

Đ Ồ V Ẫ N K H A N G



NGHỆ THUẬT HỌC

02310001

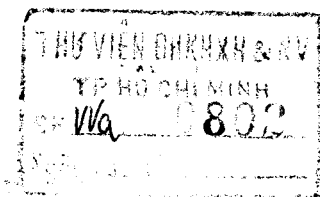
Lưỡng quốc tiến sĩ **ĐỖ VĂN KHANG**

Với sự cộng tác của

GS NGUYỄN TRẦN , TS **PHẠM THẾ HÙNG**

ĐỖ THỊ MINH THẢO

NGHỆ THUẬT HỌC



NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI - 2001

MỤC LỤC

Trang

Ý NGHĨA, ĐỐI TƯỢNG VÀ PHƯƠNG PHÁP.....	5
1. Ý nghĩa.....	5
2. Đối tượng của Nghệ thuật học.....	6
3. Phương pháp giảng dạy môn Nghệ thuật học.....	6
Chương I. NGUỒN GỐC CỦA NGHỆ THUẬT.....	9
I. Các học thuyết cũ về nguồn gốc của nghệ thuật.....	9
II. Nguồn gốc của nghệ thuật được lí giải trên cơ sở thuyết "Tổng sinh lực và sinh lực thừa".....	12
Chương II. CÁC THÀNH TỰU CƠ BẢN CỦA NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY.....	16
I. Nghệ thuật nguyên thủy.....	16
II. Thành tựu của nghệ thuật cổ đại Hi Lạp và La Mã.....	26
III. Thành tựu của nghệ thuật trung cổ (từ thế kỉ IV đến thế kỉ XIV).....	36
IV. Thành tựu của nghệ thuật phục hưng (từ thế kỉ XIV đến thế kỉ XVI).....	42
V. Thành tựu của nghệ thuật cổ điển (thế kỉ XVII)....	54
VI. Thành tựu của nghệ thuật khai sáng (thế kỉ XVIII).....	64
VII. Thành tựu của nghệ thuật cuối thế kỉ XVIII và thế kỉ XIX.....	70

Chương III. THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT PHƯƠNG ĐÔNG	89
I. Phương Đông và phương Tây	89
II. Thành tựu của nghệ thuật Ấn Độ truyền thống.....	96
III. Thành tựu nghệ thuật Trung Quốc cổ đại	104
IV. Thành tựu của nghệ thuật Ai Cập cổ đại	117
V. Thành tựu nghệ thuật Lương Hà cổ đại	135

Chương IV. THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI (CUỐI THẾ KỈ XIX -ĐẦU THẾ KỈ XX).....	141
I. Khái niệm “hiện đại” trong nghệ thuật.....	141
II. Chủ nghĩa ấn tượng (Impressionisme)	146
III. Chủ nghĩa dã thú (Fauvisme)	149
IV. Chủ nghĩa lập thể (Cubisme).....	154
V. Chủ nghĩa siêu thực (Surréalisme).....	156
VI. Chủ nghĩa trừu tượng (Abstractionnisme)	160

Chương V. CÁCH THƯỜNG THỨC NGHỆ THUẬT THÔNG QUA CÁC LOẠI HÌNH VÀ LOẠI THỂ	165
1. Kiến trúc.....	165
2. Điêu khắc	167
3. Hội họa	169
4. Âm nhạc	170
5. Múa	172
6. Kịch	173
7. Điện ảnh.....	176
8. Văn học.....	178

TÀI LIỆU THAM KHẢO	183
---------------------------------	-----

Ý NGHĨA, ĐỐI TƯỢNG VÀ PHƯƠNG PHÁP

1. Ý nghĩa

Văn hoá và phát triển giờ đây được coi là hướng đi sống còn của loài người. Sau hơn hai trăm năm phát triển, nhân loại bỗng nhận ra sự mất cân đối nghiêm trọng giữa lĩnh vực sản xuất vật chất và sản xuất tinh thần. Sự mất cân đối này đã đẩy con người vào tình trạng nguy hiểm: vừa rất văn minh, vừa rất bạo hành. Với một mối lo âu thường trực, ngài Feredico Mayor - Tổng giám đốc UNESCO kêu gọi: “Văn hoá phải trở thành ngôi sao dẫn đường cho phát triển, càng trở thành vấn đề đặt lên hàng đầu trong những ưu tiên của chương trình nghị sự quốc gia và quốc tế”⁽¹⁾.

Nếu văn hoá phải trở thành ngôi sao dẫn đường cho phát triển xã hội, thì văn hoá cũng phải trở thành ngôi sao dẫn đường cho sự phát triển mỗi nhân cách. Trong văn hoá, *nghệ thuật là một trong những đỉnh cao của nó*, vậy muốn cho mỗi nhân cách trở nên có văn hoá cao không thể không bồi dưỡng trình độ thưởng thức và sáng tạo nghệ thuật.

Bộ môn *Nghệ thuật học* nhằm mục đích nâng cao nhân cách của mỗi sinh viên (cả khoa học Nhân văn, khoa học Xã hội, lẫn

⁽¹⁾ *Thập kỉ thế giới phát triển văn hoá*. NXB Văn hoá, 1992, tr. 22.

khoa học Tự nhiên), bởi mỗi sinh viên là một nhân cách, và nhân cách khoa học ở lĩnh vực nào cũng cần có một trình độ nghệ thuật tối thiểu. Sự cần thiết này ở chỗ, nghệ thuật mang bản chất sáng tạo, nó là chất xúc tác cho mọi hành vi sáng tạo khác, thiếu nó sẽ khó xảy ra hành vi sáng tạo kế tiếp; đặc biệt trong thời đại “Kinh tế tri thức”.

2. Đối tượng của nghệ thuật học

Nếu bản chất con người là luôn sáng tạo theo quy luật cái đẹp (C. Mác), thì Nghệ thuật học là môn khoa học nghiên cứu quá trình bộc lộ bản chất người ở trình độ cao trong thành tựu sáng tạo Văn hoá - Thẩm mỹ. Nghệ thuật học lấy cái đẹp làm phạm trù cơ bản và trung tâm, hình tượng là tiếng nói đặc trưng, và lí tưởng thẩm mỹ làm cơ sở để xem xét quá trình phát sinh, hình thành và phát triển của nghệ thuật.

3. Phương pháp giảng dạy môn Nghệ thuật học

- Sự truyền đạt về nghệ thuật học chủ yếu dựa trên phương pháp hệ thống, nhằm chỉ ra quy luật nghệ thuật trong dòng lịch sử và biện chứng; phần nào có dùng phương pháp so sánh loại hình.

- Toàn bộ sự phát triển của tác giả, tác phẩm, các thời đại nghệ thuật đều được xem xét, đánh giá trên cơ sở nó đã khám phá, sáng tạo cái đẹp, đã biểu hiện lí tưởng thẩm mỹ, đã phát hiện nhân vật thời đại như thế nào.

- Là một bộ môn khoa học mang tính chất *đại cương*, *Nghệ thuật học* không thể đi quá chi tiết vào thành tựu nghệ thuật

của các thời đại nghệ thuật. Nó chỉ có thể chọn lọc các “chất liệu” cần thiết, tiêu biểu và điển hình để rút ra những đường nét lớn của quy luật mà toàn bộ nghệ thuật chịu ảnh hưởng, qua đó cung cấp cho sinh viên và bạn đọc yêu nghệ thuật cơ sở cần thiết nhất để hiểu và vận dụng trong sáng tạo khoa học cũng như trong thưởng thức và đánh giá các tác giả, tác phẩm và thời đại nghệ thuật.

Cuốn sách này được hoàn thành với sự cộng tác của GS Nguyễn Trân (viết mục 4 và mục 5 của chương 3) của TS Phạm Thế Hùng (viết mục 5 và 6 của chương 2) và Đỗ Thị Minh Thảo (viết chương 4).

Xin trân trọng cảm ơn Giáo sư Nguyễn Văn Thỏa - Giám đốc Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội, Giáo sư Nguyễn Thiện Giáp – Tổng biên tập Nhà xuất bản đại học Quốc Gia Hà Nội và các cộng sự đã tạo điều kiện cho cuốn sách được ấn hành.

Chân thành cảm ơn những ý kiến đóng góp cho cuốn sách được hoàn thiện hơn.

CHƯƠNG I

NGUỒN GỐC CỦA NGHỆ THUẬT

I. CÁC HỌC THUYẾT CŨ VỀ NGUỒN GỐC CỦA NGHỆ THUẬT

1. Thuyết “Bất chước”

Người đề xướng thuyết này là Aristôt (384 - 322 tr. CN). Trong tác phẩm *Thi pháp*, Aristôt cho rằng nghệ thuật là một hành vi “bất chước”. Bản chất con người là hay “bất chước”, “bất chước” khéo léo tạo ra sự thích thú, tạo ra tài năng và do đó tạo ra nghệ thuật.

Tuy nhiên Aristôt không coi sự “bất chước” của nghệ thuật là sự “sao chép”, nghệ sĩ luôn luôn thêm vào hay bớt đi để làm cho tác phẩm cao hơn tự nhiên. Sự thêm vào, hoặc bớt đi phải được kết hợp với cách điệu, tiết tấu theo quy luật hài hoà.

Để làm rõ bản chất đặc sắc của nghệ thuật, Aristôt so sánh nghệ thuật với khoa học lịch sử. Ông cho rằng, khoa học lịch sử chỉ nhằm tái hiện lại những sự kiện đã xảy ra một cách trung thực, khách quan. Nghệ thuật không nhằm trình bày cái “đã xảy ra”, mà chú trọng tới quy luật “tất yếu sẽ phải xảy ra”, như vậy nghệ thuật khác hẳn khoa học lịch sử. Người nghệ sĩ không “bất chước” một cách máy móc, anh ta tái tạo lại hiện thực và đề xuất một *kiểu mẫu*, ở đó ta thấy bản chất sự vật một cách sáng tỏ hơn.

2. Thuyết “Du hí”

Những người giải thích nghệ thuật bằng thuyết “du hí” cho rằng, bản chất của con người là thích “vui chơi”. Khi săn được con thú lớn, gặt được vụ mùa bội thu, con người phấn khởi bày ra các “trò diễn” để “xả hơi”. Những lúc này người ta thích khoa chân, múa tay, làm điệu bộ săn con thú hay gặt hái để làm tan biến cái thế giới tẻ nhạt, đơn điệu, vậy là nghệ thuật ra đời. Robert Frost đã cho rằng văn học là “trò diễn bằng ngôn từ”, trong văn học có yếu tố “mua vui”. Nguyễn Du - nhà thơ lớn của nước ta, khi kết thúc tác phẩm *Truyện Kiều* cũng đề cập tới ý này ở mức độ khiêm tốn:

*“Lời quê chấp nhặt dông dài
Mua vui cũng được một vài trống canh”.*

Quả là trong tác phẩm văn học - nghệ thuật có hiện tượng thu hút “hồn vía” người đọc, làm cho người ta quên đi những gì gian khó, nhọc nhằn, để đi vào một thế giới kì lạ, ngây ngất, cái cảm giác xâm chiếm toàn bộ tâm hồn ta, ta cảm thấy đầy đủ, viên mãn, và dâng tràn một niềm thích thú khôn nguôi.

Thuyết “Du hí” tuy chưa lột tả được những bản chất sâu xa của nghệ thuật, nhưng nó đã đề cập được một trong những mặt quan trọng, đó là chức năng giải trí lành mạnh trên cơ sở những khoái cảm vô tư mà nghệ thuật đưa lại cho chúng ta.

3. Thuyết “Ma thuật”

Thuyết này nghiêng về khía cạnh tôn giáo. Để giải thích nghệ thuật, người ta cho rằng những lực lượng siêu nhiên chi phối con người, và con người hay cầu mong sự trợ giúp của lực lượng siêu nhiên. Để biểu hiện “chân dung” của các vị thần mà

họ tưởng tượng ra, họ đã vẽ các vị thần đó trên các “bàn thờ”, hoặc tạo các bức tượng về các vị thần. Chính quá trình này đã góp phần hình thành nghệ thuật.

Những người theo thuyết “Ma thuật” giải thích nguồn gốc của nghệ thuật bi kịch là do tục tế thần rượu nho Diônidôt và nghệ thuật hài kịch là do tục tế thần “Sùng dương” của người Cổ đại Hi Lạp.

Đúng là, do phong trào Thiên Chúa giáo mà nhân loại đã sáng tạo ra những kiểu nhà thờ đẹp như nhà thờ *Đức Bà* ở Paris, nhà thờ *Reims* ở Pháp hoặc nhà thờ *Xichtin* ở Italia v.v... Nhưng không phải vì thế mà bản chất của nghệ thuật là “Ma thuật”. Nghệ thuật có lúc phục vụ cho tôn giáo; tôn giáo thường sử dụng nghệ thuật để tạo môi trường và không khí truyền giáo, nhưng cho rằng bản chất của nghệ thuật là tôn giáo thì không đúng.

Ở đây cần lưu ý rằng, nghệ thuật và tôn giáo đều đi từ cảm xúc qua biểu tượng đến tình cảm, nhưng chúng rất khác nhau về mục đích và phương pháp biểu hiện. Mục đích của nghệ thuật là “tái tạo” lại bộ mặt của thực tại nhằm nhận thức - khám phá - dự báo thực tại. Mục đích của tôn giáo là sùng bái “vật tổ” - một thực tại chết cứng, lấy mặt sau của thực tại để quy lụy, cầu xin một điều gì đó mà họ đang đau khổ, hoặc đang mong muốn. Phương pháp của nghệ thuật là nhận xét thấu đáo về sự vật nhằm khám phá những tín hiệu tinh tế còn ẩn khuất của chúng để rồi sáng tạo ra những “sản phẩm” cao hơn chúng. Phương pháp của tôn giáo là giành quyền tối thượng cho sự bất lực của bản thân con người. Nghệ thuật vừa là cơ sở, vừa là sản phẩm của tư duy, tôn giáo chỉ là một sản phẩm “loại biệt” của tư duy mà thôi.

4. Thuyết “Biểu hiện”

Thuyết này giải thích nguồn gốc của nghệ thuật là do nhu cầu muốn “bộc bạch nỗi niềm chủ quan” của người nghệ sĩ. D.H Lawrence, nhà văn Anh (1885 - 1930) cho rằng: “Người ta dãi bày nỗi đau trên trang sách, lặp lại và trình bày là để làm chủ được chúng”.

Thuyết “Biểu hiện” gắn với thuyết “Cảm xúc” và “Tình cảm”. Nghệ thuật là gì nếu như nó không biểu hiện những cảm xúc và tình cảm của người nghệ sĩ và gieo những tình cảm, cảm xúc nơi người đọc. Trong tiểu luận “Nghệ thuật là gì?”, Tônxtôi cũng cho rằng: “Nghệ thuật là một hoạt động của con người mà thực chất là nghệ sĩ thông qua một số kí hiệu bên ngoài có ý thức truyền cho những người khác bị nhiễm những tình cảm này, cùng thể nghiệm chúng”.

II. NGUỒN GỐC CỦA NGHỆ THUẬT ĐƯỢC LÍ GIẢI TRÊN CƠ SỞ THUYẾT “TỔNG SINH LỰC VÀ SINH LỰC THỪA”

Nói tới nghệ thuật là nói tới năng lực. Hơn thế, đó không phải là một năng lực bình thường, mà là năng lực ưu tú. Muốn có năng lực ưu tú lại phải có dư năng lực bình thường.

Vấn đề là ở chỗ, khi nào con người đã có dư năng lực bình thường và xuất hiện năng lực ưu tú để làm nghệ thuật?

Để giải đáp vấn đề này, chỉ có cách là trở ngược lại thời nguyên thủy và căn cứ vào các di vật văn hoá mà người xưa để lại, theo nguyên tắc: “Trước mắt chúng ta có những lực lượng bản chất đã được đối tượng hoá của con người, lực lượng bản

chất ấy tồn tại những hình thức, những đối tượng vật chất, xa lạ, hữu ích”⁽¹⁾.

Từ đó có thể thấy xu hướng phát triển của con người là mong muốn mỗi ngày mình có thêm nhiều quyền lực hơn đối với tự nhiên. Muốn vậy, không có con đường nào khác là phải hoàn thiện công cụ lao động. Muốn hoàn thiện công cụ lao động thì phải gia tăng năng lực trí tuệ. Năng lực cơ bắp của con người bao giờ cũng có giới hạn. Còn năng lực trí tuệ thì vô hạn.

Công cụ lao động đầu tiên của con người là cái rìu đá, chính là các hòn đá tự nhiên mà con người lượm lấy để xé thịt, đào củ; sau đó họ tăng năng lực trí tuệ vào, đem mài các rìu đá cho sắc hơn, nhọn hơn và thuận tiện hơn. Tăng thêm năng lực suy nghĩ, họ chế ra cái khoan đá để khoan rìu, tạo ra cái rìu có thể tra cán gỗ, làm cho tầm tay của người nguyên thủy vươn xa hơn, mạnh hơn.

Nhờ vậy, từ một công cụ cơ bản (cái rìu đá được lượm ở ven núi, chân suối, do mưa, bão vỡ ra từ những tảng đá) con người dùng suy nghĩ chế ra hàng loạt các công cụ khác như khoan đá, cửa đá v.v... để làm một cái rìu mới hoàn toàn không có trong tự nhiên.

Giai đoạn quan trọng này - giai đoạn chế tạo ra công cụ để làm công cụ được coi là người biết làm “công nghiệp nặng nguyên thủy”, tức là biết tạo ra khả năng tự do, tạo ra sinh lực thừa.

⁽¹⁾ C.Mác - F. Ăngghen. *Những tác phẩm đầu tiên*. M. 1956. tr. 595 (*Bản thảo kinh tế - triết học 1844*).

Quan sát các “công xưởng” làm đá như ở Tràng Kênh (Hải Phòng) - do khảo cổ học phát hiện, chúng ta thấy bên cạnh các rìu đá, các khoan đá; ta thấy các vòng đeo tay, các hạt chuỗi, điều đó chứng tỏ thời kì đồ đá ở nước ta đã xuất hiện *đời sống thâm mĩ* và nghệ thuật. Ở các vách hang, như hang *Đông Nội* có các hình vẽ người và thú có khoảng mười hai nghìn năm tuổi.

Từ đó có thể rút ra kết luận: Bất cứ ai cũng có một tổng sinh lực nhất định. Tổng sinh lực này có thể tính bằng thu nhập, bằng năng lực sản xuất v.v... Đơn giản nhất có thể tính bằng thời gian. Một người thợ đá trung bình phải làm cả ngày mới xong năm chiếc rìu mà tộc trưởng giao cho (một hình thức khoán sơ khai nhất). Người thợ đá giỏi chỉ trong nửa ngày đã làm xong năm chiếc rìu. Còn nửa ngày anh ta được tự do. Có tự do là có sinh lực thừa, có sinh lực thừa là có ngẫu hứng. Thế là anh thợ đá giỏi lấy nửa ngày còn lại làm những chiếc vòng đá cực đẹp. *Chiếc rìu đá là thực dụng* (để đáp ứng nhu cầu sống), còn *chiếc vòng đá là thâm mĩ* để thoả mãn nhu cầu tinh thần, nhu cầu của sự biểu hiện tự do - không để ăn, để mặc, mà để làm đẹp - nghệ thuật ra đời từ đó.

Nghệ thuật ra đời là do xuất hiện sinh lực thừa, do nhu cầu biểu đạt tự do sáng tạo của con người. Quy luật này không chỉ đúng với nguyên thủy, mà đúng với mọi thời đại. Xã hội càng văn minh, năng suất lao động càng cao, nhu cầu hưởng thụ cái đẹp càng nhiều. (Trước đây xã hội ta làm việc sáu ngày trong tuần, nay chỉ làm việc có năm ngày, do đó, nhu cầu du lịch, giải trí, xem nghệ thuật đã tăng lên rất nhiều).

Như vậy, sự ra đời của nghệ thuật là do nhiều nguyên nhân: có nguyên nhân “Bất chước”, có yếu tố “Du hí” - giải trí,

vui chơi, có nhu cầu “Biểu hiện”, có yếu tố “Ma thuật” và cả “kĩ thuật” nữa, nhưng nguồn gốc cơ bản nhất của nghệ thuật là do xuất hiện sinh lực thừa, từ đó tạo ra tự do sáng tạo và nhu cầu hưởng thụ thẩm mĩ.

Thuyết “Tổng sinh lực và sinh lực thừa” là thuyết lí giải nguồn gốc nghệ thuật một cách khoa học nhất, đầy đủ nhất. Thuyết này tiếp thu tất cả các thuyết trước đây, nhưng đã đưa các thuyết đó vào hệ thống của mình để làm nổi bật nguồn gốc cơ bản nhất của nghệ thuật. Thuyết này dựa trên luận cứ cho rằng, nghệ thuật xuất hiện khi con người đã đạt tới một trình độ sáng tạo trong lao động bền bỉ đến mức đã làm ra được *sinh lực thừa* - một nguồn sinh lực trên mức đáp ứng nhu cầu sống sinh học, làm nảy sinh nhu cầu sống thẩm mĩ (sống đẹp), khi đó nghệ thuật từ cái thực dụng bước ra, tạo nên một hiện tượng độc đáo chỉ riêng loài người mới có.

Thuyết “Tổng sinh lực và sinh lực thừa” là thuyết của Lương Quốc Tiến sĩ Đỗ Văn Khang - chủ nhiệm Bộ môn Mĩ học, Khoa Triết học và nguyên Phó chủ nhiệm Bộ môn Lí luận văn học, Khoa Văn học, Trường ĐHKH Xã hội và Nhân Văn - Đại học Quốc gia Hà Nội.

CHƯƠNG II

CÁC THÀNH TỰU CƠ BẢN CỦA NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY

I. NGHỆ THUẬT NGUYÊN THỦY

1. Đặc điểm chung của nghệ thuật nguyên thủy

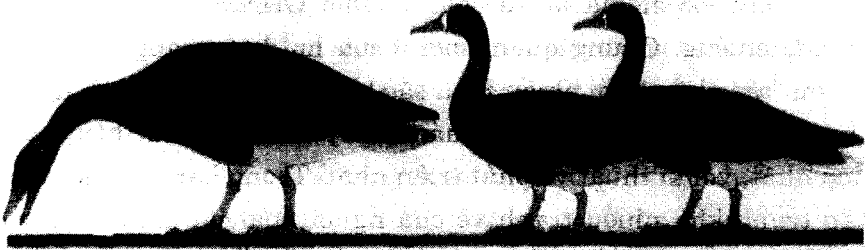
Nghệ thuật nguyên thủy khá phát triển vào thời kì *đồ đá mới*, hay còn gọi là thời kì *"tuần lộc"*. Thời này đã xuất hiện nghệ thuật vẽ và tạc tượng động vật ở vùng Trung Âu. Có nhiều vết tích nghệ thuật xa xưa thuộc thời Xôluytrêanh (trung kì). Người ta đã tìm thấy nhiều hình vật, hình người, khắc trên mảnh đá, mảnh xương thú, các tượng nhỏ bằng đá v.v...

Song, thành tựu cao nhất của nghệ thuật nguyên thủy là nghệ thuật hang động. Đó là nghệ thuật vẽ trên vách đá những hang lớn mà người nguyên thủy cư trú. Nghệ thuật này nhằm trang trí nơi ở, nhằm nhận thức và phục vụ cả công việc thờ cúng nữa.

Có sáu chiếc hang lớn nằm rải rác phía Nam nước Pháp và miền Bắc Tây Ban Nha. Linh mục Broid - người rất am hiểu nghệ thuật gọi sáu hang này là "Sáu chàng khổng lồ" (vì chưa có hang động nào có tác phẩm nghệ thuật đẹp hơn sáu hang động đó)^(*).

(*) Tuổi trái đất khoảng hơn một tỉ năm. Tuổi loài người khoảng hơn một triệu năm. Nghệ thuật căn cứ vào sáu hang đẹp này có tuổi khoảng năm.

NGHỆ THUẬT THỜI NGUYÊN THỦY



Ảnh 1. Những con ngỗng ở Meidoum, khoảng 2535 tr. CN



Ảnh 2. Dấu tích của những căn nhà dựng bằng đá thời Nguyên thủy, khi con người rời các hang động tiến ra bình nguyên.

Chúng ta hãy khảo sát đặc điểm của sáu hang này:

1) *Hang Antamiara*: là một hang đẹp nổi tiếng ở Tây Ban Nha, cách Xantade chừng 30 km. Con người đã ở đây suốt cả thời Tuần lộc, nghĩa là kéo dài từ thời Ôrinhaxiêng đến thời Mácđalêniêng. Chung quanh nơi ở của họ được trang trí bằng nhiều “tác phẩm” với nhiều màu sắc khá hài hoà, và so với nghệ thuật nguyên thủy ở các nơi khác, ở đây có những bức bích họa đẹp nhất, với kĩ thuật vẽ phát triển nhất. Trong hang có một nơi tập trung khá nhiều tranh vẽ của người xưa nơi mà các nhà nghệ thuật gọi đó là “Phòng đại đình”. Người xưa đã biết sử dụng những chỗ lõm tự nhiên ở trên vách hang để làm nổi bật hình ảnh một con vật nào đó bằng các chất liệu khác nhau như than gỗ, thổ hoàng v.v...

Đề tài chủ yếu là hình động vật, như các con bidông có móng guốc, các con ngựa rừng, lợn lòi, chó sói, sơn dương v.v... được biểu hiện với một cố gắng là làm cho nó đúng với sự vật mà “nghệ sĩ” quan sát được. Ngoài thú vật, “nghệ sĩ” nguyên thủy cũng có vẽ hình người, hoặc hình nửa người cải trang trong bộ da động vật. Các nhóm hình không tạo thành bố cục có chủ định thống nhất, mà nhiều khi vẽ kê bên nhau, cũng có khi chồng hình nọ lên hình kia, có những dấu vết chứng tỏ hình mới, hình cũ, nơi trước, nơi sau, do nhiều người tham dự biểu hiện tài năng của mình.

Xét về đặc điểm thẩm mĩ của hang Antamiata, đặc biệt cần chú ý là: con người đã cư trú ở đây suốt cả thời đại Tuần lộc. Thế có nghĩa là phong cách nghệ thuật của Antamiata tiến triển từ yếu tố Ôrinhaxiêng đến Mácđalêniêng. Nghệ thuật Mácđalêniêng so với Ôrinhaxiêng đã có một bước tiến khá dài. Ở

giai đoạn đầu của Ôrinhaxiêng, con người mới chỉ biết tạo hình bằng những đường viền đơn giản, hình thù của các con vật lúc này còn quá sơ sài, chưa có đủ chi tiết để ta phân biệt được “nghệ sĩ” Ôrinhaxiêng muốn vẽ con gì. Nét vẽ nhiều khi còn quá vụng về, lúng túng, bởi lẽ con người lúc này cũng chưa biết nhìn những nét tiêu biểu của sự vật. Cùng với sự phát triển của sự sống, tài nghệ của con người cũng dần dần được hoàn chỉnh. Đến giai đoạn Mácdalêniêng, con người đã “dựng” được những tác phẩm khá đẹp. Bằng những đường nét tương đối nhuần nhị, hình thù con vật trở nên uyển chuyển. Người nguyên thủy còn biết đánh bóng, tô màu, phối màu lên bức vẽ. *Các nhà nghệ thuật học đã gọi Mácdalêniêng là thời kì cổ điển của nghệ thuật tả thực nguyên thủy.* Phong cách của Antamiara chủ yếu là phong cách Mácdalêniêng. Ở đây đã xuất hiện những bức họa có tính chất cổ điển của nghệ thuật nguyên thủy. Điều đó có thể nhìn thấy ở toàn cảnh bức họa trên trần hang vẽ các con vật, đặc biệt là con bidông bị thương đã được diễn tả khá sắc sảo.

2) **Hang Phôngđờgôm:** là một hang đẹp ở Đoođônơ, cách Ấyđi 2 km, người xưa đã cư trú ở hang này suốt hậu kì đồ đá cũ. Ở đây, ta thấy có nhiều bức chạm và bức vẽ nhiều màu sắc. Có chỗ những hình vẽ của người trước, người sau chồng lên nhau. Hình ảnh chủ yếu là những con bidông, những con ma mút. Các bức vẽ ma mút có phần mới hơn và khắc sâu hơn để trang hoàng cho dãy hành lang chính. Ngoài ra còn thấy cả những kiểu mái nhà nữa.

3) **Hang Côngbaren:** ở cách hang Phôngđờgôm 1.400m, ở đây có khoảng 300 hình, trong đó có 160 hình ngựa, 35 hình bidông, 19 hình gấu, 14 hình tuần lộc, 13 hình ma mút và những hình hổ, báo, được thể hiện bằng một nghệ thuật tuyệt đẹp. Các bức

vẽ được viên bằng những nét đen, có lúc được tô màu, bên cạnh các hình vật cũng thấy có nhiều hình người, nhưng kĩ thuật vẽ người có phần kém hơn. Có một hình đáng chú ý là hình người có cái đầu ma mút, gọi cho ta một người đi săn đang làm một nghi lễ ma thuật nào đó.

4) Hang Látxcô ở Pháp: được gọi là “Ngôi nhà thờ Xichtin thời nguyên thủy”⁽¹⁾. Hang Látxcô mở rộng phía dưới một bình nguyên, nhìn xuống sông Vêđe, cách Môngtinhác 2km. Ở đây cũng vẽ nhiều con vật. Lối tô màu khá độc đáo, chất màu được thổi lên hình vẽ bằng ống sậy, hoặc ống xương. Những màu được sử dụng ở đây là màu đỏ, màu thổ hoàng (da quả vả chín), nâu sẫm, hoặc hai màu đen và đỏ phối hợp. Ngoài ra có một bức tranh miêu tả một người đi săn bị chết, vũ khí văng ra, anh ta đang nằm giữa con bidông và con *Tây ngu*. Xét về phong cách thẩm mỹ, nghệ thuật ở đây có tính điển hình của nghệ thuật Pêrigô hoặc Ôrinhác giai đoạn cuối.

5) Hang Truaphôre: nằm ở vùng Ariegiô. Hang này có dấu vết của thời Ôrinhaxiêng. Nghệ thuật chạm khắc ở đây mang phong cách điển hình của Mácdalêniêng. Trong khu “bàn thờ” có chạm những con sư tử lớn bên cạnh một “thầy mo”, thầy “phù thủy”, hay một vị thần. Màu tô lên hình không được đều, hình khắc gợi lên hình ảnh một thần linh bảo trợ, điều khiển các cuộc săn, và lo việc sinh sản của con mồi.

6) Hang Niô: ở gần hang Truaphôre. Niô có một nơi nổi tiếng được mệnh danh là “Phòng khách đen”. Ở đây, những con bidông và các con vật khác được vẽ bằng “bút lông”, nhiều con có dấu tên bắn.

⁽¹⁾ Xichtin là một nhà thờ rất đẹp ở Italia, nơi đây có nhiều tác phẩm nổi tiếng của danh họa Raphaen.

Tất nhiên không chỉ người Pháp hoặc người Tây Ban Nha cổ xưa mới biết làm nghệ thuật “bích họa hang động”. Nhiều dân tộc ở thời nguyên thủy như người châu Úc, người Mélanêdiêng, người Việt cổ v.v..., đều biết làm nghệ thuật trên vách các hang động, nơi họ cư trú. Cái xuất sắc của họ là tính chắc chắn đặc biệt của các cảm giác về sự vật mà họ miêu tả. Người nguyên thủy chỉ tin vào cái mà họ thấy: đường nổi, đường viền, nét thẳng, đường cong, cách uốn lượn và cả những sắc điệu của đối tượng nữa. Tóm lại, tất cả sự thể hiện trong nghệ thuật đều nói lên rằng thời nguyên thủy, “nghệ sĩ” đã có sự đúng đắn về cảm giác và cảm xúc.

Phải thừa nhận rằng ở thời nguyên thủy, kí ức đã phát triển. Trong các hang động nguyên thủy không có hình mẫu, tất cả các bức họa đều được thể hiện bằng kí ức thị giác, thính giác hoặc kí ức tổng hợp. Kí ức này ở mọi người thời đó đều phát triển, thậm chí ở một số người rất hoàn thiện.

Mọi sự tái hiện nghệ thuật đều nằm trong giác quan, trong kí ức, và trong khả năng bắt chước. Lối tả thực nguyên thủy cũng tuân theo quy luật đó. Tuy nhiên, việc phát động những khả năng trên thành nghệ thuật ở mỗi trình độ là khác nhau. “Tâm lí” thâm mĩ của người nguyên thủy có thể so sánh với tâm lí trẻ nhỏ - loại tâm lí còn những nét “ngây ngô”, hồn nhiên.

Mặc dầu vậy, người nguyên thủy vẫn rất khác trẻ nhỏ ở khả năng bao quát, khả năng thể hiện toàn cảnh của một sự vật. Ví dụ bức chạm *Đàn hươu đang bơi qua sông* (“tác phẩm” này chạm trên mảnh xương thú, tìm thấy ở hang Lôrôtê), diễn tả một con hươu đang bơi, ta thấy rất rõ sức nổi của thân hình con thú trên mặt nước. Những bước chân khua nhẹ nhàng khác hẳn ~~bước chân của con vật trên nền đất hay trên thảm cỏ.~~ “Nghệ sĩ”

không diễn tả nước, nhưng những con cá quẫy nhẹ quanh chân hươu đã gợi cảnh sông sâu. Cái đầu với cặp sừng nhiều nhánh của một con hươu ngoái cổ về phía sau, cái miệng như đang thở phì phò gợi cảm giác về sự đề phòng của con vật đang bơi. Một bức họa khác: *Đàn hươu trên cánh rừng* được thể hiện trên đá, tìm thấy ở Limây, diễn tả đàn hươu đang ung dung nhẹ bước. Có những chú hươu đực với cặp sừng hùng vĩ giữa đàn hươu cái. Giữa các con hươu lớn là những chú hươu con lon ton chạy theo mẹ. Trong không khí yên tĩnh ấy, một con hươu vẫn đứng cố, vững tai nghe ngóng, dáng vẻ rất cảnh giác. Bức vẽ lớn trên trần hang Antamiara diễn tả những tư thế khác nhau của con bidông, ngựa, lợn lòi. Nghệ thuật của bức vẽ khá điêu luyện. Ở góc trên bên trái, hình con ngựa con vẽ chồng lên hình con ngựa lớn, còn phía đối diện là con lợn lòi hung dữ, đang thót bụng, nhe nanh, lao mình về phía con bidông đang đứng. Đương nhiên, ở bức họa này, hình tượng bidông là phong phú hơn cả. Chúng ở đủ mọi tư thế khác nhau, dáng chồm, vờn, ngهن, hoặc quần quai trong lúc tử thương, các thớ thịt như đang rung lên và đôi mắt trợn trừng, bất lực trước sức mạnh của con người. Ở “tác phẩm” *Con hươu phương Bắc* có cái dáng thanh thản với đôi sừng cong vút và thân hình đầy đặn, non trẻ, tuy hai chân trước có phần mỏng manh nhưng nhờ tài diễn tả đường nét và lối tô bóng làm nổi hình khối, nên ta dễ dàng bỏ qua chi tiết đó để thừa nhận sự tinh tế và lối vẽ khá thuần thực của người nguyên thủy.

Như vậy, nghệ thuật nguyên thủy cũng chứa đựng khả năng nhìn đúng sự vật như nó tồn tại. Cách biểu hiện con bidông, con nai ở hang Antamiara, con ngựa ở Côngbaren, hay một đàn hươu ở Limây đủ để chúng tỏ rằng “nghệ sĩ” đồng thời là thợ

sẵn, có cách thể hiện con mồi như nó xuất hiện bên cánh rừng lúc đoàn người bắt gặp. Nghệ thuật này được bắt nguồn từ sự diễn tả lại thực tại, cũng có phần mang tính chất bất chước cử chỉ, điệu bộ của sự vật, nhưng nó cũng bắt đầu tiến sâu vào đặc trưng nghệ thuật.

2. Dấu hiệu tượng trưng, ước lệ trong nghệ thuật nguyên thủy

Ở nghệ thuật nguyên thủy, bên cạnh cách thể hiện chính xác theo lối “tả chân”, người ta cũng tìm thấy những hình ảnh ít nhiều xa với nguyên mẫu. Hình ảnh *Con hươu phương Bắc* ở hang Phongđờngôm là hình ảnh con hươu cái, nhưng lại có cặp sừng cong vút như đôi ngà của con ma mút cầm ngược. Tuy vậy người xem vẫn chấp nhận. “Mối ghép” đã kết liên một cách khéo léo đến nỗi người xem không phát hiện ra cái bộ phận “trái khoáy” đó. Điều ấy chứng tỏ “nghệ nhân” nguyên thủy đã biết làm sai nguyên mẫu một cách “cố ý”, điều mà họ đạt được ở đây là sức truyền cảm tổng thể của hình tượng. Trong trường hợp này, cái “thiếu sót” của người vẽ trong khi thể hiện cái mình thấy và cái mình cảm giữa hình ảnh và cách thể hiện đã xen vào những bản khoản có chủ đích để làm tăng hiệu quả thẩm mỹ.

Một mặt, “nghệ sĩ” nguyên thủy thường ghi lại những cử động dễ dàng nhất. Mặt khác, anh ta cũng muốn mọi người dễ dàng nhận ra một tín hiệu rất đặc biệt, khác xa với tín hiệu thông thường: tín hiệu thẩm mỹ. Vì thế, muốn nói “con mắt” anh ta vẽ một vòng tròn để chỉ con mắt. Đối với anh ta đó không phải là một kí họa, mà là một tượng trưng. Anh ta cố gắng lướt

qua các chi tiết, để chỉ thể hiện cái anh ta quan tâm. Ở đây anh ta cố gắng vượt lên khỏi cách thông báo thông thường mà tìm cách tạo ra lối thông báo của nghệ thuật. Muốn biểu hiện cử động của con vật, anh ta có thể thêm vào sáu chân. Cái bộ phận không thể có của con thú tỏ ra kênh cang trong cuộc sống thì lại tỏ ra đặc dụng trong nghệ thuật.

Ở hang Mèri vùng Têida có bức khắc trên xương diễn tả *Một đàn hươu* rất đông đang di chuyển theo hàng dọc qua con suối cạn. Người khắc thể hiện rất khéo bằng cách chỉ chọn ba con hươu đầu đàn và một con hươu cuối đàn. Khoảng giữa, “nghệ sĩ” thể hiện các cặp sừng hươu bằng một rừng cây, và những bước chân dày đặc được thay bằng những hoa văn gạch chéo. Tuy vậy, bức chạm vẫn đạt được những hiệu quả thẩm mỹ, bởi vì ngắm nhìn nó, ta có ấn tượng đẹp về một đàn hươu rất đông, đông lắm, không sao đếm được đang lũ lượt kéo nhau đi. Như thế, nghệ thuật nguyên thủy còn là một nghệ thuật “trí tuệ” với ý nghĩa là người “nghệ sĩ” đã dành cho mình một khoảng tự do nào đấy để biến dạng bộ phận này hay bộ phận kia của con vật nhằm làm cho nó thêm sức mạnh, hoặc thêm sức biểu hiện. Đó cũng là khả năng tượng trưng, ước lệ của nghệ thuật nguyên thủy.

Tuy có trường hợp tượng trưng, ước lệ, nhưng nghệ thuật nguyên thủy chủ yếu vẫn là loại nghệ thuật có tính chất tả thực, sinh động, muốn nắm bắt sự vật y như nó tồn tại trong thực tế.

Đương nhiên, nghệ thuật nguyên thủy cũng bị pha trộn với những yếu tố tín ngưỡng, ma thuật. Bên cạnh các bức vẽ miêu tả hay trang trí còn có các bức vẽ bàn thờ. Sự biến dạng hình

thù sự vật, một phần do khả năng tượng trưng, ước lệ, nhưng một phần cũng do những bản khoán có tính ma thuật làm biến dạng hình ảnh về sự vật nữa. Cũng bởi tư duy nguyên thủy là tư duy pha tạp, các hình thái xen kẽ, đan chéo vào nhau. Người nguyên thủy vẽ một con thú vừa là để hiểu kĩ về con thú đó, vừa thành kính tế lễ nó, cầu mong cho cuộc sống săn bắt sắp tới có nhiều may mắn. Bằng những hình thức ấy, ở hang Côngbaren hình người đội đầu con mamút đã gọi cho ta cảnh người đi săn đang làm một nghi lễ ma thuật. Còn ở hang Antamiara lại vẽ những hình người có đôi tay giơ lên, ta thấy có hiện tượng đi từ hình dáng con người đến hình vật thần linh. Trước thiên nhiên bao la đầy bí hiểm, con người chưa thể một lúc đã hiểu các quy luật của nó, nên họ gắn cho các hiện tượng, các sự vật một ý nghĩa huyền bí nào đấy. Dù vậy, trong nhiều hiện tượng, ta thấy rõ chủ đích linh hội và tính chất tình cảm mạnh mẽ, đồng thời cả tính thực tiễn, rèn luyện nữa. Bên hình con thú vẽ trên vách hang động còn có các vết giáo đâm nham nhở. Điều đó chứng tỏ những người thợ săn đã họp mặt quanh bức vẽ trước lúc lên đường, họ đã nhảy múa, reo hò và lần lượt làm động tác đâm trúng những chỗ hiểm của con vật. Có lẽ đây là sự tập dượt nhiều hơn là sự tế lễ. Qua hình thức tập dượt này, những người thợ săn dày kinh nghiệm đã truyền lại tài nghệ cho anh, em, con, cháu mình. *Trước khi đâm trúng con thú trong rừng xanh, họ đã đâm trúng con thú trong hình vẽ.* Với lí do đó, có thể khẳng định: Nghệ thuật nguyên thủy cũng là một khoa học có tính thực tiễn và có tính xã hội rất cao. Tính thực tiễn nghiêm ngặt đó có thể tìm thấy qua hình vẽ ở hang Látxô. Đây là bức tranh miêu tả sự thất bại của cuộc săn. Bởi lẽ, niềm vui do thành công là một sự hân hoan, hồ hởi, còn thất bại là bài học thực tiễn đau đớn bao giờ cũng có tính sâu sắc.

Qua đây, cách giải thích cho rằng nghệ thuật nguyên thủy nhuộm đầy truyền thống ma thuật là cách giải thích phiến diện. Đúng là *mọi lĩnh hội, kể cả lĩnh hội tôn giáo và lĩnh hội thẩm mỹ đều bắt nguồn từ một tình cảm kéo dài, mạnh mẽ, say đắm*. Chính vì thế, mọi biểu hiện của tình cảm đều là những biểu hiện pha trộn, vấn đề là tỉ lệ của sự pha trộn đó. Nhưng nhìn chung, hoạt động của con người từ thời nguyên thủy trở lại đây đều là *một hoạt động đầy tính chất ý chí*. Nếu không có hoạt động ý chí thì loài người không thể nhích thêm nổi một bước chứ đừng nói gì đến luật *tiến bộ* của xã hội loài người. Cũng vì ý chí trước hết là một khả năng đặc biệt của con người - khả năng biết lựa chọn, định hướng những khát vọng và quyết dồn sức mạnh của mình để đạt tới khát vọng đã đề ra. Nhưng chỉ có ý chí không thôi thì con người sẽ bị nghèo đi rất nhiều. Chính vì vậy, bên cạnh hoạt động ý chí, con người còn rất chú ý tới hoạt động tình cảm và gởi gắm qua nó chiều sâu tâm hồn trong nghệ thuật.

II. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT CỔ ĐẠI HI LẠP VÀ LA MÃ

1. Những đặc điểm cơ bản

Cư trú trên một bán đảo lớn và vô số các đảo nhỏ, đất nước Hi Lạp nhìn ra Địa Trung Hải, đối diện với các quốc gia nổi tiếng thời cổ, vùng Tiểu Á, Tế Á và Bắc Phi. Đứng ở Hi Lạp nhìn về phương Đông, vùng Lưỡng Hà (Mésopotamie) với hai con sông Tigơơ và Ophơrátơ, là thấy quốc gia Babilon, Átxiri, Summoniê v.v... Bên kia Địa Trung Hải là Ai Cập - một quốc gia có nền văn hoá lớn, đã được thống nhất vào thời vua (Pharaông) Mênê rồi mở rộng bờ cõi về phía Nam, cũng như họ đã đặt chân lên miền đất của Êtiôpi (Bắc Phi).

Do địa thế thuận lợi về buôn bán và giao lưu văn hoá, Hi Lạp Cổ đại đã phát triển thành một mô hình quốc gia độc đáo gọi là “thành bang” (bao gồm một thành trì với vùng nông thôn phụ cận có cư dân đông đúc và đất đai phì nhiêu).

Tuy là một Nhà nước chiếm hữu nô lệ, nhưng Hi Lạp lại mang tính chất một quốc gia dân chủ xã hội, được tổ chức theo mô hình: trên hết có vua, dưới là Hội đồng Bô lão gồm 30 người, tuổi từ 60 trở lên. Cạnh đó là có Hội đồng Quốc dân đại biểu (Quốc hội). Các đại biểu được chọn từ dân chúng bằng cách hỏi và trả lời: “đồng ý” hay “không”.

Nhiệm vụ của Hội đồng Bô lão là thảo ra các dự án luật theo ý chỉ của vua rồi đưa cho Hội đồng Quốc dân đại biểu xem xét, biểu quyết. Dự án luật được đưa trở lại Hội đồng Bô lão. Khi Hội đồng Bô lão tán thành thì trình lên vua. Vua duyệt thì mới đem thi hành.

Ngoài ra, cạnh vua còn có 5 giám quan (Ephoré) làm thành một Uỷ ban (giống như chính phủ). Các giám quan cũng chọn theo lối hỏi ý kiến nhân dân. Các giám quan có nhiệm vụ “thực thi” cho vua. Khi vua đem quân đi, 2 trong 5 vị đó phải đi theo.

Nhờ hình thức dân chủ sơ khai này mà Hi Lạp phát huy được năng lực tự do sáng tạo của nhân dân và do đó, tạo ra nền nghệ thuật độc đáo.

2. Thành tựu nghệ thuật Hi Lạp Cổ đại

Nghệ thuật Hi Lạp có nhiều thành tựu trên nhiều loại hình, loại thể: hội họa, điêu khắc, văn học, kịch, âm nhạc, múa v.v...

Trước hết nói về hội họa và điêu khắc. Nếu thời nguyên thủy, nghệ thuật chưa khắc phục được vẻ đẹp của các con thú, thì nghệ thuật tạo hình Hi Lạp đã khám phá ra con người, hơn thế họ còn đề cao con người. Protagorát đã cho rằng, trong số các thước đo, “Con người là thước đo của muôn loài”.

✧ Từ đó có thể thấy, nghệ thuật tạo hình Hi Lạp tuy có cái vỏ bên ngoài là các vị thần, nhưng thực chất là hình ảnh về con người hoàn thiện, hoàn mĩ, trong sáng, với tinh thần lạc quan và ý chí anh hùng thượng võ.

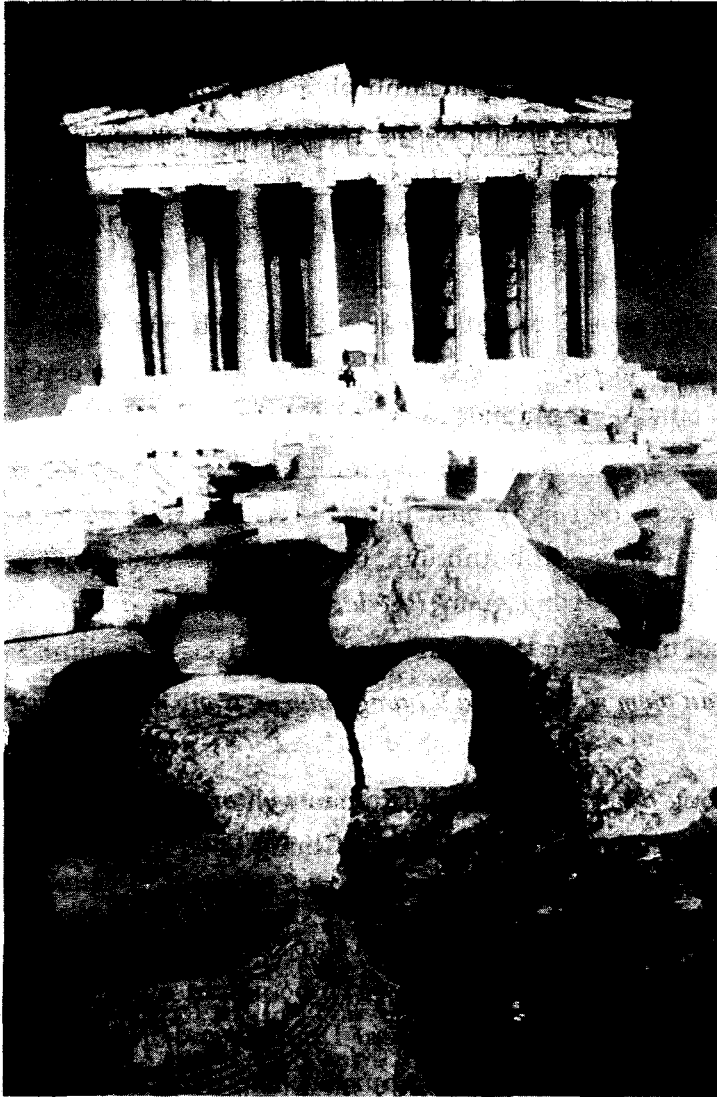
Các tác phẩm đẹp nhất là: *Thiếu nữ dâng hoa bên mộ, Venuýt đờ Milô, Apôlông, Áctêmit, Nikê Xamotrát, Người ném lao, Người ném đĩa*, v.v...

Về Văn học: Người Hi Lạp đã sáng tạo ra kho thần thoại phong phú với những nhân vật rất độc đáo như Gớt, Hêra, Hêraclít, Prôtê mê v.v... Thần thoại Hi Lạp tuy kể về các vị thần trên đỉnh Ôlimpia, nhưng thực ra là phản ánh cuộc sống đa dạng, vui tươi, và phức tạp của thế giới con người.

Ngoài kho thần thoại, người Hi Lạp còn có tác phẩm văn học lớn là Iliát và Ôđixê. Iliát mô tả cuộc chiến thành Troa suốt mười năm trời với vô số sự kiện, bộc lộ vô số tính cách độc đáo mà trong đó nổi bật là Asin và Hecto. Còn Ôđixê lại mô tả một con người với đầu óc cực kì nhạy bén, thông minh đã chiến thắng biển cả, giông tố, đăm mê, các lực lượng cản trở (thần và người) để trở về trong toàn vẹn cả bản thân lẫn hạnh phúc gia đình.

Về kịch: Kịch Hi Lạp Cổ đại cũng phát triển rực rỡ cả về các thể loại như Anh hùng ca, Bi kịch và Hài kịch.

NGHỆ THUẬT CỔ ĐẠI HI LẠP



Ảnh 3. Điện Parthenon trên đồi Acropon.

Vê Bi kịch: Nổi bật có vở *Prôtêmê bị xiềng*, mô tả Prôtêmê lấy cắp lửa của thiên đình ban phát cho con người; do đó Prôtêmê bị thần Dớt trừng phạt. Prôtêmê đã không khuất phục, và đã hi sinh bản thân cho hạnh phúc của con người. C. Mác đã coi cái chết của Prôtêmê không phải là cái chết thông thường, mà là “Sự tuân tiết đầu tiên trong triết học”.

Ngoài Prôtêmê bị xiềng còn có *Ốđíp làm vua*, *Mêđê*, *Ătigôn* v.v....

Vê Hài kịch: Nổi bật là các vở hài kịch của Arítxtôphan, dùng tiếng cười để chống những xấu xa, lệch lạc của con người, đưa cái cũ vào một địa một cách vui vẻ.

Vê âm nhạc và múa: Các loại hình nghệ thuật này không còn lưu giữ được đến ngày nay, nhưng trên các hình vẽ, chúng ta bắt gặp vô số các hình ảnh đàn, sáo, múa hát. Nhà Triết học và mỹ học Platon trong cuốn *Phêđơrô* và *Hippiatơ Anh* đã nói nhiều tới nhạc tụng tấu thần và múa hát trong cung đình v.v...

Quan niệm về cái đẹp và lí tưởng thẩm mỹ trong nghệ thuật Hi Lạp Cổ đại:

Thông qua những thành tựu của nghệ thuật điêu khắc, hội họa, kiến trúc, văn học, kịch v.v... Chúng ta có thể rút ra những quan điểm về cái đẹp của người Hi Lạp Cổ đại.

Tư duy thẩm mỹ của người Hi Lạp Cổ đại là kiểu tư duy “Vũ trụ luận”, nghĩa là kiểu tư duy gắn bó với sự quan sát các đặc tính của vật thể ngoài tự nhiên. Do đó, người Hi Lạp thường gắn cái đẹp với các đặc tính như: hài hoà, đối xứng, trật tự, sự phối hợp giữa số lượng và chất lượng, sự thuần khiết, trong sáng, *mục thước*, tiến bộ, phát triển, hoàn thiện v.v...



Ảnh 4. Các tượng Nữ thần sắc đẹp và tình yêu (Aphroditer) tìm thấy ở thời cổ đại Hi Lạp.

Quan niệm về cái đẹp ảnh hưởng tới chuẩn mực của nghệ thuật. Do ảnh hưởng của tính “*mức thước*”, các nghệ sĩ Hi Lạp nhìn chung, ít làm các tác phẩm lớn quá, hoặc bé quá. Tác phẩm nào cũng chứa đựng cái đẹp hài hoà, trong sáng, thuần khiết hướng về sự hoàn thiện con người. Tính *mức thước* (vừa độ) là một đặc tính nổi bật của cái đẹp Hi Lạp. Đó chính là một đặc tính phản ánh cái đẹp của văn minh nông nghiệp.

Quan niệm cái đẹp kết hợp với lí tưởng xã hội đã nảy sinh lí tưởng thẩm mĩ.

Lý tưởng thẩm mỹ: là khát vọng hướng tới cái cao đẹp nhất, hoàn thiện, đáng mong muốn, cái trở thành mẫu mực. Lý tưởng thẩm mỹ phải gắn bó với hình tượng con người đẹp nhất. Có ba mẫu người được coi là lí tưởng mà người Hi Lạp Cổ đại mong muốn:

a) *Người công dân anh hùng*

Xã hội Hi Lạp Cổ đại là xã hội công dân, cho nên người anh hùng có khả năng bảo vệ thành bang, có tinh thần thượng võ, là mẫu người được thanh niên Hi Lạp yêu mến noi theo. Trong nghệ thuật có các tác phẩm: *Nữ thần chiến thắng* (còn gọi là Nikê Xamôtorát, tượng thân Xikê tìm thấy ở mỏm Xamôtorát). Tác phẩm *Những chiến binh anh hùng* cũng là tác phẩm thể hiện người công dân anh hùng. Trong văn học có hình tượng Asin, Hecto cùng các anh hùng khác - những người bảo vệ thành Troa và cả những anh hùng đánh chiếm thành Troa.

b) *Nhà hiền triết có tài*

Người Hi Lạp Cổ đại không chỉ tôn trọng sức mạnh của võ nghệ, họ còn phát hiện ra sức mạnh trí tuệ của con người, vì thế họ vẽ hình, tạc tượng các nhà hiền triết như Platôn, Arixtôt, Đêmôkrít, v.v..., họ còn sáng tạo ra những nhân vật mưu trí như Uylítxơ : mười năm trời đánh thành Troa không sao vào được, bao anh hùng ngã xuống dưới chân thành; các danh tướng như Asin, Hecto cũng cùng chung số phận, cuối cùng, phải nhờ vào mưu *con ngựa gỗ* của Uylítxơ mới vào được thành Troa.

c) *Nhà quán quân thể thao*

Ngoài người công dân anh hùng, nhà hiền triết có tài, người Hi Lạp Cổ đại còn tạc rất nhiều tượng đẹp để tôn vinh các nhà quán quân thể thao: tượng *Người ném đĩa* của Mirôn, tượng

Người ném lao, Thiếu nữ đoạt giải thi chạy v.v... là những tượng đẹp, có giá trị nghệ thuật. Như vậy, người Hi Lạp Cổ đại coi thể thao là sự hoàn thiện nhân loại, hoàn thiện bản thân con người, vì thế “Nhà quán quân thể thao” cũng là mẫu người lí tưởng của thời đại.

3. Thành tựu của nghệ thuật La Mã

Nếu thành tựu của Hi Lạp Cổ đại là phong phú trên nhiều loại hình, loại thể, từ điêu khắc, hội họa, đến kiến trúc, văn chương, kịch v.v... thì nghệ thuật La Mã chỉ thành tựu chủ yếu ở kiến trúc và tượng chân dung.

Nét độc đáo của kiến trúc La Mã là tính *hoành tráng* và tính *thế tục*. Đế quốc La Mã rất giàu có. Bao vàng, bạc, ngọc, ngà, châu báu (chiến lợi phẩm của các cuộc chinh phạt) đổ về La Mã tạo ra tâm lí hưởng thụ của lớp quý tộc, quân nhân. Cùng với sự sáng chế ra chất vữa kết dính (gần như xi măng) và gạch nung đã giúp cho các kiến trúc sư và các nhà xây dựng có thể tạo ra những công trình đồ sộ với những nóc tròn vĩ đại mà lối xây ghép đá của Hi Lạp không làm được.

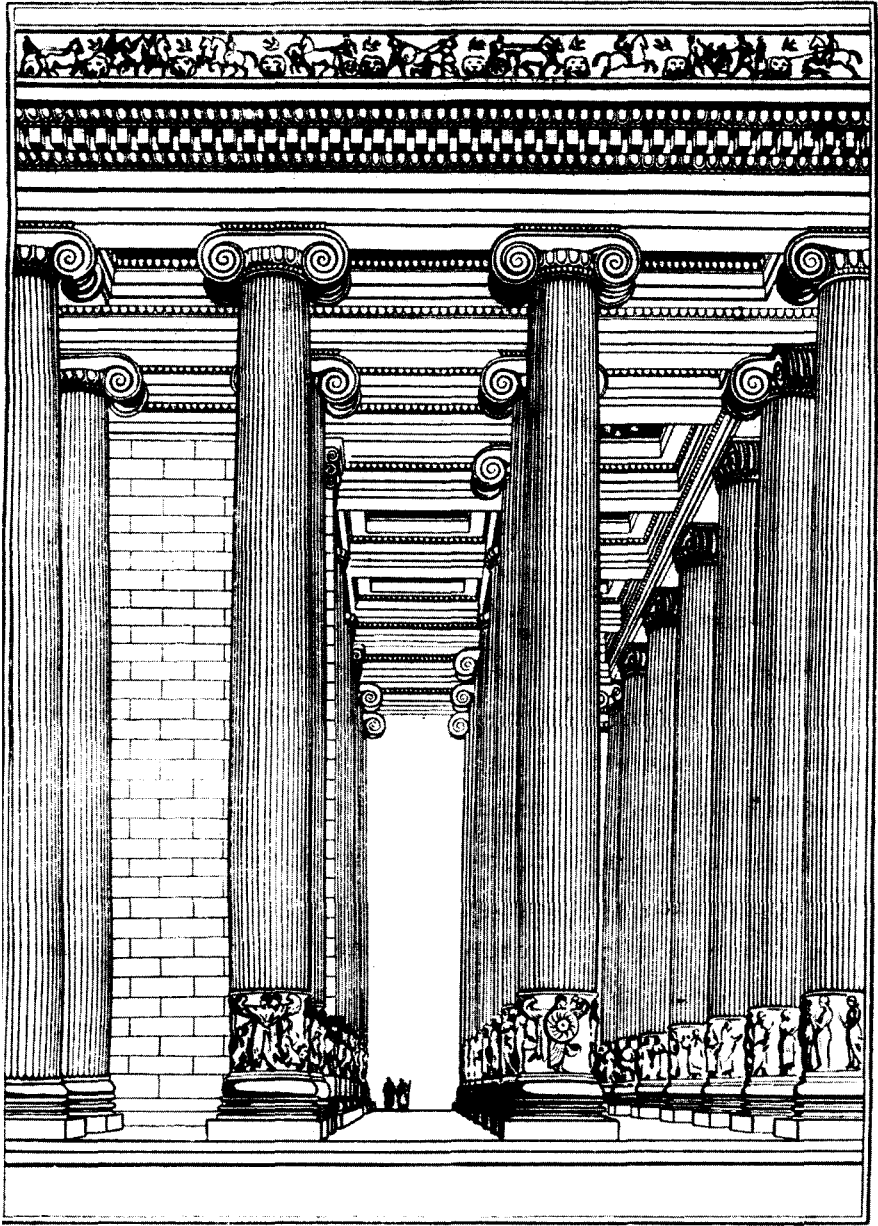
Một đặc điểm nữa là khi chinh phục đến đâu, người La Mã cũng xây dựng thành phố - thủ phủ nơi cai trị, xây đền “Badilit”, võ trường, nhà hát, nhà tắm, công viên (loại kiến trúc kết hợp một quần thể văn hoá gồm bể bơi, câu lạc bộ, nơi tắm nước nóng, thư viện, v.v... Một trong những nhà tắm - công viên nổi tiếng là “Caracala” có diện tích rộng tới 14 hecta).

Nói đến “võ trường” La Mã là nói đến một kiểu cấu trúc giống “kịch trường” của Hi Lạp. Nếu người Hi Lạp xây dựng các “kịch trường” hình “lòng chảo” (dựa vào ba bề sườn đồi) làm nơi diễn kịch, hoặc biểu diễn thể thao, thì võ trường La Mã là nơi để

thỏa mãn tính “hiếu sát” của đế quốc La Mã. Tại đây, Hoàng đế cho tổ chức các cuộc đấu giữa các nô lệ bằng dao kiếm, hoặc đấu với sư tử, bò tót. Người ta chỉ kết thúc cuộc chơi khi có máu chảy, đầu rơi. Tuy nhiên, “võ trường” La Mã về mặt nghệ thuật kiến trúc đã đạt tới một kiểu kiến trúc “sân vận động” độc lập, không dựa vào sườn đồi. Đó là một công trình kiểu bầu dục có nhiều tầng gác với những cửa vòng cung liên tiếp nâng chiều cao bên trong, được bố trí nhiều cầu thang ra vào hợp lí để hàng vạn người tới mà không cần hướng dẫn. Hiện nay, ở Italia vẫn còn võ trường Côlidê - được xây dựng từ thời hoàng đế Vêtpasiên và Tituyt (80 năm tr. CN), có đường kính tới 188 mét, chiều cao tới 48 mét rưỡi, chứa 45.000 chỗ ngồi và 5.000 chỗ đứng.

Nói đến kiến trúc La Mã, còn phải nói tới “Khải hoàn môn Căngxtăngtanh” và cột “Tơragiăng” ở Italia. Cột “Tơragiăng” giống một đài kỉ niệm, mô tả chiến công của quân Đatxơ. Câu chuyện được “kể lại” trên một dải phù điêu bằng đá, hình xoắn ốc, chạy từ chân lên đến đầu cột. Tổng cộng toàn bộ phù điêu dài tới 200 mét, quấn quanh một trục đá cao tới 40 mét.

Điêu khắc La Mã: Nghệ thuật vốn thiên về tự do, không chịu khuôn theo quyền lực, nhưng ở La Mã Cổ đại, quyền lực đã tạo ra nghệ thuật. Nghệ thuật chân dung La Mã chủ yếu tạc tượng các hoàng đế. Tượng “Ôguyttơ” là một tượng toàn thân, diễn tả hoàng đế đầu tiên của La Mã, tay cầm cây trượng (tượng trưng cho quyền uy) tay phải giơ cao lên phía trước như đang hiệu triệu. Phía dưới chân trái hoàng đế có nhóm tượng nhỏ “Tiểu thần Amua cưới cá Đôphin” như muốn nhắc nhở mọi người rằng, hoàng đế Ôguyttơ có nguồn gốc thánh thần. Tượng này hiện còn ở bảo tàng Vaticăng.



Ảnh 5. Đền thờ Áctemit (Nữ thần Săn bắn) ở Êphec.
Đền xây theo phong cách Iôníc (bản phục chế).

Mặc dù không được điêu luyện bằng điêu khắc Hi Lạp, nhưng điêu khắc La Mã lại độc đáo ở chỗ rất hiện thực, “tả chân”, nó còn khắc họa được tính cách nhân vật. Tượng bán thân của *Caracala* (bảo tàng Napoli) lột tả được vẻ nham hiểm của tên bạo chúa v.v...

III. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT TRUNG CỔ (TỪ ĐẦU THẾ KỈ IV ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XIV)^(*)

1. Đặc điểm thời Trung cổ Phương Tây

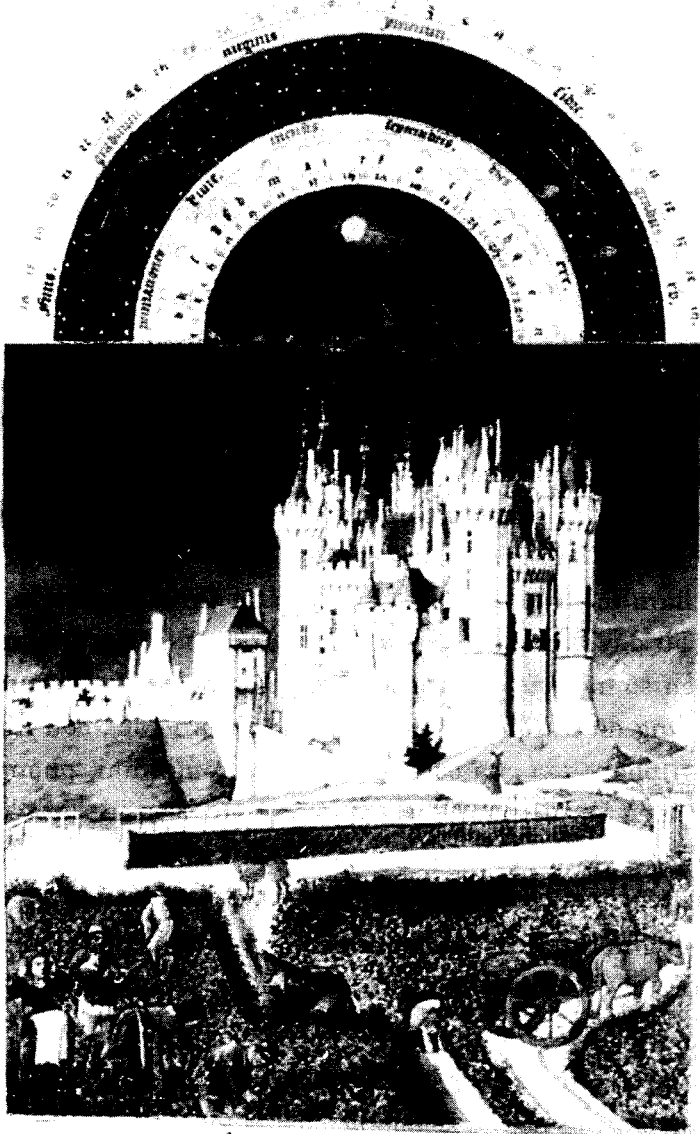
Sau thời kì cực thịnh, đế quốc La Mã tan rã. Vào đầu công nguyên, các cuộc nổi dậy của nô lệ đòi quyền làm người đã lay chuyển toàn bộ cơ chế chiếm hữu nô lệ, buộc xã hội chuyển sang cơ chế phong kiến.

Đứng ở góc độ văn hoá, sự chuyển đổi cơ chế này đã kèm theo một tình trạng “dã man”. Nô lệ nổi lên đến đâu, đập phá đến đó. Các thành thị hầu như bị phá huỷ, văn minh chuyển về nông thôn, quanh lâu đài các lãnh chúa.

Như vậy, Trung cổ sinh ra trên sự phủ định thành tựu Cổ đại, và con người phải làm lại từ đầu, từ thời mông muội đi lên. Điều đó tạo ra sự chậm chạp. Hơn thế, Trung cổ còn bị phong toả bởi tôn giáo, do đó nó tạo thành tình trạng trì trệ kéo dài suốt một ngàn năm từ đầu thế kỉ IV đến đầu thế kỉ thứ XIV.

^(*) Mốc này căn cứ vào thời Hoàng đế La Mã Côngxtăngtanh công nhận Thiên chúa giáo là quốc đạo năm 313; từ đó mới thành thời đại điển hình của nghệ thuật Trung cổ.

KIẾN TRÚC TRUNG CỔ



Ảnh 6. Lâu đài lãnh chúa

Ở Phương Tây, cũng như ở mọi nơi khác, tôn giáo lúc đầu là đa thần giáo. Đạo cứu thế của chúa Giêsu Kitô xuất hiện với khẩu hiệu: “Ta sẽ giành thiên đường cho người nghèo, và giành hoả ngục cho bọn giàu sang”. Thế là những người nghèo đang thất vọng, bỗng được nhen lên một hi vọng, dù nó mơ hồ, ảo tưởng, nhưng vẫn là hi vọng. Vậy là Thiên chúa giáo trở thành một phong trào mộ đạo, phong trào lớn mạnh, Phương Tây từ đa thần giáo chuyển sang nhất thần giáo.

Các hoàng đế La Mã rất căm ghét, ra lệnh sát hại những tín đồ Thiên Chúa. Nhưng càng giết, người theo càng đông. Đến thời hoàng đế Côngxtăngtanh (năm 313) - một vị hoàng đế biết “nhìn xa, trông rộng”, ông không những không giết đạo, mà tìm cách mua chuộc những người cầm đầu tôn giáo để họ “rút lui” khẩu hiệu “Ta sẽ giành thiên đường cho người nghèo, và giành hoả ngục cho bọn giàu sang” thành “Mọi linh hồn đều được Chúa chăm lo. Nếu các con chịu rửa tội thì sẽ được lên thiên đàng”. Từ đấy, nhà thờ công nhận hoàng đế Côngxtăngtanh là con chiên số một của Chúa. Sự phân chia quyền lực bắt đầu từ đây. Hoàng đế cai quản phần đời (phần thân xác), còn nhà thờ cai quản phần hồn của con người. Được công khai, phong trào mộ đạo càng lớn mạnh. Người ta không phải lén lút làm lễ dưới các hầm mộ trong đêm tối nữa. Nhu cầu có nơi hành lễ trang nghiêm, to, rộng, bề thế, dẫn tới kiến trúc phát triển.

Mọi nghệ thuật khác như hội họa, điêu khắc, âm nhạc, v.v... đều quy tụ vào nhà thờ. Tôn giáo thống trị nghệ thuật thời kì này.

Trung cổ có ba phong cách kiến trúc độc đáo ứng với ba thời kì phát triển của nó, đó là phong cách Bigiăngtanh, Rômăng và Gôtích.

2. Kiến trúc nhà thờ kiểu Bigiăngtanh

Sau cuộc “hoà hoãn” giữa hoàng đế Côngxtăngtanh với giáo hội (năm 313), một nhu cầu xây cất nơi hành đạo trở nên cấp thiết. Nhưng, thuở ban đầu, các kiến trúc sư chưa thể tạo ra một kiểu kiến trúc riêng cho tôn giáo. Vì vậy, kiến trúc Bigiăngtanh còn mang dáng dấp lâu đài vua chúa.

Đặc điểm của kiến trúc Bigiăngtanh là hình thức nóc vòm. Ngoại thất còn chưa có gì nổi bật, nhưng nội thất thì cực kì lộng lẫy. Đế quốc La Mã rất giàu, họ đem vàng, bạc, châu báu, ngọc ngà, đá quý ghép lại thành những bức tranh thánh, làm cho không khí nhà thờ huyền ảo. Bước vào nhà thờ như đi vào truyện “Một nghìn một đêm lẻ”. Chính cái không gian huyền ảo này đã cuốn hút con chiên và tạo ra không khí truyền đạo rất hiệu quả.

Nhà thờ xây theo kiểu Bigiăngtanh nổi tiếng là nhà thờ *Sanh Xôphi* ở Côngxtăngtinốp, xây năm 532 - 537. Nhà thờ này có một nóc vòm vĩ đại, với đường kính 30 mét, cao tới 55 mét. Sở dĩ ở thế kỉ thứ VI đã xây dựng được các công trình vĩ đại này, là người ta đã tiếp thu và hoàn thiện thêm chất kết dính kết hợp với gạch nung và đá. Đứng ở bên trong nhà thờ *Sanh Xôphi* (Thánh Xôphi), người ta có cảm giác toàn bộ nóc vòm như một bầu trời lơ lửng trong không trung.

Nhà thờ *Sanh Vitan* ở Raven (524 -547) nổi tiếng bởi những tranh ghép đá quý như bức “Nữ hoàng Phêđô”, và nhiều tranh ghép khác, tạo nên nghệ thuật Môzai rất độc đáo, mà nhiều công trình nghệ thuật ngày nay còn tiếp thu.

Kiến trúc Bigiăngtanh ảnh hưởng tới vùng Bancăng, rồi tràn sang Nga, Uycôren, Bêlarút v.v... Khi sang Nga, kiến trúc

Bigiăngtanh biến điệu trở thành kiểu nhà thờ có nhiều nóc nhỏ (hình củ hành), như biểu tượng Đức Chúa Cha bên cạnh Đức Bà, Chúa Con và các thiên thần. Những nóc vòm “thắt túi hình củ hành” dát vàng lấp lánh trong ánh mặt trời cũng tạo nên hiệu quả thẩm mỹ cao. Có thể kể đến một số nhà thờ tiêu biểu như: nhà thờ *Útpenxki* (1475-1479), nhà thờ *Áckhăngghen* (1505-1509). Hai nhà thờ này đều nằm trong khu vực điện Kremlanh ở Mátxcôva (Nga). Nhà thờ *Pacôva* (1165) cổ hơn hai nhà thờ trên.

3. Kiến trúc kiểu nhà thờ Rômăng^(*)

Kiến trúc Rômăng là kiểu kiến trúc nhà thờ Châu Âu từ thế kỉ X đến thế kỉ XII. Sở dĩ kiến trúc này có tên là Rômăng vì nó tiếp thu lối xây dựng của La Mã (xem kiểu kiến trúc La Mã ở phần trên).

Thời giữa Trung cổ là thời kì Phong kiến phân quyền. Các quốc gia bị phân thành các công quốc, do các lãnh chúa cai quản (nước Đức thời này phân thành 36 quốc gia nhỏ)⁽¹⁾.

Phong kiến phân quyền dẫn tới chiến tranh liên miên, điều đó không khỏi ảnh hưởng tới kiến trúc. Kiến trúc nhà thờ kiểu Rômăng vì thế mang tính chất “nhà thờ-pháo đài”, đó vừa là nơi hành lễ, vừa là nơi “cố thủ” mang tính chất một “pháo đài” không chế một vùng rộng lớn.

(*) Từ chữ “Romans”. Xin xem Lifés picture History of Western man (Time incorporated New York 1951), tr.46.

(1) Xin xem *C. Mác, Ăngghen*. Toàn tập. Tập II. Phần “Cách mạng và phản cách mạng ở Đức”. NXB Sự thật 1982, tr. 25.

Có thể nhận dạng kiểu kiến trúc Rô-mã như sau: Ngoại thất của nhà thờ tròn tru, giá lạnh, các cửa sổ và cửa chính đều nhỏ, giống như các lỗ châu mai, vòm cửa có hình bán nguyệt, các tháp chuông hình trụ với nóc nhọn hoặc như các vệ sĩ đội mũ sắt đứng bảo vệ nhà thờ.

Tiêu biểu cho kiểu Rô-mã là nhà thờ xứ *Voócơ* (1171-1234), nhà thờ *Tumpan* ở Ôten (1130-1140), nhà thờ *Mikhailô* ở Gilodécgây (1008-1015).

4. Kiến trúc kiểu nhà thờ Gôtích

Cuối thời Trung cổ, do mầm mống sản xuất tư bản chiếm ưu thế; thị trường mở rộng, xu hướng nhà nước tập quyền ngày càng mạnh, làm nảy sinh khát vọng về sự phát triển và tinh thần thống nhất vươn tới đỉnh cao. Những khát vọng tinh thần này đã phản ánh vào kiến trúc, tạo nên kiểu nhà thờ Gôtích.

Gôtích là sự sáng tạo độc đáo của các kiến trúc sư lỗi lạc thế giới, đặc biệt là Ý và Pháp. Gôtích tiếp thu các ưu điểm của Rô-mã, nhưng rất khác Rô-mã trên các phương diện sau: Dáng của các nhà thờ Rô-mã trang trọng, nhưng tròn tru, giá lạnh, đồ sộ nhưng nặng nề với các khuôn cửa hình bán nguyệt; dáng của nhà thờ Gôtích đồ sộ nhưng nhẹ nhàng, thanh thoát, như “một lời thỉnh cầu vút mãi tới trời cao”, với những khuôn cửa hình thoi, và hai tháp chuông cao vợi vợi, nhưng không nhọn hoắt như Rô-mã, mà có hình giống chiếc đèn lồng. Giữa hai tháp chuông là cửa sổ “hoa hồng” còn gọi là Rôgiéc và vô vàn các họa tiết, các tượng thánh trang trí cho nhà thờ thêm huy hoàng, tráng lệ.

Các nhà thờ tuyệt đẹp kiểu Gôtích là nhà thờ Reims (Pháp), nhà thờ Đức Bà ở Pari, nhà thờ Strácbua v.v...

Nói đến nghệ thuật là phải nói đến hình tượng con người. Nhưng vì bị tôn giáo thống trị bằng tư tưởng khắc kỉ - tư tưởng coi cuộc đời chỉ là nơi đầy ải (nơi ông bà Adam và Eva phạm tội mà con cháu mãi mãi về sau phải hứng chịu), do đó nghệ thuật Trung cổ không có hình tượng con người đẹp. Ở Trung cổ chỉ có những người quần quai, bị kéo dài, đây bị kịch, ở hai tư thế: ngược lên để cầu xin Đức Chúa rủ lòng thương, và cúi xuống để sám hối tội lỗi. Tuy vậy, so với Hi Lạp Cổ đại, Trung cổ phương Tây vẫn là một bước tiến, ở đây họ đã khám phá ra thế giới tâm linh của con người. Nhờ sự khám phá ra *thế giới tâm linh* mà con người thời Phục hưng mới có thể phát hiện ra *thế giới nội tâm* phong phú bên trong con người.

IV. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT PHỤC HƯNG (TỪ THẾ KỈ XIV ĐẾN THẾ KỈ XVI)

Kinh tế tư bản hình thành và phát triển, xã hội đòi hỏi giải phóng con người khỏi vòng kiềm tỏa của nhà thờ Thiên chúa, đó là hai cơ sở tạo ra cuộc cách mạng văn hoá - tư tưởng nhằm chuẩn bị cho cách mạng tư sản 1789. Cuộc cách mạng văn hoá - tư tưởng này được gọi bằng một thuật ngữ hành động “Phục hưng” (Renaissance).

Lúc bấy giờ ai nói khác Kinh thánh đều bị coi là “tà đạo” và bị đưa lên giàn hoả thiêu. Brunô chỉ mới nói “Quả đất tròn” mà đã bị toà án thiên chúa kết tội chết. Muốn nói khác kinh thánh mà không bị lên giàn hoả thiêu chỉ có cách là khôi phục một nền văn hoá rực rỡ đã có từ thời Cổ đại, cộng với những phát triển khoa học mới có thể buộc nhà thờ thay đổi cái nhìn về thế giới và con người.

NGHỆ THUẬT PHỤC HUNG



Ảnh 7. Mars và Venus (Tác phẩm của Veronese).
Biểu hiện chàng kỹ sĩ Trung cổ bị người đẹp cám dỗ.

Cùng với bằng chứng hùng hồn của khảo cổ về sự phát hiện con người của thời Cổ đại “con người là thước đo của muôn loài”, các nhà văn hóa Phục hưng tiến thêm một bước **đề xuất chủ nghĩa nhân văn**, lấy con người làm trung tâm, bộc lộ một cách nhìn mới về con người. Nội dung chính của **chủ nghĩa nhân văn Phục hưng** gồm:

1) Thế giới tự nhiên sinh ra, không phải do Chúa Trời tạo nên.

2) Con người là sản phẩm của sự phát triển tự nhiên, chứ không phải do Chúa tạo ra từ: “mẫu đất”, hay cái “xương sườn cụt”.

3) Cuộc sống không phải là nơi đầy ảm, mà là nơi con người có thể xây hạnh phúc dưới trần thế, không phải đợi ngày mai lên thiên đàng.

4) Cuộc đời chứa đựng vô vàn cái đẹp, mà con người là trung tâm của cái đẹp, vì thế con người phải trở thành đối tượng của nghệ thuật.

Vì Phục hưng mang tính chất cuộc cách mạng văn hoá - tư tưởng (màn dạo đầu của bản giao hưởng cách mạng tư sản năm 1789), nên Phục hưng liên tiếp đưa ra những “Tuyên ngôn bằng nghệ thuật” sau:

1. Tác phẩm “Mùa xuân” (1478) của danh họa Bôttiseli

Bôttiseli dựa vào Kinh thánh để “phản đề” lại Kinh thánh. Kinh thánh dạy rằng, tổ của loài người do Chúa tạo ra và được ở cùng Người trên thiên đàng. Sau Adam và Eva không “vâng lời”, đã ăn “trái cấm” nên Chúa giận và đày xuống trần thế.

Botticelli với một nội dung đầy thách thức, đã mô tả thiên đường là một “mùa xuân” trĩu quả. Cháu chắt của ông bà Adam và Eva không những đã lên được thiên đàng mà còn mở hội tung bừng; tự do hái “trái cấm” chia nhau hưởng lộc, chẳng chịu nề vì một ai. Chúng rất hồn nhiên, trẻ trung và tự tin nên Chúa đành chịu. Thấy vậy, nữ thần “*Sắc đẹp và tình yêu*” (Aphorôditô) vội cử tiểu thần Amua bay tới bắt những mũi tên vàng tới tấp đến họ, để tuổi trẻ biết thối thức yêu đương.

2. Tác phẩm “Hàng nga tái sinh” (1485) của danh họa Botticelli

Botticelli dựa vào hình tượng *Nữ thần sắc đẹp và tình yêu* của Cổ đại để sáng tạo ra “*Hàng Nga tái sinh*”. Giữa tác phẩm là người đẹp bị giam hãm tới 1.000 năm trong vỏ sò tắm tối, nay không thể chịu đựng nữa, Hàng Nga đã đạp tung vỏ sò bước ra trong-gió xuân, bên bờ biển sóng vỗ nhẹ nhẹ. *Nàng xuân* bước ra đem xiêm y cho Hàng Nga; còn phía trái, *Thần hồn vía* bay lại phun trả cho nàng cái thế giới tinh tế bên trong. (*Thần hồn vía* được biểu hiện là vị thần nửa nam, nửa nữ nhưng chung một thân hình).

3. Tác phẩm “Mars và Venus” của danh họa Vêrônegiô (Veronese)

Đây là một tác phẩm cực đẹp, cả về kĩ thuật thể hiện lẫn nội dung tư tưởng.

Thần Mars được biểu hiện là chàng kị sĩ, tiêu biểu cho mẫu người Trung cổ; nay rời ngựa, rời gươm, đang cởi bỏ áo khoác, bị “*Nữ thần sắc đẹp và tình yêu*” (Venus) chinh phục. Chàng ngã đầu vào “*cuộc sống*” sôi nổi, tràn trề sinh lực. Hai tiểu thần Amua bay tới, một tiểu thần buộc chân họ vào nhau bằng sợi

dây gắn bó, một tiểu thần khác đem thanh gương (đã nhiều phen dọc ngang, chinh chiến khắp nơi đã làm bao đầu rơi máu chảy) trả lại cho ngựa Xám buồn thiu. Phía sau họ là bức tường đen thui, tượng trưng cho thế giới Trung cổ đang lở lói. Sau bức tường đen, lộ ra một thời hoàng kim (Cổ đại) qua một mảng kiến trúc Hi Lạp. Sau nữa là cảnh trời mây, cây to, bóng cả.

Một chi tiết không thể coi là tầm thường, chi tiết này nói lên tinh thần phủ định Trung cổ, ca ngợi cuộc sống thời Phục hưng, đó là chi tiết chiếc váy của “Nữ thần sắc đẹp và tình yêu” vắt lên bức tường đen đang lở lói, đó là bức tường Trung cổ.

Toàn bộ tác phẩm được thể hiện rất kĩ bằng một bút pháp điêu luyện và một ý nghĩa triết luận sâu sắc: *Trung cổ đã hết thời, một thế giới mới đang mở ra, trên cơ sở không phủ định sạch trơn mà có tiếp thu những tinh hoa thời Cổ đại Hi Lạp.*

4. Tác phẩm “Trường Aten” của danh họa Raphaelen

Đây là một tác phẩm có ý nghĩa đấu tranh về quan niệm xã hội và quan niệm nghệ thuật giữa Trung cổ và Phục hưng.

Tác phẩm “Trường Aten” được Raphaelen thể hiện trên bức tường lớn ở Vaticăng thuộc Itali. Ở trung tâm tác phẩm “Trường Aten” có hai nhân vật đang sánh vai bên nhau, đó là hai thầy trò Platông và Arixốt. Thầy Platông già nua, cū kĩ, đầu đã hói trọi nhưng còn cố thu sức tàn chỉ tay lên trời bảo “Cái đẹp phải ở trên thiên đàng, cuộc sống chỉ là cái bóng nhợt nhạt của cái đẹp nơi thượng giới”. Arixốt râu tóc xanh rờn, tráng kiện, tự tin, giơ tay khẳng định: “Dạ thưa thầy ! Cái đẹp ở dưới thế này, con người có quyền tận hưởng nó”.



Ảnh 8. Bản giao hưởng Đồng quê (Tác phẩm của Giorgione -- 1510).

Biểu hiện khát vọng muốn sống trong tự nhiên.

Một phản ứng chống lại nhà thờ.

Thể hiện cuộc sánh vai đàm đạo, bộc lộ ý hướng đối chọi nhau giữa thầy trò Platông và Arixtốt là cách “mượn cũ để nói mới”. Quả là trong lịch sử có chuyện Arixtốt sau hơn hai mươi năm học thầy Platông, khi đã nắm hết tinh túy của thầy, liền nhận ra lối đi của thầy không hợp với thời đại của mình, Arixtốt lập ra một trường dạy học riêng ở khu rừng do nhân dân trồng để tưởng niệm Apôlông Likê (Thần mặt trời), đối diện với trường Acadêmi của Platông. Nhưng điều quan trọng là ở chỗ, mượn cuộc tranh luận giữa thầy trò Platông và Arixtốt, Raphaen muốn nói lên sự lỗi thời của Trung cổ và nó được thay thế bằng

quan niệm mới mẻ do Phục hưng sáng tạo ra, đó là quan niệm cái đẹp ở ngay trong cuộc đời này, con người có quyền được hưởng cái đẹp dưới trần thế.

Sau những cuộc đấu tranh về văn hoá - tư tưởng, ý nguyện Phục hưng với nội dung nhân văn đã đẩy lùi Trung cổ, tạo điều kiện cho nghệ thuật phát triển rực rỡ. Nền nghệ thuật này trước hết dựa trên quan niệm về cái đẹp hài hòa, trong sáng, đầy khát vọng hướng tới ngày mai. Cái đẹp này tiếp thu Cổ đại Hi Lạp, nhưng cái đẹp của nó là hướng tới cái đẹp ngoại cỡ, không tiếp thu cái đẹp mực thước của Hi Lạp mà phát triển cái đẹp khổng lồ, nó muốn bộc lộ khát vọng vô biên của con người công nghiệp thay thế con người nông nghiệp, lấy “máy hơi nước” thay thế “cối xay gió”.

Từ quan niệm về cái đẹp đó, nghệ thuật Phục hưng đã sáng tạo ra ba mẫu người sau:

a) Người công dân anh hùng có tâm vóc khổng lồ

Tiêu biểu hình tượng cho người công dân anh hùng có tâm vóc khổng lồ là tác phẩm *Đavít* của Mikenlăng. Tượng cao 5,5 mét mô tả Đavít đang ở trong tư thế sẵn sàng đón nhận nhiệm vụ. Hiện nay, tác phẩm vẫn còn ở quảng trường Pholôrăngxơ (Itali). Tương truyền lúc đó ở sân đền Đômơ ở Pholôrăngxơ có một tảng đá cẩm thạch rất quý. Theo ý nguyện của thành Pholôrăngxơ, nhà điêu khắc trẻ tuổi Mikenlăng đã “bóc” tảng đá này thành nhân vật Đavít (một nhân vật mang tính chất thần thoại trong Kinh thánh), nhưng để biểu hiện khát vọng về một sức mạnh vô biên của con người đương thời. Cái mới của Mikenlăng là đã tạo ra một hình tượng rất người,

một trang thanh niên tràn đầy sức sống và trách nhiệm trước cộng đồng.

b) Hình tượng con người có đầu óc khổng lồ, có nội tâm phong phú

Người ta lấy sự kiện Christophơ tìm ra châu Mĩ làm biểu tượng thời Phục hưng quả là có ý nghĩa. Việc tìm ra châu Mĩ⁽¹⁾ đã thúc đẩy châu Âu phát triển, bứt lên khỏi châu Á. Christophơ Colombô là một trong những người có đầu óc khổng lồ thời Phục hưng. Cùng thời với Christophơ Colombô, có Lêôna đờ Vanhxi (1452 - 1520), Mikenlănggiơ (1475 - 1564), Raphaelen (1483 - 1520) đều là những con người khổng lồ về trí tuệ, về tài năng, không chỉ ở một phương diện, mà trên nhiều lĩnh vực. Lêôna đờ Vanhxi giỏi về giải phẫu, về toán, lí, hội họa và điêu khắc. Khi nghiên cứu về lịch sử máy móc, người ta phát hiện rằng, chính Lêôna đờ Vanhxi là người đầu tiên đã chế ra máy xúc mà mỗi “cuốc” của nó được 0,3m³. Máy xúc này đã được đào kênh tưới nước. Những người khổng lồ về trí tuệ này còn để lại những chân dung. *Chân dung tự họa* của Lêôna đờ Vanhxi biểu hiện một tư chất không bao giờ chịu ngưng nghỉ trong sáng tạo⁽²⁾.

Phục hưng không chỉ phát hiện ra con người khổng lồ về sức vóc, về tài trí, mà còn phát hiện ra *con người có nội tâm phong phú*. Thời kì này “cái Tôi” đã xuất hiện, cùng với sự xuất hiện của quan hệ tư bản, “cái Tôi” đó cũng đi vào nghệ thuật với nhiều chiều sâu bên trong. Tác phẩm nổi tiếng biểu hiện con

⁽¹⁾ Christophơ Colombô (1451 - 1506), nhà hàng hải Tây Ban Nha, gốc Italia, đã đổ bộ lên quần đảo Antilles ngày 12 - 10 - 1492, đánh dấu việc tìm ra đường biển từ châu Âu sang châu Mĩ.

⁽²⁾ Xem: *Life's picture history of Western man* (Time incorporated - New York 1951, p. 73).

người có nội tâm phong phú là La Giôcôngđơ (còn gọi là *Môna Lida*), *Bữa tiệc ly biệt* - cả hai đều của Lêôna đờ Vanhxi; *Đức mẹ* (ở nhà thờ Xichtin) của Raphaelen v.v...

- *La Giôcôngđơ* (*Môna Lida*), Lêôna đờ Vanhxi vẽ khoảng năm 1503, thể hiện chân dung một phụ nữ Italia phúc hậu, đôi tay nuột nà, mắt nhìn hơi nghiêng về phía trái. Đặc sắc của tác phẩm này là nụ cười mỉm, nhưng rất mừng lung, huyền ảo, biểu hiện một nội tâm cực kì phong phú, nhưng cũng rất bí ẩn của con người thời đại. Tác phẩm hiện ở bảo tàng Luvơơ (Pháp).

- *Bữa tiệc li biệt*. Tác phẩm này, Lêôna đờ Vanhxi mượn tích trong Kinh thánh, nhưng không nhằm phục vụ ý đồ truyền giáo, mà để dự báo một hiện tượng cơ bản của thời đại. Theo Kinh thánh, khi chúa Giêsu cùng mười hai người học trò của mình (12 vị tông đồ) vào Giêrugialeem để làm lễ *Vượt qua* (vượt qua thời kì lưu lạc ở đất Ai Cập để các con chiên về đất thánh). Trên bàn lúc đó có món thịt cừu, nước chấm (màu gạch), bánh trắng và rượu. Đang ăn bỗng Giêsu buồn rầu nói: “Trong số các người có kẻ phản lại ta”. Lêôna đờ Vanhxi mượn lời của Chúa để biểu hiện sự diễn biến của mười hai trạng thái tâm lí khác nhau trên cùng một sự kiện, nếu thể hiện đúng theo hai bên bàn để ngang thì một nửa chỉ nhìn thấy lưng⁽¹⁾.

Lêôna đờ Vanhxi chọn lối bố cục cho tất cả các nhân vật đều nhìn ra phía khán giả. Giêsu đứng giữa, mười hai vị tông đồ đứng hai bên, mỗi bên lại chia thành hai nhóm. Bối cảnh là một gian phòng rộng, cuối phòng có ba khung cửa mở làm cho thân hình của Giêsu nổi bật ở giữa, tạo một hào quang bằng ánh

⁽¹⁾ Lễ vượt qua là lễ nhắc lại lúc con chiên của Chúa trở về đất thánh nên tất cả những người này đều mặc áo thụng, lưng thắt đai và ăn đứng, như sắp sửa lên đường.

sáng tự nhiên. Nghệ thuật phối cảnh theo phép “xa, gần” đạt hiệu quả một cách tuyệt diệu. Chưa có một tác phẩm nào thời đó lại tạo ra được một không khí bao trùm mọi nhân vật để làm bật ra các tính cách khác nhau như tác phẩm *Bữa tiệc li biệt*. Cái không khí bao trùm đó là không khí kinh hoàng, không thể ngờ rằng trong số họ - dốc lòng theo Chúa mà lại có kẻ phản chúa. Nhưng trong nỗi kinh hoàng chung đó, mỗi vị tông đồ lại bộc lộ một tâm lí riêng: Người lo sợ rụt cổ lại, người như muốn bày tỏ sự phẫn nộ, người háng hái nhướn lên như muốn xin Chúa cho biết kẻ đó là ai để ra tay trừ hấn. Riêng Giuda - kẻ đã bán Chúa lấy 30 đồng bạc máu thì sợ hãi thu mình, mặt hấn gian và choắt như mặt khi.

Qua tác phẩm này, Lêôna dờ Vanhxi muốn nhắc nhở mọi người rằng, cái ác nó nham hiểm lắm, nó không những lẫn vào mọi người, mà còn lẫn vào các vị thánh, vậy mà các vị vẫn tưởng nó là “người mình”.

- Tác phẩm *Đức mẹ ở nhà thờ Xichtin* của danh họa Raphaelen. Đây là một tác phẩm làm theo “đơn đặt hàng, đề tài vẫn là đề tài tôn giáo, nhưng Raphaelen đã khéo lồng vào đó một nội dung thời đại. Ngắm tranh, ta có cảm giác chuyện xảy ra trên thiên đình. Màn trời như vén lên. *Đức mẹ* bế Chúa Hài đồng bước ra, mây bông bênh dưới chân. Phía phải *Đức mẹ* là thánh Xichtơ, mặc áo Hoàng bào, râu tóc bạc phơ, kính cẩn đặt chiếc mũ niệm xuống cửa nhà trời, tay chỉ về phía muôn người: “Theo lệnh của Đức Chúa Cha, xin *Đức bà* hãy trao Chúa Hài đồng cho cuộc thế”. Không thể khác được, *Đức mẹ* đầy lo âu, đôi môi hơi rung lên, biểu lộ sự đắn đo, tất cả như muốn nói: “Cuộc đời đầy giông bão, ta trao gửi con ta cho cuộc thế, chưa chắc con ta có thể trụ ở giữa cõi trần, dù cho con ta có nguồn gốc thánh

thần". Phía trái Đức mẹ lúc đó có thánh nữ Vácvara. Tương phản với nỗi lo âu hằn sâu trên gương mặt Đức mẹ là hình tượng hai tiểu thần Amua đang tựa cửa nhà trời đưa cặp mắt ngây thơ ngược lên.

Tác phẩm Đức mẹ ở nhà thờ Xichtin là một trong những kiệt tác của Raphaelen. Nếu phong cách của Lêôna đờ Vanhxi có tính chất mẫu mực, nhưng cổ điển, thì phong cách của Raphaelen phóng khoáng, giàu chất thơ, kết hợp với màu sắc cực kì đa dạng, sáng bừng một hòa điệu giàu mỹ cảm. Song vì cả hai là những thiên tài, nên các ông có những tác phẩm dự báo tính chất của thời đại mới: *Thời đại tư sản đã tới, nó là một bước tiến lớn, nhưng cũng mở ra bao nỗi lo cho con người và cho cả các vị thánh.*

c) Nhà thương gia tài năng

Thời Cổ đại, khi phát hiện ra vẻ đẹp con người, nghệ thuật đã xây dựng được ba mẫu người tiêu biểu là: người công dân anh hùng, nhà hiền triết có tài (người có trí tuệ), và nhà quán quân thể thao. Phục hưng đã kế thừa hai mẫu người xuất sắc ở trên, nhưng thêm vào đó cái tính cách khổng lồ của thời đại. Riêng mẫu người xuất sắc thứ ba, sáng tạo hoàn toàn mới, đó là hình tượng *nhà doanh nghiệp tài năng*.

Như thế, mỗi một giai đoạn lịch sử lại cần có nhân vật thời đại của mình, đó là con người có khả năng đáp ứng nhu cầu mới của cuộc sống. Thời đại bước vào xã hội tư bản, thì việc phát hiện ra vai trò của *nhà doanh nghiệp tài năng* là một sự phù hợp cần thiết đối với xã hội vận hành theo kinh tế thị trường.

Hình tượng *nhà doanh nghiệp tài năng* xuất hiện đầu tiên trong nghệ thuật là tác phẩm *Thương gia George Giszze* của họa sĩ Hans Holbein, sáng tác năm 1532. George Giszze là một nhân vật có thực trong lịch sử, là một người theo đạo Tin lành, có ảnh hưởng lớn trong giới thương gia châu Âu, ông điều khiển một phạm vi rộng lớn công việc làm ăn, buôn bán ở nhiều nước.

Họa sĩ Hans Holbein thể hiện *Thương gia George Giszze* như một người cực kì lém lỉnh, đôi mắt nhìn xéo về một bên như thấu suốt mọi diễn biến của thương trường. George Giszze lúc đó đang ngồi trong phòng làm việc ở ngôi nhà Hanseatic vùng Bắc Gierman. Ông mặc một bộ đồ đắt tiền, rất mát, sang trọng hơn mọi cánh buôn ở Netherlands. Đặc điểm của gia doanh không chỉ được khắc họa qua bộ mặt lém lỉnh, qua đôi mắt tinh ranh, mà còn qua các vật dụng trong phòng của ông. Chúng ta thấy trên bàn có cái tráp đựng tiền vàng, một cái túi da đựng giấy tờ, một chiếc cân dùng để cân vàng, vô số các dụng cụ thương nghiệp khác. Phía trên giá, treo một quả cầu bằng kim loại chạm khắc rất đẹp với cái dây xoắn. Cạnh George Giszze là một chiếc bình pha lê trong suốt kiểu Venidơ, chứng tỏ ông không chỉ biết kiếm tiền mà còn biết thưởng thức. Tính chất thương gia đặc biệt còn được khắc họa ở đôi tay. Tay phải của George Giszze cầm một đồng tiền vàng chỉ vào số “thanh toán” ở tay trái.

Nghệ thuật Phục hưng là một bước tiến lớn. Tuy nhiên, nghệ thuật Phục hưng cũng có những hạn chế quan trọng. Nền nghệ thuật này tuy lấy con *người* làm trung tâm, đã khắc họa được thế giới nội tâm phong phú của con *người*, nhưng đó vẫn là con *người* nói chung, chưa gắn với hoàn cảnh xã hội đang diễn ra cuộc đấu tranh gay gắt.

Chỉ cuối thời Phục hưng, thông qua các tác phẩm lớn như *Hăm lét*, *Vua Lia*, *Ôtenlô*, *Mác-bét*, nhà viết kịch người Anh là Sêchxpia mới đưa vào nghệ thuật những xung đột gay gắt của thời đại, đồng thời phát hiện ra những nguồn gốc của mọi xung đột, đây là vàng, là lối “tra tiền mặt lạnh lùng”. Sêchxpia viết:

*“... Vàng ư, kim khí
Lấp lánh, đẹp và quý ư ?
Không, trời ạ ! Không, tôi cầu xin thực sự...
Ở đâu có vàng là đủ làm đen thành trắng,
Xấu thành đẹp
Mọi tội lỗi thành công lí
Mọi cái thấp hèn thành cao quý,
Kẻ hèn nhất thành dũng sĩ”*

(Timôn ở Aten)

Không chỉ có Sêchxpia mà trong lĩnh vực điêu khắc, Mikenlăng - nghệ sĩ thiên tài người Italia cũng đã phát hiện điều này qua tác phẩm “Người khổng lồ bị trói”. Thời đại Phục hưng là thời đại của những người khổng lồ, nhưng Mikenlăng nhắc nhở: người khổng lồ ấy đã bị trói, không bằng những xiềng xích hay bằng gông cùm kiên cố, người khổng lồ chỉ bị trói bằng “dải lụa”. Sức vóc khoẻ mạnh làm vậy, song anh ta cố vùng vẫy thế nào thì cũng không thể thoát ra được. “Dải lụa” ấy phải chăng là quan hệ đồng tiền, cái quan hệ có vẻ lỏng lẻo, nhưng nó trói con người không cựa được. Quan hệ đó Sêchxpia đã vạch trần nó bằng nghệ thuật sân khấu.

V. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT CỔ ĐIỂN (THẾ KỈ XVII)

Sau ba thế kỉ làm cách mạng văn hoá Phục hưng (XIV-XVI), giai cấp tư sản vẫn chưa đủ lực để làm cách mạng giành

chính quyền. Sang thế kỉ XVII, một hình thái mới đã tạo nên một thể chế có hai giai cấp đối lập cùng chia nhau lãnh đạo quốc gia, đó là thời kì Cổ điển dưới triều Lu-i XIV (Louis XIV).

Lúc này ở Pháp, giới chủ đã rất mạnh, đã tập trung được rất nhiều lực lượng sản xuất bằng cách làm tan rã chế độ phường hội của những người thợ thủ công và thâu tóm thị trường. Ảnh hưởng của giới chủ tới mức họ đòi thủ tiêu các quốc gia nhỏ, vì các công quốc này tạo ra một hàng rào thuế quan trong nước, ngăn cản công thương nghiệp phát triển.

Trước nhu cầu kinh tế, xã hội, tầng lớp phong kiến chớp bu được sự ủng hộ của giai cấp tư sản đã phá vỡ được phong kiến phân quyền và tập trung quyền lực tuyệt đối vào Nhà nước Trung ương.

Khi các trang ấp phong kiến quy mô bị phá sản, giai cấp tư sản nhờ tập trung được của cải và vật liệu sản xuất, trở nên có quyền lực, có nghị viện; cạnh vua là nhà tư sản Cônbe. Cônbe thực sự là “cánh tay phải” của Lu-i thứ XIV, ông nắm mọi chính sách của nước Pháp từ 1666 đến 1683, ông tìm mọi cách phát triển sản xuất, tăng cường xuất khẩu hàng hoá, làm cho chính sách thực dân của Pháp thu nhiều kết quả.

Như vậy, *Khi chế độ quân chủ chuyên chế được thành lập, thực chất không phải là sự thắng lợi của giai cấp Phong kiến, mà là tiền đề tạo ra sự thắng lợi của giai cấp tư sản.* Rõ ràng, nội dung của nền quân chủ chuyên chế Pháp là sự liên minh giai cấp tư sản và giai cấp quý tộc. Ở đây, lần đầu tiên trong lịch sử nhân loại, đã diễn ra *một sự hoà hoãn lớn nhất* giữa hai giai cấp đối lập nhau. C. Mác nhận xét: “Nền quân chủ chuyên chế ra đời trong thời kì quá độ, khi những đẳng cấp phong kiến cũ suy sụp, còn từ tầng lớp thị dân Trung cổ lại hình thành ra

giai cấp tư sản hiện đại, và khi không một bên nào của phái đối lập lại hơn hẳn bên kia⁽¹⁾, Ăngghen cũng có nhận xét tương tự: “Có những thời trong đó các giai cấp đối lập tới một sự *quân bình lực lượng* khiến cho chính quyền quốc gia lúc nào đó có *tính chất độc lập nhất định* đối với cả hai giai cấp, và bề ngoài tưởng như là *kẻ trung gian* giữa hai bên. Đó là nền quân chủ chuyên chế của thế kỉ XVII và XVIII tạo nên thế quân bình giữa tầng lớp quý tộc và giai cấp tư sản”⁽¹⁾.

Nhờ có sự hoà hoãn giữa tư sản và phong kiến trong xu thế kích thích tư sản phát triển, nước Pháp dưới triều Lu-i XIV trở nên cực thịnh và người đương thời, cũng như sau này thừa nhận thời này là “Thế kỉ vĩ đại” và Lu-i XIV được gọi là “Vua mặt trời”. Song, khi phát triển về kinh tế, giai cấp quý tộc phong kiến trở nên xa hoa, tạo ra một cung đình rực rỡ, kiểu mẫu cho các thời đại phong kiến ở Châu Âu, đặc biệt về văn hoá. Do tính chất hoà hoãn giai cấp và nhu cầu tạo ra một cung đình “kiểu mẫu” cho các triều đại phong kiến Châu Âu, nghệ thuật thế kỉ XVII ở Pháp mang tính chất mẫu mực, cổ điển”.

Nghệ thuật Cổ điển có bốn đặc điểm chính sau đây:

1) Nghệ thuật Cổ điển coi thành tựu của nghệ thuật Hi Lạp, La Mã là những mẫu mực cần noi theo.

2) Nghệ thuật Cổ điển lấy cái hài hoà, mực thước làm cơ sở thẩm mĩ.

3) Nghệ thuật Cổ điển không yêu cầu nghệ sĩ phải sáng tạo nhân vật thời đại, mà chỉ yêu cầu mượn các chủ đề, đề tài, các tích chuyện, các nhân vật của Cổ đại, của Trung cổ, hoặc trong Kinh thánh.

⁽¹⁾ C.Mác và Ăngghen. Toàn tập, tập IV.M. 1955, tr. 306.

NGHỆ THUẬT CỔ ĐIỂN



Ảnh 9. Chân dung Vua Louis XV (Pháp). Tác phẩm của H. Rigaud.

4) Xung đột cơ bản mà nghệ thuật Cổ điển khai thác là xung đột giữa *nghĩa vụ* và *dục vọng* (nghĩa vụ là thị hiếu của giai cấp phong kiến, dục vọng là thị hiếu của giai cấp tư sản). Với lối khai thác xung đột kiểu này, tuy không mang tính trực tiếp, nhưng nó đã khéo léo đề cập tới mâu thuẫn cơ bản trung tâm của thời đại là giai cấp tư sản đang tìm cách thanh toán giai cấp Phong kiến.

Bốn đặc điểm này đã chi phối sáng tác của các nghệ sĩ đương thời. Tất nhiên, giữa các loại hình, loại thể có những nét đậm nhạt khác nhau. Thí dụ, trong kịch Cổ điển của Coóc-nây và Raxin đã bao quát cả bốn đặc điểm này. Nhưng trong hội họa, như hội họa của Nicôla Pút-xanh, chúng ta thấy ông tuân thủ ba đặc điểm trên, còn đặc điểm thứ tư, Nicôla Pút-xanh không thực hiện được do hội họa không có “thể” khai thác các xung đột như trong kịch.

Ta hãy đi sâu tìm hiểu Nicôla Pút-xanh để làm rõ đặc điểm của hội họa Cổ điển:

Nicôla Pút-xanh (1594 -1665) là một họa sĩ tài năng. Ông là người tiêu biểu cho nghệ thuật hội họa thế kỉ XVII. Nicôla Pút-xanh không thuộc những thiên tài bẩm sinh. Tài năng của ông là do quá trình lao động bền bỉ. Ông kiên trì nghiên cứu mọi cảnh vật, mọi tình huống, mọi chi tiết và do đó sức khái quát của ông đạt tới tâm hồn của thời đại. Các tác phẩm của ông dù là tranh lịch sử, thần thoại hay tôn giáo, đều đạt tới sự hài hoà mẫu mực. Những con người trong tranh của ông không bị xơ cứng vì ước lệ, mà ngược lại, đều mang dáng dấp của cuộc sống. Ông là một trong những người đưa tranh phong cảnh thành một trong những thể loại chính của nghệ thuật hội họa.

Nicolai Púttxanh để lại nhiều tác phẩm nổi tiếng như: *Mùa hè, Oócphê và Ôriđyxo, Cảm hứng của nhà thơ, Những người chẵn cừu ở Acadi, Êliêdê và Rêbecca* (các tác phẩm này đều lưu ở bảo tàng Luvơ - Pari); tác phẩm *Không lò Pôlyphemơ* (bảo tàng Écmittagiơ -Nga), *Đám tang Phôxiông, Lễ thần rượu* (bảo tàng Anh).

Các tác phẩm của N.Púttxanh không có nhân vật đương thời, không phản ánh những xung đột bản chất nhất của thời đại, mà chỉ tìm đến cái hài hòa trong khuôn khổ. Có thể đi sâu phân tích tác phẩm *Êliêdê và Rêbecca* sẽ thấy điều đó. Nếu đưa các nhân vật đương thời vào tác phẩm thì N.Púttxanh sẽ đề cập đến nhân vật phong kiến và nhân vật tư sản. Như vậy, sẽ phải phản ánh những tính cách đối lập, không khoan nhượng về bản chất. Để tránh bị công kích từ hai phía, N.Púttxanh không lấy đề tài hiện đại, mà chọn một sự tích trong *Kinh thánh*. Giáo chủ Abraham cử người thân tín của mình là Êliêdê lên đường, chọn hướng thị trấn của vùng Mêsôpôtami. Đến một giếng nước công cộng, Êliêdê gặp rất nhiều cô gái kiều diễm ra lấy nước. Êliêdê chưa biết chọn ai, ông ta làm như khách phương xa rất khát nước, nhưng vẫn không biết tỏ thái độ thế nào. Vừa hay, cô gái đẹp nhất trong số các cô gái đó, lại thùy mị, nét na, lễ phép đến bên Êliêdê mời ông uống nước. Thế là Êliêdê chọn cô gái đó làm dâu cho giáo chủ danh tiếng của mình. Cô gái đó chính là Rêbecca.

Trong tác phẩm *Êliêdê và Rêbecca*, N.Púttxanh đã thể hiện một lúc mười bốn nhân vật dàn đều trên mặt tranh. Lối thể hiện này dễ gây ra sự đơn điệu, tẻ nhạt. Song, nhờ tài năng tuyệt vời của N.Púttxanh đã làm cho tác phẩm thành một bản sonát đầy giai điệu thâm trầm với những gương mặt sinh động

có chiều sâu đa dạng của các tâm lí khác nhau trước sự xuất hiện của sứ giả Êliêdê.

Tuy nhiên, *nghệ thuật Cổ điển, thành tựu nhiều trong bi kịch và hài kịch*. Tại sao vậy? Nghệ thuật hội họa và điêu khắc có cái hạn chế quan trọng là nó chỉ biểu hiện được một khoảnh khắc nào đó của con người trong một phạm vi cũng cực kì hạn chế (trên khung vải, hay trong không gian của một tác phẩm điêu khắc); ngược lại, trong nghệ thuật kịch, nghệ sĩ có thể đưa cả một không gian rộng lớn với cả một loạt nhân vật đối chọi nhau để phản ánh chiều sâu của thời đại.

Thời đại này, tuy mang tính chất hoà hoãn, nhưng chiều sâu lại không bớt những xung đột ngầm mang tính chất nung nấu thế kỉ, các nghệ sĩ không thể không đưa nó lên sân khấu để phanh phui nó ra và dự báo những bước đi của thời đại.

Người có công đầu tiên trong bi kịch Cổ điển thế kỉ XVII là Coóc-nây, vở kịch nổi tiếng của ông là *Lơ-xít*, nhà viết kịch Coóc-nây đã thể hiện xung đột quan trọng của thời đại qua một hình thức hết sức độc đáo. Hai nhân vật chính của tác phẩm là Đông Rôđrigo và Simen yêu nhau say đắm. Cả hai đều là dòng dõi quý tộc được đức vua tin cậy. Do một va chạm nhỏ giữa hai ông bố: cha Simen đã phạm vào danh dự của cha Rôđrigo. Theo quan niệm của giới quý tộc phong kiến “kẻ nào dám chạm vào danh dự của ta, kẻ đó phải trả giá đắt”. Cha Rôđrigo yêu cầu con trai rửa mối hận của mình. Theo công lệ, Rôđrigo không thể không mang gươm đến nhà Simen đòi cha Simen trả lại danh dự. Một kẻ mang gươm đến đòi danh dự, thì có chết cũng không để kẻ đó trở về. Cái công lệ quái ác đó đã đẩy cha của Simen phải đấu kiếm quyết tử với cậu con rể tương lai. Trong

lúc “sống chết” ấy, thì Rôđrigo trẻ trung hơn, tài năng hơn đã quá tay làm chết cha Simen.

Simen đau đớn, giằng xé giữa bên nghĩa và bên tình. Nhưng là phận gái, Simen không thể “thách đấu” với Rôđrigo, nàng đành lấy sắc đẹp của mình để treo một cái giá: “Ai giết được Rôđrigo, rửa được mối hận cho gia đình, tôi sẽ suốt đời nâng khăn sửa túi”. Đông Xăng đã liều mạng đứng ra nhận sự may rủi này.

Song, khi Rôđrigo và Đông Xăng xách gươm ra đấu trường thì Simen lo lắng vô cùng. Nàng tưởng nàng có thể dễ dàng lấy nghĩa để thay tình, nào ngờ nàng đã đau khổ, nếu Rôđrigo chẳng may mà làm sao thì nàng cũng hết lẽ sống. Làm sao yêu được Đông Xăng, một kẻ tầm thường so với Rôđrigo.

Sự lo lắng của Simen đã thành sự bộc lộ tràn trề tình yêu không thể cưỡng nổi của nàng với Rôđrigo qua màn thổ lộ với người hầu thân cận của nàng.

Cuối cùng Rôđrigo không những không chết, mà còn cao thượng, khi đánh vắng kiếm của Đông Xăng, chàng đã tha cho Đông Xăng để hấn về báo với Simen. Rôđrigo tới nhà Simen, trao kiếm cho nàng để nàng trả thù cho cha. Song, Simen đã để rơi kiếm mà ôm lấy Rôđrigo than khóc cảnh éo le.

Có tin giặc kéo tới ngoài biên ải. Nhà vua quyết chọn Rôđrigo cầm quân đi dẹp giặc. Trước khi cho phép Rôđrigo đi điểm quân, nhà vua đã hòa giải mối thù giữa hai gia đình; và hứa, khi mãn tang cha Simen, đức vua sẽ đứng ra làm chủ hôn cho hai bạn trẻ.

Một vở kịch khác, vở *Ăngđrômác* của nhà viết kịch Raxin. Đây là vở kịch nói về sự say mê tình yêu mà quên mất nghĩa vụ

làm vua của Piaruyx. Nhờ mưu “con ngựa gỗ” của Uylítxơ, quân của Agamennông sau mười năm gian khổ mới vào được thành Troa - một thành rất giàu có. Quân của Agamennông chia nhau của cải; trong đó họ không quên chia nhau những người đẹp. Thời này, người đẹp là một trong những chiến lợi phẩm sáng giá. Trong thành Troa lúc đó, người đẹp nhất là Ăngđrômác. Ăngđrômác chính là vợ goá của dũng tướng Hécđo. Nàng đã có một con, nhưng sắc đẹp của nàng khó ai bì kịp. Người có công lớn trong đánh thành Troa là Asin, nhưng Asin đã chết trận. Người ta chia của theo ông, do đó Ăngđrômác thuộc phần của Asin, vì Asin đã chết nên phần của ông về tay con trai Piaruyx - vị vua trẻ xứ Epia rất dễ bị đắm say. Lúc đó Piaruyx đã hứa hôn với Écmion (con gái của Hêlen), nhưng khi thuyền chở chiến lợi phẩm của cha cập bến, nàng Ăngđrômác bước xuống thì Piaruyx quên tất.

Thấy Piaruyx quên mình, Écmion rất căm giận, nhờ Ôrext, con trai của Agamennông trả thù. Ôrext đang đeo đuổi Écmion nay bỗng được đáp lại, chàng nhận lời. Nhưng Ôrext chưa kịp thực hiện thì sự việc đã đảo lộn tất cả. Sau nhiều này bị ép buộc, Ăngđrômác sợ Piaruyx giết mất con trai của mình nên đã nhận lời để Piaruyx làm lễ thành thân.

Vì quá ngây ngất trước vẻ đẹp của Ăngđrômác, quá say mê với thành công trong việc buộc nàng thành vợ mình, Piaruyx quên không mang theo đội cận vệ nên đã bị giết. Piaruyx bị giết vì đã không làm đúng nghĩa vụ làm vua, đã không giết con của kẻ thù, ngược lại còn coi nó là con của mình để lấy lòng mẹ nó.

Song, vấn đề không dừng lại ở cái chết của Piaruyx. Piaruyx chết, Écmion cũng hết lẽ sống, nàng tự vẫn ngay bên

thi hài của Piaruyx. Thấy Écmion chết, Ôrext cũng phát điên. vở *Ăngđrômác* của Raxin mang hình thức “Sân khấu trắng” - nghĩa là, khi màn nhung sắp khép lại, các nhân vật chính đều chết hết vì giữa họ xảy ra các xung đột quá gay gắt, không sao có thể dung hòa được. Chỉ có điều, các nhân vật chính của kịch Cổ điển chỉ chết “Sau hậu trường” và được kể lại cho khán giả biết.

Qua phân tích hai vở kịch *Loxít* của Coóc-nây và *Ăngđrômác* của Raxin, ta thấy hai nghệ sĩ tuy không trực tiếp phản ánh những xung đột của thời đại (xung đột giữa giai cấp vô sản và chế độ phong kiến), nhưng hai ông cũng *không xa rời bản chất của thời đại*. Cái hay của kịch Cổ điển là *dùng hình thức gần với thực tại để phản ánh thực tại*. Hình thức gần với thực tại ở đây là đặc điểm quý tộc phong kiến được biểu hiện qua tình thân “*trọng nghĩa vụ*”, và đặc điểm tư sản được biểu hiện qua “*Sự say mê dục vọng*”. Hai đặc điểm này luôn luôn đối chọi trong một con người; nhưng cuối cùng cái gì thuộc về thời đại, cái đó chi phối con người. Trong giằng co giữa “*nghĩa vụ*” và “*dục vọng*”, “*dục vọng*” bao giờ cũng thắng. Nếu theo “*nghĩa vụ*”, Simen phải tìm cách giết Rôđrigo, nhưng Simen không những không muốn hại Rôđrigo mà còn sẵn sàng quên mối thù và kết duyên cùng chàng.

Ở tác phẩm *Ăngđrômác*, xu hướng này rõ hơn. Trong giằng co giữa đam mê và nghĩa vụ làm vua, Piaruyx đã chết vì đam mê. Piaruyx chết, Écmion đam mê quá cũng chết theo. Écmion chết, Ôrext đam mê Écmion cũng phát điên.

Như vậy, các nghệ sĩ lớn là người không bao giờ xa rời thực tại, bằng cách này hay cách khác, họ đều đưa thực tại vào tác phẩm của mình. Hơn thế, họ còn dùng nghệ thuật để dự báo

thực tại đang tới. Trong lúc tầng lớp quý tộc phong kiến vừa được củng cố quyền lực trong Nhà nước tập quyền mạnh, mà cả Coocnây lẫn Raxin đều tiên đoán giai cấp tư sản sẽ chiến thắng phong kiến, “dục vọng” sẽ chiến thắng “nghĩa vụ” thì đó là những tiên đoán vượt trước thời đại.

VI. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT KHAI SÁNG (THẾ KỈ XVIII)

Cho đến nay vẫn có những khác biệt về thuật ngữ để chỉ thế kỉ XVIII. Có người dùng thuật ngữ: “*Thế kỉ triết học*”, người ta lại dùng: “*Thế kỉ Ánh sáng*”. Nếu căn cứ vào tính chất của thời đại, đặc biệt là căn cứ vào Ăngghen khi ông đánh giá những triết gia, các văn nghệ sĩ thời này, coi họ là “*Những vĩ nhân... Soi sáng đầu óc mọi người để chuẩn bị cho cuộc cách mạng sắp bùng nổ*”⁽¹⁾ thì thuật ngữ “*Khai sáng*” đúng hơn cả, bởi vì vấn đề lớn nhất của thời đại là vấn đề khai trí (khai sáng dân trí).

Như vậy, về bản chất, nghệ thuật thời này là nghệ thuật mang tính xã hội rõ rệt, nó gắn bó với sự vận động sôi nổi của lịch sử, và gắn liền với nhiệm vụ soi sáng đầu óc con người để con người nhận thức và hành động theo quy luật cách mạng.

1. Sự suy tàn của nghệ thuật Cổ điển, bước mở đầu cho nghệ thuật Khai sáng

Mặc dù có những thành tựu nhất định, song nghệ thuật Cổ điển vẫn mang tính chất gò bó theo một khuôn khổ nhất định, khó lòng vượt qua để tiếp cận cuộc sống đang cuộn cuộn chảy.

⁽¹⁾ Ăngghen. *Chống Đurinh*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1971. Tr 27.

Cái gì phát triển đầy đủ rồi cũng phải bước vào thời kì suy vi. Sự thoái hoá của nghệ thuật Cổ điển rõ nhất là trong hội họa. Đặc biệt vào đầu thế kỉ XVIII, nghệ thuật hội họa càng sa vào loại tranh “phù phiếm”. Các tác phẩm này mô tả sự ăn chơi đàng điếm của tầng lớp quý tộc phong kiến. Họa sĩ Ăngtoan Oátô với tác phẩm “*Những chàng mê gái*” đã mô tả cuộc dạo chơi của những con người buồn tẻ mà cuộc sống của họ tưởng chừng móc meo trong nhàm chán, lêu lổng. Phrăngxoa Bút-sê với tác phẩm “*Thần vệ nữ trong phòng tắm*” đã đẩy nghệ thuật sâu vào phù phiếm và làm cho người xem chán ngấy cảnh mơn trớn, vuốt ve những khoái cảm, dục vọng của những con người quá tầm thường trong cuộc sống.

2. Sự chuyển mình của nghệ thuật

Nói đến sự chuyển mình của nghệ thuật không thể không đề cập tới sự biến đổi dữ dội của xã hội Pháp thế kỉ XVIII.

Sau khi đạt tới thời kì cực thịnh dưới triều Lu-i thứ XIV, sang triều Lu-i thứ XV là triều đại ăn chơi đàng điếm. Thời kì này có lúc ngân khố trống trơn vì những chi tiêu “quá tải” của triều đình. Lu-i thứ XV đã có lần nói một câu phản ánh bản chất của kẻ sa đọa: “Sau ta sẽ là nạn hồng thủy”; nghĩa là, sự ăn chơi của ông ta sẽ dẫn đất nước tới chỗ “chết chìm”. Để có tiền, nhà vua cho mua quan, bán tước, phá giá tiền tệ, để ra nhiều thứ thuế chất lên đôi vai gầy của nhân dân. Sự kiệt quệ của nước Pháp đã dẫn tới nạn đói vào mùa Đông năm 1789, khắp nơi mùa màng thất bát, từng đoàn người tha phương khắp các nẻo đường xin ăn, có lúc con số này lên đến hàng triệu người.

Các mâu thuẫn xã hội đã đạt đến đỉnh điểm, giai cấp tư sản chớp lấy thời cơ, phát động cuộc cách mạng 1789, với khẩu hiệu:

“Tự do - Bình đẳng - Bác ái”. Khẩu hiệu này được thể hiện trong lá cờ Pháp lúc đó: Tự do - màu xanh, Bình đẳng - màu trắng, và Bác ái - màu đỏ. Lá cờ 1789 cho đến nay vẫn được Pháp sử dụng như một biểu tượng cho dân tộc.

Khẩu hiệu: “Tự do - Bình đẳng - Bác ái” thực chất rút ra từ lí tưởng thời đại. Lí tưởng này cuốn hút nhân dân, làm bùng lên đòi hỏi lật nhào chế độ phong kiến đương quyền, mở ra một thời đại mới. Sự đòi hỏi này dẫn tới bão táp cách mạng 1789-1796, phá tan ngục Bastille và đưa Lu-i thứ XVI lên đoạn đầu đài, chấm dứt chế độ phong kiến tàn bạo bao đời ở Pháp và mở ra nền Cộng hoà.

Cùng với sự chuyển mình của xã hội, nghệ thuật thời này cũng chuyển sang lĩnh vực hiện thực để bám sát thời đại, phản ánh đúng bản chất của cuộc sống. Nhờ vậy, nghệ thuật thế kỉ XVIII có những nét mới sau đây:

a) Nghệ thuật thế kỉ XVIII là nghệ thuật chống phong kiến

Tiêu biểu cho tính chất phong kiến là tác phẩm *Hành hình Lu-i thứ XVI*. Đây là tác phẩm thuộc thể loại tranh khắc. Thể loại này chắc chắn là do đòi hỏi của sự phổ biến, tuyên truyền nhanh, nhạy, kịp thời cho cách mạng. Nó được vẽ, khắc và in ra hàng loạt để dán khắp nơi nhằm cổ vũ quần chúng. Song, không vì thế mà nó giảm tính chất nghệ thuật.

Tác phẩm *Hành hình Lu-i thứ XVI* chọn bối cảnh là quảng trường cách mạng, nơi đã diễn ra cuộc đố đời có ý nghĩa thế giới ở Pari vào ngày 21 tháng Giêng năm 1793.

Xem tranh, ta có cảm giác đang tắm giữa biển người sôi sục căm giận. Từng hồi trống vang rền, Lu-i thứ XVI bị dẫn ra đoạn

đầu dài bên chiếc máy chém vừa đúc xong. Ông ta gào lên: “Hãy im lặng”. Chẳng ai chịu nghe ông ta cả. Trống vẫn đổ hồi, giặc dữ. “Hỡi anh em, hãy làm nhiệm vụ của mình” - người chỉ huy ra lệnh. Còn Lu-i Capet đang cố chống lại liền bị cột chặt vào tấm ván. Lưỡi dao của máy chém phập xuống. Một người thi hành bản án cầm thủ cấp của Lu-i thứ XVI giơ cao lên. Cả quảng trường sôi động tiếng reo hò: “Vive la République!” (Nên Cộng hòa muôn năm).

b) Nghệ thuật thế kỉ XVIII còn là nghệ thuật phát hiện ra kiểu nhân vật quần chúng

Từ trước thế kỉ XVIII, nhân vật trong nghệ thuật hoặc là anh hùng, hoặc là thần thánh siêu nhân; hoặc ông hoàng, bà chúa; số lượng nhân vật ở các thời này không nhiều. Sang thế kỉ XVIII, nghệ thuật đã phát hiện ra vai trò của quần chúng trong cách mạng tư sản. Chính vì vậy, các nghệ sĩ của thời kì này đã đưa khối quần chúng trở thành nhân vật chính của tác phẩm. Đây là một đóng góp đặc sắc của nghệ thuật. Tác phẩm tiêu biểu thể hiện “Nhân vật quần chúng” là “Phá ngục Bastille”. Đây là tác phẩm phản ánh sự kiện 14 tháng 7 năm 1789. Quần chúng phần nộ tràn đến đánh chiếm ngục Bastille. Lúc này trong ngục có khoảng 130 lính canh giữ. Quần chúng đã giết chết viên cai ngục, phá tan nhà tù và giải thoát cho các tù nhân. Trong cuộc chiến đấu này có tới vài trăm quần chúng đã hi sinh. Song, khi quần chúng đã không sợ cái chết thì đó là ngày tận thế của cái cũ.

Một tác phẩm nữa thể hiện “Nhân vật kiểu mới” là tác phẩm “Ý nguyện quần chúng”. Tác phẩm này mô tả một cuộc

họp của quần chúng để biểu thị ý nguyện. Họ đòi hỏi các đại biểu của cách mạng phải lắng nghe ý kiến của nhân dân. Họ đã kết tội một thành viên của cơ quan lập pháp. Sự phản bội của thành viên này khiến quần chúng phẫn nộ. Quần chúng đã chặt phăng đầu người này và gắn vào đầu ngọn giáo rồi thét lên đòi bánh mì⁽¹⁾.

Tác phẩm thứ ba thể hiện “Nhân vật quần chúng” là “*Cuộc diễu hành trên đường phố Pari*”. Toàn bộ tác phẩm là hình tượng sức mạnh nhân dân; cả một rừng người, giáo, mác, gươm, súng và lưỡi lê tua tủa. Người ta đang áp giải Berthier de Sauvigni (nguyên Ủy viên Hội đồng Pari) ra pháp trường. Berthier de Sauvigni bị đặt trong một cỗ xe ngựa, ông ta giờ hai tay như đang phân trần rằng mình “vô tội”, đầu hơi vẹo một cách thảm hại. Cạnh cỗ xe là một quần chúng cố gờ cao chiếc giáo dài trên có cắm thủ cấp của bố vợ ông ta⁽²⁾.

2. Nghệ thuật thế kỉ XVIII là nghệ thuật ca ngợi những con người ưu tú của cách mạng

Tác phẩm *Marát* của họa sĩ Lu-i Đavít (1748-1825) là tác phẩm xuất sắc về phương diện này.

Marát là nhân vật có thật ngoài đời, ông là một lãnh tụ của cách mạng tư sản Pháp năm 1789 -1893. Marát đã bị một người đàn bà quý tộc tên là Sác-lô-tơ Cócđay lén vào đâm chết *trong lúc ông đang tắm*.

(1) (2) *Life's picture History of Western man*. Time incorporated - New York 1951.p.251.

Họa sĩ Đavít chọn bối cảnh này để biểu hiện Marát như một con người thời đại-con người hiến dâng tất cả cho cách mạng: cần phải thảo gấp một bức thư kèm số tiền gửi giúp một phụ nữ đồng con mà chồng đã hi sinh vì Tổ quốc. Marát kéo vội chiếc ván để là quần áo làm bàn viết, chính lúc ông đang chăm chú thảo bức thư thì bị kẻ thù lén vào giết hại.

Marát chết, đầu ngã về phía phải, một dòng máu còn đang rỉ xuống pha đỏ cả nước tắm trong bồn, ướt thấm cả tấm vải. Tuy đã chết, nhưng tay trái của Marát vẫn còn cầm bức thư, tay phải vẫn chưa rời cây bút. Bồn tắm rất đơn giản, chẳng có gì thêm ngoài chiếc bồn, một tấm ván, một cái bệ gỗ trên có lọ mực, cây bút lông ngỗng, một xấp tiền. Bối cảnh chỉ có vậy, nhưng đủ để nói lên lí tưởng về những con người ưu tú của thời đại: những con người đến chết vẫn không rời nhiệm vụ. Họa sĩ Lu-i Đavít được giới lí luận xếp vào trường phái “Tân Cổ điển”, nhưng tác phẩm “Marát” của ông lại mang tính hiện thực sâu sắc và là một tác phẩm thời Khai sáng. Nói rõ hơn, có thể coi đó là tác phẩm của thời đại cách mạng 1789^(*).

(*) Trong nghệ thuật có những khái niệm liên kết như “Cổ điển”, “Tân Cổ điển”, “Ấn tượng”, “Hậu ấn tượng” v.v... “Tân Cổ điển” cũng như “Hậu ấn tượng” đều có những yếu tố “chống lại” Cổ điển hoặc “Ấn tượng”. Yếu tố này mang ý nghĩa cách tân hay còn gọi là đổi mới các cơ sở của *Cổ điển*, của *Ấn tượng* cho phù hợp với thời cuộc. Thí dụ: Trường phái “Tân Cổ điển” vẫn thừa nhận tính thẩm mỹ trong sáng, hài hoà, mực thước của *Cổ điển*, nhưng bắt đầu chối từ quan niệm cho rằng các chuẩn mực của Hi Lạp, La Mã là những chuẩn mực thép. Các nghệ sĩ “Tân Cổ điển” đã dùng tài nghệ của mình để chứng tỏ rằng, người ta có thể khám phá ra cái đẹp mới không phải từ sự vay mượn chủ đề từ trong truyền cổ, hay trong Kinh thánh mà ngay trong các sự kiện đương thời với những con người đương thời. Chính vì thế trường phái “Tân Cổ điển” là cái cầu nối từ *Chủ nghĩa Cổ điển* sang *Chủ nghĩa Hiện thực*. Nghệ thuật “Tân Cổ điển” đã phản ánh thực tại một

VII. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT CUỐI THẾ KỈ XVIII VÀ THẾ KỈ XIX

Sau thắng lợi của cách mạng 1789, nhất là sau thời đế chế Napolêông, giai cấp tư sản ở Pháp dần dần củng cố được địa vị thống trị của mình, bèn quay sang phản bội lại lí tưởng “Tự do - Bình đẳng - Bác ái” của chính nó. Tất cả những tiêu chuẩn đạo đức truyền thống như danh dự, nghĩa vụ, tình thương đều bị chối bỏ. Thay vào đấy là “lối trả tiền mặt lạnh lùng”. Tình hình đó làm cho xã hội nảy sinh bất bình. Trong nghệ thuật có hai cách phản ứng lại xã hội tư sản: cách của các nhà Lãng mạn và cách của các nhà Hiện thực phê phán; từ đó tạo ra hai khuynh hướng nghệ thuật quan trọng:

1. Khuynh hướng Lãng mạn trong nghệ thuật

Chủ nghĩa lãng mạn trong nghệ thuật nảy sinh do hai nguyên nhân: về xã hội, nó là kết quả của sự bất bình trước thực tại tư sản; và về mặt quy luật bên trong của nghệ thuật, chủ nghĩa Lãng mạn là sự phản ứng lại chủ nghĩa Cổ điển (với những chuẩn mực gò ép và tính kinh viện không phù hợp với sự phát triển đa dạng của cuộc sống).

Đương nhiên, mầm mống của khuynh hướng Lãng mạn trong nghệ thuật đã xuất hiện từ lâu, từ trong các sáng tác có ý hướng thoát ra khỏi *Tân Cổ điển* trong những sáng tác của Pơruyđông (1758-1823) với các tác phẩm như *Thần công lí* và

cách tài tình và do đó làm cho tác phẩm của mình có tác dụng nhận thức và giáo dục cao.

Thần báo oán truy nã kẻ sát nhân, Pysê bị Thần gió bắt đi v.v... đã hướng về màu sắc êm dịu, rất duyên dáng, tạo nên sự chuyển tiếp từ Tân Cổ điển sang Lãng mạn. Song, khuynh hướng Lãng mạn chỉ trở thành *chủ nghĩa Lãng mạn* bao trùm cả văn học, nghệ thuật là sau buổi trình diễn vở kịch *Hécnani* của đại văn hào Víchto Huygô. Víchto Huygô đã có *tuyên ngôn nghệ thuật trong lời mở đầu* xuất bản lần thứ nhất vở *Hécnani*. Ở đây, Víchto Huygô cho rằng: “Nghệ thuật không đi giày đờ, không đội mũ đờ”, tức là nghệ thuật không gắn với chính trị, nghệ thuật chỉ vì cái đẹp “Nghệ thuật vị nghệ thuật”.

Chủ nghĩa Lãng mạn về bề ngoài như có tính chất nghệ thuật thuần túy. M. Gorki viết: “Chủ nghĩa Lãng mạn là do sợ nhìn thẳng vào sự thật mà ra”⁽¹⁾.

Như vậy, do bất bình với thực tại tư sản vì bị “vỡ mộng” vào lí tưởng “Tự do - Bình đẳng - Bác ái”, các nghệ sĩ Lãng mạn không lấy việc đấu tranh với giai cấp tư sản để buộc nó thực hiện “lời hứa” khi nó phất lá cờ cách mạng; ngược lại, các nhà Lãng mạn quay lưng vào thực tại, “bất hợp tác” với thực tại. Song, trong nội bộ của họ lại chia thành hai khuynh hướng: các nhà Lãng mạn “hoài cổ” và các nhà Lãng mạn hướng về “tương lai” (trước đây ta vẫn quen gọi là xu hướng Lãng mạn “tiêu cực” và xu hướng Lãng mạn “tích cực”).

Nguồn gốc của các nhà Lãng mạn “hoài cổ” có cơ sở tâm trạng từ các ông hoàng, bà chúa, các công nương quý tử quen sống trong nhung lụa, nay bị giai cấp tư sản hất ra khỏi lầu son, gác tía, họ chán nản và thâm thù với thực tại đang có. Vì thế

⁽¹⁾ M.Gorki: Bàn về văn học. NXB văn học, Hà Nội 1970, tập III, tr. 360.

trong văn thơ và nghệ thuật của họ mang âm điệu của tình cảm bi quan, một cái buồn hoài cổ về sự luyến tiếc khôn nguôi một thời vàng son đã qua mà không bao giờ trở lại.

Nguồn gốc của các Lãng mạn hướng về “tương lai” có cơ sở từ tâm trạng của *những người cấp tiến* - những người một thời đã hăng hái chiến đấu dưới cờ *Tự do - Bình đẳng - Bác ái*, bản thân họ đã nuôi quá nhiều hi vọng vào *tính chất tiến bộ của lí tưởng tư sản*. Đến khi toàn bộ chân dung của giai cấp tư sản hiện ra với “lời trả tiền mặt lạnh lùng”, với quan hệ “Người với người là chó sói” (Đidôrô), thì họ bàng hoàng, vỡ mộng. Thái độ mới của những người cấp tiến là “tẩy chay” thực tại, và rủ nhau đi tìm một thế giới mới ở bên ngoài thực tại.

Như vậy, các nhà Lãng mạn hướng về “tương lai” thì “tương lai” của họ cũng chỉ là mơ ước chủ quan, *một ảo ảnh của kẻ cô đơn trong đêm mất ngủ*. Bởi lẽ, các nhà Lãng mạn hướng về tương lai đã không đặt lí tưởng vào thực tại, mà chỉ từ “cái tôi” của mình mà suy nghiệm. Brélinxki đã nhận xét rất đúng rằng, các nhà Lãng mạn hướng về “tương lai” thường “Đứng lên đỉnh núi của mình, phóng tầm mắt về chốn xa cùng lấp lánh”.

Với tất cả cơ sở đó, có thể thu tóm: bản chất của nghệ thuật Lãng mạn là nghệ thuật không chấp nhận thực tại khách quan, nó không muốn mô tả “hiện thực có thực” mà lấy cái “Tôi” cá nhân làm cơ sở, và họ mong ước đạt đến “tự do tuyệt đối”, nhưng không phải tự do ở ngoài đời, mà là thứ tự do trong tâm tưởng, trong mộng ước. Nói một cách khác, vì xa rời thực tại đang có, các nghệ sĩ Lãng mạn hướng tới cái đẹp hình thức là chủ yếu, coi nghệ thuật là sự đeo đuổi “cái đẹp tuyệt đối” mà không bao giờ đạt được.



Ảnh 10. Thân Tự do trên chiến lũy (Phản ánh cuộc Cách mạng Pháp 1789)
Tác phẩm của Engine Delacroix.

Nếu trong văn học, chủ nghĩa Lãng mạn đạt thành tựu tiêu biểu ở các tác phẩm của Vichto Huygô (Pháp) và Bairôn (Anh), thì trong hội họa, chủ nghĩa Lãng mạn đạt tới thành tựu trong các tác phẩm của danh họa người Pháp Đòlacroa (1789 - 1863), và trong các tác phẩm của danh họa người Anh Phiugiêli (1741-1825).

Đặc điểm quan trọng nhất trong nhận thức của chủ nghĩa Lãng mạn là “cái tôi” nghệ sĩ, và “tự do” tuyệt đối trong đi tìm cái đẹp. Các nghệ sĩ Lãng mạn chối từ “đơn đặt hàng” của xã hội, chỉ nhận “đơn đặt hàng của trái tim”. Nghệ sĩ coi nghiệp của mình là “nghiệp tài tử”, là “kiếp đa duyên”. Nghệ sĩ không sống với đời mà chỉ sống với mình.

Đi sâu vào nghệ thuật, chúng ta thấy: nghệ sĩ Lãng mạn chủ trương được hoàn toàn tự do trong việc chọn đề tài, chủ đề. Họ phản đối sự ép buộc nghệ thuật phải lấy Hi Lạp, La Mã làm chuẩn mực. Họ chống lại lối biểu hiện công thức, quá hài hoà đến lạnh lùng của chủ nghĩa Cổ điển. Đòlacroa là người chủ trương nghệ sĩ phải được bộc lộ tình cảm riêng của mình trong tác phẩm. Trong khi phái Cổ điển, coi hình họa là cốt lõi của hội họa, thì Đòlacroa lại coi màu sắc hơn hình họa. Điều này có lí với chủ nghĩa Lãng mạn, vì hình họa chỉ mới là cái xương cốt của chủ đề, đề tài, trong khi đó, muốn biểu hiện tâm trạng của nghệ sĩ thì màu sắc là phương tiện phong phú và đa dạng hơn. Chính nguyên tắc thẩm mỹ này đã tạo cho tranh Lãng mạn trở nên tươi trẻ, màu sắc lung linh tràn đầy sức sống, nét bút mềm mại, uyển chuyển gắn với tâm lí con người thời đại.

Thành công của Đòlacroa đầu tiên là tác phẩm: “*Cuộc tàn sát ở Sxiô*”. Tác phẩm này Đòlacroa vẽ để tố cáo quân Thổ Nhĩ Kỳ đã đổ bộ vào tàn sát nhân dân Hi Lạp ở đảo Sxiô. Khi tác phẩm được trưng bày ở triển lãm, một cuộc tranh luận đã nổ ra. Phái thứ nhất phản đối Đòlacroa về đề tài, chủ đề không rút ra ở “Cổ sử”, mà lại rút ra ở thực tế, màu sắc và nét bút quá tự do, phóng khoáng, vượt ra khỏi cái hài hòa của khuôn mẫu Cổ điển. Ngay họa sĩ có tên tuổi lúc đó là Gơrô cũng không tán thành Đòlacroa, ông cho tác phẩm: “*Cuộc tàn sát ở Sxiô*” là cuộc “Tàn sát hội họa”. Ngược lại, phái “Tân tiến” đã nhiệt liệt ủng hộ Đòlacroa, coi đây là một cách tân quan trọng đối với hội họa. Kết quả là phái “tân tiến” đã thắng phái “bảo thủ”. Tác phẩm của Đòlacroa được chính phủ mua, và họa sĩ còn được thưởng huân chương.

Ngoài tác phẩm “Cuộc tàn sát ở Sxiô”, Đòlacroa còn có các tác phẩm nổi tiếng khác như: *Thập tự quân vào thành Côngxtăngtinốp*, *Phụ nữ Angiê*, *Trận Tâydobur*, *Hăm Lét*, và đặc biệt là tác phẩm *Thần tự do trên chiến lũy*. Tác phẩm *Thần tự do trên chiến lũy* lấy đề tài ở ngay cuộc cách mạng 1789 còn nóng hổi đối với cuộc đời nghệ sĩ. Trong lịch sử hội họa, hình tượng Vênuýt “Nữ thần sắc đẹp và tình yêu” hay được dùng làm biểu tượng cho thời đại. Thời Cổ đại Hi Lạp, Vênuýt tượng trưng cho khát vọng về cái đẹp hoàn mỹ, thời Phục hưng, danh họa Bóttisêli đã đưa hình tượng Vênuýt như một biểu tượng về cái đẹp bị giam hãm hàng nghìn năm trong vò sò tăm tối của thời Trung cổ, nay không chịu được nữa, Vênuýt đã đập tung vò sò bước ra trong gió xuân lộng lẫy (tác phẩm *Hàng Nga tái sinh*). Cuối thời Cổ điển, Bútsê đã đem Vênuýt vào hưởng lạc trong loại tranh gọi là tranh “Phù phiếm” với tác phẩm *Vệ nữ trong phòng tắm*. Để biểu hiện thời đại cách mạng sôi nổi, Đòlacroa đã thể hiện thần Vệ nữ mang một sứ mệnh mới, sứ mệnh của *Thần tự do*. Trong tác phẩm của Đòlacroa, Thần tự do tay cầm khẩu súng, tay phát lá cờ ba sắc của cách mạng Pháp, đang dắt dẫn nhân dân mạnh bước trên chiến lũy. Phía phải của Nữ thần là cậu bé Gavorót, và phía trái là chàng sinh viên Mariút, cạnh đó là bà nông dân đội khăn đỏ đang ngược lên chiêm ngưỡng Thần Tự do, phía sau là khối quân chúng đông đảo. Vô số người đã ngã xuống trước làn đạn của quân thù, nhưng dưới sự dắt dẫn của Nữ thần tự do, quần chúng đã không còn khiếp sợ. Hình tượng này rất gần với hai câu thơ:

“*Ta nhỏ bé, bởi vì ta quỳ xuống,
Hãy đứng lên, ta sẽ hoá anh hùng*”

Tất nhiên, tác phẩm *Thần tự do trên chiến lũy* của Đờlacroa không chỉ thành công về mặt nội dung vì nó mới mẻ, bám sát thực tại, mà còn vì nghệ thuật bố cục, màu sắc, bút pháp phóng khoáng mà tràn đầy cảm hứng về cái trác tuyệt.

Nghệ thuật lãng mạn ở Anh:

Trước thế kỉ XVIII ở nước Anh chưa có một nền mỹ thuật dân tộc đúng với nghĩa đầy đủ của nó. Sự phát triển chậm chạp của mỹ thuật Anh là do hai nguyên nhân chính: *Thứ nhất* là do địa lí cách trở. Anh quốc là một đảo cách xa trung tâm châu Âu. Trong khi đó, châu Âu phát triển là do những liên hệ qua lại về khoa học. *Thứ hai*, nước Anh còn bị cắt đứt với toà thánh La Mã qua việc vua Henry VIII cải cách Thiên chúa giáo thành Anh Giáo. Cùng với việc cắt đứt với toà thánh Vatican làm cho mỹ thuật của Anh cũng chìm vào cổ lỗ, không bắt kịp ánh sáng của phong trào Phục hưng với các tên tuổi của Bốt-ti-sê-li, Lê-ô-na đờ Van-xi, Raphaen, Miken-lăng, Tixiêng v.v...

Mãi đến Hôga (1679 - 1768), rồi Raynôn (1723 - 1792) và Ganhbô-rao (1727 - 1788), hội họa của Anh mới có bộ mặt riêng. Hôga có thể coi là người mở đầu với các tranh luận lí. Raynôn là họa sĩ vẽ chân dung có tài và là người sáng lập ra Viện Hàn lâm mỹ thuật Hoàng gia Anh năm 1768 (ông là Chủ tịch đầu tiên của Viện); Ganhbô-rao là người mở đầu cho họa phái vẽ phong cảnh ở Anh.

Chịu ảnh hưởng của xu hướng và trào lưu lịch sử đầu thế kỉ thứ XIX, phong trào Lãng mạn Anh cũng phát triển bắt kịp châu Âu và đã có những thành tựu nổi bật. Nếu trong thơ, vang lên tên tuổi bất hủ của Bairon, thì trong hội họa, Phiugiê-li (1741 - 1825) là người có công mở đường với những tác phẩm

như: *Cơn ác mộng* (khoảng 1782), *Người đàn bà khỏa thân* v.v... đã đem lại cho hội họa cái nhìn từ thế giới bên trong của con người.

Nổi tiếp Phiugiêli là Rốtsettì (1828 - 1882). Cảm hứng chủ đạo trong các tác phẩm của Rốtsettì là tình yêu và cái đẹp. Trên thế giới có nhiều họa sĩ có người mẫu “lí tưởng” của mình và thành công của nghệ sĩ cũng gắn với vẻ đẹp kiều diễm của người mẫu. Nếu trong các tác phẩm của Ruybenxơ, tất cả các nhân vật nữ là hình ảnh của Hêlen Phuốc măng, thì trong các tác phẩm của Rốtsettì là hình ảnh của Êlidabét Xítđan. Các tác phẩm nổi tiếng của Rốtsettì là *Bêata Bêatorich* (lưu lại bảo tàng Livơpun); *Báo tin* (lưu lại bảo tàng quốc gia Anh); *Đám cưới của Giêócgi và nữ bá tước Xabra* (1857). Ngoài ra, Rốtsettì còn nhiều chân dung của Êlidabét Xítđan (1850). *Êlidabét Xítđan đứng bên cửa sổ* (1854). Đặc biệt, tác phẩm *Giấc mộng ban ngày* (1880) cũng là hình ảnh của Êlidabét Xítđan.

Người thứ ba nổi tiếng trong nền hội họa Lãng mạn Anh là Djôn E. Millec (1829 - 1896). Millec được coi là “Thần đồng” trong hội họa. Năm mười một tuổi đã được Viện Hàn lâm Mỹ thuật Hoàng gia Anh tuyển chọn. Năm hai mươi tuổi có một kiệt tác làm giới phê bình xôn xao, đó là các tác phẩm *Yến tiệc của Idaben*. Năm hai mươi bốn tuổi, Millec cho công bố tác phẩm *Ôphêlia*. Ở tác phẩm này, tuy dựa vào nhân vật nữ trong vở *Hăm lét* của Sêchxpia, nhưng Millec chọn khoảnh khắc *Ôphêlia* đang trắm mình dưới giếng sâu. Đôi mắt của nàng hoàn toàn mất hết hi vọng vào cuộc sống; lối vẽ trạng thái tâm hồn khắc khoải và sự mong manh giữa cái sống và cái chết, cộng với kĩ thuật thể hiện các chất liệu như: nước, da người, cây cỏ, hoa lá đã đạt tới nghệ thuật bậc cao. Millec còn có các tác

phẩm nổi tiếng khác nhau như *Cô gái mù* (1854 - 1856), *Thung lũng của sự nghỉ ngơi*, *Xương mộc của thánh Giôđép*, *Người tân giáo Huygônô*.

Trong giới hội họa Lãng mạn Anh còn phải kể tới E. Becnr Djôn (1883 - 1899). Các tác phẩm của họa sĩ mang một phong cách thi vị đầy tính chất Lãng mạn, kết hợp với tính chất trang trí và mơ mộng. Các tác phẩm chính của ông là *Tình yêu trong cảnh điêu tàn*, *Vua Côphêtua và cô gái nghèo*, *Gương soi của thân vệ nữ*, *Đáy bể* v.v... Tác phẩm *Vua Côphêtua và cô gái nghèo* thể hiện một góc nhà tồi tàn, ở đó cô gái đẹp như một bông huệ lẩn trong vườn xưa. Nhà vua trẻ đi kinh lí qua bất gặp một vẻ đẹp tinh khiết, vua dừng chân đến bên cầu thang ngồi bỏ mũ ngấm nàng, tất cả các nhân vật đều có khuôn mặt trung hậu, chân chất, nhưng được phủ bằng không khí thơ mộng, huyền diệu. Còn tác phẩm *Tình yêu trong cảnh điêu tàn* thể hiện đôi tình nhân gặp nhau ở một góc lâu đài đã đổ nát, cạnh đó có những cánh hồng đại càng tăng thêm vẻ u tịch, ít tương lai.

2. Khuynh hướng Hiện thực trong nghệ thuật

Như trên đã nói, sau cách mạng 1789, giai cấp tư sản đã quay ra phản bội lại lí tưởng của mình, do đó tạo ra hai xu hướng phản ứng khác nhau: xu hướng Lãng mạn quay lưng lại với hiện thực thực tế, mong muốn dùng nghệ thuật để tạo ra một thế giới khác - thế giới theo mong ước chủ quan của cái tôi nghệ sĩ. Cạnh xu hướng Lãng mạn là xu hướng Hiện thực. Xu hướng này cũng bất bình với thực tại đương thời, nhưng không chạy trốn khỏi thực tại, mà dám nhìn thẳng vào những mâu thuẫn cơ bản nhất của xã hội. Ở chủ nghĩa Hiện thực, chúng ta

thấy một quyết tâm không sợ rút ra mọi kết luận phức tạp nhất của cuộc đời. Họ không sợ những đề tài bình dân, họ quyết đem nhận thức để bênh vực những người hèn kém trong xã hội.

Sự phát triển của chủ nghĩa Hiện thực thời này mang tính chất phê phán xã hội, hướng lí tưởng tới ngày mai tốt đẹp hơn. Nếu đối tượng thẩm mĩ của nghệ thuật Lãng mạn là cái đẹp xa xăm, hoặc cái đẹp đáng mong muốn trong tâm tưởng nghệ sĩ, thì đối tượng của chủ nghĩa Hiện thực lại là cái “lộn xộn” của cuộc đời. Nếu thời trước cho cái đẹp là hài hoà, duyên dáng, ưu đãi, tế nhị, v.v... Các nhà hiện thực lại cho rằng: “*Chính cái lộn xộn lại là nguồn gốc của cái đẹp*” (Bandắc). Do đó, Bandắc không viết bài ca về cuộc đời, mà chỉ viết “Tấn trò đời”. Xtăngđan trong tác phẩm nổi tiếng *Đỏ và Đen* cho rằng: “Thời đại này rồi tất cả mọi thứ đều trở thành bát nháo cả ! Chúng ta đang tiến bước đến cái hỗn độn”.

Như vậy, chủ nghĩa Hiện thực trong văn học cũng như trong nghệ thuật tạo hình đều hướng đến cái *ngịch cảnh* của cuộc đời. Phản ánh cái *ngịch cảnh* của xã hội tư sản theo định hướng phơi trần bản chất che đậy của nó, nghệ thuật trở nên có giá trị tố cáo xã hội bất bình đẳng, vạch trần lối đạo đức giả ở giai cấp tư sản. Cần xem xét các thành tựu cụ thể của chủ nghĩa Hiện thực trong nghệ thuật:

a) Sự ra đời của trường phái Hiện thực Pháp gắn với tài năng của Cuốcbê (1819 - 1877)

Trước Cuốcbê thịnh thoảng cũng có nghệ sĩ lấy đề tài hiện thực như Lui Lơnanh (1593 - 1625) đã hướng tới miêu tả cảnh lao động nhọc nhằn của những người làm ra của cải cho xã hội như tác phẩm *Lò rèn nông thôn, Bữa ăn của nông dân* v.v...

Trong tác phẩm chúng ta thấy tràn đầy một tình thương cảm với những con người mộc mạc, hiền lành, chân lấm tay bùn, đổ mồ hôi cho cuộc sống. Các tác phẩm của Lui Lonanh vẽ những con người lam lũ, chân tay thô nhám, nhưng không vì thế mà không có giá trị nghệ thuật. Ngược lại, nó đã làm cho nghệ thuật gần sát với đời sống hơn, đem lại cái nhìn mới mẻ hơn cho một bút pháp vững vàng, sáng sủa hơn. Cùng với Cuốcbê, chúng ta còn bắt gặp tên tuổi một nhà điêu khắc lừng danh là Rôđanh (1840 - 1917). Rôđanh tự nhận mình là “Người săn sự thật”. Ông cho rằng: “Thiên nhiên phải là nàng tiên duy nhất” của nghệ thuật. Nghệ sĩ phải tôn trọng sự thật, “phải thật một cách sắc sảo, táo tợn”. Các tác phẩm nổi tiếng của Rôđanh là: *Nụ hôn*, *Người trầm tư*, *Những thị dân thành Cale*, *Con người thời kim khí* v.v... các tác phẩm của Rôđanh đều mang tính chất tả thực, nhưng nghệ thuật được nâng đến mức tuyệt mỹ với kỹ thuật điêu luyện khó ai theo kịp, người ta gọi đó là “chủ nghĩa Hiện thực tinh vi”. Câu chuyện sau đây sẽ cho thấy tài năng của Rôđanh. Năm 37 tuổi, Rôđanh sáng tác tượng *Con người thời kim khí* để biểu hiện thanh niên thời đại. Tượng làm thực đến nỗi nhiều người tưởng Rôđanh đã đổ khuôn người thật rồi bảo là sáng tác để đánh lừa người xem. Một cuộc tranh luận sôi nổi giữa hai phái: *Phái hoài nghi* và *Phái bênh vực Rôđanh*. Cuối cùng, sự việc được chứng minh, người ta càng hâm mộ tài năng tuyệt vời của Rôđanh. Cho tới nay, các tác phẩm của Rôđanh vẫn là những tác phẩm tuyệt mỹ.

Tuy nhiên, chủ nghĩa Hiện thực được nâng cao và trở thành phong trào cả trong văn học lẫn trong nghệ thuật là phải kể tới tên tuổi của Cuốcbê. Ông là người chịu ảnh hưởng của xã hội không tưởng Pruyđông nên ông tự nhận mình là nhà họa sĩ xã

hội, là “bạn chân thành của chân lí thực sự”. Ông đòi hỏi nghệ thuật “Phải đấu tranh cho một lí tưởng, phải phản ánh phong tục, tư tưởng, trạng thái của thời đại mình; nghệ sĩ không phải chỉ biết nghề nghiệp của mình, mà còn phải là một con người”. Các tác phẩm nổi tiếng của Cuốcbê là: *Công nhân đập đá* (1849 - 1850), *Đám tang của Ótmăng* (1849), *Sau bữa ăn ở Ótmăng* (1894), *Xin chào ngài Cuốcbê* (1854) v.v.... Tất cả các tác phẩm của ông đều lấy từ đề tài bình dị, nhưng được phản ánh bằng nghệ thuật bậc cao, do đó cả những người không cùng trường phái với ông, trong đó có cả các nhà Lãng mạn đều thừa nhận các tác phẩm của Cuốcbê có giá trị nghệ thuật cao.

Cuốcbê là người có ảnh hưởng sâu rộng trong nghệ thuật Hiện thực, ông đã mở rộng chân trời cho nghệ thuật hướng tới cái đa dạng, phong phú của cuộc sống thực, thoát khỏi những đề tài nhàm cũ, bó hẹp trong những cảnh đời đời các để xâm nhập vào tận cùng của xã hội.

Cùng thời với Cuốcbê là họa sĩ tài năng Mêle (1814-1875). Mêle thuộc những họa sĩ của phái Bắcbidông.

Thực ra Bắcbidông chỉ là tên một làng nhỏ ở ven rừng Phôngtennôbolô - một khu rừng tuyệt đẹp gần Pari. Chịu ảnh hưởng của triết học đưa con người trở về với tự nhiên của Môngtetskio, Vôn-te, Rútxô, v.v... và chịu ảnh hưởng của những áng văn ca ngợi tự nhiên, các họa sĩ lũ lượt rời bỏ xưởng họa, về nông thôn để khám phá vẻ đẹp bao la và thâm trầm của tự nhiên; khu rừng và cảnh vật với những ánh sáng huyền diệu và những cây cối hùng vĩ của Phôngtennôbolô đã lôi cuốn nhiều họa sĩ. Người đầu tiên đến ngụ làng Bắcbidông để vẽ là Têôđorow Rútxô (1812-1867), sau đến họa sĩ Đôbinhi (1817-1878), rồi Điát (1808-1876), họa sĩ Mêle cũng bị cuốn hút vào nhóm này và trở

thành một trong những họa sĩ nông cốt của phái Bécbidông đã có công đưa nghệ thuật trong xưởng vẽ ra ngoài tự nhiên làm cho con người gần gũi và yêu mến tự nhiên hơn. Với những thành tựu này, phái Bécbidông đã ảnh hưởng tới nghệ thuật của nhiều nước Châu Âu.

Tuy lúc đầu, cùng xuất phát từ mỹ học giao cảm với cái đẹp của thiên nhiên của phái Bécbidông, nhưng lâu dần, Mêli đã khám phá ra tính chất mỹ cảm về nông thôn với những con người lam lũ trên cánh đồng. Điển hình là các tác phẩm: *Những người phụ nữ mót lúa trên cánh đồng* (1857), *Người đàn ông chống cuộc* (1863), *Sau buổi làm đồng trở về* (1873), *Người trông nho lúc giải lao* (1869), *Người đàn bà nông dân đang làm bơ* (1855) và đặc biệt là tác phẩm *Ănggiêluyt*.

Tất cả các tác phẩm của Mêli đều biểu hiện cái nhìn chia sẻ của họa sĩ với những người lao động vất vả trên đồng ruộng. Tác phẩm *Những người phụ nữ mót lúa trên cánh đồng* cho ta thấy một vụ mùa đã thu hoạch xong. Những đống rạ cao ngất phía xa nhưng nó không thuộc những người đổ mồ hôi làm ra, mà thuộc về người chủ ung dung cưỡi trên mình con ngựa. Còn lại chỉ là cánh đồng trụi vường sót những cọng lúa gầy. Trên nền chính của tranh là người phụ nữ nông dân đang cúi lom khom mót những cọng lúa cho vào bao vải thô buộc trước bụng. Tất cả không đặc tả khuôn mặt, chỉ biểu hiện công việc chẳng mấy hi vọng cho ngày mai mà họ đeo đuổi.

Tác phẩm *Người đàn ông chống cuộc* và *Người trông nho lúc giải lao* cho ta thấy nỗi vất vả đến cật lực mà người nông dân đã dốc sức trên cánh đồng. *Sau buổi làm đồng trở về*, Mêli biểu hiện tình cảm của một gia đình nông dân; tài sản của họ

chỉ có vài con cừu và một con la. Người chồng đặt vợ lên con la gầy, người vợ rất mệt nhọc; chị ngồi trên con la và để chân vào chiếc sọt bên cạnh, người chồng đi sau trong ánh chiều dần buông.

Tác phẩm *Ănggiêluýt* lấy tên bài kinh báo ngày sắp hết. Toàn cảnh là một làng quê phía xa sau cánh đồng, nổi lên trên nền làng quê là một nhà thờ có gác chuông cao vợi vợi. Chính tiếng chuông của nhà thờ giờ đọc kinh *Ănggiêluýt*. Hai nhân vật được thể hiện ngược lên ánh sáng mặt trời làm cho họ nổi bật trên cánh đồng. Cảnh đây là cái chia ba cầm xuống đất gần nơi người chồng đứng và chiếc xe cút kít chở đầy bao tròn ở phía sau người vợ càng làm cho cảnh vật thật gần gũi. Song, bao trùm lên hết tất cả là tình cảm của nghệ sĩ đối với những con người chân chất, và lòng thành nơi đức tin.

Ngoài Pháp, một nền nghệ thuật Hiện thực nổi tiếng thế giới nữa mà ta cần nghiên cứu là phái Triển lãm lưu động ở Nga.

Trước thế kỉ XIX nghệ thuật Nga ít phát triển. Phần vì nước Nga ở xa Châu Âu, phần vì cách trở tôn giáo với Châu Âu. Nước Nga chịu ảnh hưởng của Thiên chúa giáo chính thống Bigiăngtanh (cấm dùng điêu khắc để thể hiện nhân vật), do đó ở Nga cổ chỉ phát triển loại tranh Ikôn (tranh thờ), loại tranh này làm theo một công thức nhất định, không mang đậm phong cách sáng tạo của cá nhân nghệ sĩ. Về sau, điêu khắc và hội họa Nga chịu ảnh hưởng của Châu Âu khi họ mời các nghệ sĩ Châu Âu sang giảng dạy.

Cùng với đà phát triển của thế giới, nước Nga cũng thành lập Học viện mỹ thuật Pê-téc-bua. Học viện này đã có công đào tạo nhiều nghệ sĩ cho đất nước. Song, càng ngày, học viện càng

tách rời đời sống nhân dân Nga và rơi vào lối sao chép, kinh viện. Vào tháng 9-1863, ban giám khảo ra đề thi tốt nghiệp cho sinh viên: “Thần Ôđanh ở lạc quốc Vanhara” dựa theo thần thoại của dân tộc Scăngđinavơ. Sinh viên đề nghị đổi đầu đề cho sát đời sống Nga. Ban giám khảo bác đề nghị này, lập tức mười ba sinh viên do Krămxkôi cầm đầu đã bỏ phòng thi, tập hợp nhau thành “Hội triển lãm lưu động”.

Việc bỏ phòng thi của mười ba sinh viên Học viện mỹ thuật Pêtécbuva chỉ là cái cớ. Sâu xa là những sinh viên này đã chịu ảnh hưởng lớn của phong trào cách mạng dân chủ những năm 60 của thế kỉ XIX ở Nga. Phong trào này nhen nhóm từ những năm 30, 40 với các tên tuổi là Biêlinxki (1811-1848), Tsécnusépxki (1828-1889), Đôbrôliubốp (1836-1861), đặc biệt thông qua tạp chí *Người cùng thời* do Tsécnusépxki làm chủ bút. Phong trào cách mạng dân chủ Nga thực chất là phong trào cách mạng nông dân, nó hình thành trong cuộc đấu tranh chống chế độ nông nô, chống Nga hoàng và chống nhà thờ (ba thứ lô cốt kìm hãm xã hội Nga).

Chịu ảnh hưởng của mỹ học hiện thực, lấy cuộc sống và con người thực tế làm nguồn sáng tác và hướng những thành tựu nghệ thuật phục vụ nhân dân, thức tỉnh người lao động vì sự tiến bộ của xã hội, trường phái “Triển lãm lưu động Nga” đã cuốn hút được nhiều nghệ sĩ và đồng thời nó cũng là cái nôi để hình thành những tài năng kiệt xuất của thời đại.

- Người đóng vai trò linh hồn của phái “Triển lãm lưu động” là họa sĩ Krămxkôi (1837- 1887). Krămxkôi có một tinh thần dân tộc cao. Ông muốn xây dựng một nền hội họa độc lập của Nga. Ông nói: “Đã đến lúc họa sĩ Nga phải đứng vững và phải vút bỏ sự dè dặt của ngoại quốc. Nhờ ơn Chúa, chúng ta đã có

TRƯỜNG PHẢI HIỆN THỰC



Ảnh 11. Bữa cơm vui vẻ

râu dưới cằm; tại sao chúng ta lại cứ níu lấy váy của những vú em người Italia của chúng ta? Đã đến lúc phải suy nghĩ để tạo ra một trường phái Nga...”. Các tác phẩm nổi tiếng của Krămxkôi gồm có: *Giêsu Kitô trong hoang mạc* (1872), *Chân dung Lép Tônxtôi* (1873) *Người đàn bà không quen biết*. Tác phẩm của Krămxkôi chứa đựng một tâm hồn Nga và phong cảnh cuộc sống con người Nga.

- *Rêpin* (1844-1929), một họa sĩ có thành tựu nhất của phái “Triển lãm lưu động”. Ông là người vẽ nhiều tranh gắn bó với cuộc sống lịch sử và cuộc sống hiện tại của Nga. Tranh nào của ông cũng nổi bật một lòng tự hào về nguồn gốc Nga. Tác phẩm của ông còn phản ánh trực tiếp những con người của cuộc cách mạng dân chủ, ông còn có tình cảm sâu nặng với những người lao động cực nhọc.

Các tác phẩm chính của Rêpin là: *Những người Giapôrôgiơ viết thư cho Hoàng đế Thổ Nhĩ Kỳ* (1878-1891), *Hoàng đế Ivan bên xác con* (1885), *Kéo thuyền trên sông Vonga* (1870-1873), *Bát ngờ* (1884), *Người tử tù chới từ lễ rửa tội* (1879-1885) v.v...

Tác phẩm *Những người Giapôrôgiơ viết thư cho Hoàng đế Thổ Nhĩ Kỳ* là tranh lịch sử. Tác phẩm này nói lên ý chí quật cường của nhân dân Nga. Bối cảnh được chọn là một chiếc bàn đặt giữa bình nguyên bao la. Ở đó còn dày đặc không khí của cuộc chiến vừa xảy ra. Những chiến binh đủ mọi đơn vị, đủ thứ sắc mầu dân tộc nhóm họp, thảo một bức thư cho Hoàng đế Thổ Nhĩ Kỳ. Tất cả đều bộc lộ một thái độ coi thường người mà họ viết thư. Chất trào lộng và chất hào hùng được kết hợp một cách tài tình làm nổi bật chủ đề và lòng tự tin vào chiến thắng quân xâm lược.

Các tác phẩm *Người tử tù từ chối lễ rửa tội*, và *Bất ngờ* lại hướng tới ca ngợi những người đã hiến mình cho cuộc cách mạng dân chủ. Tác phẩm *Bất ngờ* diễn tả sự ngỡ ngàng trước cảnh người chồng, người cha đã bao năm bị án tù lưu đày vì đấu tranh cho dân chủ và tiến bộ xã hội, nay đột nhiên trở về. Người trở về xuất hiện trước khung cửa, cả nhà bao năm mong ngóng, thấy vậy sững sờ, bàng hoàng chưa ai kịp nói một lời.

Mặc dù bám sát đời sống, thể hiện những vấn đề bức xúc của xã hội, nhưng tác phẩm của Rêpin vẫn đạt tới một trình độ nghệ thuật cao. Ở các tác phẩm của Rêpin bao giờ cũng nổi bật một tâm hồn Nga, màu sắc hài hoà, bố cục chọn lọc, cân nhắc kĩ, hiệu quả thẩm mỹ cao.

Xuricốp (1848-1916) cũng là một họa sĩ nổi tiếng của phái “Triển lãm lưu động” Nga. Xuricốp nổi bật là người có tài tái hiện lại những trang lịch sử, ông làm sống lại thời đã qua để nhắc nhở ngày mai. Nhờ tài năng kiệt xuất, Xuricốp trở thành người vẽ tranh lịch sử lớn nhất nước Nga thời trước cách mạng tháng Mười. Các tác phẩm chính của ông gồm: *Buổi sáng cuộc hành quyết* (1881), *Ngài Mensicốp ở Beredôva* (1883), *Bà quý tộc Môrôđôva* (1887), *Cuộc chinh phục Xibêri của Êromakô* (1895), *Tướng Xuvôrốp qua đèo Anpơ* (1899), *Stêpan Radin* (1906-1910), *Nữ hoàng thăm nhà tu kín* (1912), v.v... Tất cả các tác phẩm của Xuricốp đều gắn với các sự kiện lớn của nước Nga, đều mang một sắc thái Nga và mang tính sử thi hoành tráng. Các tác phẩm *Tướng Xuvôrốp qua đèo Anpơ* và *Cuộc chinh phục Xibêri của Êromakô* mang một ý chí Nga mãnh liệt. Trước gian nguy vất vả, tất cả quân tướng đều một lòng, họ coi thường mọi trở lực, coi thường cả cái chết. Tranh của Xuricốp thường mang

tính sôi động, bố cục chặt chẽ, hình họa vững vàng, màu sắc chọn lọc, làm cho không khí của tác phẩm rất sống.

Như vậy, nghệ thuật Hiện thực, trong đó có nghệ thuật Hiện thực Pháp, Nga và Tây Ban Nha đã đem lại cho thành tựu nghệ thuật thế giới một kiểu ngôn ngữ gắn bó với cái đẹp đang diễn ra trong dòng chảy của đời sống hàng ngày, đang trực tiếp tác động đến phương hướng sống của con người, nó nhằm nói lên số phận của quần chúng, và các quy luật bên trong, nhưng có tính phổ biến của lịch sử nhân loại.

CHƯƠNG III

THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT PHƯƠNG ĐÔNG

I. PHƯƠNG ĐÔNG VÀ PHƯƠNG TÂY

Khi nói về hình thái thẩm mỹ của nghệ thuật Phương Đông và Phương Tây, trong một bức thư gửi Tago năm 1919, văn hào Pháp Rômanh Rôlăng cho rằng “Đông và Tây như hai đối cực của một khối óc, nếu như một cực bị phá huỷ thì toàn bộ cơ thể con người cũng không tồn tại được”. Cái ý nghĩa đúng đắn của Rômanh Rôlăng là ở chỗ, ông đã nhìn thấy sự phát triển của Đông - Tây như một sản phẩm tất yếu, nhưng độc đáo của một quá trình tích tụ lâu dài của lịch sử xã hội con người: do những điều kiện địa lí khác nhau, do hoàn cảnh kinh tế khác nhau, do cơ cấu tổ chức xã hội khác nhau; đặc biệt do cấu trúc văn hoá - tâm linh khác nhau, lại vừa bổ sung cho nhau, tạo nên sự đa dạng của thế giới, trong đó có sự đa dạng của nghệ thuật.

Vì thế, đứng về toàn cục mà xét, không có chuyện đối cực này hoàn toàn chi phối đối cực kia. Ngay trước đây, khi các nhà văn hoá Cổ đại Hi Lạp nói đến sự học hỏi của họ đối với Phương Đông, là các đầu óc uyên thâm ấy đã nói đến sự thừa nhận mối quan hệ qua lại giữa Đông và Tây. Nói đến quan hệ là nói đến sự lan tràn ảnh hưởng của một nhân tố văn hoá sang nền văn hoá khác và ngược lại. Những ảnh hưởng đó rõ ràng không phải

ở một phương diện nào, một giai đoạn nào, mà xuyên suốt quá trình phát triển của lịch sử, nó thấm vào từng giai đoạn và tìm cách bộc lộ cái quy luật chung, quy luật bổ sung và làm phong phú cho nhau, để cùng nhau gìn giữ phẩm giá cao quý, tiến bộ của con người. Nhưng vì **Phương Đông** và **Phương Tây** là “hai đối cực của một bộ óc”, nên cần có sự so sánh những **đặc điểm** mĩ cảm trong nghệ thuật của người **Phương Đông** so với người **Phương Tây**.

Các giai đoạn phát triển của đời sống thẩm mĩ **Phương Tây** là rõ rệt, có thể phân định được rạch ròi: thế kỉ thứ XII (trước công lịch) trở về xa xưa là thời kì của đời sống thẩm mĩ **Tiền sử**. Thế kỉ thứ XII (trước công lịch) đến thế kỉ thứ IV (sau công lịch) là thời kì của đời sống thẩm mĩ **Cổ đại**. Từ thế kỉ thứ IV đến thế kỉ thứ XIV là thời **Trung cổ**. Từ thế kỉ thứ XIV đến thế kỉ thứ XVI là thời kì của đời sống thẩm mĩ **Phục hưng**. Thế kỉ XVII là thời **Cổ điển**. Thế kỉ XVIII là thời kì **Khai sáng**. Cuối thế kỉ XIX là thời kì bắt đầu đời sống thẩm mĩ hiện đại. Sự phân định rạch ròi đó chỉ rõ đời sống thẩm mĩ của **Phương Tây** phát triển theo những vòng khâu kế tiếp nhau. Mỗi vòng khâu lại là một chu trình khép. Mỗi chu trình đều trải qua ba bước:

a) *Bước thứ nhất* là giai đoạn ấu thơ có mục đích dò tìm khẳng định phong cách.

b) *Bước thứ hai* là giai đoạn trưởng thành, ổn định mẫu mực đến trở thành tiêu biểu, cổ điển cho phong cách thời đại đó.

c) *Bước thứ ba* là giai đoạn phát triển quá đà, vượt khỏi cái mẫu mực, cổ điển, đi những đường rất ngang tàng, báo hiệu những sự thay đổi có tính chất cơ bản về cơ sở thẩm mĩ, đặc biệt là lí tưởng thẩm mĩ và nghệ thuật, để nhường bước cho giai

đoạn phát triển sau. Thí dụ: nói đến phong cách kiến trúc Cổ đại là có thể nói ba phong cách ứng với ba bước phát triển của nó; đó là: phong cách Đôrich, Ionich và Coranh. Nói đến phong cách kiến trúc Trung cổ là có thể nói đến ba phong cách ứng với ba giai đoạn phát triển của nó, đó là: Bigiăngtanh, Rômăng và Gôtich v.v...

Cũng do tính chất phát triển có tính chất rạch ròi đó, trong nhiều lĩnh vực như lĩnh vực lí luận triết học, mĩ học, đạo đức học, khoa học, nghệ thuật, Phương Tây có sự phân ngành nhanh chóng. Vì thế ta có thể nói đến Anh hùng ca, Bi kịch, Hải kịch, Điêu khắc, Kiến trúc Cổ đại một cách đầy đủ theo tiêu chuẩn và tính chất khu biệt của loại hình nghệ thuật và loại thể của chúng. Ta có thể nói đến một nhà triết học cũng như có thể kể đến một nhà mĩ học với những đóng góp cụ thể, những tác phẩm khá cụ thể của họ. Trong những quan niệm mĩ học, ta lại có thể nói đến những ý kiến của họ về tính chất của phạm trù như cái Đẹp, cái Bi kịch, cái Hải kịch, cái Trác tuyệt được trình bày rất rõ.

Phương Đông lại không phải như vậy. Các giai đoạn của đời sống thẩm mĩ và nghệ thuật thật là khó phân định. Ngay trong lĩnh vực sử học, khi bàn về việc phân chia giai đoạn giữa Chiếm hữu nô lệ và Phong kiến của Trung Quốc, các nhà sử học cũng chưa ấn định được cái mốc rõ ràng của chúng. Người ta mới chỉ phác họa những ý kiến cho rằng hình như vào triều đại nhà Hán thuộc thế kỉ thứ II trước công lịch đến thế kỉ thứ II sau công lịch, quan hệ sản xuất Phong kiến đã chiếm địa vị trọng yếu ở Trung Quốc, nhưng người ta cũng thừa nhận rằng ở giai đoạn này lao động nô lệ vẫn còn có một vai trò rất lớn trong nền kinh tế.

Ở Việt Nam, ý kiến có hay không có một giai đoạn Chiếm hữu nô lệ vẫn còn là một dấu hỏi ? Đương nhiên, đa số các nhà sử học cho rằng ở Việt Nam, nền kinh tế đã chuyển hoá dần từ cộng sản nguyên thuỷ dưới hình thức thị tộc, bộ lạc, kinh tế công xã nông thôn đi thẳng lên chế độ Phong kiến. Những ý kiến này cũng chưa hoàn toàn thuyết phục được những bản khoản tìm kiếm khoa học nhằm xác định có hay không một thời kì chiếm hữu nô lệ ở Việt Nam ?

Chính vì thế, nói đến một đời sống thắm mĩ và nghệ thuật thời nguyên thuỷ ở Phương Đông là có thể chấp nhận được, vì khảo cổ học đã cho ta nhiều tư liệu quý về sáng tạo văn hoá và nghệ thuật của thời kì đồ đá, thời kì hang động của con người, nhưng khi phân chia đời sống thắm mĩ của Trung Quốc, của Ấn Độ, của Việt Nam ra thành thời Cổ đại rồi thời Phong kiến đã là khó khăn chứ đừng nói đến một thời Phục hưng, Cổ điển hay Khai sáng v.v...

Như vậy, ở Phương Đông, (truyền thống) có sự phát triển từ giai đoạn này sang giai đoạn kia, nhịp điệu thiếu phần dứt khoát và có phần chậm chạp. Phương Đông có sự phát triển không theo nhiều vòng khâu khép kín mà là một vòng khâu mở, nối tiếp theo một xu hướng hoàn toàn khác Phương Tây. Đời sống thắm mĩ của Phương Đông không hiện ra như một kho sử biên niên có chương đoạn tuần tự như Phương Tây, mà nó bám chặt vào những nét chọn lọc nổi bật nhất của dân tộc để biểu hiện thành ba xu hướng cho một vòng khâu lớn với sự phát triển liên tục của dân tộc mình.

Đánh giá Phương Đông mà lại lấy khung quen biết vốn có của Phương Tây soi vào bầu trời này là không thể được. Cũng

như đánh giá những thâm mĩ khác nhau trong phạm trù Phương Đông mà cứng nhắc và gò ép theo kiểu Phương Tây cũng sẽ không đi đến những kết luận thật thoả đáng. Thí dụ: khi đánh giá đời sống nghệ thuật của Việt Nam mà chỉ chú trọng tìm kiếm những công trình lớn như Kim tự tháp Ai Cập hay Vạn lí trường thành của Trung Quốc cũng sẽ thiếu phần thuyết phục. Phải hiểu lắm hoàn cảnh của dân tộc này mới thấy hết cái sáng tạo vĩ đại của con người trên đất Việt. Phải thấy hết rằng: xưa kia, nơi đây là những cánh đầm lầy mọc đầy lau lách, đó là nơi tung hoành của những cơn sóng dữ lên xuống thất thường. Thiên nhiên ở đây quả đã tôi luyện con người bằng những thử thách lớn lao khó có thể so sánh với một nơi nào khác. Con người đã từ những núi đồi bị sinh lầy bao quanh mà tiến ra, dần dần đẩy lùi sự phá phách của những dòng sông quái ác, ràng buộc nó rồi đi đến trói chặt nó bằng những triền đê vững chắc. Dòng chính, dòng phụ, sông to, sông bé, nhất nhất đều bị đôi bờ đê kìm giữ, nhiều chỗ đê cao tới hơn 10 mét. Chỉ tính riêng trên miền Bắc đã có tới ba ngàn cây số đê được đắp lên do đôi bàn tay cần cù sáng tạo của nhân dân, mà mỗi năm còn phải tu sửa, đắp đi, đắp lại. Công trình đó đâu thua kém sự đồ sộ của một Kim tự tháp hay một Vạn lí trường thành? Hơn nữa, nếu xét sức sống của nó với hậu thế thì các công trình khác có lẽ phải thua xa, bởi lẽ nó sinh ra không chỉ để con người nhìn ngắm với cảm hứng trác tuyệt vĩ đại có tính lịch sử đã qua, mà cảm hứng cơ bản của nó còn làm sống dậy cả một niềm tin thực tế vào sức sáng tạo mới của một xã hội đi lên, nó đã phát huy tính thực tiễn sản xuất từ thế hệ này đến thế hệ khác và không ngừng được các bàn tay của thế hệ hiện tại và tương lai chăm sóc và phát triển.

Tuy nhiên, phải thừa nhận rằng, do có những bước đi dứt khoát, do sự thắng lợi của chủ nghĩa duy lý mà Phương Tây đã bứt lên.

Cùng đi với nhau một cách ngang bằng thời Tiền sử, qua Cổ đại, giai đoạn đầu của Phong kiến, Phương Đông và Phương Tây đã phát triển những bản sắc độc đáo của mình, và để lại dấu ấn riêng về văn hoá - văn học, nghệ thuật. Nhưng từ thế kỉ XII, rồi đột biến vào thế kỉ XIV (trong thời đại Phục hưng), Châu Âu bước vào thế kỉ XVIII - *thế kỉ Khai sáng*; đã cáo chung chế độ Phong kiến bằng cuộc cách mạng 1789, với lí tưởng: “Tự do - Bình đẳng - Bác ái”, đã tạo nên những bước tiến vượt bậc chuyển từ xã hội Phong kiến sang xã hội Tư bản, chuyển từ nền văn minh nông nghiệp sang nền văn minh cơ khí, đã thực sự bỏ xa Phương Đông cả về kinh tế lẫn văn học- nghệ thuật. *Chủ nghĩa nhân văn* (khởi đầu từ Phục hưng) đã khẳng định giá trị của con người dưới trần thế, đã vứt bỏ cái vẻ mặt choắt, cái mũi nhỏ xíu, đôi mắt lơ lơ, đầy u uất, cái dáng lom khom, vệt vờ thất thểu của thân hình con người “như ngọn nến leo lắt trước gió mạnh”, “như con thuyền mong manh trước cơn sóng dữ” của hình tượng nghệ thuật Trung cổ để vươn tới cái Đẹp khổng lồ, đầy cá tính sáng tạo trong các hình tượng nghệ thuật Phục hưng. Phương Tây bứt lên và đã bỏ xa Phương Đông vài ba thế kỷ. Sự bỏ xa đó, nguyên nhân lúc đầu là do bản thân sự trì trệ của Phương Đông, nhưng sau đó nó còn bị một nguyên nhân khác chi phối, đó là Phương Tây khi đã có tiềm năng kinh tế quay ra tìm chân Phương Đông bằng chính sách thuộc địa và bán thuộc địa, qua hình thức “ngu dân” để dễ bề bóc lột. Trung Quốc và Ấn Độ là hai nước lớn có nền văn hoá - nghệ thuật lớn thời Cổ đại cũng không tránh khỏi biến thành nửa thuộc địa và thuộc địa.

Cho mãi đến cuối thế kỉ XIX, Phương Đông mới nuôi được ước vọng về một cuộc cách mạng tư sản kiểu Phương Tây. Tinh thần Khai sáng của Phương Đông phải trả giá hơn một trăm năm mới học được của Phương Tây và tạo thành một số phong trào canh tân lớn như cuộc vận động *Ngũ tứ* của Trung Quốc, phong trào *Đông kinh nghĩa thực* của Việt Nam. Tuy học tinh thần khai sáng của Phương Tây, nhưng lại không làm được như Phương Tây (trừ Nhật Bản), vì thời điểm lịch sử đã qua đi, và khi áp bức tư bản đối với Phương Đông mang tính chất áp bức dân tộc này với dân tộc khác: hơn thế, sự áp bức này còn mang tính thế giới thì sự giải thoát của Phương Đông lại không thể mạnh mẽ. Vì vậy, đi theo con đường cải lương của giai cấp tư sản dân tộc ở các nước Phương Đông là không thể thành công.

Khi áp bức có tính thế giới thì giải phóng cũng phải mang tính thế giới. Tính thế giới của giải phóng, Phương Đông đã tìm thấy qua kinh nghiệm của Cách mạng tháng Mười Nga, Phương Đông đã tạo nên một dấu ấn vĩ đại, biến *thế kỉ XX thành thế kỉ của phong trào giải phóng dân tộc trên toàn thế giới*, đưa mọi dân tộc từ Á sang Phi, từ Phi sang Mỹ - La Tinh lên đài tự do và bình đẳng, dội nước lạnh lên mọi đầu óc nóng bỏng của những thiên kiến, buộc họ công nhận bằng pháp lí - thế giới này là của mọi dân tộc - qua Đại hội đồng Liên hợp quốc.

Từ đó, Phương Đông lập lại được quan hệ bình đẳng về văn hoá, và làm cho Phương Tây dần dần nhận ra sức mạnh to lớn của *truyền thống văn hoá trong tâm linh của Phương Đông*. Bởi lẽ, Phương Tây sau khi đã tiến những bước khổng lồ trong phát triển kinh tế - kĩ thuật, bỗng nhận ra sự trống vắng về tình người, về nguy cơ dẫn tới bạo hành và thú tính nếu như không kịp thời thức tỉnh *tâm linh* cao cả ở mỗi con người. Một trong

những cách khắc phục là Phương Tây tìm lại Phương Đông - tìm những giá trị nhân bản mà truyền thống của văn hoá Phương Đông còn bảo lưu và phát triển rất sâu để tìm cách hoàn thiện bên trong của mỗi con người. Từ thực tế đó, đặc biệt dựa trên quan niệm coi “Đông và Tây như hai đối cực của một khối óc” trong cơ thể con người, nó là sản phẩm tất yếu và độc đáo của sự phát triển văn hoá và nghệ thuật nhân loại, chúng ta hãy khảo sát một số thành tựu tiêu biểu của nghệ thuật Phương Đông trong so sánh với Phương Tây.

II. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT ẤN ĐỘ TRUYỀN THỐNG

1. Đặc điểm chung

Ấn Độ là một trong những nước có nền văn hóa lâu đời và độc đáo. Đất nước Ấn Độ giống một tam giác khổng lồ, một cạnh phía Bắc chạy dài theo những dải núi cao ngút trời mây như Himalaya và Anđhucút. Đầu tận cùng phía Tây Bắc Ấn có một lối qua các nước Trung Á, Tây Á để sang Châu Âu; đó cũng là con đường tơ lụa, ngà voi, hương liệu... Đầu tam giác phía Nam Ấn Độ giống một mũi tàu lớn đón sóng gió Ấn Độ Dương. (Cũng do có gió mùa thổi từ Ấn Độ Dương sang Thái Bình Dương và ngược lại nên thuyền buôn lớn của thương gia Ấn Độ đã từng đến Việt Nam từ đầu công nguyên. Vì phải đi dài ngày nên họ mang theo các vị sư để cầu nguyện, do đó Phật giáo từ Ấn Độ đã truyền trực tiếp vào Việt Nam qua đường biển, mãi cuối thế kỷ thứ III trở đi Phật giáo mới truyền từ Trung Hoa trở xuống. Vì thế, văn hoá và nghệ thuật Ấn Độ đã ảnh hưởng rất lớn đến Việt Nam, Thái Lan, Campuchia, Lào, v.v...).

Nền văn hoá Ấn Độ tiến triển theo hai giai đoạn: *giai đoạn văn hoá Thổ dân Đravidã* (khoảng 3.000 năm tr. CN) và *giai đoạn văn hoá Ariên*. Người Ariên có văn hóa cao hơn Đravidã, họ đã tràn vào bán đảo khổng lồ này và làm nên văn hoá Ấn Độ. Họ có tác phẩm văn học sơ kì nổi tiếng như *Kinh vệ đà* (tức tri thức) - một sưu tập những điệu hát, những bài Kinh ca ngợi những lực lượng tự nhiên theo lối biểu hiện thần thoại, được sáng tác vào thiên niên kỉ thứ III và II trước Công lịch. Ấn Độ còn nổi tiếng bởi những Anh hùng ca vĩ đại như Mahapharata và Ramaiana; các truyện cổ tích như Pãngtsatãngtõra, cùng các đền, tháp cổ kính v.v...

2. Kiến trúc cổ của Ấn Độ

Kiến trúc cổ của các nước Phương Đông có đặc điểm là thường gắn với tôn giáo. Người Phương Đông rất trọng tâm linh, do đó họ thường tập trung của cải, sức lực vào xây dựng các đền, tháp đồ sộ để mời các vị Thần về quanh mình, cầu mong Thần phù hộ.

Đất nước Ấn Độ là một đất nước nhiều tôn giáo lớn cùng song song tồn tại, nói chung là hoà bình, nhưng không khỏi có cảnh thịnh và suy của các thời khác nhau đối với các tôn giáo khác nhau. Cổ nhất ở Ấn Độ là đạo Bàlamôn, cơ sở của nó là Kinh Vệ đà (khoảng 2.000 năm tr. CN); Bàlamôn sau đó được đổi thành Ấn Độ giáo. Muộn hơn Bàlamôn là Phật giáo do Đức Thích Ca Mâu Ni sáng lập vào khoảng cuối thế kỉ thứ VI (tr. CN). Đến thế kỉ XVI, quân Môngô xâm lược đất nước Ấn Độ, và đạo Hồi theo chân các Hoàng tử cũng nhập vào Ấn Độ. Vậy là Ấn Độ có tới ba tôn giáo lớn, tất nhiên không thể kể hết các tôn

giáo nhỏ mang tính địa phương. Với đặc điểm này, kiến trúc cổ của Ấn Độ cũng mang đậm dấu ấn của ba tôn giáo lớn:

a) Kiến trúc theo phong cách Ấn Độ giáo

Nổi bật là các công trình:

- Đền Lingaragia (thế kỉ X) ở Bubanétvar vùng Đông - Bắc Ấn Độ.

- Khu đền Khajurahô (thế kỉ X) ở miền Trung - Bắc Ấn Độ.

- Đền Tridambarama (thế kỉ XI) ở Tạnggio.

- Đền Madura, một đền lớn ở tận cùng Nam Ấn Độ xây mãi đến thế kỉ XVIII mới xong.

Ở đây chỉ đi sâu vào khu đền Khajurahô - đó là một quần thể kiến trúc cực kì đồ sộ bao gồm 22 ngôi đền liên kết lại. Khu đền này xây dựng theo ước vọng của các vị vua sùng Ấn Độ giáo, đó là các vị vua của Hoàng triều Chandella ở miền Trung Ấn Độ, khoảng thế kỉ thứ X - XI sau công nguyên.

Trong vòng 100 năm các tín đồ Ấn Độ giáo đã xây dựng cả thảy 85 khu đền mang tên *Thần Sáng Tạo (Siva)* và các vị thần trong hệ thống thần linh Ấn Độ giáo. Khu đền Khajurahô là một khu nằm trong số đó. Đền được đặt trên một nền đá cao tới vài mét so với mặt đất đã tôn thêm vẻ hoành tráng thiêng liêng của công trình.

Khu đền Khajurahô có một số phận rất lạ lùng, nó đã bị bỏ quên trong rừng sâu rất lâu. Do sự thay đổi của lịch sử, của xã hội, của sự chuyển dịch các vương triều và của cả tự nhiên nữa, người Ấn Độ hầu như quên mất Khajurahô - mặc dù nó cực kì đồ sộ và làm bằng một chất liệu rất bền vững là đá. Mãi đến

năm 1839 do tình cờ lúc tiến sâu vào rừng già, người đội trưởng của đội công binh Hoàng gia Bengal là T.S Burt đã phát hiện ra 7 ngôi đền trong số 22 ngôi của Khajurahô.

Kiến trúc của Khajurahô thành công về nhiều mặt: về cách tạo hình, về bố cục, về quan hệ kiến trúc với không gian tự nhiên v.v... song nét nổi bật là kiến trúc Khajurahô, đã bao quát được chủ đề chính, đó là sự giao hoà giữa thần linh và con người, giữa con người với tạo vật, đó cũng là một quan niệm triết học cổ Phương Đông: Thiên - Địa - Nhân hợp nhất.

b) Kiến trúc theo phong cách Phật giáo

Kiến trúc theo phong cách Phật giáo của Ấn Độ có quan hệ qua lại với kiến trúc Hi Lạp, La Mã, Iran. Kiến trúc của các công trình Phật giáo Ấn Độ hình thành từ thế kỉ thứ I, nhưng đến thế kỉ thứ V sau công nguyên đã tạo thành một phong cách rất riêng. Thời cực thịnh của kiến trúc này là từ thế kỉ thứ V đến thế kỉ XII, gọi là Gupta.

Nhìn tổng thể kiến trúc Phật giáo Ấn Độ gồm một số công trình lớn như: *Chùa trong núi* - đó là những ngôi chùa thờ Phật, rất đồ sộ, được làm ngầm trong hang núi như chùa Átgianta, chùa Karli, chùa Giăngkhara, chùa Mátkhura v.v... (các chùa này dùng làm lễ có tên gọi chung là Chaichia).

Ngoài chùa, còn có các miếu thờ rất lớn. Miếu Makkhabótkha ở Bótkhai. Bên cạnh chùa và miếu, còn có các Lợna gọi là Vihara.

Trong kiến trúc Phật giáo Ấn Độ còn có một loại hình rất đặc biệt là *Phù đồ* (Xtúppa). Công trình này là một loại lăng mộ, dựng *Xá li* của các vị tu hành đắc đạo. Tiêu biểu cho loại hình

này là phù đồ Xăngchi (thế kỉ thứ I trước Công lịch), đó là một khối hình bán cầu lớn có đường kính 32 mét, cao 12m80, đặt trên một bệ tròn cao 4m30, xây bằng gạch, bên ngoài ốp đá. Lan can xây bằng đá, bốn cổng ra vào theo bốn hướng xây bằng đá, được chạm trổ tinh vi với nhiều họa tiết đặc sắc. Trong các cổng, cổng phía Nam và phía Bắc rất độc đáo.

c) Kiến trúc theo phong cách Hồi giáo

Vào thế kỉ XVI, thông qua các cuộc xâm chiếm Ấn Độ, các Hoàng tử Mônggô đã đem thêm vào bán đảo khổng lồ này một tôn giáo mới - đó là Hồi giáo. Các đền thờ của Hồi giáo được gọi là những Mốtxxkê. Điểm khác nhau giữa đền Mốtxxkê của Ba Tư với đền Mốtxxkê ở Ấn Độ là người Ấn Độ thay loại gạch tráng men của Ba Tư bằng các loại đá quý.

Ở Ấn Độ có một công trình nổi tiếng xây theo phong cách Hồi giáo, nhưng lại không phải để thờ thánh, mà là một *Hoàng lăng*, một kiểu nhà mồ tráng lệ, để phân mộ của vợ chồng vua Sahd Jahan.

Vào năm 1627, vua Sahd Jahan gốc Ba Tư, chinh phục Ấn Độ và trở thành người cai quản Ấn Độ. Sahd Jahan có ba người vợ, nhưng Mumtaz Mahal vừa trẻ, vừa đẹp, được nhà vua yêu quý nhất. Hai người gán bó suốt 19 năm, và hầu như Mumtaz Mahal không rời chồng nửa bước, ngay cả khi đức vua đi chinh chiến. Bà đã sinh 13 con. Khi mang thai lần thứ 14 bà vẫn theo chồng ra chiến trường vào năm 1631 và đã chết khi sinh con.

Vua Sahd Jahan vô cùng thương tiếc người vợ yêu quý, ông ra lệnh tập hợp các kiến trúc sư danh tiếng khắp Ấn Độ, và huy động mỗi ngày 20.000 thợ thay nhau làm việc từ năm 1631 mãi tới năm 1653 mới xây xong lăng. Lăng này được gọi là lăng *Taj Mahan*.

Lăng *Taj Mahan* được dựng trên một khu đất rộng 576m x 293m; trên nền bằng đá mỗi bề rộng 100m, cao 5m, dựng lên một công trình cao 80m bằng đá cẩm thạch trắng. Bốn bề đều có cửa ra vào cao tới 20m. Nội thất cũng như ngoại thất, trên các mặt tường đều có chạm trổ tỉ mỉ như thêu, như ren. Riêng phía trong còn trang điểm bằng ngọc, ngà, châu báu. Cùng với lăng chính có bốn tháp cao vây quanh. Mỗi tháp cao tới 40m. Ngoài ra còn có bể nước phun, có vườn cảnh mênh mông bao bọc làm cho lăng nổi lên như một bài thơ hoành tráng ca ngợi tình nghĩa vợ chồng.

Khi vua *Sahd Jahan* băng hà, theo sở nguyện của ông, Hoàng triều đã an táng ông cùng vợ tại lăng *Taj Mahan*.

3. Điêu khắc cổ Ấn Độ

Ấn Độ có một nền điêu khắc rất lâu đời. Trong một công trình khai quật ở *Kapáppa*, cách ta khoảng 4000 năm đã tìm thấy tượng người đàn ông rất đẹp. Ở vùng *Sari Đkheri* tìm thấy tượng *Bà tổ mẫu* (cách ta 4.000 năm). Khoảng thế kỉ thứ II và thứ I trước Công lịch, ở *Đidarogan* phát hiện ra tượng *Ácsinhia cầm cái quạt lông* với bộ ngực được nhấn mạnh đầy cuốn hút.

Điêu khắc Ấn Độ rất phong phú, nhưng bị chi phối bởi một quan niệm thẩm mĩ rất độc đáo, được thể hiện trên ba phương diện: "*Niềm lo sợ khoảng trống*"; "*Tính nhục cảm cao*"; *Điêu khắc gắn bó với kiến trúc, nhưng vẫn giữ một vị thế độc lập với kiến trúc*. Chúng ta sẽ xét lần lượt hai phương diện đầu, phương diện thứ ba để nhận ra:

a) *Niềm lo sợ khoảng trống*

Điêu khắc Ấn Độ phủ dày tất cả bề mặt của công trình kiến trúc. Hai mươi hai ngôi đền đồ sộ ở khu di tích *Khajurahó*

không một phân vuông nào bị bỏ trống. Từ những đường diềm trang trí từ dưới lên trên bệ đá cho tới đỉnh tháp cao 30m, tất cả đều được chạm khắc tỉ mỉ từng họa tiết. Có những cái được chạm bằng những đường nét ước lệ, tượng trưng; nhưng phần lớn các họa tiết mang tính hiện thực.

Sớm hơn Khajurahô, bốn cổng ra vào bốn hướng quanh phù đồ Xăngchi (thế kỉ thứ I trước Công lịch) cũng được phủ đầy những họa tiết. Người ta diễn tả *vua Xudôđana đi đón con là Thích Ca Mâu Ni* đã đi tu hành đắc đạo trở về, *cảnh vua Bambiara đến thăm Thích ca Mâu Ni. Vua Asôca đến thăm cây bồ đề* - nơi Thích Ca Mâu Ni từ dòng sông Niliênkiên đến ngôi 49 ngày rồi hiển Phật v.v...

Cần chú ý là Phương Đông hay diễn tả lịch sử dân tộc mình qua các truyền thuyết, hoặc qua các thần thoại từ thừa hồng hoang. Người Ấn Độ còn khả năng thể hiện các câu chuyện này qua nghệ thuật điêu khắc đá. Chính vì thế, chất văn học tràn vào điêu khắc làm cho nó mang cái nhìn miêu tả một cách cặn kẽ các sự kiện, từ đó tạo ra hiện tượng bề mặt công trình kiến trúc dày đặc các hình tượng y như cuốn biên niên sử. Hiện tượng này gọi là "*Niềm lo sợ khoảng trống*".

b) "Tính nhục cảm cao"

Ngoài tính lịch sử, người Ấn Độ còn miêu tả mọi mặt sinh hoạt: cảnh nhộn nhịp trong cung điện, cảnh đi săn của các quý ông, cảnh đi dạo của các quý bà, cảnh lao động trên đồng ruộng, cảnh học hành, cảnh thuần hoá voi v.v... Song, những *cảnh sinh hoạt tình dục* lại là những cảnh đậm đặc nhất.

Vào cổng phía nam của Phù đồ Xăngchi, các tín đồ từ già đến trẻ, cả nam lẫn nữ đều phải đi dưới hình tượng vũ nữ *không*

một mảnh che thân, đang uốn mình theo kiểu “tribanga” (uốn cùng một lúc làm cho thân ở tư thế ba chiều).

Ở khu đền Khajurahô, các cảnh giao hoan còn lộ liễu và ý thức hơn nhiều. Có cảnh chỉ một đôi, có cảnh là cả nhóm. Đó là cảnh tình nghịch của những kẻ đóng vai “vô tình bất gặp” v.v...

Giải thích vì sao có chuyện này, các nhà nghệ thuật cho đến nay vẫn chưa nhất trí hoàn toàn:

- Có ý kiến cho rằng, Ấn Độ giáo thờ thần Siva là thần sáng tạo. Dương vật của Siva là biểu tượng của sự sáng tạo ra thế giới, vì thế các đền thờ Ấn Độ giáo đều dựng cột đá hình dương vật.

- Ý kiến khác cho rằng, Ấn Độ chịu ảnh hưởng sâu của triết lí *phồn thực*, họ quan niệm “thời điểm hoạt động tình dục giữa hai người yêu nhau được coi là sự hoà hợp và thống nhất hoàn toàn giữa linh hồn và thánh thiện”, nên họ diễn đạt sự “hoà hợp” để mong mọi vật sinh sôi nảy nở.

- Lại có cách giải thích rằng, theo quan niệm của người Ấn Độ, thần Sấm sét nổi tiếng là kẻ phong tình, vì thế làm cho thần mãi mê ngắm cảnh giao hoan cực lạc, thần sẽ quên không đặt lưới tầm sét xuống các ngôi đền dây đặc sự hấp dẫn như thế.

- Các cách giải thích trên đều nghiêng về phía các vị thần. Một cách thoát ra khỏi phạm vi thần, và nghiêng về phía tín đồ, đã cho rằng việc chạm khắc các cảnh “bậy bạ” ở ngoài các ngôi đền là một cách “làm thanh khiết” các linh hồn của tín đồ, đó là một cách thử thách những người sùng đạo, khiến họ phải kiểm chế bản thân, và bỏ lại bên ngoài những ham muốn nhục dục trước khi bước vào nơi thờ thần.

Để thuyết phục mọi người, có nhà nghệ thuật học còn đưa ra hình tượng: trước đền thờ, có cảnh người đang thuần hoá một con nửa sư tử, nửa hổ báo lớn gấp bội bản thân mình. Nhóm tượng này được coi là cuộc chiến đấu của con người chống lại con thú nhục dục ở trong mình.

Mặc dù còn nhiều điểm nghi vấn, nhưng các nhà nghệ thuật học đều thống nhất một điểm: những tác phẩm điêu khắc đã được các nghệ nhân Ấn Độ chạm khắc rất tỉ mỉ, công phu và điêu luyện. Có bức vào thế kỉ thứ II trước Công lịch, đa số cách ta hơn 10 thế kỷ, những tác phẩm này đã đạt tới trình độ cao, đặc biệt, các nghệ nhân đã nắm rất vững hình họa và giải phẫu cơ thể người cũng như vật. Chính vì thế, Ấn Độ đã sáng tạo ra những tác phẩm điêu khắc mang tính thẩm mỹ cao. Và một trong những tính thẩm mỹ đó là *Sự đam mê vẻ đẹp nhục cảm của con người*. Truyền thống này có ở các tác phẩm thời Đidarogan (thế kỉ II - I tr. CN) và kéo dài mãi sau này.

III. THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT TRUNG QUỐC CỔ ĐẠI

1. Đặc điểm chung

Trung Quốc là một nước có nền nghệ thuật lâu đời, độc đáo, có thể sánh với Hi Lạp, Ai Cập, Ấn Độ - những trung tâm văn hoá cổ xưa của thế giới.

Nghệ thuật Trung Quốc phát triển theo hai hướng tạo thành hai cách mỹ cảm.

a) Hướng trau chuốt nghệ thuật cầu kì đến mức điêu luyện, được gọi là hướng “Khắc vàng vẽ nét, chạm trở loá mắt”. Quả thật, những

đồ án nước Sở, Sở từ, Hán phú, Văn biên ngẫu Lục triều, thơ Nhân Diên Chi, đồ gốm Minh, Thanh, các trang phục nữ đài của Kinh kịch đều sáng tạo theo hướng “Khắc vàng vẽ nét, chạm trở loá mắt”.

b) Hướng biểu hiện nghệ thuật theo cái đẹp tự nhiên, chân chất, mộc mạc, nhưng sâu xa, ý vị. Người Trung Quốc gọi hướng này là khai thác cái đẹp “Phù dung mới nhú, tự nhiên đáng yêu”. Hướng nghệ thuật này đã ảnh hưởng từ đời Ngụy Tấn, Lục triều. Ngay các đồ đồng thời Hán, thư pháp của Vương Hy Chi, họa của cố Khôi Chi, đồ sứ đời Tống, cho đến thơ của Đào Tiềm đều hướng theo cái đẹp tự nhiên, mà không đẽo, gọt cầu kì.

Hai hướng mỹ cảm này đã chi phối toàn bộ sáng tạo nghệ thuật Trung Quốc.

Để hiểu nghệ thuật trung Quốc, chúng ta còn cần làm rõ mối liên hệ giữa “Hu” và “Thực” trong quan niệm thẩm mỹ của họ.

2. Vấn đề “Hu” và “Thực” trong sáng tạo nghệ thuật Trung Quốc

Thế nào là sáng tạo ? Các nhà nghệ thuật của Trung Quốc đời xưa cho rằng, từ trong cuộc sống, nghệ thuật tạo nên hình tượng nghệ thuật, hình tượng nghệ thuật ấy có hai mặt: cái mà nó có, cho ta biết về nó là “Thực”. Cái mà nó dẫn đến trí tưởng tượng của chúng ta là “Hu”. Ý nghĩa và giới hạn sản sinh của hình tượng là sự kết hợp khéo léo giữa “Hu” và “Thực”. Một tác phẩm mà không có sức mạnh gợi trí tưởng tượng của người thưởng thức, dù tác phẩm đó có cái vẻ của “Thực” chẳng nữa cũng chỉ là một tác phẩm chết. Một hình tượng nghệ thuật chỉ

có cái trí của tưởng tượng không thôi cũng làm cho trí ta trở nên hư ảo, chỉ có tác phẩm biết đi từ cái chất “Thực” của cuộc sống mà khiến ta có thể “thần du”, mới là tác phẩm đúng với cái nghĩa sâu xa của nó. Nghệ thuật truyền thống Trung Quốc rất quán xuyên nguyên tắc thẩm mỹ này.

Thơ của Lý Bạch là một trong những hiện tượng đáng chú ý của sự kết hợp giữa “Hư” và “Thực”. Cái thế giới “Thực” lúc đó có nhiều điều không vừa lòng nhà thơ, nhưng nhà thơ thấy cuộc sống lúc đó có muôn vàn thế lực gây trở ngại:

“Ôi ! Chà ! Gớm ! Hiểm mà cao thay !

Đường Thực đi khó hơn đường lên trời”.

Trong hoàn cảnh đó, nhà thơ lại không muốn “nhai bã rượ”, “xuôi theo dòng cho sóng lên cao”, ông cũng muốn “ôm ngọc cần, giữ ngọc du”, vì với ông:

“Để đầu cúi đầu, còng lưng phụng sự quyền quý

Khiến ta chẳng được mặt mày tươi”

Để thoát khỏi thế giới trần tục, nhiều lúc nhà thơ phải bay lên thượng giới, nhưng ông không “cưỡi rồng, gióng phượng mà bay lên”. Ông đi từ đất mà dạo bước lên trời xanh bằng những đỉnh cao của núi non và chùa chiền. Ông nối hai thế giới làm một trong cái tài lấy “Hư” làm “Thực”:

“Đêm qua lên đỉnh chùa

Giang tay mó sao mai

Sẽ sáng khi cất tiếng

Sợ tỉnh giấc người trời”

Sức truyền cảm thật kì diệu, chỉ bốn câu thơ mà phá vỡ cái hữu hạn của thế giới thực để đưa ta đến cái vô hạn của tự

nhiên. Trên đỉnh chùa cao bao la con người dang tay đứng giữa sao trời mênh mông mà chỉ sẽ sàng trong tiếng lòng thâm thì để bốn bề vẫn chìm trong giấc ngủ.

Quan sát kĩ, chúng ta thấy thơ cũng như hội họa truyền thống của Trung Quốc thường vẽ lên *cái ánh mắt của mĩ cảm từ những căn cửa sổ để* đưa trí tưởng tượng của ta từ một không gian "Thực" hữu hạn đến không gian bao la của cuộc đời.

Đỗ Phủ có câu:

"Song lông mái tuyết non Tây

Thuyền vạn dặm dậm đổ ngay cửa ngoài"

Từ một khung cửa nhỏ, nhà thơ nhìn thấy tuyết nghìn thu, thuyền vạn dặm, cũng tức là một cái cửa, một cửa sổ đưa lòng ta tới không gian vô tận:

"Thêm bay vườn khe nước,

Cửa sổ bọc mây trời"

(Lý Bạch)

"Núi biếc muôn trùng như hiện lên bên ngoài

Ánh nước nghìn dặm ôm thành đến"

(Hứa Hôn)

Như vậy, một khung cửa nhỏ mở ra là khiến lòng ta có thể giao tiếp với muôn cảnh, trăm hướng, nghìn sắc cùng đổ về nơi cửa lòng ta. Tất thấy đều là cái "Thực" và cái "Hu" biến hoá; tất thấy đều là sự phong phú của cảm thụ nghệ thuật; từ cái không gian có hạn đi tới cái không gian vô tận, và từ cái không gian vô tận dội lại tâm hồn:

*“Cách song mây mù bám lên áo,
Suối nước chậm rãi rót vào trong gương”*

(Vương Duy)

Không chỉ có thơ, kiến trúc, điêu khắc, hội họa, âm nhạc Trung Quốc thời xưa cũng quán xuyên nguyên tắc thẩm mỹ này. Nếu mỹ cảm của Ấn Độ truyền thống thường được biểu hiện dày đặc những chi tiết chạm trổ trên bề mặt của kiến trúc khiến các nhà nghệ thuật học gọi đó là “niềm lo sợ khoảng trống”, thì hội họa điêu khắc của Trung Quốc có phần ngược lại. Các nghệ sĩ Trung Quốc thời xưa rất chú trọng cái gọi là “*khoảng không trống*”, đó là nơi “*thần du*” của trí tưởng tượng. Vẽ một con ngựa ở phía xa, họa sĩ chỉ đặt vào một góc trong bố cục của bức tranh; khoảng không còn lại người Phương Tây thường thêm một đôi cảnh vật vào như chiếc cối xay gió, hoặc một căn nhà, một mảnh vườn, để tránh sự trống trải của bố cục. Họa sĩ Trung Quốc không điền những cái thực vào “*khoảng không trống*”, mà dùng tài hoa của bút pháp để gợi về một chân trời, một sắc biển bao la. Vì thế, những chỗ gọi là “*trống không*” đó rất có ý nghĩa, đấy là nơi từ “*Hư*” đi đến “*Thực*”.

Tê Bạch Thạch vẽ một con tôm, một con cua, ta chỉ thấy đứng bên nền tranh của một con tôm hoặc một con cua mà thôi, nhưng toàn cảnh tuyệt nhiên không phải là trống rỗng. Họa sĩ không diễn tả nước, nhưng thêm một cọng râu, một cây rong nhỏ, cả làn nước mát như xao động trong tâm trí ta.

Lối kết hợp khéo léo giữa “*Thực*” và “*Hư*” trong mỹ cảm của Trung Quốc đã tạo thành một số nguyên tắc khai thác nghệ thuật. Mikenlăng-nhà điêu khắc nổi tiếng thời Phục hưng Phương Tây cho rằng: “*Một tác phẩm điêu khắc đẹp là phải như*

khối nước đổ từ trên xuống, mà đổ không mòn”. Lêôna ðò Vanhxi cũng thường hay dùng lối bố cục tam giác hay chữ nhật ðầy ðặn. Tác phẩm *Đức mẹ với cánh hoa*, *Đức mẹ ở trong ðộng*, hoặc *Bữa tiệc ly biệt* là những bức tranh theo bố cục ðó. Nghệ thuật truyền thống Trung Quốc thường phá lối hình khối khiến cho nó có thể “thông sáng”. Nếu hội họa Phương Tây phát triển luật viễn cận, coi nó là nguyên tắc mỹ cảm của thị giác, thì hội họa Trung Quốc lại rất ít dùng luật viễn cận mà chủ yếu dùng *luật tình cảm*. Phép hội họa xưa của Trung Quốc gắn bó chặt chẽ với truyền thống “lên cao, thấy xa”, (tập quán ngày mùng 9 tháng 9 hàng năm lên cao) có sự gắn bó với cảnh sắc của ðất nước Trung Hoa kì vĩ, bao la, rộng nơi xa xa, xanh xanh, mênh mông. Cho nên thị hiếu ấy ảnh hưởng tới nghệ thuật. Họa sĩ Trung Quốc không ðứng im một góc, nheo con mắt ðể mà vẽ, họ thường ðặt vị trí của mình ở phía cao nhìn toàn cảnh mà vẽ. Nguyên tắc ðó ði ðến sự hình thành ðặc ðiểm là “*lấy lớn, thấy nhỏ*”.

Từ cách nhìn *lấy lớn, thấy nhỏ* cũng ðẫn ðến sự hình thành lối chơi gọi là “giả sơn” (núi giả): toàn bộ cảnh vật tự nhiên bao la ðược thu gọn vào một bể nước, một chậu cảnh; trong ðó cũng có ngọn núi cao tưởng như chọc mây trời, lưng núi cũng có cây tùng hoặc cây bách. ðường lên núi cũng cheo leo, hiểm trở, cách vực, cách khe ðây ðó một chiếc cầu lắt lẻo bên suối. Rêu phong cũng ðủ trùm mát rượi một thung lũng nhỏ. Cảnh rừng cũng có vẻ um tùm, hoang vắng, thấp thoáng một chú tiểu ðang gánh của về lúc chuông chùa buông những tiếng thông thả vào thỉnh không.

Trịnh Bản Kiều ðã diễn tả mỹ cảm của một sân có cảnh vật: Mười trai phòng bằng tranh, một mặt là giếng trời, có trúc

nhieu đốt thẳng, đá cao mấy thước, đất không rộng và tốn phí không nhiều. Có thanh trong nước, trong gió, có ảnh trong mặt trời, mặt trăng, có tình trong thơ, trong rượu, có bạn trong nhàn, trong buồn. Chẳng phải ta yêu trúc đá, mà trúc đá cũng yêu ta”.

Kiến trúc của Hi Lạp Phương Tây với đồi Acrôpôn, với cổng Prôpilây, với điện Péc-tên-ông thờ thần mặt trời là những công trình tuyệt đẹp. Tuy thế, trong quan hệ giữa kiến trúc và tự nhiên, ta thấy người Hi Lạp xưa hình như chưa có sự phát hiện mạnh mẽ cảnh sắc bốn bề của vũ trụ bao la.

Người Trung Quốc đời xưa lại không hoàn toàn như thế, họ thường thông qua kiến trúc, thông qua những cửa sổ tâm hồn mà khám phá các tiết tấu muôn hình của toà nhà tự nhiên. Ta có thể thấy hiện tượng đó qua kiến trúc cung điện ở Bắc Kinh, ở cố cung, bên cạnh ba điện lớn là ba cái hồ, kết hợp với hai vườn hoa *Minh viên* và vườn hoa *Di hoà*.

Trong vườn hoa *Di hoà* có nơi gọi là *Lạc thọ đường*, bốn bề đều có cửa sổ, xung quanh tường lại có nhiều cửa sổ nhỏ, bốn mặt là cảnh hồ, mỗi cửa sổ đều tạo thành một bức vẽ. Hơn thế, cùng một cửa sổ, cứ nhìn ở những góc độ khác nhau, cảnh sắc lại hiện ra khác nhau. Với cách đó, chân trời của họ ắt tăng lên vô tận. Nên Lý Ngự gọi là “Cửa sổ thước vô tâm hoa”.

Di Hoà viên lại còn có một cái đình gọi là “*Họa trung du*”. “*Họa trung du*” rõ ràng không phải là nói bản thân cái đình là họa mà là nói khoảng không gian to lớn ngoài đình như là một bức họa. Trèo lên đình cao như là đi vào một bức họa lớn. *Tháp núi Ngọc Tuyên* là một phần của vườn Di Hoà, đó là hình thức kiến trúc “mượn cảnh” “Mượn cảnh” cũng như “phân cảnh”, “tả

cảnh”, “cách li cảnh” đều là những thủ pháp nghệ thuật không gian. *Quán văn lâu* của lưu viên *Tô Châu* có thể là lối mượn cảnh xa của hồ, gò, núi. *Chuyết chính viên*, dựa vào tường ở vào một hòn núi giả trên xây *Lưỡng nghi đình* rồi đến cảnh sắc bức tường thu hết vào tầm mắt, đột phá giới hạn của tường xung quanh, đó cũng là lối “mượn cảnh”. Lối sử dụng thủ pháp *Nghệ thuật không gian* làm cho kiến trúc không bao giờ bị tách khỏi tự nhiên, mà ngược lại luôn luôn chủ động sử dụng tự nhiên để phát hiện sâu sắc cái tự nhiên bao la đó. Chính vì thế, *Kế Thành* đời Minh, trong “*Viên đài*” đã nói: “Hiên thêm cao rộng, cửa sổ có khoảng không, thu nghìn khoảng bao la, thu cảnh đẹp bốn mùa”. Phải chăng, tất thấy đều là sự biến hoá muôn hình, nghìn sắc của lối mỹ cảm qua phép “lấy lớn, thấy nhỏ” và lối kết hợp “Thực” với “Hư”.

Phép “lấy lớn, thấy nhỏ”, lối kết hợp “Hư” và “Thực” của nghệ thuật Trung Hoa chịu ảnh hưởng sâu sắc của học thuyết Lão tử về cái Đẹp ở trong ta và cái Đẹp ở ngoài ta. Cái Đẹp ở trong ta cũng là một bộ phận của “Đạo”, tức là một bộ phận của nguyên lí sáng tạo vô cùng vô tận của thế giới. Đạo là “cha của muôn vật”, “Đạo” là cái tuyệt mỹ. Ta muốn nắm bắt được cái Đẹp của sự vật ở ngoài ta, và cái Đẹp ở trong ta, ta phải hoà cái “Đạo” của trời đất. Tuy coi bản thân con người là một bộ phận của tự nhiên, là một bộ phận của cái nguyên lí phổ biến “Đạo”, nhưng đó không phải là một bộ phận thụ động. Trong quan niệm gắn bó giữa con người và tự nhiên cũng vậy, mỹ cảm của Trung Quốc khi nhìn từng bộ phận cụ thể của tự nhiên lại tự coi mình cái “vũ trụ lớn” để thấy cái “vũ trụ nhỏ”, mặc dù cái “vũ trụ nhỏ” có khi lại rất to. Cơ sở triết lí đó đã không cho phép mỹ cảm được cố định ở một góc nào, mà phải chuyển động bốn

phương, dãi xa muôn dặm, thu cái tiết tấu của toà nhà tự nhiên, đem cái toàn bộ cảnh vật thành bức vẽ sinh động có “khí vận”. Kinh Thi viết: “Chim bay trên trời, cá lội dưới nước, rặng trên dưới đều nhìn thấy (Trung dung). Tất cả đều nằm trong quy luật lấy “Thực” làm “Hu” và lấy “Hu” để đến cái “Thực” trong nghệ thuật Trung Quốc.

Ở đây, vũ trụ quan triết học được vận dụng khá nhuần nhuyễn vào sáng tạo nghệ thuật: vạn vật luôn có sự sinh trưởng, biến hoá. Khắp nơi trong tự nhiên đều có sự vận động, không có vận động là không có sức sống. Do đó chỉ căn cứ vào cái đang có đã là tạo ra một điểm chết, một hiện tượng bất động. Từ “Thực” mà đến “Hu” là phát triển đến giới hạn của cái “thân diệu”. Trong *Dịch hệ từ truyện* nói: “Đạo của sự biến nhiều lần di chuyển biến động không nằm yên, đi vòng trong sáu cõi hư”. Đây chính là cái tính chất biện chứng tự phát khởi nguồn từ triết lí về sự kết hợp giữa âm và dương trong *Kinh dịch*. Một nhà mĩ học Trung Quốc đã viết: “Sung thực mà có ánh sáng gọi là lớn. Lớn mà hoá gọi là thánh, thánh mà không thể biết gọi là hư, chỉ có thể lĩnh hội, chỉ có thể thưởng thức, không có thể giải thích, không thể mô phỏng gọi là thân”. Cái “thân diệu” ấy trong nghệ thuật Trung Quốc truyền thống không có gì là khó hiểu. Đấy chính là sự đòi hỏi nghệ thuật phải kết hợp giữa “Thực” và “Hu” mới phản ánh đầy đủ cái thế giới đầy sức sống, vốn tự bản thân nó đã luôn biến đổi không ngừng.

3. Thành tựu hội họa Trung Quốc

Hội họa Trung Quốc phát triển rất sớm, gắn với lối viết theo hình vẽ “chữ tượng hình”. Từ cơ sở này, dẫn tới nguyên tắc “thu

họa đồng nguyên”, và để ra “Thư pháp” (viết chữ đẹp như vẽ), đó cũng là kiểu “chơi tài hoa” trên nét bút.

Bức họa trên lụa đầu tiên tìm thấy vào thời Chu (1200 - 900 năm trước công lịch, tức là trước thời Hán mấy thế kỷ), bức họa này thể hiện cuộc đấu tranh giữa *thiện* và *ác* đã được tìm thấy ở một ngôi mộ cổ.

Hội họa truyền thống của Trung Quốc kéo dài hàng ngàn năm, và được gọi là “Quốc họa”. Nó có những đặc điểm sau:

a) Tranh Trung Quốc không thiên về tả thực như tranh phương Tây, thêm nữa nó còn bị gò ép bởi quan niệm phong kiến về con người. Họ cho rằng, “thể chất không được chú ý, nhan sắc không được tôn thờ”, nghệ thuật thẩm nhuần đạo đức (văn dĩ tải đạo) nên không vẽ vẻ đẹp lộ liễu của con người. Từ đó, tranh Trung Quốc rơi vào tượng trưng, ước lệ. Vẽ người thì mặt và thân như tượng, với một số nét tròn, cong, chấm, gạch đủ diễn tả mặt mũi, tai, mắt, lông mày, con người.

b) Người Trung Quốc có nhu cầu “hướng thượng”, do đó, trong tranh hay vẽ những cây cổ thụ có *tính cách* như Tùng, Bách: “Có gió lay mới biết Tùng, Bách cứng”. Tùng, Bách thường mọc ở những đỉnh núi chót vót, những vách cao dựng đứng, khí phách tựa anh hùng. Ngoài Tùng, Bách; Trúc và Mai cũng được coi là cây có dáng thanh cao, v.v...

c) *Vẽ cầm thú*: ngoài Long - Ly - Quy - Phượng (có liên quan đến tín ngưỡng lâu đời), các con thú khác được chọn để vẽ đều phải có dáng hùng dũng, hoặc thanh nhã như: Hổ, Sư tử, các loài chim như Trĩ, Hạc, Lộ, Thước, v.v...

d) *Vẽ hoa*: Họa sĩ Trung Hoa chọn những giống cây nét thanh cao như Cúc, Lan, Thược Dược, Mẫu Đơn, v.v... Khi vẽ

hoa, họa sĩ Trung Quốc thường kết hợp với vẽ chim. Loại tranh này gọi là “Tranh Hoa - Điểu”.

d) Về tranh phong cảnh: với nhu cầu “hướng thượng”, họa sĩ Trung Hoa tránh cảnh ồn ào, náo nhiệt, chủ yếu chọn cảnh thôn dã, núi non ẩn hiện, sông nước bao la.

Có thể khẳng định *chót vót* và *mênh mang* là hai hướng không gian hợp với ước vọng của các bậc túc nho muốn vươn mình và hoà đồng cùng vũ trụ, muốn biểu hiện sự thanh cao vô tận của tâm hồn. Vì thế, trong tranh phong cảnh của Trung Quốc thường chấm, phá cảnh mây, khói, trăng khuya; thỉnh thoảng điểm xuyết một cánh cò, một con đò, một nhịp cầu lắt lẻo, một túp lều tranh nơi hoang vắng, v.v... Tất cả được đặt vào hai trục cơ bản của không gian: trục tung và trục hoành (một thể hiện chiều cao của trời mây, núi non; một thể hiện cái sâu xa trong bao la dài rộng của sông nước).

e) Về kĩ thuật biểu hiện: Hội họa Phương Tây rất phong phú về đề tài và chủ đề, vì nó thiên về hiện thực. Ngay tranh tôn giáo cũng biết bao nhiêu cảnh: *Chúa trời tạo Adam - Êva. Adam - Êva phạm tội. Giêsu sinh ra trong máng cỏ. Ông Gioăng Batixita bị vua Hêrôđê Ángtipát sai người chém đầu đặt lên đĩa, v.v...*

Hội họa Trung Hoa truyền thống khác hẳn, đề tài và chủ đề rất chung, trùu tượng, ước lệ; hướng tới một phẩm chất, chứ không phải một hiện tượng, một vấn đề. Vì thế, tranh Trung Quốc đều hướng tới sự giản dị, bình thản, tao nhã, trang trọng, thanh tú, thuần hậu v.v... Nói chung họ mượn cảnh để nói tình, vì thế không quá nệ vào các chi tiết, hoặc các biến cố khách quan. Đặc điểm trên đã chi phối cả hình họa lẫn lối sử dụng

màu sắc và ánh sáng, bố cục. Rõ ràng, tranh Trung Hoa không vẽ cái đang chuyển động trước mắt. Trong số muôn vàn sự vật đang biến đổi, họa sĩ Trung Hoa chỉ muốn thu lấy một vài trạng thái vĩnh cửu, một vài đặc điểm cơ bản của hiện tượng để người xem có thể mở tâm hồn mà đưa mình vào cõi mộng. Cũng có họa sĩ vẽ tỉ mỉ từng cảnh vật, tia tốt rất kĩ từng bụi cây, cành lá, chiếc cầu tre lắt léo v.v..., nhưng vẫn không ngoài lí tưởng lấy “Thực” để nói cái “Hư”, vẫn không ngoài dụng ý dắt dẫn người xem dò lần từng bước, vượt suối, băng đèo, cheo leo bên sườn núi lên tới trên cao, ẩn mình nơi chùa cổ, hoà mình vào tận cảnh sơn lâm, thuỷ tậ.

Với lối vẽ như vậy, thì *cái nhìn* của hội họa Trung Hoa đã không bị lệ thuộc vào luật viễn cận (luật xa, gần), mà *bố cục* theo phép “lên cao, thấy xa”, “lấy lớn, thấy nhỏ”. Người ta còn gọi lối *bố cục* này là lối “bố cục theo cảm nhận trực giác”.

Vì vẽ cảnh trên cao nhìn xuống, nên chủ yếu là núi thấy ngọn, nhà thấy nóc, thấy cả người trong nhà và đồ đạc trong phòng. Cảnh cũng chủ yếu là núi và nước, nên loại này gọi là *Tranh Sơn - Thủy*. *Bố cục* của loại tranh này chia làm ba phần rõ rệt: *Dưới cùng* là cảnh vật gần (cận cảnh, gồm nhà cửa, cây cối). *Giữa* là “Khoảng không trắng”, chủ yếu là nước mênh mang. *Trên cùng*, dành cho những cảnh xa xăm, những dãy núi.

Về đường nét: Hội họa Trung Hoa thường vẽ bằng bút lông, mực đen (viết bằng cái gì, vẽ bằng cái ấy), vì thế yếu tố đẹp nhất là nét bút lông điêu luyện lướt trên mặt giấy.

Quốc họa của Trung Hoa có các thành tựu sau:

- *Thời Tây Hán* (206 trước công nguyên - 24 công nguyên), nổi tiếng có Lưu Bao giỏi vẽ tả chân. Bức *Bắc phong* (gió Bắc) khiến người xem cảm thấy lạnh thấm vào trong tâm.

- *Thời Lục Triều*: (Khoảng từ thế kỉ II đến thế kỉ V) nổi tiếng có Tạ Hách (họa sĩ triều Nam Tề), vừa giỏi vẽ, vừa tổng kết ra *Lục pháp* (Sáu pháp tắc của nghệ thuật). Đó là: 1) Khí vận sinh động. 2) Cốt pháp dụng bút. 3) Ứng vận tượng hình. 4) Tuỳ loại truyền thái. 5) Kinh doanh vị trí. 6) Truyền di mô tả. Sáu phép này mỗi người hiểu mỗi cách, vì nó quá vắn tắt. Song, có thể rút ra ý nghĩa cơ bản sau: trong nghệ thuật nói chung và hội họa nói riêng, quan trọng nhất là phần tinh thần - là cốt lõi bên trong - là cái tạo nên sự sinh động. Nghệ sĩ phải nắm chắc hiện thực, phải biết chọn bố cục, bút pháp cho hợp lí, tác phẩm mới đẹp.

Ngoài Tạ Hách, thời Lục Triều còn có ba danh họa nổi tiếng nữa là: Cố Khải Chi, Lục Thám Vi, Trương Tăng Dao.

- Thời Đường (618-907) có các họa sĩ Ngô Đạo Tử, Lý Tư Huấn, Diêm Lập Bản, Vương Duy, Tào Bá. Đặc biệt, Vương Duy vừa là họa sĩ, vừa là nhà thơ, đã đạt tới “Thi trung hữu họa, họa trung hữu thi” (trong thơ có họa, trong họa có thơ). Vương Duy còn là người mở ra lối vẽ “Thủy mặc” (chỉ cần dùng màu đen đậm nhạt mà vẫn diễn tả được sự chuyển hoá của vạn vật, núi sông) Vương Duy có các tác phẩm nổi tiếng là: “*Giang sơn tuyết tế đồ*”, “*Vong xuyên đồ*”.

Hội họa Trung Hoa rất phong phú, kể ra không hết, sách này chỉ dừng lại ở những đặc điểm cơ bản, chủ yếu cung cấp cho người đọc cách giải mã nghệ thuật Trung Hoa, từ đó có thể tự mình nghiên cứu tiếp hội họa từ thời Tống trở về sau.

IV. THÀNH TỰU CỦA NGHỆ THUẬT AI CẬP CỔ ĐẠI

1. Đặc điểm chung

Lịch sử Ai Cập Cổ đại bắt đầu từ 4.000 năm trước công nguyên. Nét điển hình nhất của Ai Cập Cổ đại là tính chất phong bế nên ít có những biến động chính trị lớn từ bên ngoài vào, do đó nền văn hoá nghệ thuật mang nhiều nét độc đáo.

- Sử gia Hêrôđốt gọi Ai Cập là “quà tặng của sông Nin”, tên gọi đó xác định vai trò và ý nghĩa quan trọng của con sông vĩ đại này trong đời sống của đất nước Ai Cập. Nó chảy dài gần 2.000 cây số từ Atxuan tới Địa Trung Hải. Do nước chảy dốc nên:

- Ai Cập thường xảy ra hạn hán (có khi kéo dài đến nhiều năm) nên người dân Ai Cập đã sớm biết cách giữ nước để cày cấy.

- Ngoài nghề làm ruộng, Ai Cập còn có nghề chăn nuôi, săn bắn và ngư nghiệp, Ai Cập có nhiều đá quý. Đã từ lâu, đá thay thế gỗ trong xây dựng cũng như trong chế tạo các vật dụng hàng ngày.

- Kim loại ở Ai Cập không nhiều lắm. Vàng được khai thác rất sớm ở Nubi, đồng ở bán đảo Xinaï, đảo Síp, bờ Phinhiki. Bạc, lúc đó, giá trị hơn vàng, lấy từ Tiểu Á, từ túi Tavros (qua vua Phinhiki). Sắt chỉ được dùng từ nửa sau của năm thứ 2.000 trước công nguyên, tức là vào thời tân đế chế.

- Tất cả các công trình của Ai Cập, kể cả kiến trúc và điêu khắc, trong suốt cả quá trình lịch sử Cổ đại phần lớn có ý nghĩa thờ cúng. Tính chất chậm chạp của sự phát triển xã hội Cổ đại Ai Cập đã đẻ ra sự trì trệ của các quan niệm tín ngưỡng, đã đẻ ra sự chuẩn hoá các nghệ thuật. Tuy nhiên, nghệ thuật Ai Cập

vẫn luôn phát triển, tạo ra được nhiều hình thức độc đáo, đa dạng trong các thời kì lịch sử khác nhau.

- Loại hình nghệ thuật xuất sắc nhất của Ai Cập Cổ đại là kiến trúc. Tất cả các loại hình khác như hội họa, điêu khắc cũng bị nó chi phối. Tuy vậy, nhìn chung, đó là một nền nghệ thuật tổng hợp và hoàn chỉnh.

- Người Ai Cập rất trọng đời sống vĩnh hằng, nên họ cho rằng “cuộc sống thực tại chỉ có tính chất tạm thời; chết rồi mới là cuộc sống thực”; do vậy, lăng mộ được coi là ngôi nhà vĩnh cửu; linh hồn sẽ trở về sống mãi ở đó.

- Nghệ thuật Ai Cập có nhiều nét riêng độc đáo, khó lẫn với các nền nghệ thuật khác. Đối với hội họa và phù điêu, người Ai Cập có cái nhìn về “bề nghiêng” của con người, rất đẹp về tỉ lệ, rất đặc trưng về mẫu người, nét mặt, rất có nhịp điệu và dáng dấp về đường nét của cơ thể, chân tay, y phục... Độc đáo nhất là các phân vai và ngực - luôn ở tư thế “nhìn đối mặt”. Về màu sắc trong hội họa, họ chỉ sử dụng vài màu cơ bản như trắng - nâu, vàng - đỏ, nhưng có nhịp điệu; còn có dáng điệu và hình thể cũng rất rõ nét, rất uyển chuyển và sinh động. Trong điêu khắc, họ luôn phối hợp các khối vuông chắc, giản dị của hình kỉ hà kết hợp với những phần cơ thể được diễn tả kĩ; nhờ vậy trông khoẻ khoắn và vững chãi. Nếu người Hi Lạp Cổ đại đã tạc cho đá có những nét thật mềm mại, có khi đến óng mượt, khiến người xem quên hẳn nó là đá; thì ngược lại, ở những tượng Ai Cập luôn có những bộ phận nhắc người xem rằng đó là những khối đá cứng và nặng.

Tuy nhiên, cũng có bộ phận như tóc, râu, quần áo..., lắm khi họ quay vào khối và các khối đó phối hợp với toàn cơ thể, do

vậy, tượng có dáng ít sinh động (so với các tượng cổ Hi Lạp, La Mã), nhưng lại có sức khái quát cao.

2. Thời kì hình thành nền Ai Cập Cổ đại (4.000 năm tr. CN)

a. Thời kì này được chia ra hai giai đoạn: Văn hoá I và Văn hoá II

Đó còn gọi là thời kì trước khi có các triều đại, thời kì các bộ lạc sống ở đồng bằng sông Nin dần dần bị tan rã, chế độ dòng, thị tộc chuyển sang chế độ có giai cấp và có quốc gia.

Điều khắc và hội họa.

Trong những ngôi mộ cổ, người ta tìm thấy những tượng cỡ nhỏ, đôi khi chỉ dài độ 3 cm, diễn tả các động vật, làm bằng đất sét, ngà voi hoặc bằng các loại đá.

Đặc điểm của những tượng này là truyền đạt trung thành, tuy nhiên vẫn có tính chất tổng quát đường nét của các loại vật, như sư tử nằm, con khỉ ngồi...

Nét vẽ: trên các bình lọ bằng đất sét mang tính trang trí. Hình trang trí màu trắng nằm trên nền lọ màu đỏ. Về sau, dùng nhiều màu đỏ nâu trên nền vàng.

Tất cả những hình trang trí đó thường phản ánh phong tục chôn cất người chết và làm ruộng, cảnh thuyền bơi qua sông Nin và cảnh cúng lễ.

b. Triều đại thứ I và thứ II

Đây là thời kì Ai Cập đã thành lập quốc gia do các vị vua Pharaông trị vì.

Về điều khắc:

- Bức tượng “người” đầu tiên vào thời kì này tìm được Abidôn, miêu tả mộ vị vua già, hiện nay được trưng bày trong Viện bảo tàng Britin (ở Luân Đôn).

- Di tích quan trọng nhất thời này là tấm bia đá của Pharaông Nácmerơ, nay ở bảo tàng Cairô. Tấm bia cao 64 cm, có hai mặt với những hình khắc nổi và những dòng chữ ngắn, kể lại một sự kiện lịch sử quan trọng: chiến thắng của Nácmerơ (vua Ai Cập Thượng), đối với vua Ai Cập Hạ, và thống nhất đồng bằng sông Nin thành một quốc gia.

Ý nghĩa chủ yếu của tấm bia này ở chỗ nó không chỉ là một sự tổng kết hoạt động sáng tác của những thời đại trước đó mà còn là vật điển hình nhất của nền nghệ thuật có các triều đại đầu tiên ở Ai Cập mang phong cách Ai Cập.

Mặt bên kia, ở trên là hình Nácmerơ trong vương miện Ai Cập Thượng, cầm trùy đập vỡ đầu thủ lĩnh của đối phương; trên đó là hình con chim ưng của nhà vua ngậm dây thừng có treo đầu kẻ địch; cái đầu này nhô lên từ một đám lầy xứ Hạ Ai Cập, ở đó có sáu lá sen tượng trưng 6.000 tên địch bị giết.

Mặt bên này, ở trên là Nácmerơ, đội vương miện với tư thế là một kẻ chiến thắng đang tiến về phía những tù binh bị trói và đã bị chặt đầu. Ở dưới là hình nhà vua dưới dạng một con bò khoẻ mạnh đang lấy sừng húc đổ hàng rào đất sét hình răng cưa của làng xóm, chân dẫm lên kẻ thù, còn những tên khác thì bỏ chạy.

Phần giữa của tấm bia này - cũng như nhiều phiến đá khác thời đó - thường được đẽo lõm xuống để nghiên mâu bôi trong nghi lễ. Riêng tấm bia này giải quyết chỗ lõm sâu ấy khéo hơn,

dùng hình thú và hình người; thú trông kì quái chéo cổ nhau, tượng trưng cho sự thống nhất quốc gia. Bia còn nêu rõ xã hội thời ấy là một xã hội có giai cấp: vua thì được thể hiện với vóc dáng cao lớn gấp bốn, năm lần so với những người khác. Ngay những viên chức theo hầu cũng phải nhỏ hơn vua khoảng hai, ba lần. Nét đặc biệt quan trọng nữa là việc thể hiện hình tượng Pharaông, trên mặt phẳng bằng lối chạm nổi, mặt và chân quay nghiêng; mình - đối mặt, như trên đã nêu. Đó là “phong cách Ai Cập”, phong cách đó kéo dài mãi sau này, nhưng rõ nét nhất là vào những năm 3.000 trước CN.

3. Thời quốc vương Cổ đại (3.200 - 2.400 năm tr. CN)

Thời này hình thành xã hội nô lệ sơ khai, và cũng là thời hình thành tất cả các hình thức chủ yếu của nền văn hoá - nghệ thuật Ai Cập Cổ đại. Vào các triều đại thứ V và thứ VI, nhiều yếu tố đạt đến đỉnh cao; xã hội gồm ba hạng người chính: Vua (Pharaông), thần dân và nô lệ. Vua là “thần của thịnh vượng”.

Chỉ đến cuối đời vương quốc Cổ đại, sức mạnh của Pharaông mới bị bẻ gãy bởi sự phân chia đất đai của các phú hào, quan lại. Những người này trở nên giàu có, điều mà trước kia chỉ có ở các Pharaông mà thôi.

Nhân dân bị bóc lột thêm nặng nề hơn và đặc biệt là họ bị “trung dụng” vào các công việc xây lăng mộ, đền đài cho chúng.

Việc thờ cúng người chết phát triển mạnh, vì hồi đó có quan niệm về “người thứ hai” mà tiếng Ai Cập gọi là “KA”. “Người thứ hai” là “linh hồn” của thân xác ấy. Vì vậy, rất sớm nảy sinh sự lo lắng giữ gìn thân xác. Nhưng ướp xác trong buổi đầu thường không đạt nên họ phải thay vào đó bằng việc tạc tượng bằng đá cứng để có thể để lâu được, và như vậy cũng có nghĩa là tượng Ai Cập cổ phát triển từ việc thờ cúng.

a. Kiến trúc

- Kim tự tháp Đogiôxerô

Đây là công trình kiến trúc đầu tiên thể hiện rõ quan điểm tín ngưỡng nói trên. Thực ra đây là một loại lăng mộ, lăng mộ của Pharaông Đogiôxerô, triều đại thứ III, xây ở Xáccara (gần Ghide) vào khoảng 3.000 năm tr. CN.

Lăng mộ này còn được gọi là “Kim tự tháp nhiều tầng bậc”, cao 60m với 7 tầng, bậc, càng lên cao càng nhỏ dần, xung quanh còn có sân, nhà cầu nguyện... Tất cả hợp thành một tổng thể kiến trúc phức tạp.

Kiến trúc sư của công trình này là Imkhôtép. Cuối thời Ai Cập Cổ đại, người ta tôn thờ ông và coi ông là một nhà thông thái, một con người khôn ngoan, vừa là một kiến trúc sư tài giỏi, vừa là một danh y.

Ngoài đá, họ còn dùng gỗ, gạch để xây dựng các công trình phụ, như xà nhà, cột liên tường, cột tròn... Cột tròn có đầu cột với hình hoa của cây chỉ thảo (Papurtx); còn một loại cột nữa thì đầu cột lại là hình hoa sen. Tường được quét ngoài một lớp ngọc thạch trắng hoặc ốp vào bằng loại gạch men xanh.

Sang triều đại IV, mộ táng cao tới 100m, như kim tự tháp của Pharaông Xnôphau ở Đusuarô (phía Nam Xáccara) khoảng 2.900 năm (trước CN).

- Các kim tự tháp triều đại IV ở Ghide: ở Ghide, triều đại thứ IV đã xây các kim tự tháp Khuphu, Khaphra, Mencaurô.

Trong số đó, Kim tự tháp của Khuphu là lớn nhất, cao 146,6m, dài mỗi bề 233m, do kiến trúc sư Khemiun xây.

Mỗi kim tự tháp thường xây trong vòng 20 năm mới xong, và đó là chưa kể thời gian đầu phải làm đường suốt 10 năm nữa để chở đá từ vùng Nubi về.

Kim tự tháp gồm các tầng đá, có khối lượng tới hai tấn rưỡi hoặc 3 tấn; phải dùng tới hai triệu ba trăm khối đá như thế để xây một Kim tự tháp. Trên bề mặt Kim tự tháp được ốp một lớp đá bào nhẵn. Quan tài đựng mumi của nhà vua đặt trong một căn phòng không rộng lắm: dẫn vào căn phòng này là những hành lang hẹp, từ cửa ra vào ở mặt phía Bắc của Kim tự tháp.

Thời cổ Ai Cập, các công trình thờ cúng đều gắn với sông Nin. Vì vậy, từ bờ sông Nin, người ta xây tiền sảnh, rồi đến hành lang kín, dài, dẫn đến Kim tự tháp và dần dần cao lên, có ánh sáng từ trên trần chiếu xuống qua các khe hở.

Trước Kim tự tháp của Khépphren, bên cạnh tiền sảnh, có một con Nhân sư (Xphinxơ) khổng lồ, dài 57 m, cao 20m. Hình tượng Nhân sư (mặt Khépphren và mình sư tử) là biểu tượng cho sức mạnh của nhà vua.

- Các Kim tự tháp triều đại V

Xây Kim tự tháp như ở triều đại IV tốn kém quá, khiến cho nền kinh tế của đất nước bị kiệt quệ. Cho nên, các Pharaông của triều đại thứ V (vào khoảng 2.700 năm trước C.N) chủ trương xây dựng Kim tự tháp nhỏ hơn, không cao quá 70 m.

Nhưng, để làm cho Kim tự tháp tuy nhỏ mà vẫn trang nghiêm, kì vĩ như xưa, họ dùng các yếu tố trang trí. Trên tường có các bức chạm nổi, ca ngợi công đức của nhà vua. Đầu cột cò với hình tán lá cọ; có cột theo kiểu hoa papirutx chưa nở và búp hoa sen. Hai kiểu cột sau cùng này về sau trở thành mô típ trang trí trong kiến trúc Ai Cập.

Tiêu biểu cho kiến trúc thuộc thời đại thứ V là Kim tự tháp của Pharaông Xakhuarow ở Abuxiaro. Cũng có tiền sảnh và hành lang kín chạy từ bờ sông Nin; cũng sử dụng kiểu cột “thảo mộc” hình thân cây cọ Phihiki.

Ở Abuxiaro còn xây thêm đền để thờ thần mặt trời.

b. Điều khác

Thời vương quốc Cổ đại có loại điêu khắc chân dung dùng để thờ người chết, như trên đã nói. Tuy nhiên, nó vẫn bị hạn chế bởi những chuẩn độ nhất định về mặt nghệ thuật:

- Tính đơn điệu trong tư thế bình thản, bất động (ngồi hoặc đứng).

- Màu sắc mang tính chất ước lệ.

- Dùng màu đỏ nâu cho tượng đàn ông.

- Dùng màu vàng cho người đàn bà: thêm vào đó, tóc phải đen, quần áo phải trắng.

- Mặt tượng thường ghép bằng các thú nguyên liệu khác, vì vậy, trông sinh động và giàu chất biểu cảm.

Tượng làm ra để người ta nhìn từ một phía chứ không thể nhìn từ các phía khác nhau (tức là nhìn từ phía chính diện, còn lưng thì gắn chặt vào mặt phẳng làm nên phía sau).

- Bố cục theo trục đối xứng tuyệt đối.

Bên cạnh các pho tượng vua, quan, ta còn thấy cả loại tượng những viên thư lại ngồi, tượng ông xã trưởng, tượng người nô lệ. Trong số tượng ấy thì tượng vua nhất thiết phải tuân thủ những chuẩn độ nghệ thuật vừa nêu.

Các nhà điêu khắc thuộc hai triều đại V và VI đã bắt đầu dùng đồ gỗ để giải quyết các nhiệm vụ mà tượng đá thời III và IV chưa giải quyết được: cử động chân tự do hơn. Tượng “Caapero” là một ví dụ điển hình.

c. Bích họa và chạm nổi

Thường được vẽ trên ván hòm (quan tài), trên tường các đền, điện. Cũng như điêu khắc, bích họa có liên quan tới việc thờ cúng người chết, nó phụ thuộc vào kiến trúc.

Để vẽ, nghệ sĩ Ai Cập cổ dùng màu khoáng chất. Còn chạm nổi, cũng như tượng, theo một chuẩn độ nghệ thuật nhất định, chủ yếu là áp dụng đối với vua, quan lại. Còn đối với nô tì, nông dân, thợ thủ công... thì tự do trong các thế đứng, đi, chạy.

Chuẩn độ đó ta thấy trên bia đá Nácmerơ đã nêu trên. Đáng lưu ý là phù điêu ở đây không sử dụng luật viễn cận, không gian, tất cả đều rất đồ họa, đều được tạo tối - sáng nhẹ nhàng trên mặt chạm.

4. Thời vương quốc Trung đại (thế kỉ 21 - đầu TK 19 trước CN)

a) Kiến trúc

Nhìn chung, nghệ thuật thời vương quốc Trung đại có phần phức tạp. Tại các thành phố ở Trung Ai Cập được độc lập, do đó xuất hiện những khuynh hướng nghệ thuật, có nét hiện thực hơn.

Vào thời kì này ít có công trình kiến trúc cung điện của vua chúa.

Kiến trúc lăng mộ thì vẫn tiếp tục phát triển theo hướng đã vạch sẵn trong thời vương quốc Cổ đại; các Pharaông xây các Kim tự tháp với đầy đủ tiên sảnh, hành lang, lối vào.

Nếu có khác thì khác ở chỗ, nay xây trên đồi cao, xây bằng gạch sổng chứ không phải bằng đá. Điển hình là đền Mentukhôtép, xây dựng trên đồi Đâyiaêng – Bakhri, cách Phivu vẫn giữ vai trò trung tâm chính trị và tín ngưỡng của đất nước.

Cái mới trong kiến trúc thời vương quốc Trung đại còn ở chỗ: làm cửa vào đền theo kiểu hai tháp canh, hình vuông tường nghiêng, có cột vuông với lối đi hẹp. Trước các cột vuông này có Ôbelixơ bằng đá, trên đỉnh có miếng đồng sáng chói ánh trời. Còn lại đến nay một Ôbelixơ như thế, cao 30m, tại đền Pharaông Khenukheta I ở Gheliôphôn.

b. Điều khắc

Thời vương quốc trung đại đã sử dụng kĩ thuật điêu khắc không riêng gì cho việc thờ cúng như trước. Các Nghệ sĩ đã đưa điêu khắc vào trong tổ hợp kiến trúc nhằm ca ngợi công đức của nhà vua, nhấn mạnh tính chất thần thánh và quyền lực của các Pharaông.

Tuy nhiên, nguyên tắc chủ yếu của điêu khắc thời nay không có gì thay đổi hơn trước. Có chăng chỉ khác ở chỗ ít chú ý đến tỉ lệ cân đối khi cấu trúc cơ thể con người. Thêm vào đó, tượng các Pharaông không chỉ được đặt trong mộ táng mà còn đem đặt ở mọi nơi để khuấy động quần chúng về sự vĩ đại của các Pharaông.

Các nghệ sĩ Phivu tạo ra được một hình ảnh tiêu biểu của điêu khắc hoành tráng như tượng Pharaông Mentukhôtép III

(hiện ở bảo tàng Cairô). Trên ngai vàng của Ai Cập, Pharaông ngồi mặc áo choàng trắng đục. Cách thể hiện hơi thô với đôi chân to nặng, nhằm nhấn mạnh sự uy nghi đáng sợ của Pharaông đang đóng vai thần Ôxirixô. Để làm tăng sức biểu hiện hơn, nghệ sĩ đã tô màu lên khắp bức tượng.

Cùng với khuynh hướng lí tưởng hoá và thần thánh hoá trong sáng tác của các nghệ sĩ Phivur thời đó, ta còn chú ý tới khuynh hướng hiện thực. Chứng minh là các nghệ sĩ đã tạo nhiều tượng Pharaông theo kiểu chân dung cỡ lớn, khoả thân, với sự thể hiện nội tâm phức tạp, qua các gương mặt, như đầu tượng Khenukhétta III, vua triều thứ XII.

c. Chạm nổi và bích họa

Dòng hiện thực biểu hiện rõ nhất trong chạm nổi và bích họa của thời vương quốc Trung đại, nhất là ở các địa phương; các thủ lĩnh của những làng xã vùng Trung Ai Cập cảm thấy mình là chủ nhân ông xứng đáng của địa phương mình nên đã cho xây nhiều đền đài và nhà mồ xa hoa, lộng lẫy. Họ thu hút nhiều kiến trúc sư, điêu khắc gia, họa sĩ về phía họ. Tường nhà mồ của các thủ lĩnh được trang hoàng không phải bằng bích họa. Vì ở đây, chất đá vôi không cho phép làm phù điêu. Tường được phủ trước một lớp vữa, miết phẳng, để khô, rồi vẽ bằng tempera.

Xuất hiện đề tài mới trong các bích họa đó, như cảnh người Xemit du mục tràn tới Ai Cập, nhiều hình thú vật... Trong việc thể hiện, ít chú ý tới các chuẩn độ nghệ thuật khắt khe như trước. Ở đây, trong bích họa nổi tiếng ở ngôi mộ của một thủ lĩnh nômu - Khmumkhôtép II ở Benhi khaxan - hình thú dữ và chim muông nhỏ được vẽ không chỉ bằng một thứ màu duy

nhất; các mâu chuyển tiếp, những sắc thái mới (da cam đậm, xám vàng...) được thấy trong bức: “Con mèo hoang”.

Hiện thực hơn nữa là ở các bức tượng cỡ nhỏ bằng gỗ, miêu tả những người phục dịch, đôi khi “nhóm lại” thành một cảnh.

5. Thời vương quốc Tân đại (Từ TK 16 - TK 12 tr. CN)

Nghệ thuật thời vương quốc Tân đại chia ra ba giai đoạn:

- Nghệ thuật thời vương quốc Tân đại - Vương triều thứ XVIII (từ TK 16 đến TK 14 trước CN).

- Cải cách Eckhonoratôn và những người kế nghiệp ông (từ cuối TK 15 đến đầu TK 14 trước CN).

Nửa sau vương quốc Tân đại - vương triều thứ XIX (Từ TK 14 - TK 12 trước CN).

Lịch sử Ai Cập vào thời vương quốc Trung đại kết thúc bởi sự suy yếu của chính quyền trung ương tập quyền. Đất nước căng thẳng do các cuộc đấu tranh giữa các nô mư cát cứ địa phương; thêm vào đó, còn do sự xâm lược của các bộ tộc “Hít Xốt” vào khoảng 1.700 năm trước công nguyên. Họ xâm chiếm vùng Hạ Ai Cập và bắt Thượng Ai Cập phải cống nộp. Chính quyền “Hít Xốt” thống trị Ai Cập gần 100 năm. Kết quả cuối cùng là các quan lại cao cấp Phivư đã đấu tranh thắng lợi và đã đuổi được bọn họ ra khỏi nước. Vua Lác mexo I lên cầm quyền, mở đầu triều Pharaông thứ nhất của triều đại XVIII.

Đặc điểm chung của thời vương quốc Tân đại là:

- Phát triển chế độ nô lệ và nâng đỡ quyền chiếm hữu nô lệ của các địa phương, của các tư nhân.

- Vua hạn chế quyền hành của các hào phú, trong khi đó lại chú ý tới các tầng lớp chủ nô, nâng đỡ các chủ nô.

a. Kiến trúc

Vào triều đại XVIII, văn hoá và nghệ thuật phát triển, có quan hệ văn hoá và thương mại với các nước láng giềng, như Xiri, đảo Cretơ, Lưỡng Hà... Cố giữ những truyền thống đã có, đồng thời tạo ra những nét mới. Nhờ vậy, Ai Cập thời này đã vực dậy cuộc sống giàu có trên phạm vi cả nước, tiếp tục nghĩ đến việc xây dựng các công trình thờ cúng một cách quy mô với sự trang hoàng lộng lẫy. Chủ yếu là xây dựng các đền đài ở các vùng Trung Ai Cập.

Bắt đầu từ Pharaông Тутмôxơ I, lăng mộ của các Pharaông được xây trong cái được gọi là “Thung lũng các vua”, trên bờ sông Nin, đối diện với các thủ phủ Phivư. Mộ táng kín, gồm hàng hiên, kho chứa, nhà để quan tài, phòng để các cửa quý cho các vua, trong đó, có đồ được cống nộp. Trên đường mộ táng có trang trí, miêu tả các cảnh sinh hoạt của Vua.

Tuy nhiên, như trên đã nêu, thời này chủ yếu là xây đền.

Đền của Khátsepxúp được xây vào cuối thế kỉ 16, do kiến trúc sư Xenmút thiết kế. Đền này theo cách đền của các vua Mentukhôtép, nhưng với kích thước lớn hơn và trang trí nhiều hơn, Nopui đặt thi hài thì lại làm riêng ở ngoài đền.

Đền gồm 3 bậc, cao dần lên; ở mỗi bậc đều có ao hồ và cây cối. Đường dẫn vào được tô điểm bằng dãy nhân sư. Tường đền được trang trí bằng các chạm nổi. Trong điện thờ có 200 tượng tròn; nền của điện làm bằng những tảng đá, dát vàng, dát bạc; đền này không chỉ thờ vua mà còn thờ thần, chủ yếu là thần Amôn, vị thần cao nhất của Ai Cập cổ. Nhìn chung, nét riêng biệt của các đền thời vương quốc Tân đại là:

- Đền thường có sân trống, bao quanh bằng các cột, có phòng có cột, có điện thờ; các gian này sắp theo một trục thẳng đường chân trời.

- Đền có nhiều công trình phụ khác, như kho chứa, thư viện...

- Cột với đầu cột hình hoa papiruytx.

- Trên tường thường được tô điểm bằng các bức phù điêu trang trí cỡ lớn, miêu tả các cảnh sinh hoạt của vua, các chiến công của vua trong chinh phạt cũng như trong săn bắn.

- Trong tổng thể kiến trúc này thường có những bức tượng khổng lồ, như tượng Pharaông Amenkhôtép III, đặt trước đền.

- Vào đền là cả một dãy nhân sư.

Lại nói tới hai công trình thờ thần Amôn khác. Một ở Cacánác, một ở Nútxo, xây trên hữu ngạn sông Nin, ngay tại Phivu.

Đền Cacánác: xây trong vòng 100 năm, qua mấy triều đại liên tiếp. Kiến trúc sư là Inheni.

Đặc trưng của đền này:

- Hàng cột rất to;

- Sân trống rộng, có cột bao quanh;

- Tượng cũng đồ sộ;

- Điện thờ của đền rộng 20,4m × 3,57m.

Đền Nútxo: Cũng thờ thần Amôn, cũng rất to về kích thước như đền Cacánác, nhưng nhìn chung nó hoàn hảo hơn nhiều. Nét đặc biệt của nó là:

- Bố cục nhà rõ ràng, gồm nhà để thờ, nhà đặt các tượng thần (nằm sâu bên trong).

- Có hai sân bao quanh. Sân đầu tiên có hàng cột bao quanh rất đồ sộ, gồm 14 cột, cao 20m. Đầu cột vẫn giữ kiểu hoa papiruytx.

b. Điều khác (triều đại XVIII)

Người ta đặc biệt chú ý tới các tượng trong đền bà Khátsépxút. Qua các tượng đó, thấy rõ trường phái dẫn đầu vào lúc này vẫn là trường phái nghệ thuật Phivư, mà tượng tại đền này là tiêu biểu. Tượng miêu tả vợ vua, nữ thần Ôxiritxơ dưới thể thức Xphinxơ. Trên tất cả các tượng, các nghệ sĩ hướng làm rõ chân dung của bà Khátsépxút.

Đến giữa vương triều XVIII, trong thời Pharaông Tútmeô IV, nghệ thuật Phivư bước sang một bước ngoặt mới và đến thời Amenkhôtép III thì phát triển cao hơn, tạo tiền đề cho nền nghệ thuật nổi tiếng: Amarônư, tính trang trí và sự tinh tế được tăng cường. Tượng thời không cùng khối trơn láng nữa, y phục trên tượng có nhiều nếp gấp chảy xuống, mỏng như vải; bộ tóc sặc sỡ, tạo tối sáng có tính hội họa, còn việc tô màu trên tượng cũng giữ như trước kia.

Vương triều XVIII tiếp tục phát triển loại tượng ngồi, có quần áo che phủ. Ví như tượng có tính chất cubít của viên quan Xenmút, cận thân của Khátsépxút, thầy dạy của con bà và cũng là một kiến trúc sư tài giỏi.

c. Hoa và chạm nổi (vương triều XVII)

Vẫn giữ thể loại vẽ trên tường và trên quan tài như trước, dùng để tài tín ngưỡng cho các quan tài, ca ngợi chiến thắng hoặc các nghi lễ của Vua cho các đền.

Đường nét, hình thể trông tinh tế hơn trước; khuynh hướng trang trí được tăng cường, song tính hiện thực vẫn là cái cốt lõi trong đề tài.

Cuối thế kỉ 16 và nhất là thế kỉ 15 trước công nguyên, đề tài hay dùng là miêu tả cảnh ăn uống linh đình, với nhiều hình ảnh người phục dịch, nhạc công, vũ nữ. Dáng đứng của các nhân vật trông khá sinh động: theo lối nghiêng người 3/4; còn từ lưng trở đi: theo lối đối mặt.

- *Cải cách của Éckhnatôn và những người kế nghiệp ông ta* (Cuối thế kỉ 15 - đầu TK 14 trước CN).

Cuối vương triều XVIII, bọn quan lại và bọn thầy tu rất giàu có, do đó không thể tránh khỏi một sự mâu thuẫn mạnh mẽ giữa họ và vua.

Để làm yếu thế lực của chúng, đặc biệt ở các trung tâm thờ cúng, như đền Amônna ở Phivư, vua Amenkhôtép IV tiến hành một cuộc cải cách mới vào thế kỉ 14 trước CN. Ông ta cầm đầu các chủ nô nhỏ và tầng lớp quan lại mới để chống lại quan lại cũ, đưa bọn họ ra khỏi chính quyền và tìm mọi biện pháp làm cho họ nghèo đi. Ông ta tiêu diệt đa thần giáo và thay vào đó chỉ thờ một vị thần: “Thần mặt trời Atôn”.

Từ đó, ông ta cũng thay đổi tên mình: Éckhnatôn (nghĩa là linh hồn của Atôn - linh hồn của mặt trời).

Ông ta rời khỏi Phivư để tránh hậu quả và đưa chính quyền của mình với lớp quan lại mới về một thành phố ở miền Trung Ai Cập: Akhetatôn (thành phố mặt trời). Tại đây, ông ta được sự ủng hộ của những lớp người mới, trong đó có lớp người “tự do” (gọi là “nhemkhu”) Akhetatôn nằm tại làng Amarona, nên trong thời gian trị vì của Amenkhôtép IV, người ta còn gọi thủ đô này là Amarona.

a. Kiến trúc Amarona

Nói chung kiến trúc này không có gì mới, đứng về mặt hình thức nghệ thuật. Các đền kiến thiết như trước: cũng có hàng cột ở lối vào, có tường bao quanh. Chỉ có khác là không làm loại phòng nhiều cột, tức là phòng dùng để tế lễ; thay vào đó là cái sân trống, công trình thường được xây bằng gạch, không đồ sộ mà cũng ít có tính nghệ thuật.

b. Điêu khắc Amarona

Tuy nhiên, trong lĩnh vực nghệ thuật, điêu khắc cũng như hội họa, ta lại thấy có nhiều nét thay đổi, cả nội dung lẫn hình thức thể hiện.

Hình ảnh vua xuất hiện với cuộc sống hàng ngày, giữa gia đình, trong cung cấm, trong vườn thượng uyển..., miêu tả thái quá những nét riêng của hình tượng vua, hoàng hậu, cận thần..., có ý nghĩa là từ bỏ phong cách thể hiện cũ.

Riêng điêu khắc, tại Amarona có một vài xưởng (như Pharaông TútMexơ) - nhờ đó họ có khả năng làm các mặt nạ chân dung bằng thạch cao, đắp từ mặt những người đã chết và cả những người còn đang sống.

Tìm thấy trong xưởng của TútMexơ những chân dung làm dở dang của chính Éckhnatôn và vợ của ông ta, bà Nhephétiti. Chân dung rất hiện thực.

Để cho tượng sinh động hơn, các nghệ sĩ đã sử dụng một số nguyên liệu khác, như phần áo quần làm bằng đá vôi, mặt và tay làm bằng thủy tinh. Ngoài ra, tượng còn tiếp tục duy trì kĩ thuật truyền thống: tô màu nền tượng, cẩn ghép cho mắt.

- *Thời nửa sau vương quốc Tân đại* (Từ TK 14 đến TK 12 trước CN):

Vào vương triều XIX, Ai Cập có sự phát triển mới, sau các cuộc chinh phạt thắng lợi của các Pharaông Xeti và Ramxơ II các vùng Trung Á và thống trị Nubi.

Tuy nhiên, trong nước vẫn tiếp tục các cuộc đấu tranh giữa các Vua và các quan lại cũ và các thầy tu. Dè dặt hơn các triều đại trước, Ramxơ II không công khai cắt đứt dứt khoát mối quan hệ giữa vương triều với bọn họ, mà chỉ tìm cách làm cho chúng yếu đi mà thôi.

Phivư trở lại là thủ đô chính thức của Ai Cập lúc này. Các vua tiếp tục xây lại đền Amôn như cũ. Tuy vậy, thực tế là Ramxơ II chuyển thủ đô về thành phố thân yêu, nơi sinh trưởng của mình là Tanhixơ. Thành phố được nhà vua gọi là Perơ Ramxơ (nghĩa là “nhà của Ramxơ”).

Kiến trúc thời vương triều XIX: tiếp tục phát triển một loại kiến trúc truyền thống: đục vào núi đá để làm hang. Đền của Ramxơ II là một điển hình.

Đền xây ở Abuximbenơ với kích thước không lớn lắm. Đáng chú ý nhất là các bức tượng Pharaông đặt ở hai bên lối vào đền, cao tới 20 mét.

Điều khác: Tượng cũng đặt trong các đền về bên quan tài như trước. Có điều khác là tượng tròn lúc này trông sắc sảo, và về nội dung thì mang tính chất lí tưởng hoá, nhất là ở các tượng của bọn quan lại và thầy tu. Dĩ nhiên, cạnh đó cũng có những pho tượng tạc giống như người thực, nghĩa là vẫn theo truyền thống cũ.

Hội họa: Vẫn giữ truyền thống như thời Amarona, song trên các bức tranh miêu tả cảnh sinh hoạt thì có phần khô khan và đơn điệu hơn.

Nhìn chung, mĩ thuật thời vương quốc Tân đại ở giai đoạn hậu kì này không phát triển lên được mấy, do tình hình trong nước, ngoài nước chưa thực ổn định: chiến tranh liên miên đã làm cho đất nước trở nên yếu kém về nhiều mặt, nhất là về kinh tế.

Ở biên thủy thì “các dân tộc miền biển” nổi lên lấy lại quốc gia Khát và sát nhập nó vào châu Á, chứ không phải Ai Cập như trước. Libi cũng vậy, cũng vùng lên mạnh mẽ.

Tình hình trên đây dẫn đến việc làm cho quốc gia Ai Cập buộc phải thay đổi triều chính: Vương triều XIX đổ. Vương triều XX lên thay, nhưng cũng không bền. Khoảng 1.050 năm trước công nguyên, Ai Cập lại một lần nữa bị phân chia: phía Bắc do các nô mư ở Tanhixơ chiếm giữ; còn phía Nam thì có các nô mư ở Phivư trị vì. Tình hình đó càng không cho phép nghệ thuật phát triển; có xây dựng một số đền điện, song không có gì đặc sắc. Nói chung, cuối thời vương quốc Tân đại, nghệ thuật trông lạnh lẽo, thiếu chất lí tưởng và dĩ nhiên là chóng đi đến suy sụp.

V. THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT LƯƠNG HÀ CỔ ĐẠI (TỪ 5.000 TRƯỚC C.N)

Nền văn hoá cổ xưa nhất ở Tiểu Á là nền văn hoá của các bộ lạc Lương Hà (hay gọi là Mêxôpôtami), kéo dài khoảng 5.000 năm, với các quốc gia nô lệ.

- Từ 5.000- 1.000 năm trước công nguyên xuất hiện đầu tiên các quốc gia Sume - Átcat Cổ đại, sau đó Babilon Mitanhi và

Átxiri nằm trong vùng đồng bằng màu mỡ của hai con sông Tigơ và Óphát, từ phía Đông với đồng bằng lũng; từ phía Tây và phía Bắc là một vùng sa mạc và đồi, sông, bao gồm cả Địa Trung Hải, trong đó có Paletxtin và Xiri, Phinhiki cùng với vùng núi của sứ Khét. Đó cũng là vùng trung Tiểu Á, Urarotu và Dacápcaơ Cổ đại.

Về mặt văn hoá, các quốc gia nêu trên có những nét rất chung gọi là Lương Hà.

1. Nghệ thuật Lương Hà 5.000 đến 3.000 trước công nguyên

Nổi bật nhất trong thời kì này là nền văn hoá của người Sumerơ; đời sống kinh tế và chính trị của họ ổn định, phát triển các nghề làm ruộng, tước tiêu, chăn nuôi, thủ công và buôn bán. Họ có quan hệ với thung lũng Inda và cả với Ai Cập. Họ đã biết sử dụng sức lao động của những người tù binh, bắt họ làm nô lệ - nghĩa là đã có chế độ lao động nô lệ. Họ bước vào thời đại đồ đồng từ 4.000 năm trước công nguyên, sống trong chế độ đồng tộc. Người Sumerơ xây nhà hình tròn, sau đổi sang hình vuông hoặc hình chữ nhật, dùng sậy và các loại cây cối khác để xây tường nhà. Nhà cửa có tường đất sét bao quanh để giữ ấm. Những hình ảnh của các ngôi nhà ấy thường được thấy thể hiện trên các bản in, trên đồ gốm và cả trên dụng cụ thờ cúng.

Vào buổi sơ khai này của họ còn có những bức tượng bằng đất sét cỡ nhỏ, miêu tả hình Mẹ nữ thần, các lọ, đĩa nặn bằng tay, bằng đất sét, trên đó trang trí bằng những hình vẽ hình họa, dưới dạng chim, dê, chó, lá cọ... Có cả đầu phụ nữ bằng cẩm thạch (ở vùng Urútơ); tượng có đôi mắt mở to, mắt và lông mày

khoét sâu và cần ghép vào đó một loại chất liệu khác, Người nghệ sĩ Sumerơ có một cách miêu tả riêng biệt; dùng những khối lớn, rõ, chắc, có tính hoành tráng, trên đầu đội mũ miện bằng vàng thật. Kỹ thuật này trở thành nguyên tắc chung, có tính truyền thống cho các thế kỉ sau ở miền Tiềm Á. Khi áp dụng cho việc thể hiện hình người thì đầu và chân phải theo thế nhìn nghiêng; còn mình thì theo thế đối mặt. Kỹ thuật này còn được đem áp dụng trong việc làm các bản in bằng đá theo thể thức hình ống. Trên các hình ống - bản in này có khắc hình người hoặc một cảnh trọn vẹn lấy từ cuộc sống hàng ngày, lấy từ các sinh hoạt có tính chất tín ngưỡng; những hình đó được sắp xếp theo cái gọi là "bố cục trung tâm -đăng đối", nghĩa là một bố cục trên đó chia ra hai bên với trục giữa tưởng tượng. Cũng như kỹ thuật "hình nổi lên mặt bằng", lối bố cục này về sau trở thành nguyên tắc, trở thành đặc điểm chung cho nghệ thuật Tiềm Á. Về mặt nghệ thuật điêu khắc, chạm nổi vào thời kì này nói chung là sơ lược, riêng hình thú miêu tả có phần sinh động hơn. Bố cục thường tự do, đôi khi có sự phối hợp giữa các nhân vật và cảnh vật.

2. Nghệ thuật Lương Hà từ 2.400 - 2.300 năm trước CN

Tiếp sau nền nghệ thuật Sumerơ là nền nghệ thuật Átcát, được ghi vào mốc lịch sử 2400 đến 2300 năm trước Công nguyên.

Thời này có vua Xácgôn. Ông ta trở thành một nhân vật thần thoại trong lịch sử Cổ đại, bởi chiến công hiển hách là lần đầu tiên đã thống nhất được cả vùng Lương Hà lại thành một quốc gia hùng cường.

Kế tiếp ông là vua Naramxim. Ông cũng là người đã tiếp tục giữ được cho Lưỡng Hà bền vững trong một khối thống nhất.

Về nghệ thuật, người Átcát sớm tiếp nhận khuynh hướng hiện thực. Đặc biệt, vai trò cá nhân đối với nghệ thuật được khẳng định, chứng minh là trong các tác phẩm nghệ thuật có cả chữ kí của tác giả. Hãy còn giữ lại đến nay: bia Naramxim (nay ở Bảo tàng Luvro). Tấm bia này cao 2 mét, diễn tả cuộc hành quân của vua Naramxim lên núi, chống lại bộ lạc Lulubây. Hoạt động của các nhân vật trông thật rõ ràng trên một bố cục có không gian trọn vẹn với từng lớp, từng lớp chiến binh hành quân nhịp nhàng trước sau. Với luật viễn cận ấy, người trước lớn hơn người sau, hình tượng trước có tỉ lệ thoả đáng hơn hình tượng sau; tất cả tạo nên một cảnh trí hoành tráng hợp lí, hiện thực, điều mà nghệ thuật thời ấy không dễ gì đạt tới.

Kết thúc nền nghệ thuật Átcát bằng sự xâm lược của bộ lạc Guti; họ thống trị Lưỡng Hà khoảng 100 năm. Lúc này ở Lưỡng Hà có hai thành phố phát triển cao: Lágatsơ và Uơ. Dưới thời trị vì của Gudây với tư thế đứng hoặc ngồi cúng vái, tụng niệm với kĩ thuật diễn tả cao, có kiến thức về giải phẫu học. Đó là sự đúc kết về mặt nào đó của loại tượng vua. Thực ra, tượng thời Gudây có hai kiểu chủ yếu.

a. Kiểu béo tròn (mập lùn) như kiểu tượng thời Sumerơ buổi đầu.

b. Kiểu kéo dài thân hình, nhưng đúng tỉ lệ theo truyền thống điêu khắc Átcát.

Tuy nhiên, cả hai kiểu trên đều có nét chung là: vờn, vuốt nhẹ các thân hình khoả thân; đầu, mặt mang tính chân dung. Chân dung thường được thể hiện ở lứa tuổi trưởng thành, giống như nhân vật. Tượng thường cao tới 1m50, làm bằng đá cứng

(điôrit) chở từ phương xa tới. Cuối thế kỉ 22 trước công nguyên, bộ lạc Guti bị đuổi khỏi Lưỡng Hà và đất nước được thống nhất trở lại với thủ phủ ở Uơ.

Quốc gia của người Sumerơ - Átcát lúc này được mang một tên gọi mới: Babilon.

3. Nghệ thuật Lưỡng Hà 2000 năm trước CN

Sumerơ và Átcát thống nhất lại, đứng đầu là Babilon, dưới triều vua Khammurapi. Đó là khoảng thời gian từ 1792 đến 1750 trước công nguyên. Văn hoá Babilon lúc này mang nội dung của nền văn hoá truyền thống: Sumerơ - Átcát. Phát triển loại chữ viết trên đất sét: Loại này còn gọi là định hình. Nhiều ngành khoa học khác cũng đạt được những thành tựu lớn, như y học, thiên văn học, toán học. Thành phố Babilon thời ấy cũng trở thành trung tâm không chỉ của Lưỡng Hà, mà của cả thế giới nữa. Rất tiếc rằng những di vật của thời này còn lại đến nay quá ít. Người ta biết được nó phần nhiều qua truyền miệng.

Một trong số những tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng là bức chạm nổi trên bộ luật Khammurapi khắc trên cột cao khoảng 2 mét bằng đá điôrit. Chạm nổi này thể hiện vua Khammurapi trong tư thế cầu khẩn trước thần mặt trời ngồi trên ngai và trước thần toà án Sumasem. Thần toà án được thể hiện bằng những hình ảnh tượng trưng: Thanh đoản kiếm, chiếc nhẫn thần. Tính tượng trưng ấy còn được tìm thấy ở chiếc ngai với hình ảnh một cái đèn nhỏ. Cái lối thể hiện “thần trực tiếp giao án, kiếm cho vua để nắm chính quyền” xuất hiện thường xuyên trong nền nghệ thuật Tiểu Á. Hình ảnh trên bức chạm nổi trông nghiêm trang, bất động. Dáng của thần và Vua được miêu tả theo một chuẩn độ nghệ thuật định sẵn. Có điều chắc chắn là gương mặt của Khammurapi trông rất là “chân dung”.

Một đỉnh cao khác của nghệ thuật Babilon nằm ở thành phố Mari (thượng nguồn sông Óphrát). Tại đây đã khai quật một lâu đài đồ sộ, rộng tới hai héc ta rưỡi, có nhiều di vật quý, trong đó có tượng Ipi - Ila và tranh màu (da trời, đỏ gạch, đen). Đó là loại tranh tường với những cảnh thờ cúng các vị thần dâng nước cho đất và trao ấn, kiếm cho vua. Bố cục theo lối đăng đối nghiêm ngặt.

Nghệ thuật của Babilon vào 5000 năm đến 1700 tr. CN được xác định khi mà thủ đô Átxiri - Nhinevia bị rơi vào tay Babilon, dưới triều vua Nabôpalasaxarô. Đây cũng là thời kì phát triển mạnh mẽ của các công trình kiến trúc, song loại này còn lại rất ít. Cái còn lại có lẽ duy nhất là cổng Istarô (đây cũng là tên gọi một nữ thần) nằm ở phía bắc tường thành. Cổng Istarô xây theo thể thức của một tháp canh, có vòm mái cho lối vào. Tường thành và tháp canh của cổng cũng như tường cho lối vào bằng gạch nung. Một số viên gạch có khắc chạm nổi hình những con sư tử đang đi, hình những con thú tượng trưng cho các vị thần, như bò và rồng. Chạm nổi ấy được phủ bằng một lớp men màu.

Nhìn chung, nghệ thuật của Babilon thời Tân đại nặng về trang trí. Hình ảnh được miêu tả thường là những con thú vật, chim muông, cây cỏ vừa thực, vừa hư. Văng bóng những cảnh chiến đấu hoặc cảnh thần mặt trời trao ấn, kiếm cho Vua như trước.

Sau khi Vua Nabukhôđônôxorô II mất, nền kinh tế chính trị Babilon suy sụp. Babilon bị người Ba Tư, thời vua Kiro II, chiếm đánh và quốc gia này nhập vào quốc gia Iran Amenhekhidóp.

CHƯƠNG IV

THÀNH TỰU NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI (CUỐI THẾ KỈ XIX - ĐẦU THẾ KỈ XX)

I. KHÁI NIỆM “HIỆN ĐẠI” TRONG NGHỆ THUẬT

Có nhiều lí do dẫn tới khái niệm “hiện đại” trong nghệ thuật:

- Cuối thế kỉ XIX nhờ khoa học và kĩ thuật đạt nhiều thành tựu, Châu Âu đã đổi mới được công nghệ và tạo được cuộc cách mạng công nghiệp. Trên cơ sở này con người đã đề cao lí tính là “Chìa khoá vạn năng”. Cõi thế giới của thời đại Cách mạng công nghiệp là “Thế giới hiện đại”.

- Nhưng khi công nghiệp càng phát triển thì nguy cơ máy móc hoá bản thân con người ngày càng tăng. Sự phát triển lí tính quá cao dẫn tới phi nhân cách con người, vì thế đã xuất hiện một xu hướng phản ứng lại *Chủ nghĩa Duy lí* gọi là xu hướng *Phi duy lí*. Xu hướng mới này tự coi mình là “hiện đại”.

- Từ đó trong triết học xuất hiện xu hướng “trái truyền thống” - không hướng triết học vào vấn đề vật chất, ý thức nữa (họ coi đó là cũ rồi); ngược lại, coi *đối tượng của triết học là đời sống và các hiện tượng ở phía trong con người*. Thế là Nítso (Nietzsche) đưa ra “Triết học Đời sống”, H.Bécông (Bergson) đưa ra “Chủ nghĩa Trực giác”, Phrót (Freud) đề xuất “chủ nghĩa

Phân tâm”, Munio (Muoner) đưa ra “Triết học Nhân cách”, Hutsen (Husserl) sáng tạo ra “Hiện tượng học”; Một loạt các nhà triết học như Kiéckêga (Kierkegaard), Giaxpe (Jaxper), Hâyđơghe (Heidegger), Sactơ (Sartre)... đưa ra chủ nghĩa Hiện sinh. Tất cả những triết học này được gọi chung là “Triết học Nhân học”, và được coi là “Triết học Hiện đại”.

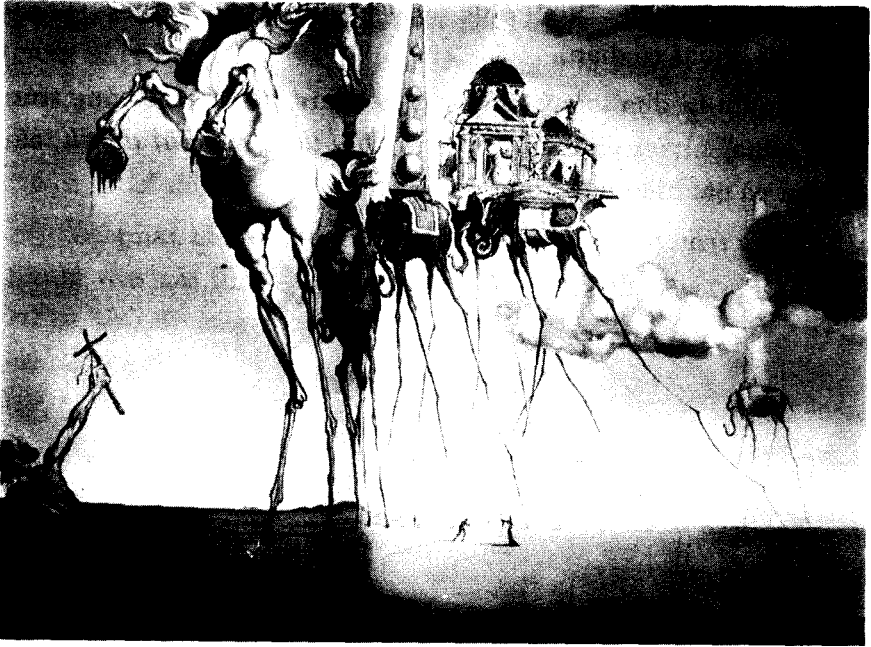
- Trong nghệ thuật cũng xuất hiện trào lưu Hiện đại, trào lưu Hiện đại trong nghệ thuật có những điểm mới sau đây:

1. Coi cách nhìn đời nhìn người thông qua con mắt duy lí là cách nhìn cũ, cái nhìn gò ép, chết cứng và phiến diện. Họ coi nghệ thuật trước đây là nghệ thuật “đi giày đóng sẵn”, nghệ thuật mới phải là nghệ thuật “đặt chân trần xuống đất” (A.Gide).

2. Nghệ thuật hiện đại là nghệ thuật khám phá những bí ẩn bên trong con người. Đó là thế giới của tâm linh, của cái chủ quan, của cái tưởng tượng, cái không nhất thiết, bất thường, bất quy luật.

3. Chính vì vậy nghệ thuật hiện đại không biểu hiện “cái nhìn thấy”, cái hiển nhiên, cái tồn tại trong không gian, thời gian tự nhiên, mà đi sâu biểu hiện cái “chưa nhìn thấy”, cái do “kinh nghiệm, nghiệm sinh” của mỗi người đem lại, nhờ đó con người mới khám phá ra một siêu hiện thực trong cái hiện thực nhàm chán của thế giới công lệ quanh ta.

Tất cả những tìm tòi đó của trào lưu nghệ thuật hiện đại có đúng không ? Có thể trả lời một cách dứt khoát rằng: về cơ bản là đúng (bởi trong tìm tòi cái mới, không thể không có chỗ thái quá cần điều chỉnh). Song phải thừa nhận rằng, những bản khoản của họ là có lí do:



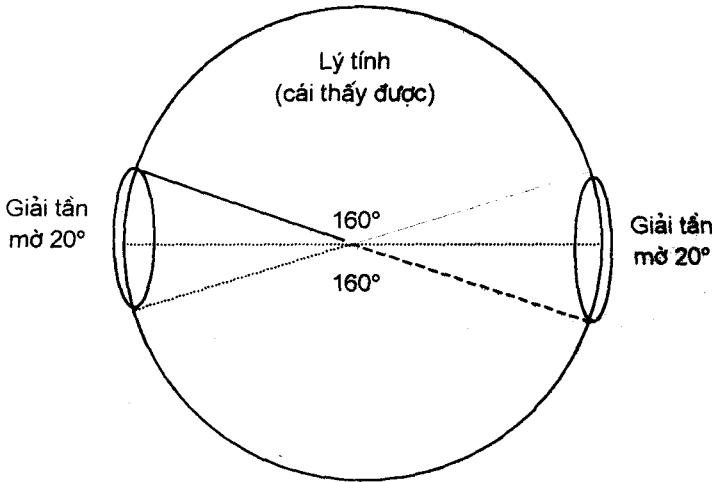
Ảnh 12. Sự cảm dỗ của Thánh Āngtoan (1947)
Của Salvador Dalí.

- Ngay từ cuối thế kỉ XVIII, Châu Âu đã xuất hiện một ý kiến rất độc đáo, đòi đem lí tính ra phê phán. Người đề xuất ý này là nhà triết học kiêm khoa học tự nhiên E. Kant (Emmanuel Kant) (1724-1804). Ông đã viết cuốn *"Phê phán lí tính thuần túy"* để chỉ ra phạm vi rất hạn hẹp của lí tính mà trước đó người ta cứ tưởng là vô tận. Luận điểm cơ bản của ông là: có một "vật tự nó" ở bên ngoài tầm nhìn lí tính của chúng ta; chúng ta phải có cách nhận thức khác (ngoài lí tính) mới có thể hiểu được bản chất sâu xa của sự vật. Ý kiến của Kant bị các nhà khoa học đương thời không hiểu, vì thế họ đã coi ông là thú "duy vật nửa vờ".

- Ngày nay, khoa học lại đánh giá E.Kant là “nhà triết học Anhxtanh của nghệ thuật” (để đối lập với triết học kiểu Niuton của nghệ thuật cổ điển).

- Người ta dựa vào ý kiến của E. Kant để lập ra “vòng tròn nhận thức” nhằm phát hiện ra cái *Duy lí* và cái *Phi duy lí*; cái cổ điển và cái hiện đại trong nghệ thuật.

“Vòng tròn nhận thức” có nội dung như sau:



Điểm mù của lí tính E. Kant gọi là “vật của nó”

Theo bản chất của góc nhìn, thì lí tính của con người chỉ có sức mạnh và hiệu lực cao trong phạm vi 160^0 , ngược lại là “điểm mù” của lí tính cũng chiếm 160^0 ; còn lại là “giải tần mờ”, đó là điểm chuyển hoá giữa phạm vi thấy được của lí tính và điểm mù của nó. Diện tích của vòng tròn phụ thuộc vào đường kính của nó. Nhận thức của con người luôn luôn mở rộng hiểu biết, mở rộng phạm vi của lí tính, nghĩa là từ R1 tiến đến R2+R3+R4...

vô tận. Nhưng vì góc nhìn của lí tính là một hằng số nên lí tính càng mở rộng thì điểm mù của nó (cũng là một hằng số) cũng càng mở rộng (càng biết nhiều thì càng biết rằng còn nhiều điều mình chưa biết) đó là “bi kịch” của lí tính. Nếu không có cách xâm nhập *phi lí tính* thì lí tính sẽ trở thành phi lí. “Vòng tròn nhận thức” đó được biểu hiện như sau:

Với phát hiện này, nghệ thuật hiện đại là nghệ thuật không nhằm vào “cái thấy được”, mà muốn vượt qua giải tần mờ ($20^0 + 20^0 = 40^0$) để khám phá cái bên trong (cái mặt sau) của *hành tinh con người*, nằm trong sâu thẳm của con người.

NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI



Ảnh 13. Gương mặt của chiến tranh.
Của Salvador Dali.

Với tất cả những lí do trên, khái niệm “hiện đại” trong nghệ thuật đã gắn liền với cái mới, cái khác với truyền thống, khác với cổ điển, cái đi vào chân trời mới lạ để khám phá bản chất của con người thế kỉ XXI, nhưng không phủ định truyền thống, không coi thường cổ điển.

Trên cơ sở khái niệm “hiện đại”, chúng ta lần lượt nghiên cứu một số trào lưu nghệ thuật tiêu biểu:

II. CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG (IMPRESSIONNISME)

Sức mạnh của nghệ thuật là ở chỗ những nỗi đam mê không bao giờ già cỗi. Điều này một lần nữa lại đem đến cảnh hưng thịnh, nhưng khá bộn bề của những cuộc cách mạng nghệ thuật hội họa của thế kỉ XX. Tất cả các trào lưu, các trường phái hiện đại đều tìm cách tự bộc lộ bản thân ngay khi con người tưởng đã thể nghiệm hết mình và trước mọi phương thức nghệ thuật đã có chiều dày lịch sử để tìm cái mới cho nghệ thuật. Từ những năm 1860, nhóm họa sĩ Mônê, Rơna, Pítсарô, Xédannơ, Sítxlây, Đơga, Guyđômen cùng trưng bày tại nhà nhiếp ảnh Nada (Pari) những sáng tác tiêu biểu của họ (từ 15/4 đến 15/5/1874). Sự sùng sốt bắt đầu từ đây, công chúng của nghệ thuật cổ điển kinh ngạc trước “*Thị hiếu điểm nhòa*” của các nhà Ấn tượng. Bức “*Ấn tượng rạng đông*” của họa sĩ Mônê 1872 dường như đã gây nên một ấn tượng khó hiểu. Người ta sôi nổi luận bàn về nội dung và cả tiêu đề rất sáng giá của bức tranh: Vẽ Ấn tượng? Vẽ cảm giác? Thể hiện một khối màu nhòa này họa sĩ muốn nói gì?

Qua tác phẩm “*Ấn tượng rạng đông*”, người xem như thấy thời gian thoáng qua sau cái nhìn đầy nghi ngại phút đầu, dần dần nhận ra cái gì đấy đang động đậy, nhô đầu lên qua lớp sương mờ dày đặc, nó phát ra thứ ánh sáng màu da cam ánh lên

khoảng không gian màu xanh lá cây pha tím. Ngắm kĩ hơn nữa sẽ thấy hiện dần hình bóng cây cối, bến nước, thuyền chài, có chút gì như sự ngọt ngào của cảm xúc, rồi rất nhẹ là bầu không khí của sớm mai mơn man và mùi hương dịu nhẹ vấn vít trong hơi ẩm tĩnh khiết. Nước và sương long lanh phản chiếu, và bị ánh sáng thu hút lấp lánh các màu sắc. Cảnh vật thiên nhiên trong lúc rạng đông lần lượt giã từ bóng tối lộ dần những dáng vẻ yêu kiều. Mọi vật nhẹ nhàng chuyển động, nhẹ nhàng đổi sắc dưới ánh sáng huyền ảo, bao trùm các hình thể. Ánh sáng lọc qua không khí tạo ra một thứ ảo ảnh. Các màu sắc ấm áp bắt đầu tràn ra. Thật kì lạ, lúc này tất cả các đường nét, các hình khối, dáng vẻ trong bức tranh lại hiện ra rõ ràng đến thế.

Nhà báo Loroa sau khi xem xét các tác phẩm này, đã gọi nhóm họa sĩ ở phòng trưng bày Nada (Pari) là các “*họa sĩ Ấn tượng*” (Les impressionnistes), và điều này coi như đã định đoạt xong cái tên gọi cho trường phái này. Nghệ thuật Ấn tượng có gì khác so với các phương thức nghệ thuật trước đây ?

Phái Ấn tượng với sự giúp đỡ của *điểm nhòe thị giác*, mười năm sau kể từ khi gây nên “*cú sốc*” ở nhà triển lãm Nada đã tạo dựng được uy tín và ảnh hưởng trong khối công chúng đông đảo của nghệ thuật.

Họa sĩ Ấn tượng cho rằng màu sắc là hồn của bức tranh. Nhưng nếu trước đây ta giam hãm chúng trong một “*hình dáng trầm tư mặc tưởng*”, nay hãy thả cho chúng trở về vũ điệu của thiên nhiên, đó là sự chuyển động. Khi vũ điệu đã cất lên thì ai dám chắc có bao nhiêu sức biểu cảm nung nấu trong đó ? Hãy cẩn trọng hơn một chút trong sự quan sát của chính mình, chúng ta sẽ nhận thấy bản chất của sự biến hình. Sự chuyển động được tạo nên bởi sự hội tụ của các hiện tượng khí quyển: ánh sáng, màu sắc và không khí.

Phái Ấn tượng nhận thấy rằng, màu sắc thiên nhiên luôn luôn biến đổi. Mà màu sắc thì tùy thuộc ở ánh sáng khúc xạ lên bề mặt của khí quyển, và bản thân ánh sáng cũng không ngừng biến đổi nên hình ảnh mỗi vật dù thoáng qua vài giây cũng vẫn rung rinh đọng lại trong mắt chúng ta. Ánh sáng này chưa kịp tắt thì mắt ta lại tiếp nhận ánh sáng và hình ảnh khác. Hiện tượng này làm cho con người có cảm giác hỗn hợp về màu sắc. Và nghệ sĩ Ấn tượng đã tức khắc nắm lấy mảnh đất màu mỡ chưa khai phá này để thể nghiệm mình.

Vũ điệu thắm mĩ của thiên nhiên ở đây là khi sự khúc xạ của ánh sáng mặt trời trên bề mặt không khí làm chìm ngập những ngôi nhà, cỏ cây và những con người. Tất cả đều cử động, đều biến hình. Cảnh vật như bị hoà tan trong bầu không khí thuỷ tinh lấp lánh các sắc màu lại càng thêm duyên dáng. *Sức cuốn hút của tranh Ấn tượng là ánh sáng, không khí trong sự hoà sắc, nên nghệ sĩ không ngần ngại cho đất đai và con người trong tranh của họ mờ nhạt. Ánh sáng mặt trời trong tranh Ấn tượng trở nên mạnh mẽ hơn. Các sắc chủ nóng trở nên mãnh liệt hơn, nhưng cũng dạt dào hơn. Với sự hỗ trợ và tương phản của màu sắc qua những tác phẩm “Xôn xao Buphan”, “Tĩnh vật hoa”, “Người đàn bà ngồi”... của Xêđannơ. “Lúa vàng”, “Những người phụ nữ xứ Arles”, “Hoa hướng dương” của Vangogh.*

Việc thể hiện tính nhạc trong hội họa cũng được phái Ấn tượng quan tâm. Họ cho rằng, nếu như ngũ điệu tình cảm là ngọn nguồn của âm nhạc, thì sự rung động của màu sắc trong môi trường ánh sáng và khí quyển là nguồn tạo nên thú hoà âm lay động trong hội họa. Nên họ háo hức quan sát cảnh vật, con người không phải từ góc độ từng cá thể riêng rẽ mà ở góc độ tổng thể. Vì vậy xúc cảm một chiếc lá rờ rệt có lẽ ít gây nên hứng khởi cho họa sĩ Ấn tượng bằng cảm xúc dạt dào của những tán lá trong hình khối toàn diện. Màu sắc lay động cùng truyền

cảm được hoà thanh của những tiếng động phố phường: còi xe lạnh lạnh, tiếng rít, tiếng nói, tiếng cười, gió luồn xào xạc trong lá và mùi hơi người ngọt ngọt của những đám đông chen chúc trên chiếc xe đậu ở *Quảng trường nhà hát Opêra ở Pari* của Pítсарô. Không khí ẩm nước sau cơn mưa trong tác phẩm "*Xôn xao Buphan*" của Xêdannơ... tạo nên thứ nhịp đập phập phồng, ồn ã và tuôn chảy, có hình và biến hình rất khó nắm bắt của cuộc sống trên "*Đại lộ Môngmactơ*" của Pítсарô.

Cái khó nắm bắt đó là gì vậy ? Phái Ấn tượng trả lời bằng sự biểu đạt sự chuyển động. Không chỉ của dòng người, dòng xe cộ, mà cả mây, khí núi, cây cối, hoa, gió, nước bốc hơi... cho đến sự tinh tế của những cảm xúc, luồng suy nghĩ biến thái trên nét mặt trầm tư của "*Người đàn ông ngâm píp*", hay đây biểu cảm của "*Người đàn bà trong chiếc áo choàng xanh*" của Xêdannơ.

Như vậy, cảm giác hỗn hợp về màu sắc qua tác động của ánh sáng và không khí tạo ra cảm giác về âm thanh, mùi vị; về sức mạnh biểu đạt này màu sắc của phái Ấn tượng đã làm lay động cả không gian.

III. CHỦ NGHĨA DÃ THÚ (FAUVISME)⁽¹⁾

Tất cả các trường phái nghệ thuật phương Tây dù có biến đổi muôn vẻ vẫn là phương Tây - ở đặc trưng cái nhìn theo luật

⁽¹⁾ Tên "Dã thú" do nhà phê bình Lu-i Vôxen gán cho các họa sĩ có tranh trưng bày tại "Phòng triển lãm mùa Thu" năm 1905, ở Pari. Trong khung cảnh khác thường được tạo ra bởi những khối màu sắc rực rỡ, chói lọi đến cuồng nhiệt từ các bức tranh, có một bức tượng đồng nhỏ của Máckê tạc theo phong cách Pholôrăng (thời kì Phục hưng), xem ra tương phản và lạc lõng như bỗng rơi vào một khu rừng hoang dại, đầy dã thú. Nhà phê bình Lu-i Vôxen buột miệng thốt lên: "Đônatenlô giữa bầy dã thú" (Đônatenlô là thiên tài hội họa và điêu khắc thời Phục hưng).

viễn cận (luật xa gần). Riêng chủ nghĩa Dã thú là một trường hợp đặc biệt. Cái nhìn của chủ nghĩa Dã thú là cái nhìn theo phép “lấy lớn thấy nhỏ”. Nghĩa là, chủ nghĩa Dã thú đã lấy cái nhìn phương Đông để phát triển hội họa Phương Tây về phía tạo nên sự phóng khoáng màu sắc và sự tự do trong biểu cảm. Chủ nghĩa Dã thú “không nhằm vào điều gì khác hơn là nói lên cái thế giới của những *cảm xúc nội tâm*” (Vangogh).

Như vậy, chủ nghĩa Dã thú không vẽ sự việc, mà giành quyền tối thượng cho cảm xúc. Ở đây suy tưởng bị đẩy xuống hàng thứ yếu để giành chỗ cho những cảm giác. Với mỹ học này, chủ nghĩa Dã thú đã trở thành một *nghệ thuật biểu tả* táo bạo, nó phù hợp với sức sống tràn trề, như sự tràn trề của lớp trẻ thế giới công nghiệp. Chủ nghĩa Dã thú là *thứ nhạc Rock của hội họa hiện đại*.

Vậy những gì gò bó, cổ điển, hàn lâm, cho đến cả ánh sáng và chủ nghĩa tự nhiên của hội họa Ấn tượng đều bị chủ nghĩa Dã thú chối bỏ. Họ dùng những màu nguyên có sức biểu tả cao, những màu rực rỡ, đầy kích thích, và tràn trề của hình thể để tăng sức biểu hiện cảm xúc: khuôn mặt nhân vật xanh lét, đám người quây tròn nhảy múa rực một màu đỏ dữ dằn đầy kinh ngạc về đường nét vũ điệu. Thuyền ngoài xa khơi bỗng như duyên lên ngay trước *Cửa sổ mở...* chẳng thế mà Paul Gauganh đã bộc bạch: “Tôi tiến đến một phong cách kết hợp giữa trực cảm và chối bỏ hoàn toàn sự trung thành với tự nhiên bằng việc sử dụng những màu phi biểu tả”.

Như vậy, chủ nghĩa Dã thú rất có ý thức dùng các màu phi biểu tả để tăng cường chất biểu tả. Cũng có thể nói đó là cách biểu tả táo bạo. Một lối dùng “*Cơn sốt*” của màu sắc để biểu tả

cảm xúc. Ở đây ta thấy rõ các bậc thầy của chủ nghĩa Dã thú đã chịu ảnh hưởng của nghệ thuật phương Đông, không những cả nghệ thuật “bốc lửa” của người da đen, mà còn cả chất trang trí theo phong cách Ả Rập. Bởi vì sự dữ dằn của “Cơn sốt về màu sắc” nhất định được khuôn vào tính trang trí, nếu không, nó sẽ làm tan tác mất chất hội họa. Mặc dù vậy, chủ nghĩa Dã thú đã ra đời với một ước mong khá thánh thiện, nó muốn tạo ra một cuộc thể nghiệm “hoá thân” vào cảm xúc để thực hiện những ước mơ muốn hàn gắn thế giới.

Họa sĩ Henri - Matixơ đại diện xuất sắc của họa phái này đã phát biểu “Điều tôi mong ước là loại nghệ thuật thẳng băng, trong sáng, yên tĩnh, không có chủ đề lo âu hay bận lòng, mà đối với người lao động trí óc, với nhà doanh nghiệp, kể cả đối với nhà văn đều là liều thuốc an thần êm dịu, cái gì đó tương tự như chiếc ghế bành êm ái làm cho cơ thể của họ khỏi mệt, khoan khoái”⁽¹⁾. Do vậy, con người và cảnh vật trong tranh Dã thú thường “vui tươi”, trật tự và sặc sỡ sắc màu”.

Họa sĩ Dã thú cho rằng đường nét trong bức tranh thuộc về lí trí, còn màu sắc thuộc về cảm giác, tình cảm. Mà điều quan trọng nhất đối với họ là nghệ thuật phải bộc lộ cá tính, phải biểu hiện được cảm xúc chủ quan của người nghệ sĩ. Do đó, màu sắc không dùng để mô tả cảnh vật đúng như nó vốn có mà là để “Phản chiếu những tâm tình sôi nổi hay để thử lửa trái tim”. Họ không ngần ngại gia tăng sức mạnh của màu sắc, gây cho màu sắc tiếng vang vọng và dội đập như âm nhạc vậy. Muốn đạt được hiệu quả lớn, màu sắc cần được tự do biến hoá, chuyển sắc

⁽¹⁾ Giăngcát-su. *Toàn cảnh về nghệ thuật tạo hình đương thời.* NXB Gallimard, 1960, tr.140.

độ một cách bạo dạn, theo thể tương phản đối chọi bên cạnh nhau và hoà hợp tổng thể. Có như thế những cung bậc của màu sắc mới tương ứng và thể hiện một cách đầy đủ những sắc thái của tình cảm con người. Đường nét, hình thể do vậy chỉ đóng vai trò vạch ranh giới phân cách giữa các màu (*Vũ điệu* của Matixơ). Theo họ, bố cục vững vàng không do hình thể mà do sự bố trí, các khoảng màu xanh, đỏ, tím, vàng theo thể hợp mà xung, xung mà hợp.

Tiếp nhận kinh nghiệm dùng màu của Ấn tượng, nhưng phái Dã thú không pha trộn màu rồi đưa những nhát phết ngắn tạo “hoà sắc” như Ấn tượng, mà họ lấy ngay màu nguyên sắc từ ống thuốc, bôi màu theo diện rộng và phẳng. Họ cũng không tán thành phái Ấn tượng vì quá say mê với vầng hào quang của mặt trời mà làm át mất nhiều phần bản sắc riêng của cảnh vật. Họ quan niệm rằng ánh sáng trong tranh sẽ được toả ra do sự hoà hợp hay giao ứng của những khoảng màu nguyên sắc lộng lẫy, không pha trộn. Với họa phẩm “*Nhà bè*” (1906), Vólamin cho hai bờ sông vàng rực như muốn bốc lửa bên cạnh các màu khác: xanh lá cây, xanh lơ, xám...

Đoranh vào những năm 1905 - 1906, vẽ cảnh “*Mặt trời lặn trên sông Tamidơ*” thiêu đốt các sắc màu với những vệt đỏ rực loang như lửa cháy, màu hồng, vàng bốc rực bên cạnh màu lục.

Trong tác phẩm “*Gia đình họa sĩ*” (1911), Matixơ không tuân theo tương phản sáng tối, quy tắc viễn cận, các hình người đều là những khối màu: một thiếu phụ ngồi trên ghế, hai người đàn ông đang ngồi chơi cờ, một thiếu nữ đứng bên phải tranh làm giảm bớt sắc rực rỡ của màu đỏ thắm. Trên toàn diện bức tranh không chỗ nào không mang tính trang trí, Matixơ cho rằng “Bố cục là nghệ thuật sắp đặt theo lối trang trí những

thành phần khác nhau mà người họa sĩ dùng để biểu đạt tình cảm”. Phép giản ước và thủ pháp trang trí trở nên nổi bật ở các tranh Dã thú (đặc biệt ở tranh của Matixơ). Do không quan tâm tới quy tắc viễn cận, tương phản sáng tối nên các tranh Dã thú trông đơn giản, vui tươi, hồn nhiên.

Tuy nhiên như Bơracơ thừa nhận “người ta không thể nào cứ sôi nổi mãi đến cực độ, rục rờ quá thì dễ chán, tung bừa quá thì dễ nguội”. Việc sử dụng màu sắc quá bạo chỉ nở rộ ở những họa phẩm của nhóm Dã thú hồi mới nổi lên (1905-1907). Những người hăng hái như Volamin, Đơranh... về sau cũng hạn chế bớt sự sặc sỡ, màu sắc dịu đi, và chú trọng nhiều hơn đến các yếu tố biểu hiện khác. André Đơranh (1880 - 1954) trở lại với màu sắc thiên nhiên sát thực hơn trong *Rừng*, *Khoả thân*, *Tàu buồm*, *Cônliuơ* (1876 - 1958) như bốc lửa trong các tranh giai đoạn đầu. *Nhà bè*, *Cây cỏ*, *Vườn rau* dần chuyển sang hình và khối, màu sắc ngả sang màu xanh lục xám, màu đất trong *Rặng cây bạch dương (Khu rừng)*. Albert Máckê (1875 - 1947) say sưa trước những cảnh bát ngát nơi mặt biển, êm đềm nơi bến sông ông vẽ “*Rước hoa ở bãi biển*”, “*Sông Seine ở bến Poissy*, rồi “*Bến tàu*” (1905). “*Bến tàu*”, phảng phất bóng dáng Ấn tượng hơn là Dã thú.

Ngoài Volamin Albert Máckê, André Đơranh, còn có Van đơgen (1877), Raoul Đuyphi (1877 - 1953). Đuyphi sử dụng màu xanh một cách đầy biểu cảm. Trong tranh của ông, mênh mang một sắc xanh lam của nền trời, biếc và sâu thẳm là màu xanh của nước biển, xanh mơ màng và long lanh trong ánh mắt của các cô nàng. “*Vịnh ở Nise*”, “*sân quần ngựa*”, “*thuyền buồm ở Đôvin*”. Trong số họa sĩ Dã thú, xuất sắc hơn cả vẫn là Matixơ (1869 - 1954) với những họa phẩm vẫn được tán thưởng đến nay. Sau nhiều lần thay đổi bút pháp, Matixơ vẫn giữ được

những ưu điểm của trường phái Dã thú: sự phóng khoáng về màu sắc và hình thể nhưng không vì quá thiên lệch về màu sắc mà quên đường nét. Trong các tác phẩm của Matixơ, nét bút đưa nhẹ nhàng, thoải mái. Hình thể làm đường viền bao lấy màu sắc nên nhiều khi mặt người không còn có mũi mồm mà chỉ còn là khuôn mặt trái xoan chứa đựng khối màu. Đôi khi chỗ vật thể nổi lên với những sắc màu mà không thấy nét viền phân cách. Về bố cục, thoạt trông cách sắp đặt bài trí không rõ rệt như ở nhiều tranh của các họa sĩ khác, nhưng ngắm nhìn kĩ thì thấy nó vẫn kín đáo ẩn dưới những đường nét phóng khoáng và màu sắc hoà hợp. Lúc này mới nhận rõ sự sắp đặt rất hợp lí. Các chi tiết trong toàn bộ tác phẩm đều có vai trò làm nên bộ mặt toàn diện, ít khi thừa. Thành thử với kĩ thuật vững chắc mà ý không lộ liễu, tranh Matixơ có vẻ hồn nhiên nhẹ nhõm và sáng tươi chứ không trau chuốt công phu như các họa sĩ cổ điển. Tranh gợi được niềm vui sống là điều mà họa sĩ mong muốn thể hiện: “*Cửa sổ mở*” (1905), “*Phụ nữ áo đỏ*”, “*Phụ nữ với lục huyền cầm*”, “*Cành mận*” (1948), “*Thiếu nữ người Anh*”...

IV. CHỦ NGHĨA LẬP THỂ (CUBISME)⁽¹⁾

Xu hướng chính yếu của hội họa Phương Tây thế kỉ XX là đi đến hội nhập phương Đông ở khía cạnh đi vào khai thác những

⁽¹⁾ Chủ nghĩa Lập thể xuất hiện ở Pari năm 1907. Nhân xem tranh của Bracó tại phòng triển lãm “Kanoailơ”, nhà phê bình Lui Vôxen đã viết: “Ông Bracó coi thường hình thể, biến đổi tất cả, cảnh vật, dung mạo con người và nhà cửa bằng những bản phác thảo hình học, những hình lập phương”. Từ đó trường phái có tên gọi là chủ nghĩa Lập thể. Chủ nghĩa Lập thể, tiếp thu kinh nghiệm sáng tác của Cézanne khi ông cho rằng: “Tất cả trong thiên nhiên đều hình thành theo những khuôn hình cầu, hình nón, hình trụ, cần phải học vẽ trên những hình thể đơn giản đó, sau đó người ta có thể làm được tất cả những gì mà người ta mong muốn”.

chiều kích bên trong của thế giới nội tâm con người. Nếu như tuyệt tác “La Giôcôngđơ” của Lêôna đờ Vanhxi thời đại Phục hưng, đã đánh một dấu son khám phá ra sự thấp thoáng, ẩn hiện, rất khó nắm bắt của vẻ đẹp tâm hồn con người; thì hội họa thế kỉ XX đã đi đến nhiều giải pháp cho việc thể hiện những bình diện bên trong không hề phẳng lặng của vẻ đẹp này. Một lí do đơn giản là giờ đây một bộ phận đông đảo trong giới nghệ thuật không còn thấy bằng lòng với mãnh lực huyền bí chứa đựng trong nụ cười mỉm của nàng “Mônalisa” chỉ biết thách thức con người bởi một câu hỏi về sự bí ẩn. Trong khi các họa sĩ hiện đại lại nóng lòng muốn được thể hiện mình hiểu bí ẩn là như thế nào và theo cách thức nào? Picátxô tâm sự: “Khi chúng tôi vẽ Lập thể, chúng tôi không hề có chủ tâm dựng lên chủ nghĩa Lập thể mà chỉ nhằm biểu lộ cái gì đã có trong chúng tôi”. Còn Bracô: “Đối với tôi, chủ nghĩa Lập thể, hay nói đúng hơn, chủ nghĩa Lập thể của tôi, là một cách thức mà tôi đã tạo ra để cho mình dùng, và mục đích của nó trước hết là đặt nghệ thuật hội họa vào tầm kĩ năng của tôi”.

Những khuynh hướng sáng tác hậu La Giôcôngđơ qua Ấn tượng, Dã thú đến Lập thể đã tiếp thu những nghiên cứu nghiêm túc cho sự sát nhập khoa học với hội họa của thời kì Phục hưng, nhưng đi theo những cách thức riêng biệt. Tìm tòi để thể hiện, chủ nghĩa Lập thể *qua giải phẫu nhân thể - hình học đã tiến hành một cuộc giải phẫu nhân tâm chưa từng thấy*. Với sự chi phối của những đường chỉ đạo dứt gãy, những nét cắt ngang dọc, hội họa lập thể đã phơi bày đến cùng cực thế giới khi bi, khi hài, khi cuồng lộn, khi day dứt hay thăm sâu bên trong con người.

Họa sĩ Lập thể nhận ra không gian hai chiều của hội họa giờ đây đã chật chội, ngột ngạt, không đủ sức mạnh biểu tả hết ý đồ nghệ thuật của họ. Tuy nhiên lí tưởng tạo ra không gian ba chiều thực của loại hình điêu khắc trong hội họa là chưa có thể. Nhưng khi phái Lập thể đã nhận ra rằng có thể thiết lập được không gian ba chiều quen thuộc trong hình học, rất bất ngờ họ đã đem lại cho con người một góc độ khám phá mới, một cách nhận thức mới về con người, về cái thế giới bí ẩn bên trong nó.

Con người, cảnh vật trong dung mạo là những bản phác thảo hình học được khuôn theo những hình cầu, hình trụ, hình nón, hình lập phương, để rồi sau đó bị cắt ngang xẻ dọc.

Có cái gì lộ lộ, rên xiết, xác xơ, hoảng loạn qua bộ mặt và hình thể *“Những cô nàng ở Avinhiông”* của Picátxô. Có cái gì như giấc mơ bị vùi dập, cuộc đời tươi tắn, những thân thể bị kéo căng, nhúc nhối, những nỗi sầu buồn vời vợi... *“Người nửa khóc, nửa cười”* và *“Cô gái ngồi trên bãi bê”* của Picátxô, tất cả như muốn tháo tung con người làm nhiều mảnh. Với cách nhìn của họa sĩ Lập thể, con người chỉ có thể tồn tại trong một diện mạo không toàn vẹn. Qua đó, biểu đạt cái khía cạnh của sự lạng lạng; chính con người nhiều khi cũng không nhận ra mình trong những tình huống bi đát. Đó là gì, nếu không phải là hình ảnh của một thế giới bị chia cắt bởi bộ mặt tàn phá của chiến tranh, chia li hằn thù, những biến cố, những thảm họa v.v...

V. CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC (SURRUÉALISME)

Phép “lấy lớn thấy nhỏ”, coi con người là một trung tâm vũ trụ đã tạo điều kiện cho nghệ thuật hiện đại đi sâu vào lĩnh vực

“*nội cảm vũ trụ*”: ấn ức, hoang tưởng, giấc mơ, ảo giác, nghiệm sinh, nội thị siêu hình, ngoại cảm v.v...

Đã đến lúc sự đối diện của con người trước “*Vật tự nó*”, hay bản thể siêu quy luật, đang thúc đẩy một sự giải mã, thì việc chấp nhận đi vào siêu quy luật là chấp nhận sự khám phá *Siêu thực*.

Dựa trên thuyết Phân tâm của Frót, thuyết Trực giác của Bécông và thuyết Nhận thức của Kant, *Chủ nghĩa Siêu thực* đã ra đời với quan niệm có một thế giới ở trên ta, một thế giới cần phải khám phá. Họ cho rằng thế giới mà ta đang sống là thế giới hiện thực nằm trong tầng bao quát của lí tính, còn thế giới siêu thực vượt qua ngoài tầm bao quát đó. Để phản ánh vùng *vượt biên độ* này, Chủ nghĩa Siêu thực đã đi đến một phương thức biểu hiện mới trong nghệ thuật là tìm cách tạo dựng một thế giới ám ảnh, dựa trên sự lắp ghép những biến thể của vật thể hoặc những ảnh giác soi rọi trong tâm thức nghệ sĩ để phát hiện một “*nội cảm vũ trụ*”.

Phái Siêu thực cho rằng họ chỉ có tham vọng khơi ra ánh sáng những trạng thái u uẩn, “muốn khám phá và gợi ra những bí mật trong vũ trụ và trong tâm hồn, làm thơ không ngại tối tăm, vẽ tranh chẳng cần ai hiểu, phô bày những hình thể, cảnh vật quái dị đã từng thấy trong giấc mơ hoảng loạn, hay tưởng tượng trong giây phút hoang mang nào đó” (Đoàn Thêm. *Thử tìm hiểu hội họa*, tr.42).

Sanvađo Đali trong tác phẩm “*Hươu cao cổ bốc cháy*” lột tả cảm giác phập phồng trong cơn hoang tưởng: lửa bốc rừng rực trên thân hươu cao cổ bên cạnh những hình người biến dạng kì quái ngêu ngao, bước đi dò dẫm, trên lồng ngực và vế đùi phải

bật ra tám chiếc ngón kéo. Núi nhấp nhô một dải mờ xa. Những cái bóng đồ dài im lìm, xa vắng.

Tác phẩm "*Giấc mơ do con ong bay qua quả lựu đạn làm nên trước một giây thức tỉnh*", cũng của Sanvado Đali rất lạ lẫm và siêu thực ngay từ cái tiêu đề. Ông lắp ghép những hình thể và thông qua một sợi dây liên kết của ẩn ức: bốn cái chân hươu đã được vẽ bóc lên chỉ là những sợi xương nối liền nhau đong đưa, ngẫu nhiên. Bên cạnh là hai con hổ vằn với những bàn chân đầy móng vuốt trong tư thế nhe nanh chồm tới sắp cắn xé con người. Ngay trước con hổ là một khẩu súng trường lắp sẵn lê, ngay trước mũi lê là một phụ nữ nằm trong tư thế đang trong cơn ác mộng, toàn bộ cơ thể như bị bơm căng phồng. Con hổ cách khẩu súng trong gang tấc, lưỡi lê cách con người chỉ một ly. Con ong bay vo ve. Cơ thể người phụ nữ nằm lơ lửng giữa hai khoảng màu đầy cảm giác rung mình, trước cái móng vuốt, dễ vỡ chỉ cần nhích lên một chút nữa là hổ chồm tới cò súng, lưỡi lê chạm vào cơ thể, cơ thể đang bị căng phồng như quả bóng được bơm hết cỡ, tất nhiên sẽ nổ tung. Song hiệu quả thẩm mỹ của nó không phải là không đạt đến một trình độ bậc cao. Có gì như lời đe dọa cảnh tỉnh về một thế giới mong manh, hãi hùng, ngọt ngào trước giây phút bước ra khỏi cơn ác mộng.

Ở tác phẩm "*Sự bền lâu của kí ức*" (1931), Sanvado Đali đã thể hiện một sự vĩnh hằng của trí nhớ thông qua hình tượng chiếc đồng hồ bị đập bẹp treo trên cành cây khô cháy thối như bánh đa bị nhúng nước.

Nếu Sanvado Đali vẽ với cảm xúc Siêu thực, Cảm thức bằng những hình dạng bóc lên, vượt biên độ, gọi lên một thế giới khác thì Yves Tanguy vẽ tác phẩm "*Mẹ ơi ! Ba bị thương rồi*" lại thể

hiện như một tiếng kêu vang dội trong một hoang mạc mênh mông: một cái cây xù xì dựng nghiêng, một khoảng đen trắng ngoằn ngoèo như đám khói, vài hạt đậu, rấn góc đầu, một hình xoắn dựng đứng như cái mở nút chai. Ở đây ta có cảm tưởng như tác giả muốn diễn tả cảm giác bất thần như bị u mê đi của con người hoàn toàn không kiểm soát được lí trí, thăng thốt và mù mịt, lẫn lộn và hoang vắng trước khi con người kịp làm một động tác phản ứng nào đó.

Một nhà siêu thực khác: Max Ernst với bức họa mang tựa đề *“Đàn bà, ông già và hoa”* cũng thể hiện một khoảng không âm u, xa vắng nơi hoang sơ, một con người có cái đầu giống chiếc quạt lớn xoè rộng, hai tay trong một tư thế biểu tả? Một người khác đầu khỉ chân gổ tay ôm một phụ nữ khoả thân nhỏ, gây một cảm giác kì quái ám ảnh.

Ngoài ra, chúng ta còn thấy Magritte có tác phẩm: *“Thế giới vô hình”* (1954), và Chiricô với *“Nồi sấu và vẻ bí mật của một đường phố”* (1914) cùng dụng ý soi rọi những ám ảnh, những uẩn khuất, những cảm giác bay bổng siêu thoát thuộc về một thế giới tiềm ẩn, mông lung.

Tuy nhiên, trong chủ nghĩa Siêu thực, thỉnh thoảng chúng ta cũng bắt gặp những tác phẩm khai thác cảm xúc êm dịu trong cõi mơ mộng thần tiên như: *“Cặp vợ chồng chưa cưới ở tháp Eiffel”* của Chagall, *“Cảnh trong nhà ở Hà Lan”* của J. Mirô: Con chuột nghịch đàn, con mèo với cuộn băng múa lượn, củ hành, đuôi gà, mặt trăng có mắt...

Từ tất cả những ẩn thể, những hỗn độn trong lĩnh vực *“Nội cảm vũ trụ”*: giấc mơ chấp chờn trong ác mộng, trong tiềm thức v.v... Chủ nghĩa Siêu thực đã lắp ghép lại những mảnh

vụn đó để *tạo dựng một ám ảnh* hơn là một mong muốn điều hoà. Họ muốn đặt những dấu chấm lửng hơn là muốn đưa ra một giải đáp. Điều này nghệ thuật hoàn toàn có quyền. Song cần thấy rằng, thế giới Siêu nghiệm mà chúng ta cần khám phá ngay cả khi qua bàn tay của bậc thầy của chủ nghĩa Siêu thực là Sanvado Dali thì kết quả tối ưu nhất của nó cũng mới chỉ là những cảm giác ám ảnh mà ai cũng có thể đã một lần trải qua trong đời. Chỉ có điều, dưới con mắt của các nghệ sĩ Siêu thực, những cảm giác này đã được soi rọi bằng những hình tượng cảm quan theo logic của cái “vô trật tự” để muốn tìm về một cái “trật tự siêu nghiệm” cần thông báo.

VI. CHỦ NGHĨA TRỪU TƯỢNG (ABSTRACTIONNISME)

Hướng đến một nghệ thuật vì ngày mai, nên nghệ thuật không mô tả cái thấy được, mà là cái nó sẽ làm cho ta trông thấy, chủ nghĩa trừu tượng muốn thông báo về một trật tự mới: “trật tự siêu nghiệm” của vũ trụ nội cảm.

Vì thế, nghệ thuật trừu tượng đã từ chối tối đa những hình tượng quen thuộc của thế giới hiện thực nằm trong tầng bao quát của lí tính. Nếu như các họa phái trước đó đều đi từ hình tượng để đạt tới cảm xúc, thì chủ nghĩa trừu tượng lại trên cơ sở thiết lập cảm xúc trước, sau đó đạt đến một lối tạo hình tượng cao hơn – *Dạng thức siêu hình tượng* (tức là cái mà nghệ thuật sẽ làm cho ta trông thấy). Lấy chất liệu của “Nội cảm vũ trụ” để phản ánh chính nó, điều này chủ nghĩa trừu tượng đã có những tìm tòi, đặc biệt ở loại tranh bố cục và vô thể, họa sĩ trừu tượng đã tạo dựng một “trận đồ bát quái” của những đường biểu cảm. Điểm nào cũng là điểm bắt đầu và nơi bắt đầu cũng là nơi dẫn tới điểm kết thúc ở... Không cùng.

Nói một cách khác, nghệ sĩ trừu tượng đã gán ý nghĩa *Biểu cảm* cho những đường *Phi biểu cảm*, chỉ có cảm xúc và ấn tượng về nó cho ta một lối thoát ra từ những khối hình biến loạn cùng cực đó.

Từ góc độ lăng kính “con mắt thứ ba” - con mắt của tâm thức, phái trừu tượng qua trận đồ cảm xúc đã giải phóng triệt để tính cách huyền bí của màu sắc. Với quan niệm “màu là hình thể”, màu sắc theo chiều hướng thăng hoa của tâm thức nghệ sĩ mà tương phản hay kết hợp, giao ứng với nhau tạo nên sự biến sắc, ẩn sắc và thịnh sắc, vô cùng linh hoạt. Sức biểu cảm lạ lẫm từ các tranh trừu tượng là được soi rọi từ trong nội cảm vũ trụ mà ra, và dội ngược trở về thế giới nằm trong tầng bao quát của lí tính, tạo ra những góc độ mới trong cách nhìn nhận về thế giới hiện thực xung quanh chúng ta. Những tế bào li ti gây cảm tưởng về một cuộc sống náo nhiệt và không ngừng phát triển của nhịp sống hiện đại. Tác phẩm *Nhảy múa ở Broadnay* (1942) của P.Mondrian với những đường vạch tế nhị, những chấm phân bố linh hoạt, những khoảng trống của tiếng vọng gây được ý niệm cụ thể về âm nhạc vô hình. *Hội họa* (1955) của Hantai, như những bụi cây có dây tơ hồng bám chằng chịt: Giàu sức sống, sinh động và dạt dào. *Tán dương* của B.W Tomlin như nét thảo chữ nho khi tâm hồn bay bổng thành nét cong uốn lượn, hay xoáy tròn cạnh như vệt phết ngắt ngang dọc: Cảm giác bay bổng và hoà điệu. *Nổi gió* của Jeanle Moal với những đường vút lên, vòng xoáy tròn tựa cơn lốc, cảm giác mạnh mẽ, quay cuồng. *Đêm Giáng sinh* (1950) của Gustave Singier, giống như một thành phố được xếp bằng chữ A, hay cảm xúc trong tâm hồn nghệ sĩ khi dạo qua như nhà thờ kiểu Gôtích, bản thánh ca vừa cất lên cao vút một lời thỉnh cầu tạo cảm giác bay bổng, linh

thiên. *Hàm đá* của Pierre dmitrienko tựa như mặt hoa sen, cảm giác mát rượi lí thú v.v...

Công chúng cảm nhận được gì trước những nét dài phơ phất trong tranh của Hartung, giống như những sợi tóc buông lơ lửng của thiếu nữ, hay lá liễu uốn mình trong gió?... Họa sĩ trả lời, đó là “Rung động” không phải dễ dàng khi muốn thổ lộ ra bằng hình tượng những cảm xúc thầm kín đang rung lên trong tâm hồn người nghệ sĩ, và càng không dễ dàng để có thể vẽ được cảm xúc ra thành hình dạng cụ thể để ngắm nhìn. Song ở những góc độ tinh tế này, con người luôn tồn tại một khát vọng, hướng tới cái đẹp và sự đồng cảm trong mối quan hệ giữa con người với con người, và những bức tranh trừu tượng có giá trị luôn chiếm được cảm tình từ phía công chúng. Những cảm xúc của người nghệ sĩ đã bắt nhịp và hoà điệu với những cảm xúc của người xem tạo nên một thứ tình cảm tương đồng khi đứng trước những bức tranh đầy cá tính, giàu sinh lực và có sức truyền cảm mạnh mẽ. Cái dị thường trong những họa phẩm này đã đem lại cảm giác được chia sẻ từ phía người xem, vì ở mức tưởng tượng, bay bổng khá cao mà “họa sĩ có thể dất ta lên, nhưng ta không ngại lạc lối đi về”.

Do đó, hội họa trừu tượng có thể giải toả những tâm trạng đặc biệt. Những tâm trạng mới chỉ mơ hồ cảm thấy nhưng luôn day dứt tâm trí con người. Nỗi đau khổ của Van Gogh, sự chua chát của Rouault, tâm trạng kinh hoàng của Đali v.v... Liệu cỏ cây và những hình dáng cụ thể có thể bao chứa nỗi? Việc mượn người hay cảnh để biểu lộ tâm tình đã được nhường chỗ cho những ý tưởng tượng trưng. Và tượng trưng là bắt đầu hướng về trừu tượng: từ những nét phác họa đơn sơ gọi qua hình thể đã thành những vết lấm tẩm trong tranh của Seurat, thì cũng có

thể đổi thành những gạch ngăn trong sự kết hợp dấu cộng, dấu trừ của Mondrian. Tác phẩm *Âm nhạc* của Kupha có dáng dấp của một cỗ máy kì dị. Còn tác phẩm *Kết hợp bằng các dấu cộng, dấu trừ* (1915) của P.Mondrian như trận mưa trút xối xả xuống mặt đường, và nước chảy xuôi chiều ra lối thoát nước. *Những gạch, những chấm* của Tobey không phải đã được ném ra một cách vô ý thức. Chúng được phân bố hài hoà trong một mạng lưới tựa như Nghệ thuật trừu tượng, do đó đã khai thông một hướng đi của sự nhận thức, sáng tạo và cảm thụ nghệ thuật ngược chiều với hướng đi cũ. Hướng đi lâu nay chúng ta quen thuộc là dưới góc độ của lí tính qua các hiện tượng xung quanh để soi rọi sự vật. Muốn nói cảm xúc thì mượn cỏ cây hay hoa lá. Nay hướng đi mới của hội họa theo quan niệm của phái trừu tượng là cần đi thẳng vào lĩnh vực sâu thẳm bên trong con người để vẽ.

“Trừu tượng quả thật đã mở rộng đường cho hội họa và đưa chúng ta đến nhiều lĩnh vực bao la mới mẻ đáng được thăm dò” (Đoàn Thêm - *Thử tìm hiểu hội họa*, tr.45).

Các họa sĩ trừu tượng đều bênh vực cho những luận điểm của Paliakoff: “*Các hình thể sẵn có đã được vẽ quá nhiều, mất hết ý nghĩa... cho nên muốn tìm ra các hình thể khác cần rút lui vào nội tâm*”; và luận điểm của Kandinsky: “*Nội tâm đó mới chính là nguồn gốc của nhu cầu và khả năng sáng tạo*”; còn Jean Atlan lại cho rằng, nội tâm “*Là nơi nghệ sĩ cảm thông với tiềm lực thâm trầm*”. Như vậy, dù họa sĩ Nakache có quả quyết “*Tranh biểu hiện tưởng tượng hay kì dị của ông hoàn toàn là một sản phẩm của tinh thần ông, không ai có thể nhận là giống vật gì đã có; và sáng tạo là đưa ra một tác phẩm từ chốn hư vô*” (Theo cuộc phỏng vấn ở Báo Arts, tuần 19/26-4-1961). Còn Georges Mathieu lại đưa kĩ học hội họa của ông về với Platon: “*Cái đẹp không ở ngoại cảnh, nhưng phát sinh từ ý tưởng, có ý*

tượng về nữ thân rồi Raphael mới vẽ được ra"... thì các họa sĩ trừu tượng đều hướng tới một mục đích là "Vẽ cái tồn tại trong đời", để thoả mãn một nhu cầu thấu triệt mối liên hệ đích thực giữa con người và vũ trụ. Họ muốn đưa "Hội họa lên siêu việt và đem thần trí con người tạo ra một vũ trụ khác, một cõi thực thứ hai". (Đoàn Thêm – tr.47).

Theo đó, mỗi họa sĩ trừu tượng vẽ theo ý riêng, còn khán giả tùy ý nhận xét. Họ vừa giải phóng tạo hình, vừa trả lại cho công chúng quyền đánh giá tác phẩm hội họa theo trình độ kiến thức và năng lực cảm thụ cá nhân.

Xem thế mới biết tranh trừu tượng là một tinh cầu của xúc cảm nguyên khôi. Những cảm xúc tràn ra nơi nét bút mà không phải nương nhờ hình bóng một kẻ trung gian nào, dù là cỏ cây hoa lá hay đồ vật nào khác; không phải cầu đến một dáng dấp vẹn toàn, mà bởi chính sức mạnh bên trong của những làn sóng rung cảm và được hưởng ứng bằng sự rung cảm đồng trạng từ phía công chúng yêu nghệ thuật.

Nếu có thể nói tới hạn chế, thì hạn chế lớn nhất của nghệ thuật trừu tượng là trừu tượng nghĩa là khó hiểu. Đây là một *nghệ thuật cần giải mã*, vì nó đã đạt tới cái "Mã" (Code) của biểu cảm. Và như vậy, khi thường thức nghệ thuật này cần một "Thìa khoá", mà mỗi tác giả trừu tượng lại là một "ổ khoá tinh vi". Với đại đa số công chúng hôm nay, nghệ thuật trừu tượng cần một "Chiếc cầu" nối họ với tác phẩm, "Chiếc cầu" này chính là *nhà phê bình nghệ thuật hiện đại* - người có khả năng đưa ra một loại "thìa khoá" có thể mở được cánh cửa vào những bí ẩn tâm hồn của nghệ sĩ trừu tượng.

CHƯƠNG V

CÁCH THƯỜNG THỨC NGHỆ THUẬT THÔNG QUA CÁC LOẠI HÌNH VÀ LOẠI THỂ

Thường thức nghệ thuật là thường thức các tác phẩm cụ thể. Song, các tác phẩm này lại tồn tại dưới các loại hình và loại thể cụ thể. Khi ta thường thức văn học, lại không phải đọc văn học nói chung, mà là đọc *Văn xuôi* (truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết) hoặc đọc *Thơ* (thơ sử thi, kịch thơ, thơ trữ tình); cũng vậy, khi ta xem tranh, đó là tranh sơn mài, tranh sơn dầu, hoặc tranh lụa v.v..., chính vì thế, khi thường thức nghệ thuật, ta không thể không chú ý đặc biệt đến loại hình, loại thể của nó (ở đây loại thể là nhỏ hơn loại hình, nó nằm trong loại hình).

Về loại hình nghệ thuật có: kiến trúc, điêu khắc, hội họa, văn học, kịch, âm nhạc, múa, điện ảnh. Hiện nay còn thêm phim truyền hình, sân khấu truyền hình v.v... Ta hãy xét từng loại hình cụ thể

1. Kiến trúc

Lúc đầu con người sống trong các hang động, có hang như hang Lascaux (miền Nam nước Pháp) có tuổi 17.000 năm, còn hang Chauvet tới 30.000 năm. Sau con người phát triển lên, đông quá, chẳng còn hang nào chứa nổi. Hơn thế, con người mạnh lên, khôn lên, đủ sức đi xa, bèn tiến xuống đồng bằng và miền biển, nên họ tìm cách làm nhà để ở. Con người lại không

đơn giản, họ tưởng tượng ra nhiều thứ, trong đó có tưởng tượng thực tiễn lẫn tưởng tượng hư ảo. Tưởng tượng thực tiễn dẫn tới khoa học, tưởng tượng hư ảo dẫn tới tôn giáo. Họ bèn dùng tưởng tượng thực tiễn nắm lấy cấu trúc vật liệu vừa để xây nhà ở, vừa để thỏa mãn tưởng tượng hư ảo là xây các đền đài, chùa tháp đồ sộ, lộng lẫy để “mời” các vị thần, các đức Phật về gần gần cộng đồng cho tiện lễ và cầu xin, thế là kiến trúc ra đời.

Như vậy, *Kiến trúc là một nghệ thuật nhằm kết hợp cái đẹp với cái thực dụng để sáng tạo không gian sinh tồn của con người.*

Tất nhiên cần hiểu hai cấp độ “không gian sinh tồn của con người”. Ở cấp độ *thực dụng* đó là kiến trúc thoả mãn nhu cầu vật chất: nhà ở, cửa hàng, bến xe, bến cảng, nhà máy, xí nghiệp, v.v... Ở cấp độ sáng tạo “không gian sinh tồn *tinh thần*”, kiến trúc thoả mãn các nhu cầu văn hoá như: rạp hát, quảng trường, công viên, đền, chùa, tháp, nhà thờ v.v...

Ngay từ thời cổ Hi Lạp, cách ta khoảng 2.600 năm, con người đã xây dựng được một quần thể kiến trúc trên đồi Acrôpôn. Trong quần thể này, có điện *Páctênông* (thờ thần Mặt trời), *Điện Êréc têông*, *Miếu thờ Nữ thần chiến thắng* (Nikê), và *cổng Prôpilây* (một bản Sơnát bằng đá). Ở Pháp có nhà thờ *Đức Bà* ở Pari. Ấn Độ có Taj Mahan, Khajurahô, Xăng chi v.v... Ở Việt Nam có chùa Tây Phương, chùa Bút Tháp, Nhà thờ Lớn, Nhà thờ Kê Sặt v.v...

Hiện nay, kiến trúc Việt Nam đang đứng trước những thử thách to lớn của thời kì “mở cửa” vấn đề bảo tồn di sản và phát triển; hướng đi tới của kiến trúc đô thị v.v... Ở ta chưa có một tổ

chức và đội ngũ kiến trúc sư đủ mạnh để điều tiết thói phô trương kệch cỡm của các tòa nhà mà chủ nhân của nó lại là các vị “trưởng giả học làm sang”.

Tóm lại, khi thưởng thức công trình kiến trúc, rất cần chú ý tới giá trị thẩm mỹ và giá trị sử dụng. Thưởng thức một công trình kiến trúc là thưởng thức tổng thể các khía cạnh của nó như: sự chiếm lĩnh hợp lý của công trình trong không gian; quy mô và tỉ lệ; hình tượng và phong cách ý nghĩa tinh thần và xã hội v.v...

2. Điều khắc

Điều khắc gắn với kiến trúc. Kiến trúc còn gắn với giá trị thực dụng, thì điều khắc lại nghiêng về giá trị tinh thần: xây nhà còn để ở, dựng tượng là để ngắm, để làm đẹp, để tưởng niệm, để giáo dục tinh thần công dân v.v...

Như vậy, cái đối tượng mà điều khắc muốn thể hiện là *đối tượng tinh thần*, là vẻ đẹp trong các ước nguyện của con người và vì con người. Tượng *Nữ thần chiến thắng* (Nikê Xamôtrát) muốn biểu hiện khát vọng chiến thắng trước mọi kẻ thù. Tượng *người ném đĩa* (tác giả Mirôn) lại thể hiện khát vọng muốn hoàn thiện “giống loài” của chính con người qua hoạt động thể thao. Tượng *Davít* của Mikenlăng đặt ở quảng trường Florang (Italia) lại biểu hiện sức mạnh *Khổng lồ* của người công dân mới. Tượng Phật Bà *Quan thế âm Bồ Tát* ở chùa *Bút Tháp* (Hà Bắc) biểu hiện đức Phật từ bi, bác ái, có “ngàn mắt để thấu muôn nỗi khổ, ngàn tay để cứu độ chúng sinh”. Nhưng nếu ngắn gọn lại thì điều khắc là gì ?

Điêu khắc là nghệ thuật tạo hình bằng cách phối các mảng, khối, nét trong không gian ba chiều để tạo nên hình thể – thực thể nhằm biểu hiện các giá trị tinh thần của con người cũng như các phương diện của đời sống.

Điêu khắc chia ra: tượng tròn và phù điêu v.v...

- Tượng tròn: Là nghệ thuật tạo hình bằng cách phối các mảng, khối trong không gian ba chiều; khi thưởng thức phải đi quanh bốn mặt, và mặt nào cũng phải thể hiện một phương diện của cái đẹp tổng thể.

- Phù điêu: Loại này chạm nổi hình ảnh trong bối cảnh một mặt phẳng của không gian “hai chiều rưỡi” mà nó lệ thuộc.

Điêu khắc còn chia ra thành: a) *Tượng Đài kỉ niệm* mang tính hoành tráng, thường đặt ngoài trời. b) *Tượng trang trí* (gắn vào công trình kiến trúc, hoặc đặt ở trong phòng) v.v...

Điêu khắc còn phân chia theo chất liệu: tượng đá, tượng gỗ, tượng đồng, tượng xi măng, tượng đất nung v.v...

Thông thường, điêu khắc không dùng màu để tô điểm, mà để màu của chất liệu phô ra. *Tượng đá cẩm thạch* trắng tạo nên cảm xúc trang trọng, tinh khiết nhưng bền vững. *Tượng đá đen* tạo nên cảm xúc thâm trầm, lắng đọng. *Tượng gỗ* tạo nên sự ấm cúng, gần gũi. *Tượng đồng đen* tạo nên cảm giác uy nghiêm, khâm phục v.v... Cũng có những tượng tô màu, như tượng Phật, tượng Chúa. Tượng Phật của Việt Nam thường làm bằng gỗ mít (vừa dai, vừa bền, ít mối mọt). Tượng làm xong đem phủ sơn ta (cây sơn mọc ở các triền đồi Phú Thọ). Màu sơn phủ là màu *cánh gián* đỏ sẫm, như các tượng chùa Tây Phương, các tượng chùa Phúc Khánh hoặc phủ *màu then* (đen) hoàn toàn như tượng *Tuyết sơn* tại chùa Bút Tháp (Hà Bắc) v.v...

Như vậy, màu sắc trong điêu khắc không đóng vai trò là một phương tiện cơ bản, nó chỉ có tính chất bổ trợ. Ngôn ngữ cơ bản của điêu khắc là khối, mảng, nét, để tạo nên *hình thể - thực thể* trong không gian trực tiếp (ba chiều, hoặc hai chiều rưỡi). Điêu khắc tạo nên hình tượng cảm quan của thị giác mang tính biểu cảm cả về hình thái lẫn tỉ lệ của cơ thể cùng điệu bộ và tư thế trong trạng thái sống của tinh thần thời đại.

Điêu khắc mang tính “*đối thoại ngầm*”, nhưng trực tiếp giữa hình tượng và người xem. Chính vì thế, tượng vua Quang Trung đặt ở sau Gò Đống Đa bị khuất quá nên giảm tính đối thoại với con cháu đương thời. Sau này có điều kiện cần đưa ra giữa ngã tư Chùa Bộc (ngã tư này có một không gian lí tưởng đặt tượng Quang Trung. Hàng ngày nhân dân qua lại đều gặp vị anh hùng áo vải, cờ đào như đang gọi ta về với cội nguồn).

3. Hội họa

Là *nghệ thuật của màu sắc, đường nét, sáng tối, được bố cục trong không gian hai chiều*, hội họa còn được tôn vinh là “*Bà chúa*” của cái đẹp màu sắc, quả thật chưa có nghệ thuật nào đòi quyền so sánh với hội họa trong lĩnh vực biểu hiện sự phong phú của cuộc sống qua màu sắc.

Hội họa dùng các biện pháp phối màu, tạo hoà điệu hoặc đối chọi sáng, tối; tạo nhịp điệu của đường nét và hình thái trong kết cấu tĩnh hoặc động để tạo nên sức mạnh biểu cảm.

Hội họa là nghệ thuật phát triển khả năng thưởng ngoạn *tối đa của thị giác trực tiếp* và cảm quan cụ thể đối với nhân vật và hiện tượng tái hiện trong tranh.

Hội họa còn là một “lát cắt ngang” bất cuộc sống dừng lại trong “khoảnh khắc” để vấn hỏi con người. Tác phẩm *Marát* của danh họa *Đavit* (Pháp) cho ta thấy cái giây phút *Marát* vừa bị kẻ thù đâm chết. Máu đã loang đỏ trong bồn tắm, đầu ông đã ngẹo sang một bên, nhưng tay phải vẫn chưa rời cây bút, tay trái vẫn chưa rời bức thư. Song, qua *khoảnh khắc* này, *Đavit* đã thành công trong ý tưởng muốn thể hiện một mẫu người của thời đại cách mạng tư sản năm 1789; mẫu người công dân anh hùng - đến chết vẫn không rời nhiệm vụ.

Hội họa chia ra thành *hội họa hoành tráng* và *hội họa “giá vẽ”*. Loại hoành tráng kết hợp với kiến trúc nơi công cộng. Loại này dùng các chất liệu bền vững để thể hiện như: ghép đá mài, ghép gốm, ghép đồng, có nơi dùng vàng, bạc, đá quý để tạo nên các tranh thánh. Loại “giá vẽ” thể hiện một mặt nào đó của cuộc sống con người, nhưng kích, cỡ vừa đủ treo được lên tường, trong phòng.

Người ta còn chia hội họa theo chất liệu như: tranh sơn dầu, tranh sơn mài, tranh lụa, v.v... Còn chia theo chủ đề hoặc theo đối tượng thể hiện như: tranh phong cảnh, tranh lịch sử, tranh tĩnh vật, tranh chân dung, tranh thờ, tranh cổ động, tranh minh họa sách báo v.v...

4. Âm nhạc

Âm nhạc là nghệ thuật thính giác chuyên sử dụng âm thanh; cụ thể là nó sử dụng cơ cấu giai điệu, âm điệu, nhịp điệu, âm sắc, cường độ, v.v... được phát ra từ giọng nói con người, gắn liền với ngôn ngữ và lệ thuộc một mức độ quan trọng vào ngôn ngữ; hoặc phát ra từ những công cụ nhân tạo đặc thù (gọi là

nhạc cụ) - nhạc cụ thực chất phù hợp rất nhiều với những quy luật âm thanh thuộc giọng người.

Sức biểu hiện của âm nhạc là sức chở nội dung cảm xúc, tình cảm, hình tượng mang tính thẩm mỹ cao của các âm thanh, có ý nghĩa nhân văn.

Con người chỉ có hai cửa ngõ tâm hồn quan trọng nhất để giao tiếp thẩm mỹ là thị giác (mắt), và thính giác (tai). Qua cửa ngõ thị giác có tới hầu hết các loại hình nghệ thuật cùng đi “chung” như: kiến trúc, điêu khắc, hội họa, múa, điện ảnh (câm) v.v... Còn cửa ngõ thứ hai - thính giác, xét về mặt thẩm mỹ là cửa ngõ ưu tiên gần như hoàn toàn giành cho âm nhạc,

Hình tượng âm nhạc mang tính trừu tượng hơn và cũng trực tiếp hơn so với các loại hình nghệ thuật khác. Nghệ thuật nào cũng hướng tới tâm hồn con người, nhưng âm nhạc là “ngôn ngữ trực tiếp của tâm hồn”, nó gõ vào tận góc ngách của tâm linh. Chính vì thế, ngay từ Cổ đại, nhà triết học kiêm toán học Pitago (khoảng 580-500 trước công lịch) đã dùng âm nhạc để chữa bệnh. Âm nhạc có thể biểu hiện những tâm trạng tế nhị, xa xăm cho đến những tư tưởng xã hội có ý nghĩa lớn.

Âm nhạc đòi hỏi sự phát triển của đề tài, chủ đề và hình tượng liên tục trong thời gian.

Âm nhạc chia ra thành các loại cụ thể: ca khúc, ca kịch, nhạc kịch, thanh nhạc, khí nhạc v.v...

Hình thức “tinh khiết” điển hình của âm nhạc là khí nhạc, hình thức “đồ sộ” của âm nhạc là giao hưởng. Nổi bật có thể kể tới Bản giao hưởng “định mệnh” của Bettôven; Bản giao hưởng số 6 của Traikôpxki; Bản giao hưởng số 7 của Sôxtacôvich.

Bản giao hưởng “định mệnh” của Bettôven mở đầu bằng tiếng gõ cửa và kết thúc cũng bằng tiếng gõ cửa đó. Chủ đề âm nhạc được triển khai từ tiếng gõ cửa này: cảm giác như con người đang sống trong căn phòng ảm áp của mình, bỗng “định mệnh” đến gõ cửa; nó xô vào, dồn con người tới sát góc tường. Sau con người tổ chức lại, hợp sức lại, đuổi được “định mệnh” ra khỏi cửa; nó bật ra rồi, nhưng còn cố ngoái lại như bảo rằng: “Nếu con người không cảnh giác, một ngày kia nó sẽ quay trở lại”. Toàn bộ giao hưởng thể hiện một tinh thần anh hùng ca cả, nhưng cũng đầy kịch tính. Hình tượng của tác phẩm mà Bettôven muốn phản ánh là những biến cố cách mạng 1789-1794, thời đại xuất hiện vai trò của quần chúng nhân dân, thời đại của những xung đột quân sự, kinh tế, chính trị, mà kết quả rất quan trọng là dẫn tới sự hình thành ý thức dân tộc của các nước Châu Âu.

Âm nhạc có vai trò rất lớn đối với đời sống tinh thần, đặc biệt ảnh hưởng tới nhịp điệu sống sôi nổi, mạnh mẽ, năng động không ngừng của thế hệ trẻ hôm nay. Với những phương tiện hiện đại, như các loại máy thu phát âm nhạc (cỗ khổng lồ và cỗ bỏ túi), âm thanh đủ kiểu, nhất là âm thanh nổi đã nâng âm nhạc lên một vị trí cực kì quan trọng trong đời sống hiện đại của con người.

5. Múa

Là nghệ thuật tạo hình được xây dựng bằng những động tác chuyển động liên tục, giàu nhịp điệu, âm điệu, giàu biểu cảm của chính cơ thể con người. Nói một cách khác, múa là điệu khắc chuyển động trong nhịp điệu bằng chất liệu của cơ thể diễn viên.

Múa “không lời” hoặc đi kèm lời ca và nhạc đệm.

Múa chia ra làm nhiều loại: múa dân gian, múa cung đình, múa giải trí (vũ hội), kịch múa, v.v... cao nhất là vũ Balê. Vũ Balê nảy sinh vào thế kỉ thứ XVIII. Balê là sự kết hợp nhảy múa với kịch câm. Balê cũng có thể coi là thành quả của kĩ thuật nhảy múa điêu luyện, tinh vi, phức tạp, kết hợp với âm nhạc tuyệt vời, nhằm diễn đạt những nội dung đầy kịch tính, sâu xa và mãnh liệt của thế giới cảm xúc, của tình cảm muôn vẻ, và của cả tinh thần cao quý, đồ sộ trong tâm hồn con người.

Với thành tựu âm nhạc của Traicốpski (Nga), vũ Balê đã mang theo tầm rộng lớn của nhạc giao hưởng, đó là sự hợp tấu cực kì phong phú và tuyệt diệu về giai điệu.

Ở Việt Nam múa chưa phát triển lắm. Trong kho tàng múa truyền thống các dân tộc ít người của ta lại có những điệu múa độc đáo. Người Thái (vùng Tây Bắc), người Hơmeong, các dân tộc vùng Tây Nguyên, đều có những điệu múa mang phong cách riêng. Song các động tác múa của các dân tộc anh em còn đơn giản, mang nặng tính trần thuật; tính biểu cảm chưa cao.

6. Kịch

Kịch là nghệ thuật tái hiện các cảnh huống của cuộc đời, các tính cách, các số phận con người đang hành động trong hành lang của một cốt truyện đầy xung đột, với một bối cảnh thâm mĩ nghiêm ngặt của không gian sân khấu thông qua diễn xuất của diễn viên.

Thời Cổ đại Hi Lạp, nhà mĩ học Aristốt (384-322 tr. CN) cho rằng, kịch có 6 thành phần cơ bản:

- Cốt truyện

- Tính cách
- Văn từ
- Ca khúc (Âm nhạc)
- Trang trí (Bài trí sân khấu)
- Bố cục (Sự hợp lý).

Như vậy, ngoài âm nhạc, hội họa, ánh sáng là **những** phương tiện của kịch. Muốn xây dựng một vở kịch, trước hết phải có *kịch bản*. Kịch bản phải dựa vào văn học, nên người ta thường gọi là *kịch bản văn học*. Trong *kịch bản văn học* có *cốt truyện*, có *văn* (lời hay, ý đẹp); *Kịch bản* phải biểu hiện được các *tính chất của nhân vật đang hành động*. Các tính chất của các nhân vật đang hành động khác nhau nên hình thành các số phận khác nhau. Các tính chất của các nhân vật bộc lộ thành các *tính cách có cá tính khác nhau* và va chạm với nhau. *Va chạm* mạnh sẽ dẫn đến *mâu thuẫn*, mâu thuẫn gay gắt dẫn tới *xung đột*. Chính vì thế, *kịch* diễn ra ba bước:

1) *Thắt nút* (các nhân vật có tính cách mạnh khi hành động đã va chạm với nhau).

2) *Cao trào* (va chạm mạnh mẽ dẫn tới mâu thuẫn gay gắt và kéo thành *xung đột*).

3) *Mở nút*: xung đột được giải quyết (khi thì hoà bình, khi thì dẫn tới cái chết của một trong hai phía xung đột với nhau, khi thì cả hai bên xung đột đều bị huỷ hoại).

Vở *Quan âm Thị Kính* là một vở chèo tuyệt tác của Việt Nam có từ lâu đời. Thị Kính lấy chồng là Thiện Sĩ. Thị Kính nết na, thùy my, một lòng yêu thương chồng. Một tối, nàng ngồi vá áo; Thiện Sĩ ngả đầu đọc sách rồi ngủ thiếp đi. Thị Kính thấy trên cằm của chồng có chiếc râu mọc ngược; tiện có con dao nhỏ

bổ trâu, Kính muốn lấy cái râu đó đi. Nào ngờ Thiện Sĩ mở mắt, không biết trước sau, không thấu lòng vợ, vu cho Thị Kính định giết chồng. Oan ức quá, Thị Kính cắt tóc lên chùa giả trai nương nhờ cửa Phật. Trong làng có Thị Mầu (con gái phú ông) rất伶俐, thấy chùa có chú tiểu đẹp, ngày nào Thị cũng lên chùa tìm cách gheo Tiểu nhưng bị cự tuyệt. Khi Thị Mầu hoang thai, Thị đổ cho chú Tiểu. Tiểu Kính bị đẩy khỏi chùa, ôm bé ra ngoài cửa chùa lần hồi nuôi bé.

Cuối cùng trong một đêm mưa gió rét buốt, Thị Kính qua đời. Chỉ khi dân làng thay áo liệm cho “chú Tiểu”, người ta mới biết toàn bộ nỗi oan cay nghiệt mà Thị Kính âm thầm chịu đựng bấy lâu từ nhà chồng đến ở chùa. Nỗi oan của Thị Kính thấu đến cửa Phật. Đức Phật từ bi, bác ái đã đưa bà lên cõi *Niết bàn*.

Hiện nay ở nhiều chùa, trên bàn thờ Phật, có tượng Thị Kính hiển Phật. Tượng này khác với tượng Phật khác ở chỗ, dưới chân bà có đứa bé, và phía trên bà có con vệt (đó chính là anh chàng Thiện Sĩ) - một “con vệt hồ đồ” đến nỗi mất cả người vợ hiền.

Lối giải quyết xung đột của vở *Quan âm Thị Kính* là lối kết thúc có hậu: “Ở hiền gặp lành, ác giả, ác báo”, đó là lối kết thúc có *đền đáp*. Song, cuộc đời rất đa dạng, lại cực kì phức tạp, không phải xung đột nào cũng được giải quyết êm thấm, không phải số phận nào cũng được đền đáp. Khi con người bắt đầu bước vào chế độ tư bản, những mâu thuẫn giữa người với người càng trở nên gay gắt, vì thế, ngay từ thế kỉ XVII, nhà viết kịch người Anh là Shakespeare đã sáng tạo ra loại “sân khấu trắng”, nghĩa là khi màn nhung sắp sửa khép lại thì các nhân vật chính đều chết hết. Vở *Ôtenlô*, khi sắp kết thúc, người ta khênh ra tới

bốn xác chết. Vở Hăm lét cũng vậy. Hăm lét chết, Ôphêlia chết, hoàng hậu và tên đầu độc vua cũng chết.

Kịch được chia thành nhiều loại thể: kịch nói, kịch hát, nhạc kịch (Ôpêra), vũ kịch, v.v... Trong kho tàng nghệ thuật dân tộc, chúng ta có chèo, tuồng, cải lương - đều thuộc thể loại kịch hát. Chèo là sản phẩm sáng tạo điển hình của đồng bằng Bắc Bộ. Tuồng tuy có “Tuồng Bắc”, “Tuồng Nam”, nhưng nói đến tuồng là nói đến sản phẩm sáng tạo điển hình của miền Trung. Còn cải lương là điển hình của sáng tạo Nam Bộ. Như vậy, rất công bình, mỗi miền đóng góp vào kho tàng kịch hát dân tộc một loại thể độc đáo của mình làm nên sự phong phú của nền kịch hát dân tộc.

Riêng *kịch nói*, khi chúng ta tiếp cận văn hoá Châu Âu - với cuộc sống có nhịp độ cao, với những xung đột gay gắt, quyết liệt, bộc lộ trần trụi, kịch nói mới được hình thành ở nước ta. Các vở kịch nói đầu tiên ở nước ta là: *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long (diễn buổi đầu tiên vào tối 22 - 10- 1922 tại Nhà Hát lớn Hà Nội đã được công chúng nhiệt liệt tán thưởng). Sau đó, Vũ Đình Long lại cho ra đời tiếp vở: *Toà án lương tâm, Tây sương tân kịch*. Nguyễn Hữu Kim có các vở: *Bạn và vợ, Thủ phạm là tôi, Giời đất mới*. Vi Huyền Đắc sáng tác các vở *Uyên ương, Hoàng Mộng Điệp, Hai tôi tân hôn*. Nhà viết kịch Nam Xương có các vở: *Ông Tây An Nam, Chàng ngốc*. Trương Ái Chung có vở: *Nghi ngốc*. Đoàn Châu: *Dây oan*, v.v...

7. Điện ảnh

Có nhiều cách hiểu về điện ảnh:

- “Điện ảnh là nhiếp ảnh di động”.

- Điện ảnh là “nghệ thuật biến hình tượng tạo hình (hội họa, điêu khắc) đang từ bất động thành hình tượng chuyển động phát triển trong thời gian”.

- Điện ảnh là “nghệ thuật sân khấu được trải rộng theo toàn bộ không gian và thời gian cuộc đời. Với điện ảnh, toàn bộ cuộc đời là một sân khấu”.

- “Điện ảnh là nghệ thuật tái hiện hệ thống hình ảnh về cảm giác nổi đang chuyển động trong không gian ba chiều”, v.v...

Cách hiểu này có phần đúng, nhưng chưa toàn diện. Thực chất, *điện ảnh là một nghệ thuật tổng hợp - nó thu hút tất cả các nghệ thuật khác, biến chúng thành phương tiện biểu hiện, rồi kết hợp chặt chẽ với kỹ thuật (phương tiện mang tính công nghệ), nhằm tái hiện cảm giác về các hình nổi trong không gian ba chiều đang diễn ra một cách đầy cảm xúc, đầy biểu tượng, một cách liên tục, toàn diện về hoàn cảnh tạo ra biến cố; tạo ra tính cách và số phận con người.*

Nói một cách ngắn gọn, ta có thể thu tóm bản chất của điện ảnh vào một hệ thống ba thành tố:

1) *Tất cả các nghệ thuật* + 2) *Kỹ thuật* + 3) *Hình tượng thị giác nổi và chuyển động (24 hình trong một giây)* = điện ảnh. Như vậy, tất cả các nghệ thuật khác đều bị hút vào điện ảnh như: văn học (kịch bản điện ảnh), hội họa (trong phim màu, ta có cảm giác được xem các bức tranh màu chuyển động), điêu khắc (qua diễn viên), kiến trúc, kịch, âm nhạc, múa, v.v...

Biện pháp quan trọng nhất của điện ảnh là biện pháp *dựng phim* (montage) - thống hợp các cảnh, các đoạn đã quay từng phần thành một chỉnh thể tác phẩm. Như vậy, *dựng phim* là một tất yếu thẩm mỹ của điện ảnh. Với *dựng phim* (montage),

lại càng chứng tỏ cách định nghĩa Điện ảnh bằng hệ thống ba thành tố là đúng.

Vì điện ảnh là một nghệ thuật tổng hợp, nên thành công của một bộ phim là thành công của hàng loạt nghệ sĩ: đạo diễn (đóng vai trò chủ chốt), biên kịch (viết kịch bản), diễn viên (trong điện ảnh ta chỉ thấy hình ảnh diễn viên chứ không phải bản thân diễn viên như trong kịch) quay phim, dựng phim, họa sĩ, nhạc sĩ, âm thanh, ánh sáng, v.v...

Điện ảnh được chia ra: *phim truyện*, *phim thời sự* (theo tính thẩm mỹ và tính thông tin). Điện ảnh có thể chia theo phương diện kĩ thuật như: phim đen trắng, phim màu, phim màn ảnh hẹp, phim màn ảnh rộng, điện ảnh toàn cảnh, v.v... Riêng các loại thể còn chia theo đề tài, chủ đề như: *Phim truyện có*: phim lịch sử, phim “đời thường” (về cuộc đời đang diễn ra), phim *bi kịch*, phim *trình thám*, phim *kì dị*, v.v...

Điện ảnh còn có những loại thể độc đáo như *phim hoạt hình*, *phim búp bê*. Hai loại thể này đều dựa trên nghệ thuật tạo hình (tạo hình hội họa, và tạo hình con rối) được kết hợp với kĩ thuật quay và kĩ thuật diễn.

Điện ảnh là một nghệ thuật hấp dẫn và phổ biến nhất, sức tiêu thụ của xã hội cũng cao nhất. Đặc biệt, khi kĩ thuật Tivi và Video ra đời, nó “ngốn” không biết bao nhiêu là bộ phim, nó tạo điều kiện cho khán giả thưởng thức rất tiện lợi các thành tựu của điện ảnh.

8. Văn học

Trong số các loại hình nghệ thuật, văn học là một nghệ thuật khó định nghĩa nhất. Cũng vì văn học có vai trò rất lớn trong xã hội nên các nhà nghệ thuật học đã tách văn học thành

một lĩnh vực riêng, người ta thường nói “*văn học*” và “*nghệ thuật*”. Như vậy, bảy nghệ thuật gộp chung lại, còn Văn học được “*sánh vai*” với cả bảy nghệ thuật đó.

Sự phân chia trên quả là có lí. Bởi vì rất nhiều người không làm nhạc, diễn kịch, vẽ tranh, nhảy múa, v.v... nhưng ai cũng có lúc làm văn học: cụ già kể truyện cổ tích cho cháu nghe. Cháu bé mô tả lại câu chuyện của bà mới kể tối qua cho bạn mình. Vào trường các em phải học hai môn đầu tiên là văn và toán, v.v...

Như vậy, văn học thấm vào tất cả cuộc đời. Hơn thế, các loại hình nghệ thuật đều phải có “*chất văn*”. Muốn dựng phim hay, trước hết phải có kịch bản phim hấp dẫn. Muốn diễn kịch phải có kịch bản văn học hay. Muốn có chủ đề sâu sắc, có triết luận cao như tác phẩm “*Thần tư do trên chiến lũy*”, họa sĩ Đòlacroa đã dựa vào văn học của Víchto Huygô. Để có họa phẩm như bức “*Thần Vệ nữ*” và “*Thần Sao Hỏa*”, danh họa Gióoc Giôn đã dựa vào thần thoại cổ Hi Lạp, v.v... Ngay nhạc không lời như “*Bản Giao hưởng số 3*” của Béttoven, “*Bản giao hưởng số 6*” của Traicốpxki, v.v... đều có chất “*văn ngâm*” ở bên trong. Không có “*chất văn*” làm nền, không một nghệ thuật nào có thể tồn tại được.

Nhưng Văn học là gì ?

- Thời cổ Phương Đông, các nhà nho cho rằng, Văn là để tải Đạo: “*Văn dĩ tải Đạo*”; thơ để nói cái chí: “*Thí dĩ ngôn chí*”.

Đến Nguyễn Đình Chiểu đã có một quan niệm mới về văn học. Cụ cho rằng, Văn để chở Đạo, nhưng Văn còn để vạch mặt bọn gian ác, làm tay sai cho giặc:

*“Chở bao nhiêu Đạo thuyền không khẳm
Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà”.*

- Các nhà thơ lãng mạn chạy theo quan niệm “nghệ thuật vì nghệ thuật” nên đã xa rời thực tại:

*“Là thi sĩ nghĩa là ru với gió
Mơ theo trăng và vợ vẫn cùng mây”*

Hoặc ví mình như một thú “chim lạ”:

*“Tôi là con chim
Đến từ núi lạ
Ngựa cổ hót chơi
Yêu tự nhiên nào biết sao ca
Tiếng to nhỏ chẳng xui chùm trái chín
Khúc huy hoàng không giúp nở hoa
Tôi réo rất chẳng qua trời bắt vẫy...”*

(Xuân Diệu - “*Giữ hương cho gió*”)

Như thế, theo các nhà lãng mạn, họ là “đặc sản” của trời; nếu con tầm phải nhả tơ, con ong phải làm mật, thì thi sĩ phải “réo rất” thế thôi !

- Đến thời cách mạng. Bác Hồ đã đưa ra một quan niệm văn học mới, văn học chiến đấu cho Độc lập - Tự do - Hạnh phúc của Tổ quốc và của nhân dân:

*“Thơ xưa yêu cảnh thiên nhiên đẹp
Mây, gió, trăng, hoa, tuyết, núi, sông
Nay ở trong thơ nên có thép
Nhà thơ cũng phải biết xung phong”*

Sau này, qua hai câu nói về thơ của Bác, Hoàng Trung Thông đã khái quát được cả bản chất nền văn học cách mạng và kháng chiến của Việt Nam.

“Văn thơ của Bác văn thơ thép

Mà vẫn mênh mông bát ngát tình”

Như thế, văn học cách mạng và kháng chiến của ta có hai phẩm chất: chất chiến đấu và thắm đậm một tình cảm bao la về dân tộc, về con người.

Song, qua tất cả các quan niệm về văn học, về thơ vừa nói, các bậc tiền bối mới chủ yếu nói về chức năng của văn học, đặc biệt nhấn mạnh tác dụng xã hội, tình cảm của văn học, chưa đi sâu vào *Cấu trúc bản thể* của văn học.

Thực ra, Văn học là nghệ thuật sử dụng ngôn từ (viết và nói) của chính con người làm phương tiện, đồng thời làm thành chất mỹ cảm để tạo ra sự liên tưởng thắm mỹ, tái hiện lại các tri giác, các biểu tượng về các sự kiện, các biến cố, các xung đột ảnh hưởng tới số phận của con người, của lịch sử, để con người cảm nhận chúng, đánh giá chúng mà tự định hướng cho mình theo lí tưởng cái Đẹp và cái Cao cả.

Xem thế, các nghệ thuật khác đều ít nhiều có tính trực tiếp tác động hình ảnh lên thị giác, hoặc thính giác con người. Riêng văn học lại là một nghệ thuật “gián tiếp”, nó phải đi qua một “kênh gợi ý” của *Cái vô tư duy là ngôn ngữ*, để người đọc, (hoặc nghe kể) hình dung lại, rồi tái hiện ngay trong đầu óc, trong tâm hồn mình, cái điều mà ngôn ngữ đã “trần thuật”. Nào ai đã được xem Kiều tằm, những qua bốn câu thơ của Nguyễn Du:

*“Buồng the phải buổi thong dong
Thang lan rủ bức trướng hồng tằm hoa,
Rõ ràng trong ngọc trắng ngà,
Dày dày sấn đúc một toà thiên nhiên”*

Bốn câu thơ, nếu đứng ở góc độ ngôn ngữ thông thường ta có các “thông tin” cơ bản sau: *Buồng the* (buồng của phụ nữ)

Thong dong (rối rãi), *Thang lan* (nước tắm thơm mùi sả), *Trướng hồng* (màn che màu hồng), *Đúc* (làm nên, tạo nên), v.v...

Đứng về phương diện văn học, các “thông tin” trên được biểu hiện theo luật liên kết các biểu tượng về thanh âm thẩm mỹ, tạo thành hình tượng một bức tranh tuyệt đẹp: Kiều đang tắm trong buồng riêng. Nàng tắm nước lá thơm, nước bốc hơi quanh nàng như một “Bức trướng hồng tắm hoa” (chứ không phải bức trướng hồng thật). Vẻ đẹp của nàng ẩn hiện, “trong như ngọc, trắng như ngà”, đó là một kiệt tác có một không hai của “thượng đế”.

Thời đổi mới vừa qua, một số nhà phê bình mỹ thuật chê các họa sĩ trẻ của ta học đòi Phương Tây vẽ tranh khoả thân. Cái lỗi không phải là vẽ tranh khoả thân hay không khoả thân, mà ở chỗ vẽ có thanh nhã, có nghệ thuật bậc cao hay không? Qua *Truyện Kiều*, ta mới biết được “vẽ tranh” khoả thân đâu phải là mới, cuối thế kỉ XVIII, Nguyễn Du đã “tả mộc” Nude bằng nghệ thuật ngôn từ. Và qua cái vỏ ngôn ngữ, người đọc được nhà thơ Nguyễn Du giúp ta tái hiện lại trong mình hình ảnh, màu sắc, mùi vị thơm tho quyện quanh người đẹp đang tắm. Đây chính là bản chất của văn học.

Về loại thể, văn học chia thành: văn xuôi, thơ, kịch. Văn xuôi chia thành: Kí sự, truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết (Riêng phóng sự ngày nay người ta có xu hướng xếp vào loại văn thông tấn, báo chí). Thơ chia thành: Thơ sử thi, Thơ trữ tình, v.v... Kịch chia ra thành: Kịch tự sự (kịch văn xuôi), Kịch thơ (ở đây chỉ nói những tác phẩm kịch mang giá trị văn học cao, chưa cần diễn, chỉ đọc thôi, người ta đã thoả mãn về phương diện nó là một tác phẩm văn học độc lập).

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Barnes, H.E. *The history of Western civilization*. Harcourt brace and Co, New York, 1953.
2. Hayes, C.J. H. A. *Political and Cultural History of modern Europe*. M. 1932.
3. *Life's picture history of Western man* (Time incorporated. New York 1951).
4. Parington, V. L. *Main Currents in American thought*. HB, 1930.
5. Thorndike, Lynn. *A short history of civilization FSC*, 1984.
6. Nguyễn Phi Hoanh. *Một số nền mỹ thuật thế giới*. NXB Văn hoá 1978.
7. Đỗ Văn Khang. *Lịch sử mỹ học*. NXB Văn hoá 1983.
8. Đỗ Văn Khang, Đỗ Huy. *Mỹ học Mác - Lênin*. NXB ĐH& THCN, 1985.
9. *Lịch sử nghệ thuật toàn thế giới*. Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Moskva, 1965 (8 tập).
10. *Lịch sử nghệ thuật đại cương*. NXB Nghệ thuật Moskva, 1969.
11. Nguyễn Trân. *Lịch sử mỹ thuật thế giới*. NXB Mỹ thuật, 1993.
12. Wendy Beckett. *Lịch sử hội họa*. NXB Văn hóa – Thông tin, 1996 (Nguyễn Thanh Lộc dịch).

Chịu trách nhiệm xuất bản :

Giám đốc NGUYỄN VĂN THỎA

Tổng biên tập NGUYỄN THIÊN GIÁP

Người thẩm định : NGUYỄN THIÊN GIÁP

Biên tập và sửa bài : NGUYỄN THÚY HẰNG

Trình bày bìa : NGỌC ANH

NGHỆ THUẬT HỌC

Mã số : 02.20.ĐH2001 - 33.2001.

In 1500 bản, tại Nhà in Đại học Quốc gia Hà Nội.

Số xuất bản : 263/33/CXB. Số trích ngang 151 KH/XB

In xong và nộp lưu chiểu Quý II/2001.