(20), thậm chí thành cứ điểm quân sự(21). Tình trạng này, thoạt tiên, có thể xem là tạm thời (vì sơ tán, chẳng hạn), nhưng dần dà trở thành việc đã rồi, và, với những khó khăn tất yếu của thời hậu chiến, có cơ là vĩnh cửu. Tất nhiên, cơ quan chiếm lĩnh di tích không ngần ngại sửa chữa, tu bổ, mở rộng, tùy nhu cầu hoạt động của mình.

- Có phế tích chưa kịp được nhát cuốc khảo cổ học lật lên, đã vội vã bị san phẳng để trở thành sân trạm xe vận tải(22). Có

những tấm bia ghi công tích người xưa đã bị biến thành bia tập bản của du kích địa phương(23).

Lưu ý rằng các loại phân hóa học, được cất giữ trong một số di tích (đã bị biến thành kho của hợp tác xã) có tác dụng làm cho bộ sườn gỗ của công trình kiến trúc hỏng đi theo một tốc độ rất nhanh.

- Có những nhân vật trên phù điêu đình làng bị ngắt đầu, có những lọ gốm bị đập vỡ..., chỉ vì di tích chứa đựng chúng không được bảo vệ, hay đã trở thành lớp học(24).

- Nhiều hiện vật, đặc biệt những hiện vật bằng đồng, không cánh mà bay(25).

- Ở mức cực hạn, có địa phương cho vớt hiện vật xuống sông, viện cớ chống mê tín(26).

Cứ thế, một số hiện vật quý, thậm chí một số di tích và phế tích, chỉ còn để lại dấu vết trong tư liệu ảnh hay viết của Vụ Bảo tồn Bảo tàng hay của các Bảo tàng Lịch sử và Mỹ thuật. Một trong những trường hợp đáng tiếc nhất mà chúng tôi được biết là trường hợp đình Yên Đồng ở Quảng Ninh, một điển hình của kiến trúc đầu thế kỷ XIX: do một sơ suất nhỏ, ngôi đình này đã bị cháy trụi.

Để chấm dứt tình trạng nói trên, phải có một cuộc vận động rộng và sâu trong quần chúng, kèm theo là những biện pháp pháp lý thích đáng. Cuộc vận động và những biện pháp đó càng cần thiết, khi chúng ta đang chuẩn bị để cải tạo các khu cư trú lâu đời ở nông thôn, trong khuôn khổ công cuộc xây dựng nền nông nghiệp lớn.

Không phải là vô tình mà cả Báo cáo chính trị và Nghị quyết của Đại hội IV đều dành một đoạn riêng cho công tác bảo

tồn bảo tàng(27). Nghị quyết còn đòi hỏi chúng ta phải “củng cố những viện bảo tàng hiện có”, phải “bảo vệ tốt các di tích lịch sử”(28). Củng cố những bảo tàng hiện có, trước tiên, là bảo vệ tốt những “bảo tàng tại chỗ” rải rác khắp đất nước, tức những di tích lịch sử - mỹ thuật, và những cổ vật được chứa đựng trong đó.

Bảo tồn di tích và hiện vật, tại chỗ chỉ mới là một mặt của vấn đề. Để có điều kiện tồn lưu lâu dài, các di tích và hiện vật ấy còn cần được phản ánh đầy đủ qua hồ sơ tư liệu của các viện nghiên cứu, các bảo tàng, phản ánh bằng ghi chép, bằng ảnh, bằng sơ đồ. Phản ánh một pho tượng, chẳng hạn, bằng một bức ảnh, thế vẫn là chưa đủ. Một pho tượng cần được chụp dưới nhiều góc độ khác nhau, thậm chí một số chi tiết của nó cũng cần được chụp lại và phóng to. Ngoài ra, nó còn phải được đo đạc, khảo tả, càng tỉ mỉ càng tốt. Thế hệ chúng ta không hề được ai trao cho độc quyền tìm hiểu cái đẹp dưới con mắt của cha ông. Sau chúng ta, sẽ còn nhiều thế hệ trân trọng cúi xuống những biểu hiện cụ thể của truyền thống thẩm mỹ dân tộc. Là kẻ đi sau, chắc chắn họ sẽ có nhiều phát kiến lý thú hơn, và hữu ích hơn, so với những gì mà kẻ đi trước mới bước đầu nhận thấy.

Cũng không ngoài việc làm tư liệu, và trong mỗi tương quan với công tác nghiên cứu trước mắt, đã đến lúc phải đặt vấn đề phổ biến tư liệu. Từ trên dưới mười lăm năm nay, những anh chị em tự đặt cho mình nhiệm vụ tìm hiểu nền mỹ thuật cổ truyền của đất nước đã cố gắng đi nhiều, thấy nhiều, ghi nhiều. Một phần những quan sát và ghi chép của họ đã được chuyển vào hồ sơ tư liệu của Vụ Bảo tồn Bảo tàng, của các Bảo tàng Lịch sử và Mỹ thuật... Phần còn lại đang nằm trong sổ tay của từng anh, từng chị. Song song với việc sưu tầm tư liệu, các anh các chị cũng đã lẻ tẻ viết công trình (thường là những bài báo, bài tạp

chí, cũng có khi là sách) để nói lên những điều tâm đắc của mình qua tiếp xúc với cái đẹp từ cha ông truyền lại. Mỗi bài báo, mỗi cuốn sách có tham vọng là một bước sơ kết ngắn, có tác dụng vừa góp một phần nhỏ vào sự nghiệp xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa, như ta đã biết, vừa đóng vai một mảng con trong bức tranh toàn bích tương lai về nền mỹ thuật của cha ông. Như mọi công trình mang tính chất sơ kết, những bài và sách ấy không nhằm trực tiếp công bố tư liệu, mà chỉ “xuất trình” một vài tư liệu cần thiết cho lập luận của người viết. Tư liệu trong đó, như vậy, là đã qua chọn lọc, nghĩa là đã được cất xén và định hướng. Người đọc có muốn góp ý hay tranh luận cũng không sao được, trừ phi đã thực tế am hiểu những di tích hay hiện vật được đề cập đến trong bài, trong sách. Am hiểu thực tế là điều hết sức cần thiết đối với người nghiên cứu, nhưng từng người mới bắt tay vào công việc nghiên cứu không thể lập lại cho mình tất cả những chuyến đi khảo sát của các “bạc đàn anh” từng vào nghề trước mình.

Sau trên dưới mười lăm năm “học việc”, nay đã đến lúc ngành nghiên cứu mỹ thuật cổ truyền tích cực chuẩn bị cho một công trình tổng kết. Một trong những bước chuẩn bị là rà lại các kết quả sơ kết lẻ tẻ, rà lại mọi ý kiến đã được đề xuất từ trước đến nay. Mà không phải chỉ có số ít những nhà nghiên cứu mỹ thuật cổ truyền kiểm tra lẫn nhau, góp ý cho nhau. Họ cần đến và đòi hỏi sự tham gia của những ngành hữu quan, của mọi người cộng tác trong các bộ môn giáp biên với lịch sử mỹ thuật cổ truyền: cổ sử học, khảo cổ học, dân tộc học, bảo tàng học, những ngành nghiên cứu về hình thái nghệ thuật khác (sân khấu, nhạc, múa)... Chính vì thế mà trên đây chúng tôi vừa đặt vấn đề phổ biến tư liệu. Mỗi người muốn và có khả năng góp ý, tranh luận, phải với được đến những tư liệu hoàn chỉnh, chưa

trải qua cắt xén, không định hướng. Cái khó trong vấn đề này không phải là thiếu tư liệu để công bố một cách có hệ thống. Cái khó ở ngay trong nhận thức của chúng ta. Đã từ lâu, vẫn lưu hành trong giới nghiên cứu một thái độ dè dặt, nói chung không phải bao giờ cũng vô lý, trước những công trình nặng về kiến thức tư liệu, nhẹ phân phân tích tổng quan. Nhưng, trong trường hợp đang bàn, tư liệu không phải là mục đích, mà chỉ là phương tiện, một phương tiện không thể thiếu được để đi đến một phân tích tổng quan để được mọi người chấp nhận.

Hình thức phổ biến thuận lợi nhất lúc này, theo chúng tôi, là công bố những giản chí (monographie) về từng di tích quan trọng. Tuy không loại trừ khả năng đề đạt giả thuyết, giản chí, trước hết, là thể loại lãnh nhiệm vụ khảo tả, mà khảo tả là một việc làm khách quan. Khảo tả bằng lời là chính, nhưng còn phải khảo tả bằng số liệu, bằng sơ đồ, bằng ảnh và hình vẽ. Lấy từng di tích làm đơn vị khảo tả, vì mỗi di tích, dù bao gồm nhiều yếu tố và hiện vật khác nhau, những thành phần có thể ra đời trong nhiều giai đoạn khác nhau của lịch sử mỹ thuật, vẫn là một “sự kiện tổng thể” (fait total) trong chừng mực các “cấu kiện” khác nhau được gá lắp vào nhau thành một “kết cấu” thống nhất, tức di tích, trên những duyên cớ thẩm mỹ - xã hội - lịch sử nhất định. Tìm cho ra những duyên cớ chính là một phần quan trọng, một lý do tồn tại của việc nghiên cứu lịch sử mỹ thuật. Nhưng, trước khi đi tìm duyên cớ, thì điều kiện tối thiểu cần thiết là phải biết rõ từng “kết cấu”, từng “sự kiện tổng thể”, trong các thành phần của nó.

---

1. Báo cáo chính trị của Ban chấp hành Trung ương Đảng tại Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ IV (Do đồng chí Lê Duẩn, Tổng bí thư Ban chấp hành Trung ương Đảng, trình bày), Nhà xuất bản Sự thật,

Hà Nội, 1977, tr.114.

2. *Nghị quyết Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ IV*, Nhà xuất bản Sự thật, Hà Nội, 1977, tr.53

3,4. *Nghị quyết...*, tr 28.

5. *Báo cáo chính trị...*, tr. 121-124, *Nghị quyết...*, tr 56-58.

6. “Đôi điều” ấy, mà chúng tôi sắp lần lượt trình bày ngay sau đây, đã tiềm tàng trong những lời phát biểu, trong những bài báo và công trình khác của các nhà nghiên cứu mỹ thuật Việt Nam cổ truyền. Dựa trên những ý tiềm tàng ấy, bài viết này chỉ thử tóm lại thành vài điểm sơ kết. Vì vậy, xin miễn trích dẫn.

7. Ý kiến phải nói là “độc đáo” này có lẽ do cố họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung chủ trương trước tiên. Tiếc rằng cố họa sĩ phát biểu chủ yếu bằng miệng, khi hướng dẫn cho các nhà nghiên cứu mỹ thuật lớp trẻ. Ngoài ra, từ 1959, ông Trần Đức Diễm (bấy giờ là Trưởng phòng nghiên cứu văn vật, trong Vụ Bảo tồn Bảo tàng, thuộc Bộ Văn hóa) cũng đã phát biểu một ý tương tự trong các bài giảng ở lớp Bảo tồn Bảo tàng ngắn hạn. Về bài viết, có thể xem, chẳng hạn: Nguyễn Đỗ Cung, *Kế thừa và phát huy truyền thống dân tộc để sáng tạo một nền nghệ thuật tạo hình xã hội chủ nghĩa Việt Nam*, tập san Mỹ thuật (in rônêô) số 4, tr. 3-4.

8. Về nền điêu khắc rất đặc biệt này, xem:

Nguyễn Đỗ Cung, *Những ý kiến về văn học nghệ thuật dân gian Việt Nam* (kỷ yếu của Đại hội thành lập Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam tại Hà Nội vào cuối năm 1966). Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1969.

*Việt Nam - Điêu khắc dân gian* - Thế kỷ XVI, XVII, XVIII. Nhà xuất bản Ngoại văn, Hà Nội, 1975, bản tiếng Việt. Xem lời mở đầu cuốn sách, ký tên Nguyễn Đỗ Cung, không ghi số trang.

Thái Bá Vân, *Điêu khắc đình làng*, Tạp chí Nghiên cứu nghệ thuật, Hà Nội, số 4 (13), 1976, tr. 68 - 75.

9. Theo *Danh mục các dân tộc thiểu số miền Bắc Việt Nam*, trong

cuốn “Về vấn đề xác định thành phần các dân tộc thiểu số ở miền Bắc Việt Nam”, Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1975, tr.15.

10. Cuộc triển lãm Nghệ thuật các dân tộc ít người ở Việt Nam, mở cửa Bảo tàng Mỹ thuật (Hà Nội) nhân dịp lễ Quốc khánh 2-9 năm 1977, là cố gắng lớn đầu tiên để tập hợp tài liệu về nền mỹ thuật các dân tộc ít người ở nước ta, trên quy mô toàn quốc.

11. Lẽ lẽ đã có những bài giới thiệu hình tượng con rồng trong mỹ thuật Việt Nam cổ truyền, thường là những bài nhằm phổ biến kiến thức phổ thông, ít bài mang dạng nghiên cứu. Có thể xem, chẳng hạn:

Nguyễn Đỗ Cung, *Khái quát về nền nghệ thuật cổ của nhân dân Việt Nam*, bài đăng bằng Pháp văn trên tạp chí “Europe” (Âu châu), dịch ra Việt văn và đăng trên tạp chí Văn nghệ, số 49, tháng 6 năm 1961 (xem phần bàn về con rồng Lý ở tr. 50).

Bảng giới thiệu con rồng Lý trong Bảo tàng Mỹ thuật (Hà Nội). Theo chỗ chúng tôi biết, nội dung bảng này là công trình của cố họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung.

Chu Quang Trứ, *Con rồng trong nghệ thuật Việt Nam qua các thời đại*, Tạp chí Khảo cổ học số 5-6, tháng 6 năm 1970, Hà Nội, tr.180-201.

Hà Văn Tấn, *Năm rồng mới, nói về những dáng rồng xưa*, Tạp chí Văn nghệ Giải phóng, số Xuân Bính Thìn, thành phố Hồ Chí Minh, tr.30.

12. Tại các phế tích và di tích vốn vừa là chùa vừa là hành cung của các vua thời Lý - Phật Tích (Tiên Sơn, Hà Bắc); Long Hạm, tức chùa Giạm (Quế Võ, Hà Bắc); Long Đọi (Duy Tiên, Hà Nam Ninh); Tường Long (Đồ Sơn, Hải Phòng)... - , chúng tôi đều gặp hình tượng con rồng. Trái lại, tại các di tích cùng thời, nhưng không trực tiếp liên quan đến nhà vua - chùa Bà Tấm (Hà Nội); chùa Hương Lãng, tức chùa Lạng (Hải Hưng); bệ đá ở chùa Thầy (Quốc Oai, Hà Sơn Bình); bệ đá ở chùa Chèo (Hiệp Hòa, Hà Bắc)... - , chúng tôi không hề gặp đồ án rồng.

13. J.Przyluski, trong một bài nghiên cứu dựa chủ yếu trên truyền

thuyết Ấn Độ, từng chủ trương rằng con rồng ở Đông Á - mà xuất phát điểm là con rắn - vốn là hình tượng truyền bá từ phương Nam lên phương Bắc. Xem:

Tác giả trên, *La princesse a l'odeur de poisson et la nagi dans les traditions de l'Asie Orientale* (Nàng công chúa tanh mùi cá và nữ thần rắn trong các truyền thuyết Đông Á). Tập san B.E.F.E.O, Hà Nội, 1926, tập II, từ tr.265.

14. Theo vũ trụ luận cổ truyền của dân tộc Mường, thế giới dưới nước là nơi cư trú của loài rắn huyền hoặc, mà người Mường gọi là Khú (chưa rõ ngữ nguyên), do Bua Khú (Vua Khú) cai quản. Về loài “khú” và vũ trụ luận Mường (gắn liền với tang lễ), xem:

Trần Từ và Bạch Đình, *Cõi sống và cõi chết trong quan niệm cổ truyền của người Mường*, đăng trên hai số của tạp chí Nghiên cứu Lịch sử: số 140 (11, 12 - 1971). tr. 45-61.

15. Chuyện “Ông Dài - ông Cụt” là một truyền thuyết vốn rất phổ biến trong lưu vực sông Cầu và ở một số nơi khác: theo lời các cụ cao tuổi trong vùng sông Cầu, thì “thượng chí Đu Đuổm, hạ chí Lục Đầu, lưỡng biên giang, một trăm bảy mươi hai xã thờ Ngài”. Dị bản thường gặp nhất của tích truyện: Hai anh em rắn được vợ chồng một lão nông nuôi từ tấm bé, lớn lên, chiếm lĩnh một bến đò hay một khúc sông, và trả nghĩa cho bố mẹ nuôi. Cặp thần rắn này được thờ hoặc tại đình, với tư cách là những thần phụ, cạnh thành hoàng làng, hoặc tại đền riêng. Điển hình có lẽ là đền Chóa (Châu Lạc, Yên Phong, Hà Bắc), nơi có tượng thần Rắn. Trong nhiều trường hợp, “Ông Dài - ông Cụt” được “lịch sử hóa” thành “Đức Thánh Tam Giang” “Trương Hồng và Trương Hát, tướng của Triệu Quang Phục”, hay Lạc Long Quân.

16. Trần Mạnh Phú, *Tượng Phật trong nền điêu khắc cổ Việt Nam*, Tạp chí Nghiên cứu nghệ thuật, Hà Nội, số 3, năm 1974, tr.90.

17. Ví như trong trang trí gỗ của chùa Thái Lạc (Văn Lâm, Hải Hưng), chùa Bối Khê (Thanh Oai, Hà Sơn Bình), trên các bệ đá ở chùa Bối Khê, chùa Ngọc Đình (Thanh Oai, Hà Sơn Bình), chùa Hương Trai



(Hoài Đức, Hà Sơn Bình).

18. Thực ra, ngay từ Vĩnh Lăng (lăng Lê Thái Tổ, ở Thanh Hóa hiện nay), thì mặt rồng Minh đã xuất hiện trên trán bia rồi. Nhưng, trong trường hợp này, những con rồng quanh khung bia còn giữ gần nguyên hình họa và phong cách của rồng Trần.

19. Trần Lâm Biên, *Trở lại niên đại tháp Bình Sơn*, Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật, Hà Nội, số 4, 1974, tr.124 - 125.

20. Như một số bộ phận thuộc di tích tổng hợp Cổ Loa.

21. Như Quảng Bình Quan.

22. Như đền Lý Bát Đế.

23. Như tấm bia của Phùng Khắc Khoan (tức Trạng Bùng) thuộc di tích Lý Bát Đế: tấm bia ở Đền Ông (Gia Lâm, ngoại thành Hà Nội) tấm bia do thời Lý ở chùa Hương Lăng (Văn Lâm, Hải Hưng), thì bị mang đi lát đường.

24. Có nhân vật trên phù điêu đình Nội (Tiên Sơn, Hà Bắc) bị bể mất đầu.

Ở đình Thổ Tang nổi tiếng (Vĩnh Tường, Vĩnh Phú), một mảng phù điêu bị bể hẳn để đun nước.

25. Nhiều lắm. Chỉ có thể cử vài ví dụ:

- Tượng Phật bằng đồng ở chùa Yên Tử (Uông Bí, Quảng Ninh);

- Tượng Thánh bằng đồng ở chùa Kiên Bái (Thủy Nguyên, Hải Phòng);

- Hạc đồng (cao ngang tầm đầu người) ở đền Kiếp Bạc (Đông Triều, Hải Hưng);

- Tượng Di Lạc bằng đồng ở kho Văn Miếu (Hà Nội);

- Nhiều tự khí trong đền Phủ Giày (Hà Nam Ninh) bị bà tự mang đi bán cho hàng đồng nát;

- v,v...

26. Theo một bản tổng kết công tác văn hóa nông thôn của Bộ Văn

hóa (1966), và một báo cáo do Ty Văn hóa Hải Hưng gửi lên Bộ Văn hóa (1976).

27-28. *Báo cáo chính trị...*, tr.124; *Nghị quyết...*, tr 57-58.