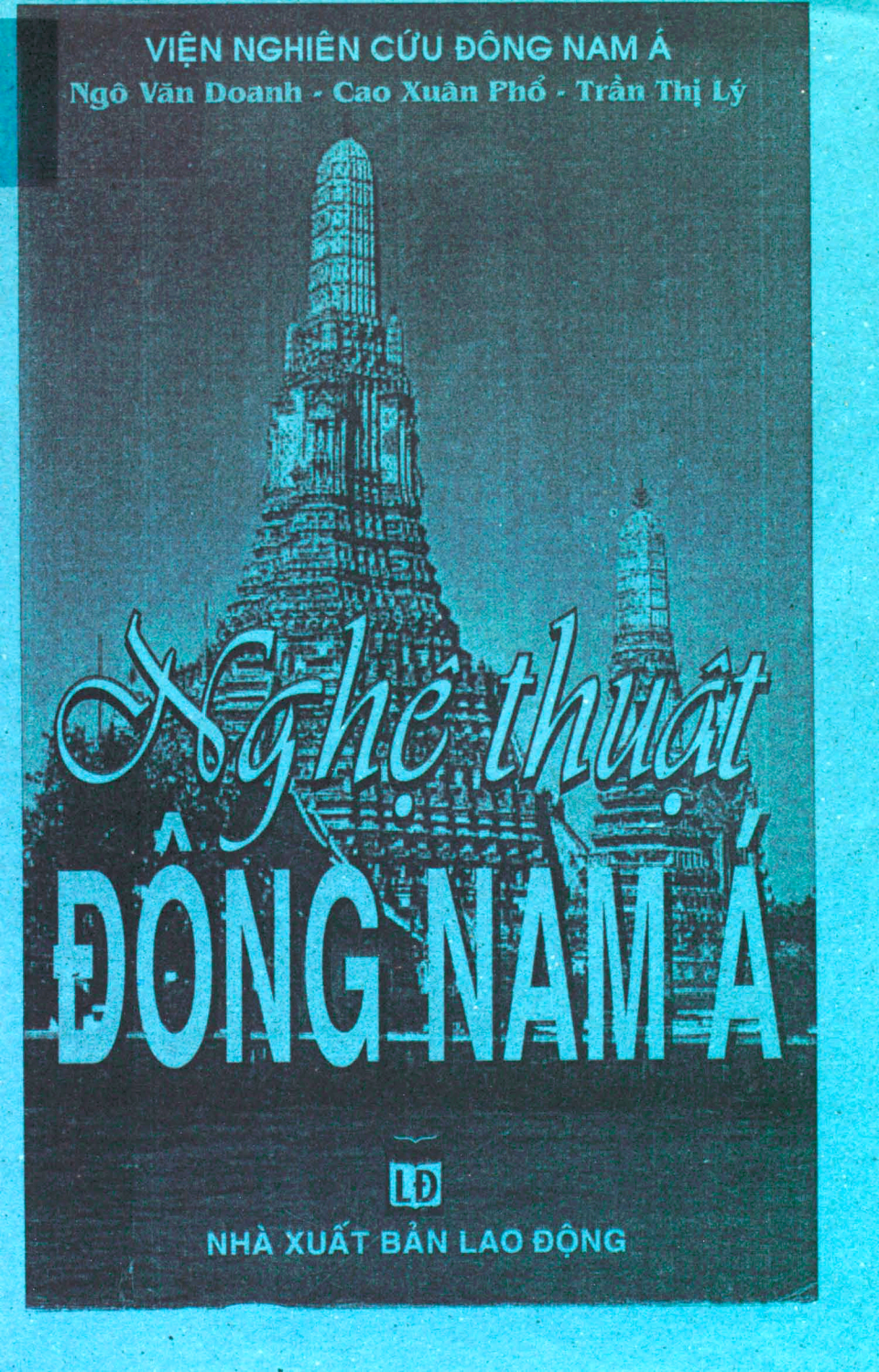


VIỆN NGHIÊN CỨU ĐÔNG NAM Á

Ngô Văn Doanh - Cao Xuân Phổ - Trần Thị Lý



*Nghệ thuật*  
**ĐÔNG NAM Á**



NHÀ XUẤT BẢN LAO ĐỘNG

**VIỆN NGHIÊN CỨU ĐÔNG NAM Á**  
**NGÔ VĂN DOANH - CAO XUÂN PHỔ - TRẦN THỊ LÝ**

---

# **NGHỆ THUẬT ĐÔNG NAM Á**

**NHÀ XUẤT BẢN LAO ĐỘNG**  
**HÀ NỘI - 2000.**

# CÁC GIAI ĐOẠN NGHỆ THUẬT Ở ĐÔNG NAM Á

---

■ CAO XUÂN PHỐ

Khi bàn đến nghệ thuật ở Đông Nam Á, một vấn đề lớn được đặt ra với nhiều nhà nghiên cứu là sự phân kỳ nghệ thuật đó. Song, trước hết có một nền nghệ thuật chung cho khu vực Đông Nam Á không, và nếu có, lấy tiêu chí gì để phân nó thành từng thời kỳ, từng giai đoạn để tìm hiểu cho thấu đáo. Trước đây có học giả có ý muốn xét nghệ thuật Đông Nam Á như một tổng thể nhưng khi đi vào phân tích nó thì lại xét từng nước riêng biệt hoặc từng nhóm nước theo địa lý<sup>(1)</sup>. Do đó tính cách chung của nền nghệ thuật đó chưa hiện rõ lên. Ở đây chúng tôi muốn dựa

---

(1) Xem: Groslier, B. Ph. *Đông Dương, ngã tư các nền nghệ thuật* (Indochine, carrefour des arts), Pari, 1960; Le May, R. *Văn hóa Đông Nam Á: Di sản của Ấn Độ* (The culture of South-East Asia. *The Heritage of India*), Luân đôn, 1954; Rawson, Ph. *Nghệ thuật Đông Nam Á* (The Art of South-East Asia); Auboyer, J., *Nghệ thuật Đông Á và Viễn Đông* (Les arts de l'Asie orientale et de Extrême Orient). Pari, 1960.

trên nhận thức Đông Nam Á là một chỉnh thể lịch sử và văn hoá<sup>(1)</sup> để đặt hướng tiếp cận nghệ thuật ở Đông Nam Á. Là một chỉnh thể như thế ắt hẳn nó phải có những bước phát triển chung qua từng thời kỳ, từng giai đoạn, quy định bởi những nhiệm vụ lịch sử của các dân tộc ở Đông Nam Á trong từng thời kỳ từng giai đoạn<sup>(2)</sup>. Nghệ thuật trong khu vực gắn liền với các nhiệm vụ lịch sử đó.

---

(1) Vấn đề này xem: Dobby, D.H.G., *Đông Nam Á (South East Asia)*. Luân đôn 1950, Fisher, C.A., *Đông Nam Á (South East Asia)*, Luân đôn, 1966; Những bài trong *Thông báo Hội nghị khoa học Đông Nam Á*, Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, Hà Nội, 1978, của Phạm Đức Dương và Phạm Nguyên Long, *Đông Nam Á, sức sống mãnh liệt trong dựng nước và giữ nước*; Lê Bá Thảo *Những vấn đề địa lý chung của các nước Đông Nam Á*; Vương Hoàng Tuyên, *Đông Nam Á với nền văn minh ruộng nước*; Trần Quốc Vương, *Mấy hằng số cùng sự thăng trầm của lịch sử văn hoá Đông Nam Á thời xưa*; Nguyễn Khánh Toàn, *Về phương hướng và nhiệm vụ nghiên cứu Đông Nam Á của chúng ta*;... và của tác giả, *Đông Nam Á, một khu vực lịch sử văn hoá*, Tạp chí Cộng sản, tháng 12/1981.

(2) Trước đây, các học giả phương Tây hay lấy nội dung "Ấn Độ hoá" (indianisé) hay "Hindu hoá" (hindouisé) hay "Hoa hoá" (sinisé) để xét các bước phát triển của lịch sử, văn hoá và nghệ thuật Đông Nam Á. Gần đây nhiều học giả bản địa ở các nước Đông Nam Á và cả học giả ở các nước ngoài Đông Nam Á đã cố gắng lý giải sự phát triển nội tại trong khu vực. Nhiều nhà nghiên cứu Việt Nam cũng đã tìm tòi theo hướng này và đã phát hiện ra những giai đoạn phát triển lớn. Xin xem Phạm Nguyên Long, *Suy nghĩ bước đầu về lịch sử Đông Nam Á thời cổ*, Thông báo Hội nghị khoa học Đông Nam Á, sđd.; Cao Xuân Phó, *Tìm hiểu tiến trình nghệ thuật Đông Nam Á*, Thông báo Hội nghị khoa học Đông Nam Á, sđd.

\*  
\* \*

Nhìn lại tiến trình lịch sử xã hội Đông Nam Á, có thể thấy những mốc đáng chú ý đánh dấu từng bước phát triển.

### 1. Thời kỳ Đông Sơn.

Vào nửa sau của thiên niên kỷ thứ nhất trước Công nguyên việc đi lại, trao đổi, tiếp xúc giữa cư dân Đông Nam Á trở nên thường xuyên hơn nhờ kỹ thuật đi sông đi biển của họ đã phát triển. Không những cư dân sống trên lục địa có thể tiếp xúc nhau dễ dàng bằng đường sông mà giữa cư dân sống ven biển với nội địa, ven biển với nhau và giữa cư dân ở lục địa với hải đảo đều có thể quan hệ với nhau tương đối thuận lợi. Biển Đông không phải là một chướng ngại mà, với hệ thống gió mùa và hải lưu lại là một gạch nối nối liền lục địa với hải đảo Đông Nam Á. Nhiều phát hiện khảo cổ học trong hơn 40 năm qua đã chứng minh cho các mối quan hệ kia, rõ rệt nhất là qua đồ gốm. Trước đây, Solheim đã đưa ra thuật ngữ "Truyền thống gốm "Sa Huỳnh Kalañay" vì thấy gốm ở hai nơi xa cách này (Philippin-Việt Nam) có nhiều điểm đồng nhất, và còn giả định rằng loại gốm đó là phát triển từ loại gốm trên có nước áo đỏ ở Trung Bộ Philippin (quần đảo Visayas) cộng với kiểu trang trí

và những kiểu dáng mới của gốm Sa Huỳnh (Trung Bộ Việt Nam) đưa sang trong khoảng từ năm 2000 đến 1 trước Công nguyên.<sup>(1)</sup>

Loại gốm Sa Huỳnh Kalanay này còn được tìm thấy ở miền Trung và Đông Indônêxia, ở dọc bờ biển phía đông bán đảo Mã Lai<sup>(2)</sup>. Gần đây, ở Xóm Cồn (Khánh Hoà), những người khai quật khảo cổ đã có nhận xét gốm vẽ màu ở Xóm Cồn (có niên đại 3000 năm cách ngày nay) là cùng một phong cách với gốm Asin ở Nam Philippin, và văn hoá Xóm Cồn có nhiều đóng góp vào sự hình thành văn hoá Sa Huỳnh<sup>(3)</sup>. Rồi loại hoa bằng đá có mẫu và hoa tai hai đầu thú rất đặc trưng của văn hoá Sa Huỳnh cũng đã tìm thấy ở hang Tabon và đảo Luzon (Philippin) <sup>(4)</sup>. Cũng

---

(1) Solheim II. WG., *Giới thiệu Sa-Huỳnh* (Introduction to Sa-Huỳnh) Viễn cảnh châu Á (AP) 3(2), 1959; *Gốm có họ hàng với Sa Huỳnh ở Đông Nam châu Á* (Sa-huỳnh related Pottery in South-East Asia), AP 3(2), 1959, tr.177-188; *Truyền thống gốm Sa Huỳnh Kalanay* (The Sa Huỳnh Kalanay Pottery tradition), trong Nghiên cứu về Nhân học Philippin. *Quezon City*, 1967, tr.151-172.

(2) Solheim II, W.G., *Suy nghĩ về những dữ kiện mới của tiền sử Đông Nam Á; nguồn gốc Nam Đảo và hệ quả của nó* (Reflections on the new data of South-East Asia prehistory: austronesian origin and consequence) AP. 18(2), 1975, tr.46-70).

(3) Nguyễn Công Bằng và các tác giả, *Văn hoá Xóm Cồn với tiền sử và sơ sử Khánh Hoà*, Viện BTLS Việt Nam-Sở VHTT Khánh Hoà, Nha Trang, 1993, tr.73-99.

(4) Fox, Robert B., *Hang Tabon. Thăm sát và khai quật khảo cổ học ở đảo Palawan, Philippin* (The Tabon Caves. Archaeological Explorations and Excavations in Palawan Island, Philippines). Chuyên khảo 1 của Bảo tàng Quốc gia Manila, 1970, hình 37.

như các vò mộ táng ở đảo Palawan (Philippin) rất giống với loại này ở Sa Huỳnh vậy (1) Có học giả đã tìm thấy nguyên mẫu của chiếc Kriss, loại dao găm làm vũ khí tùy thân quan trọng nhất của người Mã Lai và Indônêxia, là từ chiếc dao găm cán hình người ở Đông Sơn (2). Và có nhà nghiên cứu cho rằng: "Phong cách nghệ thuật của người Toradja-Sadan ở Trung Bộ Xêlêbet, cũng như của cư dân các đảo Alor và Tanimbar ở Đông Indônêxia đều biểu lộ ảnh hưởng của văn hoá Đông Sơn"(3). Cũng tác giả này đã phát hiện rằng kỹ thuật nhuộm ikat rất đẹp và rất nổi

---

(1) Fox, Robert B., Bđd, hình 26-Solheim còn cho rằng sự xuất hiện đột ngột tập tục vò mộ táng trên cả một vùng rộng lớn ở Đông Á (đảo Kyushu, Nam Nhật Bản, Nam Triều Tiên, Indônêxia, Nam Ấn và Sri Lanca) vào khoảng 500 năm trước C.N. rất có thể là kết quả trực tiếp của sự hiện diện của các thủy thủ- thương nhân Nusantao (cư dân hải đảo) ở miền duyên hải và do vai trò truyền bá tư tưởng và hiện vật của họ trong vùng này. Và cũng chính những thương nhân này đã đưa cácnêli và các loại hạt chuỗi khác bằng đá từ Đông Ấn sang trao đổi rộng rãi trên khắp Philippin và Đông Nam Á (*Tiến sử Philippin*, trong *Nhân dân và Nghệ thuật ở Philippin*, The People and the Art of the Philippines, Báo tàng Lịch sử văn hoá, Đại học Caliphonia, Lốt Angiolet, 2-1981, tr.47).

(2) Mubin Sheppard, *Taman Indêra, nghệ thuật trang trí và trò giải trí của người Mã lai* (Taman Indera, Malay decoration arts and pastimes) Nhà sách Đại học Oxpho, tr.130).

(3) Dobrogi, Tibor, *Nghệ thuật Indônêxia* (L'art de l'Indonésie) Budapet, 1972, tr.20.

tiếng của người Dayác ở Bóocnêô và trên đảo Sumba (Indônêxia) là du nhập từ văn hoá Đông Sơn sang (1).

Nêu lên một số dẫn chứng cụ thể trên để muốn nói rằng, ở thời Đông Sơn việc giao lưu văn hoá giữa hai miền lục địa và hải đảo Đông Nam Á bằng đường biển là một hoạt động khá sôi nổi, tạo thành một đặc trưng nổi bật trong văn hoá truyền thống của cư dân Đông Nam Á.

Trong nội địa những trung tâm ngạ cư lớn đang định hình ở các vùng châu thổ những con sông lớn như Mê Kông, Mênam Chao Phaya, Sông Hồng... Khảo cổ học Việt Nam đã chứng minh được quá trình di dịch của người Việt cổ từ miền núi, qua trung du xuống đồng bằng, lập lên nước Văn Lang, xây dựng cơ nghiệp lâu dài ở đôi bờ Sông Hồng, Sông Mã, lấy nông nghiệp lúa nước làm chỗ dựa vững chắc và tham gia tích cực vào việc giao lưu trao đổi văn hoá trong toàn khu vực.

Có thể coi thời kỳ Đông Sơn là bước hội tụ lớn đầu tiên trong lịch sử của cư dân Đông Nam Á trên cơ sở một nền *văn minh nông nghiệp* với những dạng

---

(1) Tibor, Bodrogi, sdd, tr20. Ikat là một kỹ thuật đặc biệt để nhuộm vải: dùng chỉ hoặc băng vải cuốn bọc tầng phần trên sợi dọc trước khi nhúng vào thuốc nhuộm. Những phần bị bọc sẽ không thấm màu. Đoạn cuốn bọc những phần khác rồi đem nhuộm tiếp. Biện pháp này được lặp đi lặp lại nhiều lần tùy theo mô típ trang trí và số màu cần nhuộm.



kết cấu đan xen phức tạp giữa các yếu tố đồng bằng, biển và rừng núi. Bước hội tụ này chuẩn bị cho sự ra đời các nhà nước đầu tiên trên lục địa cũng như trên hải đảo Đông Nam Á. Nghệ thuật thời kỳ này được định hình trên từng vùng tùy theo các dạng kết hợp đó, hoặc là đậm tính đồng bằng và núi như vùng Samrong Sen và Mưlu Prây, hoặc thiên về núi rừng hơn chút ít như Non Nok Tha-Bản Chiềng và Roi Et, hoặc nổi tính biển hơn như khu vực Chan Sen, hoặc hoà quện chặt chẽ cả ba yếu tố vào nhau như khu vực Sông Hồng, Sông Mã.. Song có thể nói mẫu số chung của biểu hiện nghệ thuật trong khu vực ở thời kỳ này là *trống đồng* với tính chất biểu tượng cao của nó và *nhà sàn* với các loại hình đa dạng của nó.

Trống đồng đã được tìm thấy ở nhiều nơi vùng Đông Nam Á<sup>(1)</sup> và có một hiện tượng, hẳn là ở bên ngoài tính ngẫu nhiên, là sự phân bố của trống đồng cổ ở Đông Nam Á lại trùng hợp với diện phân bố của nghi lễ nông nghiệp trên khu vực này<sup>(2)</sup>. Trên những trống loại cổ xưa nhất biết được như Ngọc Lũ, Hoàng Hạ, ngoài những cảnh, những chi tiết hiện thực biểu thị một cuộc sống nông nghiệp như quai trống tét

(1) Ở Indônêxia : 26 chiếc; Thái Lan: 9; Malaixia :6; Lào: 3; Campuchia: 2. (Theo Vũ Thắng, *Tình hình phân bố trống Đông Sơn ở Việt Nam và Đông Nam Á*, Khảo cổ học số 13, 1974.

(2) Xem: Porée Maspéro, E., *Nghiên cứu nghi lễ nông nghiệp của người Cao Miên* (Etude sur les rites agraires des Cambodgiens). Pari, 1964, Tập II, tr.417.

hình bông lúa, cảnh giã gạo..., còn có thể thấy biểu tượng của cuộc sống đó trên những cặp đối lập: mặt trời - nước; chim, hươu-cá sấu; chim trời-chim đầm... hay nói một cách khái quát hơn là thế đối lập khô-ẩm, hai điều kiện cơ bản cho nghề trồng lúa nước. Trên mặt những trống muôn hơn chút ít, tính biểu tượng đó càng rõ rệt hơn với những khối, hình cóc (ếch), sên đất... vốn là những sinh vật thuộc giới ẩm (nước) thân thuộc với người làm ruộng ở đồng bằng đến mức đã đi vào thần thoại của họ.

Sống trên đồng bằng ở lưu vực các dòng sông, nước sông theo mùa, khi nâng cao, khi hạ thấp, ở cái buổi mà con người mới chỉ lợi dụng mà chưa làm chủ được dòng chảy thì cách ứng xử cư ngụ thông minh nhất - mà người Đông Nam Á cổ đã thực hiện - là dựng nhà trên cột để ở. Nước có dâng ngập đồng cũng không làm ngập nhà. Mùa nước dùng thuyền để đi lại, mùa khô thả bộ đi trên đất rắn, cuộc sống mang đậm tính lưỡng cư, lưỡng cư trên mọi mặt, từ nếp sống thực tế hàng ngày đến tư duy trừu tượng. Cặp đối lập Núi-Sông, Đất-Nước và các biến dạng của nó - khác với khái niệm Trời-Đất ở những nơi khác - là một khái niệm thiêng liêng phổ biến ở hầu khắp các cư dân đồng bằng Đông Nam Á, có thể thấy được điều này trong thần thoại, cổ tích, hội hè, trò chơi dân gian của họ. Các hội ném cầu và hát giao duyên, hội đua thuyền, lễ đắp núi cát, chơi thả diều, kéo co, chơi

rồng rắn...đều diễn ra theo hai mùa khô-nắng và ẩm-mưa đặc trưng của khu vực. Thế đối lập đó đã tạo thành một nền tảng ý thức cơ bản và truyền thống cho mọi biểu hiện nghệ thuật các thời kỳ sau.

Vậy là ở Đông Nam Á, trước khi có sự xâm nhập của văn hoá Ấn, Hoa, đã từng tồn tại một truyền thống văn hoá bản địa lấy nông nghiệp lúa nước làm nền tảng và lấy giao lưu sông biển làm dây liên kết giữa các cư dân trong khu vực. Nền văn hoá đó đã đạt đến một trình độ phát triển khá cao và đã được định hình thành một chỉnh thể.<sup>(1)</sup>

---

(1) Về truyền thống văn hoá bản địa Đông Nam Á, trước đây đã có một số học giả nhận xét. Chẳng hạn, J.Przylyski đã nêu ra một số đặc trưng: "Về phương diện tinh thần là tính nhị nguyên trong quan niệm vũ trụ, những thiết chế dựa trên tính quan trọng và cả trên tính ưu việt của yếu tố cái (féminin); về phương diện vật chất, có khả năng làm ruộng nước do đó có một trình độ tổ chức xã hội nhất định, thuần dưỡng trâu bò, sử dụng thô sơ kim loại, thành thạo nghề sông nước, đặt chỗ thờ cúng trên các nơi cao (*Cư dân Đông Dương, Les populations de l'Indochine*). E.Porée-Maspéro đã dựng lên một sơ đồ biểu thị đặc trưng của nền văn minh Đông Nam Á trước thời Ấn, Hoa mà bà gọi là "Văn minh Man". Gốc của nền văn minh là thể lưỡng hợp theo dòng mẹ (Dualisme matrilineaire) này sinh ra từ cuộc sống nông nghiệp lúa nước (Porée - Maspéro, E.,sdd, T.III, 1969, tr.703). C.A. Fisher nhận xét: trên phần lớn khu vực Đông Nam Á vào một giai đoạn sớm trong lịch sử loài người đã từng tồn tại một nền văn hóa chung bản địa với những đặc điểm trong nếp sống truyền thống: về mặt sinh hoạt, họ (người Đông Nam Á cổ) là những người hái lượm (ít quan trọng nhất về mặt kinh tế và về số lượng); những người làm nghề nông luân

2. Vào những thế kỷ trước sau Công nguyên, văn hoá, Ấn, Hoa (chủ yếu là Ấn Độ giáo, Phật giáo, Nho giáo) xâm nhập vào Đông Nam Á. Với tâm tình cởi mở mà trầm tĩnh, với phong cách uyển chuyển mà không thiếu sức mạnh, cư dân ở đây đã tiếp thu văn hoá Ấn, Hoa một cách có chọn lọc trên cơ sở văn hoá truyền thống đã được định hình từ thời kỳ trước. Một biểu hiện sinh động nhất của sự tiếp thu có chọn lọc đó là sự ra đời của nhà nước Phù Nam ở miền Nam Đông Dương. Truyền thuyết về Phù Nam kể lại rằng có một vị tu sĩ Bàlamôn tên là Kaundinia đã tới đất Phù Nam bấy giờ do nàng Liễu Diệp cai quản. Cảm hoá trước sức mạnh thần thánh của Kaundinia, Liễu Diệp đã kết hôn với vị tu sĩ Bàlamôn và lập nên Vương quốc Phù Nam. Huyền thoại đó vốn gốc Ấn

---

canh luân cư, gắn với loại người này là kiểu sống trong những nhà dài cho cả cộng đồng hay nhà dài cho nhiều gia đình, cùng với những hình thức tổ chức xã hội theo mẫu hệ; và những người làm nghề nông định cư chiếm tuyệt đại đa số cư dân Đông Nam Á, lấy việc trồng lúa nước làm cơ sở sinh sống, họ vừa làm ruộng vừa trồng vườn. Về tổ chức xã hội, những người làm ruộng định cư lấy làng mạc làm tổ chức cơ sở, cộng đồng thôn xóm là đơn vị xã hội quan trọng nhất với những truyền thống dân chủ chọn lựa chức sắc trong làng, cây chung ruộng công, tương thân tương trợ. Họ sống theo từng gia đình trong những nhà riêng dựng trên cọc, làm bằng tre lợp lá dừa lá cọ... Do tính chất mẫu hệ nên người phụ nữ có vị trí cao trong xã hội... Đông Nam Á rõ ràng có một cá tính riêng của nó và còn quan trọng hơn chứ không phải chỉ là một vùng biên cảnh mờ nhạt giữa Ấn Độ và Trung Quốc, (*Đông Nam Á, South-East Asia, Luân Đôn, 1966, tr.69.78*).

Độ, như được thấy ghi lại trên một tấm bia ở Mỹ Sơn, được du nhập vào khu vực này, vừa phản ánh một thực tế đời sống-cuộc hôn phối-vừa phản ánh một thực tế lịch sử là bấy giờ đã có những làn sóng di dân và du nhập văn hoá vào vùng này. Một sự du nhập hoà bình đậm chất thơ và chất thiêng.

3. Vào khoảng thế kỷ VI, VII, những biến cố lịch sử và văn hoá đã xảy ra ở đây. Trên lục địa Đông Nam Á, vương quốc Criksetra của người Piu ra đời ở vùng hạ lưu sông Iraoadi, vương quốc Đvaravati của người Môn ở hạ lưu Mênam Chao Phaya, vương quốc Chân Lạp của người Khơme ở đồng bằng sông Mê Công, nước Vạn Xuân của người Việt ở đồng bằng sông Hồng và trong vương quốc Champa xuất hiện phong cách nghệ thuật Mỹ Sơn độc đáo với những "cô gái Trà Kiệu" chỉ nhìn một lần không bao giờ quên. Trong lúc đó, ngoài hải đảo, dọc bờ biển Sumatra, Java và Bócônô, một loạt nhà nước cũng xuất hiện như Palembang, Melayu, rồi Sri Vijaya. Có thể hiểu được như thế nào hiện tượng nở rộ đó. Có lẽ ngày nay không mấy học giả còn nghĩ rằng đó chỉ là đơn thuần sự Ấn Độ hoá hoặc Híndu hoá. Và nếu đi sâu hơn vào phong tục tập quán, tôn giáo tín ngưỡng, nếp sống xã hội, hoạt động nghệ thuật... nói chung là cuộc sống vật chất và tinh thần của dân cư các vương quốc, các nhà nước nói trên thì có thể thấy nổi rõ một đặc điểm hai mặt:- về phương diện tổ chức thiết chế, các

người lãnh đạo dường như muốn ứng dụng một mô hình theo kiểu Ấn Độ: - về cuộc sống xã hội-vật chất và tinh thần-thì dân dã vẫn giữ lễ thói cũ và tiếp nhận thêm một số yếu tố văn hoá tinh thần ngoại lai, chủ yếu là tôn giáo. Chẳng hạn có thể lấy thí dụ ở Chân Lạp. Trong khi các tầng lớp cầm quyền cho xây những đền đài to lớn để thờ Visnu<sup>(1)</sup> hoặc Siva<sup>(2)</sup> thì nhân dân vẫn chỉ một lòng tin ngưỡng các naktà, là những thần thổ địa cai quản cả một khoảnh đất đai trên đó họ sinh sống. Thờ naktà là tục thờ phổ biến trong khắp dân chúng. Những pho tượng hoặc những biểu tượng (như linga)<sup>(3)</sup> trong nhân quan của tầng lớp trên là tượng trưng cho Visnu hoặc Siva, những vị thần tối cao của Ấn Độ giáo, thì dưới con mắt của người dân đó cũng chỉ là những naktà, thần thổ địa, nếu có khoác một sắc áo nào của Ấn Độ giáo thì cũng chỉ ở những tính chất bên ngoài.

Đặc điểm trên cũng có thể thấy được ở Việt Nam thời đó, song ở những dạng khác. Phong kiến phương Bắc ra sức áp đặt một chế độ chính trị hà khắc và ra sức đồng hóa văn hoá Việt thời văn hoá Hán. Thái

---

(1) Visnu: Một trong ba vị thần của Ấn Độ giáo-thần tái tạo.

(2) Siva: Tiếng Phạn, có nghĩa là "Đấng tốt lành", vị thần thứ ba trong tam vị nhất thể của Ấn Độ giáo, là thần huỷ diệt.

(3) Linga: Thuật ngữ dùng để chỉ chung cho những hòn đá được dựng lên có vẻ ngoài giống dương vật và tượng trưng cho dương vật. Thần Siva thường được thờ dưới dạng linga.

độ của người Việt thời bấy giờ là nhận và chống. Nhận những điều hay để tự bồi bổ cho mình và chống sự đồng hoá văn hoá thông qua cưỡng chế về chính trị. Cho nên những cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng (40-43), Bà Triệu (248) đều mang tính chất những cuộc chống đối chính trị-văn hoá. Rõ nét hơn cả là cuộc khởi nghĩa của Lý Bí, thế kỷ VI, dựng lên nước *Vạn Xuân* (vạn mùa xuân) lấy hiệu là *Lý Nam Đế* (vua họ Lý ở phương Nam) và sau đó ít lâu của *Lý Phật Tử* (chứ không phải là Thiên Tử, con Phật chứ không phải con Trời).

Nêu ra hai trường hợp trên là chỉ muốn dẫn ra hai thái độ tiếp thu văn hoá, có khác nhau đấy nhưng đều hướng về một mục tiêu: *tự nâng dân tộc mình lên một cách có ý thức để dần dần tự khẳng định tư cách độc lập thật sự về mọi phương diện của dân tộc mình*. Đó cũng chính là nội dung lịch sử của toàn khu vực trong thời kỳ này mà nhân dân các dân tộc Đông Nam Á đã thực hiện ở những mức độ khác và dưới những dạng khác nhau.

Nghệ thuật thời kỳ này cũng phát triển theo hướng đó. Hình tượng Hari-Hara (nửa Visnu nửa Siva) được khai thác đến triệt để ở Chân Lạp. Khó mà tìm thấy một loại tượng Hari-Hara nào ở Đông Nam Á và ở Ấn Độ có thể so sánh được với các tượng Hari-Hara ở Phnom Đa và Prasat Andet. Có lẽ sự hỗn dung tôn

giáo đó cũng là biểu thị cho sự nỗ lực cố gắng hoà hợp dân tộc thời Chân Lạp trên bước đường tự khẳng định mình của người Khme.

Cũng là nghệ thuật Ấn Độ giáo nhưng người Chăm tiếp thu hình tượng Siva đưa vào kết cấu của mình, phát triển nó lên thành những dạng độc đáo không thấy ở đâu trên Đông Nam Á như: một dãy 7 linga trên cùng một bệ, một linga ngất ngưỡng trên yoni<sup>(1)</sup> làm bệ, cao gần 2m, rồi linga mặt người, linga có vỏ bọc. Cũng như có thấy điều khó khăn lịch sử của người Chăm trên bước đường tự khẳng định: muốn dựng lên một vương quốc hùng mạnh dựa trên nông nghiệp song điều kiện chủ quan và khách quan không ủng hộ (dải đất hẹp, thạo nghề biển cả hơn nghề làm ruộng...) nên ý muốn vẫn chỉ là ước mơ. Một ước mơ, khó thực hiện nổi trở thành một day dứt. Day dứt trong tâm hồn bộc phát ra trong những tác phẩm điêu khắc, trông cực kỳ hoành tráng xúc động.

Người Môn ở Đvaravati tiếp thu Phật giáo Tiểu thừa và phong cách nghệ thuật thời hậu Gupta và tiền Pala ở Ấn Độ để tạo nên một phong cách biểu tượng độc đáo không nhầm lẫn được với Ấn Độ, mở đầu cho định hướng nghệ thuật Phật giáo ở lục địa Đông Nam Á, làm thành một thứ chuẩn mực cho điêu khắc Phật giáo ở nhiều vương quốc khác cùng thời

---

(1) Yoni: biểu tượng của âm vật.



như Chân Lạp, Champa hay ở thời sau như Ăngco (thời Bayon). Qua nghệ thuật, dường như người Môn muốn bộc lộ ý chí độc lập dân tộc dựa trên Phật giáo của mình. Hãy xem cụm tượng Phật đứng trên đầu Chúa Sơn Lâm (từ ngữ của một số nhà khảo cổ học Thái)<sup>(1)</sup>. Chúa Sơn Lâm (Panas - bati) ở đây là một con thú có mỏ chim thần garuda, <sup>(2)</sup> tai và sừng bò và cánh của ngỗng trời (hamsa). Garuda là vật cưỡi của thần Visnu, bò của thần Siva và ngỗng trời của thần Brahma. Phải chăng nghệ sĩ muốn thể hiện ưu thế, quyền lực của Phật giáo đối với Ấn Độ giáo. Ý đó còn được thấy thể hiện trên một bức phù điêu mô tả thần Visnu và Siva và hai vị tiên khác đang lắng nghe lời thuyết pháp của Đức Phật đứng ở giữa<sup>(3)</sup>. Rồi pho tượng Phật trên toà rần thế kỷ VII, ở Nakhon Rachasima, những cột Pháp Luân, những bức phù điêu miêu tả buổi thuyết pháp đầu tiên, Phép Đại nhiệm màu của Đức Phật, những tượng Phật tiêu trừ Mara...<sup>(4)</sup> tất cả dường như muốn nói lên quyền lực vô biên của Đức Phật, như thế chính sức mạnh của dân tộc, đang trên đường phát triển.

---

(1) Tượng đá cao 67cm, thế kỷ VIII-X, Bảo tàng Quốc gia Bangkok.

(2) Garuda: vua của loài chim, con vật huyền thoại mình người đầu chim, vật cưỡi của thần Visnu.

(3) Phù điêu ở Hang Bô-Tát, Tambon Tab Kwang, Amphoe Kaeng Khoi, bản dập bày ở Bảo tàng Quốc gia Bangkok.

(4) Mara: tiếng Phạn có nghĩa là "kẻ giết người", "kẻ phá hoại". Trong Phật giáo Mara tượng trưng cho những đam mê.

Nếu như người Môn tiếp thu Tiểu thừa thì người Mã Lai ở Sri Vijaya lại theo Đại Thừa mà xây dựng cả một tổng thể Bô-rô-bu-đua lừng danh năm châu tượng trưng cho ngọn núi vũ trụ dựng lên ở trung tâm thế giới; có thể nói đây là biểu hiện nghệ thuật cao nhất của thiên tài Indônêdiêng trong quá trình tiếp thu - nâng cao.

Người Việt trong thế bị bức bách tiếp nhận Nho giáo đã cải biến nó đi theo cái thế lợi nhất cho mình. Tôn ti trật tự xã hội của Nho giáo là Quân-Thần-Phụ-Tử. Người Việt đã đảo ngược cái trật tự đó lên, đưa Phụ lên trên Quân. Chỉ đáng là vua khi thực sự là bố mẹ của dân, sống chết vì dân, xả thân vì đại nghĩa dân tộc, không kể nam hay nữ. Cho nên mới có Bố Cái Đại Vương (Phùng Hưng), có Vua Bà (Bà Triệu)... Đến thờ các vị tiên liệt đó vừa thể hiện lòng khát vọng giành lại độc lập dân tộc, vừa minh chứng tinh thần nâng cao đối mới truyền thống dân tộc, tôn thờ tổ tiên. Mặt khác người Việt thời bấy giờ tiếp thu Phật giáo có chiều tâm đắc hơn, tìm thấy trong Phật giáo một chút gì bình đẳng hơn, dân chủ hơn, và chẳng đạo Phật cũng xâm nhập vào xã hội Việt Nam, giống như ở nơi khác, một cách hoà bình khác hẳn tính cưỡng chế của đạo Nho. Cho nên cũng dễ hiểu tại sao trong hoàn cảnh cuộc sống người Việt bị o ép đè nén dưới chính quyền thống trị, ngay từ buổi đầu của Phật giáo, Quan Âm Bồ Tát, Vị Bồ Tát

cứu khổ cứu nạn nhìn thấy hết được nỗi khổ đau của chúng sinh, lại được người Việt ưu ái đến thế. Uy lực của các thần Vân (mây), Vũ (mưa), Lôi (sấm), Điện (chớp), vốn là những lực lượng thiên nhiên đem nước lại cho đồng ruộng cho nông nghiệp, được quy tụ vào cho vị Bồ Tát từ bi bác ái này: đến Pháp Vân (thờ thần mưa) nay trở thành chùa Pháp Vân-thờ một cô con gái hiền linh thành Quan Âm Bồ Tát cai quản hết mọi nguồn nước trời để ban phát cho dân què. Cũng từ đó chùa Pháp Vân, còn gọi là chùa Dâu, trở thành một trung tâm hành hương của Phật tử<sup>(1)</sup>. Và, như đã nói trên, người cầm đầu một cuộc khởi nghĩa lớn ở thế kỷ VI lấy danh hiệu Lý Phật Tử, chứ không là Thiên Tử như truyền thống Nho giáo. Phải chăng là để dễ thu phục nhân tâm hơn. Dù sao, trong chừng mực nào đó, người Việt ở thời kỳ này đã lấy Phật giáo làm một thứ vũ khí tinh thần chống lại sự đồng hoá văn hoá của phong kiến phương Bắc trên con đường đấu tranh giải phóng dân tộc mình.

---

(1) Hình tượng Quan Âm Bồ Tát còn được ưu ái mãi cho đến tận ngày nay. Chùa Phật nào cũng thờ Quan Âm, có chùa Quan Âm lại còn ở vị trí chủ đạo và kinh nhật tụng là kinh nói về Quan Âm (Phổ Môn, Liên Hoa...). Hình tượng Quan Âm đã trở thành tấm gương soi cho các minh quân (Nữ Bồ Tát Thời Lý), là chủ đề cho sáng tác văn học (Quan Âm Thị Kính) và nghệ thuật (pho tượng Quan Âm nghìn mắt nghìn tay bằng gỗ, thế kỷ XVII, là một viên ngọc quý của nghệ thuật Phật giáo ở Đông Nam Á).

#### 4. Quanh thế kỷ X

Một sự kiện quan trọng nổi lên trên toàn khu vực: nhiều nhà nước dân tộc ra đời. Đây là sự tự khẳng định không chỉ về ý thức dân tộc mà cả về văn hoá tư tưởng. Nếu như thời kỳ Đông Sơn được coi là bước hội tụ lớn đầu tiên thì giờ đây, sau một quá trình tiếp thu chọn lọc-kết hợp-thể nghiệm, mỗi dân tộc đều đã tìm được cho mình con đường đi thích hợp. Gặp gỡ nhau trong ý thức tư tưởng tạo thành bước hội tụ lớn thứ hai trong lịch sử chung khu vực. Không hện mà cùng đồng loạt đứng lên, dựng lên những nhà nước dân tộc độc lập.

Quanh vùng Biển Hồ, Giayavácman II dựng lên vương triều Ăngco, khai lễ đăng quang làm cho mình trở thành quốc chủ tối thượng, dựng cột linga biểu tượng cho quyền lực của nhà vua sánh ngang với quyền lực của Đấng Đại Indra, chúa tể của các thần. Đó chính là sự tự khẳng định ý thức độc lập dân tộc, mình làm chủ vận mệnh của mình để tự dẫn dắt mình lên những cao điểm vinh quang khác. Quả vậy, trong văn minh Ăngco kéo dài non 5 thế kỷ, ta còn thấy khá rõ bóng dáng của văn minh Ấn ở những buổi ban đầu, nhưng rồi bóng dáng đó ngày càng mờ nhạt với thời gian đến độ khó nhận ra được. Rõ rệt hơn cả là trên bình diện nghệ thuật. Từ những ngôi đền riêng lẻ ở Prah Kô, Bakong (hạ bán thế kỷ IX)

đến tổng thể Ăngco Vat (nửa đầu thế kỷ XII) là cả một quá trình cụ thể hoá quan niệm núi-vũ trụ của Ấn Độ thành một tổng thể kiến trúc đền-núi hoàn chỉnh với 5 ngọn tháp xếp hình chữ ngũ trên đỉnh, 2 tầng, hành lang, hệ thống tường, hào, đường đi lối lại, và vô vàn điêu khắc, chạm nổi. Độc đáo, vĩ đại không hề giống với bất cứ một tổng thể nào trước nó, sau nó, gần nó, xa nó.

Điều lý thú nữa là mỗi tổng thể kiến trúc Ăngco lớn có chức năng vừa làm đền thờ vừa là một công trình thủy lợi hoàn chỉnh gồm hồ chứa nước, hào dẫn nước và kênh phân nước. Chính các hệ thống thủy lợi này đã nuôi sống Ăngco trong năm thế kỷ và làm cơ sở vững vàng cho toàn bộ nền văn minh Ăngco nổi tiếng. Có lẽ không ở đâu bằng, nghệ thuật gắn liền với sứ mệnh lịch sử của dân tộc như ở Ăngco.

Ở Mianma, Anarattha (Anawrahta) thống nhất đất nước, mở rộng lãnh thổ, tiếp thu Phật giáo Tiểu thừa từ người Môn, cải tiến hệ thống thủy lợi cánh đồng Kiocxè (Kyaukse), khẳng định vương quốc Pagan, đưa nền nghệ thuật Mianma, chủ yếu là kiến trúc, lên đỉnh cao. Những stupa<sup>(1)</sup> hình chuông thời Đvaravati được mở rộng và nâng cao (như Schwezigon, Myinkaba, Lokenda, Schwesandaw), những loại điện thờ rồng lòng hay đặc ruột xây trên một khối đặc là những

---

(1) Stupa: bảo tháp.

loại kiến trúc tiêu biểu của thời kỳ. Ngôi chùa *Ananda* kỳ vĩ là một minh chứng của tinh thần truyền thống-cách tân. Ở đây có thể quan sát được sự biến thể từ một stupa đơn chiếc thành một ngôi chùa rộng lớn, vừa giữ nguyên được tính thiêng liêng của stupa, vừa mở rộng mái chùa để đón quảng đại chúng sinh đến nhận sự bảo trợ che chở của Đức Phật, tức cũng là của nhà vua.

Trên đảo Java, vương triều Sanjaya dựng lại vương quốc Mataram, khai thác các đồng lầy, mở mang việc buôn bán, tiếp thu Siva giáo, phát triển văn hoá dân tộc, dựng lên tổng thể *Prambanan* kỳ vĩ với 56 ngôi đền quần tụ quanh 6 điện thờ lớn, điện thờ lớn nhất thờ Siva, với những hàng lang chạm khắc những cảnh sử thi Ramayana. Pho sử thi này được biên soạn theo tinh thần Java, cùng với bộ lược khảo Phật giáo Mật tông là nguồn cung cấp đề tài cho kiến trúc và điêu khắc Java từ đấy. Cũng như tập thơ Arjuna- vivaha, soạn để chúc mừng cuộc hôn nhân của vua, Airlanga với một công chúa Sumatra, sẽ trở thành một trong những chủ đề ưa chuộng của sân khấu Wayang.

Người Việt trên Đồng bằng Bắc Bộ và Bắc Trung Bộ cũng đã lật lịch sử dân tộc mình sang một trang mới: xua tan quân xâm lược phương Bắc (938), giành lại độc lập dân tộc sau hơn nghìn năm lệ thuộc phương Bắc. Một kỷ nguyên mới ra đời, *kỷ nguyên Đại Việt*.

Đất nước bước vào một cuộc Phục hưng. Xoá bỏ mọi thứ gì u ám đen tối trong đêm trường Bắc thuộc trước đây, phục hồi và tăng trưởng ánh sáng Đông Sơn. Phục hợp văn hoá đồng bằng-biển-rừng núi vốn đã được định hình từ thời Đông Sơn, rồi bị phá thui chột bởi chính quyền thống trị nay được khôi phục lại, chú trọng nhất là *yếu tố biển* vốn đã bị ức chế mạnh trong hơn nghìn năm qua. Nhà Lý cho mở cảng ở Vân Đồn rồi Nghệ An để mua bán hàng hoá của các thuyền buôn từ Java, Palembang, Xiêm sang, lại cử quan đi tuần thú ra các cù lao ngoài biển để giữ yên bờ cõi xa. Nội trị ổn định, biên cảnh vững vàng, ngoại thương mở mang. Một thế cân bằng mới được thiết lập trong kỳ nguyên mới.

Phật giáo trước đây đã được ưu ái nay được tôn sùng hơn. Nhiều sư tăng tham gia chính sự. *Chùa tháp* mọc lên nhan nhản. Mỗi chùa trở thành một trung tâm văn hoá của một cộng đồng cư dân. Chùa Một Cột là trung tâm của Thủ đô Thăng Long (Hà Nội) Nghệ thuật thắm đậm *màu sắc Phật giáo*. Một biểu hiện nghệ thuật độc đáo khác nữa là mỹ nghệ gốm sứ. Men ngọc thời Lý với những đồ án trang trí hoa lá, cúc sen, rồng chim... Mềm mại, khoẻ khoắn, khoáng đạt là một sản phẩm xuất khẩu được ưa chuộng ở nhiều nước trong khu vực.

Ở ngoài quần đảo Philippin, nếu như từ 6 thế kỷ đầu Công nguyên, qua một số nét tương đồng văn hoá

giữa các vùng (mai táng vò, tạo dáng và trang trí gốm, sử dụng và chế tác đồ đồng thau, xuất hiện nhiều đồ trang sức bằng ngọc, cactnêli và vàng...ở Bắc và Trung đảo Luzon), thì đến nay đã có thể nói đến buổi đầu của một *sự thống nhất các dân tộc ở Philippin*.<sup>(1)</sup>

Rõ ràng thế kỷ X là một mốc thực sự quan trọng, đánh dấu một bước ngoặt quyết định trong vận mệnh các dân tộc. Lịch sử, văn hoá nghệ thuật đã minh xác điều đó.

### 5. Thế kỷ XIII

Chúng kiến những biến động lịch sử, văn hoá lớn lao làm chấn động cả khu vực Đông Nam Á. Quân Nguyên ba lần bị thất bại thảm hại trước quân và dân Đại Việt đoàn kết một lòng quyết tâm bảo vệ nền độc lập dân tộc. Người Thái húng khởi ở lưu vực Mênam Chao Phaya lập ra vương quốc Sukhôthai và Lạn Na, rồi ở thế kỷ sau (XIV) vương quốc Ayuthia và Lạn Xạng khẳng định vai trò và vị trí người Thái ở Đông Nam Á lục địa. Hồi giáo xâm nhập vào vùng hải đảo, chủ yếu do tín đồ Hồi giáo ở Ấn Độ hơn là do chính người Ả Rập.

Hẳn rằng cuộc xâm lược của quân Nguyên không phải chỉ nhằm vào Đại Việt. Đồng thời với cuộc xâm

---

(1) Xem Solheim II, W. G. Tiến sử Philippin (Philippine prehis-tory), trong *Nhân dân và Nghệ thuật Philippin*, Sđd, tr.37-78.



lược lần thứ 3 vào Đại Việt, quân Nguyên đã tung những chiến thuyền lớn xuống chinh phạt vương quốc Singasari (Java ngày nay). Vùng biển Nam Dương bao giờ cũng là một hấp lực đối với phong kiến phương Bắc. Chiến thắng của quân và dân Đại Việt đã chặn bước tiến hung hãn của quân Nguyên xuống phương Nam và góp phần làm ổn định tình hình trong khu vực trong nhiều thế kỷ tiếp sau. Chiến thắng đó biểu thị sự vận dụng tài tình sáng tạo hợp thể văn hoá đồng bằng-biển-rừng núi cổ truyền của toàn khu vực và cũng chứng tỏ thế mạnh về biển của người Việt. Sau chiến tranh là phải hàn gắn vết thương do nó để lại, phải *xây dựng lại*. Lò gạch lò gốm xuất hiện khắp nơi cung cấp vật liệu cho xây dựng và cũng sản xuất ra những mỹ nghệ phẩm nổi tiếng. Men nâu với đồ án trang trí hoa lá, cảnh vật, người... được trao đổi rộng rãi với nhiều nước trong và ngoài khu vực. Nghệ thuật mang một phong cách mới: chắc, khoẻ, hùng tráng và tiếp thu nhiều ảnh hưởng của nghệ thuật Champa.

Con rồng ở cánh cửa gỗ chùa Phổ Minh (Nam Định), con hổ đá ở lăng Trần Thủ Độ (Thái Bình), những tiên nữ chạm trên bức cốn gỗ ở chùa Thái Lạc (Hưng Yên)... đều biểu thị tinh thần đó. Và để khẳng định vương quyền thế tập của mình, đầu thế kỷ XV, nhà Lê suy tôn Nho giáo với kỷ cương và hệ thống tôn ti trật tự xã hội chặt chẽ của nó làm quốc giáo. Nếu

như ở những thế kỷ trước, thời Lý-Trần (thế kỷ XI-XIV), nghệ thuật mang đậm tính chất Phật giáo, thì giờ đây, tính chất Nho giáo nổi bật lên. Cung điện ở Đông Kinh (Thăng Long) được sửa sang bề thế cho xứng với tính cách tập quyền của chế độ phong kiến. Con rồng, biểu tượng của uy quyền phong kiến, được thể hiện trong điêu khắc trang trí rần rỏi hơn, đầu to có sừng, lông gáy tua hình "lưỡi mác", chân năm móng quặp vào. Lăng tẩm vua chúa được xây đắp trang nghiêm biểu thị tính chính thống của giòng dõi, tiêu biểu là khu lăng Lam Kinh (Thanh Hoá) với những đền miếu bố trí theo kiểu chữ Công (I) làm mẫu hình cho các kiến trúc đền chùa về sau. Quốc Tử Giám (nay gọi là Văn Miếu, một di tích lịch sử - văn hoá - nghệ thuật tiêu biểu ở Hà Nội) vốn được dựng từ thời Lý (thế kỷ XI) nay được sửa sang lại cho phù hợp với tinh thần Nho học, đặc biệt có vườn Bia trong đó dựng các bia đá ghi tên các tiến sĩ đậu trong các khoa thi nhằm "lưu truyền hậu thế, vẻ vang nghiệp nhà". Nay còn 82 bia, bia xưa nhất ghi tên các tiến sĩ đậu khoa Nhâm Tuất năm Đại Bảo thứ 3 (1442) và bia muộn nhất nói về khoa thi năm 1779. Đây là những tài liệu thật quý giá để nghiên cứu nghệ thuật (trang trí) từ giữa thế kỷ XV đến cuối XVIII. Nhìn chung, nghệ thuật Việt Nam chính thống từ thế kỷ XV trở đi chịu ảnh hưởng nhiều của nghệ thuật Trung Quốc Nho giáo, song các tầng lớp cầm

quyển cũng đã ra sức bản địa hoá, để cho nó phù hợp với tâm hồn dân tộc, tính cách dân tộc (bố cục chữ I vườn Bia là một thí dụ).

Ở lưu vực Mênam Chao Phaya, Khun Bang Klang Tao, một thủ lĩnh người Thái, được sự ủng hộ của cư dân người Thái, xưng vua ở Sukhothai lấy hiệu là Sri Intratit. Nước Sukhothai ra đời từ bấy. Các triều vua tiếp theo thực hiện một chính sách khoan dân, tiếp nhận Phật giáo Tiểu thừa, khuyến khích nông nghiệp, phát triển thương nghiệp để khẳng định tính cách độc lập dân tộc của mình trên mọi lĩnh vực. Nghệ thuật Sukhothai tuy có tiếp thu ảnh hưởng của nghệ thuật Xây Lan (Srilanca), Khome, Môn, Miến nhưng đã tạo cho mình một loại hình kiến trúc độc đáo là ngọn tháp xá lị (tour reliquaire) xây dựng ở trung tâm thành phố, như thế ngôi đền-núi chứa linga hoàng tộc ở trung tâm kinh đô Khome, và một loại tượng Phật đi (marchant) không thấy có ở Cao Miên, xứ Môn và Miến, với một dáng điệu mềm mại, bộ mặt dài trái xoan, lông mày cong vòng, mũi cao.. khác hẳn tượng Khome trước đó. Và một biểu hiện nghệ thuật dân tộc độc đáo khác của Sukhothai là *Gốm Sungkalok* nổi tiếng với men ngọc trơn trên những đồ đựng, tượng người, tượng động vật hoặc những sản phẩm dùng để trang trí các kiến trúc tôn giáo như đầu naga(rắn), hộ pháp... và còn để xuất cảng đi khắp nơi, như sang Nhật Bản, Philippin, Indônêxia và Boóc-nê.

Vương quốc Ayuthia tiếp nối Sukhothai định hướng phát triển mạnh mẽ về *thương mại*. Bản thân thủ đô Ayuthia nằm trên một hòn đảo, ở chỗ hợp lưu của 3 con sông Chao Phaya, Lopburi và Pasak, cách biển chừng 110km, vốn trước đó đã là một trung tâm buôn bán và, đến thời Ayuthia lại càng trở nên một trung tâm thương mại và giao thông quan trọng. Các Vương triều Ayuthia càng đi sâu thêm vào Phật giáo Tiểu thừa song thiên về kỷ cương, giới luật hơn thời trước. Nghệ thuật Ayuthia tiếp thu phong cách Sukhothai song gắn liền với cuộc sống hiện tại hơn. Cũng là tượng Phật đi hai tay đưa ra trước bất quyết vô úy (*vitarka*) thì được gọi là *đẹp yên sóng biển*, tay phải đưa ra trước thì được gọi là *dàn xếp chuyện tranh cãi về nước tưới ruộng* giữa các bà con họ hàng. Trường phái tiểu tượng <sup>(1)</sup> Ayuthia được xác lập, làm mẫu mực cho khoa tiểu tượng học Thái Lan từ đây về sau.

Hồi giáo theo bước chân thương nhân Ấn trước hết vào Sumatra, rồi Malacca, Java, lên Philippin làm chủ ở Mindanao cho đến khi người Tây Ban Nha xâm nhập. Hồi giáo vào cũng không phá đi được truyền thống bản địa Đông Nam Á lâu đời, mà phải thích ứng với các tín ngưỡng, truyền thống đã được đổi mới trước đó.

Hồi giáo về nguyên tắc cấm đoán việc thể hiện người và động vật, cho nên nghệ thuật tiêu biểu của

---

(1) Nghệ thuật tạc tượng.

nó là kiến trúc và trang trí kiến trúc. Có thể thấy rõ điều này ở Malaixia. Các thánh đường Hồi giáo là niềm tự hào của người dân Mã Lai. Thánh đường là trung tâm tôn giáo và văn hoá của cộng đồng. Ở đây một ngày năm lần các tín đồ đến cầu kinh, một năm hai lần đến tiến hành các lễ cầu kinh *Idil Fitri* và *Idil Adzha*. Các thánh đường Hồi giáo cổ xưa nhất ở Mã Lai được xây dựng trên duyên hải miền Đông của bán đảo (như thánh đường Kompong Laut ở Kelantan)<sup>(1)</sup> theo hình dáng và phong cách cổ truyền, nghĩa là hình núi *Meru* (2) với ba đến năm tầng mái bốn tàu xoè rộng ở chân thu nhỏ trên đỉnh, đứng xa trông như ngọn núi vậy. Những thánh đường muộn hơn có thêm *mihrab* và tháp (3) Mô típ trang trí trong thánh đường chỉ dùng hoa lá và chữ Ả Rập, song rất mỹ thuật. Tuy có sự cấm đoán trên, song ở vùng hải đảo Indônêxia các trò rối bóng, vốn đã có ít nhất từ

---

(1) Ngày nay thánh đường này ở cách bờ biển 6km, song bốn thế kỷ trước thì nằm ở ven biển.

(2) *Meru*: Theo vũ trụ luận Ấn Độ giáo, là ngọn núi trung tâm thế giới.

(3) *Mihrab*, còn gọi là hậu tấm, là một thứ vòng cung hình lòng chảo ăn sâu vào bức tường hậu (phía Tây) để thấy *Imam* (thầy cả) đứng điều khiển buổi lễ. Tháp cao (minaret) được xây cạnh sảnh đường chính là nơi ông *bilal* đứng kêu gọi các tín đồ đến thánh đường cầu nguyện. Đến thế kỷ XIX, xuất hiện loại kiến trúc thánh đường có vòm "củ hành" và ô cửa hình vòng cung (hoặc tròn, hoặc nhọn, hoặc nhiều múi), phổ biến đến tận ngày nay, cả trong kiến trúc thế tục (như nhà ga xe lửa ở Kuala Lumpur).

thế kỷ X, với những nhân vật, động vật thần thoại vẫn tiếp tục phát triển. Ở Java, một trong những tiểu vương Hồi giáo đầu tiên, Syah Alam Akbar I, đã ra lệnh đưa *Wayangkulit* (rối bóng bằng da) vào làm phương tiện tuyên truyền Hồi giáo, và từ đó ra đời hình thức *Wayang Adam Marifat*, một loại hội thoại giáo lý để tuyên truyền hữu hiệu trong lớp bình dân.

## 6. Từ thế kỷ XVI đến XIX

Đông Nam Á bị chủ nghĩa tư bản phương Tây - Bồ Đào Nha, Tây Ban Nha, rồi Hà Lan, Anh, Pháp... xâm nhập ở hải đảo sớm hơn, ở lục địa muộn hơn, đồng thời thương nhân và di dân Trung Hoa cũng xuống buôn bán làm ăn ngày càng đông ở Đông Nam Á. Và cũng là mở đầu một thời kỳ Đông Nam Á mất độc lập, hay lệ thuộc về chính trị và kinh tế. Văn hoá cổ truyền, nghệ thuật dân tộc bị suy thoái nghiêm trọng. Nhân dân các nước ra sức đấu tranh bảo vệ di sản dân tộc bằng mọi hình thức: gìn giữ, tu sửa... các đình chùa, tháp, đền, miếu của các tiên liệt đã hy sinh vì đại nghĩa của dân tộc. Nghệ thuật dân tộc thiên về *trang trí* với các môtip truyền thống và quy tụ quanh hoạt động *văn nghệ* (thơ, ca, nhạc, sân khấu...) với chủ đề theo bước tổ tiên giành giữ độc lập dân tộc.

Có lớp người tiên tiến và cả tầng lớp thống trị mong tiếp thu nghệ thuật hiện đại phương Tây để

đưa vào nghệ thuật truyền thống, song hiệu quả chưa có là bao hoặc là sự kết hợp còn có phần sống sượng, và cũng chỉ biểu hiện rải rác trong các đô thị lớn, mà chủ yếu là trong hội họa.

Ở Thái Lan, kiến trúc *prang*<sup>(1)</sup>, vốn đã được nảy sinh từ thời Lopburi (thế kỷ VII) và được phát triển thời Ayuthia (thế kỷ XIV) nay được thịnh hành. Có thể thấy được những mẫu hình quan trọng như *prang* ở Wat Rakhang, Thonburi hoặc ngôi *prang* nổi tiếng ở Wat Arun còn gọi là Chùa Bình Minh (Temple of Dawn), Bangkok (thế kỷ XIX). Kiến trúc *chedi* <sup>(2)</sup> vốn đã định hình dưới thời Sukhothai (XIII) nay cũng được phát triển, tiêu biểu là ngọn *chedi* ở Wat Po, Bangkok (XVIII). Hay như toà *Stupa* tròn kiểu Xâylan vốn đã trở thành đặc trưng thời Sukhothai từ thế kỷ XII nay đã càng thêm phổ biến, tiêu biểu là toà *Stupa* ở Wat Bowomnimet (XVIII). Ý thức truyền thống dân tộc cũng có thể thấy được trên điêu khắc Thái Lan thời này.

Nhà vua Rama I (1782 - 1809) đã cho tập hợp lại khoảng 1200 tượng Phật bằng đồng rải rác ở Trung Bộ và Bắc Bộ Thái Lan bị chiến tranh tàn phá đem về Bangkok để đúc tượng Phật cúng dường vào ngày

---

(1) Prang: Một loại hình kiến trúc tháp Phật giáo có nguồn gốc từ các đền thờ Khơme.

(2) Chedi: Một loại hình kiến trúc tháp Phật giáo có nguồn gốc Ấn Độ.

lễ cày xuân để cầu mưa cho ruộng đồng... Ảnh hưởng phương Tây xâm nhập vào nghệ thuật Thái Lan chủ yếu trong lĩnh vực hội họa, rõ rệt nhất là cách thể hiện theo luật viễn cận. Và, trong lĩnh vực kiến trúc, có thể nói toà lễ đường (ubosoth) ở Chùa Ngọc (Wat Benchamabopit) Bangkok là một mẫu hình thành công nhất của sự phối hợp nghệ thuật kiến trúc phương Đông và phương Tây (bộ mái và mặt tiền là đặc trưng Thái, bố cục theo chiều ngang và lan can tường hoa là kiểu châu Âu, cẩm thạch trắng lát nền và xây tường được đưa từ Ý sang).

Trên bán đảo Malaixia, nghệ thuật *trang trí* vốn đã phát triển từ thời Ligor (thế kỷ X) và Langasaka (thế kỷ XV) nay càng được quan tâm đẩy mạnh hơn. Nghề *dệt*, *nghề chạm bạc*, *nghề khắc gỗ* phổ biến ở Trengganu, Perak, Negri Sembelan. Những đoàn múa rối bóng Malaixia (*Wayang Kulit*) với các đề tài chủ yếu rút từ trường ca Ramayana và những đoàn kịch truyền thống Mayong độc đáo của Malaixia với những tích chuyện đặc biệt của Malaixia, ra đời từ 4 thế kỷ trước, nay đi biểu diễn khắp nơi trên đất nước.

Nghệ thuật trang trí Java thời này rất thịnh hành với các môtip truyền thống. Chẳng hạn, trên lưới chiếc *Kriss*, một thứ vũ khí linh thiêng cổ truyền, thường hay thấy hình khắc rắn *naga*, còn trên cán thì phổ biến hình tượng *Garuda* (chim thần) và *Raksasa* (quỷ) song được cách điệu hoá thành những hình hoa lá



dưới ảnh hưởng của Hồi giáo vốn cấm thể hiện người và động vật. Những đồ gia dụng, đồ thờ, hộp đựng trầu cau... bằng đồng thau cũng đều được trang trí những môtip cổ truyền-garuda, naga, thuyền độc mộc... Vải batik thịnh hành từ thế kỷ XVI, và sau này trở thành một sản phẩm độc đáo của Indônêxia (và cả Malaixia) với những hoạ tiết trang trí truyền thống như hình tròn đồng tâm (*kawung*), hình hoa thị (*tjeplokkan*), hình thoi (*ganggong*), hình chữ S lồng (*parang rusak*), hình răng cưa - như các cánh tia mặt trời ở mặt trống đồng - ở gấu váy nữ (*tumpal*)... Nghệ thuật rối cổ truyền của Java ngoài những thể loại cổ như *wayang puruwa* (lấy đề tài trong trường ca Mahabharata) đến nay phát triển thêm nhiều thể loại mới. *Wayang golek* (còn rối đeo bằng gỗ, mặc vải batik) ở Tây Java, *Wayangkerucil* (thân rối dệt bằng gỗ, tay bằng da cật) ở Trung Java, *Wayang topeng* (người thật đeo mặt nạ đóng vai trò rối), *Wayang beber* (tranh truyện vẽ trên vải tapa) ở Trung Java. *Wayang gedok* (rối cật bằng da bò). Điều đáng chú ý là các đề tài trình diễn đều lấy trong lịch sử dân tộc thời Majapahit, một trong số các nhân vật chủ yếu là vị anh hùng huyền thoại Damar Wulan. Và cũng không lạ gì khi vào nửa đầu thế kỷ XIX (1825-1830) đã có nhiều *dalang* (người điều khiển rối và dẫn chuyện) tham gia phong trào độc lập chống Hà Lan do Hoàng thân Diponegoro lãnh đạo.

Ở Việt Nam, đến nửa thế kỷ XIX, văn hoá tư bản phương Tây (Pháp) mới thực sự thâm nhập vào xã hội Việt Nam. Song trước đó, xã hội Việt Nam đã bị lâm vào một cuộc khủng hoảng mà trầm trọng nhất là vào thời hai tập đoàn phong kiến Trịnh-Nguyễn phân tranh (thế kỷ XVII, XVIII). Quyền sở hữu ruộng đất tối cao của nhà vua đã kìm hãm nền kinh tế hàng hoá đang phát triển. Chế độ tập quyền chuyên chế đưa đến hậu quả là cắt cứ vào nội chiến.

Cuộc sống của người dân ngày càng bị o ép bần cùng, điêu đứng. Họ đứng lên phản kháng, trên bình diện chính trị là những cuộc khởi nghĩa nông dân, trên bình diện văn hóa-nghệ thuật là sự bộc lộ những mơ ước, khát vọng bình dị của con người. Chưa bao giờ *tính dân gian trong nghệ thuật Việt Nam* lại được phục hồi và phát triển như ở thời kỳ này. Những gánh *hát tuồng* (ở Đàng Trong) *hát chèo* (Đàng Ngoài) với những đề tài về lịch sử, về con người bình dân, về tình yêu nam nữ... lưu động khắp nơi. Vào ngày hội, các làng hay nhiều nhà thường góp tiền dựng rạp hát và thuê các gánh hát đến biểu diễn suốt đêm. Những mảng chạm khắc gỗ ở các đình làng trông rộn ràng những tâm tư tình cảm của con người bình dân. Con người bình dân với mọi sinh hoạt bình thường nhất của nó là chủ đề trung tâm của mọi bức chạm. Con người trong gia đình như những cảnh ăn uống,

hút thuốc lào, chổng chái đầu cho vợ, cho con bú, đánh ghen... hay con người trong sinh hoạt xã hội như những cảnh đi câu, bắt cá, đi săn, bơi chải, đánh vật, chọi gà, làm xiếc... đều được thể hiện một cách hiện thực. Hội hoạ vốn là một nghệ thuật cổ truyền, nay được phát triển mạnh hơn với những đề tài diễn đạt các ước mơ hoài bão của quần chúng (tranh lợn gà, tiến tài, tiến lộc, con hiền cháu ngoan...), ca ngợi lao động sản xuất (tranh cây, bừa, tát nước, cấy, gặt...), mô tả các cuộc vui chơi hội hè của bình dân (đánh vật, rước xách, bịt mắt bắt dê, vui xuân...), đá kích châm biếm (tranh húng dứa, đánh ghen, đám cưới chuột, cóc dạy học...).

Ngôi đình, một kiến trúc dân tộc độc đáo của người Việt thời này với bộ mái cong vút lên trời xanh, với kết cấu mô phỏng hình thuyền<sup>(1)</sup>, phản ánh khá rõ nét tình hình chính trị-xã hội-văn hoá đương thời.

Nếu như ở giai đoạn trước, ngôi chùa thờ Phật đã giữ vai trò trung tâm văn hoá của mỗi cộng đồng thôn xóm thì nay ngôi đình làm chức năng đó. Đình để thờ thần thành hoàng, thờ những vị tiên liệt đã có công đức lớn với dân làng (trừ tà, dạy nghề...) hoặc đã có công tích lớn với dân tộc. Hàng năm dân làng (chỉ

---

(1) Trịnh Cao Tường, *Kiến trúc đình làng-hình tượng*, Nghiên cứu nghệ thuật, Hà Nội, số 2, 1982.

nam giới) đến đình để bàn bạc, tổ chức những hội hè đình đám quan trọng trong cộng đồng (chủ yếu là hội lễ nông nghiệp) và bàn những việc "đại sự" của thôn xóm. Giai cấp thống trị muốn thông qua ngôi đình và các hoạt động, nghi thức của nó để truyền bá ý thức hệ phong kiến đến tận thôn xóm. Dân làng, ngược lại, dựa vào đình để biểu thị khát vọng ước mơ của mình và đó cũng là nơi họ thi thố tài năng xây dựng chạm trổ, tạc tượng cổ truyền của mình. Những tên gọi như đình Tây Đằng, đình Chu Quyến, đình Hoàng Xá, đình Đình Bảng... cũng như chùa Bút Tháp, chùa Tây Phương, tượng Quan Âm nghìn mắt nghìn tay, 18 vị La Hán (hay 18 Tổ) (1)... còn vang mãi những âm hưởng thân thiết trong tâm hồn người Việt hôm qua và hôm nay.

Từ giữa thế kỷ XVI, người Tây Ban Nha ra sức *Cơ đốc hoá* (Christianize) quần đảo Philippin. Lần lượt các dòng tu Oguytanh (Augustinian), thánh Phrăngxoa (Franciscain), Dòng tên (Jesuites), Đôminich (Dominicain), Oguytanh cải tổ (Augustinian Recollect) đến truyền giáo, mở rộng địa bàn hoạt động từ vùng duyên hải vào sâu trong vùng đồng bằng nội địa. Đồng thời họ chiếm luôn luồng thương mại của Philippin với các nước phương Đông vốn đã khá phát

---

(1) Tuy thời này Nho giáo thịnh, song các chúa Trịnh ở Đàng Ngoài vẫn sùng Phật nên đã cho xây dựng sửa chữa nhiều chùa, đúc tạc nhiều tượng Phật.

triển thời bấy giờ và tổ chức ra đội *thuyền chiến thương mại* (galleon trade) buôn bán khắp từ Đông sang Tây. Những hoạt động trên đã ảnh hưởng lớn đến nghệ thuật của Philippin. Trong khi miền Bắc đất nước (chủ yếu bắc Luzon) chịu tác động sâu đậm của công cuộc cơ đốc hoá, một *nền nghệ thuật Cơ đốc giáo ra đời*, thì miền Nam (đảo Mindanao và quần đảo Sulu) vẫn lưu giữ được phong cách nghệ thuật cổ truyền, chủ yếu trong *nghệ dệt và điêu khắc*. Song trong tiến trình lịch sử, cả hai xu hướng nghệ thuật đó đều đã được biến đổi cho phù hợp với tính cách dân tộc và thích ứng với từng thời kỳ phát triển lịch sử.

Chẳng hạn trong nghệ thuật tạc tượng *Santos* (các thánh) nghệ sĩ Philippin dành ưu tiên - không phải cho chúa Ba ngôi theo thứ tự cha - con - thánh thần - mà cho chúa, Đức Mẹ và các thánh thần. Chúa được thể hiện dưới hình thức *Hài đồng (Santo Nino)* vì người Philippin quan niệm trẻ em là ánh sáng của mọi gia đình Philippin, hoặc nếu là người lớn thì thường là dưới các dạng Chúa khổ đau như *Nazareno* (quỳ lom khom vắc thánh giá), *Santo Cristo* (chúa trên thánh giá), *Santo Entiero* (chúa trong quan tài)... Phải chăng các nghệ sĩ muốn nói lên nỗi khổ cực của người dân dưới ách thống trị của Tây Ban Nha. Hình tượng Đức Mẹ còn được sùng kính hơn cả con, có lẽ bởi vì trong xã hội truyền thống Philippin, người mẹ

giữ vị trí trung tâm. Nhà thờ Đức Mẹ được dựng lên khắp nơi và trở thành những nơi hành hương, nơi tổ chức những hội lễ lớn của tín đồ. Hai biểu tượng Đức Mẹ được tôn kính nhất là Đức Bà phù hộ yên bình và may mắn lên đường (*Nuestra Senora del paz y Buenviaje*) phù hộ cho những chuyến đi biển buôn bán và Đức Bà lần tràng hạt (*Nuestro Senora del Rosario*) phù hộ cho sự giải phóng đất nước khỏi ách thống trị. Vị thánh được tôn kính nhất là San Roque, chữa khỏi được mọi dịch bệnh. Và mỗi vị được tôn thờ đều được coi như có phép thần phù hộ người dân trong mọi mặt của cuộc sống như *San Isidro Labrador* phù hộ mùa màng tốt, *San Vincente Ferrer* diu con người ra khỏi nỗi tuyệt vọng, *Santa Rita de Casie* đưa con người vượt ra cõi bất khả, *San Miguel* phù hộ buôn bán... Và gia đình vốn là tế bào cơ bản của xã hội nên trong mỗi gia đình đều có hình tượng *La Sagrada Familia* theo mẫu hình gia đình thần thánh của chúa (1).

Kỹ thuật mới du nhập về dệt (dệt hoa, nhuộm...) và điêu khắc (tính giải phẫu, tính hiện thực...) có ảnh hưởng lớn đến hai nghề này ở Philippin, song các thợ và nghệ sĩ đã biết áp dụng những kỹ thuật mới vào nghệ thuật cổ truyền để tạo ra những sản phẩm độc

---

(1) Trong tiếng Philippin có thuật ngữ "Susmaryozep" để bày tỏ sự ngạc nhiên, là biến dạng của cụm từ "Jesus, Maria y Joscef" nói liền một hơi.

đáo, đậm tính dân tộc. Những mô típ chim, cá sấu, naga... truyền thống được thể hiện sinh động trên những tấm dệt *malong* (váy), trên cán *barong* (dao găm) và nhất là trên những lá cờ cưới Sulu nổi tiếng. Những tượng thần *bulul* (thần nông nghiệp), *pili* (bảo vệ tài sản), *hipag* (thần chiến tranh)... trông vừa cổ kính vừa hiện đại mà đậm tâm hồn dân tộc.

## 7. Thế kỷ XX

Nhất là sau chiến tranh thế giới thứ hai một bước hội tụ lớn nữa lại diễn ra. Các dân tộc Đông Nam Á lần lượt giành lại được độc lập, mở ra một thời kỳ mới, một triển vọng mới cho nghệ thuật phát triển. Truyền thống dân tộc trong nghệ thuật của dân tộc lại có điều kiện phát triển cao hơn.

Nếu như ở giai đoạn trước, nghệ thuật các dân tộc Đông Nam Á đã tiếp nhận nhiều ảnh hưởng của phương Tây, thì đến nay, qua sàng lọc, những yếu tố phương Tây được gán một cách hữu cơ vào nghệ thuật dân tộc làm cho nghệ thuật dân tộc phát triển lên mức cao hơn, vừa đáp ứng được sứ mệnh lịch sử của dân tộc, vừa phù hợp với bước phát triển chung của thời đại.

Xu hướng chung trong nghệ thuật tạo hình là thể hiện con người *thực* (Realistic) hơn, *người* (human) hơn, tuân thủ khá chặt chẽ những quy tắc giải phẫu và gắn với tình hình chung của đất nước. Chẳng hạn

tượng Phật Thái đầu thế kỷ XX trông gần gũi với con người thật hơn và thường được thể hiện trong tư thế gọi mưa xuống cho đồng ruộng<sup>(1)</sup>. Những đặc điểm giải phẫu học - đặc biệt đôi tai, lông mày, tỷ lệ cơ thể - trên những tượng bulul ở Philippin được thể hiện hiện thực hơn khiến các pho tượng thần đó trông gần gũi hơn, thân thiết hơn. Có thể thấy xu hướng trên rõ rệt hơn trong hội họa, có lẽ cũng bởi vì hội họa là ngành nghệ thuật phát triển nhất trong giai đoạn này. Về giản dị hướng đến tính khái quát, vẻ đẹp trong tính hiện thực, vẻ sáng sủa thanh thoát và rực rỡ màu sắc dân tộc thể hiện các đề tài tĩnh vật, phong cảnh, lịch sử, thời sự và nhất là *con người trong lao động, trong sản xuất, trong chiến đấu...* trên các bức tranh (và tượng) của các nghệ sĩ nửa sau thế kỷ XX cùng với các tổ chức, các viện hàn lâm nghệ thuật và các hoạt động trên mọi lĩnh vực của họ đã tạo ra những cơ sở mới cho bước phát triển mới.

\*

\* \* \*

Nghệ thuật - và cả văn hoá - Đông Nam Á đang lấy lại bản sắc độc đáo của nó. Nếu như ba nhân tố đồng bằng - biển - rừng núi đã từng là môi trường sinh trưởng của nghệ thuật Đông Nam Á, thì giờ đây,

---

(1) Như pho tượng Phật di đà, cao 2m30, do giáo sư Silpa Biasri đắp năm 1957 bày ở Bảo tàng Bangkok.



trên con đường dân tộc hiện đại của từng nước, nhằm nâng cao phẩm chất cuộc sống của con người, môi trường đó lại còn tạo ra một chất xúc tác mới cho các nền nghệ thuật dân tộc trong khu vực càng xích lại gần nhau, gặp gỡ nhau và càng thêm đa dạng phong phú.

Đặt ra những thời kỳ-mốc như vậy là mong tạo ra những bậc thang giả tạo (vì trong cuộc sống, nhất là cuộc sống nghệ thuật, làm gì có những khung, những bậc, những thời kỳ, giai đoạn... rạch ròi!) để lần tìm lại tiến trình nghệ thuật Đông Nam Á như thể mượn con đò mà qua sông vậy. Khi nhìn được thấu suốt ngang dọc tiến trình đó rồi thì hẳn là không cần giai đoạn, khung, bậc... đó nữa. Trong khi chờ đợi thì vẫn còn phải cần đến nó. Vậy xin được phép nêu ra một cách tiếp cận để trao đổi.

# NGHỆ THUẬT VIỆT NAM

---

■ NGÔ VĂN DOANH

Hai biểu hiện nghệ thuật sớm nhất ở Việt Nam bán đảo Đông Dương biết được đến nay là tượng người Văn Điển (Hà Nội) và những hình vẽ khắc trên đá ở hang Đồng Nội (Hà Nam).

Tượng Văn Điển làm bằng đá ngọc, cao 3,6cm, thể hiện một người đàn ông, mặt trái xoan, mũi thẳng, thân thon dài, hai mắt là hai lỗ nhỏ, đặc điểm giới tính được nhấn mạnh. Tượng được tạc một cách ước lệ: đôi tay bị lược bỏ nhập cục với thân. Hình mặt người trên vách hang Đồng Nội được thể hiện với một phong cách ước lệ, cách điệu và nhấn mạnh những yếu tố cần thiết như tượng người Văn Điển. Tuy đường nét và mảng khối còn thô sơ, nhưng những tác phẩm ban đầu này đã báo hiệu và làm tiền đề cho những sáng tạo nghệ thuật của cả một thời kỳ dài tiếp sau đó: thời kỳ đồ đồng và sắt sớm.

Giai đoạn kim khí đánh dấu một bước nhảy kỳ

điệu của nghệ thuật tạo hình của Việt Nam, Đông Dương cũng như của toàn khu vực Đông Nam Á. Từ thượng Lào đến Sam-rông Sen (Campuchia), từ lưu vực sông Hồng đến đồng bằng sông Cửu Long... còn số những tác phẩm nghệ thuật của thời kỳ này ngày một được phát hiện nhiều thêm. Những tượng người và thú bằng đá trên những chum đá, trụ đá ở thượng Lào, hoa văn trang trí trên gốm, trên rìu đồng của Sam-rông Sen và Mlu Prây (Campuchia), những chiếc qua đồng ở Long Giao (Đồng Nai), những hình khuyên tai hai đầu thú của văn hoá Sa Huỳnh (thuộc miền Trung Việt Nam), và những chiếc trống đồng, rìu đồng, dao găm đồng... của văn hoá Đông Sơn (ở miền Bắc Việt Nam), tất cả đã vẽ nên cả một bức tranh rực rỡ của nền nghệ thuật giai đoạn kim khí của bán đảo Đông Dương. Như nhiều nền nghệ thuật thuộc giai đoạn kim khí khác trên thế giới, tính nghệ thuật và tính sử dụng, tính trang trí và tính tạo hình của những tác phẩm nghệ thuật ở Việt Nam và Đông Dương quện chặt vào nhau. Cho nên, trong nhiều tác phẩm nghệ thuật của thời kỳ này, từ chiếc trống đồng đến rìu đồng, từ những tượng đá trên các mộ chum đến những hoa văn trên đồ gốm, tất cả đều toát lên nhịp điệu của cuộc sống, của hiện thực.

Trong bức tranh rực rỡ chung của nghệ thuật thời kỳ đồ đồng và sắt sớm ở Đông Nam Á, nghệ thuật

Đông Sơn và tinh thần của nó phần nào trội hơn cả và ít nhiều ảnh hưởng đến nghệ thuật của khu vực này. Đông Sơn, theo các nhà nghiên cứu, không chỉ là đỉnh cao, không chỉ là sự hội tụ của nhiều phong cách nghệ thuật của khu vực, mà ánh sáng của nó còn lan toả khá xa ra bên ngoài. Trống Đông Sơn, có mặt ở Lào, Campuchia, Thái Lan, Indônêxia, Mianma. Hoa văn tiêu biểu của Đông Sơn, như hoa văn hình chữ S trở thành những mô-típ trang trí phổ biến của đồ đồng và đồ gốm Mlu Prây, Sam-rông Sen, của các qua đồng ở Nam bộ Việt Nam.

Phong cách của nghệ thuật Đông Sơn ổn định và phát triển trong suốt nhiều thế kỷ, và cho đến nay vẫn còn để lại dấu ấn trong nghệ thuật của nhiều dân tộc trên bán đảo Đông Dương và trên toàn khu vực Đông Nam Á. Đường nét của những tác phẩm nghệ thuật Đông Sơn gần với tự nhiên, hình học hoá tự nhiên một cách chính xác và cô đúc. Vì vậy, cái hồn, cái thần thái của tự nhiên cứ như đang sống động, phập phồng và căng lên trên những đường nét ước lệ mang đậm tính chất trang trí của các hình tượng. Hình mặt trời, hình thuyền, hình nhà sàn, các cảnh sinh hoạt của con người, những hình chim, thú... trên trống đồng Ngọc Lũ hoàn toàn mang tính chất và chức năng của nghệ thuật trang trí, nhưng cũng rất hiện thực và sống động.

Với cả một truyền thống nghệ thuật tạo hình thời kỳ đồ đồng và sắt sớm mà tiêu biểu là Đông Sơn, nghệ thuật của cả Đông Nam Á nói chung, và của Đông Dương nói riêng, tung cánh bay vào những kỷ nguyên của công nguyên đầy biến động và đổi mới.

Do nằm trên trục giao thông buôn bán bằng đường biển quan trọng giữa Đông và Tây, nên ngay từ những thế kỷ đầu công nguyên, Đông Dương-đặc biệt và vùng ven biển-đã trở thành ngã tư đường của những nền nghệ thuật. Những làn sóng văn hoá từ bên ngoài, đặc biệt là từ Ấn Độ, liên tiếp dội tới, đã góp phần đáng kể vào quá trình hình thành những trung tâm văn hoá, nghệ thuật lớn và cổ nhất ở Đông Nam Á. Ngay trên bán đảo Đông Dương, những ảnh hưởng từ bên ngoài tới không làm mất, không xoá sạch những truyền thống bản địa, nhưng đã làm dòng nghệ thuật ở khu vực này chuyển sang một quỹ đạo mới. Những ngôn ngữ nghệ thuật mới, những hình tượng nghệ thuật mới được những cư dân ở Đông Nam Á nói chung và ở Đông Dương nói riêng chấp nhận, tiếp thu để làm phong phú thêm cho nền nghệ thuật của chính mình. Kết quả là, tại ba khu vực văn hoá lớn ở Đông Dương: Bắc bộ, Trung bộ và vùng đồng bằng Nam bộ (ở Việt Nam), đã xuất hiện ba trung tâm nghệ thuật lớn: Giao Châu, Chăm-pa, Óc Eo.

Vào những năm bốn mươi của thế kỷ này, nhà khảo cổ người Pháp L. Ma-lơ-rê đã đào ở Óc Eo và thám sát gần 200 địa điểm khác xung quanh. Ông phát hiện ra khá nhiều những tác phẩm nghệ thuật của cái mà ông gọi là "Văn hoá Phù Nam". Đó là những phế tích kiến trúc, những tượng đồng... tất cả toát lên tinh thần của Ấn Độ giáo và Phật giáo rất rõ.

Gần đây, vào những năm tám mươi, các nhà khảo cổ Việt Nam khai quật hàng loạt di chỉ mới và đã phát hiện ra một số lượng lớn dấu vết mộ táng, những vết tích đền tháp và nhiều lá vàng có hình các vị thần nguồn gốc Ấn Độ... Những phát hiện mới này chứng tỏ miền đất ở tây sông Hậu (Việt Nam), vào những thế kỷ đầu công nguyên, đã là một trong những trung tâm văn hoá nghệ thuật quan trọng ở Đông Nam Á.

Tuy những dấu vết được phát hiện khá nhiều, nhưng hiện trạng đổ nát quá nặng nề, nên chúng ta khó có thể dựng lại thực trạng của kiến trúc Óc Eo trong năm, sáu thế kỷ đầu công nguyên. May mắn thay, những tác phẩm điêu khắc như tượng gỗ, tượng đồng, những mảng điêu khắc đá, những hình chạm trên các lá vàng... phần nào cho chúng ta thấy được diện mạo của nghệ thuật Óc Eo. Những nghệ sĩ ở đây đã tiếp nhận nhiều luồng ảnh hưởng của nghệ thuật

Ấn Độ: tính lý tưởng của nghệ thuật Gupta <sup>(1)</sup> tính khái quát, ước lệ nhưng khoẻ, chắc của nghệ thuật Amaravati, đường nét trong trẻo của trường phái Ganhara. Việc tiếp nhận những ảnh hưởng của Ấn Độ trên cơ sở truyền thống bản địa rất phát triển từ thời kỳ đồ đồng đã làm nảy sinh ở vùng Óc Eo một nền điêu khắc nổi tiếng. Tuy chưa mang một sắc thái khu biệt, nhưng điêu khắc Óc Eo, Ba Thê đã viết những dòng đầu tiên lên cuốn sử nghệ thuật của Đông Nam Á, kể từ đầu công nguyên tới nay.

Muộn hơn vùng Óc Eo chút ít, trên dải đất miền trung Việt Nam, vào nửa đầu của thiên niên kỷ thứ nhất sau công nguyên, đã xuất hiện một trung tâm văn hoá, nghệ thuật phát triển: văn hoá và nghệ thuật Chămpa.

Vì nhiều lý do, nên, cho đến nay, chúng ta hầu như không biết chút ít gì về kiến trúc Chămpa trước thế kỷ VII. Nhưng chắc hẳn nó đã hình thành, vì những biểu hiện đầu tiên mà chúng ta được biết ở các tháp Hoà Lai (đầu thế kỉ IX) đã rất hoàn hảo. Không phải ngẫu nhiên mà người Trung Quốc gọi người Chămpa là những người thợ xây dựng bậc thầy.

Cũng như đối với Óc Eo, những tác phẩm điêu khắc mới là những tác phẩm đầu tiên của nghệ thuật

---

(1) Gupta: Triều đại các vua Ấn Độ (350-650) trị vì ở Maghadha.

Chămpa. Tác phẩm điêu khắc được xem là sớm nhất của Chămpa là tượng Phật bằng đồng khá lớn (cao 1,08 mét) tìm thấy ở Đồng Dương (Quảng Nam) Sự gắn gũi lạ kỳ của tượng Phật Đồng Dương với các tượng Phật của phong cách Amaravati (Ấn Độ) khiến các nhà nghiên cứu băn khoăn cho rằng bức tượng này nếu không phải là của Ấn Độ thì cũng hoàn toàn phỏng theo phong cách điêu khắc Amaravati của Ấn Độ. Thân tượng Bồ tát phát hiện ở Quảng Khê lại mang một sắc thái hơi khác so với tượng Đồng Dương, khiến ta nghĩ đến ảnh hưởng của nghệ thuật Phật giáo Trung Hoa. Như vậy cùng một dòng nghệ thuật Phật giáo, ở Chămpa buổi đầu đã xuất hiện hai truyền thống: Ấn Độ ở tượng Đồng Dương, và Trung Hoa (phong cách Lục triều) ở tượng Quảng Khê.

Bên cạnh những tượng Phật giáo, ở Chămpa còn phát hiện ra khá nhiều tượng Ấn Độ giáo. Đó là nhóm tượng ở Phú Ninh (Quảng Nam) tượng Yaksa ở Trà Kiệu, các đầu tượng ở Cùmg Sơn (thung lũng sông Đà Rằng, Phú Yên). Hầu hết những pho tượng này đều bị xói mòn khá nhiều, nên khó đoán định được tên tuổi các vị thần.

Những hiện vật Ấn Độ giáo cùng với các tượng Phật cho thấy hai tôn giáo lớn của Ấn Độ đã có mặt rất sớm ở Chămpa và góp phần đáng kể tạo nên sự



nở rộ đầu tiên của nghệ thuật Chăm-pa vào những thế kỷ sau.

Khác với các khu vực khác ở Đông Nam Á, ngay từ năm 111 trước công nguyên, và nhất là sau thất bại của cuộc khởi nghĩa Hai Bà Trưng, nhà nước Văn Lang của người Việt đã rơi vào vòng đô hộ của người Hán từ phương Bắc tới. Bọn phong kiến phương Bắc đã thi hành chính sách đồng hoá cực kỳ tàn bạo đối với những chủ nhân của nền văn hoá Đông Sơn rực rỡ. Cùng với những ảnh hưởng của Trung Hoa, văn hoá Ấn Độ ngay từ thế kỷ thứ nhất trước công nguyên, bằng đường biển, đã có tác động lớn tới đời sống tinh thần của người Việt.

Hai luồng ảnh hưởng văn hoá gần như đối lập nhau: Nho giáo từ Trung Hoa và Phật giáo từ Ấn Độ, vào vùng Bắc Bộ Việt Nam bằng hai kiểu khác nhau: theo vết chân quân xâm lược và theo vết chân của các nhà buôn, các Phật tử. Nho giáo phương Bắc được áp đặt từ trên xuống, còn Phật giáo thấm từ dưới lên. Người Việt và văn hoá Việt, ngay từ đầu, đã chọn Phật giáo làm hệ tư tưởng cho mình.

Số lượng hơn hai mươi bảo tháp ở Giao Châu (trong lời đáp của sư Đàm Thiên với Tùy Văn Đế) cũng như bốn chùa Vân, Vũ, Lô, Điện xây thời Sĩ Nhiếp (như sách *Cổ Châu Pháp Vân Phật bản hạnh ngữ lục* đã

ghi chép) cho ta được ý niệm về quy mô kiến trúc ở Giao Châu thời bấy giờ.

Ngành khảo cổ học Việt Nam trong những năm gần đây đã phát hiện ra nhiều di tích và hiện vật thuộc 10 thế kỷ đầu công nguyên, như thành Luy Lâu, nhiều lò gạch, mộ táng... Chắc rằng, trong tương lai, bức tranh văn hoá nghệ thuật thời kỳ này sẽ càng được bổ sung những hiện vật mới. Chỉ với những gì có được, chúng ta cũng thấy nghệ thuật của người Việt thời này một mặt còn giữ lại được những dấu vết truyền thống của Đông Sơn ngay trong những hiện vật tìm thấy ở các mộ (như trống đồng, hoa văn hình chữ S, trang trí hình voi thay cho hình hổ phù...), mặt khác đã tiếp thu không ít những ngôn ngữ nghệ thuật của Ấn Độ (như những tượng đồng phát hiện ở Lạch Trường (Thanh Hoá).

Sau một thời gian tiếp thu và thử nghiệm những truyền thống thẩm mỹ của Ấn Độ, từ giữa thế kỷ VII, nghệ thuật Chăm đã định hình và bùng lên rực rỡ ở phong cách đầu tiên của mình: phong cách cổ Mỹ Sơn E1<sup>(1)</sup>. Với tác phẩm tiêu biểu là chiếc bệ đá (Mỹ Sơn E1)-một trong những kiệt tác của nghệ thuật Chăm-ngôn ngữ điêu khắc của Champa đã đạt đến độ trong sáng và hoàn hảo của những tác phẩm cổ điển. Truyền thống thẩm mỹ lý tưởng hoá của phong

---

(1) A1,E1... là cách phân chia khu vực di tích Mỹ Sơn(BT).

cách Gupta (Ấn Độ) giờ đây đã được cái sức sống mạnh mẽ của Chăm truyền cho sinh khí. Những hình người trên mặt bệ đá vừa oai nghiêm vừa rất tự nhiên, thoải mái.

Sang đầu thế kỷ IX, sự hỗn dung giữa một bên là tính lý tưởng hoá của thẩm mỹ Ấn Độ với một bên là sức sống mãnh liệt đôi khi hơi hoang sơ của nghệ thuật Chăm ngày càng lộ rõ ở Hoà Lai. Những tháp Hoà Lai, Ninh Thuận có dáng cao quý, trang trọng ở hình dáng Ấn Độ, nhưng lại buông thả tự nhiên ở những vòm cuốn tạo bởi những lớp sóng hoa lá uốn lượn, ở những hoa lá trang nhã sống động trên mặt tường. Tất cả đều cân bằng, ăn ý và đã đem lại cho những tháp Chăm đầu tiên này một vẻ đẹp vừa bề thế và trang nhã, vừa uy nghi, sang trọng và sinh động, khoẻ khoắn.

Nhưng cái sức sống tự nhiên của Chăm cứ lấn dần, lấn dần để rồi trở nên dồn nén ở phong cách Đông Dương<sup>(1)</sup> (nửa cuối thế kỷ IX). Ở những công trình kiến trúc của phong cách này đã mất đi cái thanh tú, tự nhiên của phong cách Mỹ Sơn E1, cái cân bằng nhịp nhàng của phong cách Hoà Lai. Lúc này, chỉ còn lại sự bộn bề, cây lá kỳ ảo và xum xuê, nổi lo sợ khoáng trống. Cái sức sống gần như mông muội ấy cũng được

---

(1) Tên làng ở tỉnh Quảng Nam.

nhấn mạnh một cách kỳ quặc và hùng tráng trong điêu khắc. Loại hình nhân chủng rất đậm: đôi môi đầy lại còn được nhấn thêm bằng hàng ria mép, mũi tẹt, vành lông mày rậm, giao nhau và nhô ra. Tính cách bản địa và tính nhân chủng còn lan sang cả tượng Phật, một hình tượng dường như bao giờ cũng thể hiện một cách thanh tạo, siêu thoát.

Những tác phẩm điêu khắc và kiến trúc của Đồng Dương, với tất cả những nét đặc trưng riêng biệt của mình, đã tạo dựng nên một phong cách độc đáo nhất, khoẻ khoắn nhất và cũng kỳ lạ nhất của nghệ thuật Chăm.

Cũng rất đáng lưu ý, trong những tác phẩm điêu khắc và kiến trúc Chăm thế kỷ VII-IX, sự ảnh hưởng của nghệ thuật Khơme không phải là nhỏ. Loại mi cửa có hình Visnu trên rắn Sesa, nhiều mô típ trang trí của bệ đá Mỹ Sơn E1, một loạt tượng tròn như Visnu ở Đa Nghi, và nhất là những tháp Chăm ở Phú Hải (gần Phan Thiết), mang dấu ấn của Khơme khá rõ. Ngược lại, nghệ thuật Chăm cũng phát toả ảnh hưởng của mình sang nghệ thuật Khơme láng giềng không phải là không đáng kể. Một số mô típ trang trí kiến trúc như mô típ thủy quái macara ngậm nai của Khơme có nguồn gốc từ Chăm. Đến Đamrây Krap trên đất Khơme, trừ một số bộ phận bằng sa thạch,

hoàn toàn là một kiến trúc Chăm và thuộc giai đoạn đầu của phong cách Hoà Lai.

Nửa cuối thế kỷ VI, theo các nhà sử học, là thời điểm đột phá lớn trong lịch sử hơn ngàn năm chống ách đô hộ của bọn xâm lược phương Bắc của nhân dân ta. Nó khởi đầu bằng cuộc khởi nghĩa của Lý Bí và sự ra đời của nhà nước Vạn Xuân. Bên cạnh việc xưng đế, đặt tên nước, bỏ lịch Trung Quốc, đặt niên hiệu riêng, đúc tiền riêng, các vua thời Vạn Xuân còn tạo điều kiện cho Phật giáo phát triển. Nhiều ngôi chùa lớn (như chùa Khai Quốc...) được xây dựng. Tuy nhà nước Vạn Xuân chỉ tồn tại có gần 60 năm, nhưng nó đã khẳng định ý chí độc lập và sức sống mãnh liệt của văn hoá Việt Nam, là cơ sở cho dân tộc Việt Nam bước vào thời kỳ độc lập tự chủ vĩnh viễn ở thế kỷ X.

Nghệ thuật Việt Nam, đặc biệt là nghệ thuật Phật giáo thời kỳ này hẳn đã khá phát triển để tạo cơ sở cho sự phục hưng của văn hoá và nghệ thuật dân tộc vào thời kỳ Lý - Trần. Phát hiện gần đây (giữa năm 1986) của các nhà khảo cổ về dấu tích của một cây tháp đồ sộ thế kỷ VIII ở Hà Tĩnh tháp Tháp Nhạn, đã góp phần minh chứng cho nhận định này.

\*

\* \*

Sau những tìm tòi, trân trở, nghệ thuật Chăm đã tự khẳng định với phong cách Mỹ Sơn A1 vào thế kỷ X. Nếu như Đồng Dương nặng nề, khoẻ khoắn, có sức sống mạnh mẽ, thì Mỹ Sơn A1 tinh tế, trang nhã, phóng túng duyên dáng nhưng vẫn duy trì được sinh khí và sự nhịp nhàng của nghệ thuật Chăm vốn đã xuất hiện từ phong cách cổ Mỹ Sơn E1. Với tất cả những đặc trưng trên, ngôi tháp Mỹ Sơn A1 được các nhà nghiên cứu nghệ thuật cho là một trong những thành công hoàn hảo nhất của kiến trúc châu Á.

Kiến trúc Mỹ Sơn A1 tương ứng với một phong cách điêu khắc đẹp nhất, duyên dáng nhất của nghệ thuật Chăm, phong cách Trà Kiệu. Ở những tác phẩm điêu khắc Trà Kiệu, mà tiêu biểu là các vũ nữ, nổi bật lên sự mềm mại, duyên dáng và trang nhã. Điêu khắc Trà Kiệu gần với cuộc sống thực, chứ không lẫn trốn vào hư ảo như ở phong cách Đồng Dương.

Sang thế kỷ XI, và một vài thế kỷ sau đó, do tác động của đạo Thần vua, nghệ thuật Chăm đã có sự chuyển hướng. Các ông vua Chăm không chỉ đưa các tháp thờ lên đỉnh đồi mà còn cố tạo cho chúng một ấn tượng bề thế, uy nghi.

Tháp Chăm thời này đẹp ở chính các mảng khối và đường nét của kiến trúc. Các cửa vòm kéo dài ra vẽ thành những hình mũi lao lớn trên mặt thân tháp, các cột vách và các băng trang trí chạy dọc theo mặt

tường đã hy sinh các hình trang trí để cuộn lại thành những khối lớn đội các tầng tháp; những tháp trang trí các tầng cũng co lại thành một hình đơn giản, chắc đậm, khoẻ. Tất cả các thành phần kiến trúc đều đi vào khối lớn để tạo ra vóc dáng hùng vĩ cho kiến trúc. Bởi vậy, các tháp Chăm, mà tiêu biểu là các tháp Dương Long, Cánh Tiên, Bánh Ít (ở tỉnh Bình Định)... và Pô Klung Ga-rai (Ninh Thuận) đã gây được ấn tượng hoành tráng kỳ lạ. Chúng như những ngọn đuốc khổng lồ đang rực cháy để toả hào quang thần diệu ra xung quanh.

Nhờ những phát hiện ở Tháp Mắm (ngôi tháp đồ ở nhà ông Mắm tỉnh Bình Định). Chúng ta biết thêm về điêu khắc Chăm từ thế kỷ XI đến thế kỷ XIV, mà các nhà nghiên cứu đặt tên là phong cách Bình Định (hay còn được gọi là tháp Mắm). Ở đây các nhà điêu khắc đã xoá đi những chi tiết, những vòm khối, vì thế các hình khối trở nên khô khan, đơn điệu. Các khuôn mặt đều có hình bầu dục kéo dài, các mảng khối và đường nét của cơ thể và đồ trang sức đơn giản hoá đi. Xu thế này càng trở nên mạnh mẽ vào những thế kỷ sau. Ở pho tượng tại Linh Thái (Thừa Thiên - Huế), ở tượng Siva tại Pô Klung Garai... các hình khối đã lược đồ hoá, tay và chân cũng bị nhập cục luôn cả vào khối thân mình. Chỉ ở những điêu khắc thể hiện các nhân vật phụ như tượng các Thiên Vương, đặc biệt là các vũ nữ, các thiên nữ (Apxara)

- điêu khắc Tháp Mắm mới bộc lộ được thành công của mình ở vẻ dáng hấp dẫn lạ kỳ của những mảng khối cơ thể, ở động thái thanh thoát cân bằng và trầm tĩnh.

Sang thế kỷ X, người Việt bước vào kỷ nguyên độc lập tự chủ - kỷ nguyên Đại Việt. Trước đó chưa bao giờ cuộc sống hoà bình xây dựng và sáng tạo nghệ thuật lại tung bùng, nhộn nhịp và khởi sắc như vào những thế kỷ sau ngày giành được độc lập. Chúng ta không khỏi kinh ngạc trước những quy mô đồ sộ, trước những hình dáng kiến trúc nghệ thuật phong phú đẹp mắt đã được dựng nên vào thời kỳ này. Tháp Sùng Thiện Diên Linh xây trên đỉnh núi Long Đọi (Hà Nam) cao "mười ba tầng trọc trời". Tháp Báo Thiên (Hà Nội) mười hai tầng, cao vài chục trượng, như "cột trụ chống trời hùng vĩ". Những ngôi chùa hiện lên, như lời mô tả của bia *Sùng Nghiêm Diên Thánh* "đường nhà cong cong như cầu vồng, ngôi uyên ương xập xoà uốn lượn. Nóc nhà uốn như trĩ bay xoè cánh, đầu chạm trở như phượng múa lại châu".

Ở chùa Linh Xứng còn có "ngũ trí Như Lai bằng vàng ngôi trên toà sen trôi lên mặt nước". Ở điện Linh Quang có "lầu chuông một cột, sáu cạnh hình hoa sen". *Đại Việt sử ký ghi* : "Vua sai tạc hơn ngàn pho tượng Phật" v.v... và v.v...

Nhưng, giặc dã, nội chiến và thời gian đã phá huỷ



gắn hết những gì mà bàn tay người dân lao động sáng tạo ra.

Chỉ với những gì hiện còn, như tháp Phổ Minh, tháp Bình Sơn, các mảng điêu khắc đá ở Phật Tích, Chương Sơn, Đọi, các bệ đá khối hộp thời Trần... tuy ít ỏi, chúng ta cũng phần nào hình dung ra diện mạo của nghệ thuật và kiến trúc Việt Nam thời kỳ huy hoàng này. Hình dáng kiến trúc của Phổ Minh và Bình Sơn tuy gần với mô hình tháp của Trung Hoa, nhưng nội dung của chúng lại gần gũi, bình dị và trợn vẹn theo quan niệm bình dân. Tư tưởng thẩm mỹ đó cũng bộc lộ rõ nét ở điêu khắc thời Lý - Trần.

Tuy đề tài Phật giáo chiếm vị trí quan trọng trong nghệ thuật, nhưng ở bất kỳ tác phẩm điêu khắc nào thời Lý - Trần, vẫn có mặt con người trần thế. Trong cái khung cảnh bóng bẩy siêu thoát của dàn vũ nhạc Phật Tích, ở cái tư thế tam đoản khúc cân bằng trong di động của các vũ nữ Chương Sơn, hay trên vẻ mặt mơ màng của những kinnari vô tống là sự tươi mát của cuộc đời trần tục. Chủ đề là đạo, nhưng cái đạo đó nằm ngay trong đời. Kinh Phật đã dạy: "Thấy mình tức thấy Phật", "Phật tại ngay tâm". Không chỉ kiến trúc, mà cả điêu khắc Việt Nam thời Lý-Trần, tuy trừu tượng, nhưng cũng rất nhập thế. Tư tưởng thẩm mỹ này phần nào gần với truyền thống của nghệ thuật Ấn Độ và Chămpa. Nếu dựa vào sử liệu, nếu phân

tích kỹ từng hình tượng điêu khắc, ta sẽ cảm thấy dường như con Rồng nghệ thuật Việt Nam đã dứt khỏi cái khuôn phép khắc kỷ của thời kỳ hơn một ngàn năm Việt Nam bị bọn xâm lược phương Bắc đô hộ và đã bay đến chan hoà vào thế giới nghệ thuật, vui tươi, yêu đời của các bạn hữu gần gũi phương Nam. Nhiều hình tượng nghệ thuật, thậm chí cả ngôn ngữ tạo hình của nghệ thuật Chăm, đã có đóng góp vào việc làm dậy lên cái không khí tươi mát, tự nhiên trong nghệ thuật Việt Nam thời Lý-Trần.

\*  
\* \* \*

Suốt một thế kỷ, từ 1427 đến 1527, chế độ phong kiến tập quyền ở Việt Nam bước vào giai đoạn thịnh trị. Chưa bao giờ như lúc này, văn hoá Khổng giáo được coi là nền tảng của cả một thể chế xã hội. Ngược lại, Phật giáo thì bị suy thoái và chèn ép. Bởi vậy, không như thời trước, những tác phẩm nghệ thuật chủ yếu tập trung ở những công trình không Phật giáo, như kinh thành, văn miếu và lăng tẩm.

Qua sử sách, chúng ta biết, vào thời này các vua chúa bỏ nhiều công của vào việc xây dựng lầu đài ở Đông Kinh, Lam Kinh, vào việc làm lăng tẩm. Cũng qua sử liệu, chúng ta biết, vào thời này việc mô phỏng phương Bắc trong kiến trúc và điêu khắc rất được ưa

chuyện trong tầng lớp trên. Đại Việt sử ký toàn thư cho biết, Lê Uy Mục "bắt dân trồng cây theo bánh xe đồ gỗ Hoa Cương đời Tống; lấp biển làm điện, nối gót hôn mê cung A Phòng nhà Tần...".

Do chịu ảnh hưởng của tư tưởng Nho giáo nên nhiều công trình kiến trúc và tác phẩm nghệ thuật thời kỳ này đã mất đi sức sống tự nhiên vốn có của thời Lý-Trần, sa vào tính siêu phàm trang nghiêm và uy quyền. Không những thế, quy mô, kích thước của chúng lại bé nhỏ. Tuy vậy, trong một số tác phẩm điêu khắc, nhất là những tượng ở các lăng mộ - như các tượng thú ở Vĩnh Lăng, Hựu Lăng, Chiêu Lăng (Thanh Hóa) - đã toát lên tính mộc mạc, đơn giản và đôi chút ngộ nghĩnh của nghệ thuật dân gian. Một thế kỷ thời Lê là dấu nối chuyển tiếp từ nguồn thẩm mỹ dân gian mới chỉ le lói thời Trần sang một thời đại huy hoàng của Nghệ thuật dân gian Việt Nam: nghệ thuật hậu Lê và Tây Sơn.

Từ khoảng giữa thế kỷ XVI đến thế kỷ XVIII, hầu như mọi sáng tạo nghệ thuật của Việt Nam đã tuột khỏi bàn tay của vương quyền. Giờ đây, những nghệ sĩ dân gian thoả sức đưa cảm hứng và óc sáng tạo của mình qua đường cửa, nhát đục vào đình, chùa, vào những pho tượng, vào những bức chạm lộng. Chưa bao giờ trong lịch sử mỹ thuật cổ Việt Nam lại có nhiều tác phẩm đặc sắc như thời kỳ này. Đình Bảng,

đình Chu Quyến, chùa Bút Tháp, chùa Keo, chùa Tây Phương, tượng Phật Bà nghìn tay nghìn mắt (Bút Tháp), những pho tượng La Hán (Tây Phương), những bức phù điêu trên đá (Bút Tháp), và vô vàn những bức chạm khắc gỗ sinh động ở các đình, chùa... là những di sản quý báu vô giá của nền nghệ thuật và kiến trúc Việt Nam.

Ở pho tượng Quan Âm thiên thủ thiên nhãn ở chùa Bút Tháp (Bắc Ninh), cái vòng hào quang lung linh phía sau đã làm nhòa hẳn đi những gì gọi là kỳ dị của một vị thần nhiều mắt, nhiều tay, để cho Phật Bà trở nên gần gũi với mọi người thân như họ quan niệm.

Ở các pho tượng La Hán, tượng Tuyết Sơn ở chùa Tây Phương (Hà Tây), đằng sau cái hình tượng của tôn giáo, là bút pháp tả chân, tả thực của người thợ dân gian Việt Nam. Trong từng cơ bắp, trên từng nét mặt, khoé mắt của những pho tượng, là hơi thở, là sinh lực, là khí huyết của con người Việt Nam.

Năm 1808, Gia Long tiêu diệt nhà Tây Sơn và mở đầu cho triều Nguyễn. Trong suốt hơn một thế kỷ, vua tôi nhà Nguyễn, như thời Lê sơ, muốn mô phỏng những mô hình kiến trúc và nghệ thuật phương Bắc. Nhưng đã muộn mất rồi. Dòng nghệ thuật dân gian vốn đã hình thành và phát triển huy hoàng trong suốt gần ba thế kỷ trước đã không cho phép bất kỳ

một mô hình, một công thức nghệ thuật ngoại lai nào lẫn át. Vì thế, tuy Ngọ Môn, các lăng tẩm và nhiều kiến trúc khác ở Huế được làm theo các mẫu hình của Trung Hoa, nhưng chúng đã bị uốn theo những quy định về tỷ lệ, về không gian vốn có của người Việt Nam. Nhờ vậy mà kiến trúc Nguyễn vẫn rất hoành tráng mặc dù kích thước của chúng không thấm gì so với kiến trúc nhà Thanh. Hơn thế nữa, nhờ cách xử lý không gian, kiến trúc Huế nói riêng và kiến trúc thời Nguyễn nói chung trở nên thơ mộng, êm ả và phảng phất hương vị điển viên. Không phải ngẫu nhiên mà Huế được ngợi ca là bài thơ của kiến trúc đô thị và đã được công nhận là di sản văn hóa thế giới.

Với sự xâm lược của thực dân Pháp vào cuối thế kỷ XIX xã hội Việt Nam nói chung và nghệ thuật nói riêng đã chuyển sang một giai đoạn mới. Đối với nghệ thuật thì có thể nói đây là giai đoạn nghệ thuật Việt Nam, dù rất còn non nớt đã bắt đầu gia nhập vào nền nghệ thuật của thế giới hiện đại. Điều này thể hiện ở những điểm sau.

Nếu như trong suốt thời kỳ phong kiến, tên tuổi của người nghệ sỹ đã bị xoá nhoà cho dù tác phẩm của họ có là những kiệt tác thì đến giai đoạn này, tên tuổi của họ đã được xác nhận cùng với tác phẩm. Về mặt xã hội thì những kiến trúc sư, họa sỹ, nhà

điều khắc có thể gia nhập vào đội ngũ trí thức, sánh ngang hàng với các tầng lớp giai cấp khác và họ có thể được xã hội coi trọng nếu như họ có tài.

Thứ hai, đây là lần đầu tiên nghệ sỹ Việt Nam được tiếp xúc với những kỹ thuật của nghệ thuật phương Tây như giải phẫu hình thể, luật viễn cận, các lý thuyết về màu sắc, các kỹ thuật dựng hình. Về chất liệu cũng vậy, ngoài những chất liệu truyền thống như giấy, lụa, mực tàu, sơn ta, gỗ, đồng, đá... người ta đã biết đến thạch cao, sơn dầu, xi-măng... và một số chất liệu khác của nghệ thuật châu Âu.

Sự thay đổi lớn lao của nghệ thuật giai đoạn này có thể nhận thấy trong tất cả các lĩnh vực: kiến trúc, điêu khắc cũng như hội họa.

*Về kiến trúc:* ở các vùng nông thôn, bộ mặt của kiến trúc dường như không có gì thay đổi lớn trừ sự xuất hiện của một số nhà thờ Thiên Chúa giáo theo phong cách châu Âu. Còn các ngôi đình, chùa vẫn được trùng tu hoặc dựng lại theo một kỹ thuật và phong cách kiến trúc truyền thống. Riêng ở đô thị, do nhu cầu phục vụ bộ máy cai trị của Chính phủ thực dân Pháp, nhiều công trình kiến trúc và khu phố theo phong cách châu Âu đã ra đời. Vào đầu thế kỷ XX, trong một số đô thị ở Việt Nam, bên cạnh những khu phố cổ chật hẹp với những ngôi nhà lợp ngói một tầng đã xuất hiện những khu phố theo kiểu

châu Âu với các con đường lớn có vỉa hè rộng với những ngôi nhà dựng theo phong cách Pháp, cao hai, ba tầng. Những công trình kiến trúc đẹp của giai đoạn này thường nằm ở những đô thị lớn trong đó tập trung nhiều nhất ở Hà Nội. Có thể dẫn ra đây một số công trình tiêu biểu như bảo tàng Louis Finot nay là Bảo tàng lịch sử Việt Nam, Nhà hát lớn thành phố, Trường Đại học Việt Nam nay là Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội, Ngân hàng Đông Dương nay là Ngân hàng Nhà nước Việt Nam, dinh Thống sứ nay là Nhà khách Chính phủ, v.v...

*Về điêu khắc và hội họa:* với việc thành lập Trường Mỹ nghệ và Mỹ thuật Đông Dương, một đội ngũ các họa sỹ và các nhà điêu khắc đã được đào tạo. Họ chính là những người mở đầu của đội ngũ nghệ sĩ tạo hình hiện đại Việt Nam.

Mặc dù có một nền điêu khắc truyền thống rực rỡ nhưng đáng tiếc là nền điêu khắc đầu thế kỷ XX đã không tiếp nối được truyền thống này. Số lượng các nhà điêu khắc không những ít so với số lượng các họa sĩ mà các tác phẩm cũng không có gì đặc sắc ngoài một số tác phẩm như tượng "Chân dung cô gái" của Vũ Cao Đàm, bức đắp nổi "Hạnh Phúc" của Phạm Gia Giang. Phần lớn các tác phẩm giai đoạn này chỉ thuần túy là những sáng tác theo bút pháp tả thực và những nguyên tắc làm tượng châu Âu. Trong khi

đó, ta có thể bắt gặp một hiện tượng ngược lại trong hội hoạ. Có thể nói rằng, không những chỉ so với điêu khắc mà so với kiến trúc, hội hoạ giai đoạn này cũng nổi trội hơn.

Được sự đào tạo của những giáo sư Pháp trong Trường đại học Mỹ thuật Đông Dương, các hoạ sỹ Việt Nam đã tiếp thu được các kỹ thuật và phương pháp sáng tác của hội hoạ châu Âu. Tuy nhiên họ không bị lệ thuộc và chìm ngập trong đó mà đánh mất bản sắc Việt Nam của mình. Trái lại, đứng vững trên mảnh đất của nền văn hoá truyền thống, họ đã tạo ra những tác phẩm có thể gia nhập vào nền hội hoạ đương đại của thế giới nhưng vẫn giữ được cái hồn dân tộc.

Thành tựu lớn nhất của hội hoạ giai đoạn này là việc sử dụng các chất liệu truyền thống như lụa, sơn mài, kết hợp với những kỹ thuật của hội hoạ châu Âu để tạo ra những tác phẩm có giá trị. Trong khi đó, sơn dầu-một chất liệu điển hình của châu Âu cũng được hoạ sỹ Việt Nam nắm bắt và làm chủ.

Người đi tiên phong và cũng là người đã gặt hái được những thành công trong lĩnh vực tranh lụa ở giai đoạn này là hoạ sỹ Nguyễn Phan Chánh. Trong khi nhiều hoạ sỹ khác của giai đoạn này thiên về việc khai thác các chủ đề của cuộc sống đô thị thì Nguyễn Phan Chánh đã chọn những cảnh sinh hoạt bình dị



nhất ở nông thôn làm đề tài sáng tác của mình như *Chơi ô ăn quan*, *Em bé cho chim ăn*, *Rửa rau cầu ao* v.v... Sử dụng thành thục những kỹ thuật hội họa châu Âu và thể hiện nó trên một chất liệu truyền thống là lụa, tranh của ông vừa mang hương vị Á Đông vừa không xa lạ với nền hội họa châu Âu đương thời. Trên nền lụa mỏng mờ huyền ảo, các nhân vật trong tranh ông được thể hiện với một thân hình khá lớn so với toàn thể bố cục của bức tranh nhưng không gây cảm giác thô nhờ những đường viền cực kỳ mềm mại. Các tư thế, động tác của nhân vật cũng hết sức khoan hoà từ tốn. Còn các khuôn mặt thì cũng rất gần gũi, riêng những khuôn mặt phụ nữ đã thể hiện những nét đặc trưng nhất của vẻ đẹp phụ nữ thôn quê Việt Nam: đôi mày lá liễu, khuôn mặt đầy, cổ cao ba ngón... màu sắc ông sử dụng cũng rất dân dã, thường là những màu: nâu, trắng, đen làm chủ đạo. Ngay từ lần đầu xuất hiện trong triển lãm của các xứ thuộc địa, tranh của ông đã được dư luận hoan nghênh.

Một thành công khác của các sinh viên Trường Mỹ thuật Đông Dương là đã đưa sơn mài ra khỏi lĩnh vực trang trí và biến nó thành một chất liệu tạo hình. Cũng như ở tranh lụa, các họa sỹ vẽ sơn mài giai đoạn này vẫn sử dụng những gam màu truyền thống của sơn ta như: đen, đỏ, nâu, vàng, bạc... đồng thời tiếp thu một số kỹ thuật mới của châu Âu như khắc,

rắc bột vàng, bạc, gấn vỏ trứng, cải tiến phương pháp mài, đánh bóng, kết hợp với những tri thức của hội họa châu Âu như kỹ thuật dùng màu, dựng hình, luật viễn cận, bố cục... để cuối cùng tạo ra những tác phẩm nghệ thuật sơn mài hiện đại đầu tiên của Việt Nam. Người đóng góp nhiều nhất cho giai đoạn khai phá này là họa sỹ Nguyễn Gia Trí. Những bức tranh sơn mài của ông như "*Thiếu nữ bên hoa phù dung*", "*Bên đóm sen*" đã trở thành những tác phẩm có giá trị của nền nghệ thuật hội họa Việt Nam.

Không những đã gặt hái được những thành công ở các chất liệu truyền thống, các họa sỹ Việt Nam giai đoạn này cũng chứng tỏ được sự nhạy cảm của mình đối với một chất liệu điển hình của châu Âu nhưng lại hoàn toàn xa lạ với Việt Nam, đó là sơn dầu. Và chỉ trong một thời gian ngắn, họ đã làm chủ được vật liệu khó điều khiển này. Nếu như họa sỹ Nguyễn Phan Chánh được coi là người đi tiên phong trong lĩnh vực tranh lụa thì họa sỹ Tô Ngọc Vân có thể coi là người mở đường trong lĩnh vực sơn dầu. Tuy những sáng tác của ông không nhiều nếu như không muốn nói là mới chỉ có rất ít bởi vì ông đã hy sinh quá sớm trong kháng chiến chống Pháp, nhưng những tác phẩm ông để lại đã tạo thành một phong cách, điều mà nhiều nghệ sĩ phải mất nhiều thời gian mới đạt được. Bức tranh "*Cô gái bên hoa huệ*" là một trong những tác phẩm sơn dầu điển hình của ông. Đó là

hình ảnh của một cô gái điển hình cho các thiếu nữ ở các đô thị thời Pháp thuộc với dáng vẻ thanh tú trong tư thế ngồi tư lự, cánh tay trái vòng ôm lấy đầu, cánh tay phải đỡ một bông huệ tây trắng, đầu nghiêng xuống những bông hoa. Màu trắng của chiếc áo dài, màu trắng của hoa huệ tây và màu trắng của làn da thiếu nữ với khả năng diễn đạt tinh vi của chất liệu sơn dầu và với nét bút tài hoa của họa sỹ đã hiện lên một cách kỳ ảo và vô cùng gợi cảm. Bên cạnh ông, họa sỹ Trần Văn Cẩn cũng được coi là người đã có những thành công trong việc sử dụng chất liệu này. Bức tranh "*Chân dung em Thuý*" của ông đã được coi là một trong những tác phẩm sơn dầu đẹp của giai đoạn này. Nhờ ưu thế diễn tả màu sắc của loại chất liệu này họa sỹ đã diễn tả hết được sự non nớt của làn da, vẻ ngờ ngàng của đôi mắt, sự mềm mại của chất vải áo... của người mẫu.

Cách mạng tháng Tám năm 1945 đã mở ra một bước ngoặt mới đối với nền nghệ thuật hiện đại non trẻ Việt Nam. Đóng góp nhiều nhất cho giai đoạn nghệ thuật này là hội họa trong khi điêu khắc và kiến trúc không có điều kiện thực hiện trong kháng chiến. Rất nhiều họa sỹ đã đi theo kháng chiến và dùng nghệ thuật như một phương tiện để phục vụ cách mạng. Giai đoạn này chủ đề đã mở rộng ra rất nhiều. Nếu như trước cách mạng, các cô gái đô thị và hoa đã gần như chế ngự các chủ đề sáng tác thì

đến giai đoạn này những anh bộ đội, những người chiến sĩ tự vệ, những người nông dân, phong cảnh chiến khu, những sự kiện của cuộc kháng chiến... đã trở thành nguồn cảm hứng của các họa sỹ.

Đồng thời về mặt chất liệu cũng có những thay đổi. Trong khi những chất liệu phức tạp như sơn mài, sơn dầu khó có điều kiện thực hiện trong kháng chiến thì đồ họa lại có điều kiện phát triển. Những bức ký họa về những thành tích trong kháng chiến, chân dung của các anh hùng, chiến sỹ được ghi lại bằng mọi loại chất liệu. Những tranh đồ họa: "*Tôi có ý kiến*", "*Chị cốt cán*", "*Láo nông đi học*" của Tô Ngọc Vân; "*Dân quân*" của Nguyễn Tư Nghiêm; "*Nhớ ơn người chiến sỹ vô danh*" của Trần Văn Cẩn đã được coi là những tác phẩm đồ họa đẹp của giai đoạn này.

Việc lập lại hoà bình vào năm 1954 đã tạo ra một đà phát triển mới cho nền nghệ thuật dân tộc. Ngoài đội ngũ nghệ sỹ thuộc lớp Mỹ thuật Đông Dương đi theo kháng chiến và lớp nghệ sỹ đào tạo ở Chiến khu Việt Bắc, nhiều họa sỹ, các nhà điêu khắc và các kiến trúc sư được đào tạo ở trong và ngoài nước. Cùng với các bậc đàn anh, họ đã góp phần làm cho bộ mặt của mỹ thuật Việt Nam thêm phong phú.

Về kiến trúc, nếu như ở miền Nam Việt Nam, việc xây dựng hàng loạt nhà cao tầng và hệ thống xa lộ phục vụ chiến tranh đã phá vỡ nét kiến trúc thời

thuộc Pháp ở các đô thị và làm cho Sài Gòn và các đô thị miền Nam mang một dáng dấp khá tân kỳ thì tại miền Bắc, kiến trúc đô thị không có gì thay đổi lớn. Tuy một số công trình mới có được dựng lên nhưng có thể nói rằng, trong 20 năm kể từ khi hoà bình lập lại đến lúc miền Nam được giải phóng, thống nhất toàn bộ đất nước, các đô thị ở miền Bắc kể cả thủ đô Hà Nội vẫn giữ dáng dấp của những kiến trúc đô thị nửa đầu thế kỷ trước mặc dù quy hoạch của đô thị có được mở rộng. Chính vì vậy mà đã có người nước ngoài nhận xét là vẫn đang có một Hà Nội mang phong cách Pháp ở Việt Nam. Sau khi thống nhất đất nước, đặc biệt là khi đất nước bước vào giai đoạn mở cửa, kiến trúc đô thị Việt Nam đã có một bước phát triển mới do nhu cầu phát triển của nền kinh tế thị trường và nhu cầu giao lưu với thế giới bên ngoài đặc biệt là thế giới phương Tây. Nhiều ngôi nhà cao tầng đã được dựng lên và phong cách cũng đa dạng hơn, gần với chuẩn mực của kiến trúc hiện đại hơn. Vấn đề còn phải tính đến ở đây là sự hài hoà của chúng với cảnh quan và môi trường xung quanh.

Nếu như trước cách mạng, điều khắc mới chỉ xuất hiện với một số ít tác phẩm và đến giai đoạn kháng chiến, hầu như không có tác phẩm điều khắc nào đáng kể thì từ sau hoà bình điều khắc đã có điều kiện phát triển hơn. Một số tác phẩm được coi là thành công của Phạm Gia Giang, Diệp Minh Châu,

Trần Văn Lắm... đã ra đời. Nhưng người xem vẫn mong chờ một cái gì có tính chất khám phá hơn, mới mẻ hơn ở loại hình này. Và, vào năm 1947, trong triển lãm điêu khắc toàn quốc, một số tác phẩm chủ yếu là những sáng tác của thế hệ kế tiếp, được đào tạo chính quy ở các trường Mỹ thuật trong nước hoặc nước ngoài đã phần nào đáp ứng được nhu cầu này. Đó là những tác phẩm như *Bà má nghiên trâu*, *Xuý - Vân*, *Cô gái cuốn chỉ*, *Nguyễn Trãi* của Lê Công Thành; *Nguyễn Văn Trỗi*, *Điện Biên Phủ* của Nguyễn Hải và một số tác phẩm của một số tác giả khác. Sau thành công trên, điêu khắc dường như bị chững lại. Trong những triển lãm Mỹ thuật toàn quốc tiếp theo cùng với hội họa, người ta thấy điêu khắc dường như không có tiếng vang gì lớn. Riêng tượng đài đã phát triển một cách rầm rộ sau khi đất nước được thống nhất do nhu cầu ghi nhớ, tưởng niệm những thành quả cách mạng, những anh hùng, liệt sỹ. Đây là một cơ hội tốt để nghệ thuật đi vào với quần chúng, phản ánh những ước vọng của họ, nhưng vấn đề chất lượng thì không vì thế mà có thể xem nhẹ. Cho đến triển lãm điêu khắc toàn quốc tổ chức vào đầu năm 1994 thì người ta đã chứng kiến một sự khởi sắc của điêu khắc từ khi đất nước được mở cửa. Trước hết, đó là sự phong phú về mặt chất liệu. Ngoài chất liệu chính là gỗ, những chất liệu đất tiền như đồng, trước kia rất hiếm thấy thì trong triển lãm này đã có một vị

trí đáng kể, và một vài chất liệu khác như đá, xi-măng, gốm và một số kim loại. Tham gia triển lãm đã có tác giả của khắp các miền trong nước với nhiều cách diễn đạt khác nhau, thể hiện một sự tìm tòi sáng tạo trong lao động nghệ thuật và một cách nhìn mới mẻ. Các chủ đề được đề cập cũng thật là đa dạng. Đường như các nghệ sĩ đã hoàn toàn tự do bộc lộ mình, tự do đối thoại với công chúng mà không bị lệ thuộc vào một công thức nào. Và, điều đáng mừng ở đây là sự có mặt ngày càng đông của lớp nghệ sĩ điêu khắc trẻ với những thành công đầu tiên của họ.

Tuy nhiên thành tựu lớn lao nhất của mỹ thuật từ sau hoà bình đến nay vẫn là hội hoạ. Sau đội ngũ hoạ sỹ Trường Mỹ thuật Đông Dương và Khoá Mỹ thuật Việt Bắc, nhiều thế hệ hoạ sỹ đã được tiếp tục đào tạo trong các Trường đại học Mỹ thuật trong nước và ngoài nước, tạo thành một đội ngũ thực sự hùng hậu của những người sáng tác hội hoạ.

Có lẽ, những áp ụ trong kháng chiến đã có điều kiện thực hiện sau khi đất nước hoà bình cho nên, giai đoạn cuối những năm năm mươi và những năm sáu mươi đã được các nhà nghiên cứu mỹ thuật coi là thời kỳ nở rộ của nền hội hoạ hiện đại. Trong giai đoạn này, các chất liệu sơn mài, lụa, sơn dầu đã được thể nghiệm trước cách mạng tháng Tám nhưng không có điều kiện thực thi trong kháng chiến đến nay lại

được phát huy trở lại. Riêng sơn mài đã được các họa sĩ cải tiến, nâng khả năng diễn đạt của nó lên cao hơn nữa. Hàng loạt tác phẩm sơn mài đẹp đã ra đời trong giai đoạn này. Bên cạnh tranh sơn mài, tranh lụa cũng thu được những thành công lớn, cùng với sơn mài, nó đã đánh dấu một bước phát triển mới của nghệ thuật hội họa hiện đại Việt Nam.

Tuy có chậm hơn sơn mài và lụa, nhưng sơn dầu vẫn được các họa sĩ tiếp tục tìm tòi thể nghiệm. Một số họa sĩ lão thành đã xác định được phong cách riêng của mình trên những tác phẩm bằng chất liệu này. Còn các họa sĩ trẻ thì càng ngày càng có xu hướng ưa thích sử dụng chất liệu sơn dầu. Vì vậy đến triển lãm mỹ thuật toàn quốc năm 1980 và các năm sau đó, các tác phẩm sơn dầu đã tìm thấy chỗ đứng của mình bên cạnh những chất liệu khác.

Cùng với việc sử dụng ngày càng thuần thục các loại chất liệu, đội ngũ sáng tác cũng ngày một trưởng thành. Bên cạnh những họa sĩ có tên tuổi với một phong cách đã được định hình từ trước Cách mạng tháng Tám, các họa sĩ khác cũng đã khẳng định được cá tính, những tìm tòi sáng tạo của mình. Họ đã tạo thành thế hệ họa sĩ đầu tiên của nền hội họa hiện đại từ sau khi hoà bình lập lại. Đó là, Nguyễn Tư Nghiêm, Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Đỗ Cung, Phan Kế An, Lương Xuân



Nhi, Sỹ Ngọc, Nguyễn Tiến Chung, Hoàng Tích Chù, Lê Quốc Lộc, Nguyễn Văn Tuy, v.v...

Một họa sỹ nổi bật trong số này là Nguyễn Tư Nghiêm. Là một họa sỹ chuyên về sơn mài, Nguyễn Tư Nghiêm đã được các nhà nghiên cứu mỹ thuật đánh giá là một họa sỹ luôn luôn đi tìm những thể nghiệm mới và luôn thay đổi bút pháp. Là người dày công tìm tòi khai thác những tinh hoa của vốn mỹ thuật truyền thống nhưng không phải là để sao chép mà bao giờ cũng qua một sự chiêm nghiệm sâu sắc. Chỉ một hình tượng Thánh Gióng, ông cũng đã có tới mấy cách thể hiện. Những môtip nghệ thuật cổ đã được ông sử dụng một cách tài tình trên cơ sở tính toán kỹ lưỡng khiến chúng thiên biến vạn hoá gây hiệu quả thẩm mỹ cao. Từ những bức sơn mài "*Con nghé quả thực*", "*Đêm giao thừa*" trước kia cho đến những tranh về Thánh Gióng và những điệu múa cổ sau này, tuy có khác nhau về bút pháp nhưng đều là những tác phẩm thấm đẫm chất dân gian mà lại không hề xa lạ với các tác phẩm hội họa hiện đại. Vì vậy chúng đã được đánh giá là những tác phẩm đẹp của nền hội họa hiện đại Việt Nam.

Nếu như họa sỹ Nguyễn Tư Nghiêm thiên về sơn mài thì họa sỹ Bùi Xuân Phái lại thiên về sơn dầu. Còn về chủ đề thì có thể nói các khu phố cổ ở Hà Nội đã trở thành niềm cảm hứng bất tận của ông.

Với những màu sắc đậm, sâu và những đường nét chắc khoẻ có phần như xô lệch, các phố cổ Hà Nội dưới nét bút tài hoa của họa sỹ đã hiện lên một cách sống động và gây ấn tượng khó quên đối với người xem.

Ngoài hai họa sỹ trên, Dương Bích Liên và Nguyễn Sáng cũng là những họa sỹ được đánh giá là có những dấu ấn cá nhân đậm nét. Những tác phẩm như "*Chiều vàng*" của Dương Bích Liên, hay "*Cô gái và hoa sen*" của Nguyễn Sáng đã được đánh giá là những tác phẩm đẹp của hội họa Việt Nam.

Ngoài lớp nghệ sỹ đàn anh nói trên, những họa sỹ thuộc lớp kế cận như Trần Lưu Hậu, Lê Huy Hoà, Giáng Hương, Quang Thọ, Nguyễn Thụy, Kim Bạch, Lê Lam và nhiều họa sỹ khác cũng đã có những tìm tòi thể nghiệm để đi đến một phong cách riêng và một số tác giả đã có được những tác phẩm đẹp.

Những họa sỹ trẻ đào tạo trong các Trường đại học Mỹ thuật sau này tuy tuổi nghề chưa nhiều nhưng đã có những đóng góp quan trọng làm cho nền hội họa giai đoạn này thêm phong phú. Nhiều tác phẩm không những đã chứng tỏ một tay nghề vững vàng của họ mà còn thể hiện những khám phá tìm tòi của các tác giả như những tác phẩm của Kim Thái, Đặng Thị Khuê, Lê Huy Tiếp, Đỗ Thị Ninh, Nguyễn Trung,

Đỗ Sơn, Bửu Chi, Trần Nguyên Đán, Đặng Thu Hương...

Từ sau khi đất nước bước vào giai đoạn mở cửa, cũng như điêu khắc và kiến trúc, hội họa cũng bước vào một giai đoạn mới. Chưa bao giờ số triển lãm cá nhân lại xuất hiện nhiều như ở giai đoạn này. Từ những triển lãm của những nhóm họa sỹ cùng khóa học, cùng lứa tuổi, cùng địa bàn sinh sống, cùng khuynh hướng, cùng gia đình cho đến những triển lãm của từng cá nhân đã liên tiếp khai mạc. Không những các đề tài được mở rộng mà cách diễn đạt cũng vô cùng đa dạng. Cũng như ở triển lãm điêu khắc đầu năm 1994, ở các triển lãm hội họa, các họa sỹ đã hoàn toàn tự do nói lên cảm nghĩ của mình, hoàn toàn tự do đối thoại với công chúng. Và cũng như trong triển lãm điêu khắc, điều đáng lưu ý ở những triển lãm hội họa này là sự xuất hiện ngày càng nhiều của những gương mặt trẻ với một tay nghề khá vững vàng và một bút pháp độc đáo. Cùng với đội ngũ các nhà điêu khắc trẻ, chính đội ngũ họa sỹ này sẽ là lực lượng quan trọng của nền nghệ thuật Việt Nam thời kỳ mở cửa, thời kỳ tiếp xúc rộng rãi với các trào lưu nghệ thuật thế giới hiện nay.

Tuy chỉ là một thời kỳ ngắn so với cả chiều dài của lịch sử mỹ thuật dân tộc nhưng đây là một giai đoạn cực kỳ quan trọng bởi vì như đã nói ở phần đầu

đây là giai đoạn mỹ thuật Việt Nam bước ra khỏi giai đoạn Mỹ thuật-Mỹ nghệ của thời kỳ Trung đại để gia nhập vào thế giới mỹ thuật hiện đại. Chính ở giai đoạn này, người nghệ sỹ Việt Nam đã phải đảm đương một nhiệm vụ hết sức khó khăn là một mặt vẫn giữ được bản sắc của nền mỹ thuật dân tộc, một mặt vẫn không xa lạ với nền nghệ thuật hiện đại của thế giới. Và, những nghệ sỹ Việt Nam, đặc biệt là các hoạ sỹ đã hoàn thành được nhiệm vụ này. Điều này lại càng được sáng rõ hơn khi đặt nó trong bối cảnh mỹ thuật của các nước Đông Dương thuộc Pháp trước đây.

# NGHỆ THUẬT CAMPUCHIA

---

TRẦN THỊ LÝ

Mặc dù những di tích thời kỳ tiền sử phát hiện được trên đất Campuchia không dày đặc như trên một số vùng đất khác của bán đảo Đông Dương, nhưng số hiện vật có được trên đất Campuchia ngày nay vẫn cho ta thấy một sự phát triển tương đối đồng đều về mặt văn hoá giữa người Khơme với những nhóm cư dân khác của bán đảo. Những đồ gốm đẹp cùng với hoa văn phong phú đã cho thấy một kỹ xảo thuần thục, một mỹ cảm phát triển, còn những chiếc liềm đồng, rìu đồng, khuôn đúc rìu đục sắt... lại cho thấy một trình độ phát triển khá cao của sức sản xuất của những cư dân vùng này. Như vậy là vào những thế kỷ trước và sau công nguyên, tiền đề cho sự ra đời của những quốc gia sơ kỳ đã xuất hiện. Quá trình hình thành nhà nước Campuchia sơ kỳ lại được đẩy nhanh hơn nhờ sự tiếp xúc với một trong những nền văn minh lớn nhất của thế giới cổ đại - Văn minh Ấn Độ. Với sự tiếp xúc này, người Khơme, ngoài vốn

văn hoá truyền thống đã phát triển của mình dần dần đã tiếp nhận những kỹ thuật canh tác mới, cách tổ chức nhà nước và cuối cùng là những nghi lễ, giáo lý và kỹ thuật xây cất những công trình nghệ thuật.

Thời kỳ nghệ thuật đầu tiên của vương quốc Campuchia được các nhà nghiên cứu nghệ thuật định danh là thời kỳ Tiền Angkor với các phong cách: Sambor Preikuk, Preikmeng và Prasatandet - Kompong Prah (kéo dài từ cuối thế kỷ VI, đầu thế kỷ VII đến cuối thế kỷ VIII).

Qua những dòng ghi chép của bi ký có thể biết rằng ngay từ nửa sau của thế kỷ VI các vị vua đầu tiên của Campuchia như Bhavavarman I, Mahendravarman đã cho xây cất những đền đài, dựng những pho tượng để đánh dấu những chiến tích và biểu thị tín ngưỡng của mình như các ngôi đền Vat Phu, Prasat baran... Tuy nhiên, ngày nay chỉ còn lại tổng thể kiến trúc Sambor Preikuk là tương đối nguyên vẹn và may mắn thay đây lại là một trong những công trình đẹp nhất của kiến trúc Campuchia giai đoạn này. Tổng thể này gồm 3 cụm kiến trúc chính nằm trong một khu vực có lũy đất và những con hào bao quanh mà người ta dự đoán đó là một đô thị. Cụm trung tâm của tổng thể đã bị phá huỷ nặng. Tuy nhiên qua dấu tích của những điện thờ đồ sộ, qua những lớp nền cao, những trụ cửa trang trí mỹ

lệ, những con sư tử oai phong trên những bệ cửa ra vào có thể thấy đây là một trong những cụm kiến trúc đẹp nhất của tổng thể này. Cụm kiến trúc còn lại tương đối nguyên vẹn cho đến ngày nay là cụm kiến trúc ở phía nam dựng dưới thời vua Isanavarman-I. Cụm kiến trúc này được bao quanh bằng hai khu tường gạch kế tiếp nhau. Khu tường thứ nhất bao quanh ngôi đền chính, do sự phá huỷ của thời gian nó đã bị đổ nát, ngày nay chỉ còn lại một dải tường chạm khắc những cảnh trang trí rất đẹp trong những ô trám lớn. Trong số này có một cảnh mô tả cuộc vật lộn căng thẳng giữa hai người đàn ông và một con sư tử bằng một lối chạm nổi cao trong một bố cục rất sinh động. Phía đông khu tường có một phòng cổng bằng sa thạch với những mảng phù điêu lõng lể được coi là một trong những trang trí đẹp nhất của nghệ thuật Campuchia. Phòng cổng này trước đây dùng để thờ bò thần Nandin, vật cưỡi của thần Siva. Điện thờ chính của cụm kiến trúc này là một ngọn tháp gạch đồ sộ đặt trên một tầng nền cao xung quanh có chạm khắc những đường gờ đồ sộ dùng để thờ vị thần Siva do nhà vua Isanavarman dựng, nhưng hiện nay pho tượng đã bị mất. Xung quanh ngọn tháp chính này có 5 ngọn tháp khác hình bát giác kích thước nhỏ hơn vây quanh tạo nên một hợp thể kiến trúc to lớn và hấp dẫn. Cụm kiến trúc

ở phía bắc đã bị sụp đổ nhiều và bao gồm các công trình ở nhiều thời kỳ khác nhau. Ngọn tháp chính được dựng dưới triều đại vua Isanavarman I, xung quanh được vây bằng 4 ngọn tháp khác, kích thước nhỏ hơn. Cả nhóm tháp này được dựng trên một tầng nền cao. Qua những chiếc bệ còn sót lại xung quanh những ngọn tháp, có thể nhận thấy rằng trước đây đã có những nhóm tượng ngoài trời đặt xung quanh cụm kiến trúc nhưng ngày nay những pho tượng đó không còn nữa. Trên những bệ tượng này có những mảng trang trí đẹp như bệ tượng ở phòng cổng của cụm kiến trúc phía nam. Ngược lên phía bắc chút nữa còn có một kiến trúc khác bằng sa thạch trang trí những khám tượng giả tạc ngay vào đá gắn với những kiến trúc Ấn Độ. Tuy nhiên loại kiến trúc này chỉ tồn tại trong một thời gian ngắn rồi biến mất ở Campuchia.

Nếu tính về quy mô thì so với những tổng thể kiến trúc khác ở Campuchia, kiến trúc Sambor Preikuk không đồ sộ. Giá trị lớn nhất của Sambor Preikuk là điêu khắc trang trí. Nghệ sỹ Campuchia thường phủ các mảng trang trí trên những cây đà ngang phía trên cửa ra vào, những nhĩ cửa - bộ phận kiến trúc phía trên cây đà ngang, những trụ cửa ra vào, trụ áp tường và những mảng tường. Ở Sambor Preikuk, các công trình kiến trúc phần lớn được dựng bằng gạch



sau đó phủ vữa và người ta đã trang trí trên những lớp vữa đó. Do sự phá huỷ của thời gian, những lớp vữa đã bị bong mất nhiều. Tuy nhiên, qua những dấu vết còn lại trên gạch vẫn có thể nhận thấy bố cục hoàn mỹ của những mảng trang trí này. Ngoài chất liệu chính là gạch phủ vữa, kiến trúc Sambor Preikuk còn có một số bộ phận bằng sa thạch ghép vào. Trên những bộ phận bằng sa thạch này, những hình trang trí còn khá nguyên vẹn. Trong số này, những cây đà ngang trên những cổng ra vào đã được đánh giá là những bộ phận trang trí đẹp nhất. Tác phẩm tiêu biểu nhất là cây đà ngang của ngọn tháp chính của cụm kiến trúc phía Nam. Toàn bộ cây đà ngang này được uốn theo một hình vòng cung lớn tạo từ những môtip hoa lá và chuỗi hạt trên đó có những ô hình bầu dục nổi cao chạm khắc hình các vị thần cưỡi trên các con vật như voi, tê giác. Hai đầu mút của vòng cung uốn vào phía trong và được hai con sư tử đỡ lấy. Toàn bộ bố cục này dường như được phun ra từ miệng hai con Makara đang châu đầu vào nhau. Tất cả các môtip, từ hoa lá cỏ cây đến các vị thần đều được thể hiện bằng những nét chạm sinh động và một bố cục hoàn mỹ. Bên cạnh những cây đà ngang, các trụ cửa của Sambor Preikuk cũng được trang trí rất phong phú. Phần lớn những trụ cửa đều có hình tròn, hiếm hơn là hình bát giác. Những trụ cửa hình tròn được trang trí khá đẹp với một hình vành khăn ở đầu

cột giống như những trụ cửa của các ngôi đền Ấn Độ. Trên thân cột, nhiều rãnh tròn được khắc xuống chia nó thành những đoạn dài ngắn khác nhau. Trên những đoạn cột này, người ta phủ đầy những tràng hoa và chuỗi ngọc chạm khắc lõng lẫ, tinh tế.

Sau kiến trúc Sambor Preikuk, vào cuối thế kỷ VII và thế kỷ VIII còn có những kiến trúc khác như Phnom Bayang, Phnom Preahvihear, Hanchey, Prasat Phum Prasat... (thuộc phong cách Preikmeng và Kompong Prah), nhưng có lẽ vì những biến động chính trị của vương quốc Campuchia thời kỳ này cho nên những kiến trúc này đều có quy mô nhỏ và trang trí thì ngày càng khô khan đơn điệu với sự tràn ngập của các môtip hoa lá trên các cây đà ngang và trụ ốp tường.

Những pho tượng buổi đầu của vương quốc Campuchia phần lớn là những pho tượng Ấn Độ giáo. Chúng chủ yếu được làm bằng chất liệu đá và còn rất gần gũi với những pho tượng Ấn Độ giáo của vương quốc Phù Nam (Nam Campuchia và Nam bộ Việt Nam ngày nay), vương quốc Đvaravati (Trung - Nam Thái Lan) và vương quốc Srivijaya (Indônêxia và bán đảo Mã Lai).

Đó là những pho tượng khá lớn có khuôn mặt hình trái xoan đầy đặn với hàng lông mày sắc nét uốn cong và nối liền nhau ở trên sống mũi, đôi mắt nhỏ hình

hạnh nhân tạo bằng những đường khắc chìm đơn giản, chiếc mũi khoằm với đôi môi đầy. Tấm thân tạo khối mờ nhạt với đôi vai và cánh tay to, bộ ngực và cái hông hẹp, gót chân lớn. Những yếu tố đặc trưng cho nghệ thuật Campuchia lúc này mới chỉ xuất hiện thoáng thoảng như đôi cẳng chân dài gắn với cẳng chân thực, những vạch khắc chìm đơn giản nhằm thể hiện các nếp gấp ở cổ, những đẽ xương sườn tạc nổi mờ mờ ở phía trước, sống lưng hơi lõm và những xương bả vai hơi gồ... Cho đến giữa và cuối giai đoạn những yếu tố trên đã được khẳng định đến mức tạo thành một quan niệm thẩm mỹ mới. Đó là quan niệm lấy vẻ đẹp của cuộc sống hiện thực làm chuẩn mực sáng tác. Vì vậy, những pho tượng nam điển hình của giai đoạn này đều có một khuôn mặt hơi góc cạnh với cái trán cao, thẳng, cái cằm bạnh, sống mũi thẳng và cánh mũi hơi bè. Miệng rộng, đôi môi khá đầy, trên một số pho tượng còn xuất hiện hàng ria con kiến. Mất không chỉ được chạm bằng những đường nét đơn giản mà được diễn tả chính xác hơn với những đường viền của nếp mí. Đôi lông mày uốn cong được tạc nổi khá cao. Đôi tai được thể hiện gần đúng với tự nhiên chứ không cách điệu và dài đến tận vai như các pho tượng Phù Nam. Tấm thân được diễn tả rất gần với hiện thực với những nếp gấp trên cổ, xương quai xanh và các lớp cơ trên ngực, bụng, đường lõm trên sống lưng, cơ bả vai và xương bả vai ở phía sau lưng.

Còn những tượng nữ thì có thể chia làm hai loại với hai quan niệm khác nhau về vẻ đẹp phụ nữ. Loại thứ nhất thường có một thân hình đầy đặn với đôi vai tròn đầy, bộ ngực căng gần với hình bán cầu, tấm lưng thon, hông rộng và cái bụng hơi phồng (loại này phổ biến ở giai đoạn đầu - phong cách Sambor Prei Kuk). Loại thứ hai gồm những pho tượng có thân hình mảnh dẻ, với đôi vai xuôi bộ ngực cao, tấm lưng thon và cái hông gọn (loại này phổ biến ở giai đoạn sau - phong cách Prei Kmeng và Kompong Prah). Dù có thân hình đầy đặn hay thanh mảnh các pho tượng nữ này đều có khuôn mặt hoặc trái xoan hoặc tròn trĩnh với hàng lông mày thanh cong, đôi mắt hình hạnh nhân xinh xắn và đôi môi mỏng điển cảm. Vào cuối giai đoạn, bên cạnh những pho tượng đẹp cũng xuất hiện trong tượng nam cũng như tượng nữ những pho tượng có chất lượng kém do sự xáo động về mặt chính trị của vương quốc Campuchia lúc này.

Nhìn về đại thể, có thể nói rằng, so với kiến trúc, điêu khắc Campuchia ở thời kỳ tiền Angco đã đạt những thành tựu lớn hơn. Những tác phẩm điêu khắc đẹp không những xuất hiện vào thời kỳ thịnh trị mà ngay trong lúc xã hội nhiều biến động vẫn có những kiệt tác ra đời. Những tác phẩm đẹp của giai đoạn này có thể kể đến là tượng nữ thần Durga ở Sambor Preikuk, tượng nữ thần ở Kohkrieng, tượng Kalkil (hoá thân thứ mười của thần Vismu dưới dạng mình

người đầu ngựa) ở Kuktrap, tượng thần Hari Haru có thể coi là kiệt tác của nghệ thuật Campuchia và cũng là kiệt tác của nghệ thuật thế giới.

Trong vòng 3 thế kỷ, tại vùng đồng bằng hạ lưu sông Mekong đã xuất hiện và nở rộ một nền nghệ thuật non trẻ cùng với sự ra đời của vương quốc Campuchia sơ kỳ mà sử sách vẫn gọi là vương quốc Chân Lạp. So với một Bô rô bu đua kỳ vĩ như ở Indônêxia, một Mỹ Sơn lộng lẫy như ở Champa, kiến trúc Campuchia thời kỳ này phải nói là hãy còn non nớt. Nó chưa kịp định hình và còn bị cuốn theo những thăng trầm về mặt chính trị. Tuy nhiên, sự tinh tế, lộng lẫy trên những cây đà ngang ở Sambor Prei Kuk cùng với sự cân bằng hoàn chỉnh về mặt cấu trúc của tổng thể kiến trúc này đã báo hiệu những thành tựu rực rỡ mà người Khơme sẽ đạt được vào thời kỳ Angco sau này. Dường như để bù lại, điêu khắc thời kỳ này đã đạt được những thành tựu hết sức rực rỡ. So với các nền điêu khắc của toàn vùng Đông Nam Á cùng thời, có thể coi điêu khắc Campuchia là một nền điêu khắc lớn. Những kiệt tác mà nó đã đạt được là những tác phẩm có thể sánh ngang hàng với những kiệt tác của nghệ thuật thế giới thời kỳ này.

Sau những biến động về chính trị trong thế kỷ VIII, vào đầu thế kỷ IX, vương quốc Campuchia đã bước vào một thời kỳ huy hoàng nhất của lịch sử dân

tộc - thời kỳ Angco. Đến thời kỳ này các công trình kiến trúc không còn đứng đơn lẻ với tư cách một công trình tôn giáo độc lập như thời kỳ trước mà đã được đặt một cách hợp lý trong một hệ thống khai khẩn đất đai phục vụ cho nông nghiệp gồm những kênh rạch, bể nước và những con đê. Còn các pho tượng thì không còn là hình ảnh thuần túy của những vị thần Ấn Độ nữa mà trở thành hình ảnh của vị vua hoàng hậu cùng triều thần dưới hình thức một vị thần.

Nếu như ở thời kỳ trước các ngôi đền đều được dựng bằng gạch sau đó phủ vữa giả cẩm thạch và ghép thêm một số bộ phận trang trí bằng sa thạch do sự hiếm hoi của những mỏ đá ở vùng đồng bằng phía dưới thì đến thời kỳ này, với việc định đô ở Angco, vùng đồng bằng phía trên, nơi có nhiều mỏ đá, đã khiến sa thạch dần dần chiếm địa vị chủ đạo trong kiến trúc. Trừ một số ngôi đền xây dựng dưới triều đại vua Jayavarman II và đầu triều đại vua Indravarman I (thế kỷ IX) là còn sử dụng gạch làm chất liệu chính, từ cuối triều đại vua Indravarman I trở đi (những năm cuối của thế kỷ IX); các ngôi đền đã được dựng bằng sa thạch. Và nó đã trở thành chất liệu chính trong kiến trúc cho tới thế kỷ XIV.

Không những có sự thay đổi về mặt chất liệu, kiến trúc thời kỳ này còn có quy mô to lớn và mặt bằng

phức tạp hơn hẳn kiến trúc thời kỳ trước. Cũng là hình thức vật chất hoá ngọn núi thiêng Mêru, nơi ở của các vị thần linh theo huyền thoại Ấn Độ nhưng nếu ở thời kỳ trước, những điện thờ mới chỉ là những ngọn tháp đứng riêng lẻ hoặc là một số ngọn tháp đứng cạnh nhau nhưng không có liên hệ với nhau trên một tầng nền thấp thì đến thời kỳ này đã có một kết cấu khác hẳn. Biểu tượng núi thiêng Mêru, ngoài ý nghĩa là nơi ở của các thần linh đến thời kỳ này còn là nơi trú ngụ của linh hồn các vị vua - thần Campuchia khi còn sống và trở thành mộ táng của họ sau khi chết cho nên nó đã được nhân lên với quy mô đồ sộ. Để mô phỏng ngọn núi thiêng, người ta đã đặt ngôi đền trên những quả núi tự nhiên hoặc những tầng nền cao theo hình kim tự tháp. Trên đỉnh thường là 5 ngọn tháp tượng trưng cho 5 đỉnh của ngọn núi Mêru. Những lục địa và đại dương vũ trụ bao quanh núi Mêru được thể hiện bằng những hào nước và những lớp tường hoặc hành lang. Để nối thế giới thần linh với thế giới bên ngoài, người ta tạc những cây cầu đá có lan can hình rắn naga bắc qua những con hào tượng trưng cho cầu vồng vắt qua đại dương vũ trụ. Như vậy ngôi đền Khơme với những tháp điện thờ chính và các thành phần phụ bao quanh đã trở thành một tổng thể kiến trúc phức tạp mà các nhà nghiên cứu vẫn gọi một cách nôm na là ngôi đền núi.

Đó cũng là sáng tạo lớn nhất về mặt kiến trúc của thời kỳ này.

Những công trình kiến trúc đầu tiên của thời kỳ Angco là những ngôi đền của nhà vua Jayavarman II, (trong lịch sử nghệ thuật các công trình của triều đại ông được xếp vào phong cách Kulên). Những công trình này không nhiều và quy mô cũng chưa lớn và về cấu trúc, chúng còn rất gần gũi với những điện thờ thời kỳ trước. Có thể dẫn ra đây một số công trình như Prasat Khleung slap, Prasat Neaktà, Prasat Kraam I... Riêng ngôi đền Akyum thì có nhiều giả thiết cho nó là thuộc triều đại Jayavarman II. Nếu đúng như vậy thì đây chính là phác thảo đầu tiên của ngôi đền núi thời kỳ này với hai bộ phận chính là các tầng nền cao và cấu trúc 5 ngọn tháp bố trí theo hình ngũ điểm.

Nếu như những kiến trúc buổi đầu còn đơn giản thì điêu khắc trang trí lại rất sống động. Tràn ngập trên các cây đà ngang và các mi cửa là những thiên thần đang tung mình bay lượn, những con makara kết hợp với voi, những con chim thần Garuda quặp rân naga. Ngoài ra những môtip của các nền nghệ thuật bên ngoài cũng được hội tụ về để tô điểm cho những ngôi đền như môtip quý Kala (hổ phù) của nghệ thuật Java, môtip makara (thủy quái) phun ra hơi của nghệ thuật Chăm...

Tượng tròn phong cách Kulên cũng thể hiện một



sinh lực tràn trề với những pho tượng có khuôn mặt vuông vức có hàng lông mày hơi nổi gồ, cái mũi ngắn, đôi môi dày, nụ cười hồ hởi. Còn thân hình thì vạm vỡ với đôi vai rộng và bộ ngực được tạo nổi vồng. Điển hình cho tượng tròn phong cách này là nhóm tượng thần Visnu ở điện thờ Tharàdap.

Phải đến triều đại vua Indravarman I (tương ứng với phong cách Prahkô trong nghệ thuật) thì ngôi đền núi mới thực sự hình thành. Hai công trình kiến trúc tôn giáo chính dưới triều đại ông là ngôi đền Preahkô và ngôi đền Bakong.

Preahko là một tổng thể kiến trúc gồm 6 ngọn tháp: 3 ngọn tháp ở phía trước lớn hơn 3 ngọn tháp ở phía sau một chút và ngọn tháp trung tâm của dãy trước lại lớn hơn 2 tháp ở hai bên và được dùng để đặt pho tượng thần Siva đồng hoá với nhà vua Jayavarman II; hai tháp ở hai bên đặt tượng thần Siva đồng hoá với ông nội và cha của nhà vua Indravarman I... Cũng như vậy, 3 ngọn tháp ở dãy sau thờ những vị tổ tiên dòng nữ. Cụm tháp này được vây quanh bằng 4 lớp rào gồm một con hào ở ngoài cùng và 3 bức tường ở phía trong. Theo một tấm bia được phát hiện gần đây thì ngôi đền Preahko được hoàn thành vào năm 897.

Sau khi xây dựng xong kinh đô và ngôi đền thờ tổ tiên vào năm 881, nhà vua Indravarman I đã dựng

một ngôi đền núi cho chính mình - Đền Bakong. Nếu như Preahko vẫn là những tháp độc lập đặt trên một tầng nền thì Bakong đã là một ngôi đền núi thực sự. So với phác thảo đền núi Akyum, đền Bakong có một quy mô to lớn và rộng rãi hơn nhiều. Để mô phỏng ngọn núi thiêng Méru người ta đã dựng lên ở vùng đồng bằng Roluô một quả núi nhân tạo bằng 5 tầng nền đất cao phủ sa thạch bên ngoài. Những tầng nền này có mặt bằng gần với hình vuông nhỏ dần từ dưới lên với cạnh đáy 65m x 67m và cạnh đỉnh: 18m x 20m, ở 4 cạnh có 4 cầu thang trực, cứ đến mỗi tầng lại có một đôi sư tử ngồi chầu và mỗi góc của mỗi tầng lại có một con voi bằng đá trấn giữ. Điện thờ chính ở trên đỉnh đã bị phá huỷ, điện thờ mà ta nhìn thấy ngày nay là điện thờ đã trùng tu vào thế kỷ XII nhưng vẫn mô phỏng những trang trí thời vua Indravarman I. Ngoài điện thờ chính, ở dưới chân tháp còn có 8 tháp bằng gạch và tầng thứ tư có 12 tháp bằng sa thạch. Ngoài những tháp này còn có nhà chứa kinh sách và các kiến trúc phụ khác xây bằng gạch. Bao quanh tổng thể kiến trúc này là 2 vòng tường hình chữ nhật bằng đá ong có trở phòng cổng ở 4 hướng xen kẽ với 2 vòng hào nước. Vòng tường ngoài cùng khoảng: 630m x 859m. Bắc qua hào nước bên trong qua trục cửa chính Đông-Tây là những cây cầu dẫn tới đền. Hai bên cầu có viên lan can hình rắn naga. Tuy những naga này còn có thể rất vụng

về với tấm thân trệt sát đất, nhưng đây là lần đầu tiên mô típ này xuất hiện trong nghệ thuật Khome và sẽ trở thành phổ biến vào giai đoạn sau.

Tượng tròn dưới triều đại Indravarman I vẫn có một thân hình to lớn nhưng không vạm vỡ mà trở nên bệ vệ, các lớp cơ ở ngực, bụng, sườn dường như căng lên, cái bụng hơi ưỡn ra, các cánh tay to tròn, bàn tay ngắn lại. Đôi cẳng chân ngắn, nặng nề được thể hiện thô đến mức không còn nhận ra xương đầu gối và mắt cá nữa. Pho tượng điển hình cho triều đại này là tượng thần Siva ở Bakong.

Yasovarman (trị vì từ năm 889 đến năm 900), con trai Indravarman I đã được coi là một trong những ông vua hùng mạnh nhất của lịch sử Campuchia. Sau khi lên ngôi, ông đã cho xây dựng nhiều ngôi đền và dựng nhiều pho tượng để thờ tổ tiên và chính bản thân mình (các công trình thuộc triều đại ông được xếp vào phong cách nghệ thuật Bakheng).

Ngôi đền đầu tiên của triều đại ông là ngôi đền Lôlei. Ngôi đền này được dựng lên để thờ cúng cha mẹ và tổ tiên Yasovarman. Nó gồm 4 tháp gạch xếp thành 2 dãy đặt trên cùng một tầng nền và được đặt trên một hòn đảo nằm giữa hồ Indratoca. Theo bi ký, ngôi đền này được dựng vào năm 893.

Tuy nhiên, sự nghiệp vĩ đại nhất của vị vua này là việc kiến tạo một kinh thành mới mang tên ông,

trong đó ngôi đền vua Bakeng được coi là trung tâm. Ngôi đền này được dựng trên một quả đồi tự nhiên, nó gồm 5 tầng nền cao: cạnh đáy 76m, cạnh đỉnh 47m, cao khoảng 13m. Các tầng cũng được nối với nhau bằng hệ thống cầu thang trực có sư tử chầu hai bên. Dọc theo cầu thang trực, trên các tầng nền là 60 tháp nhỏ bằng sa thạch. Ngoài ra vòng theo các tầng nền cũng còn vô số các tháp khác (trong khi Bakong chỉ có các tháp phụ ở tầng nền và tầng thứ tư) cộng với 36 tháp gạch chạy quanh chân đền, số tháp phụ đã lên tới 108 ngọn. 108 ngọn tháp này vây quanh ngọn tháp thứ 109 và cũng là điện thờ trung tâm ở trên đỉnh. Đây chính là nơi trú ngụ của linh hồn vị vua - thần, dưới tên gọi Yasodharesvara như một số bi ký sau này đã ghi lại. Dưới chân toà tháp này có một vòng rào và một con đê nhân tạo kích thước 400m x 650m bao quanh để đánh dấu khu vực của hệ thống cấp thoát nước trong kinh thành.

Cũng dưới triều đại Yasovarman, một ngôi đền núi ở phía bắc Campuchia đã được dựng lên-ngôi đền Preahvihear. Có thể nói rằng trong số những công trình kiến trúc ở bán đảo Đông Dương không có một công trình nào có khung cảnh thiên nhiên hùng vĩ và ngoạn mục như ở ngôi đền này. Ngôi đền được dựng trên một mỏm núi dựng đứng như mũi một con tàu trên độ cao 525m cách mặt đất thuộc dãy núi Dangrek ở biên giới phía Bắc Campuchia. Ngôi đền Preahvihear

mà ta nhìn thấy ngày nay là một hợp thể kiến trúc đa dạng trải suốt một triển núi do nhiều đời vua kế tiếp nhau trùng tu và xây dựng mà nhà vua Yasovarman I là người mở đầu. Vào thời ông, nó mới chỉ có một số cụm kiến trúc chính như điện thờ trung tâm và cầu thang, những hành lang ở phía Tây, một số phòng cổng.

Cũng như các ngôi đền của nhà vua Indravarman I, những ngôi đền của nhà vua Yasovarman I cũng tiếp tục nhiều mô típ trang trí của nghệ thuật đầu thế kỷ IX. Tuy nhiên ở đây nó được thể hiện trên sa thạch, một loại nguyên liệu khó thao tác hơn vữa. Tuy vậy những hoạ tiết hoa lá và hình người ở những ngôi đền này vẫn cực kỳ sinh động và được đặt trong một bố cục thoáng đảng hợp lý điều mà một số ngôi đền Khmer giai đoạn sau này chưa làm được.

Tượng tròn triều đại Yasovarman I hay tượng tròn phong cách Bà Kheng đã được các nhà nghiên cứu nghệ thuật đánh giá là những pho tượng cứng rắn nhất của nghệ thuật Campuchia. Hầu hết các pho tượng nam đều có thân hình nặng nề với đôi vai to, bộ ngực nở xệ, cái bụng ưỡn hẳn ra, cẳng chân ngắn, to thô như hai hình trụ thuôn xuống. Riêng khuôn mặt thì trở nên rắn đanh lại với cái trán dô, hàng lông mày thẳng sắc, đôi mắt hơi lồi, sống mũi khoằm và cái miệng không thể hiện sắc thái nụ cười. Những

pho tượng nữ cũng thật lạnh lẽo và công thức. Đó là những thân hình to lớn với đôi vai rộng có xu hướng vuông lại. Bộ ngực đầy khuôn theo một đường viền hình đa giác trong tư thế đứng thẳng cứng. Trên khuôn mặt tròn trĩnh có thể nhận thấy một hàng lông mày thẳng sắc nối liền nhau, một đôi mắt chạm khắc đơn giản, chiếc mũi nhỏ với sống mũi tạo thành một đường sắc cạnh, đôi môi dường như hơi mím lại. Pho tượng đại diện cho phong cách nghệ thuật này là tượng nữ thần ở Bà Kheng.

Sau một thế kỷ phồn thịnh, vào đầu thế kỷ X, vương triều Angko đã đứng trước một giai đoạn xáo trộn ngắn ngủi. Nhưng, cũng chính nhờ giai đoạn xáo trộn này mà người ta đã được chứng kiến một phong cách nghệ thuật năng động và khoẻ khoắn nhất của nghệ thuật Campuchia, đó là phong cách nghệ thuật Kohker-sản phẩm của triều đại ông vua tiếm quyền Jayavarman IV.

Mặc dù chỉ trị vì có 20 năm, tại kinh đô mới Kohker (cách kinh đô cũ khoảng 80km về phía Đông-Bắc), Jayavarman IV đã cho xây cất một loạt công trình kiến trúc để biểu thị quyền lực của mình như Prasat Thom, Prasat Neang Khamau, Prasat Krachap, Prasat Beanteay Pirchan... Trong số này đáng lưu ý nhất là tổng thể kiến trúc Prasat Thom.

Prasat Thom (trong tiếng Khme có nghĩa là tháp

lớn) quả thật xứng đáng với tên người ta đặt cho nó. Đó là một kim tự tháp bằng gạch có 7 tầng cao khoảng 35m, diện tích khoảng 55m<sup>2</sup>, mặt phía Đông có cầu thang trực với những con sư tử trong tư thế nằm ngổ và những vị thần mình người đầu động vật canh giữ. Vây quanh điện thờ chính là 21 điện thờ nhỏ bằng gạch cùng đặt trên một tầng nền để chứa linga. Phía trước tháp chính có hai nhà chứa kính sách và toàn bộ kiến trúc này lại được bao quanh bằng 4 bức tường bằng sa thạch và đá ong. Trong số này, lớp tường thứ ba tính từ ngoài vào có một phòng cổng lõng lầy bằng gạch đỏ để chứa tượng thần Siva khổng lồ trong tư thế múa. Giữa bức tường thứ hai và bức tường thứ ba có một con hào rộng bao quanh. Vết qua con hào rộng này là những con đường đắp nổi ở phía Đông và phía Tây, hai bên đường được trang trí bằng những con chim garuda khổng lồ săn đuổi những con rắn naga 7 đầu. Đây là lần đầu tiên trong nghệ thuật Campuchia xuất hiện đồng thời cả môtip garuda và naga với một kích thước lớn. Nó sẽ trở thành môtip quan trọng trong nghệ thuật Campuchia sau này. Theo thông báo của các bi ký, ngọn tháp điện thờ khổng lồ của tổng thể kiến trúc này dùng để chứa linga hoàng gia dưới tên gọi Tribhuvaesvara. Đây là một trong những linga có kích thước lớn nhất của nghệ thuật Campuchia.

Cũng như kiến trúc, tượng tròn của phong cách

Kohker một mặt nối tiếp truyền thống, một mặt thể hiện một sự cách tân rõ rệt. Đó là những pho tượng to lớn đồ sộ nhưng không lạnh lẽo cứng rắn mà sinh động diễn cảm. Đặc biệt, về tư thế tượng, người ta đã bắt gặp ở phong cách này một hiện tượng bất ngờ. Nếu như pho tượng của phong cách Bà Kheng đã thể hiện một quy luật đối xứng nghiêm ngặt, một vẻ im lìm bất động, một sự nặng nề đến ngẹt thở thì những pho tượng của phong cách Kohker dường như đã phá bỏ quy luật đối xứng. Từ tượng người cho đến tượng động vật ở phong cách này đều ở trạng thái cực kỳ sống động: đi, đứng, nằm, ngồi, đuối bắt, vật lộn.

Trong nghệ thuật Campuchia chưa có giai đoạn nào tượng tròn mang tính chất sống động như giai đoạn này. Và nhờ giai đoạn này mà tượng tròn Campuchia đã loại bỏ được định kiến về sự lệ thuộc vào quy luật đối xứng, một trình độ thấp của điêu khắc trước đây. Tác phẩm tiêu biểu cho phong cách này là nhóm tượng mô tả hai người trong tư thế vật lộn và tượng nữ thần Kali hay còn gọi là tượng Bà Đen (Neang Khmau).

Sau sự nổi loạn của ông vua Jayavarman IV, từ giữa thế kỷ X cho đến hết thế kỷ XI Vương quốc Campuchia lại bắt đầu vào một giai đoạn phát triển phồn thịnh. Những công trình của giai đoạn này được xếp vào 3 phong cách. Banteay Srei, Khleang và Bà Phươn.



Buổi đầu giai đoạn tương ứng với triều đại vua Rajendrarvarman II. Trong thời kỳ trị vì của mình ông đã xây dựng một số công trình nghệ thuật như Baksei Chamkrong, Batchum, Lacnan, Mebon đông và Prerup. Trong số này đáng lưu ý là Mebon đông và Prerup.

Mebon được dựng lên để thờ một linga dưới tên là Rajendresvara và các vị tổ tiên nhà vua. Nó có cấu trúc của một ngôi đền núi đã được công thức hoá từ giai đoạn trước với 5 tháp điện thờ chính xếp theo hình ngũ điểm trên 3 tầng nền, đồng thời cũng xuất hiện thêm những thành phần kiến trúc mới. Tầng thứ nhất bằng đá ong được bao quanh bằng một bức tường cũng bằng đá ong, 4 phía có 4 phòng, cổng hình chữ thập. Phía trong bức tường có một loạt ngôi nhà dài nối nhau, những ngôi nhà này có trở cửa ra vào, hai bên có những cột trụ nhỏ và những cửa sổ có chấn song. Đây là loại kiến trúc tiền thân của những hành lang sau này. Tầng thứ hai cũng bằng đá ong được vây bằng một bức tường thấp có trở một phòng cổng nhỏ và 4 cầu thang ở 4 cạnh. Trên tầng nền này có 8 điện thờ nhỏ hình vuông bằng gạch. Ở 4 góc của tầng nền còn có thêm những công trình hình chữ nhật dựng theo hướng quay mặt vào nhau. Tầng trên cùng bằng sa thạch chứa 5 tháp điện thờ với tháp trung tâm cao vượt lên. Theo các bi ký thì tháp trung tâm dùng để thờ linga hoàng gia, còn 4 tháp xung quanh dùng để đặt tượng các vị tổ tiên của nhà. Ngôi đền

quan trọng nhất của triều đại Rajendravarman II là ngôi đền Prerup dựng năm 961. Nó nằm ở phía Nam ngôi đền Mebon đông và đồ sộ hơn. Nền của nó gồm 3 tầng nối nhau bằng cầu thang trục với những bậc lớn có sư tử chầu hai bên. Trên tầng nền trên cùng, người ta dựng 5 ngọn tháp bằng gạch, trong đó tháp chính giữa là tháp lớn nhất và quan trọng nhất. Ở hai tầng dưới có đặt những điện thờ phụ với kích thước nhỏ cùng với những nhà dài lợp ngói tiền thân của kiến trúc hành lang. So với Mebon đông, Prerup có một tỷ lệ cân đối hài hoà hơn. Hơn nữa, loại sa thạch đỏ tươi và hồng nhạt lại tăng thêm hiệu quả thẩm mỹ của nó. Vì vậy, Prerup được coi là một trong những công trình đẹp của nghệ thuật kiến trúc Campuchia...

Vào những năm cuối cùng của triều đại Rajendravarman II và năm đầu tiên của triều đại Jayavarman V (967-968) đã xuất hiện một công trình kiến trúc được coi là kiệt tác của nghệ thuật Campuchia, đền Banteay Srei khác với những ngôi đền trước đây, Banteay Srei không phải là ngôi đền núi của nhà vua mà do một tu sỹ bà là môn đứng ra xây cất. Vị tu sỹ này là thầy dạy của cả hai nhà vua và cũng là một trí thức lớn của thời đại Angkor. Ngôi đền được dựng ngay trên lãnh địa của ông, cách Angkor khoảng 20 km về phía Đông-Bắc để dâng thần Siva.

Toàn bộ công trình có lẽ được vây quanh một lớp rào mà ngày nay đã bị mất. Mặc dù tổng thể của công trình khá lớn nhưng các điện thờ lại rất nhỏ. Có thể chia tổng thể này làm hai phần chính. Phần trung tâm có diện tích rộng khoảng gần 40m<sup>2</sup>, có tường bao quanh với hai cổng vào ở hướng Đông và hướng Tây. Chính giữa là một lớp nền cao 0,90 m có trang trí đường gờ rất đẹp đỡ lấy 3 tháp điện thờ chính xếp thành một dãy quay mặt về hướng Đông. Xung quanh điện thờ chính này là những kiến trúc xinh xắn giữ chức năng như những nhà chứa kinh sách của các giai đoạn trước. Phần phụ của tổng thể nằm dọc theo cổng chính ở phía Đông gồm nhiều kiến trúc nhỏ đặt kế tiếp nhau và kết thúc bằng một cổng ra vào lớn. So với các ngôi đền khác của giai đoạn này, Banteay Srei có một tầm vóc thật là khiêm nhường. Ngược lại, nó có một ưu thế mà khó có ngôi đền nào có thể sánh được. Đó là cách tính toán và sắp xếp các thành phần của bản thân điện thờ chính cùng với tỷ lệ giữa cụm kiến trúc chính, với các cụm kiến trúc phụ, khiến cho từ xa đi tới, người ta vẫn thấy đây là một ngôi đền bề thế. Hơn thế nữa, với Banteay Srei, người ta đã biết đến một nền điêu khắc trang trí lộng lẫy chưa từng thấy từ trước. Những cảnh nhất thường tập trung ở các cây đà ngang; những mái nhà, những khám tượng ở hai bên cửa ra vào. Bước vào cổng đền, ngược lên bất cứ đâu khách viếng thăm cũng có thể bắt gặp hoặc những thiên thần đang

bay lượn trong đám hoa lá hoặc những muông thú ngơ ngác trong rừng với sự điêu luyện của từng nhất đục và một nguồn cảm hứng bất tận. Ngoài những cảnh trí trên, lần đầu tiên phù điêu ở Banteay Srei đã đưa lại cho đời sau một mẫu hình vũ nữ vừa lộng lẫy vừa duyên dáng mà các giai đoạn nghệ thuật trước và sau nó khó lòng có được. Đó là thiếu nữ có thân hình mảnh dẻ với đôi vai xuôi tròn, bộ ngực đầy và đôi chân dài. Khuôn mặt tươi sáng trẻ trung và trang sức lộng lẫy với cành hoa trong tay, những vũ nữ được tạc hai bên cửa ra vào dường như đang đón chào khách viếng thăm.

Theo một số bi ký thì dường như Jayavarman V là người khởi xướng việc xây dựng hai ngôi đền Tà Kèo và Phimanakas, còn nhà vua Suryavarman I là người hoàn thành. Đây là hai ngôi đền quan trọng của giai đoạn này.

Tà Kèo là một ngôi đền có tầm vóc đồ sộ so với những ngôi đền trước và được làm hoàn toàn bằng sa thạch. Nó gồm 5 tháp điện thờ bố trí theo hình ngũ điểm đặt trên 3 tầng nền cao. Khác với những điện thờ trước đây, điện thờ của Tà Kèo còn có 4 tiền sảnh nhỏ ra khỏi khối trung tâm. Như vậy là nó có một mặt bằng cấu trúc theo hình chữ thập. Đây là một điểm mới của Tà Kèo so với những ngôi đền trước. Tại tầng hai, có một hành lang mở cửa ở 4 phía bao quanh. Hành lang này vẫn còn hẹp nhưng nó có nhiều

cửa sổ giả với những chấn song chạm tượng trưng ở tường ngoài, còn ánh sáng thực tế thì lấy từ bên trong, mái được lợp ngói. Đây cũng là một điểm mới của kiến trúc Tà Kèo.

So với Tà Kèo thì Phimanakas không đồ sộ bằng và cũng không tuân theo quy thức của mẫu hình đền nút. Kết hợp với những truyền thuyết dân gian có ý kiến đã cho nó là cung điện của nhà vua. Nó chỉ gồm một tháp điện thờ mảnh dẻ đặt trên 3 tầng nền hình chữ nhật bằng đá ong kéo dài từ Đông sang Tây. Các tầng này là 4 cầu thang trục ở 4 phía. Hai bên cầu thang có sư tử chầu và ở trên đỉnh là một phòng cổng, ở mỗi góc là những con voi đặt chéo nhau. Khác với Tà Kèo, hành lang của Phimanakas không xuất hiện ở tầng thứ hai mà xuất hiện ở tầng trên cùng, với những mái vòm bằng đá. Khác với những điện thờ khác, tháp điện thờ ở Phimanakas không đặt trên tầng nền trên cùng mà còn đặt trên 3 tầng bệ hình chữ thập bằng đá ong và sa thạch.

Tuy vẫn còn tranh luận nhưng ngày nay ít có xu hướng cho Phimanakas là một ngôi đền mà có xu hướng cho nó là một loại hành cung nhà vua thường đến ở trong một dịp nào đó.

Kế tục Surkyavarman I là nhà vua Udayadityavarman II đây cũng là một vị vua nổi tiếng trong nghệ thuật Campuchia. Để tượng trưng cho quyền lực của mình, ông đã cho dựng ngôi đền núi

Bà Phưon, ngôi đền có tằm cỡ lớn nhất từ trước đến đó. Bà Phưon đưoc bao bọc bằng một bức tường bằng sa thạch có kích thước 125m x 425m, kéo dài theo hướng Đông. Tháp điện thờ chính đưoc đặt trên 3 tầng nền lớn: tầng đáy 120m x 100m, cả 3 tầng cao khoảng hơn 20m. Cộng với tháp điện thờ chính, toàn bộ ngôi đền phải cao xấp xỉ 50m. Trên tầng nền thứ nhất có các nhà chứa kinh sách ở phía trước và hành lang có mái vòm bằng sa thạch bao quanh. Tầng trên cùng rất dốc và là tầng chứa tháp điện thờ chính.

Có thể nói rằng về mặt cấu trúc, Bà Phưon đã thừa hưởng những thành tựu của Tà Kèo và Phimanakas rồi phát triển nó lên một bước với những vòng hành lang đồng tâm có mái vòm và các phòng cổng ở các góc. Với Bà Phưon, cấu trúc của ngôi đền núi Khơme đã đạt đến độ hoàn chỉnh.

Cũng như tượng tròn của phong cách Banteay Srei, tượng tròn của phong cách Khleang và Bà Phưon đã mang một đặc điểm thẩm mỹ khác hẳn thẩm mỹ của tượng tròn thế kỷ IX. Tất cả các pho tượng đều có thân hình thon thả, mềm mại, với các hình khối có phần kéo dài. Còn khuôn mặt thường có hình trái xoan hoặc thon thả hoặc đầy đặn với vết chẻ duyên dáng ở giữa cằm và đôi môi điển cảm. Những tác phẩm điêu khắc tiêu biểu của giai đoạn này là đầu

tượng thần Siva ở Banteay Srei và thần tượng nữ thần ở Banteay Kdei.

Đầu thế kỷ XII, Vương quốc Campuchia bước vào một giai đoạn lịch sử sôi động từ trước đến đó chưa hề có. Giai đoạn lịch sử này gắn với tên tuổi nhà vua Suryavarman II, một vị vua vĩ đại nhất của lịch sử Campuchia. Sau khi lên ngôi, Suryavarman II đã xây dựng một số ngôi đền như Prah Pithu, Chausay Tevoda, Thommanon, Banteay Samre và một phần của ngôi đền Prahkhan ở Kompong Svai cũng như một phần của tổng thể kiến trúc Preah Vihear. Tuy nhiên công trình vĩ đại nhất của triều đại ông cũng như của lịch sử nghệ thuật Campuchia là ngôi đền Angco Vat và nghệ thuật của triều đại ông đã được định danh theo tên của ngôi đền này.

Theo các nhà nghiên cứu thì Angco Vat được khởi công vào năm 1122 và đến năm Suryavarman II mất (1150) nó mới gần được hoàn thành. Khác với tất cả các ngôi đền của các vị vua trước, Angco Vat được dựng quay mặt về hướng Tây. Đây có thể vì lý do địa lý và cũng có thể là vì lý do tôn giáo.

Nếu nhìn từ trên máy bay xuống, tổng thể kiến trúc Angco Vat gồm những thành phần kiến trúc sau: Ngoài cùng là một vòng hào lớn, sau đó là hai vòng thành đồng tâm, một con đường cắt con hào với các vòng thành từ trục Tây sang Đông, 3 tầng nền với 3 vòng hành lang. Để dễ theo dõi, ta hãy quan sát từ

bên ngoài vào. Băng qua con hào rộng 190m là một con đường cát từ phía Đông sang Tây. Ở phía Tây là mặt chính con đường được làm bằng đá, rộng 15m, có lan can hình rắn naga với kích thước lớn đặt trên trục đá. Vòng tường ngoài cùng có kích thước khoảng 815m x 1000m bằng đá ong và sa thạch. Nó được cắt ở 3 cạnh bởi những phòng cổng hình chữ thập. Riêng cổng chính phía Tây thì gồm 3 gian cổng phía trên có 3 ngọn tháp. Từ cổng này trông ra hai cánh hành lang dài hơn hai trăm mét, đầu cuối của hai cánh hành lang này có những cổng để cho khách bộ hành, voi và xe đi qua. Bước qua cổng chính là một con đường lát đá dài 347m, rộng khoảng 10m, cao cách mặt đất khoảng 11,6m vào vòng tường thứ hai. Con đường này cũng được viền lan can hình rắn naga. Vòng tường thứ hai bằng đá, rất thấp, kích thước khoảng 270m x 350m, Chiếm gần hết khoảng cách từ vòng tường này đến chân cầu thang trục của tầng nền thứ nhất của ngôi đền là một sân thềm hình chữ thập lớn có 2 tầng. Qua sân thềm hình chữ thập này, người ta bắt đầu bước vào tầng thứ nhất của ngôi đền chính. Tầng này được bao quanh bằng một vòng hành lang lợp mái và được phủ kín bằng phù điêu nổi thấp. Một cái sân rộng có lợp mái nối với một cầu thang trục dẫn lên tầng hai. Tầng nền thứ hai có kích thước 100m x 115m cũng có hành lang bao quanh, có ba cửa ra vào ở ba cạnh và hai cửa ra vào ở góc. Bốn góc hành lang đều được phủ những chòm



tháp nhưng ngày nay đã bị hư hỏng nặng. Các bức tường hành lang được trang trí bằng những cửa sổ giả và hình vũ nữ Devata. Tầng nền thứ ba kích thước khoảng 75m x 75m. Nó được nối với tầng dưới bằng hai cầu thang trực ở hai cạnh và các cầu thang trực ở bốn góc. Hệ thống hành lang bao quanh được mở ra ở phía ngoài. Từ các góc mọc lên những tháp có kích thước lớn hơn những tháp ở tầng thứ hai và hiện nay còn ở tình trạng khá nguyên vẹn. Tháp điện thờ trung tâm được đặt trên tầng thứ ba, nó có kích thước lớn hơn hẳn các tháp phụ và có hình búp sen cân đối, chuẩn xác. Nó được nối với cổng vào của các tầng dưới bằng những hành lang có cột và nối những tháp ở góc bằng hệ thống hành lang có mái vòm. Chiều cao của tháp điện thờ chính bằng 42m. Cộng với các tầng nền, ngôi đền cao khoảng 65m so với mặt đất.

Có thể nói rằng, đứng về mặt cấu trúc, Angco Vat không có gì mới, nó chỉ thừa hưởng những thành quả của Bà Phươn và những ngôi đền trước nó. Tuy nhiên, nó đã nhân các thành phần đó lên với một tầm vóc đồ sộ và điều kỳ diệu là nó đã bố trí các thành phần kiến trúc đó theo một tỷ lệ hài hoà chuẩn xác đến đỉnh điểm. Theo một số nhà nghiên cứu thì định luật xa gần và hình học không gian đã được các kiến trúc sư Khơme biết đến và thể hiện hoàn hảo.

Không những chuẩn xác về mặt cấu trúc, Angco Vat cũng đạt tới độ kỳ diệu về những phù điêu trang

trí. Riêng các môtip chạm khắc trên mép hào bao quanh ngôi đền đã dài 10km, các môtip hình bông lúa chạy dọc trên các gờ móc của ngôi đền có tới 10.000 bản, phù điêu nổi thấp trên tường của dãy hành lang thứ nhất có diện tích gần 2 km<sup>2</sup> và các hình tượng vũ nữ cũng có tới hơn hai ngàn bản mà không bị lặp lại ở một hình tượng nào.

Phù điêu kể chuyện của Angco Vat cũng được các nhà nghiên cứu đánh giá là một trong những phát minh về tạo hình lớn nhất của nhân loại. Riêng ở hành lang thứ nhất nó đã trải dài hơn 800m và cao tới 2m. Tất cả được chia thành những panô lớn để kể lại những chủ đề lấy từ các sử thi và huyền thoại Ấn Độ và cảnh chiến trận của nhà vua Suryavarman II với một nét đục vừa điêu luyện vừa tràn đầy cảm hứng. Các cảnh trí được sắp xếp hết sức hợp lý để người xem có thể theo dõi và hiểu được toàn bộ nội dung câu chuyện.

Tượng tròn Angco Vat đã từ bỏ những hình khối mềm mại và vóc dáng xinh xắn của nghệ thuật thế kỷ XI để quay lại những hình khối vuông vắn lạnh lùng của nghệ thuật thế kỷ IX. Đó là những pho tượng có thân hình vạm vỡ với đôi vai vuông và những cẳng chân cẳng tay lớn. Khuôn mặt dường như là hình vuông với xương quai hàm bạnh và cái cằm ngắn. Hàng lông mày được tạc thẳng sắc, mắt đôi khi lồi với ánh nhìn chăm chăm. Trong tượng nữ cũng bắt

gặp những nét cứng cỏi lạnh lùng như vậy. Những tác phẩm điển hình của tượng tròn phong cách là tượng thần Visnu ở Vat Khna, tượng Đức Phật ngồi trên rắn naga ở Sisophôn, thần tượng nữ thần ở Bảo tàng quốc gia Phnom Penh.

Sau khi nhà vua Suryavarman II băng hà, Vương quốc Campuchia đã lâm vào tình trạng xáo trộn trong một thời gian ngắn. Tuy nhiên, vào cuối thế kỷ XII, một ông vua vĩ đại đã khôi phục lại niềm vinh quang cho đất nước. Đó là nhà vua Jayavarman VII (1181-1215). Dưới triều đại ông, Vương quốc Campuchia đã được cải giáo sang Phật giáo Đại thừa và không những hùng mạnh về mặt chính trị Vương quốc Campuchia dưới triều đại ông còn đạt tới đỉnh cao trong các lĩnh vực văn hoá. Riêng trong lĩnh vực nghệ thuật, theo ước tính của các nhà nghiên cứu thì trong thời kỳ trị vì của mình, nhà vua Jayavarman VII đã xây dựng số công trình nhiều bằng tất cả số công trình của các triều đại vua trước cộng lại. Có thể dẫn ra một số công trình tiêu biểu như: đền Ta Prohm, đền Bantay Kdei, đền Ta Prohm ở Tonle Bati, Vat Nôkô, đền Prah Khan ở Angco, đền Prah Khan ở Kompong Svai, đền Niết phiên, đền Banteay Chman, đền Bayon và tổng thể kiến trúc Angco Thom. Trong số này độc đáo nhất và kỳ lạ nhất là ngôi đền Bayon. Ngôi đền này được đặt ở trung tâm của kinh thành Angco Thom và được xây dựng vào những năm cuối

của triều đại Jayavarman VII. Dường như là một sự phá cách đối với mặt bằng chặt chẽ chuẩn xác của ngôi đền Angkor Wat, Bayon có một mặt bằng thật là phóng túng lộn xộn, không đặt trên các tầng nền mà đặt ngay trên mặt đất. Ban đầu, bố cục của nó là một hình chữ thập, về sau người ta lại phụ thêm vào bốn góc khiến cho nó biến thành một hình chữ nhật. Phần kiến trúc trung tâm là một khối tròn lớn đỡ tháp điện thờ chính và 12 gian thờ khác tỏa ra ở xung quanh. Ngoài ra còn có các gian thờ, các thành phần kiến trúc nhô ra thêm và các điện thờ của hành lang bên trong. Bao quanh khối trung tâm là một hành lang 70m x 80m, bên ngoài hành lang này lại có một hành lang lớn hơn (140m x 160m) bọc lấy. Khoảng trống giữa hai vòng hành lang này được chia thành 16 phòng nhỏ với mỗi tiền sảnh ở mỗi đầu. Theo bi ký của hành lang bên ngoài thì những phòng nhỏ này là những điện thờ chứa bản sao của những pho tượng phong thần nổi tiếng trong các điện thờ ở các tỉnh. Tất cả những bộ phận kiến trúc trên đều được phủ những chòm tháp với những độ cao thấp khác nhau.

Riêng tháp điện thờ trung tâm cao tới 45m và tổng cộng số tháp lên tới 54 chiếc. Trên các tháp đều khắc hình bốn mặt người quay về bốn hướng. Trước kia còn có những ý kiến khác nhau về ý nghĩa của hình tháp mặt người này. Ngày nay người ta đã nhất trí

rằng đây là hình ảnh của nhà vua Jayavarman VII đồng hoá với Bồ tát Lokeshvara. Trong điện thờ chính của đền Bayon người ta thấy có một pho tượng Phật ngồi trên rắn naga mà nhà vua đồng hoá. Còn các điện thờ phụ xung quanh thì đặt tượng các vị đại thần quan trọng nhất của vương quốc. Hệ thống điện thờ này cùng với rừng tháp mặt người quay về các hướng và hàng loạt những pho tượng chân dung của nhà vua Jayavarman VII ở các tỉnh đã biểu thị cho sự có mặt ở khắp mọi nơi và quyền lực siêu nhiên của ông ở vương quốc Campuchia giai đoạn này.

Không những táo bạo, độc đáo về mặt cấu trúc, Bayon còn để lại cho đời sau những mảng phù điêu sống động và đầy tính nhân bản. Những phù điêu của hành lang bên trong thường lấy đề tài từ những sử thi và anh hùng ca Ấn Độ như Ramayana và Mahabharata. Còn những phù điêu của hành lang bên ngoài thì lấy đề tài những sinh hoạt hàng ngày của cung đình và dân chúng, từ cảnh chiến tranh cho đến những cảnh chợ búa. Tất cả các nhân vật và cảnh trí, từ những cảnh hành quân của nhà vua Jayavarman VII, cuộc chiến đấu với quân Chăm cho đến cảnh đứa bé ăn cắp trái cây của một bà già đang ngủ gật hoặc cảnh nướng thịt, chọi gà, đều được thể hiện bằng một nét đục vừa điêu luyện vừa đầy nhiệt hứng. Vì vậy, phù điêu ở Bayon đã được coi là những mảng phù điêu hấp dẫn nhất của nghệ thuật Campuchia.

Một công trình vĩ đại khác của nhà vua Jayavarman VII là tổng thể kiến trúc Angco Thom, kinh thành của nhà vua. Kinh thành được bao quanh bằng một con hào dài 4 km rộng 100m và một bức thành đá cao khoảng 7-8m, chu vi khoảng 3,3km. Nếu như các toà thành trước đây chỉ có bốn con đường vào với bốn cổng ở bốn mặt thì giờ đây vào Angco Thom người ta có thể đi bằng năm con đường cắt ngang qua hào nước vì tại tường thành phía Đông nhà vua đã cho xây thêm một cổng phụ gọi là khái hoàn môn. Hai bên đường chính có những tượng người khổng lồ ôm lấy những con rắn naga có 7 đầu xoè ra như hình tán quạt cao 3-4m. Những cổng vào cửa thành Angco Thom cũng rất vĩ đại. Chúng rộng khoảng 3,5m và cao tới 7m (chỉ tính riêng từ cây đà ngang xuống đất mà chưa kể phần chòm tháp). Những cây đà ngang này được đỡ ở mỗi bên bằng 3 đầu voi khổng lồ, vòi của chúng buông xuống đất, dường như đang cuốn lấy những bông sen. Phía trên cổng có 3 tháp chạm hình mặt người quay về 4 phía cao tới 20m.

Cũng như với kiến trúc, tượng tròn của phong cách Bayon cũng vô cùng độc đáo với hai điểm nổi bật là tính chân dung và tính tâm linh sâu sắc. Những tượng nam thường có thân hình bệ vệ, có phần hơi nặng nề với những cơ bắp thể hiện mờ nhạt, khuôn mặt rộng với những đường viền đã được chuốt mềm, hàng lông mày uốn cong khuôn lấy đôi mắt khê nhắm, sống mũi

thẳng còn cánh mũi thì hơi bè. Cái miệng rộng hơn so với những giai đoạn trước với đôi môi dày thấp thoáng nụ cười mơ hồ. Về cuối giai đoạn đã xuất hiện những pho tượng nam mang đậm tính nhân chủng và chân dung. Điển hình ở đây là tượng chân dung nhà vua Jayavarman VII hiện để ở Bảo tàng quốc gia Phnom Pênh.

Trái ngược với tượng nam, tượng nữ ở phong cách Bayon thường có một thân hình gầy guộc với đôi vai cứng, ngực lép, bụng dẹt, cánh tay mảnh dẻ và cái lưng hẹp. Còn khuôn mặt thì hơi dài, vầng trán cao, rộng và hàng lông mày nổi gồ kéo dài tới tận mang tai. Mắt luôn luôn khe nhắm, mũi dài với sống mũi cao và cánh mũi hẹp. Miệng rộng với đôi môi dày luôn thể hiện nụ cười mỉm. Pho tượng điển hình cho tượng nữ phong cách này là pho tượng chân dung hoàng hậu Jayarajadevi hiện để ở Bảo tàng quốc gia Phnom Pênh.

Với Bayon, nghệ thuật cung đình Campuchia đã kết thúc thời kỳ huy hoàng nhất của lịch sử nghệ thuật Campuchia - thời kỳ Angco. Bởi vì, từ sau triều đại của nhà vua Jayavarman VII, Vương quốc Campuchia bắt đầu bước vào một thời kỳ khủng hoảng triển miên. Những biến động sâu sắc của xã hội đã kéo theo sự suy tàn của nền nghệ thuật cung đình suốt từ thế kỷ XIV đến đầu thế kỷ XX. Thời kỳ này

đã được các nhà nghiên cứu nghệ thuật gọi là thời kỳ hậu Angco. Hai sự kiện lớn ảnh hưởng đến nghệ thuật thời kỳ này là việc rời đô liên tục về vùng đồng bằng phía Nam do sự dồn đẩy của người Thái và việc cải giáo sang Phật giáo tiểu thừa.

*Thứ nhất*, vì dời đô về dưới vùng đồng bằng thiếu đá cho nên vật liệu chính của kiến trúc thời kỳ này không còn là đá mà là gạch và gỗ. Còn các pho tượng cũng chủ yếu được làm bằng gỗ. Do làm bằng vật liệu nhẹ cho nên các công trình nghệ thuật này tuy ra đời sau nhưng còn lại không đáng là bao so với những công trình nghệ thuật thời kỳ Angco. Đặc biệt là kiến trúc. Chúng đã bị tu sửa và dựng đi dựng lại nhiều lần. Những ngôi chùa mà chúng ta nhìn thấy ở Campuchia ngày nay đều là những công trình đã được tu sửa hoặc dựng lại vào cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX.

*Thứ hai* là việc cải giáo sang Phật giáo Tiểu thừa, một tôn giáo bình dân hơn so với Ấn Độ giáo trước kia đã khiến cho các công trình nghệ thuật không còn là sản phẩm của các vị vua và quý tộc như thời kỳ Angco mà còn là sản phẩm của toàn thể dân chúng. Bên cạnh các ngôi chùa và pho tượng của hoàng gia, đã có rất nhiều những ngôi chùa và các pho tượng do dân chúng ở các phum sóc dựng lên để thờ Phật. Đồng thời, so với thần điện của Ấn Độ giáo và của Phật giáo đại thừa, thần điện của Phật giáo tiểu thừa rất



đơn giản. Nó chỉ thờ có hình tượng Đức Phật Thích Ca, vì vậy vào trong các điện thờ của các ngôi chùa được xây từ sau thời kỳ Angco người ta có một cảm giác đơn điệu mặc dù các tư thế của Đức Phật Thích Ca đã được triệt để khai thác để dựng tượng.

Sau khi rời đô về phía Nam, đầu tiên là Srei Santhor, sau đó là Babor, Punsat, Udon và cuối cùng là Phnom Pênh, các vị vua Campuchia đã cho dựng những ngôi chùa hoàng gia để thờ Phật. Tuy nhiên do làm bằng vật liệu nhẹ và sự phá huỷ của thời gian và chiến tranh cho nên chúng không còn ở nguyên trạng mà hầu như đã được dựng lại hoàn toàn vào những thế kỷ sau. Đó là những ngôi chùa mang phong cách của nghệ thuật Bangkok Thái Lan với những tầng mái viển Môtíp naga uốn cong đôi khi được lợp ngói men màu và luôn luôn có những vũ nữ mình người đầu chim đỡ lấy tầng mái. Mặt bằng của ngôi chùa thường có hình chữ nhật, cổng chính quay về hướng Đông. Phía trong chỉ có một ban thờ Phật ở tận đầu cuối còn lại là một khoảng không gian trống rất lớn để cho các tín đồ đến lễ bái. Trên trần và xung quanh các bức tường thường có những bức bích họa kể lại các kiếp của Đức Phật, còn các cột thường được trang trí những hoa văn Khrome truyền thống hoặc những hình rồng của nghệ thuật Trung Quốc. Xung quanh ngôi chùa còn có các nhà chứa kinh sách, các Stupa chứa cốt của các vị sư, nhà ở của các vị sư và nhà tiếp khách thập phương. Nhiều ngôi chùa

Khóe ngày này đã đưa những môtip trang trí của nghệ thuật Angco vào như những hình vũ nữ trang trí trên tường, những chòm tháp hình búp sen trên những cổng ra vào, những lan can hình rắn naga hai bên những cầu thang lên chùa.

So với kiến trúc, những pho tượng thời kỳ này được lưu giữ tốt hơn cho nên ngày nay người ta có thể mừng tượng được những bước phát triển chính của nó.

Những pho tượng thuộc giai đoạn thế kỷ XIV - XVI không còn lại là bao. Ở kinh đô Srei Santhor trước kia người ta chỉ tìm thấy một vài pho có niên đại khoảng thế kỷ XV-XVI. Những đặc tính thẩm mỹ của chúng đã thể hiện sự chuyển hoá từ truyền thống nghệ thuật Angco Vat và Bayon sang truyền thống của nghệ thuật Ayuthya Thái Lan. Những yếu tố của nghệ thuật Ayuthya đầu tiên chỉ xuất hiện ở những chi tiết của trang phục. Dần dần chúng đã lan sang cả cách tạo tác cơ thể. Tuy nhiên xu hướng thẩm mỹ chính của giai đoạn này vẫn là sự tiếp nối truyền thống Angco. Có thể thấy rõ tiềm năng qua diễn biến của các yếu tố trên hai pho tượng Ấn Độ giáo ở chùa Srei Santhor và chùa Srei Sachhor.

Từ thế kỷ XVII cho đến thế kỷ XVIII có thể coi là giai đoạn hồi sinh của nghệ thuật Campuchia từ sau Angco. Trong giai đoạn này, các yếu tố của các nền nghệ thuật bên ngoài như nghệ thuật Thái Lan,

Mianma, Lào để tạo nên những tác phẩm đẹp ở khắp các trường phái từ thủ đô cho tới các địa phương.

Trong số này, các pho tượng Phật trang sức được đánh giá là những tác phẩm có giá trị do đã kết hợp hài hoà các yếu tố trang trí truyền thống với những yếu tố của nghệ thuật Ayuthya và kỹ thuật sơn của nghệ thuật Mianma.

Trong suốt thế kỷ XIX, những cuộc nội chiến và chiến tranh liên miên đã làm cho Vương quốc Campuchia suy kiệt, nền nghệ thuật cung đình cũng vì thế mà nghèo nàn đi nhanh chóng. Phần lớn các ngôi chùa ở thủ đô Phnom Pênh và những pho tượng của hoàng gia đều chỉ là những tác phẩm mô phỏng nghệ thuật Bangkok Thái Lan. Nhiều pho tượng Phật được trang sức rực rỡ nhưng chỉ là những tác phẩm mang tính chất mỹ nghệ hơn là mỹ thuật. Trong khi đó tại các xưởng từng địa phương, nền nghệ thuật truyền thống vẫn được bảo lưu và nuôi dưỡng qua những tác phẩm thiếu đậm chất hiện thực và dân dã.

Mặc dù từ đầu thế kỷ XX, nghệ thuật phương Tây đã được du nhập vào Campuchia nhưng dường như nó không gây ảnh hưởng đáng kể gì đến nền nghệ thuật Phật giáo tiểu thừa. Trong kiến trúc những ngôi chùa mái cong nhiều tầng vẫn được dựng lên. Còn các pho tượng Phật vẫn được dựng theo các công thức của các văn bản Phật giáo truyền thống bất chấp những quy, luật viên cặn và giải phẫu học, điều mà

nghệ thuật phương Tây lúc đó vẫn coi là chuẩn mực. Riêng các công trình kiến trúc dân sự thì được dựng lên theo chuẩn mực của kiến trúc phương Tây. Những yếu tố trang trí của nghệ thuật Angco đã được đưa vào để tô điểm cho những công trình này. Một số công trình lại lấy cảm hứng từ nghệ thuật sau Angco cả về cấu trúc lẫn trang trí như hoàng cung và Bảo tàng quốc gia Phnom Pênh với dáng dấp một ngôi chùa Phật giáo.

Sau khi giành được độc lập, từ nửa sau của thế kỷ XX, bên cạnh những ngôi chùa được trùng tu hoặc mới dựng lên theo mẫu hình của những ngôi chùa truyền thống, kiến trúc dân sự đã đạt được những thành tựu lớn với những công trình kiến trúc hiện đại như nhà hát, sân vận động quốc gia Olympic, đài Độc lập ở thủ đô Phnom Pênh. Trong khi kiến trúc hiện đại đã có những thành tựu nhất định thì điêu khắc Campuchia dường như chỉ đứng yên tại chỗ.

Các tác phẩm tượng đài ở thủ đô Phnom Pênh chỉ là những bản sao của những tác phẩm điêu khắc nổi tiếng của một số phong cách nghệ thuật thời kỳ Angco. Còn trong Trường đại học Mỹ thuật quốc gia Phnom Pênh, sinh viên chủ yếu ghi chép lại những pho tượng và phù điêu của Angco. Vì vậy, những tác phẩm điêu khắc với chủ đề và bút pháp hiện đại vẫn chưa xuất hiện ở Campuchia.

# NGHỆ THUẬT MALAIXIA

---

■ TRẦN THỊ LÝ

Những chứng cứ khảo cổ học phát hiện được ở các địa điểm Kota Tampang, Ninh, Gua Kepah đã cho thấy: trong suốt thời kỳ đồ đá con người đã có mặt và sinh sống liên tục trên mảnh đất Malaixia ngày nay. Bước vào thời đại kim khí, bên cạnh những công cụ sản xuất khác, rìu đồng, trống đồng, chuộng đồng và đồ gốm với các kiểu dạng cùng với những đồ án hoa văn phong phú không những đã chứng tỏ một sự phát triển cao của kỹ thuật sản xuất mà còn phản ánh một trình độ thẩm mỹ tinh tế của những cư dân vùng này. Đáng lưu ý nhất ở đây là những trống đồng, chúng được phát hiện rải rác từ Đông sang Tây Malaixia (từ Kuala Trenganu, Pahang đến Selangor). Mặc dù kích thước nhỏ và niên đại có muộn nhưng sự xuất hiện của những hoa văn người hoá trang hình chim, vòng tròn tiếp tuyến, răng cưa, chữ S gãy khúc... bên cạnh những hoa văn bản địa đã cho thấy một sự gần gũi đặc biệt giữa chúng với những trống đồng Đông Sơn Việt Nam.

Vào những thế kỷ đầu công nguyên, trên cơ sở phát triển của trình độ sản xuất thời đại kim khí kết hợp với những yếu tố của những nền văn minh lớn trên thế giới thời kỳ đó như Ấn Độ và Trung Quốc, một số quốc gia cổ ở Đông Nam Á đã hình thành và cùng với nó là những nền nghệ thuật rực rỡ mà nhiều học giả phương Tây vẫn gọi là nền nghệ thuật Ấn Độ hoá. Malaixia là một trong ba vùng đất sớm xuất hiện những nhà nước đầu tiên ở Đông Nam Á. Thư tịch cổ Trung Quốc đã có những ghi chép về các quốc gia cổ trên bán đảo MaLaixia trong những thời điểm khác nhau của thiên niên kỷ thứ nhất sau công nguyên như những phong tục tập quán của cư dân, những sản phẩm quý hiếm của các vùng đất... Tuy nhiên những chứng cứ khảo cổ học còn lại đến ngày nay thì lại không nhiều, thậm chí chỉ là rất ít so với những điều đã ghi chép.

Theo những kết quả khai quật khảo cổ học hiện nay thì những dấu tích nghệ thuật trong giai đoạn từ những thế kỷ đầu công nguyên cho đến thế kỷ XIV-trước khi có sự xâm nhập của nền nghệ thuật Hồi giáo, chỉ tập trung ở vùng Tây Bắc Malaixia. Đó là hai bang Kedah và Perak trong đó chủ yếu là vùng Nam Kedah.

Trong các cuộc phát hiện và khai quật khảo cổ học lần lượt từ đầu thế kỷ XIX đến năm 1990, các nhà

ngiên cứu đã phát hiện và sưu tập được một số bi ký <sup>(1)</sup> phế tích của các công trình kiến trúc tôn giáo và một số tác phẩm điêu khắc bên cạnh những đồ gốm, sứ Trung Quốc và gốm bản địa.

Có niên đại tương đối sớm là những công trình nghệ thuật Phật giáo. Đó là những Stupa có kích thước nhỏ: 4m x 4m và lớn nhất là 7m x 7m. Trong số 9 phế tích Stupa đã phát hiện được thì có một công trình có mặt bằng hình chữ thập và một công trình có mặt bằng hình bát giác. Số còn lại, tất cả đều có mặt bằng hình vuông. Do sự đổ nát của phần kiến trúc bên trên cho nên rất khó nhận ra hình dạng của những Stupa này. Tuy nhiên, căn cứ vào những viên gạch có dáng hình tam giác, những bộ phận kiến trúc hình nhẵn bằng đất nung còn sót lại người ta có thể dự đoán rằng những Stupa này có cấu trúc nhiều tầng thu nhỏ dần theo hình nón, phía trên lại được phụ một bộ phận kiến trúc hình cái lọng như những Stupa truyền thống. Và lại trên một số bi ký đã phát hiện ở khu vực này như bi ký Buddhagupta, bi ký Kampong Sungai Mas, ta cũng thấy khắc những hình Stupa nhiều tầng thu nhỏ phía trên có phủ một bộ phận kiến trúc hình lọng.

Cùng với những phế tích Stupa này là những bi

---

(1) Bài văn ký niệm khắc trên bia (BT).

ký Phật giáo có niên đại thuộc loại sớm ở Đông Nam Á và cũng là những bi ký có niên đại sớm nhất ở Malaixia (thế kỷ IV-V). Qua những bi ký này có thể thấy rằng Phật giáo đại thừa đã có mặt từ khá sớm ở vùng này và cùng với nguồn tài liệu bi ký người ta đã phát hiện được một số pho tượng Phật có niên đại khá sớm so với những pho tượng Đức Phật, Quan Thế Âm Bồ Tát với kích thước nhỏ (không pho nào có độ cao tới 1m) được tạo tác bằng một bút pháp đơn giản mộc mạc. Dưới đây là một số tác phẩm đáng lưu ý.

Trước hết là pho tượng Phật bằng đồng, phát hiện được ở di chỉ SB3 Nam Kedah. Pho tượng được diễn tả trong tư thế đứng lệch hông rất mạnh, khuôn mặt trái xoan với những đường nét hơi thô, tóc xoắn thành từng lọn lớn, cổ to và ngắn, cẳng chân cẳng tay cũng như bàn chân bàn tay đều được tạo tác bằng những hình khối khá nặng nề. Chiếc áo cà sa chỉ phủ kín vai phải còn để lộ vai trái. Những nếp gấp của vải được thể hiện khá kỹ ở phía sau nhưng phía trước dường như để trống. Lớp áo được thể hiện rất mỏng để lộ phần thân thể mờ mờ ở phía trong. Căn cứ vào cách xử lý trang phục kết hợp với những cử chỉ của bàn tay các nhà nghiên cứu đã xếp pho tượng này thuộc nghệ thuật hậu Gupta Ấn Độ với niên đại sớm nhất là thế kỷ VI.

Tiếp theo là pho tượng Bồ Tát bằng đồng ở Bidor



(bang Perak). So với những pho tượng có niên đại sớm đã phát hiện được ở Malaixia thì pho tượng này có kích thước lớn hơn cả (cao 79 cm). Pho tượng có 8 tay được tạc trong tư thế đứng thẳng, đầu đội một vương miện lớn phía trước có khắc hình Phật Adidà. Cũng như pho tượng Phật ở Kedah, pho tượng Bồ Tát này khoác một tấm áo rất mỏng, để lộ phần cơ thể mờ mờ ở bên dưới. Tuy nhiên, khuôn mặt của pho tượng này được thể hiện bằng những đường nét rất thanh tú, cơ thể cũng được thể hiện bằng những hình khối rất nuột nà. Trên cơ sở so sánh với những pho tượng Phật ở Ấn Độ, pho tượng này đã được các nhà nghiên cứu xếp vào thế kỷ IX, đây là giai đoạn hưng thịnh của vương quốc Srivijaya mà Malaixia thời kỳ này là một bộ phận. Ngoài pho tượng này tại vùng Ipoh (bang Perak) người ta cũng phát hiện được một pho tượng bằng đồng với kích thước nhỏ hơn so với pho tượng trên (cao 46cm). Pho tượng này cũng được thể hiện trong tư thế đứng thẳng như pho tượng Bồ Tát, nhưng cái đầu lại hơi cúi nghiêng về bên trái. Cũng như pho tượng Bồ Tát, pho tượng này có một khuôn mặt hình trái xoan thon thả với những đường nét cực kỳ thanh tú của mắt, mũi, miệng. Thân thể cũng được thể hiện bằng những hình khối thanh mảnh. Riêng các lọn tóc xoắn thì khá lớn, không thể hiện thành chòm nhọn mà là những khối hoàn toàn dẹt. Khác với pho tượng Phật ở Kedah, pho tượng này

khoác một tấm sáo cà sa phủ kín cả hai vai với những nếp gấp loáng thoáng, phần cơ thể bên trong cũng được thể hiện mờ mờ dưới làn vải mỏng. Pho tượng này có niên đại sớm hơn pho tượng Bồ Tát, các nhà nghiên cứu xác định nó được tạc vào thế kỷ VI.

So với những công trình kiến trúc Phật giáo thì những công trình kiến trúc Ấn Độ giáo chiếm một số lượng lớn hơn (14 phế tích) và quy mô của nó cũng có phần đồ sộ hơn. Tuy nhiên, so với những công trình Ấn Độ giáo ở các nước khác trong vùng Đông Nam Á thì kích thước của nó lại thật là nhỏ bé: công trình lớn nhất mới có chu vi 10m70 x 10m70. Về niên đại, những công trình này thường xuất hiện muộn hơn những công trình Phật giáo. Theo các nhà nghiên cứu thì trước thế kỷ X - XI, tại Nam Kedah chưa có công trình kiến trúc Phật giáo. Hầu hết những công trình Ấn Độ giáo ở Nam Kedah đều có niên đại khoảng thế kỷ XII - XIII. Đó là tổ hợp kiến trúc được các nhà nghiên cứu gọi là những Vinama - Mandapa. Những Vinama-mandapa này thường có mặt bằng hình tứ giác với cấu trúc mandapa đặt trước Vinama và cổng luôn quay về hướng Đông. Cũng như những Stupa Phật giáo, những Vinama thường có mặt bằng gần với hình vuông và mandapa thì thường có mặt bằng hình chữ nhật và bao giờ cũng hơi thấp hơn Vinama một chút. Xung quanh Vinama-mandapa thường có những điện thờ phụ với mặt bằng hết sức đơn giản

dùng để thờ những thần thú yếu có liên quan đến vị thần chính. Qua các hiện vật điêu khắc còn sót lại, có thể thấy rằng những Vinama - mandapa này thuộc hệ thống Siva giáo bởi vì ngoài những linga, yoni, người ta đã phát hiện được một số tượng thần Ganesa mình người đầu voi, - con trai thần Siva, tượng bò thần Nandin-vật cưỡi của thần Siva. Những điện thờ phụ là nơi thờ những vị thần thú yếu này. Qua khảo sát, các nhà nghiên cứu đã cho rằng phần kiến trúc bên trên của những Vinama-mandapa này đã bị tu sửa rất nhiều, ngày nay chúng đã được dựng lại bằng những vật liệu kiến trúc nhẹ như gỗ, trong một số công trình lại có cả đinh sắt. Trong những công trình dựng lại này, tinh hoa của nghệ thuật Malaixia được thể hiện trên những mảng chạm khắc trang trí, trên các cột và xà gỗ.

Những hiện vật điêu khắc Ấn Độ giáo hay nói cụ thể hơn là Siva giáo ở những phế tích này còn sót lại rất ít. Ngoài một số linga, yoni chỉ có ba pho tượng ganesa, một mảng phù điêu nổi cao diễn tả nữ thần Mahisasuramardini, dvarapala, một tượng thần Ấn Độ giáo, một mảng tượng bò Nandin... Những hiện vật này đều có kích thước nhỏ và đã bị hư hại rất nhiều khiến cho việc xác định niên đại rất khó thực hiện. Trong số những pho tượng Ấn Độ giáo, chỉ có pho tượng thần Ấn Độ giáo Jalong (bang Perak) là còn

tương đối nguyên vẹn và được xác định niên đại vào thế kỷ IX. Mặc dù cũng là một bộ phận của vương quốc Srivijaya hùng mạnh ngoài hải đảo nhưng so với nền nghệ thuật của quần đảo Indônêxia thì dấu tích nghệ thuật phát hiện được ở Malaixia quả thực là khiêm nhường về quy mô cũng như số lượng. Qua những dấu tích nghệ thuật này có thể thấy rằng từ những thế kỷ đầu công nguyên nền nghệ thuật Phật giáo đại thừa đã có mặt ở Malaixia và so với một số vùng khác ở Đông Nam Á thì nó xuất hiện khá sớm (từ thế kỷ V-X). Từ sau thế kỷ X đến đầu thế kỷ XIV, nền nghệ thuật Phật giáo đã được tiếp nối bởi nền nghệ thuật Ấn Độ giáo chủ yếu là Siva giáo trong đó rực rỡ nhất là thế kỷ XIV trở đi, nghệ thuật Malaixia bước sang một giai đoạn hoàn toàn mới với sự ngự trị của nghệ thuật Hồi giáo.

Mặc dù theo một văn bản và truyền thuyết của bang Kedah thì Hồi giáo đã xuất hiện lần đầu tiên ở vùng đất này rồi mới lan ra toàn thể đất nước Malaixia, nhưng trên thực tế lịch sử và dấu tích nghệ thuật thì Malacca mới là trung tâm đầu tiên lớn nhất của Hồi giáo Malaixia. Từ trung tâm này Hồi giáo đã được phát triển và truyền bá ra toàn thể vương quốc.

Vào thời kỳ rực rỡ nhất của Kedah về kinh tế cũng như văn hoá thì Malacca vẫn chỉ là một vùng đất

hoang vu và không có vai trò gì lớn đối với toàn thể vương quốc. Chỉ bắt đầu từ cuối thế kỷ XIV và đặc biệt từ thế kỷ XV trở đi, với sự kiến lập của Paramesvara và những người kế nghiệp ông, Malacca mới trở thành một thương cảng lớn đồng thời cũng là một trung tâm văn hoá của toàn thể vương quốc. Theo nguồn tư liệu lịch sử thì Hồi giáo đã được truyền bá vào Malacca từ sau cuộc hôn nhân của ông hoàng Paramesvara với công chúa của vương quốc Hồi giáo Pasai ở phía Bắc đảo Sumatra tức là vào đầu thế kỷ XV. Những thánh đường Hồi giáo từ buổi ban đầu đó không còn nữa. Theo ước đoán của các nhà nghiên cứu thì những thánh đường hồi giáo đầu tiên ở Malaixia cũng chỉ là một kiến trúc bằng gỗ dựng trên một hệ thống cọc như dạng nhà sàn của dân chúng và hiện nay chúng không còn nữa. Những thánh đường sớm nhất còn lại đến nay là những thánh đường ở Kelantan, Malacca trong đó quan trọng nhất và nhiều nhất ở Malacca. Thánh đường được coi là sớm nhất còn lại hiện nay ở Malaixia là thánh đường Kampung Laut dựng vào đầu thế kỷ XVIII. Đầu tiên thánh đường này được dựng ở cửa sông Sungai, đến năm 1960 nó được rời về Nilampuri gần Kota Bahru thủ phủ của bang Kelantan. Theo các nhà nghiên cứu thì thánh đường này do những thuỷ thủ ở Giava dựng

lên khi họ sang buôn bán ở vùng đất này. Về mặt phong cách, thánh đường này gắn với thánh đường hoàng gia Demak dựng vào năm 1480 ở phía Bắc đảo Giava. Đó là một kiến trúc gỗ đặt trên cột như kiểu nhà sàn của người dân Mã Lai mà ta vẫn còn thấy ngày nay. Điều đáng lưu ý ở đây là bộ mái của thánh đường. Đó không phải là vòm mái hình củ hành như những thánh đường ở Trung đông, Ấn Độ ... mà gồm ba lớp mái hình kim tự tháp xếp chồng lên nhau nếu thoát nhìn thì có nét giống với mái chùa Trung Quốc. Có thể dự đoán rằng những người Hoa, với sự cò mạt ngày càng đông của họ ở Malaixia từ thế kỷ XV trở đi đã có một đóng góp nào đó về mặt xây dựng đối với những thánh đường đầu tiên ở Malaixia. Bởi vì đã có những cứ liệu chắc chắn ở đảo Giava về những đóng góp của người Hoa đối với những thánh đường đầu tiên với bộ mái kiểu này.

Những thánh đường về sau ở Malaixia vẫn giữ bộ mái ba tầng hình kim tự tháp của thánh đường Kampung Laut nhưng phòng cầu kinh không còn dựng trên cọc gỗ nữa mà được dựng trên một vòng tường thấp bằng đá, phần tường và lan can bằng gỗ cũng được thay bằng đá và gạch. Từ đây, đã hình thành một phong cách thánh đường của Malaixia được định danh là "phong cách Malacca". Những thánh đường

thuộc phong cách này đều có mặt bằng hình vuông, bộ mái nhiều tầng theo kiểu mái chùa Trung Quốc. Trong thánh đường có một bộ phận trang trí gọi là Mastaka và những Minaret <sup>(1)</sup> với mặt bằng hình vuông hoặc hình bát giác theo kiểu tháp Trung Quốc đặt tách khỏi thánh đường. Bên trong thánh đường được trang trí theo kiểu cung điện hoàng gia. Những thánh đường cổ nhất thuộc phong cách này hiện nay đều tập trung ở bang Malacca. Hầu hết chúng được dựng vào đầu thế kỷ XVIII. Có thể dẫn ra đây một số thánh đường được các nhà nghiên cứu coi là tiêu biểu: thánh đường Terenggera, thánh đường Kampung Hulu dựng vào năm 1728, thánh đường Kampung Kling dựng vào năm 1748, thánh đường Tranqueral đầu thế kỷ XVIII. Trong suốt thế kỷ XVIII và sang thế kỷ XIX phong cách thánh đường này đã lan khắp Malaixia với sự điều chỉnh đôi chút của một số thành phần kiến trúc.

Cũng từ cuối thế kỷ XVIII trở đi, kiến trúc châu Âu đã có một ảnh hưởng nhất định đến kiến trúc thánh đường Malaixia. Có thể thấy rõ điều này ở thánh đường Abu Bakar ở bang Johore dựng năm 1892. Ở thánh đường này, bộ mái nhiều tầng hình

---

(1) Minaret (tiếng Ả Rập) chỉ ngôi tháp trong thánh đường Hồi giáo (mosque).

kim tự tháp chỉ còn có một tầng với độ dốc không đáng kể, các minaret được phủ bằng những vòm mái tròn. Còn phần kiến trúc bên dưới đã biến đổi rất nhiều. Có thể nói rằng nó giống như những công trình kiến trúc dân sự châu Âu với những cửa ra vào và cửa sổ có mái vòm kiểu Ý. Còn thánh đường Paloh ở Ipoh (bang Perak) dựng năm 1912 vẫn có bộ mái hình kim tự tháp nhiều tầng và mặt bằng hình vuông của thánh đường, nhưng ở đây minaret đã được dựng theo kiểu tháp đồng hồ của Anh lúc đó. Đến thánh đường Jamek, dựng năm 1925 bộ mái hình kim tự tháp cũng chỉ còn lại một tầng với độ dốc rất thấp, không còn gây một chút ấn tượng gì về dấu vết của bộ mái thánh đường đồ sộ xưa kia nữa. Các cột trụ và tháp nhỏ được xây theo phong cách Doric của nghệ thuật Hy Lạp, còn các cửa sổ được xây theo phong cách cửa sổ Pháp.

Bên cạnh xu hướng trên, theo các nhà nghiên cứu thì từ cuối thế kỷ XIX, trước làn sóng của Phật giáo từ Thái Lan xuống và làn sóng Thiên chúa giáo ở trong nước, Hồi giáo Malaixia trở nên chính thống hơn mà biểu hiện của sự trở về với cội nguồn trong kiến trúc là sự gắn bó với phong cách kiến trúc Trung đông, quê hương Hồi giáo. Ngoài ra, chính trong thời gian này một số phong cách kiến trúc thánh đường của một số trung tâm Hồi giáo khác như Ấn Độ,



Sumatra cũng được kiến trúc Hồi giáo Malaixia tiếp nhận. Bên cạnh những thánh đường mang phong cách Malacca, sự ra đời của hàng loạt những thánh đường mang yếu tố kiến trúc châu Âu, mang phong cách Trung Đông, Ấn Độ, Sumatra từ cuối thế kỷ XIX đặc biệt là nửa đầu thế kỷ XX đã làm cho bộ mặt của kiến trúc Hồi giáo Malaixia giai đoạn này phong phú hơn hẳn so với giai đoạn trước. Có thể dẫn ra đây một số thánh đường tiêu biểu như thánh đường Jame, thánh đường sớm nhất ở thủ đô Kuala Lumpur mà trước đây đã từng là thánh đường quốc gia của Malaixia. Thánh đường này được dựng trong khoảng thời gian từ 1894-1897, sau đó lại được dựng lại vào năm 1907 theo phong cách nghệ thuật Hồi giáo Bắc Ấn Độ với những vòm mái hình củ hành màu vàng, phía trên có phủ một chòm tháp ba tầng kết thúc bằng một mũi nhọn. Phần đỡ bên dưới là một kiến trúc có mặt bằng hình đa giác được phủ bằng ba màu: nâu, đen, trắng xen kẽ. Hoà sắc này cũng được sử dụng trên những minaret. Ngày nay thánh đường này đã bị hư hại và năm 1993 nó đã được trùng tu.

Còn thánh đường Ubidiah dựng năm 1913 ở Kuala Kamgsar (bang Perak) lại theo phong cách kiến trúc Trung Đông kết hợp với kiến trúc Ấn Độ. Đó là một công trình kiến trúc gồm một mái vòm lớn ở chính giữa và 4 mái vòm nhỏ hơn hình củ hành mạ vàng

cùng với 8 minaret chính, 16 minaret phụ. Theo một số nhà nghiên cứu thì con số này có thể tương ứng với con số các thủ lĩnh của một bang ở Malaixia.

Ngoài ra, có thể kể đến thánh đường Zahir Alor Star ở bang Kedah, dựng năm 1912 và thánh đường Syed Alwi dựng năm 1933 ở Kangar Pérليسوي, mái vòm hình củ hành được sơn đen theo phong cách thánh đường miền Bắc Sumatra.

Từ nửa sau của thế kỷ XX hay nói chính xác hơn là từ sau khi giành được độc lập (1957), nhiều thánh đường Hồi giáo đã được trùng tu hoặc dựng thêm ở thủ đô Kuala Lumpur và các bang. Đây là thời kỳ các nghệ sỹ Mã Lai ra sức tìm kiếm và xây dựng cho đất nước mình một nền nghệ thuật vừa hiện đại vừa dân tộc. Trong kiến trúc tôn giáo, xu hướng trở về với kiến trúc dân gian cũng được chú ý hết sức. Bên cạnh những thánh đường mang phong cách Trung Đông, Ấn Độ, Sumatra đã xuất hiện những thánh đường mang một phong cách đặc sắc, hội nhập được những yếu tố kiến trúc truyền thống của dân tộc với những yếu tố kiến trúc hiện đại của thế giới. Tiêu biểu cho xu hướng này là thánh đường quốc gia ở thủ đô Kuala Lumpur. Thánh đường này được khởi công từ năm 1960 và được hoàn thành vào năm 1965. Ở thánh đường này ta không còn thấy bộ mái hình kim tự tháp nhiều tầng như những thánh đường thuộc

phong cách Malacca hoặc vòm mái hình củ hành để trắng hoặc thiếp vàng, sơn đen như những thánh đường thuộc phong cách Trung Đông, Ấn Độ nữa mà có dáng dấp của một cái dù hơi gấp lại. Những cạnh gấp của bộ mái này khiến ta liên tưởng đến nếp mái của những ngôi nhà sàn liễn mái truyền thống Malaixia. Cũng có người gọi bộ mái này là hình ngôi sao nhiều cánh. Con số nếp mái hoặc con số cánh sao này là 18 được coi là biểu trưng cho 5 trụ cột của Hồi giáo và 13 bang của Malaixia ngày nay. Để hài hoà với những đường nét của bộ mái, Minaret cao 71m cũng được dựng bằng những hình khối và đường nét gãy gọn thanh nhã thiên về xu hướng thẳng hơn là xu hướng tròn. Công trình này đã vượt ra khỏi truyền thống kiến trúc Hồi giáo thông thường trước đây để trở lại với kiến trúc dân gian và nâng nó ngang tầm với kiến trúc hiện đại của thế giới. Vì vậy nó xứng đáng được coi là một công trình đại diện cho nghệ thuật kiến trúc Hồi giáo hiện đại Malaixia.

Ngoài thánh đường quốc gia nói trên, một công trình kiến trúc Hồi giáo đáng lưu ý nữa là thánh đường của bang Negri Sembilau - một vùng đất được xem là trung tâm của nền văn hoá Minang Kabau. Cũng như thánh đường quốc gia, bộ mái của thánh đường này không có dáng hình củ hành của Hồi giáo truyền thống Trung Đông mà trở lại cội nguồn của nền kiến trúc dân gian. Đó là một bộ mái cong hình

sừng trâu như mái nhà sàn của người Minangkabau, chỉ có điều nó không dựng từ vật liệu gỗ, lá mà được dựng từ bê tông. Bộ mái gồm 9 cạnh, tại mỗi cạnh là một minaret được mọc lên tượng trưng cho 9 thủ lĩnh trước kia của bang. Để hài hoà với bộ mái nhiều góc cạnh, 9 minaret được thể hiện bằng những trụ đẹt, thẳng đứng bên trên có ngôi sao và vành trăng lưỡi liềm biểu trưng của Hồi giáo.

Trong số các thánh đường của các bang không thể không nhắc đến thánh đường Sultan Salahuddin Abdul Aziz Shah của bang Selagor. Đó là thánh đường lớn nhất Malaixia và cũng được coi là thánh đường lớn nhất Đông Nam Á hiện nay. Thánh đường được hoàn thành vào năm 1988 sau một thời gian thi công dài. Thánh đường có vòm mái hình củ hành theo phong cách kiến trúc Trung Đông nhưng vòm mái này lại đặt trên một tầng mái dốc có 4 cạnh. Vòm mái khổng lồ này có đường kính 170 feet và cao cách mặt đất 350 feet và được coi là vòm mái thánh đường lớn nhất trên thế giới hiện nay. Khác với những vòm mái thánh đường trước đây của Malaixia, vòm mái này không để trắng, sơn đen hoặc thiếp vàng mà được phủ kín bằng những hoa văn hình thoi màu xanh lam trên nền trắng. Phần chân đế được trang trí bằng một dải băng với những hoa văn tạo từ chữ Ả-rập cách điệu và cũng được thể hiện bằng một hoà sắc lam-trắng. Tương ứng với vòm mái, 4 minaret ở xung quanh cũng

được xử lý bằng những trụ đá cẩm thạch trắng ghép lại theo xu hướng tròn với phần chòm tháp và các lan can tô điểm bằng những màu lam, trắng. Các minaret cao tới 460 fút và cũng được coi là minaret cao nhất thế giới. Có thể nói rằng, cùng với Thánh đường quốc gia ở thủ đô Kuala Lumpur, thánh đường Sultan Salahuddin Abdul Aziz Shah của bang Selangor xứng đáng được coi là những công trình vừa hiện đại vừa đầy bản sắc dân tộc và xứng đáng được coi là niềm tự hào của người dân Malaixia.

Khác với các nền nghệ thuật Phật giáo và Ấn Độ giáo thời kỳ trước, nghệ thuật Hồi giáo không chấp nhận sự hiện diện của hình ảnh con người vì vậy điêu khắc và hội họa chỉ đóng vai trò trang trí cho những thánh đường và vị trí của chúng cũng rất nhỏ bé so với kiến trúc. Trong các thánh đường, chúng thường xuất hiện trên những trần, cột, điểm tường, bực Mehrab.. với các môtip hình kỷ hà, hoa lá chữ Ả Rập cách điệu. Đặc biệt thuật viết chữ Ả Rập cách điệu rất phát triển ở Malaixia. Ngoài việc trang trí cho những thánh đường chữ Ả Rập cách điệu đã được dùng để tạo nên nhiều tác phẩm hội họa đẹp ở Malaixia.

So với các đền đài và thánh đường, các cung điện chỉ còn lại rất ít bởi vì ở Malaixia chúng được làm toàn bằng gỗ, loại vật liệu nhẹ dễ bị hư hại theo thời

gian. Theo các nhà nghiên cứu thì cung điện của các vị sultan (Hồi vương) Malaixia cũng chỉ là những kiến trúc nhà sàn bằng gỗ như những ngôi nhà sàn mà chúng ta vẫn nhìn thấy ngày nay trong những làng quê ở Malaixia. Chỉ có điều là những ngôi nhà sàn này có quy mô lớn hơn, mặt bằng phức tạp hơn và được trang trí bằng những mảnh chạm khắc trên những cột, xà ngang, đầu hồi, cửa ra vào và cửa sổ mà thôi. Qua những công trình còn sót lại có thể thấy có hai kiểu kiến trúc chính tiêu biểu cho miền Đông Bắc và miền Tây Malaixia. Những cung điện ở miền Đông thường là những ngôi nhà sàn có mặt bằng gồm một sàn đơn hoặc sàn kép với bộ mái khá dốc. Tường được ghép toàn bằng gỗ cứng với các mảnh chạm khắc trang trí ở phía trên cửa sổ và cửa ra vào. Các vật liệu bằng kim loại rất ít được sử dụng mà chỉ dùng kỹ thuật ghép gỗ để giữ vững các thành phần kiến trúc. Những cung điện ở miền Đông còn lại đến nay được xây dựng sớm nhất cũng chỉ vào đầu thế kỷ XIX. Một trong những công trình tiêu biểu trong số này là Istana Teng Kunik (cung điện của ông hoàng Nik) ở bang Trengganu. Cung điện này được dâng theo vị Sultan Zainal Abidin III trong những năm 1884-1888 với vật liệu toàn bằng gỗ. Quy mô của nó cũng không lớn lắm, gồm một dãy chính sát liền với một dãy phụ tức là loại có mặt bằng sàn kép với độ dài khoảng 60 fut và cao khoảng 26 fut. Bộ

mái khá dốc gồm hai tầng ở dãy chính và một tầng ở dãy phụ cửa ra vào, phía trên cửa sổ và tường được trang trí bằng những môtip hoa lá chạm khắc rất tinh mỹ trên gỗ.

Người ta biết đến cung điện cổ nhất ở miền Tây Malaixia vào thế kỷ XV là qua những dòng mô tả trong cuốn "Biên niên sử Mã Lai". Đoạn văn này cho biết cung điện được dựng vào năm 1460 cho vị Sultan Mansur ở Malacca và đến thế kỷ sau nó đã bị cháy. Theo lời mô tả thì cung điện này có 7 mái uốn cong theo hình sừng trâu như kiểu mái nhà của người Minang Kabau, tầng mái cao nhất được làm bằng kim loại. Cung điện gồm 17 gian và phòng tiếp kiến thì được phủ đầy những đồ đạc và gương Trung Quốc. Theo truyền thuyết thì sau khi bị cháy cung điện này đã được dựng lại to lớn hơn và đẹp đẽ hơn. Các vị Sultan khác ở miền Tây Malaixia đã xây cung điện của mình từ kiểu mẫu của cung điện này vào giai đoạn tiếp theo. Do làm toàn bằng gỗ cho nên những cung điện này hầu hết đã bị phá huỷ. Trong số ít ỏi những cung điện còn sót lại có thể kể đến Istana Ampang Tinggi ở bang Negri Sembilan. Cung điện này được dựng vào năm 1865, dưới triều đại Yam Tuan Iman. Nó đã bị xây sửa lại, cung điện này ngày nay chỉ còn hai tầng mái lợp bằng cỏ khô với độ dốc bình thường mà không còn bộ mái cong hình sừng trâu kiểu Minang Kabau như những cung điện ở miền

Tây Malaixia nữa. Điểm đáng lưu ý nhất ở cung điện này là nghệ thuật chạm khắc gỗ. Toàn bộ công trình được dựng bằng gỗ cứng, không cần một cái đinh nào để giữ vững các chỗ ghép. Toàn bộ các thành phần kiến trúc như cột, xà ngang, lan can cầu thang, cửa sổ, cửa ra vào, và tường được phủ kín bằng những mảng chạm khắc các môtip hoa lá với một nét chạm hết sức tinh vi bay bướm. Cũng như nhiều cung điện cổ ở Malaixia nó đã từng bị phá huỷ và hiện nay đã được dựng lại và biến thành nhà bảo tàng của bang Negri Sembilan.

Qua những dấu tích ít ỏi của những cung điện còn sót lại trên, có thể thấy rằng tuy nhỏ bé và khiêm nhường về quy mô so với những kiến trúc cung điện của một số nước vùng Đông Nam Á, nhưng kiến trúc cung điện Malaixia lại có điều lý thú là rất gần gũi với kiến trúc dân gian. Đó là điều ít gặp trong các kiến trúc cung điện ở Đông Nam Á.

Bên cạnh những công trình nghệ thuật của người Málai ở Malaixia còn có một bộ phận kiến trúc đáng lưu ý nữa là những công trình nghệ thuật của người Hoa và người Ấn Độ.

Những công trình của người Hoa có mặt ở hầu hết các bang của Malaixia trong đó tập trung nhất là ở bang Malacca và Penang. Đó là những ngôi chùa thờ Phật, những ngôi đền thờ các vị thần của đạo Khổng,



đạo Lão và những bậc tiền bối có công khai mở đất đai, những hội quán và những nhà thờ họ... Những công trình này đều có đặc điểm chung là rất chú ý đến yếu tố sân vườn trong cấu trúc, nhấn mạnh yếu tố mái, sử dụng những màu sắc rực rỡ, trong đó màu đỏ chiếm địa vị quan trọng và chủ yếu là rộng chiều ngang, hơn là phát triển chiều cao. Có thể bắt gặp những đặc điểm này ở hầu hết những công trình kiến trúc của người Hoa ở Malaisia.

Tuy người Hoa có mặt với một số lượng lớn và với tư cách những người định cư lâu dài ở Malaisia từ thế kỷ XV, nhưng những công trình nghệ thuật của họ còn lại đến ngày nay sớm nhất cũng chỉ vào thế kỷ XVII, còn hầu hết đều có niên đại vào thế kỷ XIX và XX. Ngôi đền sớm nhất của người Hoa còn lại ngày nay là đền Cheng Hoon Teng ở bang Malacca. Người ta chưa được rõ lắm về nguồn gốc của ngôi đền này. Chỉ biết là nó được dựng lại vào năm 1625 và 1648. Ngoài ra niên đại 1644 và 1646 cũng được một số ý kiến cho là niên đại ngôi đền. Ngôi đền được dựng lên để thờ đô đốc Cheng Hô-người mở ra mối quan hệ giữa Trung Quốc và vương quốc Malacca vào thế kỷ XV, dưới hình thức thần hoá. Đến năm 1704, ngôi đền lại được tu sửa để thờ Quan âm Bồ Tát và đến năm 1801 nó lại được dựng lại và mở rộng thêm sang hai bên để thờ các vị thần của đạo Khổng và đạo Lão. Ngôi đền mà chúng ta nhìn thấy ngày nay đã được

sửa sang thêm sau này, với môtip trang trí truyền thống bằng chạm khắc và sơn son thếp vàng trên gỗ.

Một ngôi chùa đáng lưu ý khác của người Hoa tại Malaixia là chùa Kek Hoksi, hoàn thành vào năm 1920 tại Penang. Đây là ngôi chùa lớn nhất của người Hoa ở Malaixia với tổng diện tích là 12 hecta. Đó là một tổ hợp kiến trúc bao gồm vườn ao, lối đi, chùa và các tác phẩm điêu khắc khác. Khác với các ngôi chùa Hoa truyền thống, nó không dàn bề ngang mà được cấu trúc như một toà tháp gồm 7 tầng. Điều lý thú là ngôi chùa này đã hội nhập nhiều yếu tố của kiến trúc Phật giáo vùng Đông Nam Á với yếu tố kiến trúc Trung Quốc trong cùng một ngôi chùa. Vì vậy nó còn được gọi là chùa vua Rama V hay chùa triệu Đức Phật. Ngôi chùa này được đặt trên một ngọn đồi cao, cổng vào chùa và hai tầng dưới được xây theo phong cách kiến trúc Trung Quốc, 3 tầng giữa được xây theo phong cách Bangkok và 2 tầng trên được xây theo phong cách Mianma với chòm kết thúc là một Stupa. Các vòm của Hồi giáo được xen kẽ vào mỗi tầng và từ tầng thứ ba trở lên có khoét những khám ở xung quanh để chứa những pho tượng Phật quay về các phía. Những pho tượng này được trực tiếp đưa từ Thái Lan, Mianma và Trung Quốc sang. Khác với ngôi chùa Hoa Truyền thống, màu sắc bao phủ ngôi chùa này là hoà sắc vàng-trắng, một hoà sắc thường gặp trên những kiến trúc Phật giáo Thái

Lan-Mianma. Vì vậy, có thể nói rằng ngôi chùa này không những chỉ là công trình kiến trúc lớn nhất mà còn là công trình kiến trúc độc đáo nhất của kiến trúc Hoa ở Malaixia.

Vào giữa những năm tám mươi của thế kỷ này, cũng xuất hiện thêm một công trình kiến trúc quy mô lớn khác của người Hoa ở thủ đô Kuala Lumpur. Đó là đền thờ bà Thiên Hậu, một vị thần của đạo Lão. Ngôi đền này được xây theo phong cách kiến trúc đang thịnh hành ở Đài Loan kết hợp với phong cách kiến trúc Hoa truyền thống ở Malaixia. Đây là công trình kiến trúc bề thế nhất của người Hoa ở Malaixia được xây dựng gần đây nhất cho đến nay.

Bên cạnh những ngôi chùa Hoa, những ngôi đền Ấn Độ đã góp phần tăng thêm vẻ đa dạng cho nghệ thuật Malaixia. Không kể những kiến trúc Phật giáo và Ấn Độ giáo từ thiên niên kỷ I đã nói ở trên, những ngôi đền Ấn Độ mà ta nhìn thấy ở thủ đô Kuala Lumpur và những bang khác ở Malaixia đều có niên đại từ cuối thế kỷ XIX trở lại đây. Ngôi đền Ấn Độ giáo cổ nhất ở bang Malacca là ngôi đền Sri Poyyatha Vinayagar Mórthi cũng được xây vào đầu thế kỷ XIX. Bộ phận kiến trúc đáng lưu ý nhất của những ngôi đền này là tháp cổng hay còn gọi là gopuram. Mỗi ngôi đền có thể có quy mô khác nhau, trang trí rực rỡ hay đơn giản, tượng thờ nhiều hay ít nhưng

gopuram bao giờ cũng là nơi được trang trí rực rỡ nhất. Những vị thần Ấn Độ giáo và những cảnh trí rút ra từ huyền thoại sử thi đã được quy tụ đầy áp trên những gopuram này qua những phù điêu nổi cao phủ những sắc màu rực rỡ. Gopuram lớn nhất và đẹp nhất trong số những gopuram của những ngôi đền Ấn Độ giáo hiện nay ở Malaixia là gopuram của ngôi đền Sri Mahamariamman dựng vào năm 1985, dùng để thờ các vị thần của Siva giáo trong đó chủ yếu là thần Đurga và nữ thần Uma.

Ngoài những công trình nghệ thuật của người Hoa và người Ấn Độ tại miền Bắc Malaixia, nơi có nhiều mối giao lưu với vùng Nam Thái Lan đã xuất hiện một số công trình kiến trúc mang phong cách nghệ thuật Phật giáo Thái. Đáng lưu ý trong số này là Wat Charamangkalaram ở Penang. Tại ngôi chùa này có thể bắt gặp những môtip trang trí điển hình cho kiến trúc chùa Thái như những naga ở cổng vào tượng yak canh cổng. Đặc biệt, bên trong điện thờ có một pho tượng Phật nhập Niết bàn dài 32m tương đương với pho tượng Phật nằm ở Vat Pô Bangkok, với tấm áo cà sa thếp vàng và khuôn mặt sơn hồng theo phong cách tượng Phật Thái Lan hiện đại.

Cùng với những công trình kiến trúc đã nói ở trên, ngôi chùa này đã góp phần làm cho sắc diện của nghệ thuật Malaixia thêm đa dạng và phong phú.

# NGHỆ THUẬT PHILIPPIN

---

■ NGÔ VĂN DOANH

## I. NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH

Ngay ở thời kỳ hậu đá mới (2-1 nghìn năm trước công nguyên) ở Philippin đã xuất hiện những di tích nghệ thuật cổ. Đã phát hiện tại những di tích đá mới ở Philippin những đồ gốm có hình trang trí, đặc biệt là những bình gốm chôn người chết có những hoa văn thể hiện hình con thuyền đưa linh.

Những dấu tích của nền nghệ thuật cổ của Philippin hiện còn lưu lại trên nghệ thuật khắc gỗ, tre vô cùng phong phú của các cư dân bản địa, như các hình khắc gỗ, các tấm dệt của người Aeta. Đồ đan, đồ dệt, các hình khắc gỗ của người Mã Lai mang các hình cách điệu thể hiện các hình thần linh, các lực lượng siêu nhiên. Chúng ta cũng có thể thấy các mô típ nghệ thuật cổ trên đồ gỗ, đồ kim loại, tranh vẽ, đồ dệt của người Mô rô theo Hồi giáo. Ngay trên các đồ thêu, đan, dệt, đồ kim hoàn, mặt nạ, y trang phục của các tộc người theo đạo Thiên chúa ở vùng đồng bằng cũng xuất hiện nhiều hoạ tiết, hoa văn bản địa cổ xưa.

Nhưng, đến thế kỷ XVI-XVII, sự phát triển của nghệ thuật tạo hình Philippin lại phải tiếp thu và biến chuyển theo các phong cách, các hình thức của nghệ thuật phương Tây. Thoạt đầu, điêu khắc và hội họa tôn giáo của Tây Ban Nha có ảnh hưởng mạnh mẽ tới nền nghệ thuật tạo hình của Philippin. Dưới thời thuộc Tây Ban Nha, những người Philippin được học và đào tạo trong các trường dòng. Chính những nghệ sĩ người Philippin này đã làm những hình trang trí cho các nhà thờ theo các mẫu, các mô hình du nhập từ Tây Ban Nha hoặc Mêhicô. Tuy tiếp thu và học các hình thức nghệ thuật phương Tây, nhưng nghệ sĩ Tây học người Philippin vẫn hướng tới các mô típ dân tộc, các kỹ thuật chạm khắc gỗ truyền thống của dân tộc mình. Những họa tiết trang trí hình cỏ cây hoa lá của Philippin được nhập vào các mô típ trang trí các cánh cửa gỗ của nhà thờ Sanh-Agustin, bàn thờ của nhà thờ San-Ignasiô (cả hai nhà thờ này đều ở Manila). Ở mặt tiền của nhà thờ Niang-ao ở Ilôilô, các nghệ sĩ người Philippin đã khắc vào đá hình Adam và Eva đứng bên thân một cây chuối và trong bộ y phục của Philippin.

Trước nửa sau thế kỷ XIX, trong nghệ thuật tạo hình Philippin, chủ yếu ngự trị đề tài tôn giáo. Năm 1829, họa sĩ người Manila D. Đômिंगô đã lập ra một trường nghệ thuật. Các nghệ sĩ người Tây Ban Nha được mời đến trường dạy những học trò người

Philippin làm các tác phẩm theo chủ đề tôn giáo và theo bút pháp của Âu châu.

Vào nửa sau thế kỷ XIX, trong nghệ thuật tạo hình Philippin bắt đầu có sự phát triển các thể loại hội hoạ mang tính đời thường (tranh chân dung, tranh phong cảnh). Những hoạ sĩ đầu tiên người Philippin hướng sang các thể loại hội hoạ mang tính đời thường là G. Antilion, anh em nhà Espiritu, F. Roohas... Nổi bật trong số các nghệ sĩ tạo hình thời kỳ này của Philippin là nhà hoạ sĩ, nhà điêu khắc, anh hùng dân tộc của Philippin - H. Risan.

Cao trào của phong trào giải phóng chống thuộc địa ở Philippin vào 1/4 cuối thế kỷ XIX đã được thể hiện vào đề tài yêu nước của các tác phẩm nghệ thuật, đặc biệt là trong sáng tác của H. de Luna (1857-1899) và F. Idabgô (1853-1913). Hai hoạ sĩ nổi tiếng này đã sống một thời gian đầu ở châu Âu. Luna là tác giả của những bố cục cho những bức tranh vẽ theo đề tài lịch sử cũng như những bức tranh phong cảnh. Tất cả các tác phẩm của ông đều được vẽ theo bút pháp phương Tây và thể hiện những nhân vật đương thời người Philippin, trong số đó, có bức chân dung H. Risan.

Những tác phẩm của Idabgô - những bức tranh phong cảnh, tranh chủ đề... được sáng tác dưới tác động mạnh của chủ nghĩa ấn tượng châu Âu. Tuy

vậy, tranh của Idabgo vẫn toát lên tình yêu của tác giả đối với đất nước, thiên nhiên và con người Philippin.

Trong thời buổi giao thời giữa thế kỷ XIX và XX, ở Philippin đã xuất hiện một loạt những họa sĩ nổi tiếng. Đáng kể hơn cả là L. Gerrerô, S. Telesfôro - những tác giả của những bức tranh vẽ theo chủ đề yêu nước. Ngoài ra trong thời gian này, còn nổi lên hai họa sĩ: F. de. la Rôsa - họa sĩ vẽ tranh sinh hoạt, A. Nalantich - họa sĩ đầu tiên của Philippin đi sâu khai thác những kinh nghiệm hội họa của các nước châu Á.

Từ đầu thế kỷ XX, nghệ thuật tạo hình Philippin phát triển dưới ảnh hưởng của các xu hướng khác nhau của nghệ thuật Âu, Mỹ. Họa sĩ nổi tiếng của những năm 10-20 ở Philippin là A. Amôrcôlô - người đã kết hợp tư tưởng điển viên với bút pháp gây hiệu quả bằng ánh sáng của chủ nghĩa ấn tượng để mô tả thiên nhiên nhiệt đới, cuộc sống đời thường và cuộc sống lao động của những người dân quê và dân đô thị. Trước những năm 60, Amôrcôlô lãnh đạo một tổ chức có đến là "trường nghệ thuật truyền thống Philippin" - sau này trở thành Viện hàn lâm của các họa sĩ Philippin. Trong lĩnh vực điêu khắc đầu thế kỷ XX ở Philippin nổi bật lên trường phái hiện thực với các nhà điêu khắc lớn Z. Asunsiôn, H. Arevalô và đặc biệt là G. Tôlentinô - tác giả của các tượng đài



tưởng niệm các anh hùng dân tộc Hôxê Risan và Andres Bônifasiô.

Trong khoảng giao thời giữa những năm 20-30 xuất hiện những nghệ sĩ đặt nền móng cho nền nghệ thuật hiện đại Philippin : V. Edades - người vẽ các cảnh sống và lao động hiện đại theo bút pháp của P. Sezan; và hai họa sĩ trẻ: G. Ôkampô - tác giả của những bức tranh đầy kịch tính, và K. Fransiscô (1912-1969) - một nghệ sĩ độc đáo hướng tới chủ nghĩa hoành tráng và phong cách trang trí. Về sau, G. Ôkampô trở thành họa sĩ siêu thực. Vào thời kỳ (1942-1945) cũng xuất hiện những tác phẩm hay, có giá trị, thể hiện được nỗi đau của dân tộc trong những năm tháng bị Nhật chiếm đóng, cũng như các chủ đề lịch sử quá khứ cùng các sắc thái và phong tục của các tộc người khác nhau ở Philippin. Trong số những tác phẩm đó, đáng lưu ý là bộ tranh của F. Amôrcô lô ghi lại các cảnh Manila bị chiếm đóng, các bức tranh bi kịch của Đ.Điegô, bức tranh "Fiesta ở Angônô" và các tác phẩm khác của Fransiscô.

Sau khi giành được độc lập vào năm 1946, vào khoảng giao thời giữa những thập niên 40-50 diễn ra sự phân định quyết liệt giữa "những người truyền thống" và các họa sĩ "hiện đại". Trung tâm của những hoạt động đó là Viện bảo tàng nghệ thuật Philippin. Thuộc phái "hiện đại", ngoài những họa sĩ mô phỏng chủ nghĩa môđéc Mỹ, Tây Âu, còn có nhiều họa sĩ

chịu ảnh hưởng của V. Van Gốc, P. Piccasô, Đ. Rivera... như D. Sikôngrô. Nhưng những bức tranh tường và tranh giá vẽ của ông hướng tới các truyền thuyết, truyện cổ, quá khứ của Philippin và các anh hùng giải phóng dân tộc, hướng tới vẻ đẹp của công việc lao động của người nông dân, người dân đánh cá, thợ mỏ. Những tác phẩm nổi tiếng nhất của K. Fransiscô là các bức tranh tường theo đề tài cách mạng dân tộc chống chủ nghĩa thuộc địa trong những năm 1896-1898 (toà thị chính ở Malina), "Phiesta" (khách sạn "Manila") "500 năm lịch sử Philippin" (Triển lãm quốc tế năm 1953); các bức tranh "Kaingin", "giã gạo", "Betrôtal" (đám cưới bình dân)...

Vào những năm 50, ở Philippin đã lập ra nhóm "Tân hiện thực". Tham gia nhóm đó có các hoạ sĩ lớn muốn phát triển các truyền thống dân tộc và hướng tới các đề tài lớn của xã hội. A. Maysaisai - Hô đã tạo ra trong các bức tranh thấp thoáng tính trang trí của mình hình tượng thơ mộng của người phụ nữ nông thôn. Các tác phẩm của V. Manansala lại toát lên sự vận dụng khá độc đáo các bút pháp của "lập thể" và màu sắc phong phú rực rỡ của xứ nhiệt đới. Những bức tranh của ông vẽ đời sống nghèo của đô thị và thôn quê vẫn toát lên sự phê phán xã hội và đầy kịch tính. Thể hiện hiện thực cuộc sống và lao động của nhân dân là đặc trưng cho tranh

của R. Tabuen, cho các tiểu phẩm của N. Nalango Santôc, cho tranh tường của U. Lônson. Cùng một lúc, trong nghệ thuật Philippin hình thành và phát triển xu hướng của chủ nghĩa trừu tượng. Xu thế này trở thành một dòng thời thượng ở Philippin vào những năm 60. Đứng đầu xu hướng này là E. Ôkampô - bố cục tranh của ông thấm đượm chất dân gian và bốc lên như những ngọn lửa.

Trong điêu khắc, việc tìm ngôn ngữ dân tộc hiện đại được bắt đầu bằng các nhà điêu khắc H. Alkantara và A. M. Imao. Họ hướng tới các hình tượng cách điệu dân gian của người Môrô. N. Abue lại sáng tác theo bút pháp vừa trừu tượng vừa hiện thực để tạo ra những hình tượng dân dã rục rờ trong điêu khắc hoành tráng và điêu khắc nhỏ. Vào những năm 60, bắt đầu phát triển tranh đồ họa ở Philippin (Maysaisai - Hô, Legaspi, E. Paras Peres, R. Ragôddôn).

Vào những năm 70, nổi lên một nhóm nghệ sĩ trẻ tách khỏi ảnh hưởng của các trường phái Mỹ và đoạn tuyệt với chủ nghĩa trừu tượng (L.Esnôva, H. Nida, B. Cabrera Galang). Họ cố khôi phục lại, các truyền thống nghệ thuật hiện thực dân tộc. Các anh hùng giải phóng được thể hiện trên điêu khắc hoành tráng của N. Abueva, S. Saprida, nội dung triết học xã hội nhân đạo thấm vào trong các tác phẩm điêu khắc của E. Kastriliô.

Xu thế đi tới tính đặc thù dân tộc, sự tìm kiếm các con đường nghệ thuật - là đặc trưng cho nền nghệ thuật Philippin hiện đại.

## II. NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC

Vào thời kỳ tiền thuộc địa, ở Philippin, chủ yếu là loại nhà sàn được xây dựng bằng vật liệu nhẹ, kiểu kiến trúc bằng vật liệu đá hầu như chưa được biết tới. Vật liệu xây dựng chủ yếu là gỗ, tre, lau, sậy. Kiến trúc truyền thống của Philippin hiện còn lưu lại tại các miền quê và đôi khi ở các thị thành. Mẫu hình của xây dựng truyền thống Philippin là ngôi nhà sàn cao của người Tagan. Nhà sàn của người Tagan có bình đồ hình chữ nhật, mái cao và dốc. Tường vách chủ yếu là các tấm đan bằng tre nửa hoặc lá cọ, mái lợp lá cọ. Trong nhà có một phòng chính một phòng phụ batalan, dạng như mái hiên. Kiểu nhà như của người Tagan hiện còn phổ biến ở khắp nơi trên đảo Luxông và các đảo Visai.

Nhà sàn truyền thống của những người dân Philippin theo Hồi giáo có rất nhiều nét chung so với kiểu nhà ở của người Philippin theo Thiên chúa giáo và các tộc người miền núi ở Luxông và các đảo Visai: dạng nhà bằng vật liệu nhẹ bình đồ hình chữ nhật, mái cao. Nhưng trong nhà của người Môrô bao giờ cũng phải có yếu tố trang trí: các điểm gỗ và xà nhà

đều được phủ kín bằng các hoạ tiết chạm khắc phức tạp mà chủ yếu là các hoạ tiết hoa lá, động vật truyền thống (các hình cách điệu mô tả chùm nho, lá cây, rắn "Naga", cá sấu...). Trên các bộ điểm nhà của người Mandumao có gắn các hình trang trí khắc gỗ hình tam giác (Panulung) mô phỏng mũi thuyền Mã Lai hoặc được phủ kín bằng các hoạ tiết hoa lá nhiều màu (đỏ, xanh, vàng).

Từ khi Tây Ban Nha chiếm được các vùng Bắc và Trung quần đảo Philippin làm thuộc địa, bắt đầu xuất hiện sự thâm nhập các dạng kiến trúc phương Tây vào Philippin và bắt đầu có sự phát triển các dạng kiến trúc bằng vật liệu bền, chủ yếu là nhà thờ và thành quách. Trong kiến trúc nhà thờ thế kỷ XVI-XVII, chủ yếu ngự trị ở Philippin phong cách Baróc nhưng phần nào đã bị giảm lược và biến dạng. Những ngôi nhà thờ được xây dựng bằng những tảng đá lớn được trang trí bằng chạm khắc rất dày đặc và phong phú. Để chống lún, nhiều nhà thờ được xây dựng bằng cách mở rộng tường về phía dưới, cho nên chúng có hình thù như một kim tự tháp cụt. Trung tâm của nền kiến trúc tôn giáo của người Tây Ban Nha ở Philippin là Manila. Năm 1587 những tín đồ Đôminic đã xây dựng tại thủ đô Manila một nhà thờ và một tu viện SanĐôminica (cả hai hiện không còn). Vào những năm 1606-1614, những tín đồ dòng Agustin đã hoàn thành

việc xây dựng nhà thờ thánh Agustin theo thiết kế của kiến trúc sư Tây Ban Nha tên là V. de Errero. Hiện nay, nhà thờ thánh Agustin là di tích kiến trúc cổ nhất ở thủ đô Manila. Nhà thờ thánh Agustin là một kiến trúc hoành tráng có mặt tiền dạng hai tháp được chia ngắt ra bằng những cột và nền móng vững chãi có thể đương đầu được với những trận động đất. Vào đầu thế kỷ XVII ở Manila xuất hiện những toà nhà của trường dòng Giêsuit thánh Iôsíp và trường đại học Đôminicant Thánh Phôma (cả hai công trình này còn giữ lại được cho đến hôm nay). Một loạt những công trình kiến trúc nhà thờ độc đáo được xây dựng vào những thế kỷ XVII-XVIII ở bên ngoài Manila, ví dụ, nhà thờ Morong (ở tỉnh Risan) - một kiến trúc hẹp giống như ngôi tháp dạng kim tự tháp; nhà thờ Padai (tỉnh Bắc Ilôkô) - một toà nhà nặng nề bám đất với những hàng cột ốp ở các mặt tường bên. Nhà thờ Miang-20 (đảo Panai) với mặt tiền là hai đỉnh tháp bẽ thế như kim tự tháp.

Trước thế kỷ XIX, ở Philippin các kiến trúc sư hầu hết là người Tây Ban Nha chủ yếu là các tín đồ đạo Thiên Chúa. Những người Philippin được học trong các trường dòng chỉ được phép làm việc với cương vị là những người thợ trang trí. Những người thợ Philippin làm những công việc chạm khắc gỗ đó đã đưa vào trang trí nhà thờ những môtip của dân tộc

minh. Những nhà thờ đã được xây dựng ở thủ đô, ở các trung tâm đô thị, các trung tâm làng quê lớn - các Puebtô. Tại các vùng thôn quê, đa số các nhà thờ đều được làm bằng gỗ và đều do các thợ người Philippin xây dựng. Vì vậy, họ đã dùng các vật liệu địa phương, các dạng kiến trúc truyền thống để xây cất nhà thờ.

Trong các mẫu hình kiến trúc thành trì thế kỷ XVI-XVII, đáng lưu ý là thành Sanchiagô ở Manila và thành San-Pedrô ở thành phố Sebu.

Những người Tây Ban Nha là những người đặt nền móng cho kiến trúc đô thị ở Philippin. Khu Tây Ban Nha ở Manila (xây dựng vào những năm 1571-1590) có bình đồ và bố cục của một thành trì trung cổ: hình một ngũ giác không đều với một hệ thống đường phố không chặt chẽ và những nét của một bình đồ hình vòng cung; từ quảng trường chính (Plasa)-nơi có nhà thờ, toà thị chính và dinh toàn quyền các đường phố được toả ra. Trong những năm chiến tranh thế giới lần thứ hai, vùng thành của Manila hầu như bị phá huỷ hết. Hiện nay, một số những di tích kiến trúc thời thuộc địa ở đây đã được phục hồi lại như nhà thờ thánh Agustin, thành Sanchiagô (biến thành bảo tàng), "Các cổng hoàng gia" với những ngôi tháp cao và những chiếc cầu nâng lên hạ xuống được.

Sebu và những thành phố khác của quần đảo

Philippin cũng được xây dựng theo mô hình của thành phố trung cổ châu Âu.

Ở các Puebtô cũng đã xác định được đồ án đô thị cho mình và về sau đồ án đó đã trở thành truyền thống: từ quảng trường chính với nhà thờ và các dinh thự (của người Tây Ban Nha và những người Philippin giàu có) là những con đường toả ra theo hình nan quạt. Bên các con đường đó là những ngôi nhà tranh của bà con nông dân.

Kiến trúc dân dụng đô thị Philippin thế kỷ XVII-XVIII là đặc trưng kết hợp giữa các dạng kiến trúc bản địa (nhà hình chữ nhật, hồi mái cao hình kim tự tháp) mang tính nặng nề và bám đất để chống động đất với những yếu tố tiêu biểu cho kiến trúc Tây Ban Nha (mái ngói, có ban công, có hành lang, có nhiều hình trang trí đắp...)

Trong phong cách "thuộc địa" ban đầu có lâu đài của quan thống chế Malahanyang (xây năm 1863) - một toà nhà hai tầng có cửa sổ hình vòm, ban công và tiền sảnh. Hiện nay, toà lâu đài đó trở thành dinh Tổng thống của nước cộng hoà Philippin.

Trong kiến trúc tôn giáo và dân dụng của thế kỷ XIX của Philippin ngự trị, chủ yếu là xu thế Triết chung và cảm thấy rất rõ những ảnh hưởng của những phong cách Âu Châu khác nhau. Một trong những công trình kiến trúc đáng kể nhất của thời kỳ này là



nhà thờ Manila theo phong cách biến thể Bidăngtin - được xây dựng trong suốt cả một thế kỷ và hoàn thành vào những năm 1878-1879. Lãnh đạo việc xây dựng nhà thờ Manila là kiến trúc sư Manila - người Tây Ban Nha tên là Ervas. Cũng Ervas chỉ huy xây dựng nhà thờ Thánh Sevar (1890) và nhà băng Saud (khoảng năm 1887-1893). Những toà nhà này cũng mang những đặc trưng Triết chung.

Trong thế kỷ XIX, cùng với sự phát triển của ý thức dân tộc và sự tăng lên của tầng lớp trí thức người Philippin, là sự xuất hiện các nhà kiến trúc sư bản địa được học hành ở Tây Ban Nha và các nước châu Âu khác. Trong một phần tư cuối thế kỷ XIX nổi lên tên tuổi nhà kiến trúc sư người Philippin - F.Phas. Ông đã xây dựng các nhà ở, các công sở hành chính, các nhà thờ theo phong cách tân Gôtich. Theo những đồ án của ông, vào những năm 70 của thế kỷ XIX, đã xây dựng nhà thờ và tu viện Thánh Phôma, nhà thờ Thánh Iynasia, nhà Karmen Pôhas. Những toà kiến trúc này hiện còn được giữ lại như những di tích kiến trúc.

Vào đầu thế kỷ XX, cùng với sự có mặt của người Mỹ, đã ra đời ở Philippin phong cách Tân cổ điển. Năm 1909, một kiến trúc sư người Mỹ tên là D.X. Bernem lãnh đạo công việc xây dựng lại Manila. Việc công nghiệp hoá và sự gia tăng dân số ở đô thị này

đã cản trở việc quy hoạch và ý đồ chia vùng của Manila. Theo quy hoạch mới, chỉ mỗi Trung tâm hành chính và làm việc là được xây dựng. Ở khu trung tâm này, đã mọc lên những toà nhà theo phong cách Tân cổ điển và chủ yếu là theo các thiết kế của Bernem. Các công trình ở thành phố Bugiô (nằm về phía bắc Manila) như các nhà điều dưỡng, các dinh thự mùa hè của chính phủ-đều đã được xây dựng theo thiết kế của Bernem. Những công trình xây dựng theo phong cách Tân cổ điển của Bernem và những người kế tục ông là nhà Bưu điện, Toà nghị viện, nhà hát Metrôpôliten, Bệnh viện trung tâm, Trường sư phạm. Chịu sự ảnh hưởng phong cách Tây Ban Nha trong các công trình tập thể của các đô thị và vùng ngoại vi từ cuối thế kỷ XIX phổ biến là "phong cách Antin"- sự kết hợp các yếu tố nhà sàn truyền thống (bình đồ, hình dáng của mái) với kiến trúc nhà ở của các nước vùng biển Karibe (hai tầng, có ban công, mái che trên cửa sổ, cửa chớp).

Từ những năm 20 của thế kỷ XX, những nhà kiến trúc sư Mỹ đã phổ biến ở Philippin kiểu Bungaco nhiệt đới, sử dụng các kỹ thuật của kiến trúc hiện đại, những bình đồ và hình dạng thích hợp với khí hậu nhiệt đới (có ban công, có hồi, có các phòng lô, có ô che nắng). Không chỉ nhà ở mà cả các khách

sạn, trường học, bệnh viện, và các toà nhà hành chính... cũng được xây dựng theo phong cách này.

Trong thế kỷ XX, bắt đầu nổi lên những kiến trúc sư người Philippin - những đại diện cho phong cách Tân cổ điển và "phong cách mô đéc" (như T. Arguefes, 1860-1950, F.Oxampo, sinh 1897; P. Arevalo, 1886-1932...). Từ những năm 30, trong kiến trúc, vị trí chủ đạo đã thuộc về các nhà kiến trúc sư người Philippin như P.Antoniô, Kensiô, L.V.Loksin, A.Nakpin...

Sau khi giành được độc lập, kiến trúc Philippin sử dụng rộng rãi những phương pháp của các trường phái mới nhất của Mỹ và Tây Âu để áp dụng vào các công trình bằng bê tông, sắt thép, nhôm, kính. Đó là những toà nhà nhiều tầng của những năm 50-60 trên đường phố làm ăn chính của Manila-Aiyala. Bộ mặt của thành phố tư bản hiện đại loang tới các vùng của thủ đô đã bị phát xít Nhật phá huỷ. Đã mọc lên thành phố vệ tinh của Mahati-một tổng thể kiến trúc có quy hoạch rõ ràng với các toà công sở, các nhà băng, các khách sạn, nhà hàng, các trung tâm buôn bán, khu biệt thự của những người giàu có. Trong kiến trúc nhà thờ (các kiến trúc sư Kensiô, L.V. Loksin) đã sử dụng vỏ hình vòm (nhà thờ Tin lành do S.Xonsiô xây dựng, nhà thờ thánh hy sinh của L. Loksin trong khu vực trường Đại học Tổng hợp Philippin tại Kesonsity.)

Hiện nay, Loxsin và những người kế tục ông đang cố tạo ra một phong cách dân tộc, sử dụng các yếu tố nghệ thuật dân gian, điêu khắc gỗ, các hoạ tiết trang trí của các dân tộc miền núi, của người Môrô, các vật liệu địa phương (gỗ, tre, mây). Những môtip kiểu đó được trang trí cho các phòng, các sảnh đường do Loxsin xây dựng ở Manila như trung tâm văn hoá Philippin (1969) - một tổng thể kiến trúc lớn gồm nhà hát, bảo tàng, phòng tranh, thư viện...

# NGHỆ THUẬT MIANMA

---

■ NGÔ VĂN DOANH

## I. NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC

Khu đền tháp cổ Pagan của Mianma là công trình kiến trúc nổi tiếng, từng được nhiều nhà nghiên cứu liệt vào hạng những kỳ quan thứ tám của thế giới.

Pagan khiến chúng ta kinh hoàng và thán phục tài nghệ tuyệt vời của những nhà xây dựng Mianma vô danh xưa. Pagan là công trình kiến trúc ca ngợi Đức Phật và giáo lý của Ngài. Đó là vô vàn những đền tháp, từng nhóm, từng nhóm nằm rải suốt hơn mười kilômét dọc bờ sông Iraoatđi, với những hình thức tinh tế và thơ mộng.

Pagan chiếm diện tích khoảng bốn mươi cây số vuông. Tại đây, những công trình kiến trúc hiện còn, theo thống kê của các nhà nghiên cứu Mianma, là hơn 2.300 (nếu tính cả những công trình đã đổ nát, con số đó lên tới xấp xỉ 5.000). Trong số đền tháp Pagan, một số công trình cao tới 50-60mét, và nhiều

công trình thực sự là những kiệt tác nghệ thuật kiến trúc của Đông Nam Á. Hầu hết những công trình ở đây đều được xây dựng từ thế kỷ XI đến thế kỷ XIII, dưới triều đại Pagan.

Hơn 2.000 chùa tháp còn lại ở Pagan quả là cả một cuốn bách khoa về kiến trúc, xây dựng cổ Mianma. Ở đây, tập trung hầu như tất cả các dạng chùa tháp vốn có của Mianma. Suốt nhiều thế kỷ sau Pagan, Mianma không để lại được số lượng chùa tháp bằng con số hiện còn chỉ ở quanh Pagan. Như thế, đủ biết Pagan quan trọng biết chừng nào đối với lịch sử kiến trúc đất nước này.

Trong nghệ thuật kiến trúc Mianma, Pagan chỉ là điểm khởi đầu, nhưng lại rực rỡ nhất. Suốt chục thế kỷ trước đó, đất nước Mianma là mảnh đất của người Môn và người Piu. Nhờ người Môn và người Piu, người Miến (Mianmi) mới biết đến Phật giáo, mới bắt đầu xây dựng những đền chùa Phật giáo.

Trước khi người Miến đến, ở vùng Thượng Miến đã có một thành phố lớn của người Piu mà sử liệu Trung Quốc mô tả như sau: "... tường thành dài 160 lý được xây bằng gạch men xanh có 12 cổng ra vào. Chùa tháp được dựng lên ở bốn góc thành. Dân ở đây theo Phật và có hàng trăm ngôi chùa cũng xây bằng

gạch men và được trang trí bằng vàng, bạc..."<sup>(1)</sup>Hiện nay, các nhà khảo cổ đã phát hiện được dấu vết của ba thành phố của nhà nước này, tất cả đều nằm trên lưu vực sông Iraoatđi. Lớn nhất trong số đó là Xri Kxetora, sau đó là Halingi và Pecthano. Các nhà nghiên cứu cho rằng Xri Kxetora chính là thủ đô Piu mà sử liệu Trung Quốc đã mô tả.

Những ngôi tháp (stupa) Bôbôgi, Pâyatgi và Pâyama, xung quanh tường thành Xri Kxetora là những kiến trúc cổ nhất hiện được biết ở Mianma. Theo các nguồn tài liệu, chúng có thể được xây dựng vào thế kỷ thứ V. Bố cục của cả ba stupa này đều rất đơn giản: trên một nền tròn nhiều bậc là thân tháp hình chuông dài, với đỉnh hình lõng ô truyền thống. Ba thành phần cơ bản này của các stupa Xri Kxetora cũng là những bộ phận chính của tất cả các tháp ở Mianma sau này.

Những ngôi chùa gạch cổ nhất ở Xri Kxetora còn lại đều có niên đại khoảng thế kỷ VII. Chúng đều có kỹ thuật xây dựng hoàn hảo. Tất cả cho phép ta nghĩ rằng, trước đó người Piu đã phải có cả một chặng đường xây dựng chùa tháp. Phế tích những nền móng chùa tháp thuộc các thế kỷ đầu Công nguyên mà khảo cổ học phát hiện đã khẳng định điều đó.

---

(1) Grixuônđơ. *Nghệ thuật Miến Điện, Triều Tiên, Niu Yoóc*. 1964. Trang 13,14.

Vào quang thế kỷ IX-X, những truyền thống Môn bắt đầu ảnh hưởng tới Pagan. Ảnh hưởng này trở nên mạnh mẽ sau cuộc hành quân của Anorata vào Thatôn vào giữa thế kỷ XI. Từ đó, các tháp Mianma phát triển theo xu hướng ngày càng phức tạp và tinh tế. Hình chuông thu nhỏ lại nhiều và cũng trang nhã hơn nhiều so với các stupa của người Piu và các tháp dạng Xây lan ở Pagan (như stupa Xapađa, stupa Bupây). Điều đó thể hiện rõ ở stupa Lôkalanda do Anorata xây dựng vào năm 1059. Xtupa Lôkalanda đã có nền bát giác ba bậc cao, với lối hồi lang lộ thiên rộng ở mỗi bậc. Bốn hướng có bốn dãy cầu thang dẫn lên hai bậc nền phía dưới. Dọc những bức tường bao ở các bậc là những khám vuông nhỏ có các phù điêu mô tả những cảnh về đức Phật, và các cảnh lấy từ huyền thoại Mianma. Ngay ở đây, đặc trưng rất Mianma của nghệ thuật điêu khắc trang trí đã bộc lộ rõ: điêu khắc bao giờ cũng tuân theo cấu trúc của kiến trúc, và chỉ đóng vai trò minh hoạ hết sức thứ yếu.

Thân hình chuông (kaulan) của Lôkalanda mang trong mình tất cả những nét tiêu biểu cho các tháp Mianma: hình chuông nhẹ nhàng vươn cao, ở quãng giữa được trang trí bằng một băng phẳng với những hoạ tiết cây cối, hoa lá đã được hình học hoá. Các vành đai trang trí như vậy (da-ki hay den-ki) có ở hầu hết các vòm chuông của tháp Mianma.



Những thành phần đỉnh chóp của Lôkalanda cũng được thể hiện theo một đặc trưng chung và nhất quán cho nhiều tháp Mianma. Ngay trên đỉnh vòm hình chuông là một kết cấu hình chóp nón được chia thành ba lớp tạo bởi các gờ chỉ nổi cao (ở các tháp khác số lớp đó lên đến 9 và 11, nhưng bao giờ cũng là số lẻ). Phần này có tên là paunde (khăn xếp đội đầu). Tiếp theo đó là một băng trang trí gồm hai lớp cánh sen cách điệu hướng đầu cánh xuống ở lớp dưới (sdama), hướng đầu cánh lên ở lớp trên (sdata). Phần chóp bằng đá của Lôkalanda, cũng như ở các Tháp Thượng Mianma, có hình bán cầu (còn ở các tháp Hạ Mianma có hình củ hành). Phần này tiếng Mianma gọi là hōnepōbu (bắp chuối). Cũng như mọi tháp Mianma khác, đỉnh của Lôkalanda kết thúc bằng chiếc lọng ô (hti) nhiều tầng. Bộ phận hti của Mianma tuy vẫn giữ được kết cấu hình nón như ở các tháp truyền thống của Ấn Độ, Tây Lan, nhưng lại có những nét khác. Các vòng ô của Mianma làm bằng kim loại và được gắn vào một trụ lõi. Trên các vòng đó, người ta treo nhiều chuông nhỏ bằng đồng, nhiều khi bằng vàng và bạc. Kích thước của hti tùy thuộc vào kích thước của stupa (ở Lôkalanda, hti cao 2,50mét). Đỉnh của trụ hti thường được gắn một cánh quạt đo gió bằng kim loại (hōnemiana). Trên đó là một "búp kim cương" (xānbu). Hōnemiana, xānbu, cùng với hti, thường là biểu tượng cho sự giàu có và có giá trị vật

chất của công trình kiến trúc. Bởi vậy, người Mianma hay gắn kim cương, đá quý, vàng, bạc lên đó. Đôi khi hơnemiana và xânbu được làm tất cả bằng vàng mười.

Các cấu trúc như vậy, cùng với những thành phần của nó, đến nay, vẫn là cơ sở, là công thức cho mọi tháp Mianma.

Nếu như Lôkalanda tiêu biểu cho giai đoạn phát triển đầu của stupa ở Pagan thì tháp Mingaladeđi - một trong những stupa lớn nhất của Pagan - lại được coi là công trình kiến trúc điển hình nhất. Stupa Mingaladeđi (deđi - một trong những từ chỉ tháp của tiếng Miến) được xây dựng năm 1284, và cho đến nay nó hầu như không hề bị huỷ hoại hay trùng tu lại. Mingaladeđi là một kiến trúc trung tâm của một hệ thống chùa mà dấu tích của công trình phụ khác hiện vẫn còn.

Theo bình đồ vuông, ba tầng nền của tháp Mingaladeđi được chia ra theo chiều cao bằng đường gờ phẳng lớn. Suốt dọc tường trong các tầng có 700 khám vuông chứa những hình khắc bằng đất nung, thể hiện các cảnh thần thoại và Phật thoại. Xung quanh mỗi tầng là một lối hồi lang lộ thiên có tường hình răng cưa bao quanh. Các tầng này được nối với nhau ở ngay chính giữa mỗi mặt bằng bốn dây tam cấp từ mặt đất lên. Một trong những đặc trưng của tháp Miến là, ở các góc của các tầng nền, đều được

trang trí bằng các tháp nhỏ dạng chiếc bát thiêng (kalaxa). Còn ở góc tầng trên cùng là bốn tháp trang trí khá lớn, có hình dạng gần như tháp chính. Sau tầng nền trên cùng là một cấu trúc bệ khá lớn của vòm tháp hình chuông. Từ đây, bình đồ của bệ chuyển sang bát giác để rồi hoà nhập vào bình đồ tròn của hình chuông. Về cơ bản, cấu trúc và hình dáng của vòm chuông và đỉnh Mingaladeđi không khác Lôkalanda và các tháp Mianma khác là mấy.

Về mặt cấu trúc, Mingaladeđi, cũng như các tháp Mianma điển hình khác, rất gần với Bôrôbudu ở Indônêxia. Nhưng đối với Bôrôbudu, nguyên tắc cấu trúc kiểu nội thất là đặc trưng, và hình dáng kiến trúc không gây ấn tượng lớn bằng những băng phù điêu nằm ngay trên các tầng của kiến trúc. Còn ở Mingaladeđi thì ngược lại, hình dáng của kiến trúc gây ấn tượng là chủ yếu, phù điêu chỉ là rất phụ. Có thể nói, đặc trưng của các tháp Mianma là gây ấn tượng từ xa. Cũng như tháp Ấn Độ, tháp Mianma có chức năng chủ yếu là biểu tượng của Phật, nhưng lại được xây dựng như những ngọn núi đồ sộ, đó là núi hoa, có đỉnh vàng như núi Pôpa linh thiêng và mầu nhiệm, còn đối với các nhà sư, chúng lại là hình tượng biểu trưng cho năng lượng và sức mạnh của ngọn lửa thiên định tĩnh tại.

Tiêu biểu hơn cả đối với nghệ thuật kiến trúc

Mianma là những ngôi chùa trên mặt đất có mái cao dạng tháp. Một trong những kiến trúc đẹp nhất, không chỉ của loại hình này mà còn của toàn bộ nền kiến trúc cổ Đông Nam Á, là đền Ananda.

Đền Ananda (do vua Kianditha xây từ năm 1090) là niềm kiêu hãnh của phong cách kiến trúc Mianma. Mô hình kiến trúc của Ananda có thể là chùa Ananda ở Oritxa, nhưng thực tế Ananda trăm lần đẹp hơn. Còn nguyên mẫu của Ananda với sikhara (1) vàng và các bức tường trắng cùng các đỉnh tháp nhỏ chính là vùng đất huyền thoại Himalaya đầy tuyết phủ và tràn ngập nắng mặt trời như các nhà sư Ấn thường tưởng tượng trong lúc thiền định.

Ananda cao 52 mét, rộng 88 mét, các mái nghiêng như phong cách Môn và nhập nhò vô số sikhara và stupa nhỏ. Dưới những hàng tường răng cưa, viền mái, là các dãy dài những mảng trắng men thể hiện các kiếp Phật.

Cũng kiểu Ananda, ở Pagan còn nhiều công trình kiến trúc nổi tiếng khác. Đền Dammayangi là đền lớn nhất ở Pagan, được xây vào năm 1160, khi phong cách Mianma đã hình thành. Nhưng nó vẫn được làm theo phong cách Môn: các mái vẫn dốc, ngược hẳn với mái bằng của phong cách Mianma. Bình đồ vẫn theo

---

(1) Sikhara: Chóp của đền thờ Ấn Độ giáo.

Ananda. Khác các đền Môn thuần khiết luôn chỉ có một tầng thân, phong cách Mianma đôi khi có hai tầng lòng. Đền Sabôan, xây vào giữa thế kỷ XI, là bước chuyển từ phong cách Môn sang phong cách Mianma. Về cấu trúc, đó là đền lớn dạng chùa rộng. Mái phẳng và bảy bậc thêm ngoài rộng, có thể sử dụng hành lễ được. Ngoài Đammayangi và Sabôan, còn một loạt đền lớn như Calamani, Godopalin...

Các đền cũng như các stupa, là các núi thiêng với các stupa ở đỉnh. Sikhara là biểu trưng cho núi cao nhất - núi Mêru. Trang trí của đền ít tinh chức năng hơn so với stupa. Các trang trí bên ngoài ở trong mối quan hệ của từng phần với nhau, nhưng lại hầu như đối lập với cấu trúc bên trong. Điều này gây cho các nhà kiến trúc phương Tây một ấn tượng lạ kỳ. Nhưng, xét về quan niệm Phật giáo, toàn bộ kiến trúc là giả tạo, ở đó, không có nhu cầu phô diễn những lô gích của kỹ thuật xây dựng. Hoa văn có giá trị thức tỉnh một tình cảm tôn giáo.

Tuy chịu ảnh hưởng rất nhiều của kiến trúc Ấn Độ, nhưng kiến trúc Pagan đạt tới trình độ điêu luyện về mặt xây dựng gạch và có những sắc thái riêng biệt mà kiến trúc Ấn Độ không có. Cũng như ở kiến trúc Giava và Khome, bằng cách sử dụng nền hình kim tự tháp nhiều bậc, các đền tháp Pagan gây một ấn

tượng hoành tráng kỳ diệu. Hơn nữa, mầu trắng của tượng và mầu vàng của các đỉnh tháp càng làm tăng vẻ lộng lẫy, huy hoàng của các kiến trúc Pagan... Ở Ấn Độ, đỉnh Sikhara như đè nén lên thân kiến trúc, thì ngược lại, ở Pagan, nó chỉ làm tăng thêm chiều cao và vẻ trang nhã bay bổng cho kiến trúc. Nếu như ở Ấn Độ, điêu khắc tràn ngập và làm rối các thành phần kết cấu kiến trúc, thì ở Pagan, nó tô điểm và làm tăng giá trị cho các yếu tố và các thành phần kiến trúc. Giá trị của các công trình kiến trúc Pagan không phải là điêu khắc và trang trí, mà là sự hài hoà của các thành phần kiến trúc. Khác với Bô-rô-bu-dô ở Indônêxia, đền tháp Pagan gây ấn tượng từ xa.

Sau thời Pagan, lịch sử Mianma từ thế kỷ XIV đến thế kỷ XVIII rất phức tạp. Chiến tranh giữa các tập đoàn phong kiến xảy ra liên miên. Sau khi giành được ngôi báu vua chúa Miến đã cho xây dựng lâu đài, thành lũy. Nhưng các công trình kiến trúc ấy, đến nay chỉ còn lại trong tro tàn và đổ nát. Qua những dòng ghi chép sau đây về thủ đô Pê-gu của một nhà buôn người Vonidơ vào năm 1569, ta thấy được phần nào kiến trúc đô thị Mianma vào thời đó: "Pê-gu - một đô thị vĩ đại và hùng hậu - có tường đá và hào vòng quanh. Ở đó, có hai khu - khu phố cổ và khu phố mới. Tại khu phố cổ, phần lớn là các nhà buôn sống với những hàng quán của mình. Nhà cửa khu này

chủ yếu bằng tre, nứa. Khu phố mới là nơi ở của vua và triều thần. Khu phố mới to lớn, đông người, có tường cao, hào sâu (dưới các hào sâu là cá sấu), có 20 cổng đá ra vào. Ở khu mới, có rất nhiều tháp canh bằng gỗ phủ vàng rất đẹp. Đường phố ở đây thẳng tắp, đẹp đẽ và rộng lớn, đủ để cho 20 kỵ mã đi lại tự do. Cung vua ở giữa khu phố mới cũng có tường thành và hào bao quanh. Lâu đài cũng bằng gỗ, nhưng được trang trí và phủ vàng cực đẹp<sup>(1)</sup>

Cuộc tranh giành giữa các triều đại phong kiến ở Mianma không chỉ diễn ra trên vũ đài chính trị, quân sự, trong sự phô diễn những đô thị của mình, mà còn trong việc xây dựng đền tháp Phật giáo nữa. Các kiến trúc tôn giáo đều được dành cho những vật liệu bền đẹp. Vì thế mà đến nay Mianma còn lại nhiều chùa tháp của thời kỳ này, tiêu biểu là Suê Đagon (Svetağôn) ở Rangun, Suê Xandô ở Prôm, Suê Môđô ở Pêgu...

Có một truyền thuyết nói về nguyên nhân khiến Suê Đagon được dựng lên, cách đây 2500 năm. Theo những cứ liệu có thể tin cậy, Suê Đagon chỉ có niên đại thế kỷ XIV. Theo sử liệu Mianma, vào năm 1372 nhà vua Pêgu là Binia đã dựng tháp Suê Đagon gần

---

(1) Miao Min. *Miến Điện xưa qua mô tả của các du khách ngoại quốc*. Rangun. 1943. Trang 23,24.

làng chài Đagon (từ đó mới có tên là "Hoàng kim Đagon" hay "Đagon tuyệt mỹ" - trong tiếng Mianma "Suê" vừa có nghĩa là "vàng", vừa có nghĩa là "tuyệt đẹp"). Ngôi tháp mà sử liệu nói tới cũng cao 20 mét. Từ thời điểm đó trở đi, tài liệu về Suê Đagon cứ nhiều dần. Các sử liệu nói nhiều tới những lần tu sửa Suê Đagon. Chiều cao hiện giờ của tháp là chiều cao được dựng vào thời Kônbaun. Năm 1774, vua Ava đã nâng ngôi tháp lên cao 99 mét so với mặt nền. Không chỉ có tháp chính, nền của cả khu chùa cũng được nâng cao. Nhìn chung, bố cục của Suê Đagon đã ổn định vào cuối thế kỷ XVI, nhưng từng chi tiết vẫn luôn luôn được thay đổi và bổ sung cho đến ngày nay. Quanh nền tháp chính của Suê Đagon được bao bọc bởi một vành đai 72 điện thờ nhỏ chứa các hình Phật. Trên bốn điểm trụ, ở ngay chân nền tháp là bốn tự daun (nhà thờ tự) nhiều lớp mái nhấp nhô uyển chuyển. Tầng nền thứ nhất của tháp cũng được bao quanh bằng 64 ngôi tháp nhỏ cao chừng ba đến bốn mét. Cũng ở bốn điểm trụ trên tầng nền này, người ta dựng bốn ngôi tháp to hơn so với 64 tháp nhỏ đứng hai bên. Đỉnh của những kiến trúc phụ lô nhô, lấp lánh quanh ngôi tháp khổng lồ ở giữa. Tất cả, vừa tạo cho kiến trúc một dáng uy nghi đường bệ, vừa tạo nên cảm giác "hướng về", "quy về" cái hào quang rực rỡ của Đức Phật.



Nói đến Sue Đagon, không thể không nói tới đỉnh (hti) của cây tháp chính. Cả bộ phận này được làm theo mô hình cũ vào năm 1871. Hiện giờ đỉnh của Sue Đagon cao 10 mét, gồm 7 vòng đai bằng vàng. Có thể nói, trên thế giới, không có một kiến trúc nào lại sử dụng lượng vàng và đá quý nhiều như Sue Đagon. Ngoài phần thân được phủ kín bằng 9.300 lá vàng (mỗi lá có kích thước 30 x 30cm) với trọng lượng 500 kilôgam, phần hti của Sue Đagon cũng có trị giá không kém. Cái trụ bằng bạc. Đỉnh chóp là quả cầu vàng (đường kính 25 cm). Cái cờ gió cũng bằng vàng. Ba phần này được khảm 5.448 viên kim cương to nhỏ khác nhau và gồm 1.065 chuông vàng, 421 chuông bạc.

Sue Đagon hay Chùa Vàng-xúng đáng là biểu tượng của đất nước Mianma giàu đẹp, với những con người vị tha, yêu hoà bình, yêu đời, giàu ước mơ.

Trong những thế kỷ XIV-XVII, một tổng thể đền đài, với một Stupa ở giữa, gần như là mô hình cho kiến trúc Mianma. Mỗi thành phố, dù lớn, dù nhỏ đều có điểm cao acorôpôlit kiểu như Sue Đagon của mình: một ngôi đền lớn nằm trên địa hình cao nhất, đẹp nhất. Những nguyên tắc xây dựng tổng thể một ngôi chùa của thời kỳ này, về cơ bản, đều đã được hình thành ở Pagan, ở Sue Đagon, có điều là quy mô, khung cảnh của mỗi ngôi tháp tạo nên một vẻ đẹp riêng. Sainaban ở Munmây-nơ là điểm chóp của ngọn đồi cao nhất bên bờ vịnh Mactaban. Sue Xandô ở

Prôm, cũng trên đỉnh đồi, nhưng do được bao quanh bởi những ngọn đồi trập trùng khác, nên nếu đứng dưới thung lũng nhìn lên, ngọn tháp như được những cánh tay thiên nhiên đẩy lên. Suê Môđô ở Pêgu, có chiều cao tương đương Suê Đagôn, lại nằm trên một cánh đồng bằng phẳng, êm ả. Khó có thể liệt kê hết được những công trình kiến trúc đến miếu to lớn của Mianma thời kỳ này.

Vị vua đầu tiên của vương triều Kônbaun là Alaungpaya đã xây cho mình một thành phố mới ở Suêbơ. Theo ghi chép, Suêbơ có bình đồ vuông, là lâu đài ở trung tâm. Nhưng vào những năm bảy mươi của thế kỷ XVIII, thủ đô của Mianma được chuyển từ Suêbơ đến Ava. Từ thời điểm đó, bắt đầu sự hưng khởi lần cuối của thành phố cổ Ava. Hiện nay chỉ còn lại một số ít những kiến trúc gạch và dấu vết của thành phố này.

Những kinh nghiệm xây dựng hàng loạt thành phố đã tạo điều kiện cho các kiến trúc sư Mianma thành công trong việc quy hoạch và thiết kế Mandalay- một công trình đô thị đồ sộ cuối cùng. Thành phố được xây dựng năm 1857 và đến năm 1860 trở thành thủ đô của vương quốc.

Thời kỳ Kônbaun đã để lại nhiều mẫu hình kiến trúc gỗ truyền thống đẹp, như lâu đài, chùa chiền... Nhưng thật đáng tiếc, hầu hết những kiến trúc gỗ đẹp đẽ này đều bị đốt cháy hoặc huỷ hoại trong những

cuộc chiến tranh. Hiện giờ chỉ có thể chiêm ngưỡng, thán phục và luyến tiếc những công trình kiến trúc bằng gỗ ấy qua những ảnh chụp và bản vẽ còn lưu lại mà thôi. Trong số đó, có ngôi chùa gỗ Xalin nổi tiếng ở Mandalay, mới bị đốt cháy trong thời gian chiến tranh thế giới thứ hai; cung điện đồ sộ của vua Mindôn (cũng ở Mandalay) bị không lực Anh huỷ hoại tàn bạo trong cuộc chiến với Nhật; thủy đài và lâu đài Ngà voi ở Amarapura hiện giờ chỉ còn lại dấu vết của một thời hoàng kim...

Với sự phát triển của người Anh ở Mianma vào giữa thế kỷ XIX, các truyền thống dân tộc trong kiến trúc Mianma dần dần bị lấn át bởi những hình thức châu Âu. Đầu tiên, hầu hết những kiến trúc lớn ở Rangun và nhiều nơi khác ở Mianma đều phỏng theo phong cách "phục hưng của Nữ hoàng Anh", như toà án tối cao, bệnh viện trung tâm, toà Công chính (nay là Phủ tổng thống)... Những toà nhà này đều được xây dựng bằng gạch đỏ và các góc đều nổi lên những chòi cao với những lớp mái duyên dáng. Nhưng từ những năm hai mươi của thế kỷ XX, các công trình kiến trúc thuộc địa của Anh ở Mianma đều chuyển sang phong cách "Tân cổ điển", mà điển hình là trường đại học Tổng hợp Rangun, một số nhà ngân hàng, các toà thị chính...

Cho đến trước khi giành được độc lập, Mianma không có một trường kiến trúc nào. Những kiến trúc

sư người Mianma thời này đều tự học hoặc được đào tạo ở Anh. Họ cũng cố gắng đưa truyền thống nghệ thuật cổ dân tộc vào những công trình xây dựng của mình. Vào năm 1936, tại trung tâm Rangun, bên tháp Sula, theo đồ án của U Tin, toà thị chính của thành phố được xây dựng. Để xử lý và trang trí mặt tiền của toà nhà, kiến trúc sư đã cố gắng sử dụng những yếu tố dân tộc: mái nhà mô phỏng theo những mái gỗ cổ truyền, nhiều mô típ trang trí dân tộc như hình tháp nhiều lớp được tô điểm cho các đỉnh góc của ngôi nhà.

Sau khi giành được độc lập, nhu cầu xây dựng của đất nước trở nên cấp bách và đòi hỏi quy mô lớn trên tất cả các lĩnh vực. Bởi vậy, ngay từ những năm năm mươi của thế kỷ XX trường đại học Tổng hợp Rangun đã mở khoa kiến trúc. Nhiều sinh viên được cử đi học kiến trúc ở Anh, Mỹ. Dẫu vậy, Mianma vẫn không đủ chuyên gia cho các ngành xây dựng và phải tiếp nhận nhiều sự viện trợ từ bên ngoài. Nhiều nước trên thế giới đã giúp đỡ Mianma xây dựng nhiều công trình quan trọng. Theo đồ án của các kiến trúc sư Liên Xô, vào các năm 1958-1961 Mianma đã xây dựng trường đại học Bách khoa Rangun và bệnh viện ở thủ phủ người San...

Từ sau ngày độc lập, các kiến trúc sư Mianma đã cố tìm cho nền kiến trúc nước mình con đường phát triển.

Cũng như các nước khác ở phương Đông, nền kiến trúc hiện đại phải dựa trên những thành tựu của thế giới về kỹ thuật xây dựng và phải giải quyết về mặt chức năng những đòi hỏi mang tính chất thời đại.

Những công trình do kiến trúc sư Mianma thiết kế sau ngày độc lập đã bộc lộ sự tìm tòi. Bên cạnh những toà nhà cao tầng dân dụng hiện đại theo kiểu châu Âu ở Mianma cũng đã xây dựng một số công trình mang hình thức dân tộc, tiêu biểu là quần thể kiến trúc được gọi là "Chùa Hoà Bình" ở Rangun. Tuy sử dụng chất liệu hiện đại như bê tông cốt thép, nhưng hình dáng của quần thể kiến trúc lại là những stupa, những đền tháp cổ và các mô típ trang trí cũng lấy từ truyền thống. Quần thể kiến trúc đồ sộ này đã gây được ấn tượng mạnh mẽ. Nhưng, vì kiến trúc tôn giáo hiện đại chưa có ở Mianma nên quần thể kiến trúc này vẫn như đứng bên lề thời đại, bởi tính chất mô phỏng quá khứ một cách máy móc và cố tình.

Các kiến trúc sư Mianma cũng chú ý đưa hình thức nghệ thuật trang trí dân tộc vào những công trình hiện đại, như nhà ga xe lửa, sân bay Mingaladong ở Rangun, nhằm phần nào làm cho kiến trúc dân tộc thoát khỏi cái hình thể "quốc tế" chung chung không có cá tính. Nhưng đây mới chỉ là bước đi đầu tiên trên con đường tìm tòi một phong cách dân tộc cho kiến trúc hiện đại ở Mianma.

## II. NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH

Một thành phần không thể thiếu được của mọi đền, tháp ở Mianma là điêu khắc. Trước hết, đó là hình tượng Phật để thờ. Hình tượng này bao giờ cũng chiếm vị trí trung tâm trong bố cục nội thất của kiến trúc. Bằng vị trí được xếp đặt trong đền chùa, bằng kích thước to lớn, bằng màu sắc, hình tượng thờ chính (bao giờ cũng là Đức Phật) luôn đem tới cho người xem cảm giác tôn kính và quy thuận. Bên cạnh tượng thờ chính, trong các ngôi chùa Mianma còn nhiều tác phẩm điêu khắc nhỏ khác.

Nghệ thuật tạo hình Mianma chủ yếu biểu hiện qua những pho tượng Phật. Những tượng Đức Phật, dù nhỏ xíu hay khổng lồ, đều mang những nét nhất quán: không bao giờ thể hiện cá tính, vì vậy chúng thường đơn độc. Người Mianma tin rằng tác phẩm có giá trị là tác phẩm sao chép những hình mẫu cổ xưa. Xuất phát từ đó, hầu hết những tượng Phật ở Mianma - một đất nước của Phật giáo tiểu thừa Theravada chính thống - đều được làm theo một mô thức vốn có từ thời cổ, và, trong suốt hàng bao thế kỷ, nhà điêu khắc cứ việc theo đó mà làm. Ngoài ra, người dân Mianma còn tin rằng, việc góp tiền góp của để làm tượng Phật là một trong những công đức lớn, giúp họ thoát khỏi cảnh luân hồi ở kiếp sau. Pho tượng được

làm ra không phải để con người thưởng thức, mà để "góp đức" cho kiếp sau. Bởi vậy, con số những "pho tượng lý tưởng" cứ thế được nhân lên trên toàn đất nước... Người dân nào nếu nghèo quá, không có điều kiện góp tiền làm tượng, thì cách "góp đức" đơn giản nhất, dễ làm nhất và cũng không kém phần hiệu quả là dùng đồng tiền của mình ấn dấu lên pho tượng.

Như nhiều nước theo Phật giáo Tiểu thừa khác, đức Phật trong tượng Mianma có ba dạng tư thế phổ biến nhất. Tư thế thứ nhất là "lấy đất chứng giám": Phật ngồi, hai chân vắt lên nhau, thân thẳng, bàn tay trái đặt ngửa lên đùi, tay phải buông xuôi, đặt lòng bàn tay lên đầu gối phải sao cho các ngón tay chạm đất. Tư thế thứ hai là tư thế trấn an. Trong tư thế này tay phải Phật giơ lên làm quyết trấn an, tay trái buông, lòng bàn tay hơi chụm lại để ban phước. Tư thế thứ ba là khi Phật nhập Niết bàn: nằm nghiêng về bên phải, đầu tựa lên cánh tay phải.

Những pho tượng cổ nhất ở Pagan hầu hết bằng gạch và vôi vữa. Nhiều bức tượng hiện nay cũng được làm theo kỹ thuật như vậy. Kỹ thuật này khó có thể tạo được cho điêu khắc sự phát triển. Đã thế, tượng Phật ở Mianma hầu như bao giờ cũng được sơn (mỗi lần đem tượng ra thiếp vàng là mỗi lần con người tích đức cho kiếp sau). Do vậy, nếu trong kiến trúc

ta có thể thấy sự tiến triển của các phong cách, thì trong điêu khắc không có được điều đó.

Đối với những tác phẩm điêu khắc nhỏ bằng đồng, đá, hoặc gỗ, tình hình cũng tương tự. Thật khó thấy ở những tác phẩm điêu khắc nhỏ này những dấu hiệu của từng thời đại và từng địa phương. Trên các bức điêu khắc nhỏ, không thấy có chữ ghi niên đại của nó. Song, nếu đem so sánh chúng với các tác phẩm cổ của những nền nghệ thuật Phật giáo ở các nước láng giềng, vẫn tìm thấy những dấu ấn thời đại. Ở một số pho tượng, ta thấy phong cách Piu. Những pho tượng Phật này thường ngồi trên bệ sen cao, mũi miệng to, có những tia nhô cao lên tựa như hình ngọn lửa bốc trên đỉnh đầu. Hai bên vai Phật thường có hai mép nhô lên trang trí hình hoa lá. Cơ thể và khuôn mặt Phật được tạc đơn giản, nhưng cách tạc hình khối tròn trịa, trơn chu của cánh tay lại chịu ảnh hưởng rõ phong cách của Ấn Độ.

Phong cách điêu khắc Thái-Khơme xâm nhập vào Mianma sau khi quân Nguyên tiêu diệt vương triều Pagan vào năm 1287. Và, qua vùng Hạ Mianma. Phật giáo Tiểu thừa Theravada của Xâylan tiếp tục lan mạnh trên toàn bộ đất nước. Kết quả, hình thành một phong cách tượng Phật với các đặc trưng: những đường nét ngang của khuôn mặt được nhấn mạnh. Những bộ phận của cơ thể bị nén, bị ép thành các



khối vô định ẩn khuất đằng sau tấm áo cà sa được gấp lại đơn giản thành hình nan quạt và dấu mép gấp của chúng đôi khi phát triển thành hình đuôi cá. Tuy ở một số bức tượng ta có thể nhận ra những nét cơ bản trên đây, nhưng nhìn chung hàng trăm pho tượng Phật bằng đồng, bằng gỗ hoặc bằng cẩm thạch, lại không thấy bộc lộ rõ những đặc trưng riêng để phân định niên đại và phong cách.

Trong suốt nhiều thế kỷ, ở Mianma có một dạng tượng đài thể hiện Đức Phật rất phát triển và khá tiêu biểu. Những bức tượng này nhiều khi đạt tới kích thước khổng lồ.

Đầu tiên, người ta làm tượng ngoài trời. Y phục của Đức Phật được sơn màu vàng tươi hoặc được mạ vàng, khuôn mặt để trắng, tóc, lông mày và mắt đen, môi tô đỏ, tay, chân sơn trắng, móng chân, móng tay sơn đỏ. Những pho tượng đơn giản nhưng khổng lồ này thường nổi bật lên trong khung cảnh thiên nhiên. Đứng bên pho tượng, con người chỉ như là những hạt cát. Tuy cách thể hiện có đôi chút đơn giản (chủ yếu dùng kích thước để diễn đạt), những bức tượng Phật ngoài trời lại dễ thuyết phục đối với dân chúng. Hiện nay những tượng đài dạng này đều được bảo vệ bằng mái của một công trình kiến trúc. Điển hình cho loại tượng đài Phật Niết bàn là tượng Xayintalian (tượng Phật kim cương) nằm gần Pêgu. Nhưng cổ nhất

(truyền thuyết cho là có từ thời Pagan) là tượng Suétalian (tượng Phật vàng nằm) cũng ở Pêgu. Tượng Suétalian dài 55 mét, cao 15 mét, được làm bằng đá, gạch. Thời xưa, tượng phủ vôi vữa ở ngoài. Ngày nay người ta mạ vàng, khảm đá quý và thuỷ tinh, khiến bức tượng thêm lộng lẫy và trang trọng.

Trong số tượng Phật ngồi khổng lồ, nổi bật hơn cả là tượng đài Saipun ở phía nam Pêgu, được dựng năm 1476. Tượng đài thể hiện bốn vị Phật ngồi chụm lưng vào một trụ vuông khổng lồ ở giữa, mỗi vị ngoảnh mặt nhìn ra một hướng. Phật cao hơn 20 mét, nếu tính cả trụ giữa thì tượng đài này cao tới 27 mét.

Trong những thế kỷ gần đây, các nhà điêu khắc đã có nhiều cố gắng về mặt mỹ thuật trong sáng tác về chủ đề Phật giáo, tạo thêm những vật phụ trợ (như lầu đài, nhà cửa) khiến hình tượng tác phẩm trở nên sống hơn. Hầu hết những bức tượng Phật đều được làm bằng gỗ, được mạ vàng và được khảm đá hay thuỷ tinh dọc theo các viền áo. Những nét đặc trưng của cơ thể, của khuôn mặt Phật ở các tác phẩm này đều rất dân tộc, không theo những mẫu có sẵn của Ấn Độ. Các Nghệ sĩ Mianma đã có những quan sát thực, và qua đó mà xây dựng tác phẩm. Bởi vậy, ở những tác phẩm của họ, Đức Phật tuy vẫn mang tính siêu thoát, khổ hạnh nhưng đã toát lên một cảm giác nhẹ nhàng, thanh tú. Do bút pháp thể hiện của

những nhà điêu khắc thời kỳ này có phần ngập ngừng, do dự, chưa ổn định nên chưa tạo được một phong cách riêng.

Hiện nay, nhiều ngôi chùa gỗ Mianma còn giữ lại những cột sơn, những mảng ván có những hình khắc tuyệt đẹp. Những hình khắc này phần lớn thể hiện cảnh và người trên thiên giới với y phục, trang điểm của những chiếc cầu vai vươn cao, mũ đội thôn cao hình tháp. Trong các bức chạm đó, các vị Nát đều được chạm ít nhiều nổi cao hơn, mảng khối không căng tròn, đường nét không uyển chuyển bằng hình những người múa. (Các bức tượng đó thường thể hiện các vị Nát cưỡi voi hoặc ngựa, cầm các binh khí đặc trưng cho mình).

Một trong những hiện vật mỹ thuật của Mianma mà bảo tàng các nước phương Tây săn lùng là hòm đựng kinh. Hòm đựng kinh được thếp vàng, có những hình chạm khắc tinh tế, hoa mỹ. Thoạt nhìn, tưởng chừng những hòm đựng kinh của Mianma chỉ là những tác phẩm mỹ nghệ đơn thuần. Nhưng tính chuẩn xác cao độ, tính chất chặt chẽ của bố cục, khiến cho nhiều hình trang trí trên hòm đựng kinh trở thành tác phẩm nghệ thuật. Hòm đựng kinh có mặt thường phẳng trơn và được mạ vàng; còn đáy, do không để chiêm ngưỡng, nên không được trang trí gì. Bốn mặt bên của hòm đều mang những hình khắc thể hiện cảnh

và đời Phật. Những hình người được khắc nổi và được bố cục theo chiều đứng và chiều ngang. Nhờ vậy, các hình nét gây nên cảm giác thanh thoi, yên tĩnh.

Trong nhiều ngôi chùa ở Pagan, hiện còn giữ lại không ít những bức tranh tường cổ có giá trị. Xưa kia những bức tranh tường ấy đã làm cho công trình kiến trúc thêm vẻ linh thiêng, lồng lẩy và chất đạo lý. Và ngày nay, tranh tường của Pagan vẫn là những tác phẩm cổ nhất của nền hội họa Mianma. Những ngôi đền Pagan thường được vẽ trang trí bằng bốn dạng. Dạng trang trí phổ biến nhất là "can-nô" (hoa sen cách điệu) gồm tất cả những mô típ thực vật; chính điều này đã đem đến cho tác phẩm một vẻ đẹp hoàn hảo, tao nhã. Dạng thứ hai là "nai-i" ("nai-i" có nghĩa là "phụ nữ", "nữ tính", nhưng trong thực tế, tất cả những gì thuộc hình người đều được xếp vào nai-i). Dạng thứ ba là "ka-pi", chuyên vẽ khi, sử tử, chim, các con vật huyền thoại... Dạng thứ tư là "gờ-da", chuyên vẽ voi trong những bố cục lớn.

Tới nay các nhà nghiên cứu Mianma vẫn chưa hoàn toàn khám phá được hết những kỹ thuật của tranh tường Pagan. Họ chỉ biết rằng, đầu tiên mặt tường được phủ bằng một lớp vữa (đôi khi hai lớp: một lớp thô, rồi đến một lớp mịn). Người ta hay trộn vữa với nước cây cỏ mà quanh vùng Pagan mọc nhiều, sau đó lớp vữa được phủ thêm một mảng vôi trắng lỏng hoặc đất sét đỏ. Kỹ thuật này tuy có đơn giản và tạo

được một mặt phẳng thuận tiện cho họa sĩ, nhưng lại là nguyên nhân chủ yếu gây ra hư hại cho tranh tường, vì mối ưa làm tổ ở đất sét.

Những bức tranh tường cổ của Pagan được vẽ chủ yếu bằng bốn màu: trắng, đen, vàng, đỏ. Sau này người ta dùng thêm các gam xanh: xanh lục, xanh da trời. Màu trắng lấy từ phấn, màu đen lấy từ bồ hóng, màu vàng lấy từ đất thó vàng, màu đỏ lấy từ đất thó đỏ... Màu đen, đôi khi cả màu đỏ-thường được dùng để vẽ các đường viền của hình họa.

Để cho màu bám chắc vào tường, các màu được hoà với loại keo của cây "ti-ma". Để giữ các màu được tươi tắn, màu được hoà với nước gan các động vật.

Trên tranh tường, ở những cảnh lấy từ đời Đức Phật, thường có kèm lời giải thích viết bằng chữ Miến, chữ Môn cổ, đôi khi cả chữ Pali. Ở những tác phẩm tranh tường cổ nhất của Pagan, mà hiện giờ chúng ta được biết, đã bộc lộ một phong cách nghệ thuật hoàn hảo. Đề tài của các tranh tường này hầu hết lấy từ kinh sách của Phật giáo. Hầu như trong mọi ngôi chùa ở Pagan thế kỷ XII-XIII ta đều gặp những bố cục tranh mô tả các cảnh lấy từ cuộc đời trần thế của Phật Thích Ca. Các cảnh này luôn luôn được đặt trong những khung hình vuông như nhau và bằng nhau.

Một trong những cảnh phổ biến nhất là "Đức Phật ra đời". Các họa sĩ Pagan tạo ra hai dạng bố cục thể

hiện cảnh này. Dạng bố cục thứ nhất, đơn giản hơn, gồm ba nhân vật: bà Maia (mẹ Đức Phật) đứng trên bông sen, tay phải tựa vào cành cây, tay trái ôm cô gái Pratrapati, và một hình người nhỏ. Đức Phật được thể hiện đứng theo thể thức ngồi trên đùi phải của bà Maia. Ở dạng bố cục thứ hai, phức tạp hơn về mặt tạo hình, cảnh trí vẫn không có gì thay đổi, nhưng thêm sáu nhân vật vây quanh Đức Phật vừa mới giáng sinh. Sáu nhân vật này đều đứng trên những chiếc bát thiêng. Sáu nhân vật tượng trưng cho sáu bước đi đầu tiên của Đức Phật khi ngài vừa giáng thế. Ở góc dưới phía trái, thể hiện vị thần Brahma ba mặt đang cầm ô che cho vị Bồ tát, vị thủ lĩnh của các Nát<sup>(1)</sup> là Nát Thagiamin bưng bát nước cùng các vị Balamôn<sup>(2)</sup> các thiên nữ, các Nát đứng thành hàng chào đón sự ra đời của Đức Phật. Ở các góc trên của bố cục, có bốn vị Nát, một vị tưới nước tắm cho Phật, ba vị kia thổi sáo, đánh trống, vui mừng thông báo cho mọi người biết tin vị cứu tinh của họ ra đời.

Cảnh thứ hai cũng rất phổ biến trong tranh tường Pagan. Đó là cảnh Đức Phật từ cõi trời Taoadêntha giáng trần. Nằm ở vị trí trung tâm và chiếm trọn cả chiều cao của bố cục là hình Đức Phật lớn đứng trên bông sen và mặt luôn quay về bên trái. Theo Đức Phật xuống trần, có thần Brahma<sup>(3)</sup> cầm ô che và thủ

---

(1) Các nát: các thần bản địa

(2) Balamôn: các thầy tư tế.

(3) Brahma: thần sáng tạo.

linh các Nát Thagiamin bung bát nước. Trước mặt Đức Phật, vị đệ tử Môdalan cúi chào, đón sự giáng trần của thầy. Phía sau Đức Phật, một chiếc thang (mà theo đó, Đức Phật giáng trần sau ba tháng của mùa mưa thứ bảy ở lại trên cõi trời Taoadētha) được thể hiện rất ước lệ. Ngoài ra, trong các tranh tường ở Pagan, ta còn gặp một bố cục phức tạp, nhiều cảnh trí hơn. Ở những bố cục này, mặt tranh được chia ra ba phần, thể hiện ba tình tiết: Phật lên cõi trời, Phật thuyết pháp ở đó, và Phật trở về cõi trần.

Ở tranh tường Pagan, cảnh "Pari Niécnavā" (Nhập Niết bàn) là cảnh lớn nhất trong toàn bộ bảy cảnh lấy từ cuộc đời trần thế của Đức Phật Thích Ca. Cảnh này chiếm bề mặt tranh dài hơn, và bao giờ cũng đặt trên các cảnh khác. Ở trung tâm của bức tranh là hình Đức Phật nằm dài, ngả mình về bên phải, đầu tựa lên cánh tay phải, tay trái bỏ thông xuôi theo cơ thể. Phía trên là hình một cây tháp, hình ảnh biểu tượng cho Pari Niécnavā. Xung quanh Đức Phật nằm là các nhà sư, những đệ tử, những tín đồ của Đức Phật, tất cả đều chấp tay thành kính.

Trong tất cả những cảnh chủ yếu nêu trên của tranh tường Pagan, các nhân vật chính là Maia, Đức Phật bao giờ cũng nằm ở vị trí trung tâm của bố cục, chiếm khoảng không gian chính của bức tranh và được thể hiện to lớn hơn cả. Nhờ vị trí và kích thước ấy, nhân vật chủ đạo được "tách" ra và thu hút sự chú ý của người xem.

Trong tất cả các cảnh, sự kiện chủ yếu được tập trung mô tả, còn sự kiện thứ yếu hầu như bị lược bỏ đi. Mỗi nhân vật trong tranh tường Pagan không phải là một nhân vật cụ thể nào, mà chỉ là một biểu tượng, một hình tượng mang đậm tính khái quát và ước lệ: nhà tu khổ hạnh bao giờ cũng có bộ tóc vấn thành hai chỏm, có bộ râu hình nón; nhà vua mặc áo bào, đội vương miện; các quan lại mặc áo dài; các Nát đội mũ miện cao, nhọn. Nếu so với tranh tường của Ấn Độ và Xri Lanca thì tranh Pagan không có được những cảnh thực, sống động và hấp dẫn, mà chỉ minh họa cho những lời văn, những sự kiện trong huyền thoại.

Khoảng từ thế kỷ XVII đến gần thế kỷ XVIII nghệ thuật phát triển mạnh và bộc lộ rõ xu thế mới-xu thế hiện thực. Trong số những tác phẩm tranh tường có giá trị nhất thời kỳ này có các bức tranh ở ngôi đền Upalitêin. So với tranh, tượng thời Pagan, phong cách nghệ thuật của Upalitêin hào nhoáng hơn, rộn ràng hơn và mang tính chất trang trí rõ hơn. Bên cạnh những cảnh Phật, ta có thể gặp ở những bức tranh tường trong thời kỳ này những cảnh sinh hoạt thường ngày: người thợ gốm đang làm việc, thiếu nữ đang trang điểm, những người ca múa, thuyền bơi trên sông, người đi lấy nước... được thể hiện rất cặn kẽ và tỉ mỉ.

Những tranh tường ở Upalitêin được vẽ bằng các màu khoáng. Tuy số màu có hạn, nhưng sắc độ của



tùng màu lại rất phong phú (màu đen được dùng làm đường viền cho các hình hoạ), do vậy bức tranh thêm sặc sỡ.

Khối hình dẹt, không có bóng sáng, tối, đường nét mềm mại, uyển chuyển và luôn tuân thủ nhịp điệu chung của bố cục, đó là những điều khiến cho tranh ở Upalitêin mang sắc thái trang trí lộng lẫy và trang trọng.

Trong tranh tường của Upalitêin, những mảng màu mang tính trang trí giữ một vai trò đặc biệt. Những màu sáng đã tạo ra một bố cục màu cân bằng, tươi vui và hào nhoáng cho bức tranh. Màu đỏ, vàng, xanh tạo ra những trang trí xen kẽ nhiều sắc độ, gây nên cảm giác ấm áp của nắng trời.

Ở Upalitêin, toàn bộ bề mặt các bức tường đều được phủ kín bằng các hình. Chỗ nào không có nhân vật, sẽ có những hoạ tiết trang trí cách điệu thể hiện hoa, lá, cỏ cây, khiến bức tranh thêm phần rực rỡ.

Động thái cũng là một trong những phương tiện biểu hiện nghệ thuật không kém phần quan trọng trong tranh tường Mianma cuối thế kỷ XVII đầu thế kỷ XVIII. Các tư thế và động tác của nhân vật trong tranh không chỉ nhằm truyền đạt tích truyện, mà còn phục vụ cho kết cấu nhịp điệu chung của toàn cảnh. Tất cả các động thái đều phát triển từ trái qua phải, do vậy người xem buộc phải đưa tầm mắt của mình từ đầu cho đến cuối bức tranh.

# NGHỆ THUẬT INDÔNÊXIA

---

■ NGÔ VĂN DOANH

## I. THỜI KỲ ĐÁ MỚI VÀ ĐỒ ĐỒNG

Cũng như ở những trung tâm văn minh cổ khác của nhân loại, ở Indônêxia người ta đã phát hiện được những dấu vết nghệ thuật của thời kỳ đồ đá. Nghệ thuật thời kỳ đồ đá hầu như có ở khắp Indônêxia, thậm chí ở một số vùng xa xôi hẻo lánh của Tây Iriăng, và nền nghệ thuật này vẫn còn tồn tại đến ngày nay. Trên các hòn đảo phía đông Indônêxia từ Kalimantan tới Tây Iriăng, ta thấy những bức vẽ trên đá của con người thời đá giữa (mêđôlít) - đó là những hình động vật (cá, thằn lằn), những dấu tay, những hình thuyền, những hình biểu tượng cho mặt trời, mặt trăng và sự phồn thực. Ở những tác phẩm hội họa này, người xưa đã thể hiện những môtip ma thuật, tô tem giáo (thờ vật cổ) cũng như những quan niệm về vũ trụ luận của mình. Đôi khi có những bố cục phức tạp, nhiều hình, nhiều màu mang ý nghĩa ma thuật rõ ràng. Ở các hang động có những hình họa

mà trên đó vẫn còn dấu tích của những hoạt động ma thuật. Một vài mô típ trong buổi bình minh của nghệ thuật như con thuyền đã tồn tại qua nhiều thời kỳ sau này của nghệ thuật Indônêxia, như trong các đồ án trang trí, hình dạng mộ táng, mái nhà, cách trang điểm đầu tóc...

Một trong những bức tranh nổi tiếng nhất thời kỳ đá mới ở Indônêxia là hình vẽ con lợn rừng ở hang Leang Pattê (phía nam đảo Xulavesi). Tuy hình vẽ bị hư hại nhiều, song đường nét của nó rất thật và nói lên trực cảm khá chính xác của người xưa về hình thù và động thái của con vật.

So với các bức tranh ở Lêang Pattê, thì những hình hoạ trên đá ở đảo Kai lại có những nét khác biệt. Ở đây, tính chất kết tụ và khái quát đã nhường chỗ cho các dấu hiệu hình hoạ mang ý nghĩa thông tin. Đặc trưng này thấy rõ ở các hình cá, rùa, người, thuyền, mặt trời, tinh thú... Thoạt nhìn những bức tranh, các vật, các hình thể có vẻ tản mạn, với những tỷ lệ bị bóp méo, với những dấu hiệu hình học biểu trưng, những chi tiết huyền hoặc đôi khi quá ư phóng khoáng; nhưng nhìn kỹ thì những hình vẽ ở đảo Kai thể hiện sự khái quát hình tượng hơn so với những hình vẽ ở Xulavesi. Ở đây, tính chất qui tụ thống nhất đã bị thay thế bởi tính đa dạng và phong phú của các vật thể. Những đặc trưng trên của hội hoạ thời đồ đá đã tạo tiền đề cho những cấu trúc nghệ thuật sau này.

Từ hậu kỳ đá mới, ở Indônêxia xuất hiện nhiều công trình cự thạch lớn đủ các dạng: điện thờ bằng đá nhiều bậc, đôi khi có hình dạng kim tự tháp; trụ đá, ghế đá, cầu đá... và cả những hình sinh thực khí bằng đá. Nổi tiếng nhất và lớn nhất là điện thờ bằng đá Lébác Sibedúc ở vùng núi Tây Giava.

Những công trình cự thạch đó, rõ ràng là sự phát triển tự nhiên của một dạng thờ sự phồn thực cổ xưa hơn. Tín ngưỡng thờ những tảng đá lớn như những lực lượng siêu nhiên là một hiện tượng rất phổ biến trong nền văn minh trước kia của nhân loại. Tính biểu tượng của đá đã đi vào những nghi lễ trọng yếu của con người thời tiền sử, liên quan đến những ý niệm về thế giới bên kia, về linh hồn tổ tiên, về các thần linh và về sự phồn thực.

Vào hậu kỳ của văn hoá cự thạch, xuất hiện thêm nhiều vật thể mới bằng đá, hình dạng mộ táng cũng đa dạng hơn. Đáng lưu ý là người ta đã dùng những công cụ kim loại để xây dựng những công trình bằng đá lớn. Thời kỳ này đã để lại nhiều tác phẩm điêu khắc bằng đá rất độc đáo: những tượng đá lớn nhỏ, những bức phù điêu trên tường mộ... Điêu khắc đá nằm rải rác nhiều nơi và tập trung hơn cả là ở Sumatra. Ví dụ, ở đồng bằng Pasemác gần Pematang đã tìm thấy bức tượng người cười trâu khá lớn. Ở đây, hình người rất đặc biệt: chân ngắn, tay to, vai

u, cổ ngắn, đầu vươn về phía trước, toàn bộ thân người được tạo liền thành một khối với vật cưỡi. Con trâu cũng được thể hiện với một tỷ lệ không cân xứng giữa các bộ phận với nhau, chỉ có đầu, mình là được thể hiện rõ, còn chân thì chỉ được phác hình với tính chất tượng trưng. Nghệ thuật này cũng được thể hiện ở chiếc đầu người bằng đá, phát hiện ra ở gần Pageralam (Pasmác). Chiếc đầu này có khuôn mặt được tạo bằng những nét lớn: cằm vừa ngắn vừa thô, lại vừa nhô mạnh ra phía trước, cặp mắt tròn với mí mắt nặng và đôi tai khá lớn. Nói chung, ở các tượng đá lớn này, các tỷ lệ không cân đối, không thể hiện rõ từng chi tiết, nhưng những nét chính, những mảng khối lớn, chủ yếu, biểu hiện rất thực và sinh động.

Những điêu khắc đá ở Indônêxia khá khác nhau về phong cách, tuy nhiên ở chúng vẫn toát lên những nét chung: đó là sự chắc chắn, đơn giản về hình khối, tính khái quát của khuôn mặt, những bộ phận chính của cơ thể và những dấu hiệu thuộc giới tính được nhấn mạnh, và hầu như không có những yếu tố trang trí.

Sự phát triển của kỹ nghệ đồng ở Indônêxia, một phần đáng kể, có quan hệ với sự di dân từ vùng Đông Nam Á lục địa. Trong thời kỳ đồ đồng, do sự phát triển mạnh của nền nông nghiệp nước dùng cày, nên nghệ thuật tạo hình ở Indônêxia đã chuyển sang một

giai đoạn mới. Các công trình bằng đá lớn hoàn hảo hơn. Đã xuất hiện nghệ thuật diển xướng, mà dấu vết của nó có thể thấy qua những hình mặt nạ được chạm khắc trên các đồ đồng. Đặc biệt, là nghệ thuật đúc đồng đã trở nên hoàn thiện. Xuất hiện hàng loạt đồ đồng lớn, nhỏ, tinh xảo, với những hoạ tiết trang trí độc đáo. Chính những đồ đồng này đã mở ra một chương mới trong lịch sử nghệ thuật tạo hình Indônêxia.

Anh hưởng của văn hoá Đông Sơn (Việt Nam) đối với thời kỳ đồ đồng ở Indônêxia không phải là nhỏ, và nó đã góp phần đáng kể vào quá trình hình thành nền nghệ thuật đồng thau ở đây. Nhưng, kỹ thuật đúc đồng và nghệ thuật đồng thau đã được biến đổi để phù hợp với mục đích, yêu cầu và thị hiếu thẩm mỹ của người bản địa.

Trống đồng và các đồ đồng khác ở Indônêxia là những biểu hiện của một giai đoạn vô cùng quan trọng trong quá trình phát triển nền nghệ thuật cổ. Cái đẹp có ý thức của bản thân vật thể, tính biểu hiện của chất liệu cộng với sự phô diễn của các hình thức đúc phẳng, tỷ lệ cân đối, nhịp nhàng trong cấu trúc và các hoạ tiết trên đó... tất cả đều mang giá trị nghệ thuật rất đặc trưng cho một khu vực rộng lớn ở Đông Nam Á. Tính chất bền vững của hình dáng trống đồng và các đồ đồng khác, sự có mặt của những đồ đồng

này ở nhiều nơi trong khu vực, nhất là ở miền Bắc Việt Nam, đã nói lên trình độ phát triển cao của một nền nghệ thuật tạo ra những mô thức cổ điển trong một phong cách nghệ thuật: Phong cách Đông Sơn. Những dấu hiệu của phong cách này là những đặc điểm chung cho nhiều dân tộc đã cùng nhau tạo ra một phức thể văn hoá thống nhất độc đáo: văn hoá Đông Sơn. Indônêxia đã có đóng góp không nhỏ vào quá trình hình thành và phát triển của phức thể thống nhất này.

Với một truyền thống nghệ thuật đặc sắc và lâu đời, nghệ thuật Indônêxia bước sang những thế kỷ đầu tiên sau Công lịch.

## II. NGHỆ THUẬT TRUNG GIAVA (VII-X)

Do nằm trên đường hải thương quốc tế lớn giữa Ấn Độ, Ba Tư, các nước Ả Rập phương đông với các nước vùng Viễn Đông, nên từ xa xưa, Indônêxia đã là nơi gặp gỡ của nhiều dòng văn hoá khác nhau trên thế giới. Chính sự tiếp xúc với những nước láng giềng có trình độ phát triển cao đã góp phần thúc đẩy quá trình phát triển kinh tế, xã hội của Indônêxia. Trong bối cảnh đó, Indônêxia đã tiếp nhận Ấn Độ giáo (chủ yếu là Siva giáo) và Phật giáo - cả hai tôn giáo lớn này đều từ Ấn Độ tới.

Cho đến nay, trong khoa học, các diện thời Ấn Độ

giáo ở Diêng<sup>(1)</sup> vẫn được coi là những công trình kiến trúc Phật giáo. Hơn nữa, niên đại giữa các kiến trúc ở Diêng và các kiến trúc Phật giáo nổi tiếng như Mendút, Bôrôbuđu (ở Trung Giava) gần như cùng một thời kỳ. Các nhà nghiên cứu cho rằng các kiến trúc Diêng được xây dựng trong khoảng thời gian thế kỷ VIII - IX, trong khi đó Bôrôbuđu được xây dựng vào khoảng năm 800,...

Các đền thờ ở Diêng và hầu hết các đền thờ khác ở Giava đều gọi là "Sandi". Cái tên này về sau mới gọi, chứ trong các bia ký cổ hầu như không có. Các đền thờ này được sắp xếp thành từng nhóm. Lớn nhất là nhóm Arjuna gồm các sandi (đền thờ): Semara, Srikandi, Puntadeva, Sembhara và Arjuna, nằm trên một trục kéo dài từ bắc xuống nam. Các đền thờ nhóm này được xây theo cùng một kiểu với cổng vào từ phía Tây. Chỉ có Sandi Semara là khác biệt với bình đồ hình chữ nhật (7 x 3,5 mét) và cổng vào từ phía Đông. Semara còn khác so với các đền thờ trong nhóm ở sự chắc chắn và nặng nề của nó. Chân móng với điểm lớn xòe rộng, còn mái đền lại có hình dạng như mái nhà công cộng bằng tre lứa ở các vùng quê Indônêxia.

Chính tại Diêng, các đền thờ tuy không lớn lắm nhưng bố cục và các hình trang trí trang nhã, đơn giản của chúng đã tạo thành một phong cách kiến

---

(1)- Một vùng đất thuộc Indônêxia



trúc Giava thời trung đại. Hình dạng độc đáo của đền thờ đã bộc lộ những ý đồ kiến trúc phong phú. Những ý đồ này, xét về mặt hình tượng, không chỉ biểu lộ mục đích tôn thờ mà còn gắn cái nội dung ẩn khuất bên trong với những quan niệm về vũ trụ của người Ấn Độ cũng như của người Indônêxia cổ xưa. Toàn bộ đền thờ là hình ảnh về một hệ thống vũ trụ ba tầng: nền - thế giới nặng, bên dưới là thuộc về quá khứ; thân - thế giới của những vật nhẹ hơn, thế giới mặt đất, hiện tại; đỉnh - thế giới thiên thần, nhẹ nhàng và là thế giới tương lai.

Về đặc điểm điêu khắc Diêng, chỉ phần nào phán đoán được qua một số bức tượng còn lại, mà lại là các bức tượng tìm thấy ở bên ngoài các đền thờ. Ví dụ pho tượng Siva<sup>(1)</sup> được tạc theo truyền thống Ấn Độ: thần Siva ngồi trên đài sen vuông. Tuy pho tượng hơi bị sứt mẻ nhưng vẫn thấy những đặc trưng của điêu khắc Giava ở khuôn mặt dịu dàng hình ôvan, gò má hơi cao, mũi thanh, cặp mắt to. Những bức tượng ở Sandi Srikandi cũng có những đặc điểm trên: pho tượng bốn tay chưa xác định được tên ở tường phía Tây, tượng Visnu<sup>(2)</sup> tám tay ở tường phía Bắc, tượng

---

(1) Siva: tiếng Phạn "đấng tốt lành", vị thần thứ ba trong tam vị nhất thể của Ấn Độ giáo, là Thần hủy diệt.

(2) Visnu: Một trong ba vị thần tối thượng của Ấn Độ giáo - Thần tái tạo.

Brahma<sup>(1)</sup> ở tường phía Nam và Siva Mahadêva ở tường phía Đông.

Có lẽ, những tượng đầu người trong các khám của đền Bhima mang nhiều đặc trưng Giava hơn cả. Tính đồ họa và tính cô đúc đã làm cho điêu khắc Bhima gần với phù điêu. Trong khi đó, các mảng khối, các nét trán, tròng mắt, mũi, môi và khuôn mặt hình ô van vẫn được nhấn mạnh để gây cảm giác sống động. Nụ cười như toát ra từ những góc môi và lan dần vào khoé mắt cùng những nét uốn mềm mại của gò má.

Để đạt đến độ hoàn hảo của các pho tượng ở Diêng, nền điêu khắc Indônêxia đã trải qua những chặng đường dài thử nghiệm. Pho tượng Visnu bốn tay ở Tribuai (thế kỷ VI-VIII) không hề giống những pho tượng khác cùng thời được coi là từ Ấn Độ du nhập vào. Tay, chân của pho tượng rất ngắn. Trong khi đó đầu lại to và cổ lại ngắn. Toàn bộ pho tượng như gắn liền với vòng hào quang bằng đá ở phía sau. Những đặc điểm đó khiến tượng Visnu này gần giống với các điêu khắc cự thạch ở Sumatra. Về sau, tượng ở Indônêxia dần dần bớt bị ràng buộc bởi chất liệu, trở nên hoàn thiện hơn, trau chuốt hơn. Tuy vậy, giống như trong kiến trúc, điêu khắc thời kỳ này cũng toát lên những đặc trưng riêng của một phong cách nghệ

---

(1)- Brahma: Thần sáng tạo.

thuật đã định hình: đó là tỷ lệ tạo dáng. Xu hướng này sẽ được hoàn thiện và đạt tới đỉnh cao trong nghệ thuật Indônêxia ở giai đoạn tiếp theo (cuối thế kỷ VIII đầu thế kỷ IX).

Thời kỳ rực rỡ đầu tiên của nghệ thuật trung đại Indônêxia bắt đầu từ thế kỷ VIII và tiếp tục cho đến giữa thế kỷ IX. Đây là thời kỳ phát triển mạnh mẽ của vương triều Phật giáo Sailendora ở Trung Giava.

Vương triều Sailendora đã xây dựng những công trình kiến trúc ở nhiều nơi, nhưng tập trung nhất và điển hình nhất là những đền tháp ở đồng bằng Kedu. Ở đây, ngoài đền Bôrôbuđu, một kỳ quan của nghệ thuật phương Đông, còn có nhiều kiến trúc lớn nhỏ khác nhau, giá trị hơn cả là Sandi Mendút.

Về loại hình, Mendút là một ngôi đền như nhiều ngôi đền khác ở Điên-g, tức là gồm một nền cao, thân hình khối hộp và bộ mái ba tầng, chỉ khác là Mendút cao, to, đồ sộ hơn (cao 26,5 mét). Phần dưới của Mendút là một nền bệ cao có đường bao quanh, đủ rộng để tiến hành các nghi lễ. Các đường nét của bệ như lặp lại những đường nét của điện thờ: bình đồ vuông, ba mặt tường có những phần nhô ra, riêng ở mặt thứ tư có tam cấp thì nhô ra mạnh hơn. Bức tường giữa hai bộ diềm lớn phía trên và phía dưới của nền được những cột ốp chia ra thành từng khoang. Trong những khoang đó có những phù điêu đều được

gói vào những hoạ tiết trang trí thực vật. Ví dụ, một trong những bố cục phổ biến là: Một dải hoa xoắn như mọc ra từ mồm và đuôi con cá sấu. Trên lưng con cá sấu là chú khỉ đang ngồi, một tay để trên trán như đang suy nghĩ. Một phần thân cá sấu như ngập trong nước. Nước được thể hiện bằng những đường lượn sóng vừa rất tự nhiên vừa mang tính chất trang trí. Cũng là hoạ tiết hoa lá như trên, nhưng ở một chỗ khác, thay vào hình cá sấu và khỉ là hình hai con hươu đang nằm; đây có thể là hình ảnh về vườn lộc uyển, nơi Đức Phật lần đầu thuyết pháp.

Ngược lại, các cảnh Phật thoại ở tường lan can tam cấp dẫn từ nền lên điện thờ lại không gắn bó gì với các hoạ tiết trang trí. Mỗi cảnh được khắc vào một khung hình chữ nhật. Nội dung các cảnh ở mặt tường hầu như đã được giải mã. Đó là các truyện về tu sĩ Bà La Môn cứu thoát con cua rơi lại được cua bảo vệ để khỏi bị rắn và chim làm hại; truyện ngụ ngôn về con rùa được ngỗng trời cắp bay lên trời, nhưng lại bị bỏ rơi xuống đất vì mở mồm ba hoa với mọi người về tài ba của mình... Tất cả các phù điêu ở mặt tường tam cấp tuy không sâu lắm nhưng cũng đủ để tạo ra một ảo ảnh, truyền đạt cái uyển chuyển của các cơ thể ít nhiều đã được ước lệ, tuy bị gò bó vào khuôn khổ của cơ thể người nhưng vẫn rất hài hòa, mềm mại.

Theo bậc thang, leo dần lên mặt nền phía trên, người ta như bút khỏi thế giới trần tục để bước vào thế giới của đại giác. Những bức phù điêu, những điêu khắc ở nền móng tam cấp xa dần khỏi tầm mắt như lùi vào dĩ vãng xa xăm.

Bề mặt rộng và thoáng của tường được chia ra làm ba phần không đều nhau: phần giữa rộng và hai phần nhỏ hơn ở hai bên. Ở phần giữa là bố cục phù điêu chính. Nhân vật chính ở đây có kích thước không lớn lắm nhưng khá nổi bật trên cái nền thoáng dang. Ở đây, nhà điêu khắc chỉ tạc rất đối xứng những vật đặc trưng, hoặc một vài họa tiết cây cối tượng trưng cho vị thần chính. So với những phù điêu chật chội ở tầng nền, phù điêu ở tầng này có bố cục vừa thoáng vừa dịu.

Ở các phù điêu Mendút, một đặc trưng khá nổi bật: tính mềm mại uyển chuyển của điêu khắc hoà nhập vào cơ cấu của kiến trúc và cũng dễ tan biến vào các họa tiết trang trí - tất cả tạo nên một sự hoà đồng đặc biệt giữa các hình thức nghệ thuật, mà nếu như thiếu nó thì không thể có cái đẹp, cái hoàn thiện độc đáo của nghệ thuật Trung Giava nói chung và của Mendút nói riêng.

Khác với phù điêu, tượng tròn ở các đền thờ không phải là một bộ phận cấu thành của kiến trúc mà là những tác phẩm độc lập, hoàn chỉnh, là những tiểu

vũ trụ trong đại vũ trụ. Thông thường, đó là các tượng Phật, các tượng Bồ Tát ở trong tư thế trầm tư mặc tưởng, dường như đang siêu thoát. Kiểu điêu khắc này, tất nhiên, không cần đến những cảnh trí phụ trợ khác.

Trong đền Mendút có ba pho tượng: ngoài một tượng Phật ngồi buông cả hai chân xuống đế hoa sen, còn hai tượng Bồ Tát chỉ buông một chân, chân kia gấp lại trên đài sen. Ba pho tượng nửa để trần như nói lên sự hoàn hảo của cơ thể con người, và sự cô đúc tinh thần. Tư thế thoải mái, nét mặt thanh thản cùng với tấm vải phủ một phần thân thể đã làm cho vóc dáng của Đức Phật và các vị Bồ Tát nhẹ nhõm, và bình dị.

Ba dạng điêu khắc của Mendút (những cảnh chuyện xen lẫn với các họa tiết trang trí, những phù điêu mặt ngoài tường, những tượng tròn trong nội thất) tương ứng với ba trạng thái cảm xúc: sự tan biến vào thiên nhiên, vào cuộc đời trần thế; sự giác ngộ; sự hoàn thiện siêu phàm.

Sự tương ứng gần như tuyệt đối giữa ý đồ và chức năng tôn giáo với mỹ thuật đã làm cho Mendút trở thành một tác phẩm cổ điển của nghệ thuật Indônêxia thời trung đại.

Gần như ở trung tâm đảo Giava, giữa vùng đồng bằng phì nhiêu, nổi bật lên một hòn núi nhân tạo -

ngôi đền kỳ vĩ Bô rô bu đư. Ngôi đền chiếm hết đỉnh ngọn đồi, những bậc tam cấp vươn xuống theo triền dốc và như cuộn cả quả đồi vào lòng. Triền đồi thoải thoải dưới chân đền dần dần hoà nhập vào những ruộng bậc thang xung quanh.

Đến gần, theo một nhà nghiên cứu, Bô rô bu đư giống như "một khối hỗn mang vô tổ chức" (đặc biệt là trước khi phục chế), đây những tháp lớn nhỏ, những khám tượng và vô số những tác phẩm điêu khắc. Vì thế, có người lại gọi Bô rô bu đư là di tích điêu khắc chứ không phải công trình kiến trúc.

Thực vậy, thoạt nhìn Bô rô bu đư giống như một quần thể điêu khắc; nó dường như che khuất cả cơ cấu và tư tưởng kiến trúc của ngôi đền. Những hình thể tuyệt vời trong các khám và những băng phù điêu dày đặc lập tức cuốn hút người xem, đưa họ vào những hành lang bao quanh ngôi đền, qua rất nhiều khúc ngoặt và cầu thang. Tất cả tạo ra cảm tưởng đây là cả một thành phố với những đường phố, những bậc thang lộ thiên với vô số tháp nhọn hình chuông.

Chiều cao hiện nay của Bô rô bu đư là 31,5 mét, nếu kể cả phần đỉnh của tháp chính (dạng phục chế) thì ngôi đền cao 42 mét, còn mỗi mặt nền dài 123 mét. Để xem hết các bậc và các hồi lang của kiến trúc này, phải đi hơn 5 km. Kích thước và hình dáng của Bô rô bu đư rất khác so với những kiến trúc tôn giáo

phổ biến ở Indônêxia. Bô rô bu đư một kiến trúc lớn duy nhất ở Indônêxia, không phải là đền thờ mà là tháp tưởng niệm của Phật giáo.

Đối với các nhà sư hoặc những người am hiểu Phật giáo, ngôi đền này là một triết lý về sự giải thoát, nhưng đối với mọi người thì đây là cả một hình tượng nghệ thuật... Để chiêm ngưỡng ngôi đền cần phải đi chậm rãi từ hướng Đông, chăm chú theo dõi những hình điêu khắc trên mặt tường.

Phù hợp với tư tưởng Phật giáo Đại thừa, trên mặt tường của đền Bô rô bu đư là hơn 160 phù điêu theo các đề tài về kiếp sống luân hồi. Những cảnh trí về cuộc đời trên các phù điêu ở tường nền Bô rô bu đư đã thể hiện một cách tài tình những khung cảnh, những động tác của con người trong giao tiếp hàng ngày. Ở đây, cái đẹp toát ra từ các cảnh được mô tả và từ sự sinh động của các hình người như mang hơi thở của cuộc sống trần thế.

Góp phần tạo nên sự kỳ vĩ và độc đáo của Bô rô bu đư là các tầng hồi lang bao quang ngôi đền. Toàn bộ ngôi đền có 6 hồi lang vuông (thuộc các tầng 1, 2, 3) và ba hồi lang tròn (thuộc tầng cuối cùng, cao nhất). Các dãy hồi lang này được trang trí dày đặc bằng hàng trăm bức phù điêu lớn nhỏ khác nhau, nói chung, đề tài rút ra từ các Phật thoại. Có thể nói, các phù điêu trên tường của những hồi lang tiếp nối nhau đã tạo



thành một bức tranh nổi hoành tráng, sinh động - một câu chuyện liên hoàn về cuộc đời của Đức Thích ca từ lúc sinh thành đến khi hoá Phật.

Sau khi lên đến tầng hồi lang cuối cùng, người ta bước lên ba bậc sân tròn trên đỉnh. Ở đây không còn hồi lang và cũng không có phù điêu; chỉ có sân tròn phẳng phiu với 72 bức tượng Phật ngồi trong 72 tháp chuông mà bề mặt tạo ra những lỗ trống hình mắt cáo. Tính chất yếm thế trong những tượng Phật nửa ẩn, nửa hiện đó, cái hình dạng khúc chiết của những tháp chuông được nhắc đi nhắc lại trên ba tầng sân cùng với cái không gian vờ vờ của kiến trúc như khiến người xem tự nhận thức về cái giả, cái chân, về hư vô và tồn tại.

Bôrôbuđu quả là một bài ca trên đá về con đường giải thoát của Phật giáo. Nhưng hơn thế, đó còn là bài ca tuyệt vời về lao động sáng tạo của con người. Bôrôbuđu là sự hài hoà đạt đến mức cổ điển của các ngành nghệ thuật kiến trúc, điêu khắc và nghệ thuật trang trí của Indônêxia truyền thống.

Giữa và cuối thế kỷ IX là thời kỳ nhiều đền chùa được xây dựng ở Indônêxia. Kiến trúc biến thành mặt trận mà thông qua đó các phe phái tranh giành quyền lực. Bao nhiêu nhân tài, vật lực của quốc gia đã dồn vào những công trình kiến trúc phục vụ cho mục đích thần hoá của vua chúa. Kết quả là, sang thế kỷ thứ

X, Mataram thắng thế và thiết lập được nhà nước của mình trên toàn bộ lãnh thổ Trung Giava. Tuy vậy, việc xây dựng đền miếu vẫn không bị ngừng lại, mà chỉ thay đổi tính chất tôn giáo của các kiến trúc mà thôi. Giờ đây, tất cả đều là đền thờ Ấn Độ giáo. Điều đó giải thích vì sao mà kiến trúc lớn nhất của thế kỷ X là Lara Giônggrang vẫn nằm trong dòng phát triển chung của nghệ thuật Trung Giava.

Hàng trăm công trình lớn nhỏ của tổng thể Lara Giônggrang đặt trên ba khu đất hình vuông, dường như là tượng trưng cho ba thế giới: thế giới của những người trần tục, thế giới của các bậc tăng đạo, và thế giới của thần linh mà hiện thân của các thần trên mặt đất là vua. Khu đất vuông trung tâm với các điện thờ lớn là nơi ngự của ba vị thượng đẳng thần: Siva ngự ở đền thờ trung tâm lớn nhất, và hai bên là các đền thờ nhỏ hơn của Brahma và Visnu - hiện thân cho sự thống nhất của ba lực lượng trong vũ trụ (Siva: vị thần huỷ diệt, Brahma: vị thần sáng tạo, Visnu: vị thần bảo vệ). Đối diện với ba đền thờ chính ở trên là ba đền thờ phụ nhỏ. Ngoài ra trong khoảng diện tích trung tâm (110 x 110m) còn có một số kiến trúc nhỏ khác nữa. Khu trung tâm có một lớp tường bao quanh, bên ngoài lớp tường đó là bốn dãy đền nhỏ. Tổng cộng đến 224 kiến trúc.

Ngôi đền chính thờ thần Siva gần như là một mô

hình chủ đạo cho các đền thờ khác trong tổng thể. Theo mẫu của các đền thờ ở Giava, đền thờ Siva độc đáo ở tỷ lệ và các trang trí kiến trúc của mình. Ở dạng đã phục chế hiện nay, đền thờ Siva thu hút người xem bằng tính chất cân đối và hoành tráng của hình khối kiến trúc, bằng trang trí lộng lẫy và phong phú. Do có bình đồ hình chữ thập nên đền Siva có một phòng chính, ba phòng phụ ở ba cổng phụ phía bắc, nam, tây, còn phòng phụ thứ tư ở cổng phía đông dẫn thẳng vào phòng chính. Từ phía ngoài, người ta thấy cả năm phòng đó đều chung một mái. Bộ mái của đền Siva gồm bốn bậc như các tháp Phật giáo. Đường viền của các bậc tháp nhẹ nhàng uốn cong về phía tâm và gặp nhau ở một tháp tròn trên đỉnh.

Nền của ngôi đền khá cao và rộng (mỗi chiều 8m), nhưng bộ phận nhô ra, thụt vào đều lặp lại bình đồ của phần chính. Nhờ vậy, đã tạo ra một nhịp điệu chung cho các mảng khối, mặt khác, các đường nét vừa như bị gãy vụn ra vừa vươn cao lên phía tâm. Cùng với đặc trưng đó, chiều rộng của nền khá lớn và tính chất nặng nề của các trang trí dưới dạng hình tháp trên dây lan can đá như làm cân bằng cho dáng bay của đền thờ. Ấn tượng này còn được gia tăng bởi những phù điêu nổi tiếng mô tả sử thi *Ramayana* ở mặt trong của dây lan can.

Vị trí trung tâm của đền thờ và tính chất trang

trọng, uy nghi của nó được nhấn mạnh thêm bằng những dãy tam cấp lộng lẫy ở bốn hướng cửa. Các bậc thềm từ đất vươn dần tới dãy lan can nên và dừng lại trước chiếc cổng hình tháp tương đối lớn. Các tháp cổng này lại được các tháp nhỏ vây quanh. Ở các chân thềm cũng có các tháp nhỏ. Khác với những tháp tạo thành tường chắn của lan can, những tháp ở đầu và ở chân các tam cấp không mô phỏng các tháp tròn ở trên mái mà mô phỏng ngay chính đền thờ.

Tinh thống nhất của nhịp điệu, vẻ bề thế của bố cục, trật tự nghiêm ngặt và rõ ràng của những chi tiết được lặp đi lặp lại nhiều lần, đã tạo cho ngôi đền chính ở Lara Giônggrang sự hài hoà tinh tế giữa các ngôn ngữ kiến trúc, tạo hình và trang trí.

Phù điêu của Lara Giônggrang nổi tiếng không kém gì phù điêu của Bô rô bu đư và cũng đã đem lại vinh quang cỡ quốc tế cho nghệ thuật Indônêxia. Phù điêu Lara Giônggrang không minh hoạ Phật giáo như ở Bô rô bu đư mà kể lại sử thi *Ramayana*. 42 bức phù điêu ở đền thờ Siva, 30 phù điêu ở đền thờ Brahma minh hoạ các sự kiện chủ yếu trong cuộc đời của Rama, nhân vật chính của sử thi này, đặc biệt là những tình tiết gắn với đoàn quân khi trên đường ra đảo Lanka để cứu nàng Sita, vợ của Rama.

Bức phù điêu thứ nhất trên lan can đền Siva là

cảnh Visnu cười rần thần Sêsa bơi giữa đại dương, xung quanh là các thần linh đang hướng tới vị thần tối thượng. Các cảnh tiếp theo mô tả những sự việc xảy ra trong lâu đài của bố Rama.

Đặc biệt sinh động là những cảnh về vua khi và các cảnh tranh giành ngôi thứ trong vương quốc khi.

Tự nhiên, phóng khoáng và bình dị là cảnh tượng khi Hanuman lọt vào lâu đài quý, đem tin của Rama đến cho Sita. Tư thế và động tác của chú khỉ ngồi tự nhiên. Còn nàng Sita và cô hầu đang ôm nàng ngồi nghe chăm chú trong tư thế rất thoải mái và cũng rất đẹp của phụ nữ: hai chân gập về phía sau để lộ cặp chân duyên dáng, người hơi ngả về phía tay phải đang tì lên thành bậc.

### III. NGHỆ THUẬT ĐÔNG GIAVA (X - XV)

Từ thế kỷ X đến XV núi Penangungan trở thành thánh địa cho những công trình kiến trúc thờ tự. Sở dĩ như vậy là vì các truyền thuyết Giava nói rằng núi vũ trụ Mêru đã từ Himalaya rời đến đỉnh núi Penangungan ở Giava.

Gần 80 công trình được xây dựng ở các triền dốc của núi này, trong đó quan trọng nhất và độc đáo nhất về cấu trúc là những hồ nước Gialatunda và Belakhan (thế kỷ X).

Gialatunda là một hồ nước được khoét sâu vào núi, có diện tích 13 x 16 mét. Nước từ trên núi chảy vào bể nước đầu tiên, rồi vào hồ phụ, sau sang hồ chính. Ngay giữa bức tường áp sát vào núi xưa kia có tượng. Nếu so sánh với hồ Belakhan thì có thể giả định bức tượng xưa ở Gialatunda là tượng Visnu - vị thần được tôn thờ ở Đông Giava như chúa tể của các nguồn nước, như vị tổ của các ông vua. Tại Gialatunda, đã tìm thấy hài cốt của vua Udaiana. Những bức phù điêu trên tường minh họa sử thi Mahabharata là một trong những bằng chứng nói rằng vua Udaiana đã đồng nhất mình với Udaiana, một trong những vị anh hùng trong bộ sử thi trên.

Ngay ở bức tượng Visnu chính của đền hồ Belakhan (đồng thời là hình ảnh của vị vua Erolangga) cũng bộc lộ xu hướng chung của nghệ thuật Đông Giava buổi đầu là rất gần gũi với thiên nhiên và con người. Thật vậy, những nét đặc tả khuôn mặt Visnu không mang tính chất thần linh, mà có tính chất cụ thể như chân dung một con người Indônêxia nào đó.

Vào cuối thế kỷ XIII, quá trình hợp nhất các hình thức thờ tự và các tôn giáo đã dẫn tới việc tiếp thu Phật giáo Mật tông và thờ Siva - Phật. Thủ lĩnh của vương triều Singasari là Kertanagara (1268-1292) là người đầu tiên tự đồng nhất mình với Siva- Phật.

Người kế vị ông là Vitgiaia đã sáng lập ra vương triều mới Magiapahít...

Thời kỳ Singasari và Magiapahít đã để lại nhiều di tích kiến trúc và điêu khắc lý thú. Thời kỳ này như có sự phục hưng của truyền thống cổ truyền Trung Giava. Các đền thờ lại được xây dựng, điêu khắc lại chiếm vị trí thích hợp trong các nội thất đền thờ. Nhưng, những hình thức truyền thống đã bị biến đổi nhiều. Quy mô các công trình kiến trúc giảm hẳn xuống, tổng thể kiến trúc cũng chỉ chiếm một diện tích không lớn, nội thất các đền đài bị thu nhỏ lại. Tỷ lệ giữa các thành phần kiến trúc cũng thay đổi. Giờ đây, phần chủ yếu của đền thờ không phải là phần thân giữa nữa mà là hệ thống nền đồ sộ và bộ mái hình tháp khổng lồ. Thân của đền thờ bị thu nhỏ nhiều đến mức như lọt vào giữa bộ nền và bộ mái khổng lồ, trái lại chính các cửa đền lại nổi bật hơn cả phần thân kiến trúc.

Ở các đền thờ Đông Giava chỉ có một số ít tượng được đặt trong những nội thất bé nhỏ, còn những điêu khắc phô diễn bên ngoài thì không mang tính chất tạo hình nữa mà trở thành những hoạ tiết trang trí. Ngay trong cả trường hợp điêu khắc diễn tả các cảnh trí sinh hoạt lấy từ sử thi ra, thì chúng cũng chỉ là những hình hoạ phẳng của các băng trang trí chạy

theo chiều ngang (chỉ trừ những hình đầu quái vật trên các cửa ra vào và các góc đền thờ).

Vào thời kỳ Singarasi, tượng tròn như quay trở lại với những dạng ban đầu của mình. Kích thước tương đối lớn của các hình khắc, mảng tròn của đôi tay, đôi chân hơi ngắn, nụ cười phảng phất trên khuôn mặt bầu bầu, tư thế thoải mái của cơ thể... tất cả như nhắc tới điêu khắc Trung Giava buổi đầu.

Nhưng những điêu khắc thời kỳ này như được khoác một tấm lưới của những đường chéo đan vào nhau dưới dạng các nếp áo mỏng và những hình vẽ trên đó, dưới dạng những trang sức kim hoàn...

Nghệ thuật Magiapahit kế tiếp Singasari không đem lại điều gì mới mẻ ngoài quy mô đồ sộ chưa từng thấy của kiến trúc đô thị. Đáng tiếc là đô thị đó chỉ còn lại những đồng đồ nát, nhưng qua đó có thể phần nào hình dung được tổng thể của đền thờ Siva giáo Panataran.

#### IV. NGHỆ THUẬT INDÔNÊXIA TỪ THẾ KỶ XVI ĐẾN NAY

##### *a. Bước chuyển mình từ truyền thống đến hiện đại.*

Vào khoảng thế kỷ XV-XVI, cùng với sự phát triển và củng cố của Hồi giáo ở Bắc Giava, nghệ thuật Indônêxia bước vào giai đoạn cuối của thời kỳ trung đại.



Trong suốt hai thế kỷ XV và XVI, những hình thức kiến trúc cổ truyền của Indônêxia vẫn còn là cơ sở cho những đền thờ, tháp giáo đường và lăng tẩm của Hồi giáo. Tuy nhiên, những hoạ tiết trừu tượng của nghệ thuật Hồi giáo trong nhiều trường hợp đã không tiếp nhận những hình tượng truyền thống của Indônêxia. Trong nghệ thuật Hồi giáo ở Indônêxia buổi sơ kỳ, trang trí được thể hiện uyển chuyển với những hình tượng cụ thể và rất gần với những biểu tượng cổ, đến nỗi dễ dàng nhận thấy ý nghĩa cổ truyền cũng như bản địa của nó. Thậm chí ngay trên một mảng trang trí, người nghệ sĩ Indônêxia còn dám trở lại chủ đề của những tích Phật bằng hình ảnh con cua và con khỉ. Để khỏi phạm luật cấm của Hồi giáo đối với việc thể hiện những cơ thể sống, người nghệ sĩ chỉ phác qua cái hình bóng của cua và khỉ giữa đám cỏ cây dày đặc. Về sau, những đền đài, dinh thự của Hồi giáo ở Indônêxia ngày càng gần với phong cách Hồi giáo truyền thống Ả Rập. Vì vậy, Hồi giáo ở đây đã không để lại được những công trình nghệ thuật thật nổi tiếng như nghệ thuật của Phật giáo.

Đầu thế kỷ XVI, với sự xuất hiện của người phương Tây và sau đó là sự củng cố vị trí của người Hà Lan ở Indônêxia, đã dẫn đến những thay đổi lớn trong đời sống văn hoá của đất nước này. Người Hà Lan đã đưa vào kiến trúc của bản địa những yếu tố châu Âu; ví dụ họ xây dựng Batavia như một thành phố điển

hình của Hà Lan thế kỷ XVII với những dãy nhà mái ngói nhọn san sát, chằng chịt; vào thế kỷ XVIII - XIX hàng loạt các công sở, biệt thự được xây dựng theo phong cách cổ điển châu Âu. Từ đầu thế kỷ XX, chủ nghĩa công năng hiện đại ngày càng trở thành phong cách xây dựng chủ yếu ở Indônêxia.

Bắt đầu từ những năm 30 của thế kỷ này, sự biến chuyển lại càng mạnh mẽ, đặc biệt là trong lĩnh vực hội hoạ.

Sau mấy thế kỷ ngưng trệ do những ảnh hưởng của đạo Hồi, từ giữa thế kỷ XIX nền nghệ thuật tạo hình của Indônêxia bắt đầu hồi sinh. Hoạ sĩ đầu tiên vẽ theo kiểu hiện đại là Raden Saléch (1814-1880). Ông vẽ nhiều thể loại, từ tranh phong cảnh đến tranh động vật (Săn hổ), từ tranh chân dung đến tranh lịch sử (Đipônegôrô bị bắt). Nhưng, chỉ từ đầu thế kỷ XX mới hình thành thể loại tranh phong cảnh hiện thực của một lớp hoạ sĩ mới. Trong tranh của họ, màu sắc đậm đà, hình hoạ tinh tế đã kết hợp được với nét bút chuẩn xác và bố cục cân đối. Tuy nhiên, những hoạ sĩ này vẫn còn lệ thuộc vào chủ nghĩa hiện thực châu Âu chứ chưa tạo ra được phong cách riêng.

Vào năm 1937, một nhóm các hoạ sĩ trẻ như Sutgiônô, anh em Agus và Ôttô Gaia, Aphanđi, Resôbôrô... đã cố gắng phát triển nền nghệ thuật hội hoạ Indônêxia trên cơ sở nâng cao những giá trị truyền

thống, đồng thời tiếp thu những yếu tố kỹ thuật hiện đại của phương Tây. Họ đã thành lập ra Hội những họa sĩ Indônêxia. Sútgiônô kêu gọi sáng tác mô tả sự thật của cuộc sống và hướng về quá khứ huy hoàng của dân tộc. Năm 1941, triển lãm đầu tiên của các nghệ sĩ Indônêxia khai mạc. Tại cuộc triển lãm này có nhiều tác phẩm của các trường phái nghệ thuật khác nhau, và mong muốn thể hiện thực trạng của đất nước đã cố kết các họa sĩ lại với nhau.

Trong những năm dưới ách thống trị của đế quốc Nhật, ý thức dân tộc trong giới họa sĩ do Agus Gaia và Sútgiônô lãnh đạo vẫn tiếp tục phát triển.

Sau khi nước cộng hoà Indônêxia ra đời, cuộc tìm kiếm "một phong cách dân tộc" trở thành nét chủ đạo trong mọi lĩnh vực nghệ thuật. Việc phá bỏ hàng rào khép kín truyền thống, việc áp dụng một hệ thống giáo dục thống nhất, việc phổ cập một tiếng nói chung cho toàn quốc cũng như sự ảnh hưởng phong phú của các trào lưu nghệ thuật khác nhau đã thúc đẩy nền nghệ thuật mới phát triển. Cuộc tìm kiếm "phong cách nghệ thuật mới" được mở rộng vào những năm 50 khi mà các nhà lãnh đạo quốc gia (đặc biệt là Xucácô) ra sức tuyên truyền cho ý thức dân tộc. Khi đó, nền nghệ thuật Giava cổ được coi là nền nghệ thuật của toàn Indônêxia. Dù có nhiều cố gắng, tính chất dân tộc mới chỉ bộc lộ ở khía cạnh đề tài tác phẩm, chứ

chưa tạo ra được một phong cách Indônêxia thực sự trong nghệ thuật.

Sau ngày độc lập, ở Indônêxia nổi lên ba trung tâm văn hoá lớn tại Giava. Những truyền thống dân tộc được ủng hộ mạnh mẽ nhất ở Giôgiacacta. Năm 1955 ở đây có tới 74 tổ chức nghệ thuật (trong đó 14 tổ chức theo thành phần dân tộc, 17 hội múa, 16 hội nhạc, 12 hội kịch...). Trong thời kỳ này, đa số các hoạ sĩ Indônêxia sống ở Giôgiacacta. Một trong những hoạ sĩ nổi tiếng nhất đồng thời là nhà tổ chức hoạt động nghệ thuật là Sutgiônô. Từ năm 1950 đến 1960 ông là nhà hoạt động tích cực nhất của Hội văn hoá nhân dân.

Một hoạ sĩ nổi tiếng khác tên là Khendôra Gunavan (người Sunda). Với cương vị là nhà lãnh đạo nhóm hoạ sĩ nhân dân, ông đã tuyên truyền rất nhiều cho khẩu hiệu: Nghệ thuật vì nhân dân. Ông là người đề xướng phục hồi điêu khắc hoành tráng (bản thân ông đã lãnh đạo một nhóm nghệ sĩ làm các phù điêu lớn cho nhiều kiến trúc). Ông cũng vẽ nhiều tranh chân dung nổi tiếng về phụ nữ Indônêxia và nhiều tranh phong cảnh Giava.

Một trong những hoạ sĩ tiêu biểu của Indônêxia là Aphanđi. Ông đi từ chủ nghĩa hiện thực của Rembơrăng với chân dung *Mẹ tôi* (1941), *Chân dung*

tự hoạ và *Đứa trẻ đất người bố mù* (1944) qua nhiều trường phái nghệ thuật khác nhau.

Nhìn chung, các hoạ sĩ Giôgiacáccta đã thể hiện rõ nét đời sống và tâm trạng của nhân dân Indônêxia trong cuộc đấu tranh giành quyền độc lập tự chủ cho đất nước mình.

Trung tâm nghệ thuật thứ hai là Băng Đung với Viện hàn lâm nghệ thuật và các tổ chức nghệ thuật khác. Ở đây, có nhiều nghệ sĩ chịu ảnh hưởng của hội hoạ châu Âu, trong đó không ít người đã học ở nước ngoài về. Nhóm hoạ sĩ này thường ít quan tâm đến chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện thực. Chủ nghĩa duy lý và chủ nghĩa hình thức là đặc trưng của nhóm; họ đối lập với "chủ nghĩa Indônêxia" của các hoạ sĩ Giôgiacáccta. Ở hoạ sĩ Sadali (người Sunda), màu sắc nhẹ nhõm, đường nét hình học và khuynh hướng lập thể là đặc trưng cơ bản, trong khi đó Bút Mukhotát lại là người thích những gam màu mạnh. Còn Srikhadi Sudarsônô (người Sunda) thì thể hiện một cách giản đơn và rõ ràng kiểu đồ hoạ. Trong những tác phẩm gần đây, các hoạ sĩ Băng Đung lại chuyển sang xu hướng trừu tượng. Họ chỉ còn giữ lại trong màu sắc đôi chút gì đó của xứ sở nhiệt đới.

Trung tâm thứ ba là Giacáccta. Đây là nơi gặp gỡ và va chạm của các trường phái nghệ thuật khác nhau. Người ta cũng thường xuyên tổ chức các cuộc

triển lãm nghệ thuật ở đây. Trung tâm này đã có những đóng góp quan trọng vào sự phát triển của nghệ thuật tạo hình Indônêxia hiện đại. Các họa sĩ nổi tiếng như Kheng Ngang Tung, Đunlac... với những phong cách khác nhau đã đem đến cho hội họa Giacácta nhiều tác phẩm giàu tìm tòi, sáng tạo. Tranh của Kheng Ngang Tung thường biểu lộ sức mạnh của con người: *Bắn cung* (1944), *Chân dung Gatgia Mada* (1950). Trong một vài tác phẩm, Ngang tung lại bộc lộ những tìm tòi về biểu cảm, như bức tranh *Những kẻ chạy trốn* (1947) được vẽ bằng một nét bút rung động với gam màu nâu đỏ. Còn Đunlac là một họa sĩ tài năng rất đa dạng. Ông rất chú ý đến việc miêu tả hiện thực cách mạng của đất nước (*Du kích chuẩn bị chiến dịch...*). Đunlac còn là họa sĩ chân dung (*Người phụ nữ áo xanh, Người nông dân Bali...*), họa sĩ phong cảnh và tĩnh vật. Hình họa điêu luyện, màu sắc hoàn hảo là những đặc trưng nghệ thuật của họa sĩ này.

Một tên tuổi cần được nhắc đến nữa là Busuki Abødulac. Bút pháp của họa sĩ này thật điêu luyện, tuy ông thường vẽ bằng màu nguyên và ít khi pha trộn. Những bức tranh phong cảnh đầy cảm khoái và dân dã (*Cánh cây ruộng ở Savác*) của ông đã nổi tiếng toàn Indônêxia. Abødulac là họa sĩ hiện thực nghiêng về chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn. Trong tranh của ông, đôi khi cũng toát lên những kinh nghiệm của chủ nghĩa ấn tượng.

Trong những năm gần đây chủ nghĩa trừu tượng và siêu thực có nhiều ảnh hưởng tới các họa sĩ Giacácta.

### ***b. Nghệ thuật dân gian hiện đại ở Bali***

Bali chiếm một vị trí đặc biệt trong nền nghệ thuật tạo hình Indônêxia và thế giới vì những đặc trưng dân tộc độc đáo, vì sự liên tục trong lịch sử văn hoá lâu dài, và vì sự phổ biến rất rộng rãi của nó đối với mọi người dân Bali. Hòn đảo Bali nổi tiếng thế giới một phần vì cho đến nay nó vẫn là cái nôi duy nhất nuôi dưỡng những truyền thống văn hoá Ấn Độ giáo vốn đã bị mất từ lâu ở những hòn đảo khác, nhưng chủ yếu nổi tiếng vì nó tiêu biểu cho tài năng sáng tạo của dân tộc Indônêxia.

Nói tới nghệ thuật dân gian Bali không thể không nhắc tới những chòi thiêu xác, những đồ tế thần trong những ngày lễ hội, những hình chạm khắc trên gỗ... Nhưng nổi bật hơn cả vẫn là điêu khắc gỗ và tranh dân gian.

#### ***Điêu khắc gỗ Bali***

Điêu khắc gỗ là một ngành mỹ thuật trang trí thực dụng rất cổ xưa mà cho đến nay vẫn còn được người Bali ưa chuộng. Điêu khắc Bali truyền thống thường lấy đề tài về những nhân vật huyền thoại; nó chủ yếu mang tính chất trang trí. Những pho tượng gỗ đều được tô các màu đỏ, xanh, vàng... rực rỡ.

Cho đến nay, các nghệ nhân điêu khắc Bali vẫn đeo, gọt tượng bằng các dụng cụ truyền thống. Kỹ thuật của họ là đeo, gọt, bóc dần thân gỗ bằng những nhát đục nhẹ nhưng sắc, gọn. Như một họa sĩ, những nghệ nhân Bali nện những nhát búa nhẹ nhẹ lên những chiếc đục; lưỡi đục bóc đi từng mảng gỗ nhỏ và tạo ra trên mặt gỗ những khối, những nét cần thiết. Bằng cách đó, họ hoàn toàn làm chủ chất liệu và tạo ra được những mặt phẳng tinh tế trên chất gỗ có độ rắn cao. Sau khi đeo gọt xong, người ta làm nhẵn, đánh bóng pho tượng bằng đá rấp và tre nứa.

Điêu khắc Bali rất nhiều màu sắc. Chính màu sắc là một trong những nét đặc trưng nhất của nghệ thuật điêu khắc của Bali. Màu sắc sáng chói nhưng lại rất hài hoà trên y phục và trang trí đã đem lại cho những hình thể điêu khắc tính lạc quan yêu đời và những phẩm chất của nghệ thuật trang trí. Những tác phẩm tiêu biểu của điêu khắc Bali với những màu sắc trang nhã như phẳng phát gam màu của những con rối Vayang.

Từ những năm 20 - 30 của thế kỷ này, điêu khắc Bali đã bộc lộ xu hướng thoát ra khỏi những mô típ và đề tài truyền thống, quan tâm đến những đề tài gần gũi với thực tại hơn. Cùng với xu hướng đó là sự thay đổi về phong cách của điêu khắc gỗ Bali.

Ở điêu khắc dân gian hiện đại Bali, nổi bật lên



tính đường nét của hình thể, sự kéo dài của tỷ lệ, những hoạ tiết trang trí thừa bị lược bỏ. Nhiều tác phẩm được cách điệu rất cao.

Trong số những trung tâm điêu khắc nổi tiếng của Bali, nổi bật lên là những xưởng điêu khắc của làng Mác. Những pho tượng, những tác phẩm chạm khắc của của nghệ nhân làng này hầu hết vẫn theo những đề tài truyền thống của điêu khắc gỗ Bali. Đôi khi, có những bức tượng nhỏ như mô phỏng những con rối Vayang. Nói chung, các tác phẩm chạm khắc của làng Mác có hình dáng trang nhã, trang trí tinh tế và kỹ thuật điêu luyện.

Xu hướng thứ hai trong điêu khắc Bali thường được gọi một cách quy ước là phong cách "kỳ dị". Phong cách này chủ yếu tập trung ở làng Sabatu. Đặc trưng chủ yếu của nó là, về mặt hình thức, vẫn tuân thủ nghiêm ngặt những đề tài truyền thống của điêu khắc Bali. Nhờ vậy, cho đến nay, họ vẫn tạo ra được những hình tượng của phong cách này có một cái gì đó như là ma thuật và nguyên thủy. Những hình tượng đó là những thần linh của thời bộ lạc xa xưa mà giờ đây các dân tộc ít người ở Indônêxia còn tôn thờ.

Ngoài hai xu hướng trên, ở Bali còn có một xu hướng có thể gọi là "hiện thực" ở một số làng quanh vùng Ubút - trung tâm nghệ thuật của Bali. Các nghệ nhân ở đây có cái nhìn và cách thể hiện rất hiện

thực đối với các đề tài. Phong cách này thiên về những đường nét tinh tế, giản lược, ngôn ngữ tạo hình cô đọng.

Nói tới nghệ thuật điêu khắc gỗ Bali không thể bỏ qua được phong cách của làng Nhu King hay Batuan.

Ở đây, người ta làm những con vật trông rất hiện thực và gợi cảm. Thông thường, người ta lấy hình tượng động vật từ thơ ca dân gian, từ tục ngữ, thành ngữ, từ những truyện ngụ ngôn. Ví dụ, tượng diệc, tôm và cua là hình ảnh nghệ thuật của câu chuyện dân gian về con diệc tham lam không muốn chia phần mỗi do tôm kiến được cho cua. Nhóm tượng này, tuy phức tạp về động thái nhưng vẫn rất thanh thoát và cô đọng.

Hầu hết những tác phẩm động vật của phong cách này đều là kết quả của sự quan sát tinh tế và hiểu biết sâu sắc động thái của từng con vật cộng với kỹ thuật hoàn hảo của các nghệ nhân.

Tất nhiên, ở Bali còn nhiều nghệ nhân điêu khắc làm những sản phẩm khác nhau. Có người mô phỏng những kiến trúc dân tộc, có người chuyên làm những đồ vật trong nhà, có xưởng chỉ làm những mặt nạ cho sân khấu rối bóng... Nhưng những phong cách, những trường phái vừa kể trên, cho đến nay vẫn là tiêu biểu nhất cho nghệ thuật điêu khắc gỗ dân gian không chỉ của Bali mà còn của cả Indônêxia.

### *Tranh dân gian Bali*

Từ những năm 20 của thế kỷ này trở về trước, ở các vùng thôn quê của Bali đã tồn tại những xưởng tranh dân gian. Cũng như điêu khắc, tranh dân gian truyền thống Bali chủ yếu mô tả những tình tiết, những câu chuyện rút ra từ sử thi hoặc những đề tài tôn giáo. Tranh dân gian truyền thống của Bali chưa được vẽ theo luật xa gần (nhân vật chính được vẽ to hơn, nhân vật phụ thì nhỏ hơn) và thường được phủ kín cả bề mặt bằng những hình thể, những hoạ tiết thực vật. Loại tranh này có hình hoạ rất tinh tế và đượm màu sắc đồ hoạ với gam màu khá chói chang.

Từ những năm 30, nhất là từ sau ngày Indônêxia giành được độc lập, tranh dân gian Bali đã phải va chạm với nhiều thể loại, trường phái, phong cách hội hoạ khác nhau. Nhưng thật kỳ lạ, không một ảnh hưởng nào của phương Tây có thể thay đổi được ngôn ngữ tạo hình của nền hội hoạ này. Bởi vậy, cho đến nay Bali vẫn là một trung tâm hội hoạ dân tộc duy nhất ở Indônêxia. Tuy nhiên, do những ảnh hưởng và tiếp xúc với bên ngoài, hội hoạ Bali đã tiếp thu chất liệu mới, kỹ thuật mới và mở rộng đề tài của mình.

Nếu như trước đây tranh dân gian truyền thống Bali là sản phẩm của những người thợ dân gian, thì ngày nay ở Bali đã có đông đảo hoạ sĩ chuyên nghiệp được học qua các trường mỹ thuật. Nhưng, ở các vùng

quê vẫn còn những họa sĩ không chuyên, đôi khi, những bức tranh của họ lại trở thành những tác phẩm nổi tiếng của hội họa Bali hiện đại, tuy về cơ bản vẫn trung thành với tranh dân gian truyền thống, nhưng nó đã trở thành một trường phái hội họa độc đáo của Indônêxia.

Về bố cục, tranh dân gian Bali thường được chia ra thành 3 băng song song với nhau. Những băng này ít nhiều được tách khỏi nhau bằng những ngắt đoạn không gian khá rõ và thường là dưới dạng những đèn miếu, cây cối, dòng suối hay dãy núi, v.v...

Toàn bộ bức tranh dày đặc những chủ đề tạo hình và những môtip phong cảnh. Kết quả là bức tranh hiện ra như tấm thảm lông lầy. Ấn tượng trải thảm còn được nhấn mạnh thêm bằng cách kéo dài hình ảnh thị giác về hai cạnh bên của bức tranh. Hiệu quả tương tự cũng đạt được khi mô tả từng đoạn, từng khúc của sự việc. Họa sĩ như muốn để người xem tự hoàn chỉnh từng cảnh trí cho đến toàn bộ bức tranh theo trí tưởng tượng của mình.

Phong cảnh đóng một vai trò rất lớn trong tranh dân gian. Đối với người Bali, thiên nhiên không chỉ là cái nền mà còn là môi trường sống của những nhân vật và có một vị trí quan trọng trong bố cục hội họa.

Hầu hết các nhân vật trong hội họa Bali đều không được đặc tả về tâm lý. Điều này phần nào do đặc

điểm của ngôn ngữ tạo hình trong nghệ thuật Bali qui định, đó là việc miêu tả tính cách của các nhân vật không phải bằng chân dung tâm lý mà chủ yếu bằng động tác, bằng vị trí của nó trong bố cục, bằng y phục, bằng vật biểu trưng...

Bảng màu của tranh Bali nói chung khá chói với năm màu chủ đạo là: đỏ (sơn tàu), đen (bổ hồng hoà với nhựa cây), trắng (than của xương lợn), vàng (lọc từ đất sét setôn), xanh lơ (màu thực vật). Những màu kể trên đều do người vẽ tự chế rồi đem trộn với dầu cá. Để có màu xanh lá cây, họ hoà vàng với xanh lơ, còn để có màu nâu thì trộn đen với đỏ. Theo cách đó, bảng màu của Bali trở nên hết sức phong phú.

Tính chất thi vị, tình cảm lãng mạn, xúc cảm huyền thoại, là những nét rất đặc trưng trong tranh dân gian Bali truyền thống cũng như hiện đại. Một thế giới thanh bình, thiên nhiên tươi đẹp, cuộc sống hạnh phúc và thành thần của con người trong thiên nhiên chính là cơ sở thế giới quan của các nghệ sĩ Bali.

Tính chất trang trí trở thành một trong những ngôn ngữ tạo hình chính của hội họa Bali. Ấn tượng trang trí còn được tạo bởi tính cách điệu hoá cao của các nhân vật - vừa là nhân vật, vừa đóng vai trò như các họa tiết trang trí.

Nếu so với những bức tranh cổ, thì tranh dân gian Bali hiện đại phong phú hơn nhiều, hoàn hảo hơn nhiều cả về đề tài, kỹ thuật và ngôn ngữ tạo hình.

# NGHỆ THUẬT THÁI LAN

---

■ NGŨ VĂN DOANH

## I. THỜI KỲ TIỀN SỬ

Tại một số nơi trên đất Thái Lan - chủ yếu là bên các triền sông cổ, như ở Kanchanaburi (phía Tây của miền Trung Thái Lan), Chiang Mai và Chiang Rai (Bắc Thái Lan), các nhà khảo cổ đã phát hiện ra những công cụ thời đá cũ thô sơ. Theo các nhà nghiên cứu, công cụ đá cũ của Thái Lan, về hình dáng và chức năng, thuộc truyền thống công cụ cắt chặt (Sopping Sopping) của cả một khu vực đá cũ rộng lớn ở Nam và Đông Á. Điều đó chứng tỏ, ngay từ thuở bình minh của loài người, trên lãnh thổ Thái Lan, đã có mặt bấy người nguyên thủy sống bằng săn bắt và hái lượm.

Hàng vạn năm sau, những con người nguyên thủy ở Thái Lan đã chuyển sang một giai đoạn phát triển cao hơn thời kỳ đá mới. Tại các di chỉ Saiyok thuộc tỉnh Kanchanaburi, Hang Ma (cách thành phố Mac Hong Son 60 km về phía Bắc), các công cụ đá tìm

được đã trở nên tinh tế hơn, đa dạng hơn. Chúng thường có hình ô van, tròn, tam giác. Những công cụ ở Saiyok, Hang Ma được các nhà khoa học xếp vào loại công cụ Hoà Bình (tên một địa chỉ thời đá mới ở Việt Nam). Ngoài các công cụ đá ra, cũng đã phát hiện ở hai di chỉ trên những mảnh gốm thô có vân thừng, những dấu tích của động thực vật. Từ tất cả những hiện vật đã tìm thấy ở Saiyok, Hang Ma,... người ta phỏng đoán rằng, con người thời này, bên cạnh nghề chính là săn bắt và hái lượm đã bắt đầu biết trồng trọt và làm đồ gốm. Theo cách định niên đại bằng phương pháp cacbon phóng xạ, thì di chỉ Hang Ma đã có gần 10.000 năm tuổi.

Vào những năm 1965 - 1968, tại Non Nok Tha tỉnh Khon Kaen đã phát hiện ra một trong những di chỉ đồ đồng quan trọng ở Đông Nam Á. Tại đây, bên cạnh những công cụ đá, đã tìm thấy một số hiện vật đồng thau và gốm có niên đại 5.000 đến 6.500 năm trước đây. Điều này chứng tỏ tại Thái Lan cũng như ở Đông Nam Á đã có một truyền thống kỹ nghệ đồng hoàn toàn độc lập so với các trung tâm đồ đồng lớn của thế giới như: Tiểu Á, Bắc Trung Quốc, Ấn Độ...

Di chỉ đồ đồng lớn và nổi tiếng thứ hai được phát hiện vào cuối những năm 60 đầu những năm 70 ở Bản Chiêng thuộc tỉnh Udôm Thaini ở Đông Bắc Thái Lan. Tuy cùng thời, cùng trình độ phát triển như Non

Nok Tha, nhưng ở Bản Chiềng phát hiện được nhiều hiện vật hơn. Ở đây, đã tìm thấy những hiện vật bằng đồng như: Đồ dùng các lưỡi câu, vũ khí (rìu, dao, mũi nhọn...), các đồ trang sức (vòng tay, vòng cổ...), những hình điêu khắc (hình người, đầu người, bò, voi...) những đồ vật khác như mô, chuông, trống, binh khí...

Trên các đồ đồng và đồ gốm của Bản Chiềng đã xuất hiện nhiều họa tiết trang trí phức tạp và đầy tính thẩm mỹ. Ta có thể gặp các mô típ xoắn ốc với đủ kiểu từ đơn giản đến phức tạp, các hoa văn hình học như: tròn, vuông, tam giác..., những trang trí hình cây cối, các mô típ ngôi sao, những hình động vật như: rắn, cá, côn trùng, hươu sao, thằn lằn,... và hình người.

Như vậy với Non Nok Tha và Bản Chiềng, nghệ thuật thời đồ đồng của Thái Lan đã có một quá trình phát triển rực rỡ và độc đáo. Với Bản Chiềng, văn hoá nghệ thuật thời kỳ đồ đồng của Thái Lan có thể sánh ngang với những trung tâm lớn cùng thời trong khu vực như Đông Sơn và Thạch Trại Sơn (ở Trung Quốc). Vì những giá trị đặc biệt trên mà Bản Chiềng đã được công nhận là di sản văn hóa thế giới.

Những hiện vật khá phong phú phát hiện được tại hàng loạt những di chỉ kế tiếp liên tục nhau từ những thời kỳ đồ đá sang đồ đồng đã cho ta một bức tranh



khá hoàn chỉnh về nền nghệ thuật tiền sử kéo dài hàng vạn năm trên đất Thái Lan. Các công cụ sản xuất thời đồ đá tuy thô sơ nhưng đã là những sáng tạo đầu tiên rất quan trọng của bảy người nguyên thủy ở Thái Lan. Sang thời đá mới, con người tiền sử của Thái Lan đã biết làm đồ gốm và đã biết trang trí lên các đồ vật bằng gốm của mình những hoa văn cho thêm đẹp. Đặc biệt khi bước sang kỷ nguyên đồ đồng, nền nghệ thuật của Thái Lan đã đạt được những thành tựu có tầm cỡ quốc tế có thể sánh ngang với những nghệ thuật lớn cùng thời của khu vực Đông Nam Á thời cổ. Vào giai đoạn này, con người tiền sử ở Thái Lan không những đã tạo ra những vật dụng đẹp mà còn sáng tạo ra những tác phẩm nghệ thuật thực thụ để trang điểm cho con người (các đồ trang sức) và để phục vụ cho những mục đích tín ngưỡng (các hình người, động vật, những đồ binh khí...)

Nhưng sau Bản Chiêng, nghệ thuật Thái Lan bước sang một giai đoạn mới: giai đoạn sơ sử và lịch sử đầy những biến động phức tạp.

## II. THỜI KỲ LỊCH SỬ TIỀN THÁI

### *1. Những hiện vật cổ đầu tiên*

Một trong những tác phẩm nghệ thuật quan trọng và cổ nhất được phát hiện ở Thái Lan (vùng Pong Tuk, tỉnh Kanchanaburi) là chiếc đèn đồng của La

Mã. Trên chiếc nắp đậy lỗ rót dầu của chiếc đèn có hình khuôn mặt một vị thần của thế giới HyLa. Đuôi đèn giống như một chiếc lá cọ cách điệu với hai hình cá heo châu đầu vào nhau nằm đối xứng ở hai bên. Các nhà nghiên cứu cho rằng, chiếc đèn này được làm ở Alêchxandơri (Aicập) vào những năm cuối của thế kỷ I trước Công nguyên và được đưa tới đất Thái Lan bởi các thương nhân người Ấn Độ.

Không chỉ ở Pong Tuk, ở nhiều nơi trên đất Thái Lan người ta cũng đã tìm thấy nhiều tác phẩm nghệ thuật cổ. Đó là những tượng Phật bằng đồng nhỏ phát hiện ở Nakhon Rachasima (Kòrát), ở Sungai Kolôc (Narathivat), chúng đều thuộc nghệ thuật Amaravati<sup>(1)</sup> (Ấn Độ) và Anurathapura (Srilanka) khoảng từ thế kỷ II đến thế kỷ V.

Những tượng Phật bằng đồng nhỏ đó có các đặc trưng phong cách như sau: Chiếc áo tu hành nhiều nếp xếp bó lấy cơ thể rồi vắt qua vai trái (vai phải để trần). Những lớp sóng dầy của các nếp áo dâng lên từ phía phải của cơ thể, trào qua cổ tay phải rồi đổ thẳng xuống đất. Tay phải Đức Phật đưa lên làm động tác trần an hay thuyết pháp, trong khi đấy, bàn tay trái cầm lấy một đầu mép của tấm áo. Tất cả những dấu hiệu đó đều thuộc một niên đại khá sớm (thế kỷ IV-V).

---

(1) Amaravati: thành phố miền Nam Ấn Độ, một trung tâm quan trọng của nghệ thuật Phật giáo vào các thế kỷ II-III.

Bên cạnh những bức tượng thô, khoẻ của phong cách Amaravati, tại nhiều nơi ở Thái Lan, như Prapathom, Viêng Sa, người ta còn tìm thấy nhiều tượng Phật chái chuốt, mượt mà thuộc nghệ thuật Gupta (thế kỷ IV-V) của Ấn Độ.

Tại nơi tìm ra chiếc đèn đồng La Mã, còn phát hiện ra nhiều tượng nhỏ thuộc phong cách hậu Gupta (thế kỷ VI-VIII) và phong cách Pala (thế kỷ VIII-XI) của Ấn Độ. Về cơ bản, tượng Phật ở Prapathom thuộc phong cách Amaravati. Nhưng kiểu mặc áo lại theo kiểu hậu Gupta: một phần của tấm áo tu hành từ cổ tay trái đổ thẳng xuống phần còn lại của tấm áo, sau khi vắt qua vai trái, đáng lý phải chảy dài xuống đầu gối theo kiểu Amaravati, thì nó lại quấn quanh cánh tay trái của Đức Phật theo cách của Bắc Ấn Độ.

Bên cạnh những tác phẩm điêu khắc Phật giáo, ở Nam và Đông Thái Lan còn phát hiện ra một số lượng không nhỏ những bức tượng đá thuộc Ấn Độ giáo. Đó là những tượng thể hiện thần Visnu đứng với bốn tay cầm bốn vật biểu tượng: tù và hình con ốc, chiếc đĩa, dùi cui, bông sen hoặc miếng đất. Vị thần thường đội mũ hình trụ, mặc ở phần dưới cơ thể một tấm vải dài tới đầu gối.

Cổ nhất là tượng Visnu ở Chaiya thuộc tỉnh Suratthani. Theo các nhà nghiên cứu, Visnu ở Chaiya là pho tượng Ấn Độ giáo cổ nhất được biết ở Đông

Nam Á. Tượng bằng đá cát, cao 69 cm và có niên đại thế kỷ IV-V.

Các pho tượng Ấn Độ giáo muộn hơn được các nhà nghiên cứu chia ra làm ba nhóm: Nhóm tượng có một tấm khăn trang trí bỏ vắt chéo ngang đùi. Hoàn toàn giống nhóm đầu, nhưng ở các tượng nhóm hai, tấm khăn trang trí vắt ngang đùi chứ không vắt chéo. Nhóm thứ ba không có khăn trang trí, nhưng lại đặc trưng bởi cơ thể có cơ bắp khoẻ mạnh.

Xét về phong cách, các tượng Ấn Độ thời kỳ này của Thái Lan đều còn rất gần với hoặc nghệ thuật hậu Gupta hoặc nghệ thuật Pala của Ấn Độ.

Như nhiều khu vực khác ở Đông Nam Á, từ giữa thiên niên kỷ đầu sau Công nguyên, nghệ thuật Thái Lan đã chóng bộc lộ những cá tính của mình.

## ***2. Phong cách Môn Đvaravati (thế kỷ VI-XI)***

Nhà sư Huyền Trang người Trung Hoa thế kỷ VII cho chúng ta biết tới một nhà nước có tên là "Tôlôpôti" ở phía Đông Srisetra (Mianma), cái tên Trung Quốc đó là phiên âm của từ "Đvaravati" bằng tiếng Xanxrit (tiếng Phạn).

Cùng với sự hình thành vương quốc Đvaravati của người Môn, một phong cách nghệ thuật lớn ra đời - phong cách Đvaravati. Phong cách nghệ thuật này không chỉ nở rộ ở miền Trung mà còn lan rộng tới tận vùng Đông Bắc của Thái Lan.

Hầu hết những tác phẩm điêu khắc của Đvaravati là bằng đá, chỉ một số ít bằng đồng. Chúng đều mang nội dung và hình tượng của Phật giáo, trong đó, nổi bật hơn là những tác phẩm điêu khắc thể hiện Đức Phật.

Tượng Phật sớm thuộc giai đoạn đầu phong cách, như pho tượng ở Vat Pô (Aduthada) còn gắn với truyền thống nghệ thuật Gupta và hậu Gupta. Các hình Phật kiểu này đều đứng trong tư thế tam đoạn (tribanga) uyển chuyển, tay phải làm động tác ban phước, tay trái giữ đầu nút của tấm áo cà sa. Chúng đều có niên đại sớm - thế kỷ VII. Cũng ở Vat Pô, đã tìm thấy một tượng Phật có niên đại muộn hơn, đầu thế kỷ VIII. Ở tác phẩm này, đã bắt đầu xuất hiện những nét nhân chủng bản địa trên khuôn mặt. Những dấu hiệu bản địa trở nên đậm nét là tiêu biểu ở các hình Phật thế kỷ VIII-X: Xoáy tóc hình búp ốc lớn, khuôn mặt dẹt, lông mày cong và giao nhau, mũi tẹt, cặp mắt nhô ra, đôi môi dày và được nhấn bằng nét hoặc đường gờ nổi thanh tú.

Ở Mường Phai, tìm thấy một pho tượng Phật ngồi trên đài rắn Naga. Đây là bức tượng Phật Naga được biết cổ nhất ở Thái Lan. Cùng loại này, còn có Phật Naga ở tỉnh Prachinburi. Ở loại tượng Phật Naga này, còn thấy rõ ảnh hưởng Pala qua kiểu áo trên bó sát người. Do đó, chúng có niên đại khoảng thế kỷ IX-X.

Về sau, các tượng Phật đứng của Đvaravati đều có tư thế đứng thẳng, và đưa cả hai tay lên làm động tác thuyết pháp. Tư thế này, ở Thái Lan, được gọi là "hạ thế từ bầu trời Tavatimsa". Những bức tượng lớn được tạc với kỹ thuật đặc thù của người Môn Đvaravati: Thân và hai tay được tạc riêng rồi mới đem chắp vào nhau bằng mộng chốt.

Một kiểu tượng Phật đặc biệt và chỉ thấy trong nghệ thuật Đvaravati là loại tượng thể hiện Đức Phật đứng hoặc ngồi trên đầu một con vật kỳ dị mà các nhà khảo cổ Thái Lan gọi là "panabati" (chúa rừng xanh). Hình người đứng, đôi khi là hình ảnh Đức Phật đang từ bầu trời Tavatimsa xuống cùng với hai vị thần (Indra và Brahma) hộ tống hai bên. Nếu Phật được hai thần đi theo xuống thì bao giờ cũng có hình ô trên đầu. Nếu không có hình ô thì đó là Phật và hai Bồ tát: Quan Âm và Maitrea. Con vật "panabati" có mỏ của thần điểu Garuda, mắt và sừng của bò thần Nandin và đôi cánh của ngỗng thần Hamsa một sự kết hợp của ba vật cưỡi của ba vị thần tối thượng Ấn Độ giáo: Visnu, Siva và Brahma.

Các nghệ sĩ Đvaravati không chỉ tạc tượng Phật mà còn khắc những phù điêu kể về cuộc đời của Ngài. Ví dụ, bức phù điêu thể hiện "điều kỳ diệu ở Sravasti tìm thấy ở Vat Chin (Aduthada) và hai phù điêu ở Prapathom mô tả "cuộc thuyết pháp đầu tiên". Bức

phù điêu "điều kỳ diệu ở Sravasti" có hai cảnh: cảnh bên trên mô tả Đức Phật đang thuyết pháp cho mẹ ở bầu trời Tavatimsa và cảnh dưới mới là cảnh Ngài hoá thân ra muôn vàn Đức Phật để chứng tỏ phép mầu kỳ diệu của mình.

Một điều khá lý thú và lạ lùng đối với nghệ thuật Đvaravati là việc phát hiện ra không ít những hình khắc thể hiện bánh xe pháp luân biểu tượng cho cuộc thuyết pháp đầu tiên của Đức Phật tại vườn Lộc Uyển gần Benares (Ấn Độ). Ở Ấn Độ, hình tượng này xuất hiện rất sớm: từ thế kỷ III trước Công nguyên đến thế kỷ III sau Công nguyên trước khi hình thành tượng Đức Phật. Các bánh xe pháp luân của Thái Lan không chỉ giống với Ấn Độ về bút pháp thể hiện mà còn có chức năng tương tự làm trang trí ở đầu các cột đá. Điều này khiến các nhà nghiên cứu cho rằng Phật giáo đã tới đất Thái Lan có thể từ thời Asôka (thế kỷ III trước Công nguyên). Về sau các nhà điêu khắc Môn Đvaravati vẫn cứ mô phỏng những hình bánh xe được đem vào từ trước.

Khởi thủy, người ta làm những tấm hình thờ bằng kim loại hoặc đất nung nhỏ thể hiện Đức Phật để làm vật kỷ niệm những ai đã hành hương tới bốn nơi linh thiêng của Phật giáo: Lumbini (nơi Phật sinh), Bôtgaia (nơi Phật đắc đạo), Săcnăc (nơi Phật thuyết Pháp lần đầu) và Kusinara (nơi Phật tịch diệt). Về

sau, những tấm hình đó trở thành "tượng thánh" cho các tín đồ nghèo, không có tượng đồng hoặc đá. Theo các văn bản Pali của Xâyl Lan (nay là Srilanka), từ thời Đvaravati, các tấm hình thờ đó có chức năng nhắc nhở người ta nhớ tới và theo đạo Phật. Ở Đvaravati thường thấy các hình thờ bằng đất nung. Những hình khắc trên các hình thờ của Đvaravati rất đa dạng: một số chịu ảnh hưởng Gupta hay hậu Gupta, một số khác lại mang nhiều dấu ấn của nghệ thuật Pala.

Nghệ thuật Đvaravati nở rộ ở miền Trung Thái Lan, đặc biệt là Nakhon, Uđong (thuộc các tỉnh Supanburi và Ratburi), ở Đông Bắc: Mường Phadet Sungyang (tỉnh Kalasin). Một số hình Phật và bánh xe pháp luân của nghệ thuật Đvaravati cũng xuất hiện ở phía Nam.

Vào giữa thế kỷ VII, người Môn ở Lavô (Lôpburi) đi lên phía bắc và lập ra vương quốc Hariphunxay (Lam Pun). Do hoàn cảnh lịch sử, nghệ thuật Đvaravati tồn tại ở đây cho đến khi Hariphunxay bị người Thái chiếm vào cuối thế kỷ XIII.

Giá những kiến trúc của Đvaravati ở miền Trung Thái Lan mà còn, thì bức tranh nghệ thuật cổ của đất nước này sẽ ngoạn mục hơn nhiều. Qua các phế tích ở Pra Men và Chulapaton, các nhà nghiên cứu đã dựng lên được mô hình xưa của chúng. Pra Men



có cấu trúc nền móng và quy mô đồ sộ không khác gì ngôi đền Ananda kỳ vĩ ở Pagan (Mianma). Còn Chedi (tháp) Chulapaton thì lại là một tháp Phật giáo to lớn và linh thiêng, nằm ở trung tâm thủ đô Nakhon Pathom của Đvaravati. Rất nhiều hiện vật tìm được tại đây. Trong đó, có những mảng tường bằng vôi vữa thể hiện các cảnh lấy từ jataka (Phật thoại). Qua kết cấu các lớp móng và các mảng kiến trúc còn lại, các nhà nghiên cứu phỏng đoán, Chedi Chulapaton xưa là một tháp vuông năm tầng, cao 51 mét và là tiền thân cho mô hình tháp kiểu Kukut của người Môn ở Bắc Thái Lan.

Trong số các kiến trúc Môn còn lại ở Thái Lan, tháp Kukut ở Lämpun là còn lại nguyên vẹn hơn cả. Xưa kia tháp này có tên là Mahábala và do ông vua Môn ở Lämpun là Adicaraja (1120-1150) xây dựng. Năm 1218 nó được vua Sapbadisiphi tu sửa lại vì bị động đất làm hư hại nhiều.

Tháp Kukut có bình độ vuông (cạnh dài 24m) gồm một nền hai bậc bằng đá ong và trên đó là khối kiến trúc năm tầng cao 28m. Chóp tháp có thể có hình chóp nhọn, nhưng đã mất. Trên mặt của năm tầng tháp đều có những khám lớn chứa tượng Phật đứng (mỗi mặt của mỗi tầng có ba khám). Toàn bộ ngôi tháp được xây bằng gạch (trừ phần mền bằng đá ong) và được trát vôi vữa ra bên ngoài.

Qua những tháp mô hình nhỏ bằng đá, người ta

còn biết thêm một vài dạng tháp nữa của Đvaravati. Đó là loại tháp nền vuông, thân bán cầu, đỉnh nhọn như kiểu tháp của Srilanca và loại tháp nền vuông, thân hình như chiếc bát úp người và đỉnh là một hình búp nhọn cao tạo bởi nhiều vành tròn, nhỏ dần, xếp chồng lên nhau.

Một kiểu tháp khá đặc biệt nữa của người Môn và rất phổ biến ở Bắc Thái Lan là dạng tháp có thân vuông cao và đỉnh nhọn hình quả bầu như của Thất Luồng ở Lào. Tiêu biểu cho dạng tháp này ở Bắc Thái Lan là Prathat Panom ở tỉnh Nakhon Panom. Qua các hình khắc trên gạch, các nhà nghiên cứu xác định niên đại cho kiến trúc này là thế kỷ IX.

Từ đầu thế kỷ XI, nghệ thuật Đvaravati ở Trung Thái Lan bắt đầu chịu ảnh hưởng ngày càng rõ của nghệ thuật Khơme. Bằng cuộc tấn công của hoàng đế vương triều Angco là Suriavacman I vào thủ đô Nakhon Pathom, nhà nước Đvaravati chấm dứt sự tồn tại gần năm thế kỷ của mình. Vương quốc tuy không còn, nhưng truyền thống nghệ thuật của người Môn còn tiếp tục sống và góp phần không nhỏ vào quá trình hình thành nền nghệ thuật của người Thái sau này.

### **3. Phong cách Srivijaia (thế kỷ VII-XIII)**

Khoảng giữa những thế kỷ VII-XIII, nổi lên một vương quốc hùng mạnh ở bán đảo Mã Lai và Nam

Thái Lan - vương quốc Srivijaia. Nghệ thuật ở phía Nam của Thái Lan trong suốt thời kỳ này được gọi với cái tên là "nghệ thuật Srivijaia".

Các tác phẩm được tìm thấy chủ yếu bằng đá hoặc đồng. Chúng rất gần gũi với nghệ thuật Trung Giava (thế kỷ VII-X) của Indônêxia và đều là những tác phẩm của Phật giáo Đại thừa. Phong cách nghệ thuật này kéo dài ở phía Nam Thái Lan suốt từ thế kỷ VII đến tận thế kỷ XIII - khi vùng đất đó nhập vào vương quốc Thái Su Khố Thay. Tượng đá Avalokitesvara tìm thấy ở Chaiya là một trong những tuyệt tác của phong cách Srivijaia ở Thái Lan. Vị bồ tát có thân hình thon thả, dong dỏng đứng hơi vẹo hông về bên phải. Khuôn mặt ngài tròn trĩnh, trầm tư nhưng lại dịu dàng. Ngực, vai, bụng và khuôn mặt được tạc bằng những khối tròn mềm mại, trang nhã. Mái tóc tết thành nhiều dải và vắt ngược lên thành một khối cao trên đỉnh đầu.

Cũng ở Chaiya còn phát hiện ra hai pho tượng đồng có niên đại muộn hơn bức tượng đá kể trên. Cả hai đều là tượng Avalokitesvara. Một trong hai tượng đồng của Chaiya, hiện là niềm tự hào của Bảo tàng quốc gia Băng Cốc.

Như pho tượng đá, bức tượng đồng này có một vẻ đẹp lý tưởng, cao siêu. Tất cả từ khối hình đến đường nét đều trơn tru, mượt mà. Tư thế của đầu, mình hơi

ngiêng theo kiểu tam đoạn của Ấn Độ, trông thật duyên dáng, kiều kỳ. Tuy hình Phật Amitaba trên đỉnh đầu bị mất, nhưng ta vẫn dễ nhận ra đây là Bồ tát Avalokitesvara qua tấm khoác bằng da hươu vắt qua vai trái.

Tượng Phật trên Naga ở Vat Viêng (Chaiya) không chỉ độc đáo ở động tác tay mà còn là sự kết hợp hài hoà giữa hai phong cách tạo hình: Khhome và Giava. Đây là một trong những tượng Phật trên Naga rất hiếm không ở tư thế trầm tư mà lại dùng bàn tay phải chỉ xuống đất làm động tác khuất phục Mara. Ở pho tượng này, ảnh hưởng Khhome biểu hiện trên bộ mặt dài của Naga và qua những nét, khối vuông vắn của khuôn mặt Đức Phật. Những đặc điểm Giava thấy ở phần sọ nhô lên phẳng lì không có xoáy tóc, nhưng phía trước lại có hào quang hình lá đề và ở đầu vạt áo bện thành nhiều nếp vắt qua vai trái.

Nhiều hiện vật nghệ thuật thuộc phong cách Srivijaia được tìm thấy ở những nơi xa hơn về phía đông bắc Thái Lan như Mahasarakham và về phía nam như ở Sonkhola (tỉnh Singôra).

Nhiều kiến trúc và hiện vật cổ ở Chaiya khiến nhiều nhà nghiên cứu cho rằng Chaiya chứ không phải Palembang ở Sumatra là thủ đô của vương quốc Srivijaia. Một trong những kiến trúc nổi tiếng ở đó là Para Barômthat, một ví dụ điển hình của kiến trúc

tôn giáo Srivijaia. Đó là dạng đền tháp thân vuông mái nhiều tầng được trang trí bằng các hình tháp tròn xung quanh và kết thúc ở đỉnh bằng một tháp hình chuông cao nhọn. Một kiến trúc quan trọng khác ở Chaiya nữa là đền thờ Vát Keo. Về hình dáng thì ngôi đền này giống các tháp Chăm thế kỷ IX ở Việt Nam, nhưng kết cấu nội thất gồm một phòng chính và ba phòng phụ ở ba hướng lại gần với kiểu kiến trúc cùng loại của Trung Giava. Gần đây, một tượng Phật bằng sa thạch hồng được tìm thấy ở khám phía đông ngôi đền này rất gần với nghệ thuật điêu khắc Chăm thế kỷ X. Mối quan hệ nghệ thuật Chăm, Nam Thái Lan diễn ra như thế nào là cả một vấn đề phức tạp, lý thú.

#### **4. Phong cách Lôpburi (thế kỷ XI-XIV)**

Suốt ba thế kỷ (từ XI đến hết XIII) ở vùng Trung và Đông Bắc Thái Lan nở rộ một phong cách nghệ thuật hỗn hợp nảy sinh ra từ hai yếu tố: Môn Đvaravati và Khome.

Điêu khắc Lôpburi chủ yếu bằng đá, đồng và thể hiện nội dung của Phật giáo Đại thừa. Một vài tượng Phật trên Naga gần với phong cách Bàphôn của Campuchia thế kỷ XI và có một dấu hiệu đặc trưng: Đường viền cong trẻ xuống của tám vải cuốn ngang bụng. Một số tượng khác, tuy phảng phất yếu tố Angco Vat nhưng lại thể hiện một vài nét rất đặc trưng của

Lôpburi như chiếc mũ đội được khắc chạm tinh tế và tỉ mỉ như đối với đồ kim hoàn. Nhiều hơn cả là nhóm tượng Phật Naga cùng kiểu với phong cách Bayon của Campuchia. Khuôn mặt của nhóm tượng này vuông vức và có một băng viền nhỏ ngăn mái tóc khỏi trán. Tóc xoáy hình bút ốc, u sọ nổi lên thành hình búp sen hoặc viên ngọc, lông mày gần như thẳng. Nếu cái ấn tượng khắc khổ có niên đại thế kỷ XII, thì nụ cười dịu dàng ở khoe môi lại thuộc thế kỷ XIII-XIV. Do đó, nhóm tượng kiểu Bayon ở Lôpburi có thể thuộc quãng thời gian giữa thế kỷ XII-XIII.

Hầu hết các tượng đồng của Lôpburi được đúc vào cuối thế kỷ XII và thường thể hiện Phật, hoặc một nhóm tượng trên cùng một bệ. Các tượng nhóm đó có thể là biểu hiện tam thân của Phật: thân biến đổi, thân thường trụ và thân đạo pháp, hoặc là hình ảnh tam bảo được thể hiện bằng ba nhân vật: Đức Phật ngồi trên Naga ở giữa, còn hai bên là hai vị Bồ tát: Đức Quan Âm bên phải và Đức Thế Chí bên trái.

Bên cạnh các bức tượng của Phật giáo Đại thừa, những tác phẩm điêu khắc của Ấn Độ giáo hoặc Phật giáo Theravada cũng có mặt như các tượng Siva, Visnu, Visvamacma (vị thần thủ công nghệ)... nhưng số lượng quá ít ỏi và không nổi bật về mặt nghệ thuật.

Đặc biệt, trong nghệ thuật Lôpburi, có cả tượng

chân dung. Một trong số đó là chân dung vua Jaiavacman VII tìm thấy ở đền Pimay thuộc tỉnh Nakhon Rachasima.

Đến giai đoạn này thì kiến trúc còn lại khá nhiều, nhưng hầu hết lại là các đền thờ (Prasat) kiểu Khơme. Có những phế tích rất sớm thế kỷ VII như lanh tô đá gắn với phong cách Thalabiôrivat của Khơme tìm thấy ở tỉnh Chantaburi các chi tiết của kiến trúc ở Prachinburi và trung tâm Lôpburi. Các đền tháp thuộc các thế kỷ X - XIII thì nhan nhản ở Thái Lan. Nổi bật hơn cả là Prasat Mương Tam, Prasat Panom Rung ở tỉnh Buriram đền Pimay và Prast Banrangaeng ở tỉnh Surin, đền ba tháp (Pra Prang Sám Yot) ở Lôpburi.

Chỉ tồn tại có ba thế kỷ nhưng nghệ thuật Khơme ở Thái Lan - phong cách Lôpburi có một ảnh hưởng không nhỏ đối với nghệ thuật của người Thái vào những thế kỷ sau.

### III - THỜI KỲ THÁI

#### **1. Phong cách Sự Khố Thay (thế kỷ XIII đến giữa XV).**

Phong cách này mở đầu từ khi vua Si Inchatit lập ra nhà nước Sự Khố Thay, nhà nước độc lập đầu tiên của người Thái ở Thái Lan vào năm 1240. Phong cách nghệ thuật đầu tiên của người Thái được mọi người

đặt theo tên của nhà nước Thái đầu tiên đó - Phong cách Sù Khố Thay. Đây là một phong cách đẹp nhất và cũng độc đáo nhất của nghệ thuật Thái Lan, nhất là trong lĩnh vực tượng Phật.

Những nghệ sĩ Sù Khố Thay tiếp thu tất cả những di sản đã hình thành và tồn tại trước đó ở Thái Lan: nghệ thuật Môn, nghệ thuật Khơme. Tất cả những tiêu chí về cái đẹp, về hình tượng vốn đã được đúc kết lại từ xưa ở Ấn Độ cũng được người Thái vận dụng vào công việc sáng tạo nghệ thuật của mình. Đó là quan niệm siêu nhân về hình dáng của Đức Phật với: mái tóc xoắn hình bụt ốc, dái tai dài, đôi tay dài chấm gối. Đó là vẻ đẹp của các thần linh và các anh hùng trong huyền thoại: đầu hình quả trứng, cặp lông mày cong như cánh cung, mũi khoằm như mỏ vịt, cằm hình quả măng cụt, đôi vai nở trông như đầu voi, cơ thể mượt mà không phô bày xương sấu gân cốt...

Đã có những nhà nghiên cứu nói rằng, không ở đâu lại nhiều tượng Phật như ở Thái Lan. Mà hầu hết những kiểu tượng Phật Thái đều hình thành và hoàn thiện vào thời kỳ này. Người Thái làm tượng Phật bằng nhiều loại chất liệu khác nhau: đồng, đá, đất nung, vôi, vữa... và dưới nhiều tư thế: đứng, đi, ngồi, nằm.

Tuy có tiếp thu nhiều nguồn ảnh hưởng khác nhau, nhưng người Thái đã tạo ra một phong cách tượng



Phật riêng. Tượng Phật Thái thời Sù Khổ Thay có một vẻ đẹp lạ kỳ. Ấn tượng đầu tiên của tượng Thái là mượt mà, êm ả. Dù là trong tư thế đứng, ngồi, hay đi, nằm, tượng Phật Thái đều có những nét đặc trưng như sau: tóc xoắn hình bụt ốc, chiếc u sọ nhô cao thành hình ngọn lửa, khuôn mặt hình ô van thanh tú, cặp lông mày hình cung, mũi khoằm, cằm uốn lượn hình olíp tạo ra ấn tượng về quả măng cụt, cơ thể tuy tràn trề nội lực, nhưng được vẽ tròn bằng những khối cung lớn với bộ ngực phồng và đầu vú lồi lên, đôi tay uyển chuyển như vòi voi, bàn tay được tạo như đoá hoa sen vừa nở với các ngón dài thon, đầu mút các ngón tay uốn cong ngửa ra sau thật duyên dáng, tấm áo cà sa mỏng tang dính sát vào cơ thể. Các tượng Phật đứng khoác tấm áo phủ kín hai vai. Hầu hết các tượng Phật ngồi đều theo kiểu "anh hùng" (Virasana) tức cẳng chân phải đặt nằm dài trên cẳng chân trái.

Đẹp nhất, nổi tiếng nhất trong nghệ thuật Thái là tượng Phật đi với một gót chân nhấc lên, còn gót kia đứng thẳng; một tay đưa lên làm động tác thuyết pháp hay trấn an, tay kia thì đang đưa một cách tự nhiên ở bên hông.

Trong nghệ thuật Ấn Độ, Phật đi đã có, nhưng chỉ trên phù điêu và tranh tường. Chỉ với Sù Khổ Thay, Phật đi dưới dạng tượng tròn mới bắt đầu xuất hiện. Đây là đóng góp lớn của các nghệ sĩ Sù Khổ Thay

cho nghệ thuật Phật giáo. Không phải không có lý khi một số nhà nghiên cứu đánh giá tượng Phật đi của Sự Khổ Thay là một trong những đỉnh điểm của nghệ thuật Đông Nam Á và có thể sánh ngang với các nền tiểu tượng đẹp nhất của thế giới ở mọi thời đại.

Với Sự Khổ Thay, các dạng kiến trúc của Thái cũng được hình thành, hoàn thiện và trở thành mô hình cho các thời kỳ sau. Thời Sự Khổ Thay đã xuất hiện ba dạng tháp (tiếng Thái là Chedi) tiểu biểu. Dạng thứ nhất có tên là dạng Sự Khổ Thay mang những đặc trưng: nền vuông cao, nhiều bậc, thân làm theo kiểu đền tháp Khơme trông xa như một hình bấp ngọ khổng lồ và đỉnh là búp sen to. Đại diện cho dạng tháp này là tháp lớn của Vat Mahá That ở trung tâm thành phố Sự Khổ Thay và tháp lớn ở Vat Chedi Chéttheu ở Sisatchamalai.

Dạng thứ hai là kiểu tháp tròn gắn với kiến trúc cùng loại của Srilanca. Kiến trúc dạng này thường có các hình voi bao quanh ở chân nền.

Dạng thứ ba là dạng kết hợp giữa thân vuông của ngôi đền Srivijaia với đỉnh là một tháp tròn lớn kiểu Srilanca.

Đáng tiếc là các kiến trúc gỗ thời Sự Khổ Thay không còn. Cho nên ta chỉ có thể biết được hình bóng

của chúng qua các ngôi chùa hoặc lâu đài của những thời kỳ sau.

Từ giữa thế kỷ XIV, Vương quốc Sù Khố Thay suy yếu dần. Hai vương quốc Thái khác nổi lên - Lan Na ở phía Bắc và Aduthada ở miền Trung. Nhưng nghệ thuật Sù Khố Thay còn tồn tại cho đến tận thế kỷ XVI.

## **2. Phong cách Lan Na hay Chiêng Sên (thế kỷ XI-XVIII)**

Song song với sự phát triển của Sù Khố Thay, ở phía bắc Thái Lan, Vương quốc Lan Na mà trung tâm là Chiêng Mài cũng ngày một hưng khởi tiếp thu những truyền thống Môn Hariphunsay. Các nghệ sĩ Thái ở Lan Na đã sáng tạo ra một phong cách nghệ thuật riêng, phong cách Lan Na hay Chiêng Mài. Phong cách Bắc Thái này có thể hình thành từ những thế kỷ XI-XII nhưng phát triển mạnh vào thế kỷ XIII-XIV, nhất là thời ông vua sùng đạo Gunna (1356-1385). Năm 1369 một sự kiện quan trọng xảy ra và có tác động mạnh đến nghệ thuật Bắc Thái Lan, nhà sư Mahà Thêra Sumana được mời từ Sù Khố Thay lên Lan Na giảng dạy. Vua Gunna xây chùa cho nhà sư ở Chiêng Mài. Từ đó, ảnh hưởng của Sù Khố Thay bắt đầu phát huy mạnh lên phía bắc.

Năm 1430, một nhóm 25 nhà sư từ Lan Na đi Srilanca để học Phật giáo. Từ khi họ về, một thời kỳ

hoàng kim của văn học và nghệ thuật của Lan Na được mở ra. Năm 1455 nhân dịp 2.000 năm của đạo Phật, vua Tilôka cho xây chùa bảy đỉnh (Vát Chệt Yot) gọi là chùa Mahà Bôt Harama mô phỏng đền Mahà Bôthi của Ấn Độ.

Ở Chiêng Mài, bên cạnh chùa Chệt Yot bảy đỉnh nổi tiếng, còn ngôi tháp cổ lớn do vua Meng Rai xây vào năm 1297 Chedi Siliêm. Hình dáng và cấu trúc của kiến trúc này rất gần với tháp Kukut của người Môn ở Lămpun. Chedi Siliêm cũng là tháp vuông gồm năm tầng cao nhỏ dần về phía đỉnh. Mỗi mặt của mỗi tầng cũng có ba khám lớn chứa hình Phật đứng.

Cũng được xây thời vua Meng Rai, nhưng tháp Lampang Luông ở Lampang lại là tháp tròn kiểu Srilanca với bộ nền vuông cao theo mô hình Sự Khố Thay.

Qua Sự Khố Thay, ảnh hưởng của nghệ thuật Srivijaia từ phía Nam cũng tràn tới tận Bắc Thái Lan. Một trong những kiến trúc kiểu Srivijaia còn lại ở Bắc Thái Lan là Chedi và Vat Pasac ở Chiêng Sên do vua Saen Phu xây vào đầu thế kỷ XIV.

Tại Bắc Thái Lan người ta phát hiện ra một loạt tượng Phật bằng đồng của Lan Na. Các pho tượng này đều ngồi theo kiểu "Kim Cương tọa" (chân nọ luồn qua chân kia và lòng của bàn chân này đặt giữa trên bắp đùi của chân kia). Trên bề của các bức tượng

đều có ghi niên đại. Tuy niên đại của chúng có xê dịch, nhưng đều nằm trong khoảng thời gian từ 1470 đến 1565. Một trong những bia ký đó gọi Phật là "Ngài sư tử" để chỉ tượng Phật ở Lan Na. Tượng Phật Lan Na có những đặc trưng sau: Đinh đầu hình búp sen, áo cà sa mặc để hở vai phải, tay phải làm động tác gọi đất chứng giám sự chiến thắng Mara<sup>(1)</sup> của mình, vạt áo vắt qua vai trái rất ngắn, tư thế ngồi theo kiểu "Kim cương tọa". Nhìn chung, kiểu tượng Phật sư tử của Lan Na gần với phong cách Pala của Ấn Độ. Đó là: Hình khối cơ thể phúng phính, ấn tượng uy nghi và hơi kiêu hãnh của khuôn mặt, tư thế ngồi "Kim cương tọa". Chỉ khác là tượng Phật của Lan Na bằng đồng và là tượng, còn của Pala thì bằng đá và là phù điêu. Ảnh hưởng Sự Khổ Thay cũng bộc lộ khá rõ ở tượng Phật của Lan Na, qua một số yếu tố: Khối hình mượt mà, trơn tru, bàn tay kiểu búp sen nở.

Các nhà nghiên cứu xếp tượng Phật kiểu sư tử ở Lan Na vào một nhóm gọi là nhóm "Chiêng Sèn sớm". Còn những tượng có ít nhiều ảnh hưởng của Sự Khổ Thay được xếp vào nhóm Chiêng Sèn muộn. Dần dần, các tính chất của Sự Khổ Thay ngày một áp đảo trong tượng Phật muộn của Lan Na: chiếc u sọ thành hình ngọn lửa, khuôn mặt chuyển từ tròn sang ô van, tấm

---

1. Mara: tiếng Phạn là "kẻ giết người", "kẻ phá hoại". Trong Phật giáo, Mara tượng trưng cho những đam mê.

thân trở nên mảnh mai và tư thế "Kim cương tọa" thay bằng tư thế anh hùng (Virasana).

Thời hoàng kim của nghệ thuật Lan Na còn kéo dài thêm một quãng thời gian ngắn nữa kể từ sau khi bị Mianma chiếm năm 1556.

### **3. Phong cách Uthông (thế kỷ XII-XV)**

Trong khi nghệ thuật Lan Na nở rộ ở tận cùng phía bắc và nghệ thuật Sự Khổ Thay phát triển ở miền Bắc thì ở vùng Trung của đất nước Thái Lan cũng tồn tại một phong cách nghệ thuật khá độc lập - phong cách Uthông. Phong cách nghệ thuật Thái này hình thành trên sự tổng hợp của hai yếu tố vốn đã tồn tại ở Trung Thái Lan: Đvaravati và Lôpburi.

Trước đây, vì chưa đủ tài liệu lịch sử và khảo cổ, người ta thường gán nghệ thuật Uthông vào Aduthada. Nhưng nhiều phát hiện gần đây chứng tỏ nghệ thuật Uthông là một trường phái độc lập và ra đời trước thời Aduthada.

Cũng như các phong cách cùng thời khác, nghệ thuật Uthông về cơ bản, là nghệ thuật Phật giáo và những tác phẩm tiêu biểu là tượng Phật.

Tượng Phật Uthông phát triển thành ba giai đoạn tương đương với ba nhóm đặc trưng như sau: Nhóm đầu có niên đại thế kỷ XII - XIII và mang nhiều yếu tố hỗn hợp của Đvaravati và Lôpburi. Đỉnh đầu hình búp sen hay hình viên ngọc, khuôn mặt vuông vức,

trán được viền bằng một băng nhỏ... là những yếu tố của nghệ thuật Lôpburì. Trong khi đó, những nét của khuôn mặt lại mang sắc thái Môn Đvaravati: cặp lông mày giao nhau, đôi môi dày. Đặc biệt ở những tượng đứng bằng đá, kỹ thuật vẫn là kỹ thuật Đvaravati: Đôi tay được làm rời rỗi mới ghép vào thân bằng mộng.

Nhóm thứ hai có niên đại thế kỷ XIII và XIV chủ yếu mang ảnh hưởng của Lôpburì. Lần đầu tiên trong lịch sử nghệ thuật Thái, chóp đầu hình ngọn lửa xuất hiện ở phong cách này rồi mới lan lên Sù Khố Thay.

Nhóm thứ ba có niên đại thế kỷ XIV - XV thì chịu ảnh hưởng mạnh của nghệ thuật Sù Khố Thay.

Mặc dầu mỗi giai đoạn nổi lên một ảnh hưởng nào đó, nhưng xuyên suốt trong tượng Phật Uthông là giải băng nhỏ ngắn tóc với trán, dải áo ở vai trái dài và chảy xuống thành một đường thẳng đứng, tư thế ngồi kiểu anh hùng, tay làm động tác chiến thắng Mara.

Kiến trúc của Uthông cũng đa dạng: Có kiểu kết hợp giữa hai phong cách Sù Khố Thay và Srivijaia như Pra Mahá Thát ở Chainat, có kiểu bắt nguồn từ dạng đền tháp Khơme như Prang<sup>(1)</sup> chính của Vát Pra Siratana, Mahá Thát ở Lôpburì. So với mẫu hình Khơme, các Prang Uthông cao hơn, thon hơn và hệ

---

1. Prang: đền tháp có nguồn gốc Khơme.

thống bộ được đẩy lên tới ngang tầm lanh tô của cửa ra vào. Kiểu Prang của Uthông sẽ trở thành mô hình cho kiến trúc cùng kiểu ở Aduthada sau này.

#### **4. Phong cách Aduthada (từ giữa thế kỷ XIV đến giữa thế kỷ XVIII)**

Việc thành lập Aduthada năm 1350 và sự thống nhất đất nước đã tạo ra một sự hoà trộn các phong cách khác nhau trong lòng một nền nghệ thuật thống nhất. Nghệ thuật Aduthada chấm dứt sự tồn tại của mình khi vương quốc bị Mianma chiếm vào năm 1767.

Cho đến tận giữa thế kỷ XV, nghệ thuật Aduthada vẫn chỉ là sự phát triển của các truyền thống Uthông. Năm 1458, vua Bô-rôm Traylôkanat cho đúc những tượng đồng thể hiện 500 kiếp trước của Đức Phật (một số hiện còn là do phát hiện ở Vát Pra Si Sanpet). Đây là những tác phẩm chuyển tiếp từ phong cách Uthông sang phong cách Aduthada. Không phải không có lý khi các nhà nghiên cứu cho rằng phong cách Aduthada thực sự hình thành vào giữa thế kỷ XV.

Khi vua Bô-rôm Traylôkanat sát nhập Sù Khố Thay vào vương quốc của mình (1462) thì ảnh hưởng của nghệ thuật Sù Khố Thay bắt đầu lộ rõ trong nghệ thuật Aduthada. Các tượng Phật ở giai đoạn này (nửa cuối thế kỷ XV đầu thế kỷ XVI) tuy vẫn tiếp nối các truyền thống Uthông, nhưng kiểu diễn khối tròn mượt mà, u sọ hình ngọn lửa của Sù Khố Thay đã chiếm



ưu thế. Nhưng so với tượng của Sù Khố Thay, tượng của Aduthada giai đoạn này không sống động bằng.

Từ thế kỷ XVI, các nghệ sĩ Thái bắt đầu mô phỏng điêu khắc Angco và tượng đá bắt đầu thịnh hành ở Aduthada. Nhiều tác phẩm điêu khắc đã xuất hiện ở thành phố Lôpburi - thủ đô thứ hai của vương triều Aduthada. Các tượng đá ở đây mang các đặc trưng nổi bật: cặp môi đầy có viền ngoài, bộ ria mờ trên mép, đôi khi có đường viền kép.

Bắt đầu từ thế kỷ XVI, tượng Phật của Thái được trang sức rất nhiều. Y phục được diễn tả trông như một lớp màng mỏng phủ lên cơ thể. Vào giai đoạn cuối của Aduthada, hình Phật đội vương miện rất được ưa chuộng ở Thái Lan. Suốt thời kỳ này, Phật đứng của Thái đều đưa hai tay lên làm động tác trấn an.

Khác với các loại tượng vừa kể trên, tượng Phật của trường phái Nakhon Sithāmmarat ở Nam Thái Lan lại gần với tượng của Lan Na, nhưng khuôn mặt tròn hơn, cơ thể mập mạp hơn. Cả hai trường phái Lan Na và Nakhon Sithāmmarat đều tiếp nhận ảnh hưởng Pala của Ấn Độ. Nhưng Nakhon Sithāmmarat tiếp nhận những ảnh hưởng Ấn Độ qua Giava. Niên đại của các tượng Nakhon Sithāmmarat tương đối muộn. - thế kỷ XVI-XVIII.

Suốt hơn một trăm năm, từ khi vua Uthông lập ra

Aduthada đến cuối thời Bô-rôm Traylôkanat - năm 1488, kiến trúc Thái vẫn phỏng theo phong cách của Uthông và Lôpburi. Các kiến trúc trung tâm của các chùa thời này đều là kiểu Prang của Lôpburi, nhưng thon cao hơn với phần trên hình búp ngô và tiền sảnh phía đông dài. Đó là các Prang ở Vat Putthaisavan Pat Pra Ram, Vat Pra Siratatra Mahathai, Vat Ratburana (tất cả đều ở Aduthada) và Vat Pra Siratana Mahathat (ở Pitsnulôk).

Từ giữa thế kỷ XV, ảnh hưởng của kiến trúc Sù Khố Thay mới tràn đến Aduthada. Các công trình chính của các chùa thời này là kiểu tháp tròn phổ biến ở Sù Khố Thay. Ba Chedi lớn ở Vat Pra Si Sanpet và Chedi ở Vat Zai Chamongkhon là những kiến trúc điển hình cho kiểu Sù Khố Thay ở Aduthada. Các nghệ sĩ Aduthada có đem thêm một đặc trưng mới vào kiểu kiến trúc này. Đó là việc bổ sung hàng cột bao quanh vào phần trên của thân tháp.

Từ thế kỷ XVII, sau khi chinh phục Angco kiểu đền tháp Khôme được người Thái mô phỏng nhiều. Thậm chí, vua Pra Sattong còn cho xây dựng một mô hình thu nhỏ của Angco Vat trên sông Sac.

Từ thời Aduthada, chúng ta mới có thể thưởng thức được vẻ đẹp của kiến trúc gỗ Thái Lan. Tiêu biểu và điển hình hơn cả cho kiến trúc gỗ thời kỳ này là những ngôi chùa thờ Phật. Các ngôi chùa gỗ của người

Thái có nền cao, uốn, gập nhiều khúc, có bộ mái cong nhiều lớp, có các khoang tường trở thủng thành những cửa sổ nhọn đầu. Thời vua Patracha (1699-1702) ngói men đã được sử dụng nhiều trong kiến trúc.

Hiện nay, một số tranh tường của Aduthada còn giữ lại được tại các chùa tháp. Hầu hết là tranh tôn giáo. Một vài bức tranh hiện còn ở thành phố Su Khố Thay đều ở trong các đền tháp được dựng từ thời Su Khố Thay. Nhưng chúng được vẽ vào thời Aduthada. Cổ nhất là những mảng tranh tường ở Vat Chettheu (phía nam Su Khố Thay) và ở Vat Chetthêu ở thành phố Sisatchanalai.

Ở thời kỳ đầu (1350-1488) tranh tường Aduthada chịu ảnh hưởng nhiều của nghệ thuật Khome, Singale (Srilanca) và Su Khố Thay. Các hình vẽ thường thô, cứng, nặng nề. Màu sắc thì nghèo, chủ yếu là các màu đen, trắng, đỏ và hoạ hoàn mới có đôi chỗ phủ vàng. Điển hình cho tranh thời này là các tranh trong hầm mộ của Prang chính ở Vat Ratburana xây thời vua Bôrôm Rachathirat II, năm 1414. Muộn hơn một chút là bức tranh vẽ bằng chì trong hầm mộ tháp lớn phía đông của Pra Sisanpet thể hiện một hàng các môn đồ của Phật đang đứng chấp tay.

Nghệ thuật hội hoạ Thái ở thời kỳ thứ hai thể hiện rõ hơn cả qua các hình minh họa trong kinh sách. Các tài liệu này có thể đã được viết vào những thế

kỷ XVI, XVII và thường nói về vũ trụ luận Phật giáo và về các truyện đời của Phật. Ở đây, tranh nhiều mẫu hơn và mang màu sắc Thái hơn.

Hội họa Thái có những yếu tố cơ bản như nhiều nền hội họa phương Đông: Không có bóng hình, không có luật viễn cận theo kiểu Âu, thời gian không ngừng lại ở một điểm nào cả, không bắt người xem phải chọn điểm để nhìn. Đối với tranh Thái cũng như tranh phương Đông người xem hoàn toàn tự do tiếp cận. Người đó có thể nhìn từ dưới lên, từ trên nhìn xuống, từ ngang tầm nhìn thẳng vào. Khoảng cách ảo giữa các hình trong tranh đạt được bằng sự xếp đặt tương đối hoặc bằng sự xếp chồng các hình lên nhau. Bố cục của bức tranh chủ yếu là sự kết hợp khối đẹt, bằng những đường viền lưu loát. Sau đó các hình mới được tô, phủ lên bằng màu và các họa tiết trang trí. Trong nhiều bức tranh Thái, ảnh hưởng của hội họa Trung Hoa biểu lộ khá rõ, chủ yếu là ở những khung cảnh cỏ cây, hoá lá, sông suối, núi rừng. Nhưng trong tranh Thái, phong cảnh chỉ là những yếu tố phụ trợ chứ không bao giờ thành đối tượng chính cả.

Trong các bức tranh diễn kể, các tình tiết chính được tách ra với nhau hoặc bằng những đường dịch dắc hoặc bằng những hình ảnh như: hàng cây, bức trường, tấm bình phong...

Kỹ thuật tranh tường của Thái Lan cũng có những điểm khác lạ. Đầu tiên tường được rửa, tẩy bằng nước

hoà bột cây Kilex. Khi tường đã được tẩy sạch, người ta quét lên đó một lớp vôi trắng trộn với keo làm từ hạt me. Sau đó, giấy, vải mới được dán lên.

Thuốc màu chủ yếu là các sắc tố khoáng và đất như: Khoáng Malachit và thân sa (màu son). Từ đầu thế kỷ XVIII, người Thái dùng thêm một số bột phấn màu của Trung Quốc. Keo dùng để pha màu thường là nhựa của cây gum (cây sơn). Có một loại nhựa gum đặc biệt dùng để gắn các lá vàng lên tường. Người Thái vẽ tranh lên tường khi lớp vữa đã khô - một kỹ thuật hoàn toàn khác với tranh nề của phương Tây vẽ lúc lớp vữa còn ẩm.

Để vẽ, người Thái dùng nhiều loại bút. Các nét phác lớn được vẽ và tô bằng các bút rế cây hoặc vỏ cây. Các chi tiết nhỏ được vẽ bằng bút làm bằng lông tai bò. Chính các bút gỗ đã tạo ra cho tranh Thái những mặt phẳng và những nét uốn lượn cứng cáp, thô nhám thật đặc biệt, khác hẳn tranh vẽ bằng bút lông mềm mại của Trung Quốc. Vì tranh tường của Thái Lan là kiểu tranh nề khô nên chúng rất dễ bị hỏng trong điều kiện khí hậu ẩm ướt.

### ***5. Phong cách Băng Cốc (từ cuối thế kỷ XVIII đến đầu thế kỷ XX)***

Cũng với việc hình thành Băng Cốc vào năm 1782, một phong cách nghệ thuật mới của Thái Lan ra đời phong cách Băng Cốc.

Vua Rama I (1782-1809) cho thu từ các nơi về thủ

đô Băng Cốc 1200 tượng đồng. Dựa trên các khuôn mẫu đó, những người thợ Thái còn làm ra nhiều tượng khác nữa để thờ cúng trong các chùa. Các tượng Phật chính trong điện thờ và giảng đường của Vat Mahathat ở Băng Cốc đều được làm thời Rama I. Những tượng này còn gần với phong cách Aduthada và có đôi nét của kiểu tượng Uthông. Nhưng khuôn mặt đã mất đi sức sống của các phong cách cổ. Một trong những pho tượng tiêu biểu thời này là tượng đồng được đúc theo lệnh Rama I nhân một lễ tịch điền. Hình dáng, khuôn mặt là Aduthada, nhưng tấm áo cà sa là kiểu áo Trung Quốc. Tượng ngồi làm động tác gọi mưa và có tên là Gangara.

Tượng Phật thời Rama II (1809-1824) và Rama III (1824-1851) không có gì mới hơn thời Rama I. Thời kỳ này tượng Phật đội mũ xuất hiện nhiều. Ví dụ như hai tượng Phật đứng đội mũ ở điện thờ chùa Phật Ngọc. So với thời trước, nét mặt của các tượng Phật thời này khô hơn. Nhưng người ta lại chú ý nhiều đến trang trí trên mình các tượng Phật.

Đến thời vua Mông Kut hay Rama IV (1851-1863), tượng Phật Thái có diện mạo mang tính chất người hơn: tượng Phật không còn cái u sọ cao nữa, áo khoác có những nếp. Một trong những pho nổi tiếng thời này là tượng Pra Samputthaquani hay Pra Nirantarai thể hiện Đức Phật ngồi trầm tư.

Sau thời Chulalongkon hay Rama V (1868-1910), các nghệ sĩ Thái lại quay về với mẫu hình tượng Phật cổ với cái u sọ trên chòm đầu và tấm áo mỏng trong suốt. Mặc dầu vẫn còn giữ lại những tương quý như u sọ, hình ngọn lửa trên chòm sọ, tóc xoắn hình bụt ốc, y phục nhà sư, nhưng xu hướng nhân hoá được gia tăng thêm một bước.

Suốt thời Băng Cốc, hội hoạ vẫn tiếp tục truyền thống xưa của Aduthada. Vào buổi đầu, ảnh hưởng Trung Quốc biến mất. Các tranh tường thời các vua Rama I, Rama II và Rama III thường có bố cục thành hai phần: Phần trên thể hiện cảnh các thiên thần đến ngưỡng mộ Đức Phật; phần dưới ngang tầm các cửa sổ là các cảnh lấy từ đời Phật. Đằng sau hình Phật chính là hình ảnh vũ trụ luận Phật giáo. Tranh thời này nhiều mẫu và hay dùng lá vàng. Ta có thể thấy tranh tường thời kỳ đầu này ở nhà thờ nhỏ Putthasavan trong Bảo tàng quốc gia Băng Cốc, ở Vat Rakhan, Vat Suvannaram và Vat Dusidaram (cả ba ở Thônburi).

Có thể nói, tranh tường thời Băng Cốc đạt tới đỉnh điểm vào thời Rama III. Đó là các bức tranh ở điện thờ và giảng đường của Vat Sutat.

Từ thời vua Mông Kut, tác động của văn hoá phương Tây vào Thái Lan mạnh dần và có ảnh hưởng tới các nghệ sĩ Thái. Ví dụ, trên các tranh tường ở điện thờ

Vat Mahaprittharam và ở phòng Rachakaramamuson  
đăng sau chùa Phật Ngọc cũng như ở điện thờ của  
Vat Bôvônnavet, không chỉ nhân vật Âu châu mà cả  
luật viễn cận của hội hoạ phương Tây đã bộc lộ rõ.

Thời ba vị vua đầu (1782-1851), trong kiến trúc  
Thái vẫn phổ biến hai dạng tháp: Prang và Chedi.  
Những kiến trúc tiêu biểu cho thời kỳ này là Prang  
ở Vat Pakhang (Thônบุรี), các Chedi lớn ở Vat  
Chétupon và Vat Pô (cả hai ở Băng Cốc). Rama II  
cho phục chế lại Prang nổi tiếng ở Vat Arun hay chùa  
Bình Minh ở Băng Cốc. Công việc này được hoàn  
thành vào thời Rama III. Vị vua này còn xây hai  
Chedi lớn ở Vat Pra Chetupon hay Vat Pô.

Khi còn là nhà sư, vua Mông Kut có hành hương  
lên phía bắc. Ông rất mê nghệ thuật kiến trúc Su  
Khố Thay và đã đem về phía nam kiểu tháp tròn.

Trong thời gian trị vì của Rama I và Rama II, kiến  
trúc điện thờ và giảng đường vẫn mô phỏng theo mô  
hình của Aduthada. Sang thời Rama III, nghệ thuật  
Trung Quốc ảnh hưởng mạnh đến các kiến trúc gỗ  
của Thái Lan mà điển hình là ở điện thờ và giảng  
đường của Vat Rachaôrôt và của Vat Theptida. Ở  
những kiến trúc này trang trí mái kiểu Thái đã mất  
đi, trở nên vuông và không có phần trang trí đầu cột.  
Rama III xây dựng rất nhiều chùa. Trái lại, thời Mông



Kút và Chulalongkon, chùa chiền ít được xây dựng hơn.

Trong kiến trúc dân dụng, phong cách truyền thống của ngôi nhà gỗ Thái bộc lộ rất rõ. Từ thời Rama III trở đi, kiến trúc gạch theo kiểu Thái xuất hiện ngày một nhiều.

### **6. Nghệ thuật hiện đại**

Ngay từ thời vua Mông Kut hay Rama IV (1851-1868) ảnh hưởng của văn hoá và nghệ thuật phương Tây đã bắt đầu tác động đến Thái Lan. Như đã nói ở trên, tranh tường cuối thế kỷ XIX của người Thái đã tiếp nhận luật viễn cận của nghệ thuật châu Âu. Rồi thì, một số lâu đài, cung điện của Mông Kut được xây dựng theo các mô hình của phương Tây. Ví dụ, cung điện Mùa hè phỏng theo mô hình cung điện Vecxây của Pháp.

Nhưng từ thập niên cuối của thế kỷ XIX dưới triều Chulalongkon hay Rama V (1868-1910) văn minh phương Tây mới được tiếp nhận một cách rộng rãi ở Thái Lan.

Dưới tác động của văn minh phương Tây, không chỉ cuộc sống mà nghệ thuật cũng có nhiều thay đổi so với truyền thống. Đường nhựa thay cho kênh rạch; bê tông cốt thép thay cho gỗ; trong y phục, áo quần dân tộc xen lẫn, gặp gỡ với áo quần kiểu Âu. Nhà ở xưa kia được xây dựng bên các dòng kênh và nằm

giữa cỏ cây xum xuê thì nay được thay bằng những dãy nhà bền chắc đơn điệu dọc các đường phố tấp nập. Nơi mà trước đây, những con thuyền nhẹ nhàng lướt qua thì nay vang động tiếng ồn ào, âm ì của những động cơ. Trước đây, cuộc sống của con người êm ả, nhịp nhàng trôi theo chu kỳ của thiên nhiên, thì nay trở nên năng động, gấp gáp theo nhịp điệu của tiến bộ khoa học kỹ thuật.

Cuộc sống xưa của người Thái đơn giản bình lặng. Tinh thần Phật giáo là niềm tin và lễ sống. Trong hoàn cảnh đó, người nghệ sĩ sáng tạo ra những tác phẩm để phản ánh cái bản chất của lòng tin. Ngày nay, sự năng động của cuộc sống, nhu cầu vật chất ngày càng tăng làm cho các nghệ sĩ hiện đại nhạy cảm hơn với cuộc đời. Rồi thì hệ thống giáo dục khoa học hiện đại theo kiểu Âu đã làm thay đổi không nhỏ nếp nghĩ và nhận thức của người Thái. Tất cả đã góp phần giải phóng các nghệ sĩ khỏi việc học minh họa theo kinh sách. Kiến thức chung về khoa học kỹ thuật, về nhân văn... đã mở rộng phạm vi tưởng tượng của các nghệ sĩ. Kết quả là, họ muốn sáng tạo ra cái gì mới theo quan niệm và thẩm mỹ của mình chứ không muốn sao chép thụ động.

Suốt ba thập niên đầu của thế kỷ XX, đời sống nghệ thuật của Thái Lan đã trải qua sự chuyển mình vất vả đó. Nhiều nghệ sĩ Thái qua các nước phương

Tây để học. Rồi thì, trường đại học mỹ thuật, sau đó Viện Hàn lâm nghệ thuật của Thái Lan lần lượt ra đời đã góp phần đào tạo ra một đội ngũ đông đảo các nghệ sĩ hiện đại.

Tất nhiên, cũng như nhiều nước phương Đông khác có nền văn hoá nghệ thuật truyền thống phát triển, những thành tựu của mỹ thuật phương Tây chỉ làm phong phú thêm kiến thức và khả năng sáng tạo của các nghệ sĩ hiện đại Thái Lan chứ không biến họ trở thành những người thợ sao chép trường phái này, trường phái nọ của châu Âu. Hiện nay, bên cạnh những kỹ thuật đồ hoạ truyền thống như màu keo, tranh tường, tranh trên giấy và vải, các họa sĩ Thái đã tiếp thu thêm sơn dầu, màu nước, tranh giá vẽ và tranh nê của phương Tây. Còn trong điêu khắc, những kỹ thuật truyền thống như điêu khắc trên gỗ, đá, pha lê, đồng, vôi vữa, ngà voi vẫn được duy trì và phát triển. Đặc biệt, trong những thập niên gần đây, tranh đồ hoạ và chạm khắc rất phát triển ở Thái Lan.

Tuy vậy, cho đến nay, các mốt và các trào lưu hiện đại khá xa lạ với truyền thống xưa vẫn lan tràn và có tác động không nhỏ đến sáng tạo của các nghệ sĩ Thái Lan. Để phần nào thấy rõ bức tranh nghệ thuật hiện đại của Thái Lan, hãy đi vào thử phân tích một số tác phẩm của một số nghệ sĩ nổi tiếng.

Tình đơn điệu của các đô thị hiện đại không có ảnh hưởng gì lớn lắm đối với cảm hứng của nhiều

nghệ sĩ Thái. Trái lại, chính cuộc sống tươi mát đậm màu sắc của quá khứ ở những vùng quê thơ mộng, nơi những con người nông dân chất phác làm ăn sinh sống, nơi những ngày lễ truyền thống vẫn được cử hành trong các ngôi chùa cổ kính... mới trở thành những đề tài hấp dẫn và cuốn hút các họa sĩ, các nhà điêu khắc Thái Lan. Trong số các họa sĩ của thôn dã đó, nổi bật lên Chalut Nimsame và Manit Puari.

Chalut Nimsame đã đưa vào những bức tranh, những tác phẩm chạm khắc của mình thế giới của các cô gái quê hồn nhiên, ngây thơ khi họ làm việc và khi họ vui chơi. Tác phẩm tiêu biểu thuộc đề tài này của ông là bức tranh sơn dầu với cái tên thơ mộng "*Cặp mắt đen*".

Trong khi đó, Manit Puari lại đi sâu mô tả các cảnh sinh hoạt của thôn quê. Bức tranh màu keo "*Lấy đường thốt nốt*" và nhiều tác phẩm khác của họa sĩ là những tác phẩm nghệ thuật hồn nhiên, mộc mạc và chân thật.

Đối lập với số đông những họa sĩ kiểu như Chalut Nimsame và Manit Puari, một nghệ sĩ lại đi vào các đối tượng mang tính triết lý. Đó là trường hợp của Pichai Niran với bức tranh sơn dầu trừu tượng có nhan đề là "*Kết thúc*". Ở bức tranh này, hình thể của con người tan biến một cách đau đớn vào cái thế giới trống rỗng hư vô.

Tuy vậy, phong cách hiện thực vẫn ngự trị trong hội họa hiện đại Thái Lan. Có thể kể đến bức tranh mẫu nước sinh động: *"Những bông hoa"* của Savat Tantisuc, *chân dung* của Fua Harithitacva, Chamrat Kiétkong. Cũng với phong cách hiện thực, nhưng Tave Nandacvang lại vẽ những phong cảnh dữ tợn như bức tranh sơn dầu. *"Những hồn ma trắng"*.

Chủ nghĩa hiện thực trong hội họa hiện đại Thái Lan là từ phương Tây du nhập vào. Ảnh hưởng đó thấy rõ hơn cả ở tranh chân dung và tranh phong cảnh - hai thể loại chưa hề có trong hội họa truyền thống của Thái Lan. Mặc dầu, hai thể loại trên là rất mới đối với hội họa Thái, nhưng sau một thời gian thử nghiệm và nghiên cứu, một số họa sĩ đã tạo ra được những phong cách riêng cho mình. Đó là trường hợp của Đamrông Vôngpara với bức tranh mẫu keo *"Làng chài"* và bức tranh sơn dầu *"Những túp lều của dân chài"*.

Bức tranh điêu khắc hiện đại của Thái Lan hơi khác so với hội họa. Nhiều tác phẩm của các nhà điêu khắc vẫn còn giữ lại được những đặc trưng cơ bản của biểu tượng truyền thống: Những bộ phận cơ thể được giản lược đi để biến thành những khối chính nhập vào cảm giác trơn tru mượt mà của đường nét. Một trong những nhà điêu khắc nổi tiếng vừa giữ được các truyền thống xưa, vừa đưa được cảm xúc

hiện đại riêng của mình vào tác phẩm là Khiên Yimsiri. Bức tượng đồng "Sự hài hoà" của ông là một tác phẩm tiêu biểu cho điêu khắc Thái Lan hiện đại. Những tác phẩm điêu khắc của các nghệ sĩ khác, như những con vật đầy hấp dẫn của Paiun Muangsombun, "Người hút thuốc lão" của Chil Rienpracha lại đậm đà màu sắc hiện thực.

Bên cạnh đó cũng có một số không ít những nhà điêu khắc hiện đại Thái Lan chạy theo các trào lưu của phương Tây. Ví dụ, bức tượng thạch cao "người mẹ" của Sompot Upain.

Đối với nghệ thuật hiện đại, việc tìm cho mình một bút pháp riêng, một phong cách riêng là công việc vô cùng khó khăn và lâu dài. Tuy rất non trẻ, nhưng nghệ thuật hiện đại Thái Lan đã bắt đầu chặng đường tìm tòi và thể nghiệm. Trên đường đó, những nghệ sĩ Thái đã biết phát huy những truyền thống xưa và đưa những thành tựu mới của phương Tây vào các tác phẩm của mình. Chặng đường thật khó khăn, gian khổ nhưng cũng thật hứa hẹn đối với một đất nước vốn có những truyền thống nghệ thuật phong phú như Thái Lan.

# NGHỆ THUẬT LÀO

---

■ NGÔ VĂN DOANH

## I. NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH

Những phát hiện khảo cổ của Xôranh, Frômagiê và Cólani... từ những năm 1935 - 1938... với những kết quả nghiên cứu gần đây đã chứng tỏ từ thời cổ xưa đã có con người ở đất Lào. Cũng như ở những nơi khác trên thế giới, chắc hẳn là nghệ thuật ở Lào đã xuất hiện ngay từ bình minh của lịch sử, bởi lẽ các đác đay đó trên lãnh thổ Lào hiện nay, khảo cổ học đã phát hiện ra những tác phẩm nghệ thuật thuộc thời đại đồng thau. Rồi khi chuyển sang thời đại kim khí - sắt, những cư dân cổ ở Lào đã sáng tạo ra cả một nền văn hoá lớn mà các nhà nghiên cứu thường gọi là "văn hoá cự thạch". Nền văn hoá cự thạch này không chỉ độc đáo ở hình thức tôn thờ và mai táng mà còn ở giá trị nghệ thuật.

Có thể sau này ngành khảo cổ học sẽ phát hiện cho chúng ta thêm những tác phẩm nghệ thuật cổ hơn nữa, nhưng trên những cứ liệu hiện có, chúng ta

có thể đọc trang sử đầu tiên của nghệ thuật Lào bằng những chiếc trống đồng kiểu Đông Sơn được phát hiện gần đây.

Năm 1972, đoàn công tác Việt - Lào đã phát hiện ra 9 chiếc trống đồng. Những chiếc trống đồng này, theo các nhà nghiên cứu, đều thuộc trống loại III theo cách phân loại của Hêơ. Xét về mặt hình dáng chung thì trống loại III nhỏ hơn trống loại II và loại I nhưng bố cục lại có phần duyên dáng hơn và bề mặt của nó hầu như được phủ kín bằng những hoạ tiết trang trí, chủ yếu là các hoạ tiết hình học. Xin nêu ra đây vài ví dụ:

Chiếc trống ở bản Đôn Khun chỉ còn lại phần tang và một thân cao 0,32m. Mặt trống có đường kính 0,605m, tràn ra khỏi tang 0,02m, có 22 vòng hoa văn đúc nổi, mỗi vòng ngăn cách nhau bằng ba đường gờ. Nếu tính từ tâm ra thì mặt trống có các hoa văn như sau: vòng 1: mặt trời có 12 tia. Cục tròn ở chính tâm hơi nổi lên, không có hoa văn. Các tia mặt trời mảnh và gầy. Giữa các tia được trang trí bằng hoa văn lông công và môtip ba vòng tròn đồng tâm nhỏ. Đầu các tia mặt trời là một vòng các hình tròn đồng tâm nhỏ. Vòng 2, 5, 16, 19: môtip những đoạn thẳng song song, hướng tâm. Vòng 3, 4, 17, 18: môtip vòng đồng tâm. Vòng 7, 8, 12, 13: mỗi vòng có hai nhóm, mỗi nhóm gồm 3 chim bay ngược chiều kim đồng hồ (quay mô



vào tâm trống). Vòng 14, 9 là những hình chim cách điệu, xếp sát nhau, đầu quay ra ngoài. Vòng 11: Môtíp hình chữ nhật bao hình thoi lồng. Vòng 20: hình thoi lồng xếp thành hình tổ ong. Vòng 21: hoa 6 cánh, phân bố đều giữa khối tượng cóc, mỗi cánh hoa là một vòng tròn đồng tâm, nhưng nổi. Vòng 22: văn thừng tết, nổi cao làm thành đường gờ biên. Trên mặt trống ở vòng 20, có gắn bốn tượng cóc cao hơn mặt trống 0,02m, đầu quay ngược chiều kim đồng hồ. Trên thân cóc trang trí hoa văn khắc vạch và vòng tròn đồng tâm. Trên tang và thân trống cũng có nhiều vòng hoa văn (tang 6, thân có 10). Tất cả các hoa văn ở đây đều giống các hoa văn ở vòng 2, 3, 6 và 20 của mặt trống. Quai gồm hai đôi quai kép, hai đầu chõ ra và được gắn ở giữa thân và tang.

Hai chiếc trống ở bản Hút Nhảy có đường kính mặt 0,64m, đường kính đáy 0,80m, cao 0,52. Mặt trống có 21 vòng hoa văn tính từ tâm ra. Vòng 1: mặt trời 12 cánh gầy, tâm tròn nổi có đường kính 0,03m; vòng 2, 5, 7, 17: vòng tròn đồng tâm có chấm; vòng 3, 11: những vòng tròn đồng tâm xếp thành hình chữ nhật; vòng 4, 8, 12, 13, 16, 19: các đoạn thẳng song song; vòng 6: những hình thoi có chấm; vòng 9, 14: gồm 4 nhóm, mỗi nhóm có 3 chim và 3 hình trám lồng; vòng 10, 15: chim đứng sát cạnh nhau; vòng 12: gồm hai đoạn ô trám và ô trám lồng; vòng 18: không hoa văn;

vòng 20: hoa văn vòng tròn 7 cánh tròn giống như ngó sen; vòng 21: văn thừng tết nổi cao thành gờ liễn, viền mặt trống. Thân trống gồm 22 vòng hoa văn. Các hoa văn ở đây cũng giống các hoa văn ở mặt trống. Điều đáng chú ý là trên thân và chân về một bên, có một hàng tượng thú vật đúc nổi gồm: 3 ốc, 3 voi quay vòi xuống đáy trống, tiếp đến 5 ốc. Quai cũng là quai kép gắn giữa tang và thân trống<sup>(1)</sup>.

Ở Lào, ngoài trống loại III, khảo cổ học còn phát hiện ra cả trống loại I (loại trống sớm nhất). Nhưng tiêu biểu nhất đối với cư dân cổ ở Lào - người Lào Thương (thuộc ngữ hệ Môn Khơme), theo khảo cổ học, thì là trống loại III.

Nếu đem so với trống loại I thì trống loại III không chỉ có niên đại muộn hơn mà còn không được tinh tế bằng. Đến trống loại III, nghệ thuật đã đi vào cách điệu cao. Ngoài những hình động vật, là những hoa văn trang trí hình học. Ngay những hình động vật cũng phần nào bị "hình học hoá" đi nhiều. Với những chiếc trống loại III, tổ tiên của những người Lào Thương ở Lào đã thể hiện mình như là những nghệ sĩ điêu luyện trong lĩnh vực nghệ thuật trang trí. Chính yếu tố này, về sau sẽ góp phần đáng kể vào một trong

---

(1) Những tài liệu về trống đồng chúng tôi lấy từ Diệp Đình Hoa, Trần Xuân Cầu, Phạm Minh Huyền. *Người Lào Thương và trống đồng*. Trong *Tìm hiểu lịch sử - văn hoá nước Lào* - Hà Nội, 1978, trang 63-86.

những thành tựu tiêu biểu cho nghệ thuật Lào - nghệ thuật trang trí.

Trên lãnh thổ Lào, ngoài những tác phẩm nghệ thuật bằng đồng ra, khảo cổ học còn phát hiện ra nhiều di tích mang tính chất kiến trúc biểu tượng và nhiều tác phẩm điêu khắc đá khổng lồ mà tiêu biểu là những di tích cự thạch ở Thượng Lào (Sầm Nưa, Xiêng Khoáng). Qua những di tích này, người Lào đã tạo ra không biết bao nhiêu huyền thoại. Một trong những truyền thuyết kể lại rằng: Sau khi chiếm được Mường Dạ Cản (Xiêng Khoáng) và Chậu (thủ lĩnh) Mường này là Chậu Eng Ka bị giết tại trận, Khún Chương đã cho làm lễ ăn mừng chiến thắng tại đây suốt bảy tháng. Lần ấy, Khún Chương cho nấu nhiều rượu để khao quân. Và những chum đá ở Xiêng Khoáng, theo truyền thuyết, là những chum đựng rượu của Khún Chương. Sự tích trên xảy ra vào khoảng thế kỷ 6-8<sup>(1)</sup>

Những di tích cự thạch ở Thượng Lào đã được nhà khảo cổ người Pháp Madolen Cólani nghiên cứu và khảo sát từ năm 1931 đến năm 1933. Xét về mặt loại hình thì chúng ta có thể nhận thấy ở Lào có hai nhóm chính: Những trụ đá trên cao nguyên Hòa Phấn tỉnh

---

(1) Dẫn theo Ma Hà Xilivivavông. *Lịch sử Lào từ thượng cổ đến giữa thế kỷ XIX*. Viêng Chăn, 1957. Bản dịch của Viện Đông Nam Á, trang 40-41.

## Sấm Nưa và những chum đá trên cao nguyên Cánh đồng Chum tỉnh Xiêng Khoảng<sup>(1)</sup>

Trên cao nguyên Hủa Phăn có nhiều nhóm trụ đá do những cư dân cổ xưa ở Lào dựng lên. Chúng ta có thể thấy những trụ đá này ở San Kông Phan, Kéo Hin Tan, Ka Dong, Đồng Mút, Tham Ban và Phác Ko Mong... Nhưng nhiều hơn cả là San Kông Phan và Kéo Hin Tan. Ở San Kông Phan có tới 115 trụ đá đứng thẳng và phân bố thành 11 nhóm. Các trụ này được xếp thành hàng theo hướng tây bắc - đông nam. Ở Kéo Hin Tan có 121 trụ phân bố thành nhiều nhóm trên một diện tích rộng 1.200 mét vuông (60m x 20m) và cũng theo hướng tây bắc - đông nam. Các trụ đá này đều là những phiến đá mi ca dài, mỏng, giống như những tấm gỗ thon dần từ dưới lên. Ở các nhóm trụ đá được dựng như sau: các trụ cao ở giữa, các trụ thấp, nhỏ ở hai đầu hay xung quanh. Ngoài các trụ đá ra, ở Sấm Nưa còn có các đĩa đá lớn. Đó là những phiến đá có dạng hình tròn hay hình elíp. Bên dưới các trụ đá hoặc đĩa đá, các nhà khảo cổ còn phát hiện ra huyết mộ, trong đó có hài cốt và các công cụ bằng đá, đồng và đồ gốm.

Trên cao nguyên Cánh đồng Chum, những di tích

---

(1) Tài liệu dùng cho phần này, chúng tôi dựa vào công trình của Còlani: *Cư thạch Thượng Lào*, Paris, 1935.

cự thạch còn lại chủ yếu là chum đá bởi vậy mà vùng này có cái tên là "Cánh đồng Chum".

Tất cả các chum đá ở Cánh đồng Chum đều là những khối đá có dạng hình trụ, to, nhỏ khác nhau, và được đục rỗng bên trong. Các chum này được đặt thẳng đứng ngay trên mặt đất hay chôn một phần dưới đất thành từng nhóm. Ở Cánh đồng chum, các nhà khảo cổ phân chia chum đá thành 5 khu vực sau: nhóm chum Bản Ang, Bản Lat Sen và Bản Soi; nhóm chum Bản Ban; nhóm chum Nương Sủi, nhóm chum Bản Na Nong và Bản Song Mong. Trong số các khu này, nhóm khu Bản Ang có nhiều chum nhất: ở cánh đồng Bản Ang có khoảng 200 chum, ở cách Xiêng Khoảng 30 km về phía tây có 90 chum, cách bản Lat Sen khoảng 4km về phía nam có 115 chum. Ngoài ra ở Bản Siêng Kiêu có 44 chum, ở Bản Na Nong có 34 chum, ở Ban Xót có 28 chum...

Ngoài những chum đá này, các nhà khảo cổ còn phát hiện được nhiều đĩa đá ở Cánh đồng Chum, hầu hết đều có hoa văn trang trí. Nhà khảo cổ người Pháp Madolen Còlani đã chia các đĩa đá ở đây ra làm hai loại: loại 1: các đĩa đá không có hoa văn trang trí và loại chỉ được trang trí trên một mặt bằng những hoa văn đơn giản. Loại 2: gồm các đĩa đá có trang trí hoa văn chạm nổi hình người và động vật bốn chân. Những đĩa đá kể trên rất có thể được dùng làm nắp chum.

Cũng trên cao nguyên Cánh đồng Chum, người ta còn phát hiện ra những tác phẩm nghệ thuật điêu khắc đá rất độc đáo: những chỏm cầu có chạm hình một con vật bốn chân như chỏm cầu ở Bản Xót, chỏm cầu ở Bản Na Nong có khắc hình người hai tay vòng lại để trên đầu, còn hai chân đứng khuynh ra...

Cũng như ở Hòa Phàn, những di tích đá ở cao nguyên Cánh đồng Chum là những công trình xây dựng mang tính chất mộ táng. Còlani đã phát hiện ra nhiều bình gốm đựng tro, xương người bị đốt cháy đặt trong hang núi Bản Ang và trong các chum trên cách đồng. Có thể nói, các trụ đá, các chum đá và nhất là những hình khắc lớn trên các đĩa đá hoặc các chỏm cầu đá là những biểu hiện sinh động của tài năng và trí sáng tạo nghệ thuật của những cư dân cổ trên đất Lào. Mặc dầu các trụ đá còn thô sơ mộc mạc, nhưng phải có một đầu óc thẩm mỹ và một tinh tổ chức cao thì những con người thuộc văn hoá cự thạch ở Lào mới dựng được những tảng đá lớn có hình khối, vừa to, vừa mộc mạc, nhưng cũng rất uy nghiêm như thế. Còn các hình khắc hoặc các tượng đá lại là những tác phẩm nghệ thuật nguyên thủy đẹp. Ở đây, cái đẹp của hiện thực đã được cách điệu bằng những mảng khối lớn, bằng những đường cong khoẻ. Người nghệ sĩ cổ không chú ý đến từng nét tả chân mà chỉ thể hiện cho được cái dáng dấp tiêu biểu

của từng con vật, cái thần của nhân vật. Bởi vậy, nghệ thuật điêu khắc đá lớn của Lào mang tính hoành tráng cao. Các tượng đá Thượng Lào tuy đơn giản về mặt mảng khối, nhưng lại trang trọng, uy nghi về mặt biểu tượng. Cái đẹp ở đây nằm trong thể hoàn chỉnh, nằm trong chức năng của từng con vật, cái thần của nhân vật. Vì mang tính chất tôn thờ, nên điêu khắc đá Thượng Lào chủ yếu mang màu sắc thờ tự và linh thiêng. Do đó nhiều khi một vài đặc điểm của các nhân vật được nhấn mạnh quá mức bình thường: mắt lồi tròn xoe, tay to quá cỡ... Nhưng dù sao, nhất là ở những hình động vật, vẫn toát lên cái ngôn ngữ bay bổng uyển chuyển và mềm mại của các mảng khối điêu khắc. Về sau này, khi Phật giáo thâm nhập vào Lào, điêu khắc Lào vẫn rất ưa chuộng tính mềm mại ước lệ của những mảng khối điêu khắc.

Rất có thể, ngay ở thời kỳ tiền Phà Ngừm này, người Lào đã sáng tạo ra nhiều công trình nghệ thuật đẹp và độc đáo, nhưng đáng tiếc là những tác phẩm nghệ thuật thực sự của người Lào còn lại đến ngày hôm nay đều có niên đại không sớm hơn thế kỷ XIV. Xét về mặt văn hoá vật chất, thì chủ nhân của nền nghệ thuật Lào thời kỳ này (VIII-XIV) vẫn còn là người Khóm (Lào Thương).

Ở tỉnh Viêng Chăn, các nhà nghiên cứu đã tìm thấy hai khu hang động lớn mang tính chất Phật

giáo: khu hang động Tham Vang Sang cách Viêng Chăn 62 km trên đường Tourakhom, và khu Dansung quanh vùng Bản Ngang. Trong những hang động Tham Vang Sang có một hang nhỏ chứa bốn hình chạm nổi. Ở giữa là hình Đức Phật ngồi kiết già, cao 1,70m. Trên ngực còn thấy dấu tích chiếc áo, bàn tay phải giơ lên trong tư thế thuyết pháp và ấp vào thân mình, còn bàn tay trái thì để trong lòng và lòng bàn tay ngửa ra phía ngoài. Các hình khác cũng thể hiện Đức Phật ở tư thế ngồi, nhưng nhỏ hơn (chỉ cao 1,10m). Những hình Phật này ngồi trầm tư, hai bàn tay đều để trong lòng, lòng bàn tay ngửa ra ngoài và những đầu ngón của hai tay tiếp giáp nhau.

Hang thứ hai lớn hơn cũng có những hình chạm khắc lớn. Ở mặt tây có ba hình: hai hình nhỏ được chạm trong những cái khám, còn hình thứ ba lớn hơn (cao tới 3 mét). Cả ba đều thể hiện đức Phật ngồi ở tư thế thuyết pháp. Ở bên phải hang hình Phật lớn đã hư nát nhiều, hai bên khám được trang trí bằng những chủ đề khác nhau; ở giữa người ta thấy hai cái ngà voi mà bên trên là hai bông hoa sen.

Ở phía trên và phía dưới có hai lá phướn, hai tàu lá sen, hai tấm màn che khía răng cưa giống như lá đề. Một chiếc phướn có cán dài, còn dưới chiếc phướn kia có 5 nét kẻ dọc. Sau cùng, trên một tấm bảng phân cách hai chiếc khám nhỏ, bên trái những ký



hiệu có khắc những con số thể hiện niên đại của hang động: năm 928 của kỷ nguyên Maka Saharah, tức năm 1006 sau Công nguyên. Ở mặt bắc có hình một nhân vật đứng, một nửa người nhô lên, phía trên đầu đã bị hư nát cả, chỉ còn lại vết tích của bàn tay phải giơ lên nắm một cành hoa sen, cánh tay trái buông theo người và chiếc áo kiểu Ấn Độ áp vào người.

Trong hang động Dan Sung thứ nhất ở vùng Bán Ngang, ở mặt phía tây có những hình chạm trổ, từ phải sang trái có một hình Phật ngồi cao 1,70m mà chỉ có hai cánh tay và đầu còn nguyên như cũ, còn lại đều đã được tu chỉnh và làm khác đi, rồi đến một hình Phật đứng cao 1,50m, hai vai rộng 0,63m, đáng tiếc là đầu, cổ, bàn tay phải và bàn chân trái đã được tu sửa lại một cách không đúng ở những thời kỳ về sau. Tay trái buông theo dọc thân người, lòng bàn tay úp vào phía trong, trên thân có phủ một chiếc áo cà sa, tay áo dài tới cổ tay. Cánh tay phải có đeo những vòng xuyên chạm nổi, bàn tay giơ lên, lòng bàn tay ngửa ra phía ngoài; quanh cổ cũng có một vòng xuyên bằng những cánh hoa khía răng cưa kết lại. Ở xa hơn một chút là một nhóm ba hình Phật đứng, một tay giơ lên, tay kia buông dọc thân người. Cả ba cùng được tạc trên một tảng sa thạch. Trong số đó chỉ có một hình Phật cao 1,50m là được làm lại, còn lại hai hình kia vẫn giữ được những yếu tố cổ của mình.

Ngoài ra, xung quanh nhóm tượng ba này còn có những hình khác nhỏ hơn và ít nhiều đã được tu bổ lại một cách vụng về.

Hang Dan Sung thứ hai, cách hang thứ nhất 500m có một hình Phật ngồi trầm tư cao 1m, rộng 0,90m.

Tất cả những hình khắc trong các hang động gần Viêng Chăn đều được làm theo phong cách nghệ thuật hỗn hợp Môn Khơme: đỉnh búi tóc ngắn, những mái tóc uốn hình vỏ ốc hoặc chỉ có hình thù đơn giản như hình chóp nón, khuôn mặt rộng, môi dưới trĩu xuống, cằm rộng. Ở những tác phẩm nghệ thuật (chủ yếu là tượng Phật) của phong cách này - phong cách Lóp-buri, đặc điểm siêu thoát và trầm tư của nghệ thuật Môn Dvaravati đã kết hợp với những yếu tố thực, khoẻ và đầy sinh lực của nghệ thuật Phật giáo Khơme. Tất cả đã tạo cho những tượng Phật của phong cách này một vẻ đẹp khá độc đáo: vừa khoẻ vừa siêu thoát, vừa siêu nhân vừa thế tục. Những tác phẩm nghệ thuật này là những yếu tố quan trọng trong quá trình hình thành và phát triển một nền nghệ thuật độc đáo của vương quốc Lào sau này.

Cùng với việc thành lập vương quốc Lạn Xạng và thế kỷ XIV, một trang sử mới thực sự đã mở ra cho nghệ thuật Lào. Cũng chỉ bắt đầu từ Lạn Xạng, trong lò rèn đúc của mình, người Lào đã hợp nhất được những yếu tố khác nhau tiếp thu được ở các nước

láng giềng theo văn hoá Ấn Độ mà những biến cố lịch sử đã gắn vào vận mệnh của mình.

Từ khi Châu Phà Ngừm lên ngôi vua vào năm 1353 cho đến khi nước Lào bị suy yếu và bị chia sẻ thành ba tiểu vương quốc Luông Phabang, Viêng Chăn và Chăm Paxác vào cuối thế kỷ XVII, đất nước Lan Xạng đã trải qua một thời kỳ gần 300 năm phát triển rực rỡ về mọi mặt. Nghệ thuật Lào thời kỳ này cũng dần dần định hình vào cuối thế kỷ XIV và XV để rồi phát triển rực rỡ ở thế kỷ XVI và đầu XVII. Nhưng đáng tiếc rất nhiều những công trình kiến trúc và điêu khắc của thời kỳ này đã bị người đời sau tu sửa và làm sai lạc nhiều. Bây giờ đến Lào chúng ta gặp nhiều ngôi chùa, theo truyền thuyết thì rất cổ kính, nhưng hình thức của chúng lại rất mới. Hầu hết những ngôi chùa Lào nổi tiếng đều đã được tu bổ vào thế kỷ thứ XIX hoặc XX. Hiện trạng này của nghệ thuật Lào chính là do hoàn cảnh thiên nhiên và xã hội gây ra. Các ngôi chùa Lào, phần lớn được làm bằng gỗ, một chất liệu không thể thi gan cùng năm tháng và khi hậu nhiệt đới được. Do đó chúng luôn được tu sửa theo dòng thời gian. Một nguyên nhân rất quan trọng nữa làm cho các tác phẩm nghệ thuật cổ của Lào thất tán hoặc đổ vỡ đó là các cuộc chiến tranh do các đội quân xâm lược nước ngoài gây nên.

Để hình dung ra cái không khí nhiệt thành xây

dựng đền đài và sáng tạo nghệ thuật của dân tộc Lào trong quá khứ, chúng ta cần căn cứ vào những trang sử liệu. Chỉ cần điểm qua những sự kiện chính, phần nào cũng thấy được lòng say mê và cách trang trí sáng tạo độc đáo của người Lào trong xây dựng và trong điêu khắc. Đúng như nhiều nhà nghiên cứu đã nhận định, việc cải giáo sang Phật giáo Tiểu thừa là chất men kích thích trí sáng tạo nghệ thuật của người Lào. Hầu hết những tác phẩm kiến trúc và điêu khắc còn lại của Lào và cả những công trình được sử liệu ghi chép đều mang màu sắc của Phật giáo.

Sau khi lên ngôi vua, Phà Ngừm và hoàng hậu Keo Hiêng Như cử nhà sư Phạ Manhả Paxamăn đi xây một ngôi chùa thờ Phật ở phía Bắc suối Hốilốp - chùa Paxamăn, xây chùa Vát Keo. Vua Xâm xèn Thay xây tháp Cùtay, vua Lạn Khăm Đeng xây chùa Xuôn Thôn. Khi Lạn Khăm Đeng chết, triều thần dựng chùa Mạnôrôm trên mộ ông. Năm 1502 vua Vixunharat cho rước tượng Phật Phạbang từ Viêng Chăn về Xiêng Thong và ra lệnh hoàn thành việc xây chùa Vixun, trong đó có một tháp cao 23 sải tay. Dưới triều vua Phôthixararat (1520-1530) Phật giáo tiếp tục phát triển ở Lào. Năm 1523 Phôthixararat cử sứ thần sang Xiêm xin lại các pho kinh Phật và tượng Phật Khạ Châu. Dưới triều vua Phôthixarat nhiều chùa Phật được xây dựng như chùa Khạvännabốc, chùa PhạNôm.

Đặc biệt dưới triều vua Xaynhaxếtthảthilát

(1550-1571) quy mô xây dựng đền đài, chùa tháp rất phát triển. Ông vua này đã cho xây dựng lại Viêng Chăn và biến nó thành thủ đô của vương quốc. Tại Kinh đô mới, ông cho xây lầu đài, thành quách, Tháp Luông và nhiều chùa tháp khác. Theo nhật ký của một người Đức tên là Komphơ, người mà lúc ấy đã đến nước Xiêm và Lào, thì trong thủ đô Viêng Chăn có tới 120 ngôi chùa. Ngoài việc xây dựng kinh đô và chùa tháp, Xếttháthilát còn cho đúc nhiều tượng Phật quan trọng như tượng Phaxúc, tượng Phaxôm, tượng Phaxáy, tượng Ông Tụ... Nhưng chỉ một số trong những công trình kể trên là còn lại đến ngày hôm nay.

Nằm trong quỹ đạo chung của nghệ thuật Phật Tiểu thừa của khu vực Đông Nam Á lục địa, cộng thêm những thừa hưởng ít nhiều từ Campuchia rồi của các Nhà nước Thái Sủ Khố Thay và Aduthada, Phật giáo Tiểu thừa đã dần dần trở thành hệ tư tưởng và tôn giáo chính thống của quốc gia Lào; chính do chất men của Phật giáo mà nghệ thuật Lào dần dà đã bắt được vào nhịp điệu chung của dòng nghệ thuật Phật buổi ban đầu lập quốc. Nhưng chỉ qua một số ít đó thôi mà phần nào thấy rõ được cái diện mạo đầu tiên của nó. Một trong những tác phẩm tiêu biểu của giai đoạn này là pho tượng Phật ở Vát Vi Xun. Pho tượng thể hiện Đức Phật trong tư thế ngồi trầm tư mặc tưởng. Ở tác phẩm này những đặc trưng Khơme chỉ hừng lên đôi chút ở khuôn mặt đầy đặn, ở tính

tự nhiên của các mảng khối của thân tượng. Còn lại, những đặc điểm của phong cách nghệ thuật Thái Su Khố Thay toát ra ở cách xử lý chiếc áo cà sa để hở vai rồi rủ xuống từ thân trước cho tới ngang lưng, ở đôi tay dài hơi quá cỡ, ở thân hình mảnh mai với bộ ngực hơi phồng và ở cả kỹ thuật diễn khối bằng toàn những đường cong. Ngay ở đây đã thấy một vài yếu tố rất đặc trưng Lào: sống mũi cong và tròng sâu. Cái đẹp và cũng là tài trí sáng tạo của các nghệ nhân còn là sự phối hợp một cách hài hòa vào trong tác phẩm của mình hai yếu tố gần như đối lập nhau: tính tả chân của nghệ thuật Khơme và tính chất siêu thoát của nghệ thuật Phật giáo Thái Lan đương thời. Kết quả là pho tượng Vi Xun rất Lào. Nó không có dáng vẻ nặng nề và trần tục của tấm thân và khuôn mặt đầy đặn. Bằng nét cong cong của sống mũi, người nghệ sĩ Lào đã làm giảm đi một phần cái tính chất siêu thoát nhiều khi đến lạnh lùng của nghệ thuật Thái. Ở pho tượng Vi Xun, chúng ta nhận thấy cái đặc trưng của nghệ thuật Phật giáo Lào: mộc mạc nhưng không kém phần lý tưởng, trần tục nhưng không mất vẻ tâm linh của tượng Phật giáo.

Cũng ngay trong giai đoạn đầu tiên này của quốc gia Lan Xạng, những nghệ sĩ Lào đã tiếp thu và xử lý thành công mẫu hình tượng Phật nổi tiếng của nghệ thuật Thái. Ở bước đi đầu tiên này, tuy có đôi chút lúng túng, nhưng các nhà điêu khắc Lào đã đặt nền móng cho loại hình tượng Phật này của Lào.

Sau gần hai thế kỷ định hình, bắt đầu từ thế kỷ XVI nghệ thuật Lào nói chung và điêu khắc Lào nói riêng bước vào giai đoạn phát triển rực rỡ nhất của mình. Ở giai đoạn này xuất hiện nhiều công trình kiến trúc và nhiều tác phẩm điêu khắc nổi tiếng và quan trọng nhất của Lào.

Ở những pho tượng Phật đầu thế kỷ XVI, những dấu vết của nghệ thuật thái Sủ Khố Thay đã trở thành tinh thần cho những tượng Phật giáo Lào về sau. Cũng chính ở đây một số yếu tố tạo hình đặc trưng cơ bản của điêu khắc Phật giáo Lào đã rất đậm nét với chòm tóc phát triển thành một chùm ngọn lửa chứ không chỉ là một ngọn lửa bốc lên như trong điêu khắc Thái, với những ngón tay thon dài và bằng nhau, còn ngón cái thì hơi ngắn.

Muộn hơn một chút, tượng Phật Lào, đặc biệt là tượng Phật đã hiện lên hoàn chỉnh với khuôn mặt hình ô van có hàng lông mày uốn cong đậm nét, sống mũi dọc dừa hơi cong rất điển hình, khoe miệng uốn cong và cách điệu thành hình cung, những đường nét và mảng khối tròn uyển chuyển diễn tả sự mềm mại đặc biệt của đôi cánh tay, dáng vẻ trang nhã mềm mại của bước chân. Nhưng đôi khi sự diễn khối bị sa vào những đường cong thái quá hoặc bị che lấp bởi những hình trang sức nặng nề và rậm rạp. Nếu đem so với mẫu hình của Thái thì tượng Lào có vẻ nặng

và thô hơn, nhưng lại có cái gì đó bình dị hơn, khoẻ hơn, có trọng lượng hơn.

Sang thế kỷ XVII, những tác phẩm điêu khắc Lào vẫn còn giữ được những đặc trưng cơ bản của thế kỷ trước. Nhưng bên cạnh đó, trên nhiều pho tượng Phật, người ta đã nhấn mạnh thêm vào yếu tố này hoặc yếu tố kia của nét mặt và thân mình, nhiều lúc làm cho tượng trở nên thô và cứng. Cho đến hôm nay điêu khắc Phật giáo vẫn còn là một bộ phận vô cùng quan trọng trong đời sống của người Lào.

## *II. NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC:*

Chùa tháp ở Lào do nhiều hoàn cảnh lịch sử chính trị và xã hội chi phối, nên mỗi thời kỳ lịch sử đều có dáng vẻ kiến trúc khác nhau, mỗi miền đều có một phong thái riêng biệt của mình. Nhưng cái thống nhất, cái xuyên suốt cho tất cả mọi thời kỳ, cho tất cả mọi miền là chức năng và vị trí văn hoá của ngôi chùa đối với người dân Lào. Hiểu được điều này thì mới thấy vì sao chính ở ngôi chùa chứ không phải ở chỗ khác, tinh hoa và tài năng sáng tạo nghệ thuật của người Lào được hiện rõ nét nhất và đậm chất Lào nhất.

Thường thường mỗi bản đều có ngôi chùa của mình. Và ngôi chùa bao giờ cũng được xây dựng trên một khoảnh đất rộng bằng phẳng, thoáng đãng, ở vị trí trung tâm của bản làng. Trong phạm vi của chùa có



nhiều kiến trúc lớn nhỏ, nhưng chủ yếu là ba ngôi nhà lớn mà người Lào gọi là "Ahom", "Xim" và "Kadi".

"Ahom" là ngôi nhà nửa sàn nửa đất, mái thấp, bên trong có một khu để các tượng Phật gọi là "Vi hân" (Phật đường). Ahom là Phật đường, là ngôi nhà chính và rộng nhất trên khu chùa, các tín đồ thường vào đây trong những ngày lễ. Còn khách lạ, dù không phải là tín đồ đạo Phật có thể xin vào vãng Phật trong "Ahom" bất kỳ lúc nào. Tiếp đó là ngôi nhà mái cong nhiều lớp kế tiếp nhau cao vút, đó là nơi để phần lớn các pho tượng Phật của chùa, gọi là "Xim". Các tín đồ thường tập trung tại đây nghe giảng kinh. Một ngôi nhà sàn dài, rộng, bên trong ngăn thành buồng dành cho các nhà sư ở gọi là "Kadi". Ngoài ra ở nhiều ngôi chùa còn có các tháp sư hoặc thư viện.

Hầu như ở ngôi chùa nào cũng có cây đa cổ thụ, có những cây hoa lớn như hoa champa, hoa xaxun. Dọc theo bờ rào hay hai bên đường vào chùa là những hàng dừa, hàng cau cao vút.

Ngôi chùa Lào với chức năng tín ngưỡng, văn hoá của mình đã trở nên gần gũi và thân thuộc biết bao đối với mỗi người dân Lào. Vì vậy ai cũng lo chăm chút, cũng muốn làm cho nó trở nên đẹp đẽ, sạch sẽ và khang trang. Qua ngôi chùa, chúng ta có thể thấy được những gì là tinh hoa, là truyền thống nghệ thuật của nhân dân Lào.

Theo sử sách thì ngay thời Phà Ngừm chùa tháp đã bắt đầu thu hút sự quan tâm của các vua chúa. Nhưng có lẽ do chất liệu dựng chùa đều bằng gỗ và do bị chiến tranh phá huỷ, nên ngày nay chúng ta hầu như không biết gì về nghệ thuật kiến trúc Lào trước thế kỷ XVI cả. Ngay những kiến trúc của thế kỷ XVI- XVII còn lại cho chúng ta hôm nay cũng chỉ là một số tháp - những kiến trúc bằng gạch mà thôi. Cho nên, với những gì hiện có, trang sử đầu tiên của nghệ thuật kiến trúc Phật giáo Lào cũng chỉ bắt đầu từ thế kỷ XVI.

Không còn nghi ngờ gì, trước đó, cũng như điều khác, kiến trúc Lào đã trải qua hai thế kỷ thử nghiệm và hoàn thiện rồi, chỉ có điều là những công trình đó hiện không còn nữa. Chính vì vậy mà kiến trúc Lào xuất hiện vào thế kỷ thứ XVI đã như một sự hoàn thiện. Chúng ta không còn thấy ở những kiến trúc này những băn khoăn, trăn trở của sự tìm tòi mà chỉ thấy một vẻ dáng Lào hoàn chỉnh và tiêu biểu.

Còn lưu lại đến với chúng ta hôm nay nhiều ngôi tháp Lào duyên dáng xinh đẹp, nhưng tiêu biểu nhất, đẹp nhất và cũng thể hiện đầy đủ nhất tinh hoa của nghệ thuật kiến trúc tháp Phật giáo của Lào là Tháp Luống ở Viêng Chăn. Công trình kiến trúc này gắn bó với một trong những thời kỳ huy hoàng và rực rỡ

nhất của dân tộc Lào - thời kỳ trị vì của vị vua Xêthâthilát.

Vào năm 1563, sau khi giành được một loạt những chiến thắng quân sự trong cuộc kháng chiến chống quân xâm lược Mianma ở Hat Sỏi và sau đó ở Pak Houi và Mường Kén, Xêthâthilát vì những lý do chiến lược đã rời đô từ Luôngphabang về Viêng Chăn. Tại đây ông cho xây dựng đền Thạt Luống tức Đại Phật Tích vào năm 1566. Đây không chỉ là một kiến trúc Phật giáo mà còn là một biểu tượng đẹp của dân tộc Lào.

Trong tất cả các sách báo giới thiệu về Lào, về văn hoá nghệ thuật Lào, Thạt Luống bao giờ cũng chiếm vị trí trung tâm, quan trọng nhất, vì nó là kết tinh tinh hoa nghệ thuật của người Lào. Nhưng cho đến nay, nhiều người mới chỉ đánh giá được cái vẻ đẹp thuần túy mang tính chất tôn giáo của kiệt tác kiến trúc này. Nhưng, cũng như các công trình kiến trúc tiêu biểu của các dân tộc khác trên thế giới, Thạt Luống của Lào đã vượt lên trên những quy phạm tôn giáo để thể hiện tâm hồn và ước vọng của dân tộc mình. Chỉ có thể hiểu được và tiếp cận được cái đẹp thực của Thạt Luống bằng cách bóc đi cái vỏ tôn giáo bao quanh nó.

Chắc hẳn, trước khi Xêthâthilát cho xây dựng Thạt Luống thì tại địa điểm đó đã có một công trình kiến

trúc đậm đà màu sắc dân gian Lào. Vì rằng truyền thuyết nói rằng Thạt Luồng được xây dựng trên ngôi đền thờ thành hoàng của Viêng Chăn. Ngay chỉ qua cái địa điểm xây dựng thôi, phần nào cũng đã thấy có một sự hoà trộn giữa hai yếu tố bản địa và Phật giáo ở kiến trúc Thạt Luồng. Xưa kia, dưới hình thức thành hoàng, chùa Thạt Luồng chỉ là biểu trưng cho vùng đất Viêng Chăn, thì bây giờ, với Xêtháthilát và dưới màu sắc của Phật giáo, Thạt Luồng trở thành biểu tượng cho cả quốc gia Lào thống nhất. Ở đây rõ ràng có hai chức năng biểu tượng: Phật giáo và quốc gia. Hai chức năng trên đã được nghệ sĩ Lào thể hiện thành công qua cấu trúc và hình thức của kiến trúc, đến nỗi khó có thể tách được ra những yếu tố nào là của Phật, những yếu tố nào là của Lào.

Xét về chức năng của cấu trúc thì Thạt Luồng quả là một kiến trúc tháp Phật giáo tiêu biểu. Ngay từ "Thạt" đã phần nào nói lên điều đó. Truyền thuyết còn kể lại Thạt Luồng là nơi tàng trữ một sợi tóc của Đức Phật. Truyền thuyết này đã tô vẽ thêm cho Thạt Luồng cái màu sắc linh thiêng của Phật giáo.

Cũng như các kiến trúc Phật giáo điển hình khác, Thạt Luồng là một kiến trúc biểu trưng và có một cấu trúc truyền thống gồm ba bộ phận: hồi lang bao quanh - dành cho nghi lễ chạy đàn, vòm thân và đỉnh tháp. Cho đến thời điểm ra đời của Thạt Luồng thì

kiểu kiến trúc tháp Phật giáo đã có đằng sau mình một lịch sử phát triển liên tục gần 2.000 năm. Qua 2.000 năm, kiểu kiến trúc này đã ngày một hoàn thiện và biến hoá ra muôn hình vạn trạng ở các nước tiếp thu văn hoá Phật giáo. Xuất hiện hàng loạt loại hình tháp: loại hình Ấn Độ nguyên thủy, loại hình Ấn Độ Amaravati, loại hình bảo tháp Trung Quốc, loại hình Mianma, loại hình Thái... Ở mỗi thời điểm, mỗi dân tộc, hình dáng tháp có ít nhiều thay đổi cho phù hợp với đặc trưng từng thời đại, từng dân tộc. Nơi thì là tháp tầng, nơi thì biến thành tháp hình chuông...

Tất nhiên Tháp Luống phải làm theo một mô hình nào đó, và cái mô hình đó chính là các tháp Thái đương đại. Cũng như các mẫu hình Thái, Tháp Luống có hình dáng vút lên như một mũi tên và cũng có bố cục và hình dáng các thành phần gần như nhau: đỉnh hình mũi tên cao vút dựng trên một bệ vuông, tất cả được đặt trên một mô đất cao hình vòm phủ gạch, xung quanh có sân và tường bao, bốn phía có cổng lầu. Tỷ lệ và cách xử lý các khối hình của Tháp Luống, theo các nhà nghiên cứu, thành công hơn nhiều so với những tháp Thái.

Ở các tháp Thái đường cong là nét chủ đạo, trái lại, ở Tháp Luống lại là sự kết hợp tài tình giữa những mảng khối cong và những nét thẳng, vuông vức khoẻ khoắn. Ở các tháp Thái bình đồ của tất cả các bộ

phận đều tròn, rồi thì các mảng tạo nên các bộ phận cũng đều cong. Còn ở Thất Luống, bình đồ của tất cả các thành phần đều vuông rồi thì từ cạnh vuông đó các khối, các nét cong mới nhịp nhàng uốn lượn và bay lên. Do đó so với các tháp Thái, Thất Luống tinh tạy, vững chắc và cũng duyên dáng hơn. Nếu nhìn vào bố cục và tỷ lệ của các thành phần lại càng thấy rõ điều đó.

Nếu như các tháp Thái nền vòm của kiến trúc vươn cao lên, ngự trị và lấn át toàn bộ những kiến trúc phụ bao quanh và có hình dáng như chiếc chuông tròn úp, thì ở Thất Luống nền tháp có hình vuông nhưng lại thấp bè ra và vững chãi đặt xuống bốn cạnh thẳng của bình đồ vuông. Ở các tháp Thái, đỉnh hình mũi tên cao, nhọn hoắt và được tạo bởi những hình vành khăn đồng tâm nhỏ dần xếp chồng lên nhau, còn đỉnh của Thất Luống lại được tạo dáng như hình quả bầu cao cổ. Dáng vươn lên của đỉnh Thất Luống được tạo bởi bốn mảng khối của bốn mặt hình quả bầu. Bốn mảng này đầu tiên phình ra rồi từ từ thắt lại, tạo nên một nhịp điệu uyển chuyển. Ở Thất Luống, chính cái đỉnh hình quả bầu chứ không phải vòm tháp vẽ ra đường viền chính của kiến trúc.

Xung quanh nền vòm của Thất Luống là một vòng sân có tường bao. Trên mặt tường này lộ nhô những hình tháp thu nhỏ. Xung quanh ở phía sau dãy tường

tháp này lại có một sân nhỏ có tường bao nữa. Mặt tường này được trang trí bằng những hình lá để nhấp nhô. Ở bốn phía của bức tường ngoài cùng là bốn cổng lầu mái cong duyên dáng. Ngoài cùng là hào nước (nay không còn) bao quanh. Ở Thất Luống cái ý nghĩa biểu trưng cho núi vũ trụ Mêru <sup>(1)</sup> được thể hiện thật cụ thể: tháp chính biểu tượng cho núi Mêru, các tháp nhỏ là những vòng núi bao quanh núi vũ trụ, hào nước - đại dương vũ trụ. Cái ý nghĩa này chúng ta cũng hay gặp ở các tháp Thái. Nhưng ở Thất Luống cái đẹp không chỉ gói gọn vào trong ý nghĩa biểu trưng đó mà chủ yếu thể hiện qua tỷ lệ tương quan giữa các thành phần kiến trúc. Theo các nhà nghiên cứu, giữa ngôi tháp trung tâm và các kiến trúc phụ bao quanh của Thất Luống có một tỷ lệ hài hoà khiến cho kiến trúc lớn không nuốt chửng các kiến trúc phụ như ở các tháp Thái, mà ngược lại, ở đây, các kiến trúc phụ không chỉ quần tụ xung quanh kiến trúc trung tâm mà còn cùng với nhau tạo ra một dáng bay chung cho cả quần thể kiến trúc.

Chính nhờ những yếu tố kể trên mà Thất Luống của Lào có vẻ đẹp duyên dáng, thơ mộng hơn nhiều so với nguyên mẫu mà nó sao chép. Nhìn ngắm Thất

---

(1) Theo vũ trụ luận Ấn Độ giáo, đây là ngọn núi trung tâm thế giới. Trên đỉnh Meru là đô thành của thần Brahma (Thần sáng tạo).

Luống, chúng ta cảm thấy như năm cánh sen to ở mỗi mặt của bệ đỉnh tháp là năm ngón tay đang nâng đỡ một bảo vật. Nếu đúng theo quy định của truyền thống kiến trúc Phật giáo thì phần trên đài sen đó thường là một hình lọng ô mà ngay ở chỗ đài sen là nơi chứa đựng thánh tích Phật giáo. Hình ảnh quả bầu của đỉnh Thất Luống không chỉ tạo cho kiến trúc một vẻ dáng riêng biệt mà còn mang theo cả một ý niệm thâm kín và cũng rất Lào. Chính ở đây, ở hình tượng quả bầu của Thất Luống chúng ta mới thấy đầy đủ nhất sự hoà trộn một cách tuyệt đẹp và đúng chỗ của quả bầu Lào và cái trục của tháp Phật giáo. Theo các phát hiện và nghiên cứu gần đây nhất thì ý nghĩa thực sự của các tháp Phật giáo không phải là một hình kiến trúc mang tính chất biểu tượng của mộ táng như xưa nay người ta vẫn hiểu. Bằng những phát hiện của khảo cổ học và văn bản học, các nhà khoa học đã chứng minh rằng tháp Phật giáo vốn là hình ảnh của sự sáng chế ra vũ trụ - tức là một biểu tượng của sự sống chứ không phải của cái chết. Huyền thoại mà các nhà nghiên cứu cho là hình ảnh khởi nguyên của kiến trúc tháp đại ý như sau: Trước khi thế giới hình thành, tất cả chỉ là một khối hỗn mang. Cái khối đó lỏng như nước và là đại dương vũ trụ. Sự sáng thế bắt đầu khi mà từ dưới đáy của đại dương vũ trụ nổi lên một cục đất. Cục đất đó trôi nổi



vô định trên đại dương bao la rồi lớn dần thành quả núi nguyên sơ, trong đó chứa đựng mọi tiềm năng của thế giới chúng ta. Lúc đó trời và đất dính với nhau trong quả núi, và con quỷ Vitra đã khoá chặt cái nguồn sống tiềm tàng bên trong. Rồi đến một ngày, Indra <sup>(1)</sup> xuất hiện. Vị thần này đã đánh lừa con quỷ để giải phóng cho nguồn nước sống và đồng thời tách đất ra khỏi trời bằng cái trụ khổng lồ. Từ đó mới bắt đầu sinh ra vạn vật, muôn loài, thời gian và không gian, ngày và đêm... Xong việc, Indra chốt quả núi đó xuống đáy đại dương. Vũ trụ đã được thành hình như vậy.

Bằng hình tượng quả bầu, Thất Luống của Lào thể hiện không chỉ trọn vẹn cái nghĩa ban sơ của loại hình kiến trúc tháp Phật giáo mà còn thể hiện một cách rất Lào nữa.

Người Lào cũng có huyền thoại về sự sáng thế riêng của mình. Đó chính là huyền thoại về quả bầu mẹ. Câu chuyện quả bầu của người Lào được kể đại ý như sau: "Xưa kia, mặt đất còn hoang vắng, có một dây bầu mọc lên, rồi trở ra một quả bầu khổng lồ. Một vị thần chọc thủng quả bầu. Từ đó chui ra người và muôn vật. Từ câu chuyện về quả bầu mẹ, người

---

(1) Indra: Thần mưa gió và sấm sét trong hệ thống thần thoại Ấn Độ giáo.

Lào theo thời gian đã sáng tác ra nhiều dị bản khác nhau. Nhưng tựu trung đều nhằm giải thích về nguồn gốc của các dân tộc khác nhau sinh sống trên đất Lào. Nếu đem so sánh hai huyền thoại thì chúng ta bắt gặp một mô típ chung. Cái khác chỉ nằm trong hình ảnh vật tổ nguyên sơ, một bên là núi và một bên là quả bầu.

Cấu trúc và hình ảnh của Thất Luống rất gắn với ý nghĩa nguyên sơ của loại hình tháp: hào nước bao quanh biểu trưng cho đại dương vũ trụ, nền vòm - núi vũ trụ, đỉnh - cây vũ trụ (cây đời). Nhưng ở Thất Luống cái cây vũ trụ, cây đời trừu tượng đã được thay bằng hình tượng quả bầu mẹ - cội nguồn của người Lào và của tất cả các dân tộc anh em trên đất Lào. Thật là một sự kết hợp tuyệt vời giữa hai yếu tố: bản địa và du nhập.

Hình ảnh quả bầu Thất Luống không chỉ tạo ra chất thơ, chất nhạc cho kiến trúc mà còn biến kiến trúc này thành một hình tượng biểu trưng cho quốc gia Lào thống nhất và đoàn kết mà không làm mất đi hương vị thành kính của tôn giáo. Chính Thất Luống được xây dựng vào lúc mà đất nước Lào cần thiết phải có sự đoàn kết nhất trí để chống quân xâm lược. Có thấy được thời điểm ra đời của Thất Luống mới thấy được giá trị nghệ thuật và tư tưởng của kiệt tác kiến trúc Lào này.

Sau thế kỷ XVI, kiến trúc tháp vẫn còn được ưa chuộng ở Lào. Không một ngôi chùa Lào nào là không có những ngọn tháp xinh xắn, thơ mộng. Nhưng từ sau thế kỷ XVI chúng ta không còn gặp ở Lào những kiến trúc tháp tiêu biểu như Thất Luồng nữa. Cũng như trong điêu khắc, ở thế kỷ XVI những mô hình của kiến trúc tháp Lào đã định hình và hoàn thiện, về sau người ta chỉ sao theo cái mẫu đó, và tùy từng địa phương mà yếu tố này được gia tăng hoặc yếu tố kia giảm đi. Sau thế kỷ XVII, nước Lào bị chia sẻ và suy yếu dần. Do đó không còn nữa sự thống nhất của một phong cách nghệ thuật trên toàn quốc. Ở mỗi nơi, tùy theo nhu cầu, hoặc do những mối tiếp xúc với bên ngoài mà kiến trúc tháp có đôi chút biến dạng. Cũng do hoàn cảnh bị chia sẻ, nên kiểu kiến trúc tháp đồ sộ, tốn nhiều công sức và tiền của cũng đã biến mất. Giờ đây ngôi tháp chỉ là một trong những phần trang điểm cho ngôi chùa. Từ nay trở đi, cái đẹp của nghệ thuật Lào đã chuyển sang những ngôi chùa gỗ mái cong cong duyên dáng. Giờ đây tinh hoa nghệ thuật Lào chuyển vào từng nhát đục, đường cưa, từng vì kèo, xà cửa của ngôi chùa.

Hoàn cảnh địa lý tự nhiên của Lào có tác động lớn và nhiều khi quy định đặc điểm nghệ thuật của Lào. Lào là xứ sở của núi rừng và cao nguyên nhiệt đới. Rừng chiếm tới 80% đất nước. Vì vậy, có lẽ chất liệu có ảnh hưởng lớn nhất đến nghệ thuật, đặc biệt là

kiến trúc Lào, là gỗ. Người Lào chủ yếu dùng gỗ, tre để xây dựng nhà cửa. Ngay cả những kiến trúc tôn giáo quan trọng, những dinh thự của vua chúa cũng đều làm bằng gỗ. Vì vậy, người Lào, có thể nói, bẩm sinh đã có năng khiếu xử lý các loại gỗ để phục vụ cho các công trình kiến trúc và cho nghệ thuật chạm khắc. Chính cái chất liệu gỗ và khả năng sáng tạo trên gỗ chứ không phải trên đá đã tạo cho nghệ thuật kiến trúc Lào một vẻ dáng độc đáo riêng. Cái vẻ dáng Lào đó chính là do cái chất dân gian tạo nên. Do đó, nếu không hiểu kiến trúc dân dụng của người Lào thì khó có thể hiểu vì sao và từ đâu mà ngôi chùa Lào lại có cái vẻ thơ mộng đáng yêu đến như thế.

Ngôi nhà tranh truyền thống của người dân Lào là nhà sàn gỗ, mái lợp tranh. Toàn bộ ngôi nhà là một khung gỗ đỡ bộ mái to dốc. Thường thường ngôi nhà Lào có nhiều lớp mái, lớp nọ chồng lên lớp kia để rồi trùm xuống gần sát đất. Hai đầu hồi ngôi nhà gỗ của Lào thường nhô ra và được trang trí đẹp mắt. Đầu hồi nhà là nơi người Lào dùng để trang điểm, tô vẽ cho ngôi nhà thêm đẹp. Chính cái bộ khung kết cấu bằng gỗ, chính bộ mái dốc đứng nhiều lớp đơn sơ nhưng ấm cúng, chính sự thích trang điểm và phô diễn đầu hồi của truyền thống kiến trúc dân gian đã nhập vào những ngôi chùa và những kiến trúc dân dụng khác của Lào. Vì ngôi chùa là của cả làng bản, nhiều khi là của cả quốc gia, cho nên gỗ tốt, ngói tốt

và thợ giỏi được tập trung lại để xây dựng những kiến trúc này. Vì lẽ đó mà những truyền thống kỹ thuật kiến trúc dân gian vốn mộc mạc, đơn sơ, khi vào chùa đã trở thành tinh tế, khéo léo và biến thành những tác phẩm nghệ thuật đặc sắc.

Hiện nay ở Lào khó có thể tìm thấy được một ngôi chùa gỗ có niên đại trước thế kỷ XVII. Hầu hết những ngôi chùa cổ của Lào đều đã được tu bổ và làm đi làm lại nhiều lần. Bởi vậy chúng ta không thể vạch ra được tiến trình lịch sử cho kiến trúc chùa Lào. Nhưng dù sao, qua những ngôi chùa hiện còn người ta vẫn phân biệt được hai kiểu chùa khác nhau: kiểu cổ, trước thế kỷ XVIII, và kiểu mới từ thế kỷ XVIII đến nay.

Những ngôi chùa cổ là những ngôi chùa còn mang nhiều dấu ấn kỹ thuật của Lào. Tuy bình đồ của các ngôi chùa cổ so với các ngôi chùa mới không có gì khác nhau nhiều lắm; vẫn là kiểu bình đồ có ba gian chạy dọc và hai hàng hiên phía trước và phía sau, nhưng kỹ thuật và chất liệu xây dựng thì khác nhau khá rõ.

Bộ khung của các ngôi chùa cổ của Lào mà điển hình là chùa Vát Mai ở Luông Phabang, chùa Vát Bản Phong... hoàn toàn bằng gỗ. Cái cấu trúc của bộ mái tuân thủ chặt chẽ theo bình đồ do bộ khung tạo ra. Bộ mái dốc cao rủ xuống từ đỉnh tới phần hiên.

Rồi từ đó theo hàng cột hiên trong một lớp mái khác lại tiếp tục buông xuống dây cột hiên có con sơn ở bên ngoài. Do cấu trúc của bộ khung, nên phía đầu hồi ở cửa vào ngôi chùa có ba khoang được tạo bởi bốn hàng cột chạy dọc theo mái. Người Lào đã phô diễn tài hoa của mình qua nghệ thuật trang trí. Các khung cửa phía hồi này đều được ghép bằng những tấm bảng chạm trổ. Các tấm vách này tạo ra những tấm bình phong giữa các cột ở cổng ngoài. Mỗi tấm ở mỗi ô không chỉ được chạm khắc tinh vi mà còn được tạo dáng đẹp. Phía trên bịt kín hai cột, rồi càng xuống dưới tấm bình phong càng được tía tốt, tạo dáng thành ra hai cửa tò vò liền nhau và nối với nhau bằng hình mũi nhọn ở giữa. Trông xa ta cảm tưởng như một bức màn gấm sặc sỡ được túm ở giữa và cuốn sang hai bên. Các con sơn của các chùa Lào cổ rất lớn, hình tam giác, một cạnh từ cột vươn thẳng ra, cạnh kia tì vào cột, cạnh thứ ba hình xiên kéo từ đầu cùng của mái tới chân cột. Các con sơn này có chức năng kiến trúc là chủ yếu, nhưng nó cũng đã biến thành những tác phẩm chạm trổ tinh vi và tuyệt đẹp. Nhìn vào ngôi chùa, những con sơn này vẽ ra cả một hình vát nghiêng ở hai bên chùa. Truy về nguồn gốc thì những con sơn này vốn là những vách gỗ nghiêng đỡ mái của những ngôi nhà mái cong truyền thống của Lào và của nhiều vùng ở Đông Nam Á. Nhờ có hệ thống con sơn đỡ nên bộ mái chùa cổ của Lào xoè rộng ra như đôi cánh gà mẹ ấp con.

Tuy được tu sửa về sau này bằng vật liệu kiến trúc bên (các bộ cột, tường lửng, các bậc thang lên chùa được làm bằng gạch) Vát Xiêng Thông vẫn là một trong những kiến trúc còn giữ lại khá đầy đủ những truyền thống xưa. Chùa có bốn hàng cột dọc, mỗi hàng 6 cột đỡ mái kép hình cong chồng lên nhau. Nhìn từ mỗi đầu hồi vào đều thấy 3 lớp mái kép những lớp mái này đều hoàn toàn tựa vào hệ thống cột- 2 hàng cột trong 3 lớp mái chính, 2 hàng cột hiên đỡ 3 hàng mái hiên. Những lớp mái đều cong và hơi xoè ra ở dưới. Do vậy, tuy không có tường và cửa sổ, ngôi chùa vẫn rất thoáng mát và ấm cúng. Phía hồi cửa cũng được trang trí bằng những cặp cửa tò vò lửng bằng gỗ duyên dáng. Có thể nói những nét cong của mái, của hệ thống bình phong trang trí đầu hồi, của các hình con sơn đã tạo ra vẻ dáng mềm mại và thanh nhã cho những ngôi chùa cổ của Lào. Do vì kèo là cái khung chịu lực duy nhất nên ở những ngôi chùa cổ có một sự cố gắng trong kết cấu những bộ phận của vì kèo gỗ. Rui, mè, chỉ, mè ăn mộng vào rui không phải dùng đinh sắt để chốt giữ.

Từ cuối thế kỷ XVIII đến giữa thế kỷ XIX, Lào trở thành thuộc địa của Xiêm. Điển hình cho những ngôi chùa thời này là chùa Vát Pakê ở Luông Pha bang. Vát Pa kê là một ngôi chùa không lớn lắm được làm theo bình đồ truyền thống là có hiên đằng trước với bốn cột, rồi đến gian thờ Phật. Ba cửa vào phía trước,

theo kiểu Thái, được trang trí bằng một bộ khung hình tháp nhọn. Khoảng cách giữa cột chỉ rộng bằng hai lần đường kính cột, và phía trên có những kèo hình dáng chiếc dầm, khác xa những kèo gỗ uyển chuyển và độc đáo của kiến trúc chùa các thế kỷ trước. Nếu nhìn vào các mặt bên thì thấy tường cao trên một nền cũng rất cao chống chọi những gờ chỉ nổi đắp bằng vôi vữa. Trên nền tường các con sơn chỉ còn rất mảnh dẻ yếu ớt vì đã mất đi chức năng kiến trúc. Nhưng dù sao chúng cũng vẫn được tía tót và tạo dáng một cách tinh xảo. Các mái chồng 3 lớp giờ đây đã không còn là hình ảnh biểu hiện trung thành của bộ khung nữa mà tự do phát triển như một bộ phận hoàn toàn độc lập. Vì rằng giờ đây tường gạch đã hầu như hoàn toàn chống đỡ mọi sức nặng của mái đè xuống. Mái giữa dốc và vươn cao lên để phô diễn nhiều ở mặt hồi chính diện. Những kiểu trang trí và những vật liệu trang trí của Thái Lan đã làm cho những ngôi chùa Lào thời này thêm vẻ uy nghi, lộng lẫy.

Bằng những kỹ thuật xây dựng và bằng những kiểu trang trí Thái, người ta đã tu sửa Vát Pha Keo ở Viêng Chăn. Không biết hình ảnh gốc của ngôi chùa nổi tiếng này ra sao, nhưng việc xây dựng lại Vát Pha Keo cũng chứng tỏ sự cố gắng của những nghệ nhân Lào để dựng lại một kiến trúc cổ kính. Nhìn chung, nó vẫn mang cái âm hưởng dịu dàng của thời



xưa. Nhìn bề ngoài thì toàn bộ những lớp mái đều như được nâng lên bởi những hàng cột và cả bộ mái như cố xoè rộng ra. Nhưng ở đây hệ thống cột bên ngoài bao quanh không chỉ thay cho cả hệ thống con sơn mà còn vươn cao lên khiến nó gần với phong cách của Thái và Khơme. Nếu so với các ngôi chùa cổ thì chùa Vát Pha Keo thanh tú hơn, nhẹ nhõm hơn nhưng lại kém hơn ở vẻ dáng ăm ắp và mềm mại.

Một trong những ngôi chùa nổi tiếng nhất của Lào được xây dựng vào những thập niên đầu thế kỷ XIX là Vát Sisaket ở Viêng Chăn. Ngôi chùa này được xây vào khoảng những năm 1818 - 1820 dưới triều Châu Anu Vông. Tại đây hàng năm nhà vua hai lần chứng kiến lễ tuyên thệ của các chầu mừng địa phương.

Vát Sisaket được làm theo bình đồ truyền thống của Thái Lan: một điện thờ hình chữ nhật có hành lang vây quanh bốn mặt, ở bên cửa chính có hai tháp. Ngôi chùa chính có 5 cửa ra vào, 6 cửa sổ, nền cao hơn nền các hành lang bao quanh bốn phía. Mặt tường ở phía bên trong được trang trí bằng những hình vẽ theo đề tài lấy từ kinh Phật và phía trên mặt tường là những ô hình lá sồi chứa tượng Phật. Khác với những ngôi chùa để ở, ở đây, cũng như các ngôi chùa mới khác, tường là cốt chịu lực chủ yếu và vươn cao ganh đua cùng chiều cao của mái. Mái tuy vẫn dốc từ cao nhưng đã mất hẳn tính chất biểu hiện trung

thực bình đồ và những kết cấu của vì kèo. Mái ở hành lang đã trở thành một phương tiện để nhấn mạnh nét kiến trúc của mặt chính chứ không còn là một bộ phận quan trọng làm cho bộ mái có sức nặng và vẻ dáng mềm mại như trước nữa. Một yếu tố đặc biệt còn rất Lào ở đây là trần gỗ chia ra nhiều ô có những hình trang trí "buông treo" mạ vàng che khuất toàn bộ vì kèo. Ở trần gỗ này cũng như hai đầu hồi đã hội tụ những tinh hoa và tài năng khéo léo của những người thợ thủ công chạm khắc Lào.

Nếu từ xa nhìn vào hoặc khi bước chân vào khu vực của một ngôi chùa Lào chúng ta sẽ bị chinh phục và say mê bởi bộ mái cong nhiều lớp duyên dáng, bởi hàng cột thẳng, bởi hệ thống con sơn nghiêng nghiêng. Nhưng khi đã bước chân lên bậc thềm chùa thì những đường nét nhịp nhàng, những hình tượng hoa lá, người và động vật vừa như thực vừa là cách điệu trên những mảng chạm khắc ở đầu hồi, ở các tấm ván bình phong, ở các con sơn, ở trên trần, rồi cả những bức giảng kinh, bệ thờ... sẽ cuốn hút chúng ta vào cả một thế giới huyền ảo và sinh động. Chính ở những bộ phận kiến trúc vừa kể trên, người nghệ sĩ Lào đem hết tài năng và hứng thú của mình ra để sáng tạo nghệ thuật.

Nghệ thuật trang trí ở các ngôi chùa Lào không bao giờ chỉ mang tính chất trừu tượng thuần túy hoặc

chỉ là những mô típ hình học, những mô típ nét móc, đường thẳng, đường cong... Những chủ đề trang trí bao giờ cũng là những hình ảnh của thiên nhiên đã được cách điệu hoá cao. Tuy nhiên, trong nghệ thuật trang trí Lào cũng có những mô típ rất trừu tượng. Thường thấy ở trong những ngôi chùa Lào những sinh vật kỳ quái mang tính chất huyền thoại như rắn naga, rồng, thủy quái macara. Chúng thường được thể hiện rất cách điệu: răng mõm dữ tợn, đuôi xoắn ốc và bốc lên như những ngọn lửa, lông, vẩy là những đường cong... Nhưng mọi người Lào đều hiểu chúng là những con vật gì, những biểu tượng gì.

Một trong những đề tài trang trí đẹp nhất của kiến trúc Lào là mô típ trang trí phần trên các cổng vào nấp sau hàng cột bao quanh mặt trước ngôi chùa. Khung cổng là một kiến trúc bằng những cột trụ chống đỡ mặt trên của cổng hình vòm mà đỉnh là một hình tháp nhọn vươn cao như một mũi tên. Bên cạnh mô típ này, mặt trước cổng còn hay thể hiện hình rắn naga cuộn khúc được dát bằng những tấm kim loại lấp lánh làm tăng vẻ lộng lẫy cho ngôi chùa. Nhiều khi con rắn được thay bằng hình những con vật khác. Ví dụ ở Vát Paphay (ở Luống Phabang) mặt trước của cổng vào có những hình chim muông nhìn nghiêng mà đuôi thì cuộn thành hình xoắn ốc.

Những bộ cửa gỗ chạm khắc và thếp vàng mà vẽ

lọng lầy của chúng có lẽ là biểu hiện tráng lệ nhất của nghệ thuật trang trí Lào. Trên những cánh cửa gỗ này, nhất là những cánh cửa của những ngôi chùa ở Luổng Phabang, người ta chạm những đường nét kết móc vào nhau để thể hiện sự xoắn xuýt của những nhánh cây khiến chúng ta cảm thấy như hầu khắp bề mặt đều được trở thủng. Trong cái khung lọng lầy này nổi bật lên hình dáng mỹ lệ của một nhân vật đứng trên lưng một con thú ít nhiều mang tính chất thần bí. Nhiều khi, ví dụ như ở Vát Phom Xoi (Luổng Phabang), vị trí trung tâm của cánh cửa là một bông hoa lớn.

Một đặc điểm nữa của nghệ thuật trang trí ở các chùa Lào là tấm bảng gỗ chạm trở đặt ở cổng ngoài dưới mái nhà. Chúng tạo thành hai dãy cửa tò vò lưng nối với nhau bằng hình mũi nhọn ở giữa. Ở đây chúng ta lại bắt gặp những mô típ người, cỏ cây hoa lá và động vật cách điệu.

Nếu vào hẳn trong chùa, mắt chúng ta còn bị thu hút vào kiểu trang trí của một số đồ đặc hoặc các chi tiết kiến trúc với những đường nét rất thanh nhã: bảng thuyết pháp, tấm bảng làm trần nhà trang trí bằng những khuôn thủng vẽ các hình, đường gờ trang trí các bệ đặt tượng Phật. Ví dụ, chùa Vát Vixun ở Luổng Phabang có một chiếc hòm đựng kinh kệ bằng gỗ được tô vẽ một cách khéo léo hình những người

nhảy múa. Những hình người này được mạ vàng trên nền sơn đen bóng. Cũng ở Vát Vixun trên một bức thuyết pháp có trang trí hai môtip hỗn hợp rất khéo: môtip con rồng trong mây của Trung Quốc và môtip nụ hoa ở trung tâm rất đặc trưng cho Lào. Còn ở Viêng Chăn, ví dụ như ở VátSisakê người ta gặp một môtip cây đàn bằng gỗ chạm thép vàng rất hoa mỹ.

Kiểu trang trí bằng vữa rất phổ biến trong những ngôi chùa mới. Người ta thường dùng vữa hoà với dầu. Khi vữa còn đang ướt, các nghệ nhân khắc vạch lên đó những hình - thường là hình hoa lá mà họ ưa thích. Nền móng chân bàn thờ ở chùa Vát Phon Xai (Luống Phabang) là một kiểu mẫu điển hình của thể loại trang trí bằng vôi vữa của Lào.

Tuy kiến trúc những ngôi chùa Lào chủ yếu làm bằng vật liệu không bền, có hình dáng đơn sơ, mộc mạc rất dân gian, nhưng chúng lại mang nhiều sắc thái Lào nhất. Mặc dù thời gian, xã hội biến động, mặc dù những ảnh hưởng nghệ thuật từ bên ngoài khá mạnh, kiến trúc Lào vẫn bảo lưu được những đặc trưng rất cơ bản: đó là ngôn ngữ tạo hình mang tính chất biểu tượng, cái uyển chuyển duyên dáng của bộ mái, đó là hệ thống vì kèo với những mảng khối trang trí, chạm khắc đẹp mắt và hợp lý, đó là sự ưa thích cách điệu những sự vật của thiên nhiên để biến chúng thành những môtip trang trí vừa thực, vừa trừu tượng.

Kiến trúc Lào không phải chỉ có ở những ngôi chùa, những ngọn tháp, những công trình mang tính chất thờ tự tôn giáo. Ngay từ thời xa xưa, cũng như các dân tộc khác trên thế giới, người Lào đã dùng bàn tay, khối óc của mình để xây dựng những nơi ăn chốn ở. Do nhu cầu của sự phát triển kinh tế, ngay từ những ngày đầu lập quốc đã xây dựng nhiều đô thành lớn, đẹp đẽ, thuận tiện cho mọi mặt sinh hoạt chính trị, kinh tế, văn hoá xã hội. Vào thế kỷ XIV khi Phà Ngùm thống nhất quốc gia Lạn Xạng thì Luống Phabang đã trở thành kinh đô của Vương quốc cho đến giữa thế kỷ XVI. Rồi từ giữa thế kỷ XVI đến nay, Viêng Chăn trở thành trung tâm văn hoá, chính trị của cả dân tộc Lào. Chiến tranh đã tàn phá và làm hư hại nhiều, nhưng những gì hiện còn ở các đô thị lớn của Lào cũng chứng tỏ dân tộc Lào từ xưa đã có khả năng lớn về quy hoạch và xây dựng các đô thị lớn.

# MỘT SỐ DI TÍCH NGHỆ THUẬT NỔI TIẾNG

---

■ Ngô Văn Doanh

## ANGCO VÁT

Truyền thuyết về Angco Vát kể lại rằng: "Ngày xưa, thần tối thượng Indra có quan hệ với một người đàn bà dưới trần. Người đàn bà sinh ra một người con trai tên là Preah Két Mêalêa (ánh sáng thiên thần). Vì được sinh ra từ lòng hoàng hậu nên Preah Két Mêalea trở thành hoàng tử kế vị ngôi vua ở Indraprast (Campuchia cổ). Thần Indra mê vẻ đẹp của chú bé và đem chú về trời. Các thần không bằng lòng cho con của một người trần sống với mình và đòi Indra trả Preah Két Mêalêa xuống hạ giới. Không còn cách nào khác, thần Indra đành phải đem chú bé xuống trần. Đã quen với cuộc sống trên thiên giới, Preah Két Mêalêa cảm thấy buồn bã trong cung điện của vua cha và xin thần Indra cho mình lên trời. Rất

thương hoàng tử, nhưng vị thần tối thượng không biết làm cách nào cả. Thần bèn nảy ra một ý và sai vị kiến trúc sư vĩ đại của các thần là Preah Pisnuka xây ngay trên mặt đất cho hoàng tử Preah Két Méalêa một lâu đài tráng lệ và giống hệt lâu đài của thần Indra trên thượng giới. Trong một đêm, các thần đã xây xong toà lâu đài - đó chính là Angco Vát. Ngày nay, trên các phiến đá ở Angco Vát, còn thấy những lỗ tròn - dấu tay bê đá của các thần.

Từ những bìa hoàng ban đầu qua những truyền thuyết, các nhà khoa học bắt đầu lao vào tìm hiểu lịch sử thời cổ của đất nước Campuchia và những thành tựu văn hoá của người Khơme. Khi những dòng bia đá bí ẩn ở các đền đài hiện lên thành lịch sử thì Angco Vát cũng được giải mã chứ không còn là huyền thoại nữa.

Xét về mặt chức năng, Angco Vát như nhiều đền đài khác ở Angco là một đền mộ và gắn tới tục thờ thần vua của các vua chúa Khơme thời Angco. Các vua Angco coi mình là hiện thân của thần linh. Cho nên, khi còn sống, mỗi vị vua đều xây dựng cho mình một ngôi đền thờ như đền thờ của thần. Khi chết, theo quan niệm của người Khơme, vị vua đó sẽ trở thành thần và nhập vào ngôi đền mà mình dựng lên.

Cùng với tục thờ thần vua, một loại hình kiến trúc kỳ lạ của người Khơme ra đời - đền núi. Mỗi ngôi



đền mộ là hình ảnh của quả núi vũ trụ Mêru - nơi ngự của thần linh. Loại hình kiến trúc đền núi bắt đầu hình thành ở Campuchia từ đầu thời Angco - thời vua Giaiavacman II (trị vì từ năm 790 đến năm 850). Thoạt đầu, đền núi Khome còn rất thô sơ, chỉ là một hoặc vài ngôi đền dựng trên đỉnh một quả đồi. Nhưng dần dần, từng bộ phận cấu thành một đền núi hoàn chỉnh xuất hiện và hoàn thiện. Đến thời điểm ra đời của Angco Vát (nửa đầu thế kỷ 12) mô hình đền núi Khome đã hoàn thiện đến từng chi tiết nhỏ. Angco Vát không phải xuất hiện từ hư vô mà là đỉnh cao, là kết tinh của hơn ba trăm năm phát triển của loại hình đền núi Khome.

Sau khi lên ngôi vào năm 1113, vua Suryavacman II chọn một khu đất rộng và thoáng dang ở góc đông nam đô thành Yasodharapura để xây đền núi cho mình - Angco Vát. Công trình được khởi công vào năm 1122 và hoàn thành vào năm mất của vua - năm 1150.

Angco Vát nằm trong khu đất thiêng rộng 1500 x 1300m và bị giới hạn bởi một hồ nước rộng. Do vị trí quy định nên đền mở về hướng tây có hồ - hướng có đường tới đô thành, chứ không mở về hướng đông như mọi đền núi Khome khác. Vượt qua hồ phía tây là một con đường đi giữa hai hàng lan can đá hình rắn Naga khổng lồ dẫn tới cổng chính dài 230 mét.

Toàn bộ kiến trúc bên trong được thu một cách chuẩn xác và trọn vẹn trong khung cổng này. Khúc dạo của bản giao hưởng nghệ thuật lớn bắt đầu và sẽ hoà lên rộn ràng khi người xem bước qua cổng chính. Cửa chính giữa mở ra con đường thứ hai rộng 9,5 mét và dài 350 mét. Hai bên đường vẫn là hai dãy lan can đá hình rắn Naga khổng lồ.

Qua các bia ký và các hình chạm khắc, chúng ta biết rằng, xưa kia vua Suryavácman thường xa giá tới đây. Đi đầu là một đoàn người cầm cờ phướn rồi đến các nhạc công. Sau đó là những chiếc kiệu đem lễ vật dâng vào đền. Đi sau đoàn kiệu là các cung nữ cầm nến, hoa, các cỗ xe, kiệu chở các nàng công chúa. Sau đấy là những hoàng tử cưỡi voi có ô che trên đầu. Sau cùng, một con voi to nhất có bành lộng lấy chở đức vua. Tới cửa vào đền, đoàn rước rẽ sang hai cánh. Chỉ đức vua và các thành viên hoàng gia mới được vào đền - vào khu hồi lang thứ nhất để làm lễ. Khu hồi lang này rộng 215m x 187 mét và có những hình sư tử và rắn Naga 7 đầu trấn giữ. Tới đây, vua vẫn ngồi trên mình voi đi tới cửa đông của đền. Dọc tường hồi lang là tám bức phù điêu lớn cao 2 mét và dài từ 50m đến 100m. Gần 1200 mét vuông phù điêu đó thể hiện các cảnh lấy từ sử thi Ramayana hoặc các cảnh nói về những chiến tích của Suryavácman II. Ở đây, chúng ta hai lần gặp chân

dung đức vua: một lần đang thiết triều, một lần đang xung trận. Các cảnh chiến trận được thể hiện sôi động căng thẳng và hùng hực sát khí. Trong khi đó, các cảnh sinh hoạt, hội lễ lại êm đềm và sống động.

Cánh phía nam của hồi lang đông là cả một mảng phù điêu dài 50 mét thể hiện huyền thoại "khuấy đại dương lấy thuốc trường sinh". Trung tâm của phù điêu là hình Vitsnu nằm trên mình con rùa. Hai bên là các thần và các quý đang ráng sức ôm thân con rắn khổng lồ Vasuka mà kéo. Từ đại dương bị khuấy bay lên các thiên nữ Ápxara rồi nữ thần sắc đẹp Lácsoni.

Ở mặt hướng tây của tầng một, ba cầu thang dẫn lên tầng hồi lang kín thứ hai. Tầng thứ hai của Angco Vát là cả một thế giới của các ô sân tạo bởi những lối đi có mái che chạy ngang dọc cắt nhau. Nơi đây, cũng theo các bia ký, hoàn toàn dành cho các thành viên của hoàng gia. Sau khi đã cùng vị tư tế làm lễ ở tầng một, đức vua cùng gia quyến lên tầng hai nghỉ ngơi. Không khí của tầng hai hoàn toàn tĩnh lặng êm ả. Ở đó, có những thư viện chứa các thánh kinh để cho vua chúa đọc. Bàn tay của các nghệ sĩ vô danh đã tạo nên ở tầng hai này cả một thiên giới bằng đá. Trên các mặt tường là vô vàn những hình tiên nữ Ápxara bằng đá kiêu diễm với những khuôn mặt khác nhau, với những trang y phục khác nhau, tay cầm

hoa hoặc đang múa; tất cả đã tạo ra bức tranh sinh động về một thiên cung trên hạ giới. Gần 2000 hình Ápxara ở Angco Vát là gần 2000 tác phẩm điêu khắc tuyệt diệu. Qua dấu vết vàng son còn lại, qua các dòng bia ký, người ta có cơ sở đoán rằng, xưa kia, các hình tiên nữ, các bộ phận kiến trúc đã được sơn son thếp vàng hoặc được tô vẽ.

Cũng theo những lối tam cấp có mái che, ta có thể lên đến tầng ba, tầng trên cùng của Angco Vát. Từ xa, tầng trên cùng này cùng với năm ngọn tháp hiện ra trên nền trời như những nụ hoa. Còn khi đã lên tới đây, thì ta cảm thấy năm ngọn tháp như ngự trị cả không gian. Ngôi tháp trung tâm cao 42 mét so với nền của tầng ba, còn toàn bộ ngôi chùa cao 65 mét.

Mô hình của Angco Vát đã được hoàn thiện trước đó ở đền Bà Phuôn. Cũng như Bà Phuôn, Angco Vát là một kiến trúc dạng kim tự tháp ba tầng. Tầng trung tâm có năm tháp bố cục theo sơ đồ ngũ điểm (tháp chính cao nhất ở giữa, bốn tháp nhỏ hơn ở bốn góc). Tháp trung tâm nối với bốn cổng ở bốn hướng bằng những hành lang có cột và mái che. Như vậy, mỗi tầng bị cắt ra thành những khu sân nhỏ. Mỗi tầng lại có những hồi lang kín vây quanh. Ở góc các hồi lang và ở ngay chính giữa các mặt lại nhô lên những hình tháp nhỏ. Các lối cầu thang cũng được lợp kín như các hồi lang. Tuy phỏng theo Bà Phuôn,

nhưng giá trị và sự kỳ diệu của Angco Vát chính là tầm vóc và cách xử lý không gian.

Tỷ lệ và luật xa gần được biểu hiện ở Angco Vát thật giản đơn nhưng cũng thật đáng kinh ngạc. Quảng trường giữa cổng vào tới khu đền dài gấp đôi chiều dài mặt tây của đền. Đây là tỉ lệ vàng mà chỉ người Hy Lạp cổ mới biết và sử dụng trong những công trình kiến trúc của mình. Theo các kiến trúc sư cổ Hy Lạp, muốn bao quát toàn bộ một công trình kiến trúc phải lùi xa một khoảng gấp 2 lần kích thước lớn nhất của kiến trúc đó. Tỉ lệ của ba tầng của Angco Vát cũng là những tỉ lệ vàng : tầng một cao 6 mét, tầng hai cao 13 mét, (6m + 7m) và tháp chính cao 42 mét (6m x 7m). Chiều cao của ba tầng cứ lên từ từ đều đặn khiến người xem lúc nào cũng cảm thấy sự hoàn chỉnh. Hơn thế nữa, các tầng lại có cấu trúc và hình dáng giống nhau, tầng trên lại như lấn vào hồi lang của tầng dưới. Mỗi thành phần kiến trúc từ tháp chính tới các tháp phụ, từ các bậc tam cấp đến các hồi lang... đều được bố trí cân đối một cách hoàn hảo đến nỗi, khiến chúng vừa như là những công trình riêng biệt vừa như hoà vào tổng thể chung. Tất cả khiến ta nghĩ Angco Vát phải được tính toán trên một mô hình trước khi xây dựng.

Sau khi Suryavácman II chết, đất nước của người Khơme lâm vào tình trạng khủng hoảng. Trước tình hình đó, quân đội Chăm đã tiến đánh và tàn phá

Angco Vát vào năm 1177. Chỉ vua Giaiavacman VII mới trả được mối thù. Ông không chỉ phục hồi lại được Angco Vát mà còn chiếm cả đất nước của kẻ thù. Bia ký Bantay Chomar viết: "Đức vua đã đưa đất nước thoát khỏi vực thẳm tai hoạ".

Nhưng cũng chỉ sau đó không lâu, Angco Vát cùng với các đền đài Angco khác sẽ bị con người bỏ rơi cho rừng núi xâm chiếm và bao phủ. Chỉ đến tận cuối thế kỷ 19, Angco Vát mới lại bắt đầu cuộc hồi sinh lần thứ hai của mình như một trong những kỳ quan của nhân loại.

## BAYON

Cuộc tấn công và tàn phá Angco của quân đội Chăm đã góp phần làm lay chuyển tới tận gốc rễ những truyền thống Ấn Độ giáo vốn từng làm sống động nền văn minh Khơme thời Angco. Do chỉ lo xây dựng đền đài miếu mạo mà không chú ý tới đời sống của nhân dân, nên sau cuộc tấn công của người Chăm, đất nước của Khơme, theo lời bia ký đền Bantay Chomar, đã chìm đắm trong vực thẳm tai hoạ. Đất nước khi đó cần một vị cứu tinh, và vị cứu tinh đã xuất hiện - đó là Giaiavacman VII.

Sau khi đánh đuổi quân Chăm và lên ngôi,

Giaiaivácman VII làm lại Ăngco. Ông cho dựng một đô thành mới là Ăngco Thom. Đô thành này chùm lên thành phố mà Udayadityavácman II dựng lập quanh đền Bà Phuôn. Giaiaivácman VII còn cho đào một hào nước dài 4 cây số, rộng 100 mét và làm một tường thành bằng đá để bảo vệ đô thành. Từ tường thành có năm cửa trở ra: 4 cửa ở bốn trục và một cửa phụ ở phía đông - "Khải hoàn môn". Bên trên các cửa ra vào là các tháp có hình mặt người. Trung tâm đô thành là đền Bayon. Chỗ ở của vua nằm chệch về phía bắc. Trong thành, nhà vua còn cho dựng nhiều đền miếu khác như: Banteay Kdei, Ta Prah, Preah Khan, Neak Pan...

Các công trình đầu tiên của Giaiaivácman VII đều phỏng theo cách Ăngco Vát. Nhưng rồi, hai công thức kiến trúc độc đáo ra đời: tháp mặt người và lan can tượng người vật chất hoá chủ đề "khuấy biển sữa" (biển nguyên sơ) tìm thuốc trường sinh. Đóng góp độc đáo của Giaiaivácman VII là xu hướng biểu tượng hoành tráng. Các đề tài tôn giáo đều hiện ra bằng kiến trúc trên nền trời.

Chủ đề "khuấy biển sữa" được Giaiaivácman VII tạo ra với một tầm vóc khổng lồ. Ở hai bên đường đi vào Ăngco Thom là 54 pho tượng lớn ôm ngang mình con rắn vĩ đại, lưng quay về phía đô thành: bên trái là các thần, bên phải là các quý. Cảnh "khuấy biển

sữa” diễn ra quanh trục núi Meru và Bayon là trung tâm. Đại dương được thể hiện cụ thể qua hình ảnh hào nước bao quanh đô thành. Hình ảnh khuấy biển sữa tìm thuốc trường sinh phần nào biểu hiện ước muốn và việc làm của Giaivácman VII. Nhịp điệu các thần ngã về phía sau vì gắng sức, đường cong của thân rắn vút lên trời khiến cho cảnh tượng thật mạnh mẽ và hùng tráng. Hình ảnh khuấy biển sữa trở thành một trong những sáng tạo kỳ lạ nhất nghệ thuật Khme.

Cũng nhằm mục đích làm hồi sinh lại đất nước, Giaivácman VII đã cho xây trên một hòn đảo giữa một cái hồ ngòi đền Neak Pan. Giữa hồ vuông nổi lên một bệ tròn đỡ tháp thờ giữa đại dương nguyên sơ. Bốn hồ nhỏ bao quanh lấy hồ chính là hình ảnh cụ thể hoá các hồ thiêng Anavatapha ở Himalaya mà nước có thể chữa khỏi mọi bệnh. Giaivácman đã dựng lại ngay tại kinh đô của mình bản sao cái hồ linh diệu đó. Ngay ở hồ chính, vua còn dựng nhóm tượng khổng lồ Avalôkitesvara dưới dạng ngựa trắng đang cứu vớt các thương nhân đang bị chìm đắm giữa đại dương. Đây là một hình ảnh nữa về sự cứu vớt mà Giaivácman VII muốn hoá thân mình vào đó.

Trung tâm của quần thể kiến trúc Angco Thom và cũng là tác phẩm kỳ lạ nhất của Giaivácman VII là đền Bayon - một hình ảnh tuyệt vời nhất về nghệ thuật biểu tượng hoành tráng Khme.



Bình đồ bố cục chính trải ra theo hình chữ thập. Rồi thì người ta chặn các góc ngoài bằng các hành lang thước thợ để tạo thành một bình đồ chữ nhật (80 x 57m). Bố cục này lại được tạo bởi một hành lang bên ngoài rộng hơn. Ở trung tâm là một nền tròn khổng lồ (đường kính 25 mét) đội ngôi tháp chính cao 23 mét. Từ tháp chính đó có 12 gian toả ra xung quanh và đan cài giữa hàng loạt ngôi tháp. Riêng ở trung tâm có 16 tháp. Tính tất cả thì ở Bayon có 54 tháp lô nhô như một rừng đá. Trên mỗi mặt của các tháp đều có hình mặt người. Phía đông, nằm giữa hai hồi lang là các thánh thư. Toàn bộ đền Bayon cao 43 mét.

Trong điện thờ chính có một pho tượng Phật trầm tư, đồng thời chính là chân dung Giaiaivácman VII. Các tháp bao quanh đều có tượng chân dung các quan đại thần của vua. Các mặt người trên tháp đã vật chất hoá sự có mặt mọi nơi của vị vua thần linh phóng tầm mắt ra toàn cõi của mình qua đầu bộ tham mưu tập hợp phía dưới.

Một giả thuyết khá hấp dẫn và lý thú cho rằng hàng nghìn "nụ cười Bayon" huyền bí là biểu trưng cho sự kiện mẫu nhiệm ở Sravasti. Theo Phật thoại, Đức Phật, để chứng minh phép màu vĩ đại của mình, đã phóng lên không trung rồi hoá ra hàng nghìn Đức Phật lấp lánh ánh lửa, xoay quanh như một vòng sao. Trừ xây dựng một kiến trúc xoay quanh trục, người

ta không thấy có cách nào hữu hiệu hơn để thể hiện hình ảnh trên. Bayon đã thành công trong việc mô tả bằng kiến trúc hình ảnh kỳ diệu về Đức Phật.

Khác với Angco Vát, Bayon không có tường bao. Các nhà nghiên cứu đặt ra nhiều nghi vấn trong sự việc này. Nhưng có lẽ hợp lý nhất và thuyết phục nhất là ý kiến cho rằng tường thành và hào nước vây quanh Angco Thom cũng chính là tường vây của Bayon. Cũng ý kiến trên cho rằng, hình tượng Bayon là một bộ phận trong tổng thể hình tượng lớn của Angco Thom.

Cũng như Angco Vát, mặt tường bên trong của các hồi lang Bayon được trang trí bằng rất nhiều phù điêu. Phù điêu ở tường hồi lang ngoài chủ yếu thể hiện những cảnh đời thường. Ta có thể thấy ở đó cảnh chọi gà, cảnh lễ hội, những cảnh vui chơi giải trí khác của người Khơme cổ, rồi cả cảnh hành quân, cảnh đánh nhau với quân Chăm... Tất cả các cảnh đời thường đó được các nhà điêu khắc vô danh thể hiện thật sống động và cụ thể. Đã có nhà nghiên cứu phải thốt lên rằng, Bayon là một bộ bách khoa bằng đá đồ sộ về cuộc sống thường ngày của người dân Khơme thời xưa.

Cũng vẫn cảnh đời thường, nhưng các phù điêu trên tường hồi lang phía trong lại chủ yếu mô tả cuộc sống cung đình. Ta có thể thấy ở đây các cảnh vũ nữ

đang múa, các ca sĩ đang hát, cảnh vua thiết triều, cảnh vua cười voi đi ra ngoài thành v.v...

Nếu cứ lần lần vừa đi vừa xem kỹ các hình thù phù điêu của Bayon từ ngoài vào trong, ta sẽ thấy được đời sống văn hoá xã hội của người Khome một cách khá đầy đủ và toàn diện, trước mắt chúng ta lần lượt hiện ra cảnh làm ăn, vui chơi giải trí của dân chúng, nào cảnh trận chiến thời xưa, các cảnh sinh hoạt trong triều đình, nào các vũ khí chiến tranh, các vật dụng hàng ngày, các kiểu áo quần và trang phục của từ vua cho tới dân, từ người lính trận tới cô vũ nữ...

Chỉ ở tầng trên cùng, phù điêu Bayon mới mang nội dung tôn giáo. Dọc các hồi lang tầng ba là những phù điêu thể hiện các tích Phật hoặc các hình thiên nữ Ápxara.

Cũng như Angco Vát, Bayon xưa lộng lẫy, rực rỡ vàng son chứ không chỉ toàn bằng đá như hiện nay. Các dấu vết còn lưu lại cho biết, các chi tiết kiến trúc đá, các hình điêu khắc đã được sơn thiếp hoặc dát, mạ bằng vàng bạc và đá quý. Một bia ký nói rằng, chỉ để trang trí cho những hình vua có ở Bayon thôi, đã phải dùng đến 5 tấn vàng, 5 tấn bạc và 40 nghìn viên đá quý.

Không chỉ phù điêu, ở Bayon còn có rất nhiều tượng tròn. Đó là những tượng chân dung Giaiavacman VII,

tượng các quan đại thần của triều đình, tượng Đức Phật và các Bồ Tát... Cùng với phù điêu, tượng tròn ở Bayon, đặc biệt là các tượng chân dung, đã góp phần quan trọng tạo ra cả một phong cách độc đáo kiến trúc, phong cách Bayon.

Công phu, tiền của và tài trí đổ ra làm Bayon thật ghê gớm. Theo tính toán của một nhà nghiên cứu mỹ thuật người Pháp B.P. Grôsilê, để chạm khắc tất cả những hình bằng đá ở Bayon phải cần 1000 nhà điêu khắc giỏi làm việc cần mẫn trong 20 năm.

Sau gần một thế kỷ mò mẫm, nghiên cứu, các nhà khoa học mới tìm được những câu trả lời tương đối khoa học cho Bayon. Ngôi đền kỳ lạ này đã gây bao cuộc luận chiến, bao ý kiến và nhận định trái ngược nhau trong giới khoa học. Kể từ ngày phát hiện ra cho tới những năm 30 của thế kỷ XX này, bức tranh về Bayon được vẽ ra đầy huyền bí. Người thì cho Bayon là một kiến trúc lạ lùng và kỳ dị vào bậc nhất. Người thì lại cho Bayon là một công trình xây dựng mang tính thần tiên nhất, kỳ dị nhất của người Khơme. Các nhà khoa học cho rằng Bayon là ngôi đền không hề giống bất kỳ một ngôi đền Ấn Độ nào thờ thần Brahma. Có ý kiến cho các tháp Bayon là những linga (sinh thực khí) của thần Siva. Chỉ sau phát hiện của H.Pác măngchiê trên mặt Tây của tháp số 47 vào năm 1925, các nhà khoa học mới nhận ra

khuôn mặt của Bồ Tát Lokesvara trên các tháp và tìm ra tính chất và hình tượng Phật giáo của Bayon. Từ trước những năm 30, người ta đều công nhận Bayon là công trình xây dựng thế kỷ 9 - 10. Chỉ sau công trình nhà nghiên cứu người Pháp là P.Stéc, niên đại thực (thế kỷ 13) và chủ nhân thực (vua Giaivácman VII) của Bayon mới được xác định một cách khoa học.

Tuy cố chứng tỏ mình như một vị cứu tinh cho đất nước nhưng Giaivácman VII vẫn bước theo vết của các vua trước đó - dồn sức xây dựng đền chùa. Trong gần 40 năm trị vì, Giaivácman VII đã sử dụng cho đền chùa một số lượng đá nhiều hơn của tất cả các vua tiền bối Angco đã dùng cộng lại. Vì thế mà sự suy vong vẫn cứ như những dòng suối ngầm âm thầm phá vỡ và làm sụp đổ cả một vương triều. Do phải bỏ quá nhiều công sức và tiền của vào việc xây dựng đền đài, do thờ ơ với các công trình thuỷ lợi, nên sức dân ngày càng kiệt quệ, ngân khố quốc gia ngày một khô cạn, các hồ nước trở thành sinh lầy tù đọng, các công trình thuỷ lợi do vậy mà biến thành ổ của những dịch bệnh. Đất đai vốn được tạo dựng trong vùng hoang vu cần cỗi của núi rừng, vì không được chăm lo, đã lại trở về với hoang vu cần cỗi. Để tồn tại, người Khơme phải bỏ Angco để về vùng đồng bằng trù phú phía dưới để làm ăn sinh sống. Sự suy tàn

của Angco còn được thúc đẩy mạnh và nhanh bằng sự xâm lược của người Thái.

Angco sụp đổ ngay sau khi Bayon được xây dựng xong. Tuy vậy đến Bayon cũng đã bùng lên tươi tắn như một thời điểm huy hoàng rực rỡ nhất của lịch sử kiến trúc và nghệ thuật Khơme. Nhưng, ánh sáng của Bayon là ánh sáng của già nua, của buổi chiều tà. Nó ánh lên rực rỡ mê hồn để rồi chìm vào bóng đêm. Sau Bayon, không có một đền núi nào được xây dựng. Cùng với sự cáo chung của kiến trúc đền núi, tôn giáo thờ thần vua cũng mất dần và nhường chỗ cho Phật giáo Theravada. Sau Bayon, cái bóng Angco cũng tan luôn.

Con người tuy bỏ đi, triều đại và thời thế có đổi thay, nhưng Bayon - một công trình kiến trúc kỳ lạ nhất, và cũng lãng mạn nhất của dân tộc Khơme vẫn trường tồn cùng nhân loại như một bài ca sáng tạo của con người.

## THẠT LUỔNG

Truyền thuyết của người Lào kể lại rằng, vào năm 326 Phật lịch (thế kỷ thứ III trước Công nguyên), năm nhà sư người Lào tên là: Pạ Mahả Lắttanathéla, Pạ Mahả Chumlắttatnathéla, Pạ Mahả Xuvännappaxáthathéla,

Phạ Mahả Chunlaxuvännapaxathathêla và Phạ Mahả Xangkhavixathêla sau khi học xong ở Ấn Độ trở về quê hương. Họ đem về Lào chiếc xương đầu gối của Đức Phật. Năm nhà sư tới mừng Viêng Chăn và thuyết phục Châu mừng là Châmthabuli Paxitthixác cho dựng Thất Luổng để cất giữ xá lý Phật. Châu mừng Viêng Chăn vui sướng nhận lời và cho dựng lên ngôi tháp Đại Phật Tích (Thất Luổng)<sup>(1)</sup>.

Vào năm 1563, sau khi giành được một loạt chiến thắng quân sự trong cuộc kháng chiến chống quân xâm lược Mianma ở Hatsỏi, Pakhoui, Mường Xén, vua Xetthathilait, vì những lý do chiến lược, đã dời đô từ Luổng Phabang về Viêng Chăn. Tại đây, ông cho xây dựng Thất Luổng trên một ngôi chùa cũ cách Viêng Chăn chừng 2 cây số. Vào năm 1911, trong khi nghiên cứu Thất Luổng, nhà khoa học người Pháp Henri Pác măngchiê đã phát hiện ra khối công chính của ngôi tháp đã chùn lên và che lấp một ngôi tháp cũ <sup>(2)</sup>.

Thất Luổng là kiến trúc trung tâm của chùa Thất Luổng và là một trong những tháp Phật giáo lớn nhất ở Lào (chân rộng 90m x 90m và cao 45 mét). Trung tâm của tháp là một khối lớn uy nghi, trang nhã vươn

---

(1) Lịch sử Thất Luổng, Viêng Chăn nước Lào. Năm 1229 Phật lịch, 1968 (tài liệu dịch sang tiếng Việt của Nguyễn Thị Thi)

(2) Xem H. Pác măngchiê. Nghệ thuật Lào, BEFEO, Hà Nội, 1954 tr. 123 (bản tiếng Pháp).

lên cao như một mũi tên. Đế của khối trung tâm là một đài sen hình vuông đang nở tung những cánh vàng ra bốn phía. Trên đài sen là bệ cao có bình đồ vuông và có cấu trúc khá phức tạp. Chân bệ là những nền vuông càng lên cao càng nhỏ lại để rồi phình ra ở trên thành một gờ nổi lớn. Từ gờ nổi này nở ra một khối gồm bốn mặt phẳng lớn, hơi ngả ra ngoài để làm chỗ đứng vững chãi cho hình quả bầu thon thả phía trên. Quả bầu cũng được tạo bằng bốn khối cong lớn thất dần lại ở miệng. Miệng quả bầu đỡ một hình tháp nhỏ có đỉnh cao nhọn. Toàn bộ khối trung tâm được tô màu vàng rực rỡ. Truyền thuyết nói rằng, xưa kia cả khối đỉnh đó được lợp bằng 1000 cân vàng lá. (1)

Cả khối đỉnh màu vàng được dựng lên trên một khối gần như bán cầu, cao, to, vững chãi. Khối này cũng có bình đồ vuông và có bốn mặt cong nhỏ dần và thu lại ở đỉnh. Khối hình cong đó được trát ngoài phẳng lì, trơn nhẵn và được quét vôi trắng xoá. Quanh chân của khối cong lớn ấy là 30 ngọn thạt (tháp) nhỏ màu vàng có hình dáng gần giống như đỉnh lớn ở trung tâm. Những thạt nhỏ màu vàng này được dựng trên các bệ hình chóp cụt bốn cạnh màu trắng. Tuy kích thước các thạt nhỏ đều gần như bằng nhau, nhưng bốn thạt ở bốn góc có bệ cao hơn nên hơi nhỏ cao hơn các thạt nhỏ bên cạnh. Ở mặt chính của các

---

(1) Xem: H. Pác măng chiê, Nghệ thuật Lào, sách đã dẫn, tr. 119.



thạt nhỏ có ghi những câu Bala mật (Paramita) bằng tiếng Thăm Bali (tiếng Lào cổ).

30 câu viết bằng tiếng Thăm Pali ở Thất Luống, là ba cấp 10 hạnh balamật của Phật giáo Tiểu thừa. Theo các kinh sách Tiểu Thừa như tập Jataka và Mahàboahivàmsa, thực hành 10 hạnh balamật là con đường duy nhất tác thành Phật (buddha kàraka). 10 hạnh đó là: Dàna - bố thí, Sila - giới, ñekhamma ly dục, Pànhà - trí tuệ, viriya - tinh tấn, khanti - nhẫn nhục, sacca - sự thật, additthàna - phát nguyện, metta - từ bi, upekhà - xả. Có thể dịch các câu Thăm - Pali ở Thất Luống như sau: bố thí nữa, bố thí hết lòng, giới, giới nữa, giới hết lòng, ly dục, ly dục nữa, ly dục hết lòng...

Các tháp nhỏ, khối gần như hình bán cầu và đỉnh nhọn màu vàng tạo thành khối trung tâm của Thất Luống. Khối này thật đồ sộ và có bình đồ gần vuông (mặt nam dài 54,26m, mặt đông 52m, mặt bắc - 54,62m, và mặt tây - 52,58m).

Chạy quanh các tháp nhỏ là lối hồi lang vuông lộ thiên rộng, có lan can cao ở phía ngoài. Trên dây lan can là 228 hình lá nhọn. Ở giữa mỗi lá đó, có một khám nhỏ chứa tượng Phật đứng nhỏ bằng đất nung. Ở chính giữa mỗi mặt lan can đều có trở ra một ô làm cửa. Cửa hình cánh cung và được trang trí ở trên bằng hình tháp nhọn. Trong bốn cửa, cửa phía đông là cửa giả, còn ba cửa kia có tam cấp dẫn xuống khu

hồi lang bên dưới. Ở bốn góc lan can có bốn tháp nhọn, cao trang trí.

Hồi lang tiếp theo ở phía dưới rộng hơn có hai bậc, và lan can bao quanh cũng được trang trí ở trên bằng các hình lá nhọn và các tháp ở góc. Trên bốn trục chính có bốn ngôi đền nhỏ lợp bằng bộ mái nhọn hai lớp làm cổng thông giữa hồi lang với khu sân rộng bên dưới. Mỗi đền cổng đều có dây tam cấp trang trí bằng hình quái vật macara hay hình rắn naga.

Khu sân bên dưới rộng và tạo thành dãy hồi lang vuông lớn lộ thiên bên dưới. Quanh sân có tường cao bao bọc và có bốn cổng ở bốn trục. Lối tường sân là giới hạn ngoài cùng ngăn cách ngôi tháp lớn với không gian xung quanh bên ngoài.

Xét về mặt cấu trúc, Thạch Luống là một hình kim tự tháp mà ba dãy hồi lang tạo thành ba bậc. Còn xét về mặt hình tượng thì Thạch Luống là hình ảnh biểu tượng cho núi vũ trụ Meru : đỉnh trung tâm là đỉnh Thần Sơn Meru, các tháp nhỏ bao quanh là các vòng núi, tam cấp hình thuỷ quái macara và rắn naga biểu trưng cho nước của đại dương... Hình ảnh thần sơn đó cũng là hình ảnh về cõi niết bàn mà các nhà sư của Phật giáo Tiểu thừa thường mượn tượng ra trong khi thiền định.

Tuy bắt nguồn từ mô hình Ấn Độ, nhưng tháp Phật giáo của Đông Nam Á thời cổ thường cụ thể hoá như một quả núi linh thiêng. Đối với các tín đồ bình

thường, tháp là quả núi vàng rực rỡ phát toả ra những điều tốt lành và gọi ra trong họ một chí hướng đi tới điều thiện mà Đức Phật đã dạy. Còn đối với các nhà sư uyên bác kinh sách, tháp vừa là Thần Sơn Meru mà cụ thể là Hymalaya với vợ quanh năm tuyết phủ và rực ánh mặt trời - nơi tu hành lý tưởng của các Phật tử nhiệt thành. Đối với họ, tháp còn là hình ảnh gọi lên các năng lượng cuồng nhiệt (teja) như ngọn lửa của sự thiền định. Khác với Phật giáo Đại thừa, Phật giáo Tiểu thừa quan niệm rằng, chỉ bằng tu hành mới thành chính quả, mới nhập được cõi niết bàn.

Hình ảnh núi Thần Sơn Meru của Thất Luống thật uy nghi và gọi cảm mạnh mẽ. Những đỉnh vàng nhấp nhô vừa chói trang như nắng, vừa rực lên như những ngọn lửa. Những ánh nắng, những ngọn lửa rực rỡ đó rạng rỡ chói loà bên trên màu trắng phau như tuyết của những khối bệ bên dưới.

Bên ngoài khu trung tâm là ba bậc hồi lang vuông kế tiếp nhau từ thấp lên cao. Ba vòng hồi lang đó, cũng như ở nhiều tháp lớn khác ở Đông Nam Á, là hình ảnh của tam giới (dục, sắc và vô sắc giới). Còn khối trung tâm chính là siêu thế giới (Apariyàpanna hay Lokuttara).

Mô hình của Thất Luống hiển nhiên là mô hình tháp Phật giáo có nguồn gốc ở Ấn Độ. Không chỉ cấu trúc gồm ba phần mà ngay khối thân hình bán cầu

của Thất Luống phần nào gợi lại hình dáng tháp Sanchi (thế kỷ 3 trước công nguyên) của Ấn Độ. Nhưng hình dáng vút cao như mũi tên của đỉnh Thất Luống lại phẳng phất bóng dáng của tháp Thái Lan thời Aiútthaia thế kỷ 15-18. Ngoài ra một vài yếu tố của tháp Mianma như: chân tháp được tạo ra bởi những vòng hồi lang liên tiếp, cách trang trí những tháp nhỏ bao quanh tháp trung tâm. Thế nhưng, thật lạ kỳ, những yếu tố ảnh hưởng từ bên ngoài đó lại kết hợp ở Thất Luống để tạo ra một kiến trúc tháp rất Lào, không hề giống bất kỳ một kiểu tháp Phật giáo nào. Mặc dầu cấu trúc chung theo kiểu hình kim tự tháp nhiều bậc như các tháp Mianma, nhưng các hồi lang của Thất Luống rộng hơn, dàn trải ra hơn và có một chiều cao vừa phải. Thân hình bán cầu của tháp tuy khá lớn, nhưng lại như chìm ngập trong vòng tháp nhỏ bao quanh khiến ta cảm như nó chỉ có tác dụng làm bệ cho phần đỉnh chứ không vươn cao ngạo ngễ và bề thế như Sanchi. Hình mũi tên của đỉnh Thất Luống hình như biến thành khối trung tâm của tháp chứ không chỉ là một cấu trúc trên đỉnh như ở các tháp Thái Lan. Hơn thế nữa, bình đồ vuông và các khối, nét mang tính chất hình học chuẩn xác đã tạo cho đỉnh của Thất Luống một vẻ dáng trang nhã, sinh động hiếm có.

Sự thống nhất về bố cục; việc sắp xếp bố trí thật đúng chỗ cho các tháp nhỏ, hình thể chuẩn xác, rõ ràng của các khối kiến trúc, tỷ lệ hài hoà giữa các

yếu tố và đường nét, cách xử lý những màu tương phản cạnh nhau (màu xám của các tường hồi lang, màu trắng của thân tháp trung tâm và chân) Thất Luống trở thành một trong những kiến trúc tháp đặc biệt ở Đông Nam Á.

Thất Luống, tiếng Lào có nghĩa là tháp lớn. Thất Luống từ lâu đã là tháp lớn của nước Lào và là một công trình văn hoá biểu tượng cho trí tuệ, óc sáng tạo và tình đoàn kết keo sơn gắn bó của tất cả các tộc người ở Lào.

Đã từ lâu, hàng năm, cứ vào tháng 11 dương lịch, đúng tuần trăng tròn là hội Thất Luống được tổ chức. Hội Thất Luống thường kéo dài 3 đêm. Bắt đầu hội là lễ tắm Phật. Tiếp đó là lễ dâng cơm, cầu phúc, giảng kinh Phật. Đêm cuối cùng là lễ rước nến. Vào đêm đó, ở Thất Luống và ở hầu hết các chùa trong thành phố Viêng Chăn, trai gái, già trẻ sau khi thắp nến, đặt hoa quanh Thất Luống, họ cầu khẩn Trời, Phật ban cho hạnh phúc và cuộc sống tốt đẹp, rục rờ như ngôi tháp lớn của đất nước Lào.

## **SVEDAGÔN.**

Truyền thuyết kể lại rằng, hai ngàn năm trước đây có hai nhà buôn tên là Tapusa và Bhaliba từ

Okhala - một thành phố nhỏ cách Rangun hiện nay không xa, đã tới Ấn Độ. Dừng lại ở Bodh Gaia, hai nhà buôn đã gặp Đức Phật và được Phật trao cho 7 sợi tóc vàng. Trên đường trở về quê hương, vua của một trong những quốc gia mà hai người đi qua đã lấy mất hai sợi tóc. Sau đó, vua rông lại lấy cắp của họ mất hai sợi tóc vàng nữa. Tuy chỉ còn ba sợi, về tới nhà, biết được chuyện đó, dân chúng tổ chức một lễ hội tung bùm để đón thành tích của Phật. Thượng đế Sakka cùng bốn vị Nát (thần) cũng có mặt trong buổi lễ, tham gia vào việc chọn nơi cất giữ 3 sợi tóc vàng và cùng dân chúng xây dựng Svedagôn. Khi cái tráp đựng mấy sợi tóc vàng được mở ra thì điều kỳ diệu đã xảy ra: cả tám sợi tóc vàng đều có mặt. Trước khi nằm yên trong hòm, những sợi tóc bay lên trời toả sáng rực rỡ khiến người cảm nói được, người điếc nghe được và người liệt đi được. Và cả một trận mưa châu báu ngọc ngà trút xuống ngập tới đầu gối mọi người. Chiếc hòm xá ly được đẩy bằng một hòn đá vàng và trên đó dựng lên một ngôi tháp vàng cao 20 mét. Người ta còn dựng 6 tháp khác: tháp bạc, tháp thiếc, tháp đồng, tháp chì, tháp sắt và tháp cẩm thạch. Truyền thuyết là như vậy, và cũng như trong mọi truyền thuyết khác, ít nhiều đều có những hạt nhân sự thật về sự kiện đã xảy ra 2.500 năm trước đây trên quả đồi Singutara, nơi mà ngôi tháp vàng cao 20 mét được dựng lên. Chỉ có khảo cổ học mới có thể

giải đáp được sự thật của truyền thuyết trên. Thế nhưng, cho đến nay, những sử liệu đầu tiên đáng tin cậy nói về Svedagôn lại chỉ có niên đại cuối thế kỷ XIV. Các biên niên sử cho biết rằng, vào năm 1372, vua xứ Hantavadi (tức Pegu) tên là Binya U đã phục dựng lại tháp Svedagôn nằm gần làng chài Đagôn, vì thế mới có cái tên của tháp có nghĩa là "Đagôn vàng" hay "Đagôn tuyết mỹ" vì trong tiếng Miến Svê có nghĩa là "vàng", "làm bằng vàng", "kỳ vĩ", "tuyết mỹ". Các sử liệu cho biết, tháp do vua Binya U xây cũng cao 20 mét. Sau thời điểm 1372, tư liệu về Svedagôn phong phú hơn. Theo các nguồn tài liệu, suốt từ thế kỷ XV đến XX, Svedagôn nhiều lần bị động đất làm hư hại và cũng vì thế mà nhiều lần được sửa chữa và tu bổ. Cứ sau mỗi lần tu bổ là Svedagôn lại được đẩy cao lên hơn và được làm to hơn.

Trong các thế kỷ XIV - XV, Svedagôn thuộc vào lãnh địa của vương triều người Môn và rất được các vua chúa Pegu quan tâm tới. Đến cuối thế kỷ XV, sau một vài lần tu bổ, Svedagôn đã cao tới 90 mét. Dưới thời nữ hoàng Sinsôbu, vào những năm 1455-1462, quanh tháp, một sân nền có tường và lan can được xây dựng. Như vậy, tổng thể kiến trúc Svedagôn đã bắt đầu ra đời. Vào năm 1587, một thương nhân nước ngoài tới Mianma đã viết: "Ở cách Pegu chừng hai ngày đường có một ngôi chùa mà dân Pegu thường hành hương tới. Chùa đó có tên là Đagôn,

cao một cách kỳ lạ và được bọc vàng kín từ trên xuống dưới. Ở đó có nhà cho các sư tăng tụng niệm. Ngôi nhà đó dài 5 lần 50 bước chân, bên trong có ba lối đi với 40 chiếc cột lớn thép vàng, luôn mở cửa cho mọi người. Ngoài ra, trong ngôi nhà đó còn nhiều cột nhỏ cũng được dát vàng. Cả ngôi nhà, từ trong ra ngoài đều được thép vàng kín đặc. Ở đó còn có những ngôi nhà cho mọi người nghỉ ngơi, cho các sư tăng ở và tu hành... Các toà nhà đó đầy những tượng và tượng nào cũng rực rỡ ánh vàng. Tôi nghĩ rằng đây là nơi đẹp nhất trên thế giới này. Cả ngôi chùa nằm trên cao và có 4 con đường dẫn tới đó. Hai bên các con đường cây cối xanh um, toả bóng che mát cho mọi người”.

Đến thế kỷ XVII, tổng thể Svedagôn vẫn chưa hoàn thành xong, nếu so với ngôi chùa hiện nay. Chiều cao 99 mét hiện nay của tháp được đẩy lên vào thời Kônbaun (năm 1774). Sau đó chùa còn được tu bổ và xây thêm nhiều công trình lớn nhỏ khác để tạo ra chùa Vàng hôm nay.

Chùa Vàng hôm nay là một quần thể kiến trúc nằm trong một khu hình chữ nhật (214 x 275m) chạy dài theo hướng bắc - nam, và cao hơn vùng đất xung quanh 20 mét. Bốn dãy tam cấp ở bốn mặt từ dưới dẫn tới khu chùa và cả bốn đều được lợp mái che mưa nắng. Dài nhất là tam cấp phía tây (175 mét),



ngắn nhất là tam cấp phía nam (104 mét). Quanh các bậc của sườn đồi, gắn các cổng vào chùa, dày đặc những nhà nghỉ dành cho khách thập phương. Ngay ở chân đồi phía cổng Nam hướng vào thành Rangun, sừng sững hai pho tượng sư tử (Sinte) cao 9 mét.

Tháp lớn nằm chếch về phía nam khu chùa và là một mẫu hình tiêu biểu cho kiểu tháp Phật giáo hạ Mianma. Các bậc nền không tách ra thành tầng mà hoà với nhau thành một khối phức tạp, chỉ bậc cuối cùng là đủ rộng để cho 72 tháp nhỏ đứng vây quanh tháp chính. Giữa các tháp nhỏ đó ken đặc những hình voi, sư tử, những hình Nát (thần) và belu (quý). Bốn góc của nền bậc dưới cùng này được chắn giữ bởi các hình quái vật sinte (mỗi góc 6 hình). Chính giữa các hướng chính, đối diện với các cổng vào khu tháp là 4 kiến trúc cao với nhiều lớp mái (người Mianma gọi kiểu kiến trúc này là Tezaun). Các Tezaun được trang trí rực rỡ và là nơi chứa nhiều tượng Phật. Trên tầng nền đầu tiên, bao quanh khối trung tâm của tháp (phía trên 72 tháp) là 64 tháp, ngọn tháp cao từ 3-4 mét, trong đó, ở chính giữa 4 mặt, là 4 ngọn tháp to hơn, cao hơn các tháp bên cạnh. Tầng nền đầu tiên này là lối đi duy nhất xung quanh tháp. Từ tầng nền này trở lên là cả một khối tháp hình chuông khổng lồ vàng rục.

Nói tới tháp chính mà bỏ qua phần đỉnh (ti) của nó thì quả là một thiếu sót lớn. Phần đỉnh của tháp

chính được làm vào năm 1871 theo mô hình cũ vốn có. Hiện nay phần đỉnh của tháp cao 10 mét, gồm 7 vòng vàng. Có lẽ, trên thế giới, không một kiến trúc nào được làm bằng nhiều vàng như Svedagôn. Bên cạnh 9300 lá vàng (mỗi lá 30 x 300cm) với tổng trọng lượng 500 kg phủ kín mặt tháp, phần đỉnh của tháp được tô điểm bằng nhiều đá quý, trong đó có hàng trăm viên kim cương và hồng ngọc cùng nhiều chuông vàng, chuông bạc. Có lẽ, giá trị vật chất lớn nhất của đỉnh tháp là cái trụ. Cả cái trụ bằng bạc đội một quả cầu vàng đường kính 25cm và được khảm bằng 5448 viên kim cương, 2317 viên đá quý. Ngoài ra, còn có 1065 quả chuông vàng và 421 quả chuông bạc được treo trên các vòng đai quanh trụ đỉnh.

Quanh tháp chính là một lối đi rộng (chỗ rộng nhất tới 30m, chỗ hẹp nhất 10m) được lát xi măng và đá hoa Ý. Bên ngoài lối đi này, trong khu vực chùa là rất nhiều những công trình kiểu kiến trúc lớn nhỏ khác nhau, như hàng chục ngôi tháp, nhiều điện thờ Phật, các tháp chuông, nhà nghỉ, cột thờ...

Svedagôn quả xứng đáng là "kiến trúc vàng", là niềm tự hào và kiêu hãnh của Mianma.

## BÔRÔBUDU

Ở trung tâm đảo Java, ngay chính giữa vùng đồng

bằng Kedu phì nhiều trù phú có núi non bao bọc, nổi lên một hòn núi nhân đạo - ngôi đền kỳ vĩ Bôrôbudu. Ngôi đền nằm trên đỉnh một quả đồi tự nhiên. Nhưng từng bậc của kiến trúc cứ troãi dần theo triển dốc như cuốn cả quả đồi vào trong lòng mình. Ở dưới chân đền, bốn chung quanh, dốc đồi thoải thoải trải rộng dần ra đồi hoà vào những khu ruộng bậc thang xanh rờn ngô lúa. Quanh ngôi đền đã mọc lên những xóm làng, nhưng chúng vẫn không che khuất được toàn bộ hình dáng của công trình kiến trúc cổ nổi tiếng này. Hai dòng sông nhỏ Prôgô và Elô lượn lờ quanh co ở phía dưới rồi hoà vào nhau ở chỗ cách Bôrôbudu không xa. Xa tí nữa, vây quanh khu đền là lô nhô những ngọn núi, những miệng núi lửa đã tắt. Toàn bộ khung cảnh sơn thuỷ đó càng làm tăng thêm vẻ dáng uy nghi, trầm lặng của kiến trúc.

Trông xa, Bôrôbudu như một trái chín nằm giữa tán lá xanh của khung cảnh xung quanh chứ không phô ra, không toả hương mời chào. Chỉ có đến thật gần, chỉ có đặt chân lên đền, mới tận mắt thấy được tất cả những bí ẩn, mới tận hưởng hết những gì mà thiên tài và lao động của con người có thể làm ra được. Thoạt nhìn, Bôrôbudu là "cả một khối hồn mang vô tổ chức", toàn bộ cấu trúc và ý đồ kiến trúc như biến đâu mất. Thế nhưng, ngay tức thì, những hình

điều khắc đã mở ra cả một thế giới huyền bí. Những pho tượng Phật tuyệt vời ngồi trong các ô khám bên ngoài, những băng phù điêu dày đặc sẽ làm bạn say mê và đưa bạn vào mê cung của những hồi lang chạy vòng quanh qua hết cổng này đến cổng khác và qua nhiều tam cấp đá. Bước vào Bô-rô-bu-du, bạn có cảm giác như lọt vào một đô thành hoàn chỉnh có đường ngang ngõ tắt, chứ không phải là một ngôi đền bình thường.

Toàn bộ ngôi đền cao 42 mét. Chiều dài mỗi mặt ở chân đền là 123 mét. Để có thể đi hết các bậc, các hồi lang của Bô-rô-bu-du, ta phải đi mất một chặng đường dài hơn 5000 mét.

Chỉ ở tầm cao mới có thể thấy được toàn bộ cấu trúc của Bô-rô-bu-du. Nếu nhìn từ trên cao, Bô-rô-bu-du là một kiến trúc hình chóp gồm hai phần: phần tròn ở phía trên và phần vuông phía dưới. Phần tròn gồm tháp trung tâm hình chuông và ba tầng bậc tròn rộng đồng tâm bao quanh. Cấu trúc và đường nét của phần này đơn giản và mang tính chất lược đồ. Trong khi đó, khối chính bên dưới của ngôi đền lại phức tạp về cấu trúc, tràn ngập những hình điêu khắc. Bình đồ chung là có dạng gần vuông. Sự đối lập về đặc trưng kiến trúc ở phần trên và phần dưới của ngôi đền đã tạo ra cho người xem hai cảm xúc khác nhau: nhịp điệu ở phần dưới và sự tĩnh lặng ở phần trên.

Kích thước, hình dáng và cấu trúc của Bô rô bu du thật khác những đền thờ truyền thống của Indônêxia. Đây là một kiến trúc đồ sộ duy nhất ở Indônêxia không mang chức năng đền thờ mà là một công trình tưởng niệm của Phật giáo - tháp (Stupa).

Như mọi kiến trúc tháp Phật giáo, Bô rô bu du có cấu trúc ba lớp tương ứng với khái niệm tam giới (tridhatu) về vũ trụ của Phật giáo. Theo triết lý nhà Phật, vũ trụ gồm ba thế giới: dục giới (kamadhatu) - thế giới trần tục, sắc giới (Rupadhatu) - thế giới của những hình thể lý tưởng và vô sắc giới (Arupadhatu) - thế giới trừu tượng không hình hài. Cũng theo giáo lý của Phật giáo Đại thừa, Đức Phật hiện ra ở ba thế giới dưới dạng tam thân (trikay): Nhân Phật (Manusi Buddha) trong trạng thái hoá thân (nirmanakay); Thiên na Phật (Dhyani Buddha) trong trạng thái hoá thân (Sambhogakay); và Phật Bốn Sớ (Adi Buddha) trong trạng thái Pháp Thân (Dharmakay).

Sau đợt phục chế (1971 - 1983) cả một hồi lang của tầng nền ban đầu với gần 160 bức phù điêu đã được phát hiện ra. Như vậy, Bô rô bu du hiện nay có thêm một bậc hồi lang vuông nữa. Theo các nhà nghiên cứu, tất cả gần 960 phù điêu ở tầng nền, về cơ bản đều là những hình minh hoạ cho văn bản Kacmaviphan (nghịệp báo) ra đời vào thế kỷ VII. Tác

phẩm Kacmaviphan này của Phật giáo Đại thừa mô tả những nghiệp báo của con người: ai ăn ở độc ác phải bị đẩy xuống địa ngục, ai hiền lành phúc đức sẽ được vui thú trên thiên đàng. Nội dung các phù điêu ở tầng nền của Bôrôbudu thể hiện bằng hình ảnh một cách sinh động văn bản của kinh sách. Ví dụ, một bức phù điêu được chia làm bốn cảnh bằng hình những thân cây kỳ lạ. Cảnh bên phải mô tả hai phụ nữ đang nấu rùa và cá trong chảo nước sôi. Cảnh bên trái là hai người phụ nữ nọ đang bị luộc trong vạc dầu. Bên cạnh các cảnh địa ngục là hàng loạt hình ảnh thiên đàng có chim kêu, hoa nở, có những thiên nữ múa ca...

Ngôn ngữ điêu khắc ở các phù điêu tầng nền thật sinh động; các cảnh được mô tả mang đầy kịch tính.

Nhưng, nội dung chính của phù điêu Bôrôbudu không phải là những cảnh nghiệp báo hoặc cuộc đời trần tục mà là thế giới của những chiến công trí tuệ và tâm linh, là thế giới của các Phật, các Bồ Tát, các anh hùng đã giác ngộ, đã vượt khỏi cuộc đời tội lỗi của trần gian. Để đến được thế giới đó, ta phải ra khỏi tầng nền vốn bị vùi lấp để lên tới bậc lộ thiên thứ nhất của ngôi đền.

Bậc thứ nhất là lối đi vòng quanh kiến trúc nhưng lại không có lan can bên ngoài như các bậc phía trên.

Tường chính phía trong bị cắt ra thành từng ô chứa các hình chạm nổi thể hiện các thiên nhân bằng những hàng cột ốp nhô mạnh ra ngoài. Một bức diềm lớn ngăn cách phần điêu khắc với phía trên của tường - những ô khám hình bán nguyệt chứa tượng Phật bên trong.

Những tượng Phật trong các khám ở bậc thứ nhất này là hình ảnh của các Nhân Phật (Manusi Buddha): Kanakamuni phía đông, Kasiapa phía nam, Sakiamuni phía tây và Maitrây phía bắc. Mỗi Manusi Buddha xuất hiện trên thế gian dưới dạng người trong một kỳ nguyên vũ trụ (kanpa). Đức Nhân Phật hiện tại là Sakiamuni (Phật Thích Ca); còn đức Phật vị lai sẽ là Maitrây (Phật Di Lặc).

Sau khi đi hết hai vòng (vòng nền và vòng chân đến), người xem mới có thể bước chân lên hồi lang thứ nhất. Dãy tường thấp bên ngoài có một hàng phù điêu, còn dãy tường chính cao có hai hàng. Nội dung của phù điêu ở hồi lang thứ nhất là những minh họa cho văn bản Lativittara mô tả cuộc đời trần thế của Đức Phật hiện tại - Phật Thích Ca. Hàng phù điêu trên cao của tường chính có 120 phù điêu. Nội dung của các phù điêu kể lại những sự kiện chính trong cuộc đời đức Phật: Đức Phật từ trời Tusita giáng thế xuống trần, Phật dưới dạng voi trắng chui vào sườn

trái của hoàng hậu Maia, hoàng hậu Maia trên đường tới vườn Lumbini, Đức Phật ra đời dưới dạng hoàng tử Sidđactha, hoàng tử Sidđactha đi tu, cô gái nông dân Sútgiata dâng đồ ăn cho nhà tu hành Sakiamuni, Phật tịch diệt...

Đi hết một vòng hồi lang thứ nhất, người xem được tận mắt thấy bằng hình ảnh cả một lịch sử về cuộc đời Đức Phật từ khi sinh ra thành hoàng tử Sidđactha tới đắc đạo và tịch diệt. Đó là cuộc đời của một con người triết lý đã từ bỏ đời trần tục để suy ngẫm, tìm hiểu về cuộc đời. Không chỉ phù điêu tầng hồi lang thứ nhất mà toàn bộ hệ thống phù điêu Bôrôbudu thể hiện sự "giải thoát" đó...

Ngoài 120 phù điêu về đức Phật, ở tầng hồi lang thứ nhất còn gần 200 bức phù điêu mô tả các cảnh lấy từ Giataca và Avadana.

Chi tiết hơn cả là câu truyện về hoàng tử Súthana (30 phù điêu). Đây là một câu truyện tình lãng mạn, éo le nhưng có hậu giữa chàng hoàng tử Súthana và cô gái đẹp Mônôhara, con gái vua Kinnara (người chim).

Một Avadana khác kể về những người đi buôn bị đắm thuyền giữa đại dương và được Bồ Tát biến thành rùa cứu thoát (Kasiápvađana). Cũng cảnh gặp nạn



trên đại dương, Diviaavadana kể về cuộc lưu lạc trên đất lạ của một con người chinh phục tên là Hiru.

Các cảnh lấy từ Giataca (bốn sinh kinh) - những kinh nói về các kiếp trước của Phật thì thật nhiều. Nào là cả một truyện ly kỳ về hai vợ chồng Kivara đoàn tụ lại sau 697 năm xa cách, nào truyện về Bồ Tát sống trong rừng dưới dạng con chim cú được cứu thoát khỏi trận cháy rừng...

Hàng trăm bức phù điêu ở tầng hồi lang thứ nhất này là những tác phẩm nghệ thuật có một không hai ở Indônêxia. Chúng vừa mang tính ước lệ vừa mang tính diễn kể, vừa theo thánh thức, vừa phóng khoáng tự do, vừa khái quát vừa đặc tả, vừa siêu thoát vừa đời thường... cùng với nội dung thể hiện, nghệ thuật điêu khắc của các phù điêu tầng một này như đưa đến cho người xem một lối thoát để tìm cho bản thân mình cái đẹp lý tưởng. Chính những phù điêu đá ở tầng hồi lang thứ nhất đã góp phần quan trọng đem lại vinh quang và tầm cỡ nhân loại cho Bô rô budu.

Cả hồi lang thứ hai được dành cho minh họa văn bản Gandabuha kể về Súthana, con trai một thương nhân đã từ bỏ cuộc đời trần tục để đi tìm chân lý. Chàng trở thành một môn đồ của Bồ Tát Mangiutsri. Theo lời khuyên của thầy, Súthana đã đi gặp không biết bao nhiêu thánh nhân để

đàm đạo và học tập. Cuối cùng, người con trai thương nhân đã đạt chính quả.

Gần 100 cảnh phù điêu bao phủ tường chính và lan can hồi lang thứ hai đều tập trung mô tả những cuộc đàm đạo giữa các thánh nhân và Sutthana về giáo lý nhà Phật. Do nội dung chi phối nên các cảnh ở đây thiếu hẳn tính hấp dẫn và sự phát triển của hành động. Bố cục của chúng đơn điệu: Súthana và người đàm đạo của mình ngồi cạnh nhau trong một gian phòng lộng lẫy: Súthana thì kính cẩn cúi mình bên vị thánh nhân đang giảng đạo. Không gian trên phù điêu được phân cách thành từng cảnh bằng hình những chiếc cột, những ô khám, những vòm cửa, những chiếc kiệu hay những cái ngai. Tuy vậy, sự phân rạch bố cục mang tính ước lệ đó hoàn toàn không trừu tượng mà có quan hệ chủ đề với các nhân vật. Ở đây, phù điêu trở nên nông hơn, phẳng hơn. Tuy vậy, qua tính chất đồ họa, thậm chí sự giản lược trong thể hiện cảnh trí, ta vẫn thấy những môtip phù điêu diễn kể truyền thống vốn là đặc trưng của phù điêu ở hồi lang bên dưới. Các chi tiết kiến trúc, cây cối, chim muông người hầu kẻ hạ được thể hiện trong những tư thế sống động thường ngày đã góp phần tạo ra cảm giác thực cho các cảnh trí ít nhiều mang tính siêu thoát.

Những cảnh mang cốt truyện cứ lần lần ít đi theo

bước chân lên cao dần của người xem. Nhưng ở mỗi tầng trong bốn hồi lang đều có những phù điêu sinh động không kém gì các phù điêu ở tầng hồi lang thứ nhất. Bức phù điêu ở hồi lang thứ ba thể hiện cảnh Maitray gặp thần Diêm Vương (Yama) thật sống động và hiện thực. Bên trái phù điêu là hình Maitray ngồi trầm tư siêu thoát. Trong khi đó, cả một nửa bên phải là một cảnh đầy kịch tính thể hiện những người bị trừng phạt đang cầu xin xá tội. Điều này chứng tỏ tài nghệ và bút pháp của những nhà điêu khắc vô danh là đồng đều trên tất cả các hồi lang. Chỉ vì tính siêu thoát ngày càng tăng của nội dung các văn bản mà phù điêu ở các tầng hồi lang trên phải mô tả nên ngôn ngữ nghệ thuật phải giản lược, ước lệ đi cho phù hợp. So với các phù điêu ở tầng hồi lang dưới cùng, ở các phù điêu các tầng hồi lang phía trên, nhịp điệu khô cứng duy lý của các hình phẳng, dẹt mang tính đồ họa mỗi lúc một đẩy lùi những đường nét và khối hình sống động.

Các phù điêu ở tầng hồi lang thứ tư mang tính đồ họa và nông hơn cả. Tính duy lý của cấu trúc, tính hình họa hoá của các hình thể đã biến từng chi tiết cũng như toàn bộ cảnh trí của phù điêu thành những hình, những họa tiết trang trí.

Khi đã đạt tới một trạng thái yên tĩnh và phần nào siêu thoát ở tầng hồi lang cuối cùng, người

xem bước tới ba tầng hồi lang tròn cuối cùng không có tường, không có lan can. Ở đây chỉ có những bậc phẳng phiu, trơn nhẵn của các bậc hồi lang rộng và 72 tượng Phật ngồi trong 72 tháp chuông trở ô hình mắt cáo (tầng một 32, tầng hai 24, tầng ba 16). Tới đây với sự vô biên của hình tròn, với sự lặp đi lặp lại của các hình Phật ngồi trầm tư siêu thoát, người xem như đã đạt tới trạng thái cuối cùng của nhận thức về vật thể.

Trên cùng, tại chính giữa, ngọn tháp chuông to như đưa tâm trí của người xem vượt khỏi mọi ràng buộc của trần thế để hoà đồng vào với cái đại ngã vô biên đó chính là Đại giác.

Vào đầu thế kỷ 19, khi Bôrôbudu lần đầu tiên trở thành đối tượng nghiên cứu khoa học thì nó đã mất chức năng thờ phụng rồi. Cho nên, các nhà khoa học phải dựa trên các hình tượng Phật để đoán định dòng Phật giáo của Bôrôbudu. Ngay từ những năm 1836, nhà khoa học người Hà Lan V.Pôn Gumbôn đã xác định được dòng Phật giáo Đại thừa Nêpan Tây Tạng của Bôrôbudu. Ý kiến này cho đến nay vẫn đúng.

Những khái niệm về tam thân (trikai), tam thế (tridhatu) của Phật giáo Đại thừa Mật Tông Nê Pan Tây Tạng được sắp đặt chặt chẽ ở Bôrôbudu. Bức tường lan can của hồi lang thứ nhất mà mặt ngoài có các khám chứa những tượng Nhân Phật (Manusi

Buddha) đã tách Kamadhatu (các hồi lang vuông với các hình bồ tát và các tượng Thiền na Phật (Dhyani Buddha). Arupadhatu là các hồi lang tròn còn lại với các tượng Phật Bốn Sơ (Adi Buddha) trong các tháp chuông. Nếu nhìn Bô rô budu từ trên xuống các điều khắc được bố trí theo hệ thống như sau: Trên cùng là các Adi Buddha, nguyên lý bốn sơ, vịnh cửu của vũ trụ. Nguyên lý đó không hình hài, không di động và không gắn gì với trần thế cả. Hiện thân của Phật Bốn sơ là các Dhyani Buddha (Thiền na Phật) cũng bất động. Dưới nữa là dạng thứ ba của Phật là Nhân Phật (Manusi Buddha). Khác với Phật, các Bồ Tát (Dhyani bodhisatva) sinh ra từ các Thiền na Phật lại nhập vào thế giới để cứu vớt chúng sinh. Bởi vậy mà bên cạnh các tượng Phật Thiền na là các hình phù điêu diễn kể về những công tích của các Bồ Tát.

Như mọi Stupa, Bô rô budu là một mô hình vũ trụ của Mandala Phật giáo, là bài ca trong đá về con đường giải thoát của Phật giáo. Hơn thế nữa, Bô rô budu là bài ca trang trọng về thiên tài của con người.

Ấy thế mà, các sử liệu của Java không nói dù chỉ đôi câu, về Bô rô budu và về việc xây dựng Bô rô budu. Dựa vào kiểu chữ ghi trên một số phiến đá của ngôi đền, các nhà nghiên cứu giả định rằng, đền Bô rô budu kỳ vĩ được xây vào khoảng năm 850, thời kỳ trị vì của vương triều Phật giáo Sailendra ở Trung Java.

Nguồn tài liệu duy nhất nói tới Bôrôbudu hiện được biết chủ yếu lại là những truyền thuyết dân gian muộn sau này. Mặc dầu không cho chúng ta biết gì về hình dáng, về sự thờ phụng của ngôi đền, những truyền thuyết dân gian với các nhân vật tưởng tượng đã phần nào cho thấy ấn tượng của ngôi đền Bôrôbudu đối với dân chúng mạnh mẽ nhường nào.

Cũng như mọi đền thờ Phật giáo khác ở Trung Java, Bôrôbudu đã bị bỏ vào thế kỷ X, khi vương triều Ấn giáo nổi lên trị vì tại Java. Và khi Hồi giáo thâm nhập vào Java thì Bôrôbudu hoàn toàn bị lãng quên. Thế là, mưa, gió, đất đá, núi lửa đã dần dần biến cả một công trình kỳ vĩ do bàn tay con người tạo nên thành một quả đồi khổng lồ cho cây cối bao phủ. Không phải ngẫu nhiên mà cái tên Bôrôbudu lần đầu tiên được nhắc tới trong các tài liệu lịch sử thế kỷ XVIII là để chỉ quả đồi do những người khởi nghĩa bao vây và chiếm được vào năm 1709 - 1710. Một tài liệu khác của nửa cuối thế kỷ XVIII lại nói tới Bôrôbudu đã như là một nơi thiêng có nghìn bức tượng. Một người trong hoàng tộc lúc đó tên là Djôgô còn thấy trong số cả nghìn tượng ở Bôrôbudu có một bức tượng nằm trong trấn song đá. Thế nhưng, sau khi nhìn thấy bức tượng Djôgô đã bị điên và chết vào năm 1757. Mặc dầu Bôrôbudu bị bỏ và bị quên lãng từ lâu, rồi thì Hồi giáo lại làm tăng sự lãng quên đó,

thế nhưng, trong dân gian vẫn cứ truyền tụng từ đời này sang đời khác những truyền thuyết về Bô-rô-buđu. Một trong những truyền thuyết được ghi lại vào giữa thế kỷ XIX kể lại rằng, ngày xưa, ở Trung Java có một ông vua, tên là Kusumô trị vì. Ông là con trai của một vị tu sĩ nổi tiếng. Một hôm, vì nguyên do nào đấy - đức vua đã làm nhục một vị quan cận thần. Căm tức, người bị làm nhục quyết trả thù nhà vua. Thế rồi, bỗng một hôm, cô bé hai tuổi, đứa con duy nhất của vua, biến mất. Hàng nghìn người được phái đi tìm. Cả đất nước như bị dựng dậy để tìm trả lại đứa con cho người cha đau khổ. Nhưng, tất cả đều vô vọng. Không tìm được gì an ủi nỗi đau, ông vua bỏ cả hoàng cung đi khắp nơi tìm con gái. Ông vua cứ đi mãi, đi mãi trong đau khổ hết năm này sang năm khác. Bỗng một hôm, đang một mình lang thang trên đường, vua Kusumô gặp một cô gái đẹp như hoa nở. Không cưỡng được lòng ham muốn, đức vua hỏi cô làm vợ. Cô gái nhận lời và trở thành hoàng hậu. Một thời gian sau, hoàng hậu sinh hạ hoàng tử. Đúng lúc đó thì vị quan đại thần nọ xuất hiện và báo cho vua Kusumô biết một tin khủng khiếp: hoàng hậu chính là con gái đức vua. Nhà vua đau đớn đến cùng cực. Ông cho mời một nhà sư đến hỏi cách để chuộc tội loạn luân này. Nhà sư nói, tội loạn luân, dù vô tình hay cố ý đều không thể tha thứ được. Để chuộc tội loạn luân, nhà vua, hoàng hậu và hoàng tử phải

bị nhốt kín và suốt quãng đời còn lại phải tụng kinh, niệm Phật. Nhà sư còn nói, tội loạn luân có thể được giải nếu trong vòng 10 ngày mà nhà vua xây xong một đền thờ Phật khổng lồ. Thế là, ngay lập tức vua Kusumô triển khai nhanh tới mức chưa hết 10 ngày mà đền thờ Phật đã xây xong. Vua Kusumô vui sướng đưa nhà sư đi thăm đền thờ. Hai người cứ lần lần theo các bậc hồi lang đi dần lên đến đỉnh của đền thờ. Đột nhiên, hai người phát hiện ra một pho tượng bị mất. Tất nhiên, không ai khác ngoài viên quan nọ đã lấy đi để trả thù. Thế là không có gì có thể rửa được tội cho vua Kusumô ngoài việc phải bị nhốt cùng vợ con vào ngục kín để tụng niệm cho đến cuối đời. Ngôi đền thờ phật mà vua Kusumô xây chính là Bôrôbudu.

Còn nhiều truyền thuyết khác nữa kể về sự tích Bôrôbudu hay Barabudu, thế nhưng, không một câu chuyện nào cho hay ý nghĩa của cái tên Bôrôbudu là gì. Người đầu tiên cố tìm cách giải nghĩa thuật ngữ này là nhà khoa học Raffles người Anh. Khi nghiên cứu kiến trúc Bôrôbudu vào đầu thế kỷ XIX ông đã gán tên ngôi đền và tên gọi của khu làng quanh đó - làng "Bôrô" và tìm ra nghĩa của từ là "cổ kính", "xưa". Thế nhưng làng Bôrô lại không phải là nơi có đền Bôrôbudu. Raffles còn đưa ra cách lý giải khác: Bôrôbudu nghĩa là đức Phật vĩ đại (Bôrô - vĩ đại,



Budu - Phật). Các nhà khoa học người Giava cũng đưa ra những cách giải thích của mình. Theo Soediman, tên gọi Bôrôbudu có nghĩa là chùa. Còn chuyên gia bia ký nổi tiếng, Casparis, thì giải mã Bôrôbudu là "quả núi tập hợp tác phẩm hạnh mười bậc của Bồ tát".

Không chỉ tên gọi mà thời điểm xây dựng của Bôrôbudu cho đến nay vẫn còn nhiều điều chưa sáng tỏ. Nhưng một điều chắc chắn là ngôi đền tháp Phật giáo khổng lồ này do các vua Sailendra xây nên.

Vì là một trong những công trình nghệ thuật kiến trúc vĩ đại nhất và cũng giá trị nhất không chỉ của Indônêxia, của thế giới Phật giáo mà còn của cả nhân loại, nên ngay từ khi được phát hiện ra, Bôrôbudu đã thu hút ngay sự chú ý và quan tâm của toàn thế giới. Lịch sử phát hiện, giới thiệu và trùng tu ngôi đền quả là cả một bức tranh đầy thiện ý của cả thế giới đối với công trình lịch sử văn hoá vô giá này.

Khi những người châu Âu phát hiện ra vào năm 1814, cả ngôi đền bị phủ kín đất và cây cỏ, chỉ loáng thoáng đây đó nhận ra hình những bức tượng. Lập tức, công việc nghiên cứu và dọn dẹp được triển khai ngay, dưới sự lãnh đạo của nhà khoa học Raffles. Lớp đất phủ quá dày, cây cối lại nhiều và to... - tất cả đã khiến công việc tiến triển rất chậm chạp. Vì thế mà

mãi đến tận cuối thế kỷ XIX, Bô rô bu du mới được giải phóng khỏi đất đá, cỏ cây bao phủ. Thế nhưng, sau đấy, vấn đề cấp thiết là phải tu bổ lại ngôi đền đã bị đổ nát quá nhiều này.

Năm 1900, đoàn phục chế Bô rô bu du được thành lập do Brandes lãnh đạo và có sự tham gia của nhà khoa học nổi tiếng Van Erp. Năm 1905, Brandes chết, Van Erp tiếp tục lãnh đạo công việc cho đến khi hoàn thành vào năm 1911. Trong suốt những năm từ 1920-1940, nền Bô rô bu du được cả một đội ngũ các nhà khoa học gia cố và phục chế.

Trong khi công việc phục chế đang triển khai chỗ này thì chỗ khác của Bô rô bu du lại bị hư hại. Và cho đến những năm 60 thì Bô rô bu du đứng trước một thảm họa: sẽ bị sụp đổ do nước ngầm làm mòn và rỗng hết chân nền của kiến trúc. Trước tình hình đó, Ấn Độ đã khẩn thiết kêu gọi UNESCO giúp đỡ. Và vào năm 1970, một ban phục chế Bô rô bu du của UNESCO ra đời và đầu năm 1971 đã bắt tay ngay vào công việc.

Kế hoạch phục chế Bô rô bu du của UNESCO thật lớn: không chỉ trùng tu các hình phù điêu mà còn gia cố lại toàn bộ cấu trúc của ngôi đền. Nhiệm vụ chính của đợt trùng tu này là củng cố nền móng ngôi đền bằng lớp vỏ bê tông cốt sắt. Vì thế toàn bộ ngôi đền phải tháo dỡ ra rồi mới lại lắp lại trên

một nền móng mới. Nhiệm vụ nữa của đợt trùng tu là nắn lại tường nền cho thẳng, phẳng, làm mới lại các dây tam cấp và gia cố chặt lại các hình điêu khắc vào với kiến trúc.

Sau 12 năm trời làm việc với sự tham gia của 600 nhà phục chế có tên tuổi trên thế giới và phải tiêu tốn mất 50 triệu đô la, công việc trùng tu Bô rô bu du mới kết thúc. Ngày 14 tháng hai năm 1983 được coi là ngày sinh thứ hai của Bô rô bu du kỳ vĩ do thiên tài của người Java xây dựng lên trước nhà thờ Đức Bà ở Pari cả một nghìn năm. Và giờ đây, Bô rô bu du lại xuất hiện ở vị trí xứng đáng của mình trong hàng ngũ những công trình kiến trúc nổi tiếng nhất của nhân loại.

## MỤC LỤC

	Trang
• Các giai đoạn nghệ thuật ở Đông Nam Á	5
CAO XUÂN PHỔ	
• Nghệ thuật Việt Nam	44
NGÔ VĂN DOANH	
• Nghệ thuật Campuchia	79
TRẦN THỊ LÝ	
• Nghệ thuật Malaixia	119
TRẦN THỊ LÝ	
• Nghệ thuật Philippin	143
NGÔ VĂN DOANH	
• Nghệ thuật Mianma	159
NGÔ VĂN DOANH	

- Nghệ thuật Indônêxia 188  
NGÔ VĂN DOANH
- Nghệ thuật Thái Lan 224  
NGÔ VĂN DOANH
- Nghệ thuật Lào 265  
NGÔ VĂN DOANH
- Một số di tích nghệ thuật nổi  
tiếng 305  
NGÔ VĂN DOANH