

LÂM NGŨ ĐƯỜNG

# HỘI HỌA TRUNG HÒA

QUA LỜI CÁC VỊ NHÂN VÀ DANH HỌA



NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

# Table of Contents

Tựa sách

Về tác giả

Lời người dịch

Giới thiệu

I

II

III

IV

Trích đoạn 1. Thế kỷ 6 trước CN

Trích đoạn 2. Thế kỷ 4 trước CN

Trích đoạn 3. Thế kỷ 3 trước CN

Trích đoạn 4. Thế kỷ 3

Trích đoạn 5. Thế kỷ 4

Trích đoạn 6. Thế kỷ 5

Trích đoạn 7. Thế kỷ 5

Trích đoạn 8. Thế kỷ 8

Trích đoạn 9. Thế kỷ 9

Nguồn gốc hội họa

Số phận những bộ sưu tập từ xưa đến nay

Danh sách họa sỹ (không dịch)

Luận bàn về sáu phép tắc của hội họa

Về phong cảnh, cây và đá

Về ảnh hưởng

Về phong cách của Cố, Lục, Trương, Ngô

Xếp hạng tranh vẽ

Thẩm định và đánh giá

Xác định, sưu tầm, mua và thưởng ngoạn tranh

Trích đoạn 10. Thế kỷ 10

Trích đoạn 11. Thế kỷ 11

Giáo đầu

Phong cảnh

Lời Quách Tử

Trích đoạn 12. Thế kỷ 11

Phong cách chính là người

Ba danh họa phong cảnh vĩ đại

So sánh Đường và Tống

Phong cách khác biệt giữa họ Hoàng và họ Từ

Vài mẫu giai thoại

Trích đoạn 13. Thế kỷ 11

Văn Nhân Hứng Khởi

Giống là phản

Vạn vật có được là ở cái thần của nó

Cái thần đi trước ngọn bút

Trúc mọc từ trong ngực

Chuyện Mễ Phi

Lý – Bản chất nội tại của muôn vật

Thơ và tranh Vương Duy

Lời bàn thêm về những con sẻ của Hoàng Thuyên

Lời bàn thêm về con trâu của Đới Tung

Trích đoạn 14. Thế kỷ 11

Trích đoạn 15. Thế kỷ 13

Trích đoạn 16. Thế kỷ 14

Trích đoạn 17. Thế kỷ 14

Trích đoạn 18. Thế kỷ 16

Trích đoạn 19. Thế kỷ 16

Trích đoạn 20. Thế kỷ 17

Trích đoạn 21. Thế kỷ 17

Trích đoạn 22. Thế kỷ 17

1. Nhất họa pháp (phương pháp một nét vẽ)
2. Thoát khỏi phương pháp

3. Hóa (phát triển)
4. Tôn trọng năng khiếu của chính mình
5. Về bút và mực
6. Điều khiển cổ tay
7. Hình thù của mây
8. Núi và Nước
9. Nét sô
10. Chia bức tranh thành các phần
11. Lối tắt
12. Rừng và cây cỏ
13. Sóng biển
14. Bốn mùa
15. Hãy xa lánh chốn phù hoa nhộn nhạo
16. Đứng theo thời
17. Thư pháp
18. Duy trì chức phận
19. Thạch Đào

Trích đoạn 23. Thế kỷ 18

(A) Các vấn đề kỹ thuật (1-6)

1. Bắt đầu từ đâu
2. Nét bút
3. Dụng mực
4. Bộ cụ
5. Động lực và sự sống
6. Thớ và chất

(B) Phong cách và Thị hiếu

7. Trở lại với hội họa
8. Sắc thái và không khí
9. Trường phái và Phong cách

(C) Những nền tảng của phong cách

10. Tránh thô lậu
11. Giá trị nội tại

12. Sao chép các bậc thầy
13. Tự hóa
14. Tiết tấu vô thức
15. Đặt mục tiêu cao
16. Độ chín

Danh mục các triều đại chính

Danh sách các họa sỹ Trung Quốc

Những di vật thời thượng cổ

Thời Đông Chu Liệt Quốc (481-247 trước CN)

Đời Hán (206 trước CN – 219 sau CN)

**HỘI HỌA TRUNG HOA  
QUA LỜI CÁC BẬC VĨ NHÂN VÀ DANH HỌA**

**Tác giả: Lâm Ngữ Đường**

**Người dịch: Trịnh Lữ**

**Nhà xuất bản: Mỹ Thuật**

**Nhà phát hành: Nhã Nam**

Nguồn: V.C

Trình bày lại (21/07/16): QuocSan

## Về tác giả

Giáo sư Lâm Ngữ Đường (1895-1976) là người đất Chương Châu, Phúc Kiến, học Đại học Thượng Hải, Harvard và Leipzig, từng dạy văn học Anh tại Đại học Bắc Kinh và phụ trách Vụ Văn Học và Nghệ Thuật của UNESCO. Nổi tiếng nhất trong 35 tác phẩm viết bằng tiếng Anh của ông là cuốn *My Country and My People* (Dân tôi và Nước tôi), *The Importance of Living* (Sống mới là điều quan trọng), và *The Chinese Theory of Art*, một tuyển chọn các trích đoạn phát biểu về hội họa của các bậc thầy về nghệ thuật của Trung Hoa, mà chúng tôi hân hạnh được giới thiệu với độc giả Việt Nam qua bản dịch của Trịnh Lữ trong tập sách này.

## Lời người dịch

Ba bốn tuổi học cầm bút vẽ, cha tôi bảo “tha hồ thích gì vẽ nấy.” Lên chín lên mười, ông bảo, “Nhìn cho kỹ, thấy gì vẽ thế.” Đến lúc vỡ giọng, ông thường hỏi, “Định vẽ cái gì? Muốn vẽ ra sao?” Lại hối thúc phải học ngoại ngữ, đọc cho nhiều, xem cho rộng. Không được vào trường Mỹ thuật, ông bảo, “Càng tốt.” Rồi chiến tranh. Tôi kiếm sống đủ nghề, lang bạt nhiều nơi, lần nào nhận thư cha cũng thấy một câu ở cuối: “Mỗi ngày nhớ kí họa mấy cái, đừng bỏ luyện tập.” Bức thư cuối cùng, ông dặn, “Bom đạn chẳng còn gì, giữ được ít giấy tờ, bỏ để trong ba cái thùng tôn.” Bốn năm sau khi ông mất, tôi mới về được đến nhà. Trong ba cái thùng tôn ấy, tôi tìm được một chồng các vụng tập khổ lớn tranh và thư pháp Trung Quốc, với một cuốn sách nhỏ ngả vàng đã gãy gáy, là cuốn *The Chinese Theory of Art* của cố giáo sư Lâm Ngữ Đường.

Trong hai năm liền, tôi đọc đi đọc lại cuốn sách. Nó khiến cho tôi như được sống lại tuổi hoa niên, thấy lại mùi dầu lanh (linseed oil) và mùi xăng trong chiếc Simca mà cha tôi dùng làm nhà vẽ lưu động đi khắp các miền đất nước. Đặc biệt, nó làm cho tôi hay nhớ lại lần đầu tiên “đi vẽ ngoài”, tức là đi vẽ phong cảnh, lúc về bị mưa đá, chân trần ôm cặp giấy vẽ chạy dưới mưa, những hạt nước đá buốt lạnh dưới chân và trên mặt. Tại sao cuốn sách lại khiến tôi nhớ lại những cái đó, tôi không biết. Phải chăng nó làm tôi nhớ lại cái thế giới hội họa mà gần nửa thế kỷ qua, cuộc sinh tồn đã chìm xuống tầng tiềm thức của tôi? Cái thế giới với những khái niệm và tư tưởng thật tuyệt đối và cao nhã về một công việc đã khiến những cư dân trong hang Lascaux khẳng định được nhân tính linh thiêng của mình?

Sau khi dịch cuốn “Cuộc đời của Pi”, các bạn trong nhóm xuất bản hỏi có cuốn sách nào tôi muốn làm tiếp không. Tôi đã nhiệt liệt đề nghị được dịch cuốn này. Lý do ích kỷ của tôi là làm được một việc tôi thật sự thích thú, mà lại có ít tiền. Ở đời có mấy khi được như vậy! May sao, mọi người đều tin rằng sự thích thú ích kỷ của tôi sẽ đem lại niềm vui và những lợi lạc thanh tao cho rất nhiều bạn đọc yêu thích hội họa.



Đến khi bắt tay vào dịch tôi mới thấy là mình đại! Than ôi, cụ Lâm Ngữ Đường dịch từ Hán văn ra Anh văn, nay tôi lại dịch từ Anh văn ra Việt văn, là một thứ tiếng rất gần với Hán văn, làm sao cho khỏi tam sao thất bản. Nguyên chuyện tìm tra các âm Hán của những phiên âm Latin theo kiểu Đài Loan mà cụ Lâm sử dụng trong những năm 1960 cũng đã khổ rồi. Đọc tiếng Anh có thể cứ mặc kệ những pi-yung và mo-hua đấy mà vẫn sướng, chứ sang tiếng ta thì dứt khoát phải chua ra thành bút ung và mực hóa, rồi giải cho rõ nghĩa, thì mới truyền đạt được giá trị và vẻ đẹp của các khái niệm ấy đến với người đọc Việt. Cũng may là hồi trẻ tuổi tôi cũng võ vẽ học chữ Hán với cụ Lê Tư Lành (xin cầu cho cụ được yên nghỉ) được một thời gian, thành thử đọc cách dịch của cụ Lâm cũng cảm được phần nào hơi văn và từ ngữ Hán trong nguyên tác. Nhóm xuất bản lại cam đoan sẽ có các chuyên gia giúp hiệu đính. Cho nên công việc lúc mới thì nặng nhọc, sau cũng được thư thái và vui vẻ hơn, đến những phần cuối thì lại còn thấy mình say sưa trong những luồng tư tưởng cao nhã cổ kính của họ. Nhưng cũng xin độc giả lượng thứ cho chút lộng ngôn như thế, vì tôi cũng tự biết rằng không thể tránh khỏi sai lầm, rất mong được chỉ bảo.

Cụ Lâm Ngữ Đường đã có rất nhiều ghi chú, không những để giải thích thêm, mà còn nói rõ cả quan điểm riêng của cụ về từng vấn đề. Nhưng khi gặp những chỗ cần nói thêm, tôi vẫn mạo muội có ghi chú riêng của mình để công việc được thỏa đáng hơn. Những ghi chú của tôi có đề (ND). Nếu chúng có sai lầm gì là hoàn toàn do lỗi ở tôi.

Xin cảm ơn nhóm xuất bản đã tiếp tục tin tưởng ở tôi, và xin cảm ơn tiên sinh Nguyễn Văn Cường, người đã hấp thụ văn hóa Trung Hoa từ trong trứng nước, đã bắt đầu chỉ giáo Hán tự cho tôi từ khi chúng tôi còn ở Thạch Lâm, Côn Minh hơn ba chục năm trước đây, và đã trực tiếp giúp đỡ tôi trong việc tìm tra các phiên âm Latin chữ Hán trong cuốn sách này.

Còn bây giờ, xin bạn đọc bảo người nhà pha cho một ấm trà ngon, rồi thong thả ngồi một nơi mát mẻ mà lật trang.

Trịnh Lữ

## Giới thiệu

Khi soạn sách này, mục tiêu của tôi là xây dựng một tài liệu nguồn về lý thuyết hội họa Trung Quốc, đồng thời cũng là một cuốn sách giúp người đọc thưởng thức thấu đáo hơn cái đẹp của tranh cổ điển Trung Hoa trên cơ sở hiểu biết về mục đích, khuynh hướng và lịch sử phát triển của nền nghệ thuật này. Nội dung chính là phần dịch những bút tích của chính các họa sỹ và nhà phê bình nghệ thuật người Trung Quốc viết về hội họa, kể cả về kỹ thuật, phong cách và thị hiếu. Hy vọng của tôi là qua những bút tích này, độc giả nước ngoài sẽ hiểu rõ hơn người họa sỹ Trung Quốc mong muốn đạt được gì, tại sao, và họ đã làm những gì để đạt được những điều đó. Tuy nhiên, tôi cũng hiểu rằng nhất thiết phải có lời giới thiệu chu đáo cho các bút tích đó, cũng như thông tin về thân thế và môi trường sáng tác của họa sỹ. Như vậy, người đọc mới có được một cái nhìn toàn cảnh về lịch sử hội họa Trung Quốc.

Thực ra đã có rất nhiều tài liệu bằng tiếng Anh trích dẫn và bình phẩm về hội họa Trung Quốc. Tuy nhiên, bạn đọc vẫn phải mất rất nhiều công lợm lật mỗi khi muốn tìm hiểu một tác giả hoặc một tác phẩm nào đó. Trong cuốn sách này, tôi cố gắng trình bày lý thuyết hội họa Trung Quốc một cách tổng thể theo quan điểm lịch sử, như vậy mới thấy rõ được quá trình phát triển của mọi phong cách và trường phái. Nói vậy không có nghĩa là tôi dám phủ nhận các công trình nghiên cứu tổng hợp đã có và rất xuất sắc về nghệ thuật Trung Quốc, kể cả những bài viết trên các bản tin và tạp chí về từng giai đoạn và từng họa sỹ, ví dụ như của tác giả Victoria Contag và Alexander Soper. Dù sao, tôi thấy vẫn cần có một công trình tổng thể đầy đủ hơn. Vào thời điểm này, chỉ có cuốn *The Chinese on the Art of Painting* (Người Trung Quốc nói về Hội Họa) của Osvald Sirén là một công trình loại này. Nhưng theo thiên ý, các bản dịch của Sirén bị vụng về, khó hiểu, và nhiều khi lạc ý. Trong lời giới thiệu cho cuốn sách của mình, Sirén viết: “Tôi đã cố gắng tôn trọng hết mức những đặc điểm của ngôn ngữ Trung Quốc và không muốn gượng ép chuyển lối trình bày của người Trung Quốc

thành những mô thức diễn đạt rõ ràng và trí thức hơn. Vì vậy, nhiều đoạn dịch của tôi có vẻ mù mịt hoặc mập mờ, nhưng phải hiểu rằng trong nguyên tác chúng cũng mù mịt và mập mờ không kém, khiến cho mỗi người đọc có thể hiểu một cách khác nhau. Khi dịch chúng sang tiếng Anh, tôi đã cố tìm cách truyền đạt được giọng điệu và thuật ngữ của nguyên tác, chứ không hy sinh chúng để đạt được một hình thức văn bản dễ hiểu hơn.” Theo tôi, việc chọn sai một từ trong khi dịch có thể chìm cả đoạn văn đó vào tình trạng mù mịt. Phải công nhận rằng đối với bạn đọc nước ngoài, những khái niệm văn Trích đoạn của người Trung Quốc thường khác lạ, và lối diễn đạt cũng kì ảo khó hiểu, nhưng cũng phải nhớ rằng chúng hoàn toàn rõ ràng rành mạch đối với người Trung Quốc, và trách nhiệm của người dịch là phải truyền đạt được những ý nghĩa rõ ràng và rành mạch ấy.

Tiện đây, tôi xin có một nhận xét đặc biệt là các dịch giả phương Tây hay có thói quen mổ xẻ từng con chữ tượng hình của Trung Quốc, cũng như xem xét từng chữ riêng biệt, chứ không hiểu thấu đáo cách dùng và ý nghĩa của các từ ghép đôi trong tiếng Trung Quốc. Ví dụ chữ “thần”, nghĩa là tinh thần, và chữ “khí”, nghĩa là lực hoặc sức mạnh, khi ghép đôi thành từ “thần-khí” và dùng như một tính từ, sẽ có nghĩa là “tự cao tự đại”. Khi ghép cũng từ “thần” đó với từ “trạng” tức là tình trạng, người Trung Quốc lại có một danh từ mới là “thần- trạng”, nghĩa là vẻ mặt, biểu hiện nhìn thấy được trên vẻ mặt. Ghép từ “khí” kia với từ “dạng”, tức là hình ảnh, họ có danh từ “khí-dạng”, nghĩa là ấn tượng mà người ta có được khi nhìn thấy vẻ bên ngoài của một ai hoặc cái gì đó. Chữ “cốt” là xương, ghép với cũng chữ “khí” này, lại ra danh từ “cốt-khí”, chỉ cái sức mạnh của nhân cách, cái xương sống của tính cách. Chữ “thiên” là 1.000, với chữ “vạn” là 10.000, ghép với nhau thành “thiên-vạn” và dùng như trạng từ thì lại có nghĩa là please, please! – Xin làm ơn, xin làm ơn! Xin xem thêm về việc dịch từ ghép “khí-vận sinh-động” ở Trích đoạn 7, trong bản dịch bài viết của Tạ Hách về 6 phép tắc của hội họa Trung Quốc.

Kho tàng các nguyên tác viết về nghệ thuật Trung Quốc rất lớn. Tuy nhiên, phần nhiều chỉ là những tuyên bố rất chung chung, thiếu chi tiết

chính xác. Hơn nữa, đa phần là nói những điều giống nhau. Các tác giả Trung Quốc trong lĩnh vực nghệ thuật có thói quen dẫn lời các bậc tiền bối. Họ đều qui thuận với tiền nhân, do đó cũng có khuynh hướng đồng tình với nhau. Cho nên những điều họ viết ra phần nhiều là lặp lại. Tôi có thể gọi tên ít nhất hàng tá những chuyên khảo về nghệ thuật thực chất chỉ là lặp lại nhau, thi thoảng mới có một vài ý kiến hoặc đóng góp riêng của cá nhân tác giả. Dịch các tài liệu này mà không chọn lọc cẩn thận thì chỉ làm mất thì giờ của người đọc mà thôi. Tôi tin rằng trách nhiệm của mình là lựa chọn những tài liệu trước hết là phải quan trọng về mặt lịch sử, thứ nữa là phải trình bày một phương diện đặc biệt nào đó của một vấn đề, hoặc có tính chính xác đặc biệt. Trong quá trình soạn cuốn sách này, tôi đã cố đảm bảo tính đa dạng tối đa; ngay cả ý kiến của những họa sỹ vĩ đại như Hoàng Công Vọng, tôi cũng chỉ chọn ra những gì không trùng lặp để dịch và giới thiệu. Bù vào đó, tôi đưa vào những bài luận dài rất đáng chú ý về quan điểm hoặc cách lập luận, ví dụ như những bài của Thạch Đào (Trích đoạn 22) và Thẩm Tông Khiên (Trích đoạn 23). Tôi tin rằng để tìm hiểu sâu sắc về thị hiếu và kỹ thuật của hội họa Trung Quốc, đọc một bài dài của họ Thẩm còn hơn đọc hàng nửa tá các bài khác chỉ bao gồm những ý kiến chung chung.

Tôi xếp các bài viết theo thứ tự thời gian. Dưới đầu đề của từng bài đều có ghi rõ nó được viết trong thế kỷ nào. Mỗi bài viết đều có kèm theo những lời bình, hoặc để trước, hoặc để sau, nhằm giúp người đọc có được một ý niệm tương đối mạch lạc về quá trình lịch sử phát triển của hội họa Trung Quốc. Để đảm bảo việc này, tôi đã viết những lời bình tương đối thấu đáo, nhất là từ Trích đoạn 13 trở về sau, để bù vào những khoảng trống mà bản thân các bài viết không đề cập đến. Ví dụ: Bắc Phái (Trường phái Hội Họa ở miền Bắc Trung Quốc) không có bài viết nào về mình. Nam Phái, bao gồm toàn những học giả, viết rất nhiều về nghệ thuật của họ, trong khi các bậc thầy vĩ đại của Bắc Phái như Mã Viễn, Hạ Khuê và Đới Tiến lại hầu như không viết gì. Cảm thấy rõ ràng là Bắc Phái xứng đáng được đề cập đến nhiều hơn là những gì mà các nghệ sỹ chính thống theo phong cách ấn

tượng của Nam Phái đã nói về họ, tôi phải lấp chỗ trống này để bạn đọc có được một bức tranh toàn cảnh cân bằng hơn. Mặt khác, trong phần Giới thiệu này, tôi cũng giải thích tại sao tôi không dịch và giới thiệu những ý kiến của tác giả Đồng Kỳ Xương.

Bạn đọc cũng nên thử đọc cuốn sách này theo trình tự ngược lại, nghĩa là bắt đầu từ các Trích đoạn cuối về thời hiện đại rồi đọc lần lên các triều đại xưa, để dễ có liên lạc hơn với lịch sử. Còn nếu ai có điều kiện, tôi xin đề nghị tham khảo thêm cuốn Chinese Painting (Hội họa Trung Quốc) của tác giả James Cahill, là một cuốn sách có những minh họa rất tiêu biểu và những bài viết rất sắc sảo.

## II

Bốn Trích đoạn đầu của cuốn sách này là các tư liệu ngắn lượm lặt qua vài thế kỷ kể từ thời Khổng Tử, chủ yếu có ý nghĩa lịch sử qua những lời đề cập đến hội họa của chúng. Trích đoạn 9 có một câu chuyện đầu đuôi rõ ràng hơn và đề cập đến giai đoạn từ thượng cổ đến năm 841 sau Công Lịch, được tiếp nối trong Trích đoạn 12, là Trích đoạn về giai đoạn từ năm 689 đến năm 1074.

Thể loại tranh chân dung ngự trị phần lớn giai đoạn từ đầu đến tận thời nhà Đường. Cùng với việc Phật giáo du nhập vào Trung Quốc, giai đoạn các thế kỷ thứ 4, 5, và 6 chứng kiến bước tiến mạnh mẽ của các tác phẩm có ý tưởng tôn giáo, với rất nhiều tượng đá ở Vân Cương và *Long Môn*, cũng như vô vàn các tác phẩm bích họa, hầu hết có đề tài tôn giáo, trong các hang động Đôn Hoàng. Tào Bát Hưng (thế kỷ 3) và Trương Tăng Dụ (thế kỷ 4) được lịch sử Trung Quốc coi là những nghệ sỹ đầu tiên chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Ấn Độ giáo (Hindu). Người ta tin rằng họ Trương là người đầu tiên sử dụng kỹ thuật dùng các mảng mực đậm nhạt và rất ít dùng đường viền trong các bức tranh được gọi là “vô cốt họa” của ông (không cần dựng hình bằng nét viền, cũng như là không cần xương cốt cho bức tranh – ND). Kỹ thuật dùng các mảng mực đậm nhạt này được truyền lại qua nhiều thế kỷ trong thể loại “điều thú” – tranh vẽ chim và thú vật – của các họa sỹ trong Hàn Lâm Viện Hội Họa, cũng như trong cái gọi là phong cách Bắc Phái của họa sỹ Lý Tư Huấn. Trong khi đó, Nam Phái lại khởi sự và duy trì kỹ thuật dùng những nét bút mạnh nhẹ khô ướt khác nhau để mô tả chất liệu của vạn vật. Nhờ vào quá trình hoàn thiện của thư pháp, các nghệ sỹ ngày càng quen với các kỹ thuật đi bút và yếu tố bút pháp thể hiện qua những đường nét có tiết tấu đã trở thành một đặc tính quan trọng hàng đầu của Nam Phái nói riêng và của hầu hết hội họa Trung Quốc nói chung. Người ta say mê luyện bút, tập trung vào hai loại nét là nét viền và nét mô tả chất liệu trên bề mặt của sự vật. Kỹ thuật mô tả sáng tối theo kiểu phương Tây phải mãi đến Mễ Phi mới được thử nghiệm (thế kỷ 11). Vì vậy mà tranh Trung Quốc ngày xưa có những nét mô tả núi non và đá tảng trông

rất không hiện thực trong con mắt của người xem hiện tại. Tâm lý nệ truyền thống, sùng bái “cổ pháp”, đã ngăn trở sự phát triển của những yếu tố độc đáo và mới lạ. Chỉ vì thầy Đông Nguyên chấm những chấm nhỏ dọc đường viền mô tả các đỉnh núi, mọi người ai cũng bắt chước thầy, và núi non trong các tranh phong cảnh Trung Quốc đều có những chấm nhỏ trên đỉnh như thế trong một thời kì rất dài – một tình trạng bế tắc và sai lầm hiển nhiên. Cho nên khi Mễ Phi tuyên bố “các đỉnh núi của Đông Nguyên không đẹp,” và “núi của họ Đông thật thô thiển”, thì đó là những tuyên bố có ý nghĩa lớn lao trong lịch sử hội họa Trung Quốc.

Trong gần 300 năm (317 đến 588), Trung Quốc bị phân chia Nam-Bắc do miền Bắc bị các bộ tộc ngoại lai xâm lược. Thời kì từ năm 386 đến năm 588 thường được gọi là thời Nam Bắc Triều. Có thể nói như một qui luật rằng ở Trung Quốc, nghệ thuật thường phát triển mạnh mẽ vào thời loạn. Trong một số trường hợp, có thể nghĩ rằng có lẽ tâm lí tuyệt vọng đối với tình hình chính trị hiện hành đã khiến con người ta quay sang dồn hết tâm lực sáng tạo cho nghệ thuật. Thời Nam Bắc Triều là như vậy. Thời Ngũ Đại Thập Quốc ở nửa đầu thế kỷ 10 cũng thế. Rồi đến thời Nguyên cũng vậy, là thời của các bậc thầy Nam Phái. Sau này, cuộc xâm lăng và hình thành triều đại Mãn Châu cũng lại sản sinh ra hai thiên tài và ẩn sĩ độc đáo nhất của nghệ thuật Trung Hoa: Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân.

Khi các bộ tộc ngoại lai xâm lược miền Bắc Trung Quốc, các dòng họ lớn có truyền thống văn hoá lâu đời bỏ đất bắc đi về phía nam, vượt qua sông Dương Tử, về vùng quanh Nam Kinh, Hàng Châu, và tiếp tục lối sống xa hoa nhẹ nhàng và rất phong phú của mình. Ở miền Nam, vua Lương Nguyên Đế (thế kỷ 6) là người yêu chuộng và bảo trợ nghệ thuật vĩ đại. Cũng như thế, Hoàng Đế Lý Hậu Chủ của Nam Đường là người bảo trợ các họa sĩ lớn như Kinh Hạo, Quan Đồng, và Đông Nguyên. Họ yêu nghệ thuật, nhưng lại để mất vương triều của mình. Thảm nạn của hoàng đế Huệ Tông, một nhà thơ và họa sĩ của triều đại Bắc Tống, là câu chuyện chung của các vị hoàng đế bản thân là nghệ sĩ nhưng không phải là một đấng quân vương giỏi và đều để mất ngôi báu của mình. Chính Lý Hậu Chủ của Nam



Đường (ở ngôi từ 962 đến 978) cũng là một nhà thơ và nhà thư pháp phi thường; còn vua Hậu Chủ của nước Trần đầy bi kịch (ở ngôi từ 583 đến 588) cũng là một nhà thơ.

Phê bình nghệ thuật bắt đầu có ở Trung Quốc trong giai đoạn thế kỷ 4 đến thế kỷ 6. Ý thức thẩm mỹ phát triển rất cao ở miền Bắc trong giai đoạn này. Trong lúc ở miền Bắc, điêu khắc và tranh chân dung với chủ đề tôn giáo phát triển mạnh, thì ở miền Nam, Vương Hi Chi (321-379) đạt đến đỉnh cao thư pháp của mọi thời đại. Thẩm Việt (441-513) đặt ra luật định cho giọng điệu của cái sau này được gọi là “Đường thi” – thơ Đường. Chung Uởng (khoảng năm 500) viết những bài phê bình thơ sau này trở thành cổ điển, còn Tạ Hách (năm 490), người Nam Tề, thì viết ra những phép tắc cho hội họa mà sau này được gọi là “Lục Pháp” – 6 Điển Luật của hội họa. Khái niệm “khí-vận sinh-động” của Tạ Hách đã được tất cả mọi thời đại sau này chấp nhận là điển luật đầu tiên của hội họa Trung Quốc.

Cũng vậy, trong hoàn cảnh tao loạn của nửa đầu thế kỷ thứ 10 trong thời Ngũ Đại, nghệ thuật tranh phong cảnh điển hình của Trung Quốc đã ra đời với ảnh hưởng sâu sắc của Kinh Hạo và Quan Đồng. Từ thời nhà Đường đã có nhiều họa sỹ vẽ phong cảnh, nhưng phải qua thời Ngũ Đại và tiếp đó là nhà Tống, phong cảnh mới thực sự phát triển thành một nghệ thuật. Có thể coi Lý Thành (916-967) là họa sỹ phong cảnh lỗi lạc nhất trong số này. Tranh ông bố cục hợp lý và hài hòa hơn, các giải pháp viễn cận của ông gần với tự nhiên hơn. Các họa sỹ của thế kỷ 11 tiếp theo như Quách Nhưộc Hư (Trích đoạn 12) và Mễ Phi (Trích đoạn 14) rõ ràng đã đánh giá Lý Thành cao hơn Đồng Nguyên. Nhưng các thủ pháp kỹ thuật quá điêu luyện của Đồng Nguyên và Cự Nhiên có vẻ vẫn ảnh hưởng lâu dài hơn nhờ chính những hiệu quả mạnh mẽ của chúng.

Ta cũng phải nhớ rằng thời Ngũ Đại loạn lạc ấy cũng đã khiến cho nghệ thuật vẽ chim, hoa, cầm thú, và côn trùng phát triển đến mức hoàn thiện qua các tác phẩm của Từ Hy ở Nam Đường, và của Hoàng Thuyên và con trai ông ở Tứ Xuyên, hai trung tâm nghệ thuật của giai đoạn đó. Chu Văn Cự ở Nam Đường (936-975) có thể được coi là họa sỹ tiêu biểu của thể loại chân



dung. Và dường như khi thể loại chân dung lụi tàn đi trong đời Tống (thế kỷ 11 và 12) thì thể loại phong cảnh và thiên nhiên lại tái sinh. Đời Tống hầu như không sản sinh ra được một tác phẩm chân dung nào có giá trị, nhưng lại có rất nhiều tranh chim hoa cầm thú tuyệt hảo. Thời của những Cổ Khải Chi, Lục Thám Vi và Ngô Đạo Tử đã qua rồi. Trong triều đại của Hoàng đế Huệ Tông, người ta nô nức vẽ chim, hoa, ngỗng, và các con vật trong vườn thượng uyển.

Biến động đó có thể cũng liên quan đến việc ra đời của trường phái “văn nhân họa” do ảnh hưởng của Tô Đông Pha. “Văn nhân họa” coi vẽ là trò múa bút của người học giả. Rõ ràng là món “tứ quý” của người quân tử – Mai, Lan, Cúc, Trúc – đều có thể phóng bút vẽ rất nhanh, như thể viết chữ thảo vậy. Thế là các học giả bắt đầu thi nhau vẽ “tứ quý”. Trong khi những họa sỹ nghiêm túc suốt đời tìm kiếm sự hoàn thiện trong tranh phong cảnh, người ta cũng nhận thức được rằng vẽ chân dung còn khó hơn nhiều. Đồng Kỳ Xương đã nói ông không bao giờ có thể vẽ được một bức chân dung. Mà thực tế là rất ít họa sỹ có thể vẽ được chân dung. Tình trạng này dẫn đến một hiện tượng là ngày nay, trong khi người phương Tây xem tranh Trung Quốc thường bị choáng ngợp trước những phong cảnh núi non và thiên hình vạn trạng khác của thiên nhiên, người phương Đông vào các bảo tàng phương Tây lại bị choáng ngợp bởi một thế giới đầy ắp những da thịt và người khoả thân.

Biểu đồ Thể loại (của hội họa Trung Quốc) sẽ giúp người đọc dễ dàng nhìn thấy sự thăng trầm của các thể loại tranh qua suốt các triều đại. Các đường biểu diễn sự lên xuống của từng thể loại được vẽ dựa trên sự có mặt và tiếng tăm của các họa sỹ sống trong từng triều đại, chứ không dựa trên số lượng đếm được của các tác phẩm. Các họa sỹ tiêu biểu cho từng thể loại là như sau:

Chân dung và tranh vẽ Phật: Tào Bát Hưng, Cổ Khải Chi, Lục Thám Vi, Trương Tăng Dụ, Ngô Đạo Tử, Trương Huyền, Chu Phương, Chu Văn Cự, Lưu Tùng Niên, Lý Công Lân, Đường Dần, Cừu Anh.

Phong cảnh (cả Nam và Bắc phái): Cố Khải Chi, Tông Bính, Trương Tăng Dụ, Diêm Lập Bản, Vương Duy, Lý Tư Huấn, Ngô Đạo Tử, Kinh Hạo, Cự Nhiên, Lý Thành, Đồng Nguyên, Phạm Khoan, Lý Công Lân, Mễ Phi, Lý Đường, Mã Viễn, Hạ Khuê, các bậc thầy đời Nguyên (xem Trích đoạn 16), Thẩm Chu, Văn Trưng Minh, Đồng Kỳ Xương, Vương Nguyên Kỳ.

Văn nhân họa (trường phái Biểu hiện): Trương Tảo, Ngô Đạo Tử, Vương Hiệp, Văn Đồng, Tô Đông Pha, Mễ Phi và con trai, Nghê Toàn, Trần Thuần, Lương Khải, Từ Vị, Trần Hồng Giao, Thạch Đào, Bát Đại Sơn Nhân, Kim Nông, Trịnh Hiệp, Tề Bạch Thạch, Từ Bi Hồng.

Cầm thảo (cây hoa và cầm thú): Diêm Lập Bản, Đới Tung, Hàn Cán, Biên Luyễn, Từ Hy, Hoàng Thuyên và con trai, Tô Đông Pha, Văn Đồng, Thôi Bạch, vua Huy Tông, Tiền Tuyền, Lục Trị, Vân Thạ Bình.

Xét kỹ quá trình biến động và phát triển của các trường phái và phong cách khác nhau là một việc làm quan trọng. Trước tiên, xin có đôi lời về Nam-Bắc Phái. Việc phân ra hai phái như thế tương đối đã được mọi người chấp nhận, mặc dù chưa có ai định nghĩa được rõ ràng cái gì đã làm nên một Nam Phái có tính chính thống và thể chế như vậy. Tôi không coi việc phân chia này là một cái gì quan trọng lắm, vì ranh giới Nam-Bắc phái thực ra rất khó phân định và đã từng bị xóa nhòa bởi chính những tác phẩm của những người như Đồng Kỳ Xương (họ Đồng chính là người đầu tiên dùng danh từ Nam Phái và Bắc Phái). Tương tự như trường hợp của nhà thờ “chính giáo” trong đạo Cơ Đốc, Nam Phái chỉ là một cái tên cho tiện gọi mà thôi. Cũng như Giáo sư Du Chiến Hoa, tác giả cuốn Lịch sử Hội họa Trung Quốc (viết bằng tiếng Trung Quốc), tôi cho rằng Bắc Phái đã bị đánh giá thấp đơn giản chỉ là vì các thành viên Nam Phái nhiều lời hơn, trong khi các nghệ sỹ Bắc Phái như Mã Viễn và Hạ Khuê thì lại rất ít lời. Họ chỉ biết sáng tạo nên những bức tranh sắc độ tuyệt vời.

Ngắn gọn mà nói, tranh sắc độ (thể hiện sự vật bằng các mảng sáng tối đậm nhạt) của Bắc Phái nhìn dễ chịu hơn, nhất là với người xem hiện nay, so với sự nổi loạn của những chấm và nét đen trắng rõ ràng trong tranh của Nam Phái. Cả hai phái đều có ý mô tả khối và mặt của sự vật, nhưng với các kỹ thuật khác nhau. Bắc phái chủ yếu dùng sáng tối đậm nhạt có chuyển tiếp tinh tế theo kiểu phương Tây, còn Nam Phái thì nhấn mạnh vào đường viền và các thủ pháp khô-ướt-xơ-mịn của nét bút. Thực ra, cả hai phái đều dùng các mảng nhoè chồng lên nhau và đi nét khô-ướt để tả chất liệu. Như lời Thẩm Tông Khiên (Trích đoạn 23), “Nam Phái chủ yếu dùng mực-vỡ, còn Bắc Phái dùng mực-mảng. Nhưng cả hai cách đều đạt kết quả lung linh.” Dùng “mực-vỡ” ở đây có thể hiểu là kỹ thuật dựng hình bằng đường nét, dùng đường nét để “vỡ vạc” bề mặt của sự vật được mô tả, ví dụ như một khối đá. Nam Phái bắt đầu một bức tranh bằng nét, Bắc Phái thì bằng mảng.

Những đặc tính tiêu biểu này của Bắc và Nam phái đã được Đồng Kỳ Xương đề cập đến lần đầu tiên vào khoảng năm 1600 khi ông nói đến việc phân chia của Thiên Tông thành hai chi phái Bắc và Nam. Tuy nhiên, họ Đồng lại coi Vương Duy là cha đẻ của Nam Phái mặc dù ông không được xem tranh của họ Vương (họ Đồng sống trong những năm cuối cùng của đời Minh, khi các nguyên tác của Vương Duy từ thế kỷ 8 là không còn nữa). Luận điểm này của họ Đồng sẽ đứng được nếu ông chỉ muốn nói đến việc Vương Duy là người khởi xướng đưa thơ ca vào hội họa và khiến cho hội họa trở thành một thú tiêu khiển tao nhã của tầng lớp sỹ phu học giả mà thôi. Họ Đồng có dùng thuật ngữ “văn nhân họa” khi điểm danh các họa sỹ Nam Phái, nhưng nếu xét theo kỹ thuật vẽ thì tất cả các tài liệu về Vương Duy lại nói ông sử dụng những đường nét mảnh và tinh vi kết hợp với một chút mực nhoè tả sáng tối, gần hết như kỹ thuật Bắc Phái. Câu chuyện về bức tranh phong cảnh mô tả cảnh sông Gia Lăng dưới thời Đường Minh Hoàng làm cho người ta nghĩ rằng có lẽ Ngô Đạo Tử mới là cha đẻ của lối vẽ dùng đường nét có nhịp điệu chứ không phải Vương Duy. Trong câu chuyện đó, Lý Tư Huấn đã vẽ bức phong cảnh trong một tháng trời, còn Ngô Đạo Tử chỉ vẽ trong một ngày. Tuyên bố của họ Đồng rằng “Vương Duy là người đầu tiên sử dụng mực nhoè và do vậy đã thay đổi phương pháp vẽ theo đường viền” là không hoàn toàn chính xác. Ông còn làm ta không biết đâu mà lần khi đưa cả Quách Trung Thứ, họa sỹ dùng thước kẻ để vẽ lâu đài nhà cửa, vào danh sách Nam Phái. Cho nên tôi đồng ý với ý kiến của Giáo sư Du Chiến Hoa rằng họ Đồng đã chỉ bình phẩm và nhận xét “theo với sở thích và thiên kiến riêng của chính ông ta”. Cũng như Bernard Berenson, họ Đồng là nhân vật được coi là sành điệu nhất về hội họa trong thời của mình và do đó không thể tránh khỏi thói khoa trương và tự phụ.

Thực ra, thời của Đồng Kỳ Xương là lúc Nam Phái đang hợp thời nhất. Rất nhiều họa sỹ, đặc biệt là các bậc thầy như Hoàng Công Vọng, Triệu Mạnh Phủ, Nghệ Toàn, và nhiều người khác, đã phát triển nghệ thuật phong cảnh với những nét vẽ xơ bút khoáng hoạt; còn phái “văn nhân họa”, với bút pháp thần tốc, mạnh mẽ hoặc duyên dáng, đã đưa kỹ thuật biểu hiện tiến

xa hơn nữa bằng thủ pháp “mực-vỡ” (tương tự cách vẽ dùng những nét đậm nổi bật trong bức “Đá núi ở Fontainebleau“ của Cézanne). Đó là thời thượng, rất được hâm mộ và rất cao giá. Mẽ Phi lúc đó đã nâng cao kỹ thuật mực-mảng của mình và chỉ dùng nét như một yếu tố phụ. Những cái cây mờ ảo của Mẽ Phi rất rung rinh sinh động. Ông không còn chấp nhận những đỉnh núi nực cười của Đổng Nguyên hoặc Quan Đồng nữa. Nhưng người ta vẫn chỉ nói đến các họa sỹ biểu hiện sử dụng “mực-vỡ” thời thượng kia mà thôi. Và cái tên “Nam Phái”, bắt đầu được dùng từ năm 1600, cứ thế trở thành chính thống. Tất cả các nghệ sỹ khác, kể cả những viện sỹ Hội Họa (Hàn Lâm Viện Hội Họa), ai vẽ có đường nét chi tiết tinh tế và mô tả chất liệu bằng sắc độ sáng tối chứ không dùng các nét chấm phá kiểu “mực-vỡ” đều bị đương thời coi là thợ vẽ hoặc thợ thủ công.

Thường đã là nghệ sỹ kiệt xuất thì rất khó phân loại. Nhân kiệt ai cũng có phong cách riêng, dấu ấn riêng. Ví dụ, ta không thể dán nhãn Bắc hoặc Nam Phái cho một họa sỹ như Đường Dần. Thẩm Tông Khiên (Trích đoạn 23) cho rằng không cần thiết phải “gán cho Bắc hoặc Nam Phái” những nghệ sỹ như Kinh Hạo, Quan Đồng, Lý Thành, Phạm Khoan, Ngô Trấn, Thẩm Chu và Văn Trưng Minh. Việc phân biệt Nam Bắc phái như vậy là không hữu ích, và chỉ làm cho thiên hạ nhắm mắt gọi tên mà thôi. Chẳng có họa sỹ kiệt xuất nào lại không sử dụng cả hai kỹ thuật “mực-vỡ” và “mực-mảng”, cả đường nét lẫn mảng miếng sáng tối trong bút pháp của mình.

Điều quan trọng là người nghệ sỹ truyền đạt được cái xúc cảm về mảng và khối ra sao, và trong cách bố cục, ông ta phân bố rỗng-đặc-động-tĩnh-nhịp-điệu như thế nào để tạo được một cảm giác nhất quán. Có người đạt được điều này bằng nét bút, người khác lại bằng mảng miếng đậm nhạt. Các vấn đề của hơn 20 loại nét khô-ướt-mạnh-nhẹ khác nhau dùng để tả chất sự vật, rồi thì chuyện những nét bút ấy được họa sỹ thao tác thế nào, đầu bút vuông góc hay là xiên góc với mặt tranh, chỉ là những tiểu tiết kỹ xảo mà thôi. Thạch Đào (Trích đoạn 22), tác giả nổi loạn vĩ đại trong nghệ thuật, đã nhắc nhở chúng ta rằng điều quan trọng là nét bút ấy có liên hệ gì đến bề

mặt của đá, đất hoặc vỏ cây mà chúng muốn mô tả hay không, còn thì mọi thứ khác đều không có ý nghĩa gì hết.

Trong việc tạo dựng bề mặt của sự vật trong tranh vẽ, tôi nghĩ các kiệt tác của Hạ Khuê và Mã Viễn có thể được gọi là loại tranh vẽ theo “sắc độ”. Cả hai ông đều là thành viên của Hội Viện đời Tống và do đó thường bị coi là các “họa sỹ kinh viện” với hàm ý khinh miệt. Đồng Kỳ Xương gọi họ là “Bắc Phái”, và nói thêm rằng “chúng ta không nên học hỏi gì ở họ.” Thực sự không thể nói đơn giản như vậy được. Về thặng hoa của cảnh vật, cách bỏ trống những mảng nền không quan trọng, việc sử dụng những nét bút nhịp nhàng và giàu có, những mảng nhoè rộng rãi và tự do (kể cả mực màu) và những nét bút rất tiết kiệm để tạo khối và chất liệu, tất cả những cái đó kết hợp lại mới tạo dựng được một bức tranh “sắc độ” hài hoà tuyệt cảm mà Hạ Khuê và Mã Viễn là những tác giả rất đặc sắc.

Nhìn tổng thể, có thể nói Mễ Phi là tác giả đầu tiên của họa phái sắc độ. Họ đều nhất quán trong kỹ thuật dùng bút ướt, mô tả các dãy núi xa bằng một mảng nhạt với cường độ khác nhau. Có vẻ như mục tiêu của họ là tạo dựng một tâm trạng và một bầu không khí bao trùm. Mã Viễn, Hạ Khuê và Nghệ Toàn sau này đã tạo dựng được bầu không khí tĩnh lặng của họ nhờ việc dùng rất ít nét. Còn Đường Dần thì khác, ông sử dụng nét bút tả chất nhiều và thoải mái hơn. Nhưng tựu trung họ đều dùng một gam màu nhạt có sắc đều để tạo dựng các mảng khối khác nhau của sự vật. Họ kết hợp mảng nhòe và nét khô ướt ở tất cả mọi mức độ khác nhau để truyền đạt sự chuyển tiếp tinh tế của vạn vật.

Vì các họa sỹ Ấn Tượng Pháp (nhất là Cézanne – ND) dùng các nét viền rất mạnh dạn, khác hẳn với lối vẽ “không xương” của các họa sỹ Phục Hưng, nên tôi thường dùng từ “ấn tượng” để chỉ lối vẽ của Nam Phái. Một hướng đi đặc biệt của các họa sỹ ấn tượng Nam Phái dẫn đến phong cách “Văn họa”, còn gọi là “văn nhân họa” hoặc “sư nhân họa”. Trong sách này, tôi gọi phong cách “văn nhân họa” là phong cách “biểu hiện” – expressionist. Từ này đúng và chính xác vì theo lời Tô Đông Pha và Nghệ Toàn, mục đích của vẽ chỉ là để “biểu hiện tâm trạng hoặc cảm xúc của

mình”, Hán tự gọi là “hiển ý”, và hội họa dứt khoát không được sao chép kĩ thực tại. Như thế, phải vẽ nhanh, ngay lúc đang có cảm xúc, và thường lấy chủ đề là một khóm tre, vài tảng đá, hoặc giả một nhánh mai. Cao trọng nhất là niềm vui trong các nhịp điệu của thao tác múa bút. Như vậy, trong loại tranh vẽ tre hoặc nhánh mai này, rất dễ đánh giá bút pháp của tác giả dựa trên các phương diện đường nét, nhịp điệu, nội lực và duyên sắc của đường bút. Nhưng bức tranh bắt buộc phải có bút lực hùng hậu và duyên dáng, nếu không, nó sẽ không phải là một tác phẩm hội họa đúng nghĩa.

Ý tưởng đó đã được Tô Đông Pha (Trích đoạn 13) phát biểu lần đầu tiên ở thế kỷ 11 khi ông viết: “Đánh giá một bức họa theo vẻ giống thực của nó cho thấy người xem chỉ có đầu óc của con trẻ mà thôi.” Nhưng thực ra, bút pháp nhanh và có nhịp điệu đã được sử dụng từ thời Trương Tảo (năm 750), còn kỹ thuật mực mảng và vẽ nhòe là sáng tạo của Vương Hiệp (bút danh Vương Mục, vào khoảng năm 800). Các đoạn trích trong sách này sẽ cho thấy thế kỷ 8 là thời gian có rất nhiều sáng tạo độc đáo trong hội họa, với các nghệ sỹ như Ngô Đạo Tử, Lý Tư Huấn, Vương Duy, Trương Tảo, Vương Hiệp. Trong thế kỷ 11 (đời Bắc Tống), Tô Đông Pha và Mễ Phi là bạn của nhau, đã cùng thúc đẩy hội họa phát triển theo hướng “văn nhân họa” biểu hiện.

Ảnh hưởng trực tiếp của “văn nhân họa” đã lên đến đỉnh điểm trong nghệ thuật của Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân, và sau này là Tề Bạch Thạch (1863-1957), nhà danh họa thời hiện đại đã từ trần ở tuổi 94. Thời còn trẻ, Tề Bạch Thạch đã coi Ngô Tuấn Khanh, họa sỹ vẽ hoa, là sư phụ của mình. Bút pháp rung động khác thường cũng được thấy trong các con ngựa của Từ Bi Hồng (1896-1953), người đã học vẽ ở Paris và đã kết hợp thành công kiến thức cơ thể học của phương Tây với bút pháp điêu luyện của Trung Quốc. Như vậy, “văn nhân họa” – trường phái biểu hiện, đóng vai trò cực kỳ quan trọng trong lịch sử hội họa Trung Quốc, và vẫn còn trọng yếu đến tận ngày nay. Trường phái này thường có liên hệ với các thi hào lỗi lạc, như Từ Vị (1521-1593) và Trịnh Hiệp (1693-1765). Nhiều tác phẩm của các “cuồng sỹ” trong thế kỷ 18 cũng là thuộc trường phái này. Nó phá tan tình

trạng đơn điệu của các nghệ sỹ đời Minh, như nhóm Tứ Vương (bốn họa sỹ họ Vương – ND), khi các họa sỹ của trường phái ấn tượng đã chỉ biết sao chép lẫn nhau cho đến chết. Các bức phong cảnh của Vương Huy đều chẳng khác gì nhau. Vẽ theo “cổ pháp” (phương pháp của cổ nhân – ND) đã trở thành lối vẽ theo công thức. Cảm hứng tươi mới không còn nữa. Từ Trích đoạn 13 trở đi, bạn đọc sẽ thấy thêm nhiều ghi nhận và bình phẩm chi tiết hơn về các khuynh hướng phát triển vừa được nhắc qua ở đây.



## IV

Vấn đề các nghệ sỹ chịu ảnh hưởng lẫn của nhau luôn là một chủ đề thú vị. Các văn cáo Trung Hoa đặc biệt đầy rẫy các thông tin loại này. Người ta thường bảo nghệ sỹ Mỗ này đã “sư” nghệ sỹ Mỗ khác. Theo nghĩa đen, “sư” có nghĩa là “lấy ai đó làm sư phụ”. Phương Tây thì bảo là “học với thầy” nào đó. Nhưng tiếng Trung Quốc thì “sư” lại có nghĩa là “noi theo” ai đó, tu dưỡng để mình có phong cách giống như hoặc đạt được những gì mà người kia đã đạt được, chứ không nhất thiết là “theo học” trực tiếp người kia. Do vậy, nói đơn giản ra thì là nghệ sỹ Mỗ kia cố sao chép và cố tình bắt chước cho được nghệ sỹ Mỗ nọ, dù là cố nhân hay là đồng tuế. Bản thân các họa sỹ cũng thường tự xưng đã cố tình chọn một họa sỹ tiền bối nào đó làm chuẩn mực. Điều này hàm ý họ phải nghiên cứu rất kỹ phong cách và kỹ thuật của bậc sư phụ đó.

Thái độ tôn thờ tiền bối là không thể thắc mắc và luôn được coi là đương nhiên. Sao chép hình mẫu của tiền bối là một phần nội dung huấn luyện hội họa ngay từ thế kỷ thứ 4, quan trọng đến nỗi Tạ Hách (Trích đoạn 7) đã phải đưa “sao chép” vào thành khuôn phép thứ 6 của “lục pháp”. Thực ra, không nên coi “sao chép” là một chuẩn của hội họa, ngang hàng với “khí-vận sinh-động”, “bố cục” hoặc “bút pháp”. Kinh Hạo (Trích đoạn 10) đã bỏ hẳn yếu tố sao chép trong danh mục “Lục yếu” (6 thiết yếu) trong hội họa của ông. Nhưng tinh thần sao chép thật sự đáng làm cho ta phải kinh hoàng. Cứ như thể là các họa sỹ ở Paris không nên ngồi vẽ bên bờ sông Seine hoặc vẽ thiên nhiên ở Fontainebleau, mà phải suốt ngày ngồi trong bảo tàng Louvre và sao chép các bức tranh thời Phục Hưng vậy. Một nhà phê bình mà dám khuyên các họa sỹ nên “nhìn các quả núi thật ở ngoài kia” đã là một sự cả gan. Nhưng phải nói là không thể cả gan bằng chuyện cả một thế hệ họa sỹ có thể hòa nhau lấy một cá nhân nào đó ra làm mẫu mực để tha hồ bắt chước và nhại lại, như trường hợp giới hội họa thế kỷ 17 tôn thờ Hoàng Công Vọng chẳng hạn. Hậu quả thật chết người.

Trong biểu đồ ở trang sau, tôi cố vẽ rõ những ảnh hưởng như vậy. Phải nhớ rằng một nghệ sỹ không bao giờ nên sao chép chỉ một nghệ sỹ khác.

Người ta thường khuyên một nghệ sỹ chưa thành danh nên sao chép một bậc thầy trong một thời gian, rồi chuyển sang sao chép một phong cách khác, để cuối cùng anh ta có thể tạo nên được một phong cách riêng cho mình. Điều này đúng cho cả thư pháp lẫn hội họa.

Với ý thức thận trọng rằng ảnh hưởng cá nhân lúc nào cũng rất phức tạp, Biểu đồ ảnh hưởng có thể giúp bạn đọc theo dõi được quá trình tác động của một số bậc thầy hội họa xưa. Tôi vẽ biểu đồ này dựa trên lời bình của các nhà nghiên cứu lịch sử mỹ thuật như Trương Ngạn Viễn (Trích đoạn 9) và Quách Nhược Hư (Trích đoạn 12), và của các nhà phê bình nghệ thuật như Cao Liêm (Trích đoạn 18) và Hoa Lâm (trong sách “Những bí mật của Nam Phái”), cũng như dựa trên các biểu đồ quan hệ trong cuốn Lịch sử Hội họa Trung Quốc của Giáo sư Du Chiến Hoa. Ta đều biết biểu đồ không thể diễn tả mọi luồng ảnh hưởng phức tạp khác nhau. Cao Khắc Cung chịu ảnh hưởng sâu sắc của Mễ Phi (như có trình bày trong biểu đồ của tôi ở sách này), nhưng ông cũng triển miên sao chép Lý Thành và Đồng Nguyên (mà biểu đồ của tôi không thể hiện được). Triệu Mạnh Phủ có những đường nét giống như của Lý Công Lâm, nhưng viền cận và bố cục của ông lại giống của Lý Thành, và còn có cả chất tả thực của Hạ Khuê và Mã Viễn.

## Trích đoạn 1. Thế kỷ 6 trước CN

**Khổng Tử**

*551-479 trước CN*

### “PHẤN TRẮNG SAU CÙNG”

Tử Hạ nói, “Ý nghĩa của dòng này [trong Kinh Thi] là gì vậy? Nó nói, “Nụ cười của nàng mê mẩn làm sao! Cặp mắt nàng lôi cuốn làm sao! Và son phấn thật đã hoàn chinh diện mạo nàng.”

Khổng Tử đáp, “Trong nghệ thuật hội họa, người ta dùng phấn trắng sau cùng.”

“Thầy muốn nói lẽ phải là cái đến sau cùng chăng?”

“Này anh Sang, điều anh nói nghe được đấy. Ta có thể bàn Kinh Thi với anh được rồi.

*Luận Ngữ, Tập III*

[Đây là bút tích xưa nhất đề cập đến hội họa, bình phẩm chân dung một mệnh phụ phu nhân và nhận xét về nghệ thuật vẽ. Trong bài thơ, “son phấn” có tác dụng hoàn chỉnh “diện mạo” của người đàn bà, cũng như phấn trắng tạo sự hoàn chỉnh cho bức tranh. Khổng Tử rất phấn khởi khi thấy Tử Hạ đã hiểu ra rằng lẽ chỉ là lớp son phấn có tác dụng làm hoàn chỉnh những giao tiếp và hành xử trong xã hội mà thôi, còn toàn bộ ứng xử của con người phải dựa trên nền tảng của đạo đức. Trong hội họa Trung Quốc, người ta thường dùng phấn trắng để làm dịu nhẹ sắc độ của các nét bút mực, nhất là khi mô tả sương mù. Trương Tăng Dụ và Mễ Phi thường dùng kỹ thuật này.]

## Trích đoạn 2. Thế kỷ 4 trước CN

**Trang Tử**

*Khoảng 314-275 trước CN*

### “TRẠNG THÁI TRẦN Y”

Vua Nguyên nước Tống sắp cho vẽ tranh. Các họa sỹ đều tới, nhận vái rồi đứng, liếm bút, hoà mực, ở ngoài tới một nửa. Một người đến sau, lững thững không đi rảo, nhận vái lấy lệ rồi đi thẳng vào trong chứ không xếp hàng cùng với số còn đang ở ngoài. Nhà vua sai người vào coi, thì thấy người ấy đã cởi áo ngồi trần chồm chồm. Vua nói, “Được rồi! Đó mới thật là họa sỹ!”

Trích đoạn *Điền Tử Phương*  
*Ngoại Thiên – Nam Hoa Kinh*

[Mấy chữ “trần y chồm chồm” đã trở thành một thành ngữ mô tả tâm trạng hứng khởi say sưa và toàn tâm toàn ý của họa sỹ lúc đang sáng tác. Trang Tử là triết gia đạo Lão nổi tiếng và là một văn sỹ vĩ đại.]

### Trích đoạn 3. Thế kỷ 3 trước CN

Hàn Phi

?-234 trước CN

#### “VẼ MA QUỶ DỄ NHẤT”

Có người khách vẽ bình phong tre cho vua Chu. Ba năm mới xong. Nhà vua xem, chỉ thấy những vệt sơn loang lỗ trên mặt tre, bèn nổi giận. Người vẽ nói, “Xin cho xây một bức tường cao mười bản, trổ một cửa sổ rộng tám thước, đặt các bình phong kia vào cửa sổ đó lúc mặt trời mọc mà xem.” Vua Chu làm theo, thì thấy thiên hình vạn trạng những rồng, rắn, cầm thú và ngựa xe, thảy đều hoàn chỉnh. Nhà vua rất hài lòng. Ngắm ra thì thấy bức tranh tre này thật là một kỳ công, nhưng cái dụng của nó thì cũng chỉ như một bức bình phong sơn mài bình thường mà thôi.

Trích đoạn *Ngoại Trữ Thuyết*.

[Hàn Phi là một người theo chủ nghĩa công dụng.]

Một người bạn đang vẽ tranh cho vua Tề. Vua hỏi, “Vẽ cái gì khó nhất?” Anh ta đáp, “Chó, ngựa.”

“Còn vẽ cái gì dễ nhất?”

“Ma quỷ. Phàm chó ngựa thì mọi người đều biết, sớm tối thấy trước mắt, không thể vẽ đại khái, cho nên khó. Còn ma quỷ chưa ai thấy bao giờ, cho nên muốn vẽ sao thì vẽ, thành ra dễ.”

Trích đoạn *Ngoại Trữ Thuyết*.

[Hàn Phi là triết gia có tiếng nhất của phái Pháp Gia. Ý tưởng cho rằng vẽ ma quỷ dễ hơn vẽ chó ngựa cũng thấy có trong Hoài Nam Tử (thế kỷ 2 trước CN) và trong các văn cáo cuối thế kỷ 2 sau CN, ví dụ như trong sách của Trương Hàng. Trước khi chế tạo ra giấy, sách được làm bằng các thẻ tre. Từ đời nhà Chu đã biết dùng sơn mài rộng rãi. Trang Tử cũng từng là một viên quan coi vườn cây sơn. Tranh sơn dầu không có ở Trung Quốc thời cổ, nhưng Hoàng đế Huy Tông (nhà Tống) đã có lần dùng sơn mài vẽ

mắt cho một con chim trong một bức tranh lụa, khiến cặp mắt ấy nổi bật và sáng lấp lánh.]

## Trích đoạn 4. Thế kỷ 3

**Tào Thực**

*khoảng năm 227*

### NHỮNG BỨC CHÂN DUNG SINH ĐỘNG

Vẽ là tiếp nối của điêu tự (một lối chữ cổ). Hoàng hậu Mã Minh Đế (khoảng năm 60) vẽ người đẹp dễ, tính nết tốt lành, được vua rất thương yêu. Một lần hậu cùng vua vào phòng tranh. Khi đi qua bức chân dung hai bà vợ của vua Thuấn là Ô Hoàng và Nữ Anh, nhà vua nói đùa, “Tiếc thay, ta không lấy được những người như thế làm hoàng hậu.” Lúc sau, khi đi qua bức chân dung của vua Nghiêu, hoàng hậu chỉ lên bức tranh, nói “Tiếc thay, thần thiếp không lấy được một người như thế làm chồng.” Ta đã được xem nhiều tranh. Chúng cho thấy những điều đã có từ thủa khai thiên lập địa và tiên đoán những gì sẽ đến.

Trích sách *Vu Lan*, năm 750

Ai đã xem tranh ắt đều thấy nhiệt thành kính sợ lúc ngắm các chân dung của tam hoàng ngũ đế ngày xưa, và đau lòng thắt ruột khi nhìn chân dung lũ hôn quân như đám vương hầu đời Tam Triều. Người ta phải nghiêng rặng lúc nhìn bọn tiếm ngôi và phản tặc, nhưng lặng người cảm phục trước những bậc sỹ phu học giả lớn lao. Người ta chiêm ngưỡng những bậc tử vì đạo lòng dạ sáng như gương, và than thở ngậm ngùi trước bọn quân thần bội bạc. Người ta nghi ngại thắc mắc trước lũ gian phu dâm phụ và đám thực nữ cả ghen, nhưng thấy lòng đầy ngưỡng mộ trước những bậc phu nhân lương thiện. Mới hay các bức tranh chân dung cũng dạy bảo được người ta đôi điều ích lợi.

Trích sách *Vu Lan*, năm 751

[Tào Thực là một nhân tài trong dòng họ phi thường của Tào Tháo, người lập ra nước Ngụy, một trong ba nước trong thời kỳ Tam Quốc. Tào Thực là một thi sỹ tinh tế, và cha ông là một nhà thư pháp vĩ đại. Bắt đầu từ đời

Hán, lâu đài đèn tạ là nguồn khích lệ phát triển thể loại bách họa và chân dung.]



## Trích đoạn 5. Thế kỷ 4

Cổ Khải Chi

345-411

### “NHẬN XÉT VỀ TRANH PHONG CẢNH”

[Đoạn văn sau đây rất đáng lưu ý; thứ nhất vì nó cổ kính, thứ hai là vì người viết là một danh họa vĩ đại chuyên vẽ tranh nhân vật và phong cảnh có tác phẩm vẫn còn được lưu giữ cho đến tận ngày nay. Bạn đọc hãy tưởng tượng như đang đứng trước một bức tranh cuộn trục được mở ra theo chiều ngang và chia làm ba phần, phần thứ nhất bắt đầu từ bên trái, tượng trưng cho phía Đông.]

Khi mặt trời chiếu sáng một trái núi, phía lưng núi nên vẽ có bóng râm. Ta sẽ có một đám mây huy hoàng ở phía Tây, hắt ánh sáng sang phía Đông. Vào một ngày sáng sủa quang đấng, trời và nước đều xanh như nhau, với những chấm sáng lấp lánh bên trên và bên dưới. Ta phải làm rõ những khoảng cách của các trái núi phía Tây. Triền dốc của chúng vươn dần lên từ phía Đông. Nửa chừng triền dốc ấy, ta vẽ năm sáu tảng đá, hình dạng như những đám mây cô đặc, mọc vươn lên cao từ mòm đất tròn trịa, sao cho chúng tạo được dáng đang vặn mình của một con rồng. Một ngọn núi cao vút lên, trong khi các đỉnh núi thấp hơn nhấp nhô chạy theo, khiến cho mắt ta bị hút mãi lên phía trên. Rồi đến một đỉnh núi hoa cương nhô lên. Nó đối diện với một ngọn núi nhọn sắc ở phía Đông, còn về phía Tây, nó dẫn đến một bờ vực nhuộm sắc điều nhìn xuống một hẻm suối sâu. Khi vẽ bờ vực này, ta phải tả được hết vẻ lớn lao khủng khiếp của nó. Một Đạo sỹ ngồi trên một tảng đá ở đó, tập hợp quanh mình một nhóm đồ đệ. Bóng đổ của các tảng đá tưởng chừng cũng là đồ đệ quanh ông. Dưới hẻm suối, hay nhất là vẽ vài cây đào mọc hai bên bờ. Đạo sỹ phải vẽ ra người gầy gò xương xẩu, vẻ mặt xa xôi, đang nhìn đám đồ đệ và chỉ xuống rặng đào đang ra hoa dưới hẻm suối. Trong đám đồ đệ, sẽ có hai người đang nghiêng người bên bờ vực để nhìn xuống hẻm suối sâu, vẻ mặt sợ đến toát mồ hôi. Sẽ có Vương Lăng đang bình thản trả lời các câu hỏi, và Triệu Thịnh đang nhìn

xuống rặng đào với vẻ mặt vừa sung sướng vừa cảnh giác. Cũng sẽ có cả Vương và Triệu đang lảng xảng, một đang nấp sau phía Tây một tảng đá nhưng vẫn để lộ dải áo chùng, anh kia thì thấy rõ hết cả người. Bên trong nhà, không khí mát mẻ và yên tĩnh bao trùm khắp nơi. Khi vẽ người, chiều cao lúc ngồi bằng 7 phần 10 chiều cao lúc đứng. Áo quần và màu sắc phải làm nhạt thôi, vì những người này ở cách ta rất xa, tí tận trên núi kia.

Phần giữa của bức tranh: Về phía Đông, vách dựng đứng của bờ vực màu đỏ và cạnh nằm trong bóng râm của nó phải cho thấy một loạt những vĩa đá gãy vỡ chạy xiên lên phía trên, đỉnh vực là một cây thông đơn độc, đối diện với vách núi bên kia, nơi có một bậc cao nhân đang ngồi giữa một khe đá. Khe đá này phải rất hẹp, vì không gian bên trong nó tượng trưng cho sự cô tịch thuần khiết mà dương gian không thể xâm phạm được, là nơi ở của bậc thánh nhân. Trên đỉnh núi thứ hai có thể đặt một đình tọa bằng đá hoa cương, cho thấy rõ cấu trúc đá cheo leo trên mái ở phía trái. Về phía Tây, thấy lối đi dẫn đến Xuân Đài. Ở bên trái, đình tọa cheo leo ấy đứng trên nền đá nhô ra lơ lửng giữa vực thẳm. Các tảng đá phải truyền đạt được cảm giác chắc nịch và nặng nề. Những tảng đá ấy chen chúc nhau ngay trên bờ của khe đá ở phía Đông.

Xa hơn nữa về phía Tây, lại thấy đá và suối xuất hiện. Qua một khoảng trống, chúng được nối với một đỉnh núi xa nữa ở phía dưới, và con suối chảy đi, lúc ẩn, lúc hiện, về phía Đông. Bên dưới là những thác nước mạnh mẽ rơi thẳng xuống vực thẳm. Phải vẽ có cái chảy về Đông có cái chảy về Tây để bức tranh được tự nhiên.

Về phía Bắc và phía Tây Xuân Đài, có thể tạo một cảnh khác. Phía trên rặng núi quanh co thấy xuất hiện hai trụ đá tròn, trông như một cổng chào hoành tráng dẫn vào một khu lăng tẩm. Trên đỉnh núi đá là một con phượng hoàng đơn độc, lông cánh vẽ thật chi tiết và tinh tế, đang dang cánh và đuôi như sắp đậu xuống đỉnh núi, mắt nhìn về phía hẻm suối.

Trong phần cuối của bức tranh, vẽ một bờ vực nữa, dùng màu nâu đỏ. Nên có một đầu Phật sáng rỡ như ánh chớp. Bờ vực này đối diện với vách núi có con phượng hoàng ở trên đỉnh, về phía Tây của Xuân Đài, tạo thành

một hẻm suối nữa, trông thấy rõ nước suối trong veo chảy ra ở đáy hẻm. Một con hổ trắng, phủ phục trên một tảng đá, sẽ được ta vẽ bên ngoài vách đá của vực. Tiếp đó, quang cảnh bất thần ngất quăng vào không trung.

Như vậy, một dãy núi sẽ có ba phần tất cả. Mặc dù ba đoạn núi đó trải trên một khoảng cách rất lớn, bố cục vẫn phải chặt chẽ, và xứng hợp với tình thế mô tả trong tranh. Nếu thấy được, có thể vẽ thêm chim chóc và cầm thú. Trên mặt nước của dòng suối phía dưới có phản chiếu các quang cảnh bên trên. Phải vẽ một dải sương mù ở chân núi, trải rộng lên trên quăng một phần ba trái núi, giăng ngang suốt bức tranh.

*“Họa Xuân Đài Sơn Chí” – theo bản trích lục của sách Ly Đài Minh Họa Chí*

[Nhờ có sách Ly Đài Minh Họa Chí, bản văn trên mới được lưu truyền cho đến nay, cũng như các đoạn văn khác của Cố Khải Chi như bài Bình luận về các Danh họa đời Ngụy và Tấn. Bài Bình luận này nói chung có nhiều phê phán, vì họ Cố viết với tư cách một danh họa chuyên nghiệp, luôn đưa ra ý kiến nên vẽ thế này nên vẽ thế kia. Họ Cố nổi tiếng vì ý tưởng “ba điều không thể so sánh được” của ông. Nghĩa là tranh vẽ không thể so sánh, thiên tài không thể so bì, và ngu dốt không thể so đo. Có lần ông nhờ Huấn Toàn, một nhà sư tầm danh tiếng, giữ hộ một hộp tranh. Họ Huấn lén mở đáy hộp lấy trộm mấy bức, nhưng không chịu nhận là mình lấy. Họ Cố chỉ bảo: “Tranh của ta sống động quá, có bức đã hóa thần và bay đi rồi.” Cố Khải Chi viết văn dùng nhiều thành ngữ lạ, thường ghép các từ ngữ thông dụng để gợi nên các ý tưởng cổ quái, có nhiều đoạn cho đến nay vẫn không thể có ai giải hết được nghĩa.

Ngoài bài Bình luận nói trên, với một đoạn văn khác rất khách quan về một vài điểm kỹ thuật cũng của Cố Khải Chi, đây là đoạn văn duy nhất còn lưu truyền mà tác giả là một trong ba nhà danh họa vĩ đại của thời Lục Triều (Cố Khải Chi, Lục Thám Vi, và Trương Tăng Dụ). Nó quan trọng ở chỗ đã trình bày rõ ý tưởng thiết kế và hình thành một bức tranh của họa sỹ. Ba danh họa này, cùng với Triển Tử Kiền, đã phát triển thể loại tranh nhân vật và phong cảnh trong giai đoạn trước nhà Đường.

Xin xem phiên bản tranh của Cỗ Khai Chi trong sách của Cahill, trang 14 và 27. Về cả phong cách và thiết kế bố cục, những bức tranh này thực sự phi thường.]

## Trích đoạn 6. Thế kỷ 5

**Tông Bính**

375-443

### NIỀM VUI TRONG HỘI HỌA

Bậc hiền giả có Đạo và đối vật tiếp xử theo Đạo, còn kẻ thông thái giữ lòng tinh khiết để vui hưởng cái hình thể của muôn vật. Phàm sông núi đều có hình thể, mà lại khiến tinh thần phải khao khát muốn biết chúng ẩn chứa những gì. Cho nên các bậc tiền bối như Hoàng Đế, Nghiêu, Khổng Phu Tử, Đại Vĩ, Tử Dụ và Cố Chu thấy đều có thú ngao du sơn thủy, đã đi khắp các núi Củng Động, Chư Tử, Mão Kiều, Chi Giao và Đại Mông. Cho nên bảo rằng người quân tử và kẻ thông thái đều yêu cái thú ngao du sơn thủy là vậy. Bậc hiền giả sống theo Đạo, còn kẻ thông thái biết được Đạo. Sơn thủy nâng đỡ tinh thần nên người quân tử biết vui với chúng. Hai việc đó chẳng phải cũng là một hay sao?

Ta nâng niu những kí ức về những ngọn núi Lư Sơn và Hăng Sơn, và luôn nhớ những vực sông ở Kinh Châu. Nhờ vậy mà tuổi đã cao mà tinh thần ta vẫn trẻ. Tiếc thay, ta không thể hóa thân mà đi để lại được đứng bên những dòng sông ở Thạch Miên nữa. Cho nên ta tìm đến hình thể trong tranh vẽ, bày đặt màu sắc và tạo dựng mây mù trên núi. Đây, một chân lý do ai đó tìm ra từ rất lâu rồi mà ngàn năm sau vẫn có người hiểu được. Rồi chỉ một vài nét bút trên trang sách mà gợi được cả một ý tưởng, đem lại cả một nhận thức. Mà còn gì đúng hơn thế trong tranh, với hình gợi hình, màu gợi màu, làm sống lại những gì ta đã từng say ngắm và tràn ngập trong lòng.

Hãy xem một trái núi lớn như núi Côn Lôn, và hãy xem đồng tử trong mắt ta nhỏ bé thế nào. Để một vật gì đó trước mắt, cách độ một hai thốn, ta sẽ chẳng thấy được nó. Nhưng để nó ra xa vài dặm, nó sẽ hiện lại trong mắt ta chỉ bé chưa đầy vài thốn. Đó là vì càng ra xa thì mọi vật càng có vẻ nhỏ lại. Hãy nhìn một cảnh thật xa qua một khung lụa vẽ, và hình dạng núi Côn Lôn và Lang Chung sẽ thu nhỏ lại chỉ bằng vài thốn trong tranh. Phàm vài

thốn cao có thể diễn tả ngàn trượng, vài thước dài thành trăm dặm đường. Cho nên người xem tranh không hề bị kích thích làm vướng bận, điều đáng quan tâm là hình tượng được vẽ khéo đến đâu mà thôi. Cũng là cái lẽ tự nhiên phải thế. Có như vậy, những làn thu thủy nét xuân sơn kia của núi sông, và tất cả các vẻ đẹp của vũ trụ mới có thể được thu vào một bức họa. Cái chân tướng của vạn vật khiến cho mắt ta say đắm và lòng ta xúc động, nếu khéo tái hiện lại trong tranh cũng sẽ khiến cho người xem bức tranh đó say sưa và xúc động như khi được đứng trước cảnh thật vậy. Đối diện một bức tranh, một khi đã cảm được cái thần của nó, thì sẽ nhận ra cái chân tướng trong tranh, và ngộ được đúng thần khí của cái chân tướng đó. Chẳng phải xem tranh cũng hay như được đứng giữa cảnh thực đó hay sao? Và lại, thần khí không có tượng riêng của nó, mà nương vào tượng của muôn vật. Lý của vạn vật có thể được phát hiện qua mối tương quan sáng tối. Nếu những điều này được thể hiện thật điêu luyện trong tranh, chúng đều thành hiện thực cả.

Cho nên trong đời ta, mỗi khi được thư thái, ta đều uống rượu hoặc gảy đàn, rồi một mình ngồi ngắm một bức tranh. Ngay giữa chốn phồn hoa đông đúc, ta vẫn có thể lang thang du ngoạn trong cõi u tịch hoang vu của thiên nhiên, nơi những ngọn núi vươn cao, mây trời và rừng rậm trải dài tít tắp. Ta gặp lại các bậc hiền giả và thông thái tự ngàn xưa, và những điều thú vị của cuộc đời thấm dần và tràn ngập lòng ta. Còn mong gì hơn thế nữa? Ta đang vui hưởng chính mình, còn dám mong gì thêm nữa?

*“Vài lời dạo đầu về tranh phong cảnh”*

Trích lại từ sách Ly Đài Minh Họa Chí

[Có hai bài do hai danh họa của thời kỳ này viết về tranh phong cảnh và hầu như giống hệt nhau về mặt tình cảm; bài này là một, và bài nữa của Vương Vi. Bài của Tông Bính được giới lịch sử mỹ thuật đánh giá là bài viết khai sinh cho thể loại phong cảnh, là thể loại phổ biến áp đảo tất cả các thể loại khác trong lịch sử hội họa Trung Quốc. Thú ngao du sơn thủy và vui hưởng phong cảnh như trong bài này mô tả là tinh thần đạo Lão, gắn liền với thi nhân và ẩn sỹ, những người chán ghét cảnh phú quý quan trường. Bản thân

Tông Bính cũng không chịu ra làm quan. Ông là người cùng thời với Đào Uyên Minh (365-427), nhà thơ tiêu biểu nhất cho tình cảm ân hưởng và tinh thần tri túc của cuộc sống thôn dã mộc mạc.

Song hành với sự phát triển của thể loại tranh phong cảnh là trào lưu phê bình hội họa và sự thức tỉnh của ý thức thẩm mỹ trong các thế kỷ 4 và 5. Cuộc xâm lăng và cai trị của các bộ tộc ngoại lai ở miền Bắc diễn ra cùng lúc với sự phát triển cao của văn hóa và nghệ thuật ở miền Nam sông Dương Tử, chủ yếu quanh vùng Thượng Hải và Nam Kinh. Vương Hi Chi, ông hoàng thư pháp, đã thành danh trong những năm 321-379; Thẩm Việt (441-513) đặt luật lệ cho “thơ Đường”; Tạ Hách (khoảng 490) đặt ra “Lục Pháp” (6 kỹ thuật) của hội họa, và Chung Ưởng (đầu thế kỷ 6) đưa ra các tiêu chí để đánh giá thưởng ngoạn thơ ca.]

## Trích đoạn 7. Thế kỷ 5

Tạ Hách

Khoảng năm 490

### SÁU PHÉP TẮC CỦA HỘI HỌA

(Lời nói đầu sách *Cổ Họa Phẩm Lục*)

[Đây là đoạn văn có ảnh hưởng nhất từ trước tới nay về nghệ thuật hội họa Trung Quốc. Sáu phép tắc này cho đến nay vẫn là tiêu chí phê bình mỹ thuật tại Trung Quốc.]

Họa Phẩm (bình phẩm hội họa) là sách đánh giá kỹ năng và tài nghệ trong tranh vẽ. Bức tranh nào cũng dạy ta được điều gì đó về ứng nhân xử thế và các sự việc đã qua. Cả một thời rất xa xưa có thể hiện hiện lại trước mắt ta trong im lặng và mờ ảo. Chỉ có vài người theo được cả sáu phép tắc của hội họa, còn thì từ xưa tới nay người ta chỉ theo được một hoặc một khác mà thôi. Vậy sáu phép đó là gì? Thứ nhất, phải tạo được sắc thái và không khí sống động như thật; thứ hai, dựng được cấu trúc bằng nét bút; thứ ba, tả được hình tượng của sự vật cho đúng là chúng; thứ tư, màu sắc cho thích hợp; thứ năm, bố cục; và thứ sáu, sao chép (tranh của tiền nhân). Chỉ có Lục Thám Vi và Vệ Hiệp từng tinh thông cả sáu phép. Còn thì mọi người khác đều ở các mức độ khác nhau, tuy đời nào cũng cố noi theo sáu phép cả. Ta đã đánh giá các bức tranh theo các mức độ ấy, có xét cả đến thời của chúng, và viết lời giới thiệu ngắn ngủi này. Ta không định tìm cội nguồn của hội họa. Có người nói nó khởi nguồn từ các bậc bất tử. Nhưng chẳng ai nhìn thấy họ bao giờ.

Tạ Hách, người Nam Tề, sách *Cổ Họa Phẩm Lục*

[Vì sáu tiêu chí giá trị của hội họa có ý nghĩa cực kỳ quan trọng, nhất là tiêu chí đầu tiên, vẫn là mục tiêu duy nhất không cần phải bàn cãi gì cả của hội họa Trung Quốc, tôi thấy cần chú thích nhiều cho đoạn văn này.

Sách *Cổ Họa Phẩm Lục* liệt kê hai mươi bảy họa sỹ (những bản sau này có hai mươi chín), phân ra thành 6 hạng. Ngoài lời nói đầu ngắn trên đây, mỗi



họa sỹ đều có vài lời bình phẩm của Tạ Hách. Họa Phẩm là loại sách đặc biệt, đánh giá phân loại các họa sỹ, các đời sau này đều bắt chước làm. Điều thú vị là Lục Thám Vi thường được các sách Họa Phẩm coi là “một mình một hạng, cao hơn hết thảy”. Bản thân tôi không phản đối gì ý kiến này vì quả thực ông đứng đầu những người giỏi nhất, nhưng tôi vẫn muốn xếp ông vào cùng các họa sỹ Hạng Nhất mà thôi. Ba người nữa thuộc Hạng Nhất là Tào Bát Hưng (thế kỷ 3), Vệ Hiệp (thế kỷ 4) và Trương Mục. Cố Khải Chi được xếp Hạng Ba, bị Diêu Tối đời Trần (thế kỷ 6), vốn là người bái phục họ Cố, phản đối kịch liệt. Nhiều tập tiếp theo của sách Cổ Họa Phẩm Lục đã được biên soạn trong các thế kỷ tiếp theo.

Tạ Hách cũng được mô tả là một họa sỹ xuất sắc có phong cách hiện thực. Nên lưu ý rằng sáu phép tắc ở đây, trong nguyên văn chữ Hán là hai chữ “lục pháp”, “lục” là sáu và “pháp” là “phép”. Có nhiều dịch giả phương Tây dịch chữ “pháp” này ra tiếng Anh là “canon”, nghĩa là “thánh luật” hoặc “khuôn vàng thước ngọc”, cũng là một cách hiểu phóng khoáng. Tạ Hách dùng chữ “pháp” ở đây với đúng nghĩa “phép tắc”, là những gì mà người họa sỹ phải noi theo cho bằng được. Không nên hiểu đây là 6 tiêu chuẩn kỹ thuật đơn thuần. Vì “đệ lục pháp” (phép tắc thứ sáu) là việc họa sỹ phải học tập sao chép các tác phẩm của những bậc thầy tiền bối, hoàn toàn không phải là một tiêu chuẩn kỹ thuật. Ta cũng lưu ý rằng Tạ Hách chỉ điểm qua “lục pháp” của hội họa như vậy thôi chứ không giải thích rõ hơn.

“Lục pháp” của Tạ Hách có ý nghĩa lớn lao ở chỗ tất cả các thế hệ hội họa Trung Quốc đều lấy “đệ nhất pháp” của ông làm mục tiêu hàng đầu trong sự nghiệp của mình. Nhiều họa sỹ ngày nay cho rằng hai phép tắc đầu tiên của Tạ Hách là thiết yếu, còn những cái sau chỉ là hệ quả tất nhiên mà thôi.

Phép tắc thứ nhất của hội họa Trung Hoa mô tả đúng điều mà họa sỹ phải đạt được, hoặc nói cách khác, mô tả đúng mục tiêu chính yếu của hội họa. Trong nguyên bản, Tạ Hách dùng bốn chữ “khí vận sinh động”. Bốn chữ này đã từng gây nhiều khó khăn cho các dịch giả phương Tây. Sau đây là một số ví dụ về cách dịch của các tác giả khác nhau:

Osvald Sirén: Resonance of the Spirit (cộng hưởng tinh thần); Movement of Life (Chuyển động của sự Sống) – sách Early Chinese Painting (Sơ kỳ

hội họa Trung Hoa), tập 1, trang 32.

Herbert A. Giles: Rhythmic Vitality (Sinh lực có nhịp điệu) – sách Introduction to History of Chinese Pictorial Art (Nhập môn lịch sử hội họa Trung Hoa), trang 29.

Friedrich Hirth: Spiritual Element: Life's Motion (Yếu tố tâm linh: chuyển động của sự sống) – sách Scraps from a Collector's Notebook (Những ghi chép từ sổ tay của một người sưu tầm), trang 58.

Raphael Petrucci: La consonance de l'esprit engendre le mouvement de la vie (cộng hưởng tâm linh sinh ra sự chuyển động của sự sống) – sách Philosophie de la Nature dans l'Art de L'Extrême Orient (Triết học tự nhiên trong nghệ thuật Viễn Đông), trang 89

Taki Seiichi: Spiritual Tone and Life Movement (vẻ tâm linh và sống động) – sách Kokka, trang 244.

Laurence Binyon: Rhythmic Vitality (sinh lực có nhịp điệu), Spiritual Rhythm expressed in the movement of life (nhịp điệu tâm linh thể hiện trong chuyển động của sự sống) – sách The Flight of the Dragon (Chuyến bay của con Rồng), trang 12.

Benjamin March: A picture should be inspired and possess life itself (tranh cần gây được cảm hứng và chứa chất sự sống thật sự) – sách Linear Perspective in Chinese Painting (Luật viễn cận tuyến tính trong hội họa Trung Hoa), trang 131, bản của Eastern Art in năm 1931.

Trong bảy ví dụ trên, chỉ có dịch giả Nhật Bản (ví dụ 5) là truyền đạt gần đúng với nguyên tác nhất. Gilles cũng diễn đạt khá đúng với hai chữ “rhythmic vitality” (sinh lực có nhịp điệu). Còn thì phần nhiều là lẫn lộn ý tứ do không hiểu rõ ngữ pháp chữ Hán. Như người Trung Quốc sử dụng chữ Hán, thì hai chữ “khí” và “vận” ở đây là một danh từ ghép có nghĩa là “sắc thái và không khí”; còn hai chữ “sinh” và “động” cũng là một từ ghép, dùng như tính từ, có nghĩa là “sống động như thật”. Như vậy, “khí vận sinh động” ở đây có nghĩa là “sắc thái và không khí sống động như thật”. Phải hiểu rằng mục tiêu của hội họa là tạo ra được cái “sắc thái và không khí” mang hơi thở và nhịp điệu sống động, chứ không phải sao chép cho giống vẻ bề ngoài của sự vật. Ý nghĩa này luôn luôn rõ ràng và rành mạch đối với

người Trung Quốc. Những bí hiểm khác trong việc dịch một từ Trung Quốc ra ngoại văn thực ra rất nực cười. Bản tiếng Pháp dịch là “engendre le mouvement” (sinh ra chuyển động) là hoàn toàn lạc nghĩa, vì chữ “sinh” ở đây không phải là động từ. Lỗi dịch của Sirén là hình thức bám chặt lấy từng âm tiết riêng lẻ đã ảnh hưởng đến nhiều nhà học giả nghiên cứu Trung Quốc và những dịch giả không thông thạo cách dùng từ và mệnh đề của người Trung Quốc. Say mê khâm phục các con chữ tượng hình, họ có khuynh hướng nhấm nháp từng chữ một (như Ezra Pound, Florence Ayscough) như thể mỗi một từ tiếng Anh (như “breakfast”) cũng nên được hiểu và dịch nghĩa theo từ nguyên chứ không theo cách dùng trong đời thực. Sirén dịch lục pháp thứ tư (màu sắc thích hợp) là “theo từng giống loài mà tô màu cho đúng”. Đây là điển hình của lỗi dịch theo từ nguyên này, phản ánh tâm lý của các học giả muốn phô bày nổi vất vả trong việc tầm chương trích cú của mình. Ngay cả chữ “vận”, nếu mô tả tượng hình của nó sẽ thấy có bộ “âm thanh”, nhưng ta cũng không được dịch nó là “cộng hưởng”, mà phải là “sắc thái”, vì ta đang bàn chuyện hội họa chứ không phải âm nhạc. Ngay cả trong tiếng Anh, cụm từ “cộng hưởng tâm linh” cũng chẳng có nghĩa gì. Có chỗ Sirén còn dịch chữ “tự nhiên” thành “self-existing” (tồn tại tự thân), chứ không phải là “nature” (tự nhiên, thiên nhiên) như đúng nghĩa của nó. Cho nên câu dịch của ông trong sách Người Trung Hoa nói về nghệ thuật viết chữ (trang 232): “the self-existing pictures” (các bức tranh tồn tại tự thân) thật hoàn toàn chẳng có giá trị gì, ngoài việc gây ấn tượng về tính cách “quái đản” của văn hóa Trung Quốc. Cũng như bất kì một ngôn ngữ nào khác, nghĩa của một từ trong tiếng Trung Quốc không hoàn toàn chỉ là tổng ý nghĩa của các bộ phận cấu thành nó. Cho nên dịch một từ bằng cách chẻ nó ra thành các bộ hợp thành sẽ chỉ gây loạn nghĩa mà thôi. Tôi xin đưa ra một vài ví dụ liên quan đến các từ khí, vận, thần, sơn, cốt, dạng, phong, thủy, cách:

khí-vận (không khí và âm sắc) = tone and atmosphere (sắc thái và không khí)

khí-dạng (không khí và hình dạng) = impression (ấn tượng)

khí-lực (không khí và sức mạnh) = energy (năng lượng)

cốt-khí (xương và không khí) = backbone of character, personality (tính cách của một cá nhân)

cốt-giá (xương và giá treo/khung) = skeleton structure (cấu trúc xương)

thần-vận (linh hồn và âm sắc) = facial expression (biểu hiện trên gương mặt)

phong-vận (gió và âm sắc) = charm of woman, poetry (nét quyến rũ của phụ nữ, thơ ca)

phong-cách (gió và qui cách) = style of composition (phong cách bố cục)

cách-điệu (qui cách và giai điệu) = style (phong cách)

phong-đầu (gió và đầu) = power of political, social position, strength of attack (thế lực chính trị, thế tấn công)

phong-thủy (gió và nước) = necromancy (phép liên lạc với âm thế)

sơn-thủy (núi và nước) = landscape (phong cảnh)

nhân-vật (người và vật) = human figures (hình người, tranh vẽ người)

Chữ “pháp” trong “lục pháp” của Tạ Hách chỉ đơn giản có nghĩa là phép tắc có tính chất kỹ thuật trong nghề vẽ. Nó đã từng được dịch thành “phương pháp”, “nguyên tắc”, “qui luật”, và “thánh luật”. Thậm chí có tác giả còn giải thích nó như chữ “pháp” của nhà Phật, mang nghĩa “luân hồi”, thực chất không có liên can gì cả.]

## Trích đoạn 8. Thế kỷ 8

**Vương Duy**

699-759

### THẾ THỨC TRANH PHONG CẢNH

(Sơn Thủy Luận)

[Bài viết sau đây, thường được coi là của Vương Duy, người “sáng lập” Nam Phái, đưa ra một số nhận định quan trọng về bố cục và những thể thức khác của tranh phong cảnh vẫn thường được các tác giả khác trích dẫn. Thực ra cũng không ai khẳng định được bài này là của Vương Duy, một thi sỹ và họa sỹ nổi tiếng. Có một số nhà biên tập cho đây là bút tích của Kinh Hạo (xem Trích đoạn 10), nhưng ý kiến này có vẻ khó thuyết phục hơn. Có điều, ai cũng phải thừa nhận rằng trong nhiều thế hệ kế tục nhau, các họa sỹ đời Đường đã noi theo các thể thức phong cảnh này của Vương Duy. Nguyên văn bài này có nhiều phần là văn vần.]

Khi vẽ phong cảnh, ý tưởng [về hình thức và nhịp điệu] sẽ dẫn dắt đầu bút. Núi cao mười trượng, cây cao một trượng, ngựa một bộ, người một thốn. Mặt người ở xa không thấy mắt; cây xa không thấy cành. Núi xa không thấy đá, chỉ là một nét cong như cánh lông mày; nước xa không thấy gợn sóng, mà lên đến tận mây ở phía chân trời. Đó là những thể thức phải theo.

Phần dưới núi bị mây che phủ; vực đá có suối chảy. Cây cối che khuất phần nào nhà cửa và người che khuất lối đi. Một tảng đá phải cho thấy được ba bề của nó, và một con đường phải có đầu vào lối ra. Với cây cối, phải để ý hình dáng ngọn cây; vẽ nước phải để ý chiều gió thổi. Đó là những thể thức phải theo.

Trong phong cảnh – những đỉnh núi bằng phẳng gọi là điền; một rặng đồi nối hai trái núi với nhau gọi là lãng; một khe cắt trên đường đỉnh núi gọi là tụ; một vách đá dựng đứng gọi là ải; một thung lũng hẹp có đá tảng gọi là xuyên; một lũng núi kín gọi là hách; một con suối chảy giữa hai sườn núi

gọi là tuyền; cái giống một đỉnh núi trong một dãy nhưng nhô cao hẳn lên gọi là lĩnh; chỗ đất trải dài trong một bình nguyên phẳng phiu gọi là bàn. Đó là một vài tên gọi cơ bản.

Về phong cảnh, trước hết hãy xem cái ấn tượng chung (khí dạng), rồi sau đó cảm nhận xem sắc thái của bức tranh rõ ràng hoặc cô đọng đến đâu. Núi “chủ” núi “khách” phải có dáng dấp chào hỏi và quan hệ thích đáng. Số lượng các đỉnh núi phải tạo được dáng đường bệ. Quá nhiều thì rối. Quá ít thì lỏng lẻo. Nên trung dung vừa phải, lớp lang xa gần rõ ràng. Núi xa không nên liền với núi gần ở đằng trước, nước xa cũng không được thông với nước ở kề. Đền, miếu, nhà, lều, có thể đặt trên những núi lui ở trung cảnh; một cây cầu nhỏ có thể bắc qua một khe sâu. Những lối đi trên núi có thể được tô điểm bằng cây rừng xung quanh; một con đò xưa có thể cắm sào nơi tận cùng bờ nước. Nơi nước cập bờ có thể vẽ rừng cây mù sương; còn nơi mặt nước mênh mang không bờ bến thì có thể đặt vài con thuyền buồm lên đó. Cây cổ thụ có thể vẽ mọc trên tảng đá cheo leo, thấy rõ cả đám rễ sần sùi và những cành leo xoắn xuýt. Gần vách núi dựng đứng bên bờ sông, vẽ các tảng đá xếp theo chiều nghiêng và cho thấy các ngấn nước cao thấp còn hẳn trên đó.

Về cây: những cây ở xa thì phẳng và mờ, còn cây cận cảnh phải cao và đậm nhạt tương phản rõ ràng. Cây có lá thì vẽ cành phớt nhẹ, cây không lá vẽ cành sắc nét và cứng cáp. Thân loài trắc bá vẽ những nét như vẩy cá, còn vỏ loài thông có tán vẽ những nét lượn xoắn. Trên đất, thân cây mọc lên thẳng đứng và rễ đâm sâu; trên đá, thân cây mọc uốn vặn kỳ dị. Cây rất già có nhiều đoạn vặn vẹo và có vẻ như đang khô héo, còn rừng mùa đông phải thưa thớt vắng vẻ.

Khi trời mưa, trời đất trông nhòa vào làm một. Ngày gió không mưa thì vẽ có các cành cây uốn rạp theo chiều gió; ngày mưa không gió thì ngọn cây trĩu xuống, bộ hành che ô và ngư phủ khoác áo tơi. Cảnh vừa tạnh mưa và quang quẻ thì trời màu xanh. Ngày có sương mù mà vẫn sáng thì núi có màu xanh lá cây rất đặc biệt. Hoàng hôn thì các tia sáng chiếu nghiêng.

Cảnh sáng sớm, các trái núi dường như hiểu rằng một ngày mới đang đến, sương mù nhẹ hình như đang rùng mình, trong lúc vầng trăng muộn phai dần đi trên vòm trời. Buổi ác lặn, một đĩa tròn màu đỏ ngự trên các đỉnh núi, những con thuyền nằm bên bờ sông hoặc đảo nhỏ với những lá buồm đã hạ xuống; người ta rảo bước về nhà cho kịp bữa tối, và cánh cổng rào ngoài vườn nửa đóng nửa mở.

Mùa xuân, sương mù có thể trải khắp quang cảnh trong tranh trong khi khói bếp lừng lơ trên những nóc nhà. Có những dải mây trắng kéo dài, nước nhuộm màu xanh da trời và các sườn núi dường như có màu xanh lá cây. Mùa hạ, những ngọn cây cao che khuất trời, mặt nước xanh lá cây yên tĩnh; các con thác đổ xuống từ những mỏm cao chót vót, và một ngôi đình tạ đứng đơn côi trên mặt nước gần đó. Mùa thu, trời tai tái như nước; rải rác đây kia có những khóm cây vắng vẻ, trong lúc những con cò sải cánh bay trên mặt nước thu, qua những cù lao đầy lau lách và những bờ cát trải dài. Mùa đông, tuyết phủ đầy mặt đất, tiều phu vác củi dẫn bước trong tranh, và thuyền đánh cá thả đều neo buộc vào bờ, thấy rõ là nước cạn và những bờ cát phẳng lì. Tranh phong cảnh bao giờ cũng phải tính đến bốn mùa. Có thể đặt tên tranh là “Lạc giữa mây mù”, “Mây về trú trên núi Chu”, “Trời thu một sáng quang mây”, “Mộ chí vỡ trong nghĩa địa xưa”, “Sắc xuân trên hồ Động Đình”, “Lạc giữa nơi vô định”, vân vân.

Các đỉnh núi phải vẽ khác nhau. Ngọn cây cũng vậy. Cây là áo của núi. Núi là giá của cây. Không nên vẽ nhiều cây quá mà che mất núi; núi không nên loạn hàng lối mà phải sắp xếp sao cho chúng làm lộ được thần thái của cây. Ai làm được những điều này có thể được gọi là người biết vẽ phong cảnh vậy.

[Sách Khố Đề Yếu, một cuốn sách phê bình văn học có uy tín trong đời Mãn Thanh, cho rằng Vương Duy không thể viết về hội họa với âm điệu và câu chữ long lanh như thế này. Nhưng tôi không đồng ý với họ. Vương Duy bản thân là một thi sỹ và một họa sỹ, tại sao lại không thể như thế? Đây là một sai lầm phổ biến trong sách Khố Đề Yếu.]

## Trích đoạn 9. Thế kỷ 9

**Trương Ngạn Viễn**

*khoảng năm 847*

### CÁC BỨC HỌA NỔI TIẾNG TỪ XƯA CHO ĐẾN NĂM 841

*(Ly Đài Minh Họa Chí, in năm 847)*

[Đây là sách cho ta biết về lịch sử hội họa cổ đại Trung Quốc nhiều hơn tất cả các tài liệu gốc khác đã biết. Sách gồm 7 cuốn bình luận về các danh họa từ thời cổ cho đến năm 841, bao gồm cả đời nhà Đường. Trong sách có những bài viết quan trọng của các họa sỹ mà bút tích thật của họ đã thất lạc (ví dụ như các bài trong Trích đoạn 5, 6, và 7 trong sách này). Ngoài ra, còn có 3 cuốn bàn đến các chủ đề hội họa nói chung, được dịch ở dưới đây. Tác phẩm này vẫn được coi là hay nhất và có uy tín nhất; phẩm chất chu toàn của nó bộc lộ một tri thức sâu sắc và tình yêu hội họa đích thực.

Tôi coi tập sách này của Trương Ngạn Viễn là tri thức cơ bản, không phải chỉ vì các thông tin lịch sử của nó, mà còn ở khía cạnh diễn giải cái tinh thần của hội họa Trung Quốc. Bài viết này, cùng với bài của Thạch Đào (Trích đoạn 22) và Thẩm Tông Khiên (Trích đoạn 23), đều là cơ sở để hiểu tâm lý người Trung Hoa trong hội họa. Vì lẽ đó, tôi đã dịch nguyên văn không cắt bỏ và dành phần xứng đáng cho chúng trong cuốn sách này.]



## Nguồn gốc hội họa

Hội họa hoàn chỉnh văn hóa, nâng đỡ nhân giao, khám phá những bí hiểm của vũ trụ. Giá trị của nó ngang với lục nghệ, và giống như bốn mùa vẫn chuyển, đều từ thiên nhiên mà ra, chứ không phải do các đời trước sau mà truyền lại. Từ thừa các bậc đế vương ngày xưa nhận mệnh trời để bình trị thiên hạ, đã thấy xuất hiện chữ khắc trên mai rùa và hình vẽ do rồng mang xuống. Những điềm này đều đã thấy kể từ thời Hữu Sào và Toại Nhân.

Những chuyện đó đều có ghi lại trong các tập sách bằng vàng và ngọc quý. Phục Hy có được các vạch quẻ từ sông Ung, là khởi thủy của sách vở và tranh vẽ; Hoàng Đế được các hình vẽ từ sông Lạc sông Văn, còn Chuyên Húc thì làm ra chữ viết tượng hình. Sao Văn Chương có cánh nhọn tỏa ra và là tinh vân của văn học. Chuyên Húc là người có bốn mắt, nhìn được các hiện tượng trên thượng giới, đã bắt chước dấu chân chim và vân mai rùa mà chỉnh lí hình tượng của chữ viết. Thiên tạo không dấu nổi các bí ẩn của mình, bèn mưa ra hạt kê; ma quỷ không ẩn núp giấu mình được, phải gào khóc khi đêm xuống.

Thừa đó, chữ viết chưa khác với hình vẽ là bao. Các dạng chữ đầu tiên đều rất thô sơ. Có chữ viết là vì cần truyền đạt ý tưởng, còn hội họa ra đời là do lòng mong muốn thể hiện hình tượng. Đó là ý định và mục đích của tạo hóa và các bậc hiền giả.

Văn tự biến thiên, tự trung có 6 kiểu, là cổ văn (chữ cổ đại), kỳ tự (chữ lạ), triện tự (chữ khắc trên con triện), lại tự (chữ của nha lại), mỹ triện (chữ triện có trang trí cho đẹp), điều tự (chữ có dạng như nhiều đầu chim chụm lại thường thấy trên cờ, phướn; thực tế trông như hình chim và sâu). Kiểu cuối cùng chính là các hình vẽ chứ không đơn thuần là chữ nữa. Diêm Quang Lục (384-456) nói: “Mục đích của vẽ có ba: một là thấy được Lý, như ở các vạch quẻ Dịch; hai là truyền được ý, như ở chữ viết; và ba là nhìn được hình, như trong các bức vẽ.” Sách Lễ của nhà Chu dạy sáu phép đặt

chữ, trong đó phép thứ ba là “tượng hình”, cho thấy ý tứ rõ rệt về vẽ. Cho nên có thể thấy viết và vẽ rất mật thiết với nhau, mặc dù gọi tên khác nhau.

Trong đời vua Nghiêu (2255-2206) đã biết vẽ tranh trên lụa, và nghệ thuật hội họa bắt đầu từ đó. Tranh đã có hình rành mạch, và đã tả được sự vật tương đối giống như thật. Lễ nhạc đều phát triển, và nhờ vậy mà giáo hóa được nhân gian. Cũng nhờ có cái văn hóa đó mà các bậc đế vương biết dùng hình tượng để cai trị, khiến cho lễ giáo, văn chương và thơ ca thịnh vượng lên.

Sách các chữ đồng nghĩa có nói: “Họa tức là tạo cái nét giống nhau.” Bản khác của sách ấy lại nói: “Họa tức là làm cho có hình.” Sách Từ Nguyên nói: “Họa nghĩa là đường biên, như việc vạch ra đường biên của các thửa ruộng và trang trại”. Sách Từ Minh nói: “Họa tức là chồng lên, nghĩa là lấy màu mà chồng lên hình của sự vật”.

Những hình chạm trên những lư đỉnh bằng đồng cho thấy thiện ác có hình. Còn hình vẽ trên cờ hiệu và quốc huy đặt dấu ấn cho luật pháp và quyền chế. Việc đặt rượu chén lên hương án là để làm cho lễ gia tiên thêm nghi trọng, còn kích thước trên bản đồ là để thiết lập ranh giới cho rõ ràng. Nghĩa trung thần được tôn vinh trong điện ngọc, mà chiến công can đảm thì được khen thưởng ngoài thêm vàng. Tranh chân dung là để người xem được khích lệ bởi những bậc hiền nhân và không quên lũ điều quạ. Cho nên tranh chân dung giúp người xem tưởng niệm những chuyện được mất trong sử sách. Sách tiểu sử kể chuyện sự kiện và việc làm của từng cá nhân, bài hát ca ngợi được vẽ đẹp và lòng can trường của người đời, nhưng không cho thấy được hình hài rõ ràng của họ. Vì vậy mà phải có hội họa. Lục Tề (thế kỷ 3) cũng có ý này khi nói, “Hội họa ra đời cũng giống như nhạc tế và ca xướng, đều là để tưởng niệm những công tích lớn lao. Lời kể được chuyện, còn họa vẽ lại được hình.” Tào Thực nói rất phải rằng “Ai đã xem tranh ắt đều thấy nhiệt thành kính sợ lúc ngắm các chân dung của tam Hoàng ngũ Đế ngày xưa, và đau lòng thắt ruột khi nhìn chân dung lũ hôn quân như đám vương hầu đời Tam Triều. Người ta phải nghiêng rặng lúc nhìn bọn tiếm ngôi và phản tặc, nhưng lạnh người cảm phục trước những bậc sỹ phu học

giả lớn lao. Người ta chiêm ngưỡng những bậc tử vì đạo lòng dạ sáng như gương, và than thở ngậm ngùi trước bọn quân thần bội bạc. Người ta nghi ngại thắc mắc trước lũ gian phu dâm phụ và đám thực nữ cả ghen, nhưng thấy lòng đầy ngưỡng mộ trước những bậc phu nhân lương thiện. Mới hay các bức tranh chân dung cũng dạy bảo được người ta đôi điều ích lợi.”

Khi vua Kiệt bạo ngược làm mất nhà Hạ, quan chép sử là Chung mang theo các họa bản sang với nhà Thương. Khi vua Trụ làm mất nhà Thương, quan giữ sách của triều đình là Tề lại mang các họa bản sang với nhà Chu. Hoàng tử Đan của nước Yên dâng bản đồ chịu quy phục, vua Tần nhận lấy mà không cần hỏi gì thêm. Tạ Hách vào Trường An trước lên tiên đế nhà Hán mới đánh lấy được thành này. Những họa bản ấy là bảo vật của quốc gia, là phương tiện để bình thiên hạ. Cho nên vua Hán Minh Đế cho vẽ các tranh lịch sử lên tường các cung điện của mình, còn những trường học ở Tứ Xuyên đều có chân dung các bậc tiền nho trên tường để khích lệ sỹ tử. Hoàng hậu Mã Minh Đế nhìn chân dung của vua Nghiêu mà phải thốt lời chiêm ngưỡng; còn như Thạch Lệ, vốn chỉ là một kẻ Hung nô, cũng biết xin cho trưng bày chân dung của các bậc hiền nhân quân tử. Khác xa với các trò tiêu khiển như đánh cờ, hội họa là một trong những cái văn của một nước. Ta ghét lời ngu xuẩn của Vương Sung, rằng “Cái ta thấy trong tranh chân dung chỉ là người xưa, tức là những người đã chết rồi. Chỉ là nhìn lại người chết mà thôi. Chẳng thà học lấy những điều họ đã nói và đã làm, chứ nhìn chân dung họ thì có ích gì. Tư tưởng và lời giáo huấn của họ có ở trong sách họ viết, há chẳng phải là đáng học hơn là các bức tranh treo trên tường kia ư?” Chỉ có kẻ phàm phu mới thô lậu đến vậy. Tranh cãi với hạng người ấy có khác gì dạy bọn chỉ biết nghe hơi nôi chõ, có khác gì đàn gảy tai trâu.

## Số phận những bộ sưu tập từ xưa đến nay

Có thể ghi chép nguồn gốc các tranh vẽ từ đời Tần và đời Hán (thế kỷ 3 trước CN đến thế kỷ 2 sau CN). Các đời Ngụy và Tấn (thế kỷ 3 và 4) có những danh họa xuất sắc. Thời Nam Bắc Triều (thế kỷ 5 và 6) có nhiều bậc thầy ra đời như Tào Bát Hưng, Vệ Hiệp, Cố Khải Chi và Lục Thám Vi, rồi về sau là Đông Bá Nhân, Triển Tử Kiên, Tôn Thượng Tử và Dương Tử Hoa. Các danh họa của hai gia đình Trương Tăng Dụ và Trịnh Pháp Sỹ rất được trọng vọng trong đời nhà Tùy (589-617); còn anh em Diêm Lập Bản và Diêm Lập Đức thì thành danh từ buổi đầu tiên triều (nhà Hán, thế kỷ 7). Đó là những danh họa nổi bật nhất, được thiên hạ đều biết đến. Ta cũng không cần phải nói đến tất cả các họa sỹ có tiếng khác ở đây.

Hán Vũ Đế (140-87 trước CN) có nhà chứa sách để lưu trữ văn cảo lịch sử và tranh vẽ. Hán Minh Đế (năm 58-75) là vị vua yêu thích hội họa và xây cả điện riêng chỉ để treo tranh. Ông còn lập ra Hồng Tử Đại Học để làm nơi quy tụ họa sỹ trong thiên hạ và đào luyện nghệ sỹ. Trong những năm có loạn Đông Trác (năm 189) và cuộc rời đô về Trường An, lính tráng lấy cả tranh lụa để gói ghém hành trang. Có hơn bảy mươi xe chở đầy tranh và họa bản theo xa giá về phía Tây, nhưng dọc đường mưa gió, bị hỏng và bỏ lại dọc đường mất hơn một nửa. Nhiều bộ sưu tập tranh vẽ từ đời Ngụy – Tấn rất đẹp mà cũng bị lửa cháy mất cả trong cuộc xâm lăng tàn hại của quân rợ ngoại tộc (khoảng năm 316).

[Năm 316 đánh dấu buổi suy tàn của nhà Tây Tấn và mở đầu của nhà Đông Tấn. Từ đó cho đến năm 589, Trung Quốc rơi vào thời kỳ tao loạn với các vương triều ngắn ngủi kế tiếp nhau. Vùng lãnh thổ phía bắc sông Dương Tử nằm dưới quyền cai trị của rợ ngoại bang trong tình trạng tranh giành quyền lực hỗn loạn và liên miên cho đến khi được bình định và thống nhất lại dưới quyền nhà Bắc Ngụy vào năm 439. Các vương triều cai trị vùng lãnh thổ phía nam sông Dương Tử, vẫn gọi là Nam Triều, bao gồm các nhà Đông Tấn, Nam Tống, Nam Tề, Lương, và Trần, nhưng lúc nào cũng có giặc giã và phản loạn của đám tướng võ, như sẽ thấy trong đoạn tiếp theo.]

Các vua Lưu Tống, Nam Tề, Lương và Trần đều yêu thích hội họa và sưu tầm tranh vẽ. Nhưng khi Lưu Uyên chinh phạt kinh thành của nhà Tấn (năm 316) thì rất nhiều tranh vẽ đã bị đốt phá. Rồi đến Hoan Tuyên (khởi loạn năm 398) lại là một kẻ sưu tầm lam muốn thu tóm hết tranh vẽ của thiên hạ. Khi Tuyên hạ bệ được nhà Tấn (năm 403), toàn bộ sưu tập của vua Tấn rơi vào tay hắn. Trong sách “Tấn Triều Khôi Phục”, Hạ Pháp Thịnh viết: “Lưu Lão Thực sai con trai là Kinh Tuyên đến xin hàng, Tuyên mừng lắm, sai cho đem bày tất cả các bức thư pháp và tranh vẽ lấy được ra để ngắm xem.” Khi Hoan Tuyên thua trận, vua Tống trước hết sai Đặng Khê vào thành tìm ngay bộ sưu tập ấy ra cho mình. Vua Cao Đế nhà Nam Tề là một người chơi tranh tuyệt phẩm. Ông cho ghi chép liệt kê các danh họa cổ kim và phân loại tác phẩm theo giá trị nghệ thuật chứ không theo thứ bậc tuổi tác. Có 348 cuộn tranh vẽ xếp thành 27 kiện, gồm tác phẩm của 42 danh họa, đánh dấu trên dưới thành 42 hạng, từ Lục Thám vi cho đến Phạm Duy Tiến. Những lúc thư nhàn ông chỉ thích ngắm tranh. Vua Vũ Đế nhà Lương cũng rất tha thiết với hội họa, cố sức lập bộ sưu tập cho mình. Con trai vua, sau là vua Nguyên Đế, cũng là họa sỹ có tài. Mọi tác phẩm quý hiếm đều được đưa về cung. Trong những ngày có loạn Hậu Kinh (548), hoàng tử Cương nhiều lần mộng thấy Tần Thủy Hoàng đòi đốt hết sách một lần nữa. Về sau quả nhiên hàng nghìn sách và tranh vẽ trong cung điện lại bị đốt. Lúc dẹp xong loạn (551), nhà vua sai đem toàn bộ tranh vẽ còn lại về Nam Kinh, nhưng rồi kinh thành lại rơi vào tay đại tướng Hữu Tiến của nhà Tây Ngụy. Vua Nguyên Đế chuẩn bị đầu hàng. Ông thu thập hết các bức thư pháp, tranh vẽ và sách vở, cả thảy là 240 ngàn cuộn, rồi sai người thư lại trong cung là Cao Sơn Đào châm lửa đốt. Nhà vua nhảy vào đồng lửa tự sát, nhưng được các cung nữ kéo ra. Có hai thanh bảo kiếm, nhà vua tự tay đập gãy vào cột nhà, rồi nói: “Sao trời nữ bắt ta phải chứng kiến ngày tận diệt của văn hóa và nghệ thuật như hôm nay!” Đại tướng Hữu Tiến và quân bản bộ vào kịp trong thành và cứu được hơn 4000 cuộn còn chưa bén lửa và mang cả về Trường An. Vì vậy mà nhà thơ họ Yên mới có bài cảm thán nhan đề “Cuộc đời ta”, trong bài có câu: “Hàng triệu người bị tù đày, hàng

ngàn sách bị đốt cháy, tự ngàn xưa chưa có thảm họa nào như thế, tất cả báu vật văn hóa đều bị hủy hoại cả rồi.”

Trong thời Tuyên Đế nhà Trần (560-565), nhà vua cố sức tìm lại các báu vật đã bị tan tác, và đã sưu tầm được một số lớn. Khi nhà Trần bị nhà Tùy tiêu diệt, hai viên quan coi việc sổ sách giấy tờ trong quân của đại nguyên soái nhà Tùy là Bắc Chư và Kiều Anh được lệnh phải thu giữ bảo quản bộ sưu tập này và đã gom lại được hơn 800 cuộn. Vua Văn Đế nhà Tùy cho làm hai thư viện ở đằng sau Quan Văn Điện ở Đông Kinh. Thư viện ở phía Đông, gọi là Mỹ Cao Đài, chứa các bức thư pháp. Thư viện ở phía Tây, gọi là Bảo Chi Đài, chứa các tranh vẽ kiệt xuất từ thời cổ. Sau này, vua Dạng Đế nhà Tùy dời đô về Dương Châu, đem tất cả những bảo vật đó theo mình, nửa đường thì tàu chở đồ bị đắm thành ra mất cũng nhiều.

Sau khi vua nhà Tùy mất (năm 618, bắt đầu nhà Đường), bộ sưu tập ấy vào tay tướng Dụ Văn Hoa Kí, rồi sau lại bị Đỗ Tiên Tế lấy mất ở Liêu Hàng. Những gì còn để lại ở kinh đô thì rơi vào tay Vương Thạch Sùng. Đến năm 622, khi triều đình bắt được cả hai viên tướng này thì toàn bộ các bảo vật ở cả hai kinh và Dương Châu lúc trước mới được thu tóm về làm một. Một viên quan của bộ công là Tống Chân Khuê được lệnh áp tải chúng ngược sông Hoàng Hà để về kinh đô ở Trường An. Đến quãng ghềnh đá Đê Chu thì tàu đắm, chỉ vớt được độ mười hoặc mười hai phần trăm. Ngày bắt đầu của bản triều, trong cung chỉ có 300 cuộn, kể cả những gì của các triều trước còn lại được. Hoàng đế Đường Thái Tông (627-649) yêu quý những bảo vật nghệ thuật này lắm, sai người đi khắp nơi tìm kiếm những tác phẩm có giá trị trong thiên hạ. Dưới đời Võ Tắc Thiên (684-704), Trương Giản Chi khuyến dụ hoàng đế cho gọi tất cả họa sỹ trong nước về triều để khôi phục bộ sưu tập của hoàng gia. Sau khi đã treo các bản sao khắp cung điện, họ Trương lên lấy bộ sưu tập nguyên tác làm của riêng. Khi Trương Giản Chi bị giết (năm 705), bộ sưu tập ấy rơi vào tay Duệ Trị, một viên bảo giám nhỏ trong triều. Duệ Trị chết, bộ sưu tập rơi vào tay hoàng tử Phạm. Lúc đầu hoàng tử Phạm không tâm vua việc này, nhưng vì thế mà sợ hãi đến nỗi đem đốt mất một ít. Rồi cuối cùng thì bộ sưu tập trong tay họ Phạm cùng

các bộ khác cũng được qui tụ cả về cho triều đình. Đến đạo có loạn An Lạc Sơn (755) lại bị thất lạc mất nhiều. Sau rồi vua Túc Tông, vì không quan tâm gì nhiều đến nghệ thuật, cứ lấy các tác phẩm trong sưu tập của triều đình mà ban phát bừa bãi cho mọi hoàng thân quốc thích. Nhiều người trong số này cũng chẳng thiết gì đến nghệ thuật, đem bán rẻ cho đủ mọi hạng người. Vì vậy mà nhiều tác phẩm ngẫu nhiên vào tay các cá nhân ngoài thiên hạ. Đến năm nhiều nhường đời Đức Tông (783) thì lại mất mát một lần nữa. Thật là một câu chuyện đau lòng!

Xem thế thì biết cuộc tẩu tán và tàn hại nghệ thuật đã diễn đi diễn lại ra sao vì những kỳ binh lửa, hỏa hoạn, đắm tàu, năm này qua năm khác. Khi người trị vì thiên hạ không biết lo việc giữ gìn nghệ thuật, tất là chẳng ai tìm kiếm những tác phẩm đã thất lạc, người biết thưởng ngoạn bị đám thường nhân lấn át, khiến cho giá trị nghệ thuật phải đảo điên. Thiên hạ không còn biết đâu là chân đâu là ngụy, đâu là đẹp đâu là xấu, cứ lưu truyền cả hai thứ lẫn lộn. Chao ôi, thiên hạ bây giờ có cần gì đến nghệ thuật, và nghệ thuật suy đồi là phải. Có mấy ai còn vẽ được một con ruồi mà người xem phải tưởng là một con ruồi thật, chỉ thấy đầy những người vẽ hổ thành chó mà thôi.

Họ nhà ta đã nhiều đời sưu tầm tranh vẽ [tiếp theo là chi tiết các bộ sưu tập của cha và ông nội tác giả] – ta đã dùng thời giờ rỗi ghi chép lại cho thành danh mục, viết thêm lời bình phẩm để làm rõ những nét đặc biệt của chúng. Ta cũng tham khảo các sách họa sử và tài liệu khác để bổ sung cho đủ những điều cần biết. Trong đó có sách Họa Chí của Tôn Trương Thực đời Hậu Hán [thực ra phải là đời Hậu Ngụy] và những sách bình phẩm hội họa của Lương Vũ Đế, Trần Tuyên Đế, Tạ Hách, sư Thích Yên Tông nhà Tùy, và các vị quan bản triều nhà Đường. Lại xem thêm cả cuốn Họa Lục của Bắc Tào Nguyên và cuốn Họa Thực Trích Lục của Tư Mạn. Phần lớn các tài liệu này cũng rất đại khái, chỉ sơ lược vài trang. Tệ nhất là những trang của sư Thích Yên Tông, chẳng có mấy giá trị, lại còn đầy các lỗi sai và bỏ sót của người chép lại. Chẳng có sách nào trong số đó nhắc đến những họa sỹ rất giỏi như Tạ Hy Nhĩ đời Tống hoặc Cố Yển Vương đời



Trần. Có lẽ là vì tranh của các vị này không còn lưu giữ được, và người soạn sách chưa tham bác đủ. Mà ngẫm cho cùng, còn có biết bao anh hùng và hiền nhân bị hậu thế quên lãng, nào có phải chỉ có họa sỹ mà thôi đâu.

Kể từ bản triều lập quốc [nhà Đường] cho đến nay đã được hai trăm ba mươi năm. Mọi môn nghệ thuật đều hưng thịnh lên, nhất là về đời Đường Minh Hoàng (713-755). Ta không chỉ hạn chế vào các bậc thầy đã được thiên hạ biết đến mà thôi, mà liệt kê cả những danh họa xuất chúng của các thể loại khác nhau. Trong sách này có cả thấy hơn 370 họa sỹ, từ thời bắt đầu có hội họa cho đến năm thứ nhất đời vua Vũ Tông của bản triều (841). Tất cả đã được ta lựa chọn và xếp đặt cẩn thận, đánh giá công bằng. Ta đã tham bác cả một lĩnh vực phức tạp, có những ý kiến trung thực từ nhận thức riêng của mình. Cái mong muốn của ta là mai hậu sẽ có người làm tiếp từ chỗ ta đã phải dừng lại. Nay kính. Năm thứ nhất đời Tuyên Tông hoàng đế (847).



## Danh sách họa sỹ (không dịch)

### Luận bàn về sáu phép tắc của hội họa

Tạ Hách từ xưa đã nói: “Vây sáu phép tắc đó là những gì? Thứ nhất, phải tạo được sắc thái và không khí sống động như thật; thứ hai, dựng được cấu trúc bằng nét bút; thứ ba, tả được hình tướng thật của sự vật; thứ tư, màu sắc cho thích hợp; thứ năm, bố cục; và thứ sáu, sao chép”. Ta xin mạo muội có vài lời bàn luận như sau:

Các họa sỹ bậc thầy đôi khi có thể thay đổi nét giống thực bên ngoài để làm lộ cái tính cách bên trong (cốt khí). Họ tìm kiếm một cái gì đó bên kia cái giống thực bề ngoài. Thường nhân khó có thể hiểu được điều này. Tranh mới bây giờ thường vẽ rất giống, mà lại thiếu sinh động. Nếu đã muốn nắm bắt cái không khí sinh động, thì cái giống kia chỉ là cái hàm chứa trong tranh mà thôi. Tranh vẽ thời xưa rất kiệm nét mà vẫn làm hiển lộ được cái thanh khí và thần khí duyên dáng của thiên nhiên, như trong tranh của Cổ Khải Chi và Lục Thám Vi. Sau này, tranh vẽ đi vào chi tiết tế vi và đẹp dễ, như trong tranh của Triển Tử Kiên và Trịnh Pháp Sỹ. Còn người đương đại thì khôn ngoan sáng láng và muốn thành đạt đủ mọi thứ, nên tranh vẽ thành hỗn loạn và vô nghĩa, chỉ đáng coi là đồ thủ công mỹ nghệ mà thôi.

Phàm đã vẽ cái gì tức là phải vẽ cho đúng cái đó, nhưng cái đúng, cái giống ấy là ở cốt khí của đối tượng, mà cả cốt khí lẫn hình thức giống bên ngoài đều phải từ nhận thức của họa sỹ mà ra, để cuối cùng hiển lộ trên mặt tranh qua nét bút. Cho nên thường đã giỏi vẽ ắt là giỏi thư pháp.

Dù sao, các phu nhân ngày xưa thực sự có ngón tay thon thả hơn và đều mặc áo bó chên lấy ngực; ngựa ngày xưa mõm nhọn hơn và thân nhỏ hơn; nhà cửa ngày xưa đơn giản và khắc khổ hơn, và xiêm áo xưa dài rộng thùng thình với những đường nét bay bướm hơn. Cho nên tranh vẽ xưa khác với tranh vẽ nay không phải chỉ ở thần thái và dáng dấp, mà vì chính đối tượng vẽ cũng khác nhau rồi. Còn như với nhà cửa, cây cối, đất đá, xe cộ và đồ đạc thì không lo truyền đạt sinh khí vận động, mà chỉ cần chú ý phương hướng và đặt nét cho thích hợp. Cổ Khải Chi nói rất phải, rằng “trong

những chủ đề của hội họa, khó nhất là vẽ người, thứ đến phong cảnh, rồi đến chó ngựa. Còn nhà cửa thì hình thể tĩnh tại cho nên dễ vẽ.” Thần thánh, ma quỷ và người đều có sinh khí vận động, cho nên vẽ phải có tâm trạng và động thái cho đúng. Nếu chỉ vẽ được cái vẻ giống bên ngoài mà thiếu sắc thái và không khí sinh động, hoặc giả màu sắc thì tốt mà nét bút kém lực, thì bức tranh vẫn chưa thể coi là đạt. Như Hàn Phi đã nói, “Vẽ ma quỷ dễ, vẽ chó ngựa khó, vì ai cũng biết chó ngựa trông thế nào, còn ma quỷ có thể dị dạng tùy ý.”

Về bố cục, phải nói rằng nó là yếu tố quan trọng mọi bề. Khó luận bàn về các bậc thầy như họ Cố và họ Lục, vì tranh vẽ của họ lưu truyền lại còn rất ít. Nhưng có thể coi Ngô Đạo Tử là người tinh thông được cả sáu phép nên mới vẽ cái gì cũng được và thâm nhập thiên nhiên như thể tay ông có thần thánh dẫn dắt vậy. Cho nên tranh ông có sắc thái phong phú và mạnh mẽ, dường như cái gì cũng như đang nhảy ra khỏi mặt lụa. Nét bút của ông tự do mà không hề bừa bãi, cứ vung bút lên tường như trát vữa, thế mà càng nhìn càng thấy không có chi tiết nào là không đúng. Nói nghệ thuật của ông phi thường là như vậy.

Việc sao chép chỉ đơn thuần là một phần rất nhỏ trong công việc của họa sỹ. Hiềm một nỗi, các họa sỹ ngày nay bằng lòng với việc sao chép cho đúng vẻ bề ngoài mà không tái tạo lại được cái thần thái, cũng như tô màu mà không để ý đến bút pháp vậy. Làm sao có thể gọi đó là hội họa?

Chao ôi, hội họa đã đang suy thoái mất rồi. Cố Tấn Chi đời Tống (thế kỷ 5) làm nhà vẽ trên gác cao và thường rút thang để người nhà không thấy được mình. Ông vẽ vào những hôm quang quẻ, mà thôi vẽ ngay khi trời âm u. Họa sỹ bây giờ hòa mực với bụi và hòa màu với bùn. Họ không vẽ, mà chỉ bôi bẩn mặt lụa. Những danh họa từ xưa đều là dòng dõi kẻ sỹ có tinh thần khinh ghét thói thường và cốt khí cao quý, xuất chúng hơn người, nên mới có thể lưu danh mai hậu. Hội họa không phải là điều mà kẻ tiện nhân ngoài đường có thể mưu cầu mà được.

## Về phong cảnh, cây và đá

Ta đã được xem tất cả những tác phẩm hội họa danh tiếng còn lưu giữ được từ thời Ngụy – Tấn. Trong tranh phong cảnh, núi non sừng sững lờm chờm trong những nét bút thanh tao. Có khi sông hồ nhỏ hẹp, mà người to lớn hơn núi. *Hầu hết đều được điểm xuyết bằng cây và đá. Cây được vẽ có dáng như các ngón tay xòe ra hoặc như cánh tay dang ra.* Ta đồn rằng người xưa muốn vẽ theo với tài riêng của mình, không chạy theo thời thượng. Anh em Diêm Lập Bản và Diêm Lập Đức là những danh họa xuất sắc thời Sơ Đường. Dương Tử Hòa và Triển Tử Kiên tập trung vẽ nhà cửa trước, rồi sau mới dần dần thêm cây thêm đá vào xung quanh. Đá của họ có những nét bút sắc như vết băng nứt hoặc vết rìu chém. Khi vẽ cây, họ đi nét viền ngoài và viền cả lá cây như thể chạm khắc, và vẽ nhiều cây trụi lá và liễu. Họ dùng rất nhiều màu và dường như bức tranh nào cũng bị vẽ kỹ quá. Ngô Đạo Tử, tên tự là Đạo Huyền, được trời ban cho một bút pháp mạnh mẽ, có vẻ sinh ra đã hiểu được lẽ huyền bí thiêng liêng. Ông thường hay phóng bút vẽ những kỳ thạch (đá có hình dạng lạ) và thác nước lên tường đền miếu, người xem tưởng như có thể thò tay chạm vào chúng thật. Ông cũng vẽ nhiều phong cảnh đất Tứ Xuyên. Nghệ thuật phong cảnh đã chuyển biến là nhờ có ông đầu tiên, rồi sau được bố con Lý Tư Huấn kế tục và hoàn tất. Vẽ đá thật đẹp phải kể đến tranh của Vệ Ưởng, nhưng lên đến đỉnh điểm thì là nhờ Trương Đồng. Ông Đồng có thể dùng bút lông cứng, xơ và cùn, nhiều lúc lấy lòng bàn tay làm nghiên mực. Tranh ông có vô vàn các biến tấu tinh tế mà trông toàn thể thì lúc nào cũng tưởng như chỉ vung một đường bút là xong.

Ngoài ra phải kể đến Vương Duy, *nổi bật vì sức nặng và độ sâu trong tranh; đến họ Dương vẽ ào ạt buông thả; đến Gia Thấm tinh tế trong sắc độ đậm nhạt; đến Vương Tể đường nét thanh tú; đến Lưu Thượng vẽ giống như thật.* Và còn rất nhiều người khác nữa, nhưng không có ai hơn được họ...

## Về ảnh hưởng

[Đoạn này đề cập đến ảnh hưởng của các họa sỹ đối với các thế hệ sau của họ, và sự hình thành của một số phong cách nhất định. Chữ “sư” dùng trong sách này, có nghĩa là “tông học” hoặc “nhận làm thầy”, nhưng không nhất thiết mang ý nghĩa “có quan hệ thầy trò” thật sự. Nhiều người vẫn nhận nhau là “sư phụ” mặc dù sống cách nhau hàng trăm năm.

Đoạn này đầy rẫy tên, tự, và biệt danh mà tôi bỏ không dịch vì thấy quá rườm rà đối với người đọc nước ngoài. Tôi chỉ dịch những đoạn nói về quan hệ ảnh hưởng giữa các họa sỹ danh tiếng nhất sau đây:

Tào Bát Hưng (thế kỷ 3) — Vệ Hiệp (thế kỷ 4) — Cố Khải Chi (thế kỷ 4) —Lục Thám Vi (thế kỷ 5).

Trương Tăng Dụ (thế kỷ 6) — Trịnh Pháp Sỹ (thế kỷ 6, là học trò yêu) và Ngô Đạo Tử (thế kỷ 8).

Cố Khải Chi, Lục Thám Vi và Trương Tăng Dụ có vẻ có ảnh hưởng mạnh mẽ nhất. Trương Ngạn Viễn viết tiếp:]

Tất cả đều chịu ảnh hưởng của nhau, hoặc cố bắt chước nhau. Một số thoát được vòng cương tỏa đó để tìm lối riêng cho mình. Nhiều người không trực tiếp học thầy nào cả. Cũng có nhiều trường đồ đệ giỏi hơn thầy, tuy phong cách có vẻ giống thầy nhưng vẫn khác về chất và cách vẽ. Các họa sỹ [trong thế kỷ 6] như Điền Tăng Lượng, Dương Tử Hòa, Dương Tế Đan, Trịnh Pháp Sỹ, Đồng Bá Nhân, Triển Tử Kiên, Tôn Thượng Tử, Diêm Lập Bản đều chịu ảnh hưởng của Cố Khải Chi, Lục Thám Vi và Trương Tăng Dụ. Họ Điền giỏi vẽ cảnh thôn dã, Tử Hòa giỏi vẽ ngựa và người, Tế Đan chuyên vẽ cảnh cung đình, Pháp Sỹ giỏi vẽ cảnh hội hè đình đám, Bá Nhân vẽ nhà, Thượng Tử vẽ đàn bà và ma quỷ. Diêm Lập Bản là bậc thầy của cả lục pháp vẽ cái gì là ra cái nấy không bao giờ sai. Nói những người này giỏi cái này cái nọ không có nghĩa là họ chỉ giỏi những cái đó. Họ đều giỏi toàn diện cả. Những cái nhắc tới ở đây là cái họ vượt trội hẳn lên đó thôi. Ai cũng thán phục tranh vẽ nhà cửa của họ Triển (Tử Kiên), nhưng không biết rằng họ Đồng (Bá Nhân) cũng đồng thời nổi tiếng về loại tranh

này, mà thực sự tranh nhà cửa của ông còn đẹp hơn của họ Triển. Lý Tự Trấn có một lời bình phẩm chí lí, rằng “về tranh vẽ nhà cửa, họ Đồng đã đạt đến cực điểm, còn họ Triển thật giỏi về vẽ ngựa. Họ Đồng cũng vẽ ngựa, không kém gì họ Triển, nhưng nhà của họ Triển thì không thể so với nhà của họ Đồng được...”

## Về phong cách của Cố, Lục, Trương, Ngô

Có người hỏi tôi nghĩ sao về bút pháp của Cố Khải Chi, Lục Thám Vi, Trương Tăng Dụ và Ngô Đạo Tử. Tôi xin đáp như sau: bút pháp của họ Cố chắc, khỏe và liên tục. Nét bút ông tới lui thật dễ dàng. Đường bút rất nhanh. Ý tưởng đi trước ngọn bút, cho nên vẽ xong rồi nó (cái ý niệm về nhịp điệu) vẫn còn nguyên trên tranh. Nhờ vậy mà tạo được cái khí nhất quán. Ngày xưa Trương Chí (đời Hậu Hán) thường học lối viết nhanh mà liền nhau của Thôi Viễn và Đỗ Đô, rồi cải biên thành lối viết thảo trong đó các nét rời được định hình thành một nét duy nhất, đường bút đi từ nét của chữ này sang nét của chữ kia và sang cả dòng tiếp theo. Chỉ có Vương Hiến Chi (con của Vương Hi Chi) có vẻ hiểu rõ được phép viết ấy, nên mới viết sao cho đầu nét của chữ này cũng là cuối nét của chữ trước đó. Ấy “nhất bút thư”, thư pháp một nét. Sau này, Lục Thám Vi cũng theo phép ấy mà vẽ tranh với nét bút liên tục. Cứ thế mà xét thì thư pháp và hội họa đều có cùng một kỹ thuật. Phong cách của họ Lục tinh tế, sắc sảo, lung linh, duyên dáng, cực kì đáng yêu. Danh ông quả thực ở ngôi độc tôn trong đời Lưu Tống, không có ai sánh kịp. Trương Tăng Dụ dùng các nét bút chấm, vạch và cắt trong thư pháp. Chấm nào, nét nào cũng có vẻ đáng yêu đặc biệt. Đầu bút đi như đâm như chém như cắt, không khác gì mũi kiếm sắc trong kiếm thuật cao siêu. Quả thật nét bút trong thư pháp và hội họa chỉ là một mà thôi.

Thời bản triều, Ngô Đạo Tử là họa sĩ vô tiền khoáng hậu và không thể bắt chước. Ông học bút pháp của Trương Húc (bậc thầy thảo tự trong thư pháp thế kỷ 8). Một lần nữa ta lại thấy bản chất giống nhau của thư pháp và hội họa. Trương Húc được gọi là “Cuồng sỹ thư pháp”, còn Ngô Đạo Tử là “Hiền giả hội họa”. Tài của ông dường như thẳng từ thiên tạo mà có, không thể cạn kiệt được. Ông bỏ các chấm và nét gãy trong khi người khác miệt mài luyện chúng. Ông không theo các thể thức đã được công nhận trong khi mọi người chỉ gắng sức vẽ cho thật giống. Ông bẻ cong xương cốt và gươm đao, vút hết thước kẻ lúc vẽ cột và xà nhà. Râu tóc ông vẽ hình như đang từ dưới da mọc ra thật sống động và mạnh mẽ. Chắc hẳn ông phải có một bí quyết mà phàm nhân chúng ta không thể hiểu được. Một bức tranh dài

nhiều trượng có khi chỉ bắt đầu bằng một vài thốn. Những hình tượng khổng lồ thật kì vĩ trong khi chi tiết từng cái tay cái chân vẫn chắc chắn hoàn chỉnh như thường. Ông có vẽ tài hơn cả Trương Tăng Dụ.

Có người muốn hỏi, làm sao họ Ngô có thể vẽ cung tên gươm đao kéo cột mà không cần dùng đến thước thẳng dường cong? Có thể trả lời rằng ông làm được vậy là do tài tập trung thần lực vào việc đó. Hình như thiên tạo hóa công qua ngọn bút của ông. Cho nên mới nói ý tưởng đi trước ngọn bút, và vì vậy mà khi nét bút đã dừng, ý tưởng vẫn còn nguyên ở đó. Kỹ năng điều luyện nào cũng phải nhờ đó (sự tập trung tối cao của thần trí) mà thành, như trong chuyện người đồ tể và người thợ mộc của Trang Tử vậy. Người khác có muốn dùng chính con dao sắc ấy của người đồ tể nọ thì chỉ đau tay mà thôi. Thần trí người ta tán và loạn, khó lòng tay trái vẽ vòng tròn trong khi tay phải vẽ hình vuông. Vẽ mà dùng thước thì đỡ dẫn như chết rồi. Vẽ với thần trí hoàn toàn tập trung mới gọi là thật vẽ. Tranh chết mắc trên tường rẻ mặt như vôi quét, còn tranh thật là tranh thì nét bút nào cũng ngồn ngộn sự sống. Kẻ cố tình tính toán vẽ thế nào đây sẽ lạc đường vì chính sự tính toán ấy; còn người khoáng hoạt thả cho đường bút mình được tự do sẽ tự nhiên đến đích. Nét vẽ của người ấy sẽ theo nhau mà đi thật tự nhiên, lập tức, không thể giải thích được, khác hẳn với những gì vẽ nhờ vào thước kẻ và đường dường.

Lại có người hỏi, “Tập trung rồi sẽ có kết quả nhất quán và hài hòa. Nhưng nếu lỡ phạm sai lầm thì biết làm thế nào?” Ta nói tranh của họ Cố và họ Lục đều nhất quán và có hình tượng chắc chắn đầy đủ, không hề thiếu nét hệt đường. Cái đẹp của họ Trương và họ Ngô là ở chỗ chỉ cần một hai nét là hình tượng đã lồ lộ ở đấy rồi. Quả có những chỗ “kiếm bút” (những nét bút không liền hoặc không hết) khiến người xem tưởng là nét bút thiếu hoặc hụt. Nhưng nhìn mà xem, ngay cả những chỗ “kiếm bút” ấy, hình tượng vẫn lồ lộ đầy đủ trong cái nhịp điệu chung của nó. Phải biết rằng hội họa có thể có hai phong cách khác nhau: vẽ nhanh, và dựng hình thận trọng. Kẻ đối thoại với ta bèn gật đầu mà bỏ đi.

## Xếp hạng tranh vẽ

Vạn vật sinh sôi đều khởi sự từ lẽ âm dương. Thiên tạo hóa công mà không cần lời nói. Cây không đợi có màu vẽ rồi mới nở hoa. Mây, tuyết không cần bột phấn để mang vẻ trắng. Núi xanh và chim phượng huy hoàng đâu có cần đến thứ gì nhân tạo. Cho nên gọi được màu sắc tinh tế mà chỉ cần dùng mực (đen) mới thực gọi là đạt, còn chỉ bận tâm đến màu sẽ phá hỏng hình thể của vạn vật. Khi vẽ, cái cần tránh nhất là quan tâm đến màu và vẻ giống bên ngoài; tác phẩm sẽ chi tiết chỉnh chu, nhưng mất vẻ hồn nhiên của sự vật. Đừng sợ bức tranh vẽ chưa được hoàn chỉnh, mà nên sợ nó sẽ bị hoàn chỉnh thì hơn. Cho nên nếu bức tranh đã hoàn chỉnh rồi, thì còn phải lo hoàn chỉnh nó làm chi? Như thế chẳng hóa ra là nó chưa hoàn chỉnh. Còn nếu không biết là nó đã hoàn chỉnh, thì quả thật vẫn là người chưa hiểu hội họa.

Mất cái hồn nhiên cho nên phải cố thành lão luyện. Không lão luyện được thì phải làm cho tuyệt hảo. Không tuyệt hảo được thì phải tinh tế, và cái nguy của tinh tế là rất dễ thành tinh xảo. Tranh nhất phẩm thì cái nào hồn nhiên là hạng nhất, lão luyện đứng thứ nhì, tuyệt hảo thứ ba. Tranh nhị phẩm thì tinh tế đứng trên tinh xảo. Ta đã định ra năm hạng này để xem xét cả lục pháp, không sót một phẩm chất gì. Tất nhiên, có thể bày ra hàng trăm thứ hạng, nhưng chẳng đáng phải làm như vậy. Đây, phải là người đã trưởng thành về tinh thần, kiến văn sâu rộng, tâm và trí đều đặc biệt nhạy bén, còn không thì thực rất khó bàn luận về hội họa vậy.



## Thẩm định và đánh giá

Có người từng nói với ta, “Trương Huấn Hoan xưa đã viết Thư Cô, phân hạng đánh giá các phẩm chất trong thư pháp một cách kĩ lưỡng tỉ mỉ. Sao ngài không viết một cuốn sách như vậy cho hội họa?” Ta xin đáp như sau:

Thư pháp và hội họa là hai lĩnh vực khác nhau và không nên gộp vào làm một. Trong thư pháp và sách, có thể định giá theo số chữ, nhưng không thể làm vậy với hội họa. Lại nữa, các tác phẩm danh tiếng của đời Hán và thời Tam Quốc nay đã hư hoại thất lạc hầu hết. Người ta chỉ được nghe về chúng mà thôi, ít khi có dịp được nhìn tận mắt. Nếu may còn lại được bức nào thì nói chung đều nằm trong kho lưu trữ của quốc gia. Một tác phẩm của Cố Khải Chi, Lục Thám Vi hoặc Trương Tăng Dụ, nếu được lưu giữ nguyên vẹn, đều là vô giá. Ngay cả một mẫu tranh rách của họ cũng còn được giữ cẩn trọng như báu vật. So với thư pháp, tranh của họ Cố và họ Lục có thể cùng giá trị với các bức thư pháp của Chung Dụ (thế kỷ 3) và Trương Chí (thế kỷ 2), còn tranh của Tăng Dụ có thể ngang giá với chữ của Vương Hi Chi. Nhưng có một khác biệt thế này: một bức thư pháp có thể viết trong vài phút, còn một bức tranh có khi phải vẽ trong nhiều tháng trời. Cho nên số lượng thư pháp luôn luôn nhiều gấp bội tranh vẽ là vì vậy.

Ta có thể chia quá khứ thành ba thời kỳ để tiện đánh giá. Các đời Hán, Ngụy và Tam Quốc có thể gọi là thời Sơ Cổ (thế kỷ 2 trước CN đến thế kỷ 3 sau CN)... [tiếp theo là danh sách các họa sỹ]. Đời Tấn và Tống (thế kỷ 4 và 5) là thời Trung Cổ... [danh sách họa sỹ]. Đời Tề, Lương, Bắc Tề, Hậu Ngụy, Trần, Hậu Chu (tức là thời kỳ Nam Bắc Triều, thế kỷ 6) là thời Hậu Cổ... [danh sách họa sỹ]. Đời Tùy và sơ Đường (thế kỷ 7) là thời Hiện Đại... [danh sách họa sỹ]. Hội họa thời Sơ Cổ thì đơn giản, vì ta chỉ nghe tên các bức tranh mà không làm sao thấy được chúng. Thời Trung Cổ đã sản sinh một hỗn hợp của các phẩm chất tinh giản và lịch lãm, và các tác phẩm hội họa của thời kỳ này, ví dụ như của Cố Khải Chi và Lục Thám Vi, có giá rất cao. Hội họa thời kỳ Hậu Cổ thì dễ đánh giá và phân biệt hơn, và cũng gần gũi với thị hiếu hiện đại hơn. Một số tác phẩm thời Trung Cổ, như của họ Cố và họ Lục, có thể đặt ngang với tranh từ thời Sơ Cổ. Một số tranh

thời Hậu Cổ, như của Trương Tăng Dụ và Dương Tử Hòa, có thể đắt ngang với tranh của các họa sỹ thời Trung Cổ. Một số họa sỹ hiện đại như Đồng Bá Nhân, Triển Tử Kiên, Dương Tử Hòa và Trịnh Pháp Sỹ, có thể đòi giá ngang với tranh thời Hậu Cổ. Những họa sỹ hiện đại có giá tranh ngang với thời Hậu Cổ là Dụ Khê, Ấm Tăng, Ngô Đạo Tử và Diêm Lập Bản. Có hàng trăm hạng tranh thuộc hàng nhị phẩm. Ta chỉ kể ra đây những tác giả được thiên hạ biết đến nhiều mà thôi.

Bất kỳ bộ sưu tập nào cũng phải có những bức danh tiếng của Cổ, Lục, Trương và Ngô thì mới được gọi là sưu tập hội họa. Cũng giống như nói một nhà sách bắt buộc phải có các bộ Cửu Điển (chín tác phẩm cổ điển) và Tam Sử (ba tác phẩm về lịch sử) vậy. Cổ, Lục, Trương, Ngô ví cũng như Cửu Điển, còn Dương, Trịnh, Đồng, Triển thì như Tam Sử. Các họa sỹ khác thì tương tự như các sách triết học vậy thôi. Người sưu tầm phải được tận tay sờ tranh, tận mắt ngắm tranh, biết cái giá của tranh và hào phóng tiền bạc thì mới được. Với những người như thế, một bức tranh bình phong của Đồng, Triển, Trịnh, Dương, Tôn (Thượng Tử), Diêm hoặc Ngô sẽ có giá 20.000 đỉnh bạc, còn hạng dưới thì đáng 15.000 đỉnh. Một bức tranh quạt của Dương Khế Đan, Điền Tăng Lượng, Trịnh Pháp Long, Dụ Khê, Ấm Tăng hoặc Diêm Lập Đức sẽ đáng giá 10.000 đỉnh. Đó là giá tranh của các họa sỹ danh tiếng nhất, còn của những người khác thì tùy từng tranh mà định giá theo phẩm chất. Có những tác phẩm do nhiều họa sỹ cùng vẽ, và trong trường hợp này, giá một tranh nhị phẩm có thể được nâng lên ngang với giá của họa sỹ nhất phẩm có tham gia trong đó. Cũng có khi tranh của một họa sỹ nhất phẩm nhưng lại vẽ trong thời kỳ không phải là đỉnh cao của mình thì có giá ngang với tranh nhị phẩm mà thôi. Nhưng tranh tam phẩm thì không bao giờ có giá của tranh nhất phẩm, ngay cả khi có một họa sỹ nhất phẩm tham gia trong đó. Người thưởng thức phải biết định giá tranh ngay tại chỗ. Ví dụ, Trương Chí nổi tiếng và cao giá về thảo thư, nhưng lệ thư và quan thư của ông lại không có giá bằng. Ta đã được xem những sách quý viết bằng khải tự nhỏ xíu, và cả những bức thư pháp của Hữu Thạch Nam và Thủy Lượng. Tranh ngựa của Vệ Ừng rất cao giá, nhưng tranh

nhân vật của ông không nhất thiết cao giá như vậy. Ta cũng từng được xem những bức tranh nhân vật có thể sánh với tranh của Cố và Lục. Tranh khổ lớn và tranh khổ nhỏ khác nhau về bút pháp, còn tranh đẹp khác nhau về phong cách. Vương Hi Chi (nhà thư pháp vĩ đại) chẳng hạn, ông vẽ theo nhiều phong cách khác nhau, và các bức thư pháp theo lối thảo thư và bán thảo thư của ông cũng khác nhau về phẩm, tùy ở thời điểm sáng tác. Trong hội họa cũng như thư pháp, không có một qui chế rõ rệt và đơn giản nào để người ta theo đó mà định giá trị từng tác phẩm. Bạch Tào Nguyên viết sách về các bộ sưu tập nhà nước và tư nhân, nhưng lại không biết gì về hội họa; những bình phẩm của ông ta chẳng có giá trị gì hết.

Mọi việc đều là ở chỗ người mua thích bức tranh đó đến đâu: nó có thể ngang giá với vàng ngọc hoặc vô giá trị, hoàn toàn tùy thuộc vào thị hiếu của người ấy. Không thể đặt một giá cố định được.

## Xác định, sưu tầm, mua và thưởng ngoạn tranh

Hầu hết các đệ tử thư pháp đều có biết qua về hội họa, và lúc nào cũng có nhiều người sưu tầm nghệ thuật. Nhưng nhiều nhà sưu tầm không biết giá trị những bức tranh của mình là bao nhiêu, hoặc thạo giá cả thì lại không biết đường thưởng thức. Những người biết thưởng thức thì thường lại không biết cách bảo quản chúng thế nào, hoặc không làm được một vừng tập cho hẳn hoi. Đó là những lỗi thường thấy của các nhà sưu tầm.

Trong đời Trinh Quán (Đường Thái Tông, 627-649) và Khai Nguyên (Đường Huyền Tông, 713-741), các hoàng đế là những bậc thông sáng và đam học giả đều yêu chuộng và sành điệu nghệ thuật. Hoàng đế đích thân xuống chiếu thu thập các bảo vật quốc gia từ khắp nơi trong thiên hạ. Tranh sưu tầm được rất nhiều. Các thư viện của triều đình đầy ắp sách và các tác phẩm thư pháp quý giá. Nhiều người hiến bảo vật cho triều đình được bổ nhiệm vào các chức quan thích hợp, còn những viên chức lo việc tìm kiếm sưu tầm nghệ thuật được thưởng công rất hậu. Cũng có nhiều nhà sưu tầm tư nhân rất hãnh diện về kho bảo vật của họ, và quả thật họ cũng lưu giữ được nhiều tác phẩm tốt.

Lựa chọn sáng suốt thì có được sưu tập hay, vì của quý lúc nào cũng ở lẫn với của dở. Nếu không biết điều này, thậm chí có thể lẫn lộn tranh mới cũ, vì nhiều tranh xưa được ở nơi khí hậu tốt trông vẫn như mới, và nhiều tranh mới thường vẫn bị hư hại do không được bảo quản cẩn thận. Có những kiệt tác từ đời Tấn đời Tống mà trông vẫn như mới, sau mấy trăm năm mà giấy màu vẫn tốt nguyên. Thế là tại làm sao? Khoảng giữa đời Khai Nguyên và Thiên Bảo của bản triều, có biết bao nhiêu di vật của người xưa bị hư hại hoặc thất lạc chỉ vì không được cất giữ cẩn thận. Này, vàng trong núi, ngọc trai trong biển, đều có thể lúc nào cũng có. Nhưng tranh vẽ thì dễ bị thời gian hủy hoại, mà họa sỹ chẳng thể cải tử hoàn sinh để vẽ lại được. Chẳng phải đáng buồn lắm sao? Nhiều người dùng tranh cầu thả, không biết cuộn lại giở ra cho đúng cách, làm trầy rách mặt tranh. Nhiều người không biết gói buộc cất giữ tranh phải thế nào, để đến nỗi thất lạc mà không biết. Cho

nên tranh nguyên tác mỗi ngày một hiếm hoi. Chẳng phải đáng buồn lắm sao?

Tranh và thư pháp chỉ nên giao cho những ai thực sự yêu quý chúng cất giữ. Chớ nên giở tranh ra xem nơi gần lửa, chỗ gió lùa, khi ăn uống nhậu nhẹt, hoặc chưa rửa tay chân sạch sẽ. Có lần Hoàn Huyền lấy tranh và thư pháp ra cho khách xem. Một người khách, không phải là kẻ chuộng nghệ thuật, giở tay sờ một bức tranh trong khi đang cầm bánh ăn, làm ố bẩn một vết dài. Hoàn Huyền giận không nói được. Từ bấy giờ bắt tất cả những ai muốn xem tranh phải rửa tay thật sạch đã. Phòng xem tranh phải có một chiếc bàn rộng phẳng phiu, mặt bàn phải lau chùi sạch sẽ trước khi trải cuộn tranh lên đó. Với những cuộn tranh lớn, phải làm giá đỡ đằng hoàng. Thường xuyên mở các cuộn tranh ra sẽ tránh cho chúng khỏi bị hỏng vì ẩm.

Từ nhỏ ta đã học được việc coi giữ các cuộn tranh và thư pháp, biết xếp chúng cho ngăn nắp và thưởng thức vẻ đẹp của chúng. Ngày đêm ta đã làm việc đó. Mỗi khi có được một tác phẩm mới cho bộ sưu tập của nhà, ta sẽ cả ngày loay hoay chỉnh đốn và thưởng thức nó. Nếu biết có người muốn bán tranh tốt, ta thường phải bán cả quần áo và nhịn ăn để có tiền mua cho bằng được. Người nhà và gia nhân thường cười ta, ai cũng bảo “Sao người cứ lụi lụi cả ngày vào thứ việc nhàn cư đến thế?” Ta lại bảo rằng “Nếu không lụi lụi nhàn cư như vậy, làm sao ta có thể tận hưởng cuộc đời ngăn ngủi này?”

[Những đoạn không dịch trong sách này là:

Chữ kí và lạc khoản.

Công triện và tư triện của các thời đại.

Bồi tranh và đánh số tranh.

Bích họa trong các đền đài ở lưỡng kinh và các vùng quê.

Danh sách các bức họa vô danh nổi tiếng.

Nhiều thông tin loại này đã có trong bài viết của Mễ Phi, xin xem Trích đoạn 14.]

## Trích đoạn 10. Thế kỷ 10

**Kinh Hạo**

*khoảng năm 920*

### NÓI CHUYỆN PHƯƠNG PHÁP

*(sách Bút Pháp Chí)*

[Đến đây chúng ta đã sang thế kỷ thứ 10, thế kỷ chứng kiến sự phát triển đầy đủ của thể loại phong cảnh điển hình của hội họa Trung Quốc. Trong thời Ngũ Đại (907-995), tranh phong cảnh đã có phong cách lớn lao và chiếm được một địa vị quan trọng mới mẻ để rồi từ đó ngự trị nền hội họa Trung Hoa cho đến tận ngày nay. Trong số các danh họa của thế kỷ này, Kinh Hạo và đồ đệ là Quan Đồng là những người đầu tiên, rồi đến Đồng Nguyên, Cự Nhiên, Lý Thành và Phạm Khoan vào những thập kỷ đầu của triều đại nhà Tống. Những cái tên Kinh-Cự-Lý-Đồng đã trở thành đại diện cho đỉnh cao của phong cảnh. Họ thành một nhóm rất giống nhau hoặc gần nhau về phong cách mà sau này các bậc thầy thời hậu Nguyên và Minh đua nhau học tập và bắt chước. Kinh Hạo sống qua giai đoạn biến cải từ nhà Đường sang Hậu Lương. Ông lấy hiệu là Hùng Cúc Tử, là một địa danh được ông nhắc tới trong câu mở đầu của đoạn này.]

Ta có nhiều mẫu đất ở Hùng Cúc trong núi Đại Hằng, và làm ruộng sống ở đó. Một hôm, ta lên núi Thâm Thành ngắm cảnh. Chẳng mấy lúc, ta thấy mình đứng trong bóng râm của một khối đá khổng lồ mở ra như cánh cửa. Lối mòn phủ đầy rêu còn ẩm sương, và những tảng đá hình thù kì lạ chênh vênh dốc ngược trong sương khói. Ta đi tới nữa và thấy một khoảnh rừng thông cổ thụ, có những cây thân gốc lớn dị thường. Vỏ chúng xanh rêu và như vẩy cá, thân vươn thẳng cao vút lên trời. Nơi những cây thông ấy mọc thành đám rừng thưa, không khí thật thanh khiết và tràn đầy sự sống. Cũng có những cây thanh thảo đứng riêng ra một cồi. Có cây rễ xoắn xuýt trời lên khỏi mặt đất. Có cây đứng vươn tán trên một thác nước. Chúng mọc theo

hai bờ sông, bám cả vào những khe nứt của vách đá, và phủ đầy rêu xanh. Ta kinh ngạc xiết bao, chỉ biết ngăm nhìn không chán mắt.

Ngày hôm sau, ta mang bút vẽ trở lại nơi ấy. Phải vẽ đến hàng nghìn lần, ta mới bắt được cái thần của cảnh.

Mùa xuân năm sau, ta gặp một lão trượng tại Thạch Tang Trống. Ông lão hỏi ta đang làm gì và ta nói rằng ta đang vẽ. Lão bèn nói “Vậy người có biết về bút pháp chãng?”

“Thưa lão trượng, một kẻ phàm phu như con làm sao biết bút pháp là gì.”

“Vậy người có biết ta đang muốn tiết lộ cho người điều gì chãng?”

Ta vừa lúng túng vừa kinh ngạc, chãng nói được nên lời.

Lão trượng bèn nói: “Này, người là một thiếu niên tốt lành, nên hãy nghe đây, và hãy học lấy. Có sáu điều thiết yếu trong hội họa. Thứ nhất là khí, thứ nhì là vận, thứ ba là tư, thứ tư là cảnh, thứ năm là bút, và thứ sáu là mực.”

Ta đáp: “Họa tức là họa, nghĩa là đồ lại sao cho giống thì thôi, làm sao phải lăm điều như vậy?”

“Người lầm rồi. Đúng là họa có nghĩa là họa lại. Nhưng không được nhầm lẫn cái bề ngoài với cái chân thực. Phải nhận ra cái hình và cái chân của sự vật. Khi chưa nhận ra điều này, người chỉ vẽ giống mà không họa được cái chân vậy.”

“Xin lão trượng nói rõ hơn về cái giống và cái chân?”

“Giống là khi người vẽ được đúng hình của sự vật nhưng thiếu mất cái khí của nó. Chân nghĩa là khi người họa được cả hình dạng và thần khí vậy. Hình mà thiếu khí thì chỉ là hình chết mà thôi.”

Ta vội vàng tạ lỗi ngu dốt, rồi đánh bạo nói: “Thư pháp và hội họa là việc của các nhà thông thái, hậu bối chỉ là kẻ nông phu mà dám mạn thượng thử bút, thất bại là đáng lăm rồi. Dám xin lão trượng dạy bảo cho, liệu hậu bối có thể khi nào làm nổi chãng?”

Lão trượng nói: “Lòng dục của người ta là vực thăm ở đời. Chỉ có các bậc hiền giả mới biết tìm thú vui trong âm nhạc và hội họa. Người là kẻ có hạnh, nên gắng sức và chớ nản lòng. Ta bảo người, trong sáu cái thiết yếu của hội họa. Khí nghĩa là cái thần luôn vận động, dẫn dắt và điều khiển hoàn toàn ngọn bút. Vận nghĩa là gợi được cái hình mà không cần phải đầy đủ mọi chi tiết, là tạo được ấn tượng mà không bị tầm thường cầu thả. Tư nghĩa là ngắm nghĩ để hiểu thấu cái muốn vẽ và cách bố cục cho xứng hợp. Cảnh nghĩa là để mắt đến bốn mùa thay đổi và nhận cho ra cái chân của sự vật. Bút nghĩa là bút pháp, cách sử dụng bút, đưa nó đi theo luật định, mà vẫn biết đồng thời điều chỉnh và thay đổi. Bút pháp không phải là nội dung, cũng không phải là hình thức. Nó là chuyển động, là một chuyển bay vậy. Còn Mực, hoặc cách dùng mực, sẽ cho những sắc độ đậm nhạt khác nhau để tạo cảm giác về vị trí và độ sâu nông của sự vật và nhờ vậy mà có được một hình thức tự nhiên. Mực có vẻ như không phải ở bút mà ra.”

Sau một lúc im lặng, lão trượng lại nói: “Có cả thầy bốn hạng: Thâm, nghĩa là lão luyện; Diệu, là tuyệt vời; Kỳ, là khác thường; và Xảo, là tinh xảo. Vẽ dễ như không mà vẫn bắt được đầy đủ cái hình hồn nhiên của tạo hóa, ấy là Thâm hạng lão luyện. Có thể thâm nhập vào đến bản chất của muôn vật rồi vẽ ra được hình và phong cách của chúng cho thật đúng, ấy là Diệu hạng tuyệt vời. Vẽ ra những cái bất ngờ của cảnh thật, thậm chí làm biến dạng sự vật, là Kỳ hạng khác thường. Hạng này có bút pháp hay, nhưng thường yếu về tư duy. Còn hạng Xảo có thể vẽ ra những thứ xinh xắn và làm ra bộ như hiểu biết phép tắc cả rồi; họ cố vẽ cho thật kỹ, rồi biện hộ lý giải để gây dựng danh tiếng. Hạng này biểu diễn giỏi mà phẩm chất chẳng có gì.

“Đường bút có bốn phẩm chất khác nhau: gân, thịt, xương, lực. Khi nét bút đứt đoạn mà vẫn như liền nhau qua các khoảng trống của nó, ấy là nét gân. Khi nét bút di chuyển đầy đặn trọn vẹn từ đầu đến cuối, ấy là nét thịt. Khi nét bút đi thật khỏe và thẳng, ấy là nét xương. Còn khi không có một nét nào yếu, ấy là đường bút đã có lực vậy. Cho nên quá lạm dụng mực thì hồng hình; đậm nhạt không đủ độ thì thiếu lực; nét gân chết thì hồng nét



thịt; nét đứt gãy rời rạc là thiếu gân; còn vẽ xinh xắn đơn thuần là thiếu nét xương vậy.

“Có hai loại lỗi, nhìn thấy và không nhìn thấy. Những lỗi nhìn thấy được là kiểu như vẽ hoa trái mùa, nhà quá nhỏ so với người, cây cối cao hơn núi, hoặc cầu không bắc sang đến bờ – là những lỗi thuộc về kích thước, có thể sửa được. Những lỗi không nhìn thấy được thì như là thiếu thần khí hoặc hoàn toàn biến dạng. Mực dùng rất nhiều, mà sự vật vẫn chết dí trên mặt tranh. Những lỗi này không thể sửa được.

“Người thích vẽ mây, rừng, núi và sông. Người phải hiểu cho rõ tại sao mọi vật lại có những vẻ khác nhau như thế. Tỉ như cây, mỗi loài đều mọc ra khác nhau tùy bản chất của chúng. Thông bách tán mọc thẳng không vắn vẹo, không quá gần nhau, cũng không quá rải rác, không phải xanh lục mà cũng không phải thanh thiên. Chúng mọc thẳng đứng, lên đến một độ cao nhất định thì cành vươn xuống phía dưới, như thể đung đưa, không chạm đất, và nằm theo thứ tự trên dưới lẫn lượt. Cũng như thế là tinh thần của quân tử vậy. Có người vẽ bách tán có thân vắn vẹo và cành lá rậm rạp. Ấy là không đúng với cái thần và cách của bách tán. Còn thông reo thì luôn vắn vẹo, nhiều cành đan chéo nhau. Chúng vắn vẹo có thể thức hẳn hoi, và mọc theo hướng mặt trời. Tán lá nó hình như dây tao đôi và cành như sợi đay. Nhưng vẽ thông reo mà như răn nằm trên giấy thì hỏng. Những cây khác như tùng, sồi, du, liễu, dâu... loài nào cũng có dáng dấp riêng. Hiểu được chúng đâu phải ngày một ngày hai mà được.

“Hình tượng của phong cảnh là do nhiều luồng thiên lực mà có. Núi có đỉnh nhọn, đỉnh bằng, đỉnh tròn, nối với nhau thành rặng, lại có khe, có vực, có vách treo leo, có thung có lũng với những lối mòn chạy qua, những nơi hiểm trở không vết chân người, rồi những khe suối và sông ngòi. Đỉnh núi có hình thù khác nhau, nhưng cả rặng núi phải cùng chuyển theo một đường liên tục. Rừng và suối chỉ thấy lấp ló nơi này nơi kia. Vẽ phong cảnh mà thiếu những yếu tố đó thì chưa được, cũng chẳng khác gì vẽ nước mà dùng nét rối loạn, đứt gãy, hoặc không gọi được con sóng và bạc đầu vậy. Mây và mù nặng nhẹ ra sao là tùy từng lúc, và chúng đều bỗng bành theo luồng khí

chuyển và không có hình cố định. Phải tả được cái dịch chuyển lớn của chúng, chớ sa vào chi tiết làm gì. Đó là những điều đầu tiên phải biết để tránh. Rồi mới đến việc luyện bút.”

Ta hỏi: “Họa sỹ xưa nay, lão trượng nghĩ thế nào về họ?”

“Chỉ có một vài người gọi là đạt. Tạ Hách coi Lục Thám Vi là đệ nhất thiên hạ, nhưng giờ đây thật khó lòng thấy được nguyên tác của ông ta. Còn Trương Tăng Dụ, trong những tranh vẫn còn lại cho đến nay, thường vi phạm cái lí của vạn vật. Nhiều họa sỹ vẽ màu, nhưng tranh đen trắng thật ngày càng đẹp trong thời của bản triều (Đường) ta. Tranh của Trương Tháo mạnh ở việc tái tạo sắc khí của cây và đá, tuyệt luân trong cách sử dụng mực, vẽ cái gì cũng lão luyện thấu đáo từ trong nhận thức. Ông ta không cần nhiều màu mè. Thật là độc nhất vô nhị. Hai hòa thượng Cự Dinh và Bạch Vân có sắc thái rực rỡ kỳ diệu, bắt được cái thần đích thực của muôn vật, thường khiến ta phải kinh ngạc và ngỡ ngàng thấy mình chưa thể hiểu hết được họ. Vương Duy có tài sử bút và dùng mực thật phong phú và hài hòa. Ông truyền đạt một sắc khí cao đạo. Hình tượng trong tranh ông bộc lộ một tri thức sâu sắc. Lý Tư Huấn kiến văn rộng và có quan điểm cao nhã. Bút pháp ông tinh tế. Tranh ông khôn và đóm đáng, mà hoàn toàn không dùng mực mảng đậm nhạt. *Tranh Hạng Ung vẽ đá và cây bị khô và lờ mờ rất lạ. Ông dùng mực đặc biệt giỏi, nhưng bút pháp thiếu xương cốt. Tuy nhiên, ông thành công trong phong cách tự do và bắt được cái chân tướng đồng nhất thể của vạn vật thừa hồng hoang vậy. Nguyên Đại Choang thì chỉ khôn khéo và xinh xắn mà thôi. Ngô Đạo Tử giỏi chân dung, tranh có cá tính rất cao. Ông vẽ cây không cần theo công thức. Chỉ tiếc là ông sử dụng mực chưa hết tầm mà thôi. Sau họ Trần và sư Đào Phấn thì toàn những họa sỹ hạng trung bình và không có gì khác thường. Bút pháp và dụng mực của họ bộc lộ khó khăn. Đại khái ta chỉ có thể nói như thế với người...* [Tôi bỏ không dịch một đoạn ở đây, vì thấy chẳng có gì quan trọng.]

Lão trượng im lặng hồi lâu, rồi bảo ta: “Người nên cố gắng. Đến lúc không phải loay hoay đến bút pháp và dụng mực nữa, người sẽ vẽ được

những cảnh hồn nhiên như thực. Nhà ta ở gần đây. Ta là Thạch Trống Đạo Nhân.”

“Hậu bối xin được làm đồ đệ.”

“Không cần đâu. Không cần đâu.”

Rồi Thạch Trống Đạo Nhân bỏ đi. Hôm sau, ta muốn vấn an mà tìm khắp nơi không thấy dấu vết gì. Từ đó, ta vẫn theo lời chỉ bảo của ông, thấy quý giá vô cùng, bèn mạnh dạn viết ra đây để làm mẫu mực cho những kẻ nhập môn hội họa.”

[Sách Khố Đề Yếu cho rằng Kinh Hạo không phải là tác giả của đoạn văn này. Sách ấy viết: “Văn phong có vẻ khô khan, không trôi chảy. Đang giữa những đoạn văn lịch lãm đẹp đẽ, tự nhiên lại nảy những câu chữ của hạng phàm phu tục tử. Có vẻ chỉ là một kẻ biết đọc mà chưa biết văn phong, mạo danh họ Kinh mà thôi.” Tình trạng nghi ngờ tác giả và la lối “mạo danh” rất thịnh hành trong thời kỳ nhà Mãn Thanh, nếu xét theo các tiêu chí khoa học phương Tây thì thật chẳng có căn cứ gì cả. Hiện nay, học giả Du Chiển Hoa là người kịch liệt bác bỏ những luận điệu nghi ngờ đó. Ông Du nói rằng ta không có bút tích nào khác của Kinh Hạo để có thể so sánh. Kinh Hạo là một họa sỹ, không phải văn sỹ, và chính những câu chữ giản dị kia càng làm ta tin rằng đúng là ông đã viết đoạn văn này. “Không thể xác định tính thật giả của một đoạn văn bằng cách chỉ xem văn phong của nó hay dở thế nào, mà không xét gì đến nội dung. Đây thật sự là thói xấu của đám quan trường vậy!” Tôi hoàn toàn đồng ý với ông Du. Phần lớn những bài phê bình văn bản trong các thế kỷ 18 và 19 ở Trung Quốc đều chỉ là lối lộng ngôn bừa bãi như vậy. Xin xem thêm lời bình của tôi ở Trích đoạn 8.]

## Trích đoạn 11. Thế kỷ 11

Quách Hy  
1020-1090

### PHỤ HUẤN (LỜI CHA DẠY CON)

(sách *Lâm Tuyền Cảo Chí*, năm 1080)

[Đến đây, chúng ta bắt đầu vào thời nhà Tống nổi tiếng. Các họa sỹ đời Đường đã nâng hội họa đen trắng lên đến đỉnh cao, làm hiển lộ mọi khả năng của việc dùng mực theo nhịp điệu, đặt nền tảng cho phong cách ấn tượng, thường được gọi là văn nhân họa. Đời Tống quan trọng vì ba lí do: (1) bắt đầu có hội họa kinh viện, tức là hoạt động của các Họa Viện (Viện Hàn Lâm Hội Họa) của triều đình, nói chung theo đường lối hiện thực, trái ngược với phong cách ấn tượng; (2) sự cáo chung của thể loại chân dung; và (3) sự ra đời của thể loại phong cảnh, với đà khích lệ của các bậc thầy thời Ngũ Đại và Tiền Tống (Kinh-Quan-Lý-Đống). Mỗi quan tâm chính của hội họa đã chuyển từ nhân vật sang thiên nhiên (phong cảnh, chim, thú).

Đoạn văn này có thể được coi là lời báo hiệu cho cuộc hồi sinh của hội họa phong cảnh, cho thấy một cảm xúc mãnh liệt đối với núi non, sông hồ, và trình bày một số kỹ thuật quan trọng. Cái cảm xúc mãnh liệt này đối với thiên nhiên xuyên suốt trong văn xuôi và văn vần của Trung Quốc và không phải là kết quả của tư tưởng Thiền. Nó xác định bước chuyển biến của nghệ thuật Trung Quốc, hy sinh thể loại chân dung và bước sang lĩnh vực phong cảnh. Nói chung mọi người đều công nhận người viết bài này là Quách Tử, con trai Quách Hy, như đã viết trong mấy đoạn mở đầu.

Muốn xem ví dụ tranh của Quách Hy, xin đọc sách của Cahill, trang 36-37.]

## Giáo đầu

Sách Luận Ngữ viết, “Người ta phải biết hướng đến Đạo, xây dựng tư chất, dựa vào gương mẫu của bậc chính nhân, và biết vui với lục nghệ.” Lục nghệ gồm có lễ, nhạc, cung, kị, văn và toán. “Văn” ở đây là do ở “Họa” mà ra. Ba phần của Kinh Dịch bàn về Núi và Biển, Khí, và Hình, là do ở ba loại khí mà ra, tức là núi, không khí, và hình thể. Mỗi loại lại có cái khí riêng của nó. Chúng đều là khởi thủy của hội họa.

Hoàng Đế làm ra áo bào và các trang phục có hình vẽ [rồng, phượng...], ấy là gốc của hội họa. Vua Thuấn có mười hai hình tượng, gồm cả hình “rồng hoang” và “côn trùng trang trí”, bảo là để có thể “thấy được hình ảnh của thời thượng cổ”. Lại nói “Họa nghĩa là hình ảnh”, có nghĩa rằng hình ảnh là cái làm ra hội họa. Lời luận cho các quẻ trong Kinh Dịch mà gọi là Soán Từ cũng là vì thế. Sách Luận Ngữ viết, “Trong hội họa, phần trắng dùng sau cùng.” Sách Chu Lễ cũng viết, “Trong hội họa, việc dùng phần trắng là sau cùng.” Xem thế thì thấy nguồn gốc của hội họa là từ rất xa xưa và ở nhiều nguồn khác nhau mà ra. Cách đọc cổ điển của câu “Phục Hy họa quẻ” là đọc chữ họa với nghĩa “vạch một nét”. Nhưng như vậy thật ra vô nghĩa. Chữ “họa” với nghĩa “vạch một nét”, có bộ “đao” hợp thành, là mãi sau này mới có. Chữ “họa” rất cổ kia chưa thể có bộ “đao”, và phải được hiểu theo nghĩa “vẽ” bình thường mới đúng. Cũng nên lưu ý rằng các lối viết như cổ văn, điệu tự, triện tự như ta biết ngày nay đều là hình tượng, tức là tranh vẽ cả.

Từ tuổi ấu thơ, ta đã được theo cha đi chơi chốn lâm tuyền, ngắm xem phong cảnh thiên nhiên hoang dại. Mỗi khi cha vẽ tranh, người lại bảo, “Vẽ phong cảnh phải theo phép tắc của nó, không phải cứ vẽ thế nào cũng được.” Ta luôn ghi chép những gì cha nói, được hàng mấy trăm câu, nay xin soạn thành bài này đăng để lại cho những ai cũng yêu quý hội họa như ta vậy.

Chao ôi, cha ta đã từng tu đạo và học phép trường sinh. Nhà ta không phải nòi họa sỹ. Cha đến với hội họa thật hồn nhiên, rồi cũng được tiếng là

người “biết vui với lục nghệ”. Cha ta còn là bậc có tư chất lớn lao, một người con hiếu thảo và một người bạn trung hậu. Người đã biết lấy lục nghệ mà thư giãn vậy. Con cháu người chớ bao giờ quên điều ấy.

## Phong cảnh

Vì có gì mà người quân tử yêu thiên nhiên làm vậy? Là vì họ thường sống với nhà và vườn cây, thích huýt sáo trên những tảng đá ven suối, thích gặp gỡ ngư phủ, tiều phu và những kẻ sỹ ẩn dật, và vui vầy với vợ, con, cò, vạc. Phàm là người ai chẳng ghét chốn phù hoa náo nhiệt, ai chẳng mong được có lần gặp gỡ bậc chân nhân bất tử ẩn hiện trong mây. Ở thời thái bình thịnh trị, vua sáng tôi hiền, chẳng nên làm cái việc một mình bỏ đi tìm bản ngã làm chi, vì làm sao có thể sao nhãng bổn phận lúc đó. Nhưng giấc mộng lâm tuyền tao ngộ chân nhân nào có bao giờ là không nung nấu đâu. Lũ chúng ta thường chẳng mấy khi được thấy được nghe thiên nhiên vẫn chuyển ngoài kia. May mà có các họa sỹ biết tái tạo và mang tạo hóa đến cho chúng ta vậy. Ta có thể tưởng như mình đang ngồi trên đá tảng trong lũng suối nghe vợ kêu chim hót, hóa ra vẫn đang ngồi trong buồng vẽ trước bức tranh. Đó chẳng phải là vui lắm sao, là ước gì được nấy đó sao? Cho nên tranh phong cảnh được nhiều người tìm mua là thế. Đến với những bức tranh như vậy mà thần trí không thanh sạch thì chẳng khác nào có tội với cái đẹp nhường kia của tạo hóa.

Vẽ phong cảnh và ngắm tranh phong cảnh đều có cách riêng. Một bức tranh đẹp có thể rất lớn mà vẫn không có vẻ quá khổ, hoặc rất nhỏ mà vẫn không có vẻ chật chội. Cùng một bức tranh, lấy cái tâm của kẻ ẩn sỹ mà xem thì thấy nó thật vô giá, mà nhìn bằng thần trí của kẻ trọc phú rờm đời thì hoàn toàn chẳng đáng một xu.

Núi và nước (trong tranh) là những cái lớn lao. Phải nhìn chúng từ xa để thấy được cái dáng chung của cảnh. Tranh nhỏ xíu vẽ người thì có thể liếc nhanh khi cầm trong tay hoặc để trên mặt bàn. Ấy là cách xem tranh.

Quả thật núi có nhiều loại. Có loại leo trèo tốt, có loại chỉ để ngắm từ xa, có loại tốt cho người đi du ngoạn, và có loại tốt cho việc làm nhà để ở. Vẽ núi mà gọi được điều này thì có thể coi là đạt. Người ta thường thích núi để du ngoạn và để ở được hơn là núi chỉ để trèo hoặc ngắm từ xa. Trong vòng hàng trăm dặm núi, thường chỉ có ba mươi hoặc bốn mươi dặm là tiện cho

việc du ngoạn và làm nhà ở mà thôi, và ai cũng muốn chỗ đất ấy. Ngay những bậc quân tử đang tìm kiếm cảnh đẹp lâm tuyền cũng vậy. Họa sỹ và nhà phê bình đừng bao giờ lãng quên cái động lực nguyên khởi của hội họa phong cảnh, cái lẽ sống của nó vậy.

Đôi khi ta có thể tiên đoán số phận qua một tác phẩm hội họa. Lý Thành gia thất đê huề, đông con nhiều cháu, vì ta thấy núi và các khối đất trong tranh ông rộng rãi đầy đặn, trên thanh dưới nặng, thật có tướng sinh sôi tốt lành. Đây cũng chẳng phải là tướng số đơn thuần, mà là nên như thế vậy.

Học vẽ cũng giống học viết, phải có mẫu mực mà theo. Sao chép những tác phẩm mẫu mực của Trung Dụ, Vương Hi Chi, Hữu Kỳ Nam và Lưu Công Tuyền (thư pháp), rồi sẽ giống được họ. Với ai học rộng tài cao thì nên luyện đủ mọi phong cách rồi thâm nhập chúng thành một phong cách riêng của mình. Đó mới thực là việc phải làm. Ngày nay có thói người ở Sơn Đông thì sao chép Lý Thành còn người Sơn Tây và Thiểm Tây thì sao chép Phạm Khoan.

Nhưng rồi ai cũng sẽ rơi vào lối mòn vậy thôi. Hà có gì mà mọi người ở mọi nơi như thế mà lại đua nhau sao chép một phong cách? Mà từ xưa vẫn thế – người ta chỉ biết theo một trường phái, và thế là tất cả trở thành đồng loạt một cách chết người. Có người sẽ không nghe lời khuyên này, không phải vì họ không muốn nghe, mà chỉ vì thói quen mà thôi. May sao, ai cũng biết ghét bị đồng loạt và muốn được tươi mới, cho nên ta nói muốn lớn lao thì không được khép mình theo mãi một thầy.

Lưu Tông Viễn có nói rất hay về những “bí quyết” của bố cục mà ta thấy đúng không những trong văn chương mà còn trong tất cả mọi việc, nhất là trong hội họa. Trong bất kỳ thể loại hội họa nào, không kể to nhỏ nhiều ít, bí quyết đầu tiên của thành công là sự toàn tâm toàn ý. Không toàn tâm, cái thần của ta không thể nhập vào việc, và tác phẩm sẽ thiếu cái khí rành mạch. Phải nghiêm túc, nếu không tác phẩm sẽ hời hợt. Phải toàn lực toàn ý, nếu không tác phẩm sẽ ọp ẹp. Biếng nhác và làm lấy lệ sẽ chỉ ra được thứ tranh yếu ớt và nhập nhèm. Tranh vẽ lúc trầm uất sẽ có không khí u ám, thiếu cái khí chất nhẹ nhàng. Tất cả đều do không toàn tâm toàn ý vậy.



Hoặc giả vờ theo lối chơi chơi, kết quả tất sẽ không hoàn chỉnh – ấy là lỗi thiếu nghiêm túc. Nếu vẽ theo thói quen hoặc được chằng hay chớ, phong cách sẽ lập cập không nhất quán – ấy là lỗi thiếu toàn lực. Thiếu cái khí mạch lạc thì thiếu rõ ràng, thiếu khí chất nhẹ nhàng thì phong cách mất khoáng hoạt phần chần, thiếu hoàn chỉnh thì hại đến bố cục và hình thể, và thiếu nhất quán thì hỏng về phong cách. Đó là vài lỗi thường thấy ở những người học vẽ. Tất nhiên, người biết sẽ hiểu được những chuyện này.

## Lời Quách Tử

Ta đã nhiều lần thấy cha ta bỏ dở vài bức tranh mới vẽ. Người để mặc chúng mười mười hai ngày, không muốn vẽ nốt. Phải chăng ông muốn tránh tâm trạng lười nhác của mình? Nhiều khi ông mãi mê vẽ liên tục, quên mọi chuyện khác, thế rồi bỗng có cái gì đó làm ông đứt mạch, có khi chỉ là cái gì đó rất vặt vãnh, và thế là ông lại để đó. Phải chăng ông không muốn vẽ với tâm trạng chán nản? Khi ông làm việc, phòng vẽ của ông thật ngăn nắp trật tự. Ánh sáng trời chan hòa vào qua cửa sổ, bàn vẽ sạch sẽ, bày biện hương trầm, bút lông và các loại mực ông đã lựa chọn cẩn thận; rồi ông rửa tay, mài mực như thể hành lễ vậy. Khi tâm trí ông đã hoàn toàn tĩnh tại, ông mới động bút. Phải chăng như thế là để tránh cái lỗi thiếu nghiêm túc? Một khi đã xong phác thảo, ông vẫn còn tiếp tục xem xét nó, thêm chỗ này, sửa chỗ kia, cho tới khi thấy thật vừa ý mới thôi, chẳng khác nào một vị tướng điều khiển quân vào chiến dịch. Phải chăng đó là để tránh cái lỗi thiếu toàn lực? Cha ta đã giải thích cặn kẽ những điều này với ta không biết bao nhiêu lần, có lẽ với hy vọng rằng ta sẽ suốt đời ghi nhớ chúng như bí quyết để thành công.

Có người học vẽ hoa, đặt một bông hoa xuống một cái hố dưới đất rồi đứng ở trên mà nhìn để có thể nhận thấy cái toàn diện riêng biệt của nó. Có người học vẽ trúc, đặt cây trúc trước một bức tường rồi nhìn bóng nó in trên tường ấy lúc đêm trăng để nghiên cứu đường viền của loài trúc. Học vẽ phong cảnh cũng phải nhìn nhận cho ra mọi vật, rồi lấy xa gần mà đặt chúng vào cho đúng. Phải tận mắt quan sát núi non, sông nước, nhận cho ra cái vẻ thật của chúng. Phải ngắm núi và thung lũng từ xa để thấy cái hình tượng chung, lại phải đến gần để biết rõ cái chất khác nhau trên bề mặt. Mây và sương mù trong cảnh thật khác nhau theo mùa: tĩnh lặng vào mùa xuân, cuộn cuộn vào mùa hạ, thưa mỏng vào mùa thu, và u tịch vào mùa đông. Để bắt cái sinh khí của mây, phải vẽ được cái nét bao quát chung, đừng dùng nhiều nét tả bề mặt quá. Sườn núi cũng khác nhau theo mùa: mỉm cười và e thẹn vào mùa xuân, xanh mướt mát vào mùa hạ, phong vận gọn gàng vào mùa thu, và mệt mỏi ngái ngủ vào mùa đông. Muốn vẽ cho

đúng cái thần sắc của sườn núi, phải tả cho được cái kiểu núi ấy mà đừng đi quá vào chi tiết. Mưa bão trong cảnh thật chỉ nhìn thấy được từ xa, còn nếu đến gần, cảnh vật sẽ biến dạng, mất liên tục, và không còn thấy những tương quan phức tạp nữa. Cái rành mạch của khí, cả khi trời trong cũng như trời mù, chỉ nhận thấy được ở cảnh xa và sẽ mất đi trong cận cảnh.

Hình người trên núi là để gợi đường đi, các đèn tạ là để chỉ những nơi có cảnh đẹp. Vị trí cây cối và các đám rừng thưa là dùng để gợi vẻ xa gần, còn sông suối thung lũng có chỗ gián đoạn chỗ liên tục là để gợi độ sâu của cảnh. Cầu và đò là những cái cần thiết của người, còn thuyền câu và cần câu giúp làm dịu cõi lòng vậy.

Trái núi trung tâm có vai trò đường bộ của vị chúa tể cai quản những đỉnh núi nhỏ hơn cùng những khu rừng và lũng suối tập hợp xung quanh đó, là điểm qui tụ của tất cả những thứ lớn nhỏ ở xung quanh. Nó phải có dáng vẻ của một đấng quân vương đang đăng triều và tiếp đám thần dân, không ai dám lơ là và bất cần. Một cây bách tán mọc cao vút lên trời, lãnh tụ của tất cả các cây bụi, cây leo và cỏ lác mọc xung quanh. Nó có dáng một bậc hiền nhân quân tử ở ngôi danh dự, điều khiển công việc của đám phàm phu, không ai dám tỏ thái độ bất kính hoặc bất mãn.

Một quả núi nhìn gần thì thế này, ra xa vài dặm thì lại khác, mà ngoài vài chục dặm lại khác nữa. Nó thay hình đổi dạng trên từng bước đi, càng ra xa càng khác. Nhìn nó từ trước mặt, từ bên sườn, từ sau lưng, mỗi chỗ một khác, mỗi điểm nhìn thấy một phương diện khác nhau. Cho nên phải biết một quả núi chứa trong nó hình dạng của hàng chục hàng trăm quả núi vậy. Trông nó thế này vào mùa xuân mùa hạ, thế khác vào mùa thu mùa đông, cảnh trí nó thay đổi theo mùa. Vẻ nó sáng chiều khác nhau, mưa nắng khác nhau. Cho nên phải biết một quả núi chứa trong nó dáng vẻ của hàng chục hàng trăm quả núi vậy.

Nhân tâm vị cảnh. Cho nên ta thấy hạnh phúc khi đứng trước những dãy núi mùa xuân mù sương, thấy thư thái và nhẹ nhõm trước một trái núi có rừng già khi mùa hạ, thấy tỉnh thức mà cô đơn trước cảnh mùa thu trong trẻo với những cánh rừng đang trút lá bạt ngàn, thấy yên ảng và cô quạnh

trước cảnh mùa đông mịt mù trong sương tuyết. Tranh phải làm cho người xem cảm xúc như thể họ đang trong cảnh thực vậy.

Cũng như thế, tranh phải khiến cho người xem thấy ước muốn một điều gì đó. Người ta ngửa ngáy muốn đi khi thấy một dải vết chân trắng trắng trải dài trong sương chàm; người ta ước gì được tận mắt ngắm dòng sông yên bình kia đang lấp lánh dưới ánh tà dương; người ta nảy ra ý nghĩ muốn được lên núi sống khi thấy hình những kẻ sỹ ẩn dật trong chốn lâm tuyền; người ta ao ước được du ngoạn để tận mắt ngắm những dòng suối gập ghềnh dưới vách đá cheo leo ấy trong tranh. Tranh phải gợi được những ước muốn như thế bằng cách khiến cho người xem tưởng như mình đang đứng trong cảnh thật.

Núi non vùng đông nam (Trung Quốc) thanh cao kì lạ. Không phải thiên tạo tư vị gì vùng này, mà chỉ vì đất ở đó gồm những vùng châu thổ thấp (Thượng Hải, Hàng Phố...). Nền đất nông. Nhiều núi non và vách hoa cương mọc dựng đứng lên trời, và những thác nước trông như thể từ chín tầng mây đổ thẳng xuống. Có những thác nước cao hàng nghìn trượng như ở Hoa Sơn, thật cao, nhưng cũng không nhiều. Những rặng núi lớn từ đất bằng vươn lên, chứ không từ đất trũng.

Núi non vùng tây bắc thì bao la. Cũng không phải vì thiên tạo tư vị gì vùng đất ấy, mà vì mặt đất ở đó cao hơn, sông ngòi từ đó mà chảy xuống, và chân núi nhấp nhô trải dài dưới những vùng trũng ấy. Mặt đất dày và nước thì sâu. Có nhiều dãy núi uốn lượn trải dài hàng ngàn dặm qua những cao nguyên nhấp nhô tứ phía. Có những đỉnh núi đột ngột vút lên như ngọn Tung Sơn và Thảo Thạch, nhưng cũng không nhiều, và ngay cả hai ngọn này cũng có vẻ như mọc lên từ đáy đất trũng sâu bên dưới bằng địa.

Vùng núi Tung Sơn có những cảnh sông suối tuyệt vời, vùng Hoa Sơn thì đẹp vì các đỉnh núi hiền hòa, Hằng Sơn có những kẽ núi kì ảo, Hành Sơn có các khe vực nguy nga, còn Thái Sơn thì có một đỉnh núi đặc biệt mỹ miều. Có đủ hết núi non danh tiếng và các chốn lớn lao như Thiên Thai, Ngô Nhĩ, Lư Sơn, Hồ Sơn, Yến Đường, Minh, Nga My, Ngô Hạ, Thiên Tân, Vương Vũ, Lâm Lư, và Vũ Dương. Những nơi ấy đều có ngọc quý và là chốn qua

lại của các bậc chân nhân bất tử. Vẻ đẹp hùng vĩ của chúng không thể tả xiết được. Muốn nắm bắt được thần khí của chúng, chỉ có cách đến tận nơi cho thỏa lòng mong, ngắm chúng cho kĩ cho thỏa lòng ước, cho đến khi nhắm mắt lại rồi mà vẫn thấy chúng rõ ràng ở trước mặt. Đến lúc ấy, chẳng phải loay hoay giấy lụa bút mực gì nữa cũng có thể vẽ những gì đã có trong tâm khảm mình mà thành tranh. Nay, hòa thượng Hoài Tự nghe tiếng sông chảy ban đêm ở Hạ Long mà đổi mới được thư pháp của mình. Trương Húc nhìn đường kiếm của Công Tôn mà chế ra được lối thảo thư đặc biệt. Nếu không có chuẩn bị, kiến thức thâm hậu, kinh nghiệm rộng rãi, cảm nhận sâu sắc và biết chắt lọc, làm sao có thể vẽ được một bức tranh đầy cảm hứng về những ngọn núi khắc khoải kia và tạo nên được một thế giới sống động trên các tầng mây ấy?

Có nhiều lỗi trong tranh của các họa sỹ trẻ nôn nóng hiện nay. Về chuyện phải có chuẩn bị, ta đã nhìn một bức tranh mới nhan đề “Chân nhân luyện sơn”, vẽ một ông già tay chống cằm ngồi bên mép một đỉnh núi, và một bức khác nhan đề “Hiền nhân luyện thủy”, vẽ một ông già đang nghe ngóng dưới một vách đá. Những bức tranh ấy bộc lộ tình trạng thiếu chuẩn bị. Chủ đề “luyện sơn”, yêu mến cảnh núi non, nhẽ ra phải được diễn đạt như trong bài “Lều Cỏ” của Bạch Cư Dị, làm cho người ta thấy được cảm giác mãn nguyện được sống trong núi. Chủ đề “luyện thủy”, yêu mến sông nước, nhẽ ra phải được diễn đạt như trong bức “Vương Toàn” của Vương Duy, vẽ ra hết những niềm vui thú chỉ có được ở bên sông. Không thể chỉ dùng hình ảnh một ông già để diễn đạt những chủ đề này.

Về chuyện phải có kiến thức thâm hậu, ta đã thấy những thợ vẽ chỉ bố trí ba bốn đỉnh núi chỗ này chỗ kia, hoặc vẽ ba bốn nét lăn tăn trên mặt nước. Đó là do thiếu kiến thức thâm hậu. Bởi lẽ núi có nhiều kiểu khác nhau, to nhỏ cao thấp khác nhau. Một bức tranh đạt phải cho thấy chiều hướng của các trái núi, mối quan hệ của chúng với nhau, và tả được cái khối lớn lao của chúng. Các khối nước cũng vậy, hoặc tĩnh lặng, hoặc chảy xiết, tung tóe, sủi bọt, hoặc trải dài mênh mang, nhưng cái phẩm chất sâu thẳm của nước là yên bình và mẫn túc.

Về chuyện thiếu kinh nghiệm rộng rãi, người sinh trưởng ở vùng đông nam chỉ biết vẽ những ngọn núi mảnh và cứng nhắc của quê mình, còn người sinh trưởng ở Thiểm Tây chỉ biết vẽ những dải núi dài ở Quang Sơn và Long Sơn. Người học theo phong cách của Phạm Khoan thì thiếu cái duyên và vẻ đẹp của Lý Thành, còn người học theo phong cách của Vương Duy thì thiếu cái cấu trúc thanh nhã của Quan Đồng. Những lỗi ấy là do kinh nghiệm hạn hẹp vậy.

Về chuyện thiếu cảm nhận sâu sắc và biết chắt lọc thì thế này: không phải núi nào cũng đẹp, không phải sông nào cũng duyên dáng, khúc nào cũng mỹ miều. Mặt đẹp nhất của núi Đài Hương là ở Lâm Lữ, cảnh đẹp nhất của núi Thái Sơn là ở Long Yên. Rõ ràng vẽ bất kỳ hoặc vẽ tất cả là phạm cái lỗi thiếu chọn lọc vậy.

Có nhiều lỗi do thiên vị một chiều. Vẽ núi lờm chờm nhiều quá thì tranh hóa bừa bộn; không khí xa lánh quá thì dễ thành lạnh nhạt. Nhiều nhân vật thì dễ dung tục, nhiều nhà cửa dễ thành đông đúc. Vẽ đá nhiều nét xương quá thì thành cứng. Vẽ đất nhiều nét thịt quá thì thành nhẽo. Nét bút không tròn trịa đủ thì thành gãy góc, khiến cảnh mất vẻ thực. Mực thiếu độ bóng thì thành khô, khiến cảnh mất sức sống. Nước mà không đủ động thì là “tử thủy” (nước chết). Mây mà không đủ tự nhiên thì là “băng vân” (mây đóng băng). Núi mà không có sáng có tối thì gọi là “thiếu sắc độ”, còn vẽ lộ hết ra thì gọi là “thiếu sinh khí” (thiếu hơi thở mù sương). Sáng và tối là do mặt trời. Vẽ mà thiếu sáng tối thì cũng như không có mặt trời ngoài thiên nhiên vậy. Sương mù lẫn quất, nếu không vẽ sự vật chỗ ẩn chỗ hiện thì không tả được sự vận chuyển của khí mù sương vậy.

Núi non là những vật lớn lao. Chúng nhô lên hạ xuống, mở ra và tĩnh tại, chúng phải bao la và khổng lồ, đường bệ, có thần thái nghiêm khắc; chúng phải như đang ngoảnh nhìn một phía, phải như đang ngẩng cao đầu hoặc cúi rạp vái chào, như đang với tới cái gì trước mặt và dựa vào cái gì sau lưng; chúng phải ngược lên và nhìn xuống phía thung lũng, phải như đang cúi xuống hạ lệnh cho vạn vật ở bên dưới. Thế gọi là những nét đặc trưng của núi vậy.

Nước là vật có sống. Hình nó phải tĩnh và sâu. Nó phải mệnh mang, bao bọc, phải có cái thể của nó. Nó phải sủi bọt, tung tóe và phun vọt. Nó phải sống động với những nguồn suối tươi mới, phải đủ lượng để chạy đến tận nơi xa vời. Nó phải từ trời đổ xuống trên những con thác vời vọi, phải âm âm lao xuống tận mặt đất dưới kia. Nó phải có những ngư phủ hạnh phúc và cây cỏ xum xuê khắp xung quanh. Nó phải nhẹ nhàng trong một ngày mù sương và náo nhiệt vào một buổi sớm mai mùa hạ. Thế gọi là những nét sinh động của nước vậy.

Suối là huyết mạch của núi, cây cỏ là lông tóc, còn mây và sương mù là vẻ mặt của nó. Cho nên núi có sinh động được là nhờ có nước chảy, phì nhiêu được là nhờ có cây cỏ, và duyên dáng được là nhờ mây mù. Một quả núi là gương mặt của một con suối, các đỉnh tạ bên bờ nước là mắt, và các hoạt động của ngư phủ là vẻ mặt của nó. Cho nên một con suối nên duyên là nhờ có những núi đồi ở bên cạnh, trong treo và thú vị nhờ có các đỉnh tạ, và nên thơ nhờ có cảnh hoạt động của ngư phủ. Đó là những cái phải có để vẽ núi và suối vậy.

Có núi cao. Có núi rộng. Núi cao có vân mạch sâu ở dưới, có vai nhô lên, những đỉnh bên dưới gần sát nhau, nối nhau, dựa vào nhau. Những núi ấy không “đơn độc”, cũng không “đột ngột”. Núi rộng có vân mạch ở đỉnh, đầu hơi cúi, vai rộng duỗi ra, chân núi vững chãi và chắc khỏe. Khối lớn lao của nó chông chất lên cao và chìm xuống những độ sâu thăm thẳm. Những núi này “không mỏng mảnh”, “không gãy khúc”. Vẽ núi cao mà để chúng đứng một mình thì dễ bị “đột ngột”. Vẽ núi rộng mà “mỏng mảnh” thì dễ bị “gãy khúc”. Đó là những điều phải biết về hình thể của núi vậy.

Cấu trúc của đá là xương cốt của trời đất. Điều quan trọng là xương cốt phải ăn sâu và không được rời hợt bề ngoài. Nước là “huyết” của trời đất. Điều quan trọng là máu huyết phải lưu thông.

Núi không mây ví như mùa xuân không có hoa nở.

Núi thiếu mây thì mất vẻ thanh tú, thiếu suối thác thì mất vẻ hấp dẫn, thiếu lối mòn thì mất cảm giác có sự sống, thiếu cây cỏ thì mất sinh khí. Không có “thăm viễn” thì chúng thành phẳng lì, không có “bình viễn” thì

chúng thành như ở ngay trước mặt, không có “cao viễn” thì chúng thành thấp lùn. Đó là ba luật viễn cận dùng khi vẽ núi: từ dưới thấp mà nhìn lên là “cao viễn”, từ bên trong rìa núi nhìn ra là “thâm viễn”, còn nhìn đôi về phía xa thì là “bình viễn”. Sự vật có vẻ ngoài sáng rõ khi dùng cao viễn, tối và nặng khi dùng thâm viễn, và có bóng sáng tối khi dùng bình viễn. Cao viễn cho thấy được độ cao lớn, thâm viễn lột tả được các lớp lang phức tạp, và bình viễn trình bày được cảnh xa nhẹ nhàng tan vào khoảng không vời vợi. Trong phép thứ nhất, hình người nhìn thấy sáng mà rõ; trong phép thứ hai, chúng có vẻ lúc ẩn lúc hiện; và trong phép thứ ba, hình người chỉ nhẹ nhàng mờ nhạt mà thôi. Sáng mà rõ thì không thể thấp lùn, lúc ẩn lúc hiện thì không thể cao lớn, và nhẹ nhàng mờ nhạt cũng không thể cao to. Đó là ba phép viễn cận vậy.

Có ba kích cỡ cho ba thứ khác nhau. Núi to hơn cây, và cây lớn hơn người. Nếu núi mà không lớn hơn cây hàng nhiều chục lần thì không phải là núi lớn. Tương quan to nhỏ giữa cây và người là ở tỉ lệ giữa lá cây và đầu người. Bao nhiêu lá thì bằng một đầu người và một đầu người chiếm chỗ của bao nhiêu lá. Ấy là cách diễn tả tương quan giữa núi, cây và người. Đó là ba kích cỡ vậy.

Nếu muốn vẽ núi cho cao, nên vẽ có mây phủ ở lưng chừng. Núi mà vẽ rõ ra cả thì trông sẽ không cao. Nếu muốn vẽ sông cho dài, nên vẽ nó lúc ẩn lúc hiện. Sông mà vẽ rõ ra cả thì nhìn sẽ không dài. Núi mà vẽ lộ hoàn toàn thì mất cái sắc khí tiêu biểu của núi mà chỉ giống như cái đầu chày mà thôi. Sông mà nhìn thấy đầy đủ từ đầu đến cuối thì không thể vẽ nó uốn lượn nhiều, và sẽ giống như một con giun vậy.

Một cảnh sông có núi rừng bao quanh phải cho thấy càng nhiều chi tiết càng tốt, khiến cho người xem có thể càng nhìn lại càng muốn nhìn kỹ hơn. Vẽ một rặng núi chạy dài thì nên cho nó nhấp nhô thật xa để hút được tầm mắt người xem ra xa theo nó. “Núi xa không có bề mặt, nước xa không có sóng, người xa không có mắt.” Chúng vẫn có cả, chỉ không nhìn thấy mà thôi.



[Còn có nhiều đoạn khác nữa viết về cách xử lý những chủ đề thơ ca, về kỹ thuật vẽ đá, đất, các sắc diện của mưa, bão, tuyết, da trời; về cách dụng bút, mực và màu. Những đoạn đã dịch trên đây cũng cho thấy đầy đủ cách nhìn thiên nhiên và kỹ thuật vẽ phong cảnh của Quách Hy.]

## Trích đoạn 12. Thế kỷ 11

**Quách Nhược Hư**

(nổi tiếng trong giai đoạn 1070-1080)

### NHỮNG BỨC TRANH TA ĐÃ THẤY

(sách *Đồ Họa Kiến Văn Chí* – năm 1070)

[Trương Ngạn Viễn đã kể câu chuyện hội họa của ông cho đến thời điểm năm 841, và bày tỏ hy vọng sẽ có người kế tục ông. Quách Nhược Hư, một phò mã có chức quyền trong triều đình và rất được sủng ái trong những năm 1070-1075, đã đáp ứng lòng mong mỏi ấy và viết cuốn *Đồ Họa Kiến Văn Chí* (Những bức tranh ta đã thấy) cho giai đoạn từ 689 đến 1074.

Đây là cuốn sách rất đáng trân trọng, cho dù nó chưa thật cân xứng với câu chuyện của Trương Ngạn Viễn. Sách liệt kê các họa sỹ của giai đoạn quan trọng là thời Ngũ Đại, nhưng không xếp hạng họ, và có thêm những giai thoại thú vị. Cũng như sách của họ Trương, nó cũng bắt đầu bằng các nhận định chung về hội họa. Một phần các nhận định chung này chỉ là lặp lại các ý kiến của người khác. Họa sỹ và các nhà phê bình ở Trung Quốc rất thích có đồng ý kiến với tiền nhân, và do đó cũng thường đồng ý kiến với nhau. Nếu dịch độ nửa tá các bài luận văn về nguyên tắc và kỹ thuật hội họa, sẽ thấy tất cả chúng đều nói rất giống nhau về cùng một vấn đề. Phần nói về kỹ thuật trong sách này không chi tiết cụ thể bằng của Quách Hy (Trích đoạn 11). Tôi chỉ dịch một vài đoạn có giá trị độc đáo và quan trọng để làm nguồn tham khảo về lịch sử và các nhận định về hội họa. Đặc biệt có ý nghĩa là các nhận xét về quá trình chuyển biến của hội họa từ chân dung sang các thể loại điểu, thú, côn trùng và phong cảnh trong giai đoạn quan trọng của các thế kỷ 10 và 11. Họ Quách là người đương thời với Tô Đông Pha, Lý Công Lân và Mễ Phi. Sách *Đồ Họa Kiến Văn Chí* đã được Alexander Soper dịch hết sang tiếng Anh.]

## Phong cách chính là người

Tạ Hách nói [về lục pháp]: “Đầu tiên, phải tạo được khí vận sinh động; thứ hai, dùng bút pháp mà dựng nên cấu trúc; thứ ba, tả đúng cái hình của sự vật; thứ tư, tô màu cho thích hợp; thứ năm, bố cục; và thứ sáu, sao chép.” Không ai có thể tóm tắt sáu phép tắc hội họa hay hơn thế. Tuy nhiên, người ta có thể học để có được năm phép sau, còn “khí vận sinh động” thì phải có năng khiếu bẩm sinh mới làm được vậy. Không thể tỉ mỉ học được điều đó, cũng không thể cứ luyện mãi mà có được nó. Phải có cảm giác bẩm sinh về nó. “Khí vận sinh động” dường như phải tự nó đến mới được.

Để ta nói rõ điều này: các kiệt tác ngày xưa đều là của các sỹ phu tài cao ngời trọng hoặc các kẻ sỹ ẩn dật nơi lâm tuyền. Họ sống đời chân nhân và tìm thanh tịnh trong hội họa, hết mình với nó, nên cái tâm thanh cao của họ lộ rõ trong tranh họ vẽ. Tranh vẽ có “khí vận sinh động” cao là vì người họa sỹ vẽ ra nó có tư chất cao. Và “khí vận sinh động” có cao thì tranh mới tràn đầy sức sống. Và như ta đã nói, một tác phẩm như thế là cao hơn hết thầy trong hàng nhất phẩm, vì nó dường như đã bắt được cái thần của sự vật. Tranh vẽ phải có cái “khí vận sinh động” thật dồi dào thì mới được gọi là kiệt tác. Nếu không, một bức tranh kỹ càng đến mấy cũng chỉ là một họa phẩm thương mại mà thôi. Nó được gọi là tranh, mà thực ra không phải.

Cho nên thầy Dương không thể học các bí quyết của sư phụ mình, và người đóng bánh xe không thể truyền nghề. Nó phải cùng sinh với người, và trực tiếp từ tâm họ mà ra. Có thể so sánh nó với chữ ký của mỗi người, vì chữ ký hình như có mang dấu ấn của cái tâm người ta vậy. Những nét những hình này là từ tâm mà ra và là đồng nhất với cái tâm, cho nên gọi là “dấu ấn” của tâm. Cái tâm ta ghi dấu ấn của nó trong mọi ý ta nghĩ, mọi lời ta nói, mọi việc ta làm. Điều này càng đúng hơn trong thư pháp và hội họa, là những việc trực chỉ từ cảm xúc và ý nghĩ của người viết người vẽ và ghi lại rõ ràng trên giấy lụa. Nếu chữ ký còn để lộ tư chất của người, thì thư pháp và hội họa còn bộc lộ con người ta mãnh liệt đến mức nào! Thầy Dương nói: “Lời là giọng nói của tâm; thư pháp là hội họa của tâm. Hiển lộ

trong giọng nói và tranh vẽ là phẩm chất của người, cho dù họ là bậc quân tử hay kẻ phàm phu cũng vậy.”

## Ba danh họa phong cảnh vĩ đại

[Ba bậc thầy phong cảnh là Lý Thành (cuối thế kỷ 10), Quan Đồng (đầu thế kỷ 10), và Phạm Khoan (950-1026). Người đời lại còn thường nhắc đến từng cặp danh họa như sau:

Kinh-Quan, tức là Kinh Hạo và Quan Đồng

Đồng-Cự, tức là Đồng Nguyên và Cự Nhiên

Lý-Phạm, là Lý Thành và Phạm Khoan

Nhiều người cho rằng Lý Thành là giỏi nhất và hài hòa nhất trong bộ ba Lý-Quan-Phạm. Nói chung, các bậc thầy đời Nguyên thì lấy bộ ba này làm mẫu mực, còn các bậc thầy đời Minh thì lại lấy các bậc thầy đời Nguyên làm mẫu mực.

Trong một số tranh của Lý Thành có dùng “bình viễn”, và không phô bày lối viễn cận toàn cảnh phóng đại như ở nhiều họa sỹ khác về sau này. Ông vẽ có tỉ lệ, với cây cối cận cảnh rất to, hiếm thấy ở các họa sỹ khác. Các ngọn núi ngất ngưỡng của Đồng Nguyên và Cự Nhiên nhìn bắt mắt hơn, nhưng cảnh bình viễn của Lý Thành tạo một cảm xúc ấm áp nhân hậu hơn và gần gũi với mặt đất thường ngày hơn. Cảm giác này cũng là hiệu quả của lối dụng bút và mực rất hài hòa của Lý Thành.]

Về phong cảnh, chỉ có ba người là Lý Thành ở Doanh Khâu, Quan Đồng ở Trường An, và Phạm Khoan ở Hoa Nguyên là nổi bật hơn cả. Tranh của họ lão luyện, hơn hẳn các họa sỹ khác, và thành những chuẩn mực rất cao. Ta vẫn còn có thể xem được tranh của Vương Duy (699-759), Lý Tư Huấn (615-716) và Kinh Hạo (920), nhưng thấy cũng không thể ngang hàng với ba người kia. Trong thời gian vừa qua, có nhiều người đã cố hết sức học phong cách vẽ của họ, như Trai Viên Thẩm, Lưu Vĩnh, Kế Trân và nhiều người khác. Trai bắt chước Lý, Lưu bắt chước Quan, và Kế bắt chước Phạm. Chẳng ai làm được như thầy. Tranh Lý Thành nổi bật ở cái thanh khí cởi mở và cảm giác về một thế giới tinh khiết trong những đám rừng thưa mù sương của ông. Đầu bút ông sắc sảo và tự tin, và mực ông dụng cực kỳ tinh tế. Phong cách của Quan Đồng bộc lộ qua những tảng đá chắc khỏe và cứng rắn, những cánh rừng rậm rạp phì nhiêu, những dinh thự cổ trang nhã,

và các nhân vật nhàn tản. Tranh họ Phạm thường có những ngọn núi lớn ngự trị; bút pháp ông đều và nhân vật nhà cửa trong tranh ông thật đơn giản. (Chú thích trong nguyên bản: lối vẽ theo bình viễn cho thấy vẻ đẹp của các cánh rừng mù sương trải dài trên đất bình nguyên là bắt đầu ở Lý Thành. Ông vẽ lá thông hình kim với những nét sắc sảo, không dùng mực nhòe, trông rất sống động. Quan Đồng vẽ lá cây với những nét nhấn, và đôi khi làm rõ cả những đầu cành trụi lá. Không thể bắt chước được nét bút khỏe và đầy sinh lực của ông. Phạm Khoan có lúc vẽ cây mọc nghiêng hoặc ngã hẳn xuống đất, tạo hiệu quả đặc biệt. Ta chưa bao giờ thấy họ Phạm vẽ bách tán và thông reo. Nhà cửa của ông đơn giản, vẽ bằng mực nhòe, sau này thường được gọi là “kim dinh”, nhà bằng sắt.)

Có các họa sỹ khác như Vương Thời Doãn, Vương Toàn, Yến Khuê, Từ Đạo Ninh, Cao Khắc Minh, Quách Hy, Lý Tông Trấn và Cừu Nha. Vài người trong số họ đã học được một phương diện nào đó của thầy, cũng có người học được cả, nhưng chỉ ở mức thô thiển, còn cũng có người đi thẳng vào lĩnh vực riêng của thầy rồi tìm được hẳn một lối đi mới cho mình. Tất cả họ đều đáng phục. Nhưng giới sưu tầm vẫn trả giá cao hơn cho ba bậc thầy kia, coi tranh của họ ngang với kinh điển trong văn Trích đoạn vậy. (Chú thích trong nguyên tác: Quan Đồng là học trò Kinh Hạo nhưng rồi lại giỏi hơn thầy).

## So sánh Đường và Tống

Có người sẽ hỏi so sánh xưa nay thì thế nào. Ta xin nói như sau:

Họa sỹ ngày nay [đời Tống] không thể so với họa sỹ ngày xưa [đời Đường và trước nữa] về nhiều phương diện nhất định, nhưng lại vượt trội ở các phương diện khác. Về tranh vẽ các nhân vật Phật giáo và Đạo giáo, chân dung người, vẽ trâu bò và ngựa, thì nay không thể bằng xưa. Nhưng về phong cảnh, hoa, cây, côn trùng và cá, thì xưa lại không bằng nay. Để ta nói rõ thêm. Về chân dung thì tranh của Cố Khải Chi (thế kỷ 4), Lục Thám Vi (thế kỷ 5), Trương Tăng Dụ (thế kỷ 6), anh em nhà họ Diêm (Lập Bản và Lập Đức, thế kỷ 7) và Ngô Đạo Tử (thế kỷ 8) đều kết hợp được vẻ đẹp với phẩm giá con người và đều có hứng khởi cao. Tranh Ngô Đạo Tử là mẫu mực cho nhiều thế hệ noi theo. Người đời gọi ông là “Thánh Họa” là phải. Trương Huyền, Chu Phương, Hàn Cán và Đới Tung có khí vận và cốt giá đáng kinh ngạc, đời sau không thể hơn được. (Ghi chú trong nguyên tác: Trương Huyền và Chu Phương đời Đường giỏi về tranh chân dung; Hàn Cán giỏi về ngựa, và Đới Tung giỏi về trâu – tất cả họ đều ở đời nhà Đường, thế kỷ 8). Cho nên ở đây ta nói rằng xưa hơn nay. Nhưng tranh phong cảnh của Lý Thành, Quan Đồng và Phạm Khoan, tranh hoa điều của Từ Hy, của Hoàng Thuyên và con là Hoàng Cư Trai, lại mở ra những lối đi khác không ai sánh được (trong suốt đời nhà Tống, trừ Quan Đồng ở đầu thế kỷ 10). Thậm chí nếu bố con Lý Tư Huấn, với tam Vương (Vương Duy, Vương Hưng và Vương Tế [đời Đường], cùng Biên Luyện và Trần Thạch, đều là các chuyên gia hoa điều [của nhà Đường] có tái sinh bây giờ thì cũng khó lòng sánh được với các danh họa đương đại. Cho nên nói nay hơn xưa là ở chỗ này. Phải nhìn cho hết trước sau, nhận cho ra ai giỏi hơn ai cái gì, chớ nên vơ đũa cả nắm vậy.

## Phong cách khác biệt giữa họ Hoàng và họ Từ

Thường nói: “Họ Hoàng giàu có, còn Từ Hy là con người của thiên nhiên.” Cái khác nhau ấy không chỉ ở tham vọng đối với đời của mỗi nhà, mà cũng do hoàn cảnh sống của họ vậy. Ta xin nói rõ thêm. Hoàng Thuyên và con là Cư Trai đều là họa sỹ cung đình ở Tứ Xuyên. Thuyên được cất nhắc làm phó sứ ở kinh đô, đến khi sang với nhà Tống thì lại được bổ nhiệm làm Công Tân. *(Ghi chú trong nguyên tác: Có người nói chuyện Toàn được nhà Tống bổ nhiệm làm Công Tân là không có căn cứ, bởi lẽ ông qua đời ngay sau khi về với nhà Tống, các tác phẩm của ông chủ yếu được sáng tác ở Tứ Xuyên và đều mang niên hiệu thời Đường Ai Đế).* Hoàng Cư Trai cũng được cử vào Họa Viện và làm việc cho triều đình. Hai bố con vẽ nhiều chim hoa quý và đá lạ. Hiện nay người đời biết đến họ qua các bức tranh như “Chim ưng giữa hoa đào”, “Chim trĩ và thỏ trắng”, “Lồng vàng chim quý”, và các tranh vẽ công và rùa. Chim của họ đều béo tốt mượt mà, còn trời và nước thì màu có những sắc độ khác nhau. Còn Từ Hy, ông là kẻ ẩn sỹ đất Giang Nam, có đầu óc lý tưởng và sống đời không theo thói thường. Ông vẽ tre trúc hoang dại và hoa mọc trên cát ở ven hồ, vẽ chim biển và cá lớn dưới nước sâu. Người ta biết ông qua các tranh như “Ngõng trời cò hoang”, “Cá tôm trong bụi rậm đầm lầy”, và tranh vẽ những cành hoa kì ảo mọc đan chéo nhau, bụi rậm và những vạt cỏ dại. Chim trong tranh ông có cái khí mảnh và nhẹ, trời nước thường hòa quyện vào nhau. Có thể thấy rằng người ta chỉ vẽ những gì người ta nhìn thấy. Phân biệt ra hai loại chỉ là để tiện nói, nhưng cũng đúng là ở thời điểm ấy họa sỹ ở đất nào thì vẽ những gì họ thấy ở đất ấy vậy. Nói chung, tranh vẽ ở đất Giang Nam [gần Thượng Hải] bộc lộ cái thần khí ẩn dật, thiếu sức mạnh của các họa sỹ đất Tứ Xuyên. Nhưng cả hai trường phái đều khỏe mạnh trong các tranh vẽ phong lan mùa xuân và các loài cúc nở mùa thu.

[Chỉ cần xem các nguyên tác treo trong bảo tàng viện Đài Bắc, hoặc chỉ cần nhìn phiên bản của chúng, cũng có thấy rằng tranh vẽ hoa, chim và hươu nai trong vườn đã lên đến mức hoàn thiện về màu, nét và sắc độ vào thế kỷ 10]



## Vài mẫu giai thoại

Diêm Lập Bản. Một hôm, Diêm Lập Bản (thế kỷ 7) người đời Đường đến Thanh Châu xem một bức họa của Trương Tăng Dụ (cuối thế kỷ 6) rồi tự nhủ, “Thật không xứng với danh tiếng của ông ta.” Ngày hôm sau, ông trở lại xem nữa, rồi nói, “Dù sao, cũng có thể ngang hàng với các danh họa cận đại.” Hôm sau nữa, ông lại đến xem, lần này thì thốt lên: “Bây giờ ta mới hiểu! Quả là danh bất hư truyền!” Rồi không thể rời mắt khỏi nó, ông bèn nằm ngồi ngay dưới bức bức họa ấy hàng chục ngày liền, mãi mới dứt áo ra về.

Ngô Đạo Tử. Trong thời Khai Nguyên (713-741), đại tướng Bạch Vân phải làm tang lễ cho cha mẹ, đến gặp Ngô Đạo Tử xin vẽ cho một vài hình ma quỷ lên các bức tường trong điện Thiên Cung ở Lỗ Giang để làm vật dâng tế. Ngô Đạo Tử nói: “Tôi không vẽ đã lâu. Nếu tướng quân thực sự muốn có tranh, xin hãy cho xem vài đường kiếm, may ra tôi lại được hứng khởi mà vẽ được chăng.” Y lời, vị đại tướng cởi bỏ ngay tang phục, mặc quần áo thường, nhảy lên ngựa phóng như bay, tiến, thoái, xoay tròn, rồi bất thần tung thanh bảo kiếm lên không trung cao tới vài trăm trượng, rực sáng trên trời như những tia sét. Khi lưỡi kiếm rơi xuống, ông đưa bao ra đỡ, lưỡi kiếm chui gọn vào bao như cầm tay mà tra vào vậy. Mấy nghìn người đứng xem bàng hoàng không nói được lời nào. Ngô Đạo Tử bèn lấy bút và bắt đầu vẽ lên tường. Những hình vẽ ấy cứ thay nhau hiện ra như là những vật có sống, khiến ai nhìn thấy cũng phải nao lòng thốn thức. Trong đời Ngô Đạo Tử, đó là những giây phút viên mãn nhất của ông vậy.

Chu Phương. Chu Phương đời Đường giỏi viết văn và vẽ tranh. Xuất thân nhà quan lại, ông đánh bạn với nhiều công hầu trong triều đình. Anh trai ông là Hạo, một kỵ mã và cung thủ giỏi, từng theo tướng Quách Thư Hán đi chinh phạt Tây Vực, lập công trong trận đánh chiếm thành Thạch Bảo và được cất nhắc làm tướng cai quản toàn bộ quân cấm thành. Đức Tông Hoàng Đế (780-804), lúc đang cho xây Trương Minh Điện có bảo Hạo rằng, “Ta nghe nói em trai ngươi là họa sỹ giỏi. Nay ta muốn vẽ mấy bức bức họa trong điện này, ngươi hãy nói cho nó biết.” Vài tháng sau, nhà

vua lại nhắc lại chuyện đó. Chu Phương bèn vào cung. Khi ông phác thảo bức đầu tiên, hàng chục ngàn người trong cung đổ ra xem, có cả những người biết vẽ. Có người còn góp ý, khen chỗ này, gợi ý nên sửa chỗ kia. Chu Phương dập xóa sửa sang ngay tại chỗ, ngày này qua ngày khác trong hơn một tháng. Đến lúc vẽ xong thì không còn ai nói được điều gì nữa. Tất cả đều khâm phục.

Con rể tướng Quách Tử Hy là tư đồ Triệu Tông có lần đặt Hàn Cán vẽ một bức chân dung, ai xem cũng phải khâm phục. Vẽ sau, Triệu tư đồ lại đặt Chu Phương vẽ một bức chân dung nữa. Quách tướng quân cho treo hai bức chân dung ấy cạnh nhau, nhưng tự mình không biết bức nào đẹp hơn bức nào. Một hôm con gái ông, là vợ Triệu tư đồ, về thăm cha mẹ. Ông bèn hỏi: “Có biết chân dung ai đấy không?” Bà Triệu nói, “Tất nhiên là chân dung chồng con rồi!” Lại hỏi: “Thế bức nào giống nó hơn?” Bà Triệu nói ngay, “Thưa cả hai đều giống, nhưng bức thứ hai đẹp hơn. Bức trước vẽ được hết các nét giống, nhưng bức thứ hai vẽ được cả nụ cười, vẻ mặt và dáng dấp của chồng con ạ.” Bức thứ hai ấy là của Chu Phương. Quách tướng quân rất hài lòng, nói, “Giờ ta mới biết bức nào là đẹp hơn vậy.” Rồi cho người đem hơn trăm tấm lụa đến tạ Chu Phương để tỏ lòng ngưỡng mộ. Chu Phương trong đời vẽ rất nhiều tranh giấy lụa và bích họa. Cũng trong đời vua Đức Tông, có nhiều người Cao Ly bỏ ra rất nhiều tiền để đặt ông vẽ hàng chục bức một lúc rồi mang hết tranh ấy về nước họ.

Hoàng Thuyên. Có lần Ngô Đạo Tử vẽ chân dung Chung Quí [người hàng phục được quí sứ]. Đấng bất tử ấy ăn mặc rách rưới, mù một mắt, một cẳng chân thâm tím sưng vù, và đầu quấn khăn vành. Một tấm bảng viết gài vào thắt lưng. Bàn tay trái của ông túm chặt một con quí, còn bàn tay phải đang móc mắt nó. Đó là bức tranh sinh động nhất từng được vẽ ra trên đời này. Có người đem nó dâng cho vua đất Tứ Xuyên. Nhà vua yêu quý bức tranh, thường treo ngay cạnh giường ngủ. Một hôm, vua cho gọi Hoàng Thuyên đến xem bức tranh ấy, và Hoàng Thuyên hết lời ca ngợi nó là kiệt tác. Nhà vua bảo, “Ta muốn thấy Chung Quí dùng ngón tay cái móc mắt con quí kia, như thế mới bổ. Người hãy chữa lại như thế cho ta.” Hoàng

Thuyên xin phép đem bức tranh về nhà nghiên ngẫm nhiều ngày rồi biết rằng mình không thể chữa nó được. Ông bèn vẽ một bức chân dung Chung Quí khác đang móc mắt quí sứ bằng ngón tay cái. Vẽ xong, ông đem cả hai bức đến cho nhà vua. Vua hỏi: “Ta chỉ bảo người chữa nó, sao lại vẽ cái khác?” Hoàng Thuyên đáp, “Trong tranh của Ngô Đạo Tử, toàn bộ thân thể của Chung Quí, từ vẻ mặt, tư thế và sức vóc đều tập trung hết vào ngón trỏ kia chứ không phải vào ngón cái. Tôi không thể chữa điều đó được. Cho nên đành liều chết vẽ cái khác, không dám mong bằng được bạc tiền bồi, nhưng dám tưởng đã vẽ cho tất cả sức lực toàn thân của Chung Quí này đều đã tập trung được vào ngón cái vậy.” Nhà vua càng nhìn tranh càng khâm phục, bèn tặng ông gấm vóc và đồ vàng bạc để tỏ lòng ngưỡng mộ.

[Nhẽ ra nên có thêm tài liệu về hội họa của thời kỳ sau Quách Nhược Hư, đặc biệt là về các họa sỹ của Họa Viện đời Nam Tống. Tác giả Đặng Thuần có làm được điều này trong sách Họa Chí viết vào cuối thế kỷ 12, nhưng cả những ý kiến chung chung cũng như vài chi tiết nhỏ nhặt về cuộc sống của các họa sỹ cung đình trong Họa Viện đều không đáng dịch. Ngay cả sách Tống Triều Minh Họa Chí của Lưu Đạo Thuần, cùng thời với Quách Nhược Hư, cũng vậy mà thôi.]

## Trích đoạn 13. Thế kỷ 11

**Tô Đông Pha**

1036-1101

### SỰ HƯNG KHỞI CỦA PHÁI VĂN NHÂN HỌA

[Đến đây, chúng ta sắp được chứng kiến sự hưng khởi của phái Văn Nhân trong hội họa do ảnh hưởng của Tô Đông Pha, một trong những văn nhân và thi nhân vĩ đại nhất của Trung Quốc. Họ Tô là một thiên tài đa dạng, động vào lĩnh vực nào là làm cải biến lĩnh vực ấy. Lối vẽ “văn nhân” cũng còn được gọi là lối vẽ “hiển ý”, có nghĩa là diễn đạt cái ý tưởng của mình. Do vậy, lối vẽ này rõ ràng là lối mà phương Tây gọi là “expressionist”, tức là trường phái “biểu hiện”. Nét đặc trưng của lối vẽ này là rất kiệm nét, vẽ rất nhanh, và bố cục đơn giản, chẳng hạn như chỉ vẽ một nửa cành hoa, hoặc một hai cây trúc mọc cạnh một tảng đá sơ sài. Ta không nên lẫn lộn lối vẽ này với cái thường được gọi là lối vẽ của Nam Phái, mặc dầu nói chung hai lối vẽ này đều có tinh thần giống nhau trong quan hệ mật thiết của chúng với thư pháp, trong bút pháp tự do và có nhịp điệu, cũng như trong cách chọn những chủ đề có thi tứ và thiên về thôn dã hơn đô thị. Thuật ngữ Nam Phái, do Đồng Kỳ Xương đưa ra vào cuối những năm 1600, có hàm ý rất rộng và đã được dùng để chỉ phong cách của hầu hết các danh họa cổ điển, chỉ trừ có Lý Tư Huấn, Hạ Khuê và Mã Viễn và những đồ đệ Bắc Phái của họ. Thực ra Nam Phái và Bắc Phái khó có thể phân biệt ra cho rõ ràng. Cứ nhìn những nét bút đầy nhịp điệu của Mã Viễn thì thấy ông cũng chẳng khác gì Nam Phái.

Có lẽ nên gọi phong cách Nam Phái là phong cách “ấn tượng” (impressionist), theo nghĩa “Tân ấn tượng” (Neo-impressionist) của hội họa Pháp thì đúng hơn; còn phong cách đối lập thì gọi là cổ điển, như của thời Phục Hưng bên phương Tây vậy. Trường phái Văn Nhân Họa thì giống như trường phái “biểu hiện” (expressionist). Theo nghĩa này thì Vương Duy là người “sáng lập” ra trường phái ấn tượng, tức là Nam Phái, còn Ngô Đạo Tử là người sáng lập ra phái biểu hiện. Cả hai đều sống trong thế kỷ 8 đầy

những sáng tạo vĩ đại, cùng thời với hai thi nhân Lý Bạch và Đỗ Phủ. Có thể nói Văn Nhân Họa là phong cách thăng hoa vạn vật, cô đọng lại trong một bố cục giản dị, và thể hiện qua những nét bút mạnh mẽ và thanh thoát, được vẽ ra trong một giây phút hứng khởi, giống như văn nhân cảm hứng viết nên một vần thơ vậy.

Tô Đông Pha vẽ tre trúc là chủ yếu, cũng giống như người anh họ của mình là Văn Đồng (Dư Khả). Ông lại khiến cho chúng thành cực kì nổi tiếng nhờ các văn bút của mình. Mặc dầu không viết nhiều về nghệ thuật và hội họa nói chung, nhưng những lời bình phẩm của ông, rải rác trong thư từ cũng như được người đời truyền khẩu, đã làm hình thành cả một ý niệm rõ rệt về Văn Nhân Họa. Ông và giới thân hữu cùng đồ đệ của ông, như Trần Sỹ Đạo và Hoàng Thịnh Kiên, đều có nhiều phát biểu sáng giá về nghệ thuật và hội họa. Đặc biệt, đoạn trích ngắn gọn có đánh số (b) trong phần dịch tiếp theo đây đã trở thành nổi tiếng ở Trung Quốc chẳng kém gì bài “Đông là Đông và Tây là Tây” của Kipling trong thế giới nói tiếng Anh.

Ngoài việc khởi xướng phong cách Văn Nhân Họa, Tô Đông Pha, cùng với thân hữu và đồ đệ như Hoàng Thịnh Kiên và Mễ Phi, lại còn khởi xướng nhiều việc làm mới khác sau này sẽ trở thành thông lệ nữa, như việc dùng lạc khoản, đặc biệt là dùng cả một bài thơ như là một phần của bức tranh; việc giới văn nhân dùng sổ tay ghi chép những ý tưởng và nhận định về nghệ thuật, thơ ca, sách vở, đèn đài, hoặc bất kì điều gì khiến họ quan tâm, sau này gọi là “bút ký”; và việc lấy văn hiệu và thi hiệu thay cho tên và tự của mình, sau này rất thịnh hành trong đời nhà Minh. Ngay “Đông Pha” cũng là văn hiệu, có nghĩa là “Sườn núi phía Đông”, là nơi ông ở tại Hàng Châu. Với Đông Pha, văn hiệu này đã thay thế cả tên thật của ông là Tô Thức cũng như tên chữ (tự) của ông là Tô Tử Chiêm. Những văn hiệu và thi hiệu này có thể sinh sôi nảy nở bất tận.

Có lần Tô Đông Pha làm phán quan ở Hàng Châu, phải xét xử một chủ hiệu bị thiếu nợ. Ông thấy người này thực thà, chỉ vì vận xấu mà không may chứ không phải người quỵt nợ, bèn ra lệnh bắt anh ta đi mua ngay một tá quạt giấy mang về công đường. Rồi ngay đó, có tất cả chứng kiến, ông lấy bút vẽ lên những cái quạt ấy, một nháong là xong, rồi bảo: “Người hãy đem bán

chỗ quạt này mà lấy tiền trả nợ.” Danh ông nổi như cồn, nên chỗ quạt ấy bán được giá rất cao. Câu chuyện này là điển hình cho con người Tô Đông Pha, cũng là điển hình cho phong cách Văn Nhân Họa.]

## Văn Nhân Hứng Khởi

*Thơ đề trên vách nhà một người bạn (dịch ý).*

“Khi rượu vừa ngấm, tường như trong ruột đang đâm chồi nảy lộc, gan phổi đang có đá và trúc mọc lên. Chúng cứ thế đâm ra, xuyên qua lồng ngực, không tài nào cưỡng lại được, và thay nhau hiện hình lên bức vách trắng như tuyết của bạn.”

## **Giống là phản**

“Xem tranh mà chỉ xem có giống mẫu hay không thì chỉ là phường con trẻ. Nếu chỉ vì muốn làm thơ mà đặt bút làm thơ thì chắc chắn không phải là thi nhân vậy.”



## **Vạn vật có được là ở cái thần của nó**

“Nhìn một bức Văn Nhân Họa cũng như nhìn ngựa. Cái ta muốn thấy là cái thần của con ngựa. Thợ vẽ thường chỉ thấy lông, da, yên, roi, máng, cỏ. Cho nên tranh họ không có thần, chỉ nhìn một lúc là chán.”

## **Cái thần đi trước ngọn bút**

“Ta thấy rằng nghệ sỹ lão luyện không phải chỉ ở việc biết phá cách, mà phải từ việc biết hoàn thiện từng chi tiết. Khi bút ta vừa chạm tới mặt giấy, nó liền đi nhanh như gió thổi. Nhưng cái thần của ta còn đi trước cả ngọn bút, dẫn nó đến những nơi nó phải đến vậy.”

## Trúc mọc từ trong ngực

“Khi măng trúc mới nhú, nó chỉ dài có hai thốn, nhưng mọi đốt mọi lá đã hàm chứa đầu vào đấy cả rồi. Vạn vật đều sinh trưởng như vậy cả, từ con ve sâu đến con rắn, đến các loài tre trúc vươn lên trời cao hàng trăm trượng. Thời nay, họa sỹ vẽ trúc chỉ biết vẽ từng đốt này đến đốt kia, lá này đến lá nọ. Vậy thì trúc ở đâu? Cho nên muốn vẽ trúc, phải có trúc mọc từ trong ngực đã, đến lúc vẽ, định thần cho chăm chú sẽ thấy cái muốn vẽ. Rồi lập tức theo sát nó, dụng bút để đuổi theo cái hình ảnh vừa nhìn thấy, như con diều nhào xuống con thỏ. Ngập ngừng một chút là mất dấu. Dư Khả đã dạy ta điều đó. Ta hiểu ý, nhưng không sao làm theo được, vì tay ta không theo được ý muốn do thiếu luyện tập. Có những vật vẫn tưởng là rất quen thuộc, nhưng khi muốn vẽ chúng thì mới biết là không phải thế. Điều này không phải chỉ đúng với việc vẽ tre trúc mà thôi.

“Khi Dư Khả bắt đầu vẽ trúc, bản thân cũng không coi đó là việc gì ghê gớm, nhưng người từ đủ mọi nơi kéo đến, ai cũng đem theo lụa, châu chực đầy ngoài cửa xin được một bức vẽ của anh ấy. Dư Khả rất bực mình, quăng lụa xuống đất, giận dữ nói “Ta sẽ cắt hết ra và cho làm giẻ quần chân.” Lúc Dư Khả từ Dương Châu trở về và ta còn đang ở Tô Châu, anh ấy viết thư, nói “Bấy lâu nay anh vẫn bảo đám sỹ phu rằng trường phái trúc mực nay đã dời về Tô Châu rồi, ai muốn sưu tầm tranh vẽ ấy thì phải đến đó. Chắc em sắp có nhiều lụa để làm dẻ quần chân đấy.” Dư Khả còn có hai dòng tái bút, nói đang ao ước vẽ một rừng trúc cao mười ngàn trượng trên một tấm lụa làm ở Mao Thung. Ta nói để vẽ bức ấy phải có hai trăm năm mươi trượng lụa, và bảo chắc là anh muốn có lụa thôi chứ dạo này anh mệt rồi vẽ gì nữa. Dư Khả không thể cãi, bảo ta chỉ nói linh tinh, và còn bảo thật ra làm gì có rừng trúc nào cao mười ngàn trượng. Ta bèn trả lời bằng hai câu thơ: “Có trúc cao mười ngàn trượng, khi ta nhìn bóng nó dưới ánh trăng.” Dư Khả cười, bảo “Chú Tô này lúc nào cãi lí cũng giỏi, nhưng nếu anh có hai trăm năm mươi trượng lụa tốt, anh sẽ mua một cái trại ở nhà quê rồi về đó mà nghỉ thôi.” Dư Khả cho ta bức tranh này, vẽ những cây trúc

cao trong thung lũng Vân Đường, bảo “chúng chỉ cao có vài trượng”. Nhưng đám trúc ấy có vẻ như cao hàng mười ngàn trượng thật vậy.

“Dư Khả qua đời ngày 20 tháng Giêng năm 1079. Hôm mùng 7 tháng Bảy năm ấy, ta đem bộ sưu tập tranh ra phơi nắng ở Hồ Châu, bất ngờ thấy lại bức tranh đó, không thể kìm được nước mắt...”

## Chuyện Mễ Phi

*Mễ Phi có tường trình một cuộc đối thoại với Tô Đông Pha về cùng chủ đề trên:*

“Tô Thức (Tử Chiêm) vẽ trúc bằng cách vẽ chúng mọc thẳng lên từ dưới đất. Ta hỏi ông sao không vẽ từng đốt. Ông đáp ‘Nhưng trúc đâu có mọc từng đốt.’ Quan niệm đặc sắc ấy của ông là ở Văn Đồng (Dư Khả mà ra. Tô nói muốn thắp một nén nhang cho Văn. Dư Khả là người đầu tiên dùng mực nặng để vẽ phía mặt phải của lá trúc, còn mặt trái thì dùng mực nhẹ. Trúc ông vẽ thật tuyệt hảo. Tử Chiêm (Đông Pha) vẽ những cành nhánh kì dị của cây đã chết, bút đi xoắn xuýt theo nhịp điệu, cho thấy cái thần bất ổn của ông vậy.” (trích trong sách Họa Sử)

[Cái Lý của mọi vật là một ý niệm trong triết học Tân-Khổng Giáo, thịnh hành trong thời của Tô Đông Pha. Lý là cái bản chất nội tạng của mọi vật và của cả vũ trụ nói chung, và vì vậy nó tương đương với cái “qui luật nội tại” và cái cấu trúc quán xuyên hết cả hình thức và hành vi của muôn vật. Triết học Lý quan niệm vũ trụ như một trật tự mang tính đạo đức. Thiên lý, cái trật tự của Trời, có thể được hiểu là “Luật của Thượng Đế” theo ý thức phương Tây, nhưng khái niệm Lý của Trung Quốc không liên quan gì đến một Thượng đế cụ thể nào, mà nó chỉ cái qui luật nội tại vốn có trong bản chất của mọi vật.]

## Lý – Bản chất nội tại của muôn vật

“Ta vẫn cho rằng người, súc vật, nhà cửa và đồ đạc thì có định hình. Còn núi, đá, tre trúc, cây, sóng nước, sương mù và mây thì không có định hình, nhưng lại có hằng lý (cái qui luật nội tại của chúng). Ai cũng có thể phát hiện những sai lệch về hình, nhưng ngay những họa sư lão luyện cũng thường không biết được những cái nhầm lẫn về lý. Cho nên có những họa sỹ chọn cách dễ để đánh lừa công chúng và tạo danh tiếng cho mình bằng cách vẽ những vật không có định hình. Nhưng phải biết rằng, khi phạm sai lầm về hình, cái sai ấy chỉ liên quan đến một vật cụ thể; còn khi phạm sai lầm về lý, thì tất cả đều hỏng. Có vô khối thợ vẽ có thể sao chép lại tất cả những chi tiết của hình, nhưng chỉ bậc cao đạo lắm mới hiểu được cái lý của vật. Dư Khả vẽ trúc, đá và cây khô, có thể nói đã thực bắt được lý. Ông hiểu những vật đó sống chết ra sao, vắn vẹo thế nào, bị ngăn trở và gò ép đến đâu, và chúng tự do sinh sôi hưng trưởng như thế nào. Rễ, cành, đốt, lá đều được thể hiện qua những biến tấu vô tận, không bao giờ giống nhau, mà bao giờ cũng đúng cách, như tạo hóa vậy, khiến người ta mãi nguyện tận tâm khám. Đó là những bức tranh ghi lại được hứng khởi của một linh hồn vĩ đại... Ông vẽ xong hai bụi trúc trong sân của vị trưởng lão rồi lên đường về Linh Dương. Ta cùng ông đến chào trưởng lão Đạo Tân, và thế là ông lại vẽ thêm hai ngọn tre và một cây khô trong căn phòng phía đông. Lão Đạo Tân vừa cho sửa sang lại các bức tường của sảnh chính và đề nghị Dư Khả vẽ. Dư Khả đã nhận lời, cho nên ta mới có dịp này và đứng ở đây để ghi chép lại sự việc. Những người hiểu lý mà được xem những bức tranh này sẽ biết rõ ta đang nói gì vậy.” (trích sách *Những bức họa trong Thanh Yên Điện*.)

## Thơ và tranh Vương Duy

“Đọc kỹ thơ Ma Cật (Vương Duy) sẽ thấy có tranh ở trong. Xem kỹ tranh Ma Cật, sẽ thấy có thơ ở trong. Thơ Ma Cật nói: “Đá trắng nổi bật trên đồng xanh. Lá đỏ không nở rời suối biếc. Những lối đi trên núi không thấy có mưa rơi. Thế mà những giọt khí màu xanh khiến cho áo người ẩm ướt.”

## Lời bàn thêm về những con sẻ của Hoàng Thuyên

“Trong tranh của Hoàng Thuyên, cổ và chân các con chim thường vẽ duỗi dài ra. Có người nói rằng “giống chim hể duỗi chân thì rút cổ, hoặc vươn cổ thì gập chân, không khi nào vừa duỗi chân vừa vươn cổ.” Ta đã cố thử định việc này và thấy rằng đúng như vậy. Mới hay trong việc quan sát tạo hóa, ngay những họa sỹ vĩ đại cũng có thể mắc sai lầm. Việc nhỏ đã vậy, việc lớn chắc cũng thế mà thôi. Cho nên người quân tử phải biết không ngừng học hỏi vậy.”



## Lời bàn thêm về con trâu của Đới Tung

“Một người có học ở đất Tứ Xuyên rất thích tranh và đã sưu tầm được hàng trăm bức, trong đó có một bức của Đới Tung vẽ một con trâu được đặc biệt yêu quý. Người ấy cuốn giữ bức tranh này bằng ghim ngọc bích, bọc nó trong bao gấm, đi đâu cũng mang theo bên mình. Một hôm, người ấy đem bức tranh ra phơi nắng. Có đứa trẻ chăn trâu nhìn thấy thì cười phá lên, nói “Đây là vẽ một con trâu đang chọi nhau. Lúc chọi nhau, trâu chỉ dồn tâm lực vào cặp sừng và quặp đuôi vào giữa hai chân sau. Nhưng tranh này lại vẽ đuôi nó đang duỗi ra. Sai mất rồi.” Người có tranh cũng phải bật cười tán thưởng. Tục ngữ đã nói, “Việc đồng áng thì hỏi đầy tớ trai, việc canh cửi thì hỏi đầy tớ gái.” Thật chẳng bao giờ sai vậy.”

## Trích đoạn 14. Thế kỷ 11

**Mễ Phi**  
1051-1107

### SÀNH THƯỜNG NGOẠN

(Trích từ sách *Họa Sử*)

[Rất khâm phục Tô Đông Pha và kém họ Tô 16 tuổi, Mễ Phi cũng là một họa sỹ vĩ đại đã có ảnh hưởng rộng lớn và lâu dài qua nhiều thế kỷ kế tiếp nhau. Ông là một nghệ sỹ độc đáo đã mở hẳn một phong cách riêng trong phong cảnh, vẫn gọi là phong cách Mễ Phi. Về cả bố cục và nhịp điệu sắc độ, có thể nói không có một liên quan nào giữa Mễ Phi và các bậc thầy thời Ngũ Đại và tiền Tống như Lý Thành và Phạm Khoan.

Có lẽ phải dùng chữ “chủ nghĩa sắc thái” để chỉ ra hết cái ảnh hưởng của Mễ Phi và những người bắt chước ông. Điển hình của phong cách này là tranh vẽ những ngọn núi mờ ảo lẫn quất giữa một biển mây mù bao la. Tất cả bị bao bọc trong một bầu khí quyến ẩm ướt mù sương. Ngay những nét viền cận cảnh cũng nhòa đi như thể chìm trong sương mù dày đặc. Những nét bút mô tả lá cây cũng bị phủ lên bằng các mảng mực nhòe xanh chàm để tạo hiệu quả hòa dịu. Nhưng theo tôi, ý nghĩa quan trọng của “chủ nghĩa sắc thái” là ở ba thứ sau đây: (1) Việc dùng mực nhòe không cần đường viền để tạo hiệu quả sáng tối, do vậy mà không dùng đến những nét sô, tức là nét bút tả chất liệu của sự vật vốn đã là nền tảng của hội họa chính thống trong bao nhiêu đời và đã được coi là kinh điển. Trong hội họa cổ điển phương Tây thì mực nhòe tả sáng tối là chuyện thường tình, nhưng với Trung Quốc xưa thì là cả một chuyện mới mẻ phải đợi một người như Mễ Phi mới làm được. Trương Tăng Dụ là người đầu tiên vẽ chân dung theo lối Ấn Độ và do đó đã có đánh bóng sáng tối đôi chút, nhưng rồi lại bị trường phái vẽ nét của Lý Tư Huấn áp đảo. Nhìn chung, phái của Lý Tư Huấn dùng các nét viền được dựng rất công phu, còn phái của Ngô Đạo Tử thì sử dụng các nét viền mạnh bạo và có nhịp điệu, nhưng cả hai đều không dùng mực nhòe để mô tả sắc độ sáng tối. Họ chỉ dùng “mực vỡ”, hoặc nét sô, tức

là các loại nét bút để vẽ và gợi ý về bề mặt chất liệu của vật được vẽ mà thôi. Kỹ thuật này thực ra chứa đựng nhiều cái khiên cưỡng rất vô lí. (2) Chủ nghĩa sắc thái cũng có nghĩa lấy mục tiêu là tạo nên một bầu không khí bao trùm cho cả bức tranh. Và (3) chính cái bầu không khí bao trùm này chứ không phải là nhịp điệu của nét bút sẽ quyết định bố cục, bắt buộc họa sỹ phải đi đến chỗ cực kì đơn giản. Như vậy, ảnh hưởng của Mễ Phi thực sự lớn lao hơn nhiều so với những gì người đời đã nhận định về ông. Nó không chỉ giới hạn trong số những người trực tiếp noi theo ông như con trai ông là Mễ Hữu Nhân, như Cao Khắc Cung, Phương Tông Nghĩa, Trần Thuần, và nhiều người khác, kể cả Mộc Khê, là người ít được biết đến và chưa được đánh giá đầy đủ ở Trung Quốc. Nó có thể thấy cả ở những nơi rất bất ngờ như trong tranh của Ngô Trấn, hoặc cả trong tranh của các họa sỹ Bắc Phái như Hạ Khuê và Mã Viễn, với cùng một ý thức nhấn mạnh đến bầu không khí bao trùm tất cả và rất ít chi tiết, mặc dù nét bút và đường viền của họ vẫn rất rõ ràng và chắc chắn.

Mễ Phi có tên chữ là Nguyên Chương. Con trai ông là Mễ Hữu Nhân cũng đặc sắc không kém. Hai bố con được người đời gọi là “Lưỡng Mễ”, và phong cách đặc sắc của họ được gọi là “Mễ Gia Phong Thủy”, tức là “phong cảnh của nhà họ Mễ”. Mễ Phi là người sành điệu trong thưởng thức hội họa, một nhà sưu tầm, và cũng có cái “máu điên” của giới sưu tầm và chơi đồ cổ. Hễ đã thấy một thứ gì thật sự cổ và hay là ông phải có bằng được mới thôi. Có lần vào vẽ cho vua Huy Tông, ông còn ngang nhiên xin nhà vua một cái nghiên mực ông nhìn thấy trong cung. Ông bị người đời gọi là “Mễ Điên”, cũng giống như Cố Khải Chi ngày trước. Có lần ông vận đại trào rồi quỳ mọp trước một tảng đá đẹp, vái lạy nó như tiến lễ nhạc phụ vậy. Ông tôn thờ Tô Đông Pha như một sư phụ tiền bối và một thiên tài thơ ca. Lần cuối cùng Tô Đông Pha ngã bệnh, ông đã túc trực bên cạnh không mấy khi rời. Với một nghĩa nào đó, phong cách của Mễ Phi cũng có thể được coi là tiền thân của phái Văn Nhân Họa.

Sách Họa Sử (Lịch sử hội họa) của Mễ Phi được đánh giá rất cao nhờ những mẫu chuyện về cách thưởng ngoạn hội họa rất sành điệu của ông. Trong các đoạn dịch dưới đây, ta sẽ thấy thời bấy giờ đang say mê các bậc

thầy tiên bối như Ngô Đạo Tử, Vương Duy và Lý Thành ra làm sao, các vấn đề tranh thực tranh giả lẫn lộn như thế nào, và cả những kỹ thuật bảo quản tranh của thời đó. Các trích đoạn chỉ có mục đích gợi mở chứ không định giới thiệu đầy đủ và hoàn chỉnh. Chúng còn quan trọng ở chỗ giúp chúng ta có được những mô tả rất hay về phong cách của các danh họa lớn mà tác phẩm đã không còn lưu giữ được cho đến nay, nhất là do một người sành điệu như Mễ Phi chấp bút. Sách Họa Sử là tập hợp những ghi chú ngắn và tản mạn, không hề có bố cục sắp xếp theo lối làm sách thông thường.

Mễ Phi là người có tiêu chuẩn cao nhất trong thưởng ngoạn và sưu tầm hội họa, và cái đích trong hội họa của bản thân ông cũng cao như vậy. Như lời ông nói, ông không muốn có một nét bút nào của mình khiến người ta liên tưởng đến Ngô Đạo Tử!]

Cái khó của việc thưởng ngoạn. Những thứ dễ xác định được là tranh nhân vật của Cố Khải Chi, Lục Thám Vi, Ngô Đạo Tử, và Chu Phương; tranh trúc điều (vẽ trúc và chim) của Đẳng Xương Hữu, Biên Luyện, và Từ Hy; và tranh phong cảnh của Kinh Hạo, Lý Thành, Quan Đồng, Đồng Nguyên, Phạm Khoan, Cự Nhiên, và nhà Đạo sỹ họ Lưu. Còn tranh vẽ trâu của Đới Tung, tranh ngựa của Tào Bá, Hàn Cán và Vi Yển thì khó xác định vì trong nhân gian có nhiều tranh giống của họ. Đám họa sỹ đương thời thì không đáng nói đến làm gì. Nếu có một bức của Triệu Xương mà dùng để che một mảng vách thì cũng tạm được. Còn tranh của bọn Tăng Tấn, Thôi Bạch, Hậu Phong, Mã Ân, Trương Tử Phương thì chỉ làm bắn tường mà thôi. Những thứ ấy đem treo bên cạnh thư pháp của Chu Duệ và Chung Hy ở trà đình tửu điểm thì được, nhưng không đáng để bàn đến ở đây. Trong khi đó, một bức tranh cổ thật đẹp, cho dù không biết là của ai, vẫn có thể thành tri kỷ của ta vậy.

Trong nguyên niên Gia Hựu (1056-1063 thuộc đời Tống Nhân Tông), có ba nhà chơi tranh là Dương Báo, Thao Bí, và Thạch Dương Hữu. Họ đều chơi hết mình. Sau này ta có được tranh của cả ba nhà đó và thấy rằng bộ sưu tập của họ Thạch không đến nỗi tồi, nhưng những tranh có đóng triện

“Ngũ Công Tứ Đại” (năm quận công trong bốn thế hệ) của họ Dương thì chẳng có cái nào hay. Bộ tranh của họ Thao hầu hết có triệu chữ rất đẹp, thường đóng cao lên phía trên của bức tranh. Tranh nào trông nhang nhác phong cách của Từ Hy là đều liệt cho của Từ Hy. Tranh Tứ Xuyên vẽ thần tiên thì đều coi là của Diêm Lập Bản hoặc Vương Duy hoặc Hàn Hoàng. Thật là nực cười. Người cháu nội cho ta xem một bức “Nhàn du gặm cỏ”, bảo là của Hàn Hoàng. Đó là một bức tranh ghép đôi, vẽ khoảng hai chục con lừa, chất lượng còn kém cả tranh của Thôi Bạch. Nền lụa phủ màu vàng tối, là thứ lụa tốt, dệt mau. Giá đòi tới 400.000 quan tiền. Ở góc trái phía trên là tên tranh viết bằng bột trắng: “Nhàn du gặm cỏ”, do Hàn Tân Công viết, ra dáng một vật gia bảo. Trên cùng có một công triện của quan thái thú đất Tân Cương, đóng bằng dầu thường, chữ khắc nặng, rộng đến bốn thốn vuông. Ngay dưới có một lạc khoản Đường để trống, rất nhỏ và rất thanh tú. Mọi người đến xem đều cười bức tranh rơm ấy, không ai muốn mua. Mãi sau mới bán với giá năm ngàn cho một ông họ Trương nào đó. Chủ nhà thờ dài, than, “Suốt buổi sáng bị cả một bầy lừa làm ồn ào chật cả nhà, thật là khổ!”

Cố Khải Chi. Bức “Tiên nữ với thiên đồng” của Cố Khải Chi là ở nhà ta. Bức “Giáo huấn nữ nhi”, một bức tranh cuộn ngang, thì có ở nhà Lưu Ngữ Phan. Người vẽ trong các bức này rất thật, râu tóc rất hay. Nhật ký của vua Thái Tông có ghi việc mua một bức tranh của họ Cố. Bây giờ cũng có người giữ được một bản sao từ đời Đường bức “Nữ nhi danh giá” của họ Cố. Người ta còn in lại bức ấy lên quạt, hình người chỉ khoảng năm sáu thốn, cũng giống như trong bức “Giáo huấn nữ nhi” ở nhà họ Lưu.

Hình các tiên nữ trong bức “Tiên nữ và thiên đồng” ở nhà ta cao khoảng hai bộ, sách Minh Họa Chí gọi loại tranh tiên nữ này của họ Cố là tranh tiên cỡ nhỏ...

Bức “Chân dung Vương Dũng” cũng là ở nhà ta. Nhưng ta đã đổi nó cho Lữ Tuấn Văn để lấy một bức thư pháp của Lý Vinh. Thực ra các bức tranh Cố Khải Chi nói trên ở nhà ta đều là sao lại cả. Sau này ta đã đổi chúng cho Vương Thâm để lấy một bức thư pháp của Hoài Tô.

Vương Duy. Một bản sao bức “Tiểu công tử họ Vương” của Vương Duy, nét rất thanh tú, hiện đang ở nhà ông Lý ở Tràng An. Hình người rất hay. Rõ ràng là vẽ lại từ nguyên bản. Nó khác hẳn với những gì mọi người thường gọi là của Vương Duy. Có thể bức này có nguồn gốc từ nhà ông Dương ở Nghi Đình.

Trương Hựu (biệt hiệu Thành Thực) có bức “Bi Thạch Phật” ở nhà. Bên dưới hình đức Phật là hình Vương Duy, mặc áo thụng vàng, đầu đội khăn trái đào, đang chấp tay lạy. Đây là một bức tự họa, về kỹ thuật rất giống với bức vẫn được gọi là “Thập đồ đệ Quan Chung”. Bức này là nguyên tác thật. Có nhiều tranh kiểu như “Bầy la” hoặc “Đèo Thiên Môn” trong dòng tranh Tứ Xuyên được người ta gán cho là của Vương Duy, cũng như những tranh vẽ ảnh tuyết theo dòng Giang Nam vậy. Hễ cứ có nét thật thanh tú là bị gọi là Vương Duy. Ví dụ bức “Vua Võ Ngự đọc sách” trong bộ sưu tập của Tô Thuần mà cũng bị coi là của Vương Duy. Có một bức tranh nhỏ của Lý Quang Cảnh cũng bị gán là của Vương Duy. Bức này hiện đang ở nhà ta. Bức “Tuyết” của ông Lý ở Tràng An và một bức “Tuyết” nữa ở nhà Tôn Đại Dao cũng bảo là của Vương Duy. Rồi còn vô số nữa rải rác ở các nhà đại gia. Lấy đâu ra mà lăm tranh Vương Duy đến thế?

Bức “Tam thị nữ thiên đình” ở nhà Thao Bằng bảo là của Cố Khải Chi. Thực ra chỉ là một bản sao từ thời sơ Đường.

Ngô Đạo Tử, Tô Đông Pha có một bức của Ngô Đạo Tử, vẽ Phật và mười đệ tử. Bức tranh đã cũ nát, nhưng vừa nhìn đã thấy ngay một bàn tay nổi bật ra ngoài, cực kỳ hay. Những nét chấm vẽ rất ít mực, bóng sáng tối ở cặp môi rất tự nhiên. Thật sống động.

Vương Phương (tự là Viễn Khuê) có hai bức “Thiên Tử”, đều là những bức đẹp nhất của Ngô Đạo Tử. Đường nét của ông đi thật dễ dàng và thoải mái, như thể những cành rong uốn lượn dưới nước, có nhịp điệu và đầy đặn, với những chỗ lên xuống rất đúng cách, trông như vừa mới vẽ xong. Chúng cũng như bức ở nhà Đông Pha vậy.

Bức “Đại Xá” ở nhà Chu Tùng (tự là Nhân Tự) cũng là nguyên tác. Bây giờ người ta xem tranh, hễ thấy có Phật là bảo đó là tranh của Ngô Đạo Tử,

là vì họ chẳng thấy một nguyên tác nào của họ Ngô bao giờ. Người đời Đường tôn sùng Ngô Đạo Tử như một bậc siêu phàm và đều gắng sức sao chép ông. Cho nên có nhiều tranh trông giống như của Ngô Đạo Tử, khó có thể xác định được thật giả. Cho đến già, ta cũng chỉ mới xem được bốn bức Ngô Đạo Tử nguyên tác mà thôi.

Lý Công Lân, tên hiệu là Long Miên, bị đau tay phải trong ba năm liền, lúc ấy ta mới bắt đầu vẽ. Họ Lý đã học được phong cách của Ngô Đạo Tử, thấy rõ trong các tranh vẽ của ông ta. Còn ta, ta thích phong cách cổ xưa của Cố Khải Chi hơn, và cố không để có nét nào vẽ theo lối của Ngô Đạo Tử. Nhưng họ Lý vẽ vẫn chưa được sinh động lắm. Ta vẽ mắt và nét mặt bằng những nét cứng và khô. Tự nhiên như vậy, chứ không phải học của ai. Chắc phải lâu lâu người đời mới thấy thế là hay. Ta chỉ vẽ chân dung của những bậc hiền nhân quân tử đời xưa mà thôi.

Các bậc thầy của thế kỷ 10. Kinh Hạo giỏi vẽ núi có mây phủ, uy nghi và đầy đặn bốn phía.

Núi của Quan Đồng thô thiển, nhưng ông giỏi vẽ các khe và dòng suối. Những ngọn núi của ông thiếu tế nhị. Nhân vật trong tranh Quan Đồng đều là loại thường. Đá và rừng của ông đều theo phong cách Bạch Hưng, cây chỉ thấy cành mà không thấy thân.

Những ngọn núi của Đổng Nguyên không đẹp. Nhưng các vách đá cheo leo, lối mòn hiểm trở, lũng suối và bình nguyên hoang vu của ông thì lại thường có cảm giác rất thật.

Cự Nhiên tạo được không khí từng bừng và trong trẻo, nhưng hay vẽ quá nhiều những ngọn núi đá lởm chởm. Đạo sỹ họ Lưu cũng là người Giang Nam, đều học thầy Đổng Nguyên cùng với Cự Nhiên. Trong tranh Cự Nhiên, ngôi trên đỉnh núi bao giờ cũng là một Phật tử, còn trong tranh Lưu thì bao giờ cũng là một đạo sỹ.

Về phong cảnh của Lý Thành, ta chỉ mới được xem các phiên bản của bức “Thông và đá” và bức “Phong Thủy”, vẽ thành bốn cuộn. Bản “Thông và đá” trước đây là ở nhà Thịnh Văn, bây giờ đã về với ta. Phong cảnh của



Lý Thành rất đặc sắc, duyên dáng, nhẹ nhàng. Thông của ông khỏe và hùng tráng, cành lá đều có bóng đậm. Những bụi cây bên dưới đều được vẽ gọn gàng. Ông không ưa những hình thù kì dị và vụn vặt. Các nhà đại gia bây giờ cũng có nhiều phiên bản, nhưng cũng như các phiên bản thư pháp của Diêm Chấn Thanh và Lưu Công Toàn, chúng chỉ có vẻ ngoài nhang nhác nguyên tác mà thôi. Chúng đều sống sượng và tầm thường, cành lá đan nhau dữ dội, thân cây khô gầy và đầy mắt máu, còn bụi rậm thì như đồng củi, chẳng có tí sức sống nào. Tất cả đều là của rơm. Ta đã định viết một bài nhan đề “Không có Lý Thành” là vì vậy. Bản “Thông và đá” của họ Thịnh là cỡ nhỏ, vẽ trên nền trông như giấy. Các thân cây lớn, đứng dưới những tán lá xum xuê. Những chỗ đốt nối không vẽ bằng vòng tròn mà chỉ bằng chấm thật to. Toàn bộ mặt tranh có phủ một lớp mực loãng, trông rất sống động. Ngay cận cảnh là những tảng đá mọc lên đột ngột với những hình thù có nhịp điệu. Chân núi cũng ngang với chân đá. Có một tảng đá đứng dưới nước. Bên dưới tảng đá có mảng mực loãng chạy sát đó rồi biến mất xuống dưới nước như một dải cát. Chi tiết này khác với cái mà người ta thường coi là phong cách Lý Thành điển hình, thường vẽ núi lơ lửng không xuống đến đất hoặc đến mặt nước. Người ta còn nói những nét bút đi xuống của Lý Thành không có chân là vì vậy. Nhưng thật ra đó chỉ là vì không được tận mắt thấy các nguyên tác của ông mà thôi.

Tranh rơm. Có lần ta mua một bức phong cảnh Lý Thành ở Tứ Xuyên của một ông nọ tên là Tinh. Bức tranh vẽ rất có duyên, phong thái thanh tao, với những ngọn núi cao ở trên, một cây cầu và con đò ở dưới, và một thác nước ở đoạn giữa. Chỉ có khoảng ba chục cây thông. Chữ ký nhỏ, đề là “Lý Thành người đất Thu”. Sau ta đổi bức ấy lấy một bức thư pháp cổ ở nhà họ Lưu. Ông Lưu này cạo chữ ký ấy đi, đề tên Lý Tư Huấn vào, rồi bán nó cho nhà họ Triệu. Đồ rơm mà dễ tưởng là đồ thật đến như vậy, thật chẳng buồn lắm sao!

Sự mai một của các họa sỹ vẽ tranh truyện. Họa sỹ bây giờ không còn vẽ các câu chuyện hoặc các sự kiện nữa. Mà có ai vẽ, thì nhằm lẫn trang phục ngày xưa lung tung cả, chỉ khiến người xem nực cười. Người xưa thường



nhớ chuyện này chuyện nọ là nhờ có tranh vẽ lại. Các họa sỹ vùng Tứ Xuyên trước đây còn giữ được truyền thống này từ đời Tấn đời Đường và có nhiều người đã vẽ các câu chuyện trong buổi sơ kì của bản triều ta (giữa thế kỷ 10). Hình các nhân vật chỉ bằng ngón tay, đều được vẽ đầu ra đây, mặc dù không có sắc khí và thần lực gì cả. Cây cối cũng vẽ rất hay, màu sắc khỏe khoắn, có dáng dấp đàng hoàng. Bây giờ chẳng ai còn thấy những tranh truyện như vậy nữa.

Bồi và bảo quản tranh. Tranh cổ cho đến thời sơ Đường (thế kỷ 7) đều vẽ trên lụa trần, không phủ gì cả. Sau thời của Ngô Đạo Tử, Chu Phương và Hàn Cán, lụa vẽ được chuẩn bị bằng cách trộn bột trắng với nước ấm rồi vỗ lên mặt lụa thành như một tấm bạc. Lụa ấy mà vẽ những tranh nhân vật thật tinh tế thì tuyệt vời. Người ta thường đánh giá tranh đời Đường bằng cách xem mặt lụa của nó, nếu vẫn thấy có sợi lộ ra thì bảo là không phải tranh Đường. Nhưng như vậy cũng không đúng. Tranh của Trương Tăng Dụ (thế kỷ 6) và Diêm Lập Bản (thế kỷ 7) đều vẽ trên lụa trần cả, chỉ ít thì cũng là những bức vẫn còn lại cho đến nay. Tranh thời Nam Đường (923-935) đều vẽ trên lụa trần và thô. Từ Hy (thế kỷ 10) còn dùng cả loại lụa thô như vải bông vậy.

Đoạn là thứ lụa thật có màu sáng. Tranh vẽ trên đoạn dù sờn cũ vẫn giữ nguyên vẻ trong và sáng của nó. Chỉ có tranh Phật thường bị biến màu vì khói hương.

Khi lụa bị nước làm ẩm, có thể thấy màu của khói hương bám trong kẽ giữa các sợi dệt. Dùng một lớp màu phủ lên thì có thể che được cái đó. Lụa cổ không dệt theo lối sợi thẳng như bây giờ, mà có hai hoặc ba sợi đi với nhau. Chi tiết này không thể làm giả được.

Nếu một bức tranh cổ vẫn chưa có nguy cơ rách rời từng miếng thì không cần phải gia cố mặt hậu hoặc riềm bao quanh. Nếu tình trạng tồi quá thì hãy thay riềm và bồi lại hậu một lần, mà phải biết rằng đã bồi lại một lần là sẽ phải bồi lại nữa. Thật là đáng tiếc vậy. Mỗi lần bồi lại tranh là một lần hại đến những chi tiết tế vi trong nét mặt nhân vật, trong râu trong tóc, trong màu sắc của hoa lá, ong bướm.

Họ Triệu nói, “Sợi dây vải dùng để buộc tranh nên to gấp rưỡi một ngón tay, bện bằng sợi bông nhỏ thật mịn và mềm, mà không bị xơ. Dùng một lưỡi dao gọt bút lông luồn nhẹ vào bên dưới những sợi chỉ của riềm tranh rồi gài chắc vào đó, sau đó hãy cuộn và buộc tranh. Làm thế thì phần giữa bức tranh sẽ không bị đẽ hồng hoặc nhàu nát. Nhiều bức tranh bị gãy giữa chỉ vì dây buộc siết vào đó. Sách cũng thường bị hồng như vậy. Nút buộc phải nhẹ nhàng, đừng siết chặt.”

Không nên vá những chỗ rạn nứt trên mặt tranh bằng lụa, vì lụa mới có thể trông không thấy gì, nhưng khi cuộn tranh lại thì áp lực vào chỗ lụa mới lụa cũ sẽ khác nhau, có thể gây thêm các vết rạn mới rất đáng tiếc. Người xưa thường vạch các đường lõm giữa hai lớp bồi để tránh các vết rạn có thể chạy ngang qua các nhân vật, rồi lại để tranh trong chum đất để hạn chế rạn nứt. Bây giờ người ta lại hay dùng lụa dán phủ lên các đường vạch ấy để khiến cho mặt tranh mịn màng hơn. Nhưng sau một thời gian, tranh sẽ rạn mặt ngang qua các nhân vật, cũng thật đáng tiếc. Thư pháp và tranh vẽ trên giấy thì không nên bồi lên lụa. Ngay cả lụa hồ rồi cũng vẫn cứng và mới. Thớ lụa sẽ ép vào giấy thành vết. Lâu ngày, giấy sẽ rách xơ ra vì cọ sát với lụa. Rồi sau đó, màu vẽ trên giấy sẽ thấm cả sang lụa. Vương Thẩm không nghe ta, cho bồi các bức thư pháp giấy ở nhà ông ta lên lụa. Chẳng được bao lâu, ông ta lấy một một bức của Huấn Văn ra xem thì thấy mực viết đã mờ đi như bị phai và thớ lụa bên dưới đã hằn rõ cả lên mặt giấy. Tiếc mà không thể làm gì được, ông ta lấy một tờ giấy mỏng phủ hết lên bức đó rồi đem cất vào một xó. Từ đó ông ta không bao giờ bồi giấy lên lụa nữa. Có một trăm mảnh lụa mà nhìn mới thấy có những mảnh có thớ tốt và đẹp hơn những mảnh khác, vì việc dệt lụa cũng mỗi nơi mỗi lúc một khác.

Tranh dọc thì cuộn ngang nên hay bị rạn ngang. Tranh ngang thì cuộn dọc nên hay bị rạn dọc. Chỉ là do tranh được cuộn vào và mở ra như thế nào. Những vết rạn dọc không chỉ hạn chế ở một đường chỉ. Với thời gian, cuộn tranh sẽ bị gập cả hai đầu, không còn liền mặt nữa, rồi chỗ gập ấy sẽ sần rách, hoặc gãy rời hẳn ra. Chỗ gãy sẽ không thể vá lại được. Chỗ vá sẽ bị gãy ngang sợi dệt. Chỗ lụa mới dùng để vá sẽ xơ mép, và thành một

đường cứng qua mặt tranh. Tranh để ẩm thì màu sắc trông như cặn đọng giữa các thớ lụa. Tranh bị ám khói thì mùi khó chịu, và những vệt ám phía trên bao giờ cũng ngấm sâu hơn phía dưới tranh. Giấy cổ có mùi riêng của nó, cũng rất cổ.

Văn Yến Bạch dùng lụa xưa để bồi tranh, nghĩ rằng sẽ bảo vệ được chúng. Nhưng tranh có thể dính chặt vào lớp lụa bồi và càng dễ bị hỏng.

Tranh bình phong mới làm hiện nay chỉ sau một hai năm là nứt gãy, không tránh được.

Tranh cuộn phải để trong ngăn kéo hoặc hộp riêng của chúng. Thỉnh thoảng phải đem mở hết ra. Có tay người sờ đến thì tranh lại khó bị hỏng. Nếu giữ tranh trong hộp quá lâu mà không mở ra, chúng thường bị khô mục trong hộp, không thể chữa lại được nữa.

## Trích đoạn 15. Thế kỷ 13

**Triệu Mạnh Phủ**

1254-1322

### “CỔ Ý”

[Chúng ta bắt đầu đến với các bậc thầy đời Nguyên. Trong số họ, Triệu Mạnh Phủ và Nghệ Toán mang lại cho chúng ta một cảm xúc bình yên và ấm áp, trái ngược với tính cách ẩn dật hoặc mạnh mẽ bất ổn của các họa sỹ phong cảnh thế kỷ 10.

Cuộc nổi loạn trong nghệ thuật của Mễ Phi đã có ý nghĩa to lớn. Ông đã xóa bỏ những ngọn núi xấu kinh người của Quan Đồng và Phạm Khoan, thay thế chúng bằng những đỉnh núi mù sương mờ ảo và không có đá lởm chởm, và làm dịu đi toàn bộ sắc thái của thiên nhiên. Ông cũng thay thế việc đánh vật với những nét sô nhằm tả chất sự vật bằng những mảng mực nhòe chồng lên nhau cho sự vật ở đằng xa và các nét bút “nguyên thủy” giản dị cho sự vật ở cận cảnh. Nhưng ông đã không trở về với nơi ăn chốn ở của con người. Những ngọn núi của ông nhìn thật hứng khởi, nhưng không sống được ở đó. Núi non ấy chỉ để ngắm nhìn hoặc thăm viếng mà thôi. Quang cảnh thôn dã bình yên, với những hoạt động của con người, những túp nhà, khói bếp, hoặc phố phường nhộn nhịp, đã bị coi là những chủ đề nhàm chán, không đủ cảm hứng cho hội họa. Rời bỏ Mễ Phi để về với Triệu Mạnh Phủ và Nghệ Toán (họa hiệu là Vân Lâm), ta cảm thấy như chia tay với một dãy núi sương khói mịt mù để về với túp nhà nhỏ của riêng ta dưới bình nguyên, với chú khuyến nông nhà, chú mèo thân quen, và những trái dưa đang chín trên giàn.

Nhưng chính cái sắc thái và tâm trạng êm ấm ấy đã được khởi sự ở Mễ Phi, với những tranh vẽ bộc lộ cách nhìn nhẹ nhàng về cuộc đời và vũ trụ. Chúng ta đã không nói gì đến thời kỳ sau Mễ Phi, tức là thời Nam Tống thế kỷ 12, mà sang ngay thế kỷ 13 của các bậc thầy đời Nguyên. Nhưng chúng ta có lý do chính đáng trong việc này. Thứ nhất, trong thời Nam Tống ấy, với kinh đô nằm ở đất Hàng Châu màu sắc êm dịu, các danh họa trong Họa

Viện của triều đình đã chẳng viết được điều gì đặc sắc đáng để ta phải để ý. Những điều họ viết chỉ là công thức cũ lặp lại. Thứ hai, hai danh họa vĩ đại nhất của thời đó là Hạ Khuê và Mã Viễn thì lại không viết một chữ nào. Cho nên trong sách này không có bút tích nào của thế kỷ 12. Nhưng không phải vì thế mà chúng ta bị gián đoạn. Có thể nói không có Hạ Khuê và Mã Viễn thì không thể có Triệu Mạnh Phủ và Nghệ Vân Lâm. Cả Hạ và Mã đều là các họa sỹ theo “chủ nghĩa sắc thái” một cách nghiêm ngặt. Chất tự do lãng mạn của Mễ Phi đã trở thành tinh thần của phong cách an tĩnh, suy tư và nhàn tản. Và quả thực là kỹ thuật vẽ đã thay đổi theo tinh thần ấy. Mặc dù các nét viền của phong cách Bắc Phái (nếu ta vẫn muốn dùng thuật ngữ vô nghĩa này) vẫn còn đó, nhưng những nét sô đã bị giảm thiểu tối đa. Ta đã có được một cảm thức về không gian trống vắng. Đá và hình thù của cây cối dường như hiện ra từ cái không gian trống vắng ấy. Ở Hạ Khuê và Mã Viễn, cái cảm giác đặc biệt về sự tồn tại sờ thấy lấy được của sự vật được diễn tả chỉ bằng vài nét bút đặt rất đúng chỗ. Vật chất ở đó, mà cũng không ở đó. Tất cả chỉ là màu, sắc độ, không khí. Mễ Phi xóa bỏ chi tiết bằng một bầu không khí bao trùm ra sao thì Mã Viễn và Hạ Khuê cũng xóa bỏ nước và núi non xa như vậy, chỉ vẽ rất sơ sài, hoặc chỉ gợi ý chứ không mô tả. Mã Viễn được người đời đặt cho biệt hiệu là “Mã Một Góc”, vì khi vẽ cảnh Tây Hồ mênh mông ở Hàng Châu, với những rặng liễu và biệt thự ven bờ, ông chỉ chọn vẽ tập trung vào một góc, còn để trống toàn bộ xung quanh. Hạ Khuê và Mã Viễn đã cương quyết xuống núi và phát hiện ra rằng những thung lũng và những dòng sông hiền hòa thân thuộc kia cũng đáng yêu chẳng kém gì những ngọn núi lạ lẫm nọ. Khái niệm “khí vận” đã luôn luôn được hiểu là cái ẩn tượng về sự sống phát sinh từ nguồn sinh lực sôi động của chính họa sỹ, đến giai đoạn này đã trở lại với ý nghĩa nên có của nó trong hội họa, là tâm trạng, sắc thái và không khí trong tranh. Nổi ám ảnh về bút pháp và nét sô, vốn đặc trưng cho hội họa Trung Quốc, không hề mất đi và sẽ không bao giờ mất đi chừng nào người họa sỹ Trung Quốc còn dùng đến bút lông để vẽ, nhưng nó đã được kiềm chế bớt một cách dung dị. Thái độ bè phái trong số những họa sỹ thủ cựu Nam Phái, đặc biệt nặng nề trong các thế kỷ 16 và 17, đã khiến cho Mã Viễn và Hạ Khuê không được

mấy ai biết đến và đánh giá đúng mức.

Triệu Mạnh Phủ cũng lâm vào cảnh ngộ tương tự. Ông ra làm việc với Thành Cát Tư Hãn. Vì là dòng dõi hoàng tộc nhà Tống, việc này khiến cho ông bị thiên hạ phỉ báng một cách không phân biệt gì hết và tên ông không được liệt vào danh sách bốn bậc thầy đời Nguyên. Nhưng nghệ thuật của ông có sức mạnh biện minh riêng của nó. Ông còn có một người vợ cực kỳ tài năng là Quang phu nhân, nổi tiếng vẽ trúc, và tranh phong cảnh của bà bộc lộ rõ rệt những ảnh hưởng của Mễ Phi.

Triệu Mạnh Phủ hình như mang trong mình toàn bộ những kế thừa phong phú của quá khứ. Tất nhiên, đó là một kế thừa rất có chọn lọc. Như Cao Liêm (Trích đoạn 18) đã nhận xét, họ Triệu học được những đường nét tinh tế của Mã Hồ Chi và Lý Công Lân, nghệ thuật bố cục của Lưu Tùng Niên và Lý Thành, kết hợp được nghệ thuật dùng màu có sắc độ của Triệu Bách Câu và Lý Tống với cái mênh mông đầy không khí của Hạ Khuê và Mã Viễn.

Đương thời với ông có Cao Khắc Cung (1248-1310), và sau đó chút ít là Phương Tông Nghĩa (khoảng 1350), cả hai đều chịu ảnh hưởng rõ rệt của Mễ Phi.

Với Triệu Mạnh Phủ, hội họa đã trở lại với chính mình.]

Cái quan trọng trong một bức họa là “cổ ý”. Tranh có thể vẽ rất đâu ra đấy, nhưng thiếu “cổ ý” thì vẫn chẳng có giá trị gì. Người ngày nay chỉ nghĩ đến đường nét tinh tế và màu sắc tươi tắn, gọi đó là họa sỹ giỏi. Họ không biết rằng không có “cổ ý” thì mọi thứ sẽ hỏng và bức tranh sẽ không đáng nhìn nữa. Tranh ta vẽ nhìn có vẻ đơn giản và thô thiển, nhưng người biết sẽ thấy chúng gần gũi với cổ pháp, và thấy được vẻ đẹp của chúng. Ta chỉ có thể giải thích điều này với những người hiểu biết mà thôi.

Tiền Tuyên vẽ hoa bằng màu; cái quan trọng là hoa trong tranh ông trông thật sống động.

Họa sỹ đời Tống kém xa họa sỹ đời Đường. Ta đã cố tình học các họa sỹ đời Đường và rất muốn bỏ lối công bút và dụng mực của các họa sỹ đời Tống.

Từ nhỏ ta đã cố vẽ hoa thủy tiên, mỗi ngày phác hàng mấy chục bức, mà vẫn chưa được như ý. Trong hội họa cũng phải chuyên sâu. Rõ ràng người ta không thể bắt được vẻ đẹp của tất cả mọi thứ, từ hoa thủy tiên, cây, đá, đến trâu, ngựa, côn trùng và cá. Ta thấy Tử Cố trong họ nhà ta vẽ hoa bằng mực, mà vẫn bắt được tất cả dáng dấp tinh tế của hoa, từ đài đến lá. Thật là giỏi. Ta không thể theo được.

...Ta làm việc ở triều đình (Bắc Kinh) đã lâu, có dịp giao du với những tu sĩ Ấn Độ, cho nên thích nghĩ rằng mình có thể vẽ được La Hán. Ta đã vẽ các vị ấy từ mười bảy năm trước, có vẽ cũng đã tạo được “cổ ý” trong tranh. Còn người xem nghĩ gì thì ta không biết.

Khi vẽ người, cần nhất là phải bắt được cái thiên tư và dáng dấp của người đó. Bức tranh này của Đông Tân không những đã vẽ được hình thể và vẻ mặt, mà còn gọi được cả nhân cách tốt xấu của các nhân vật, cho nên ta cho là rất có giá trị vậy.

## Trích đoạn 16. Thế kỷ 14

**Nghê Toàn**  
1301-1374

### XA LÁNH VÀ BÌNH THẢN

[Nghê Toàn còn trẻ thì Triệu Mạnh Phủ đã qua đời. Ông đã chứng kiến thời kỳ sụp đổ của vương triều Mông Cổ. Được trọng vọng là một trong “Tứ đại gia” của đời Nguyên, ngang hàng với Vương Mông (1308-1385), Ngô Trấn (1280-1354) và Hoàng Công Vọng (1269-1354), ông có tinh thần và kỹ thuật sáng tác gần gũi nhất với Triệu Mạnh Phủ. Vương Mông và Ngô Trấn đã theo đuổi bầu không khí non sâu núi thẳm của Lý Thành và Cự Nhiên. Hoàng Công Vọng (còn có biệt danh là Đại Si, tức là “đại điên rồ”) thuộc hạng các danh họa vĩ đại nhất. Có thể nói ông vẫn có tạng vẽ núi, nhưng theo lối riêng và có phong cách lão luyện rất cá biệt. Núi của ông chủ yếu là núi “sống được”. Ông cũng vẽ lá cây bằng các chấm nhòà như Mễ Phi, nhưng dùng bút khô. Từ đời Nguyên trở về sau, họa sỹ thường không dùng lụa nữa mà dùng giấy để vẽ, do vậy cũng bắt buộc phải dùng bút khô hơn và mềm hơn. Núi ông vẽ bớt ghe gớm hơn nhưng hài hòa hơn.

Nghê Toàn và Mễ Phi có quan hệ ra sao? Nhìn bề ngoài thì không có gì hết. Mà nhìn về khía cạnh tạo sắc thái và tâm trạng, thì lại có đủ thứ. Nghệ Toàn là họa sỹ mà tôi sẽ gọi là theo “chủ nghĩa sắc thái”. Cũng như Triệu Mạnh Phủ, ông đã xuống với đồng bằng và sông hồ, và các dãy núi xa của ông chỉ hiện ra theo lối vẽ “bình viễn”. (Mễ Phi, mặc dầu vẽ các ngọn núi, đã dùng một thứ luật viễn cận có thể gọi là không-đối-không, tức là đứng rất cao trên không trung để nhìn núi, chứ không phải đất-đối-không như trong tranh của Đổng Nguyên và Phạm Khoan.) Những bức tranh của Nghệ Toàn đều tràn ngập một không khí tĩnh lặng, dường như đó chính là thông điệp của ông vậy. Ông có một bầu không khí thanh sạch và bình thản, và cho ta thấy một thiên nhiên trong trạng thái tinh khiết của nó, không hề có sự can thiệp của con người.



Đó là tâm trạng trong tranh ông, từ trong tính cách của ông mà ra. Sinh trưởng trong một gia đình giàu có, ông phân phát hết tiền bạc của cải của mình cho bạn bè và họ hàng ngay trước khi nhà Nguyễn sụp đổ, rồi núp dưới nhiều tên khác nhau, ông một mình nay đây mai đó trong các hồ động vùng Giang Nam. Ông ghê tởm đám đông, và cũng như Mễ Phi, có tật phải ăn ở cực kỳ sạch sẽ. Chỉ khi một mình bên hồ vắng ông mới được thanh thoi đầu óc.

Ảnh hưởng của Nghệ Toán sau này có thể thấy ở Thẩm Chu và Văn Trưng Minh trong thế kỷ tiếp theo. Ở Nghệ Toán, thiên nhiên xoa dịu chứ không kích động. Ông là hiện thân của một linh hồn tinh khiết, và chỉ có ông mới như vậy mà thôi. Cách nhìn tinh khiết ấy về sau bị nhóm Tứ Vương xóa sạch khi họ khởi sự phong trào sao chép một cách nô lệ mà hoành tráng nghệ thuật cổ.

Dường như với Triệu Mạnh Phủ và Nghệ Lâm Vân, linh hồn con người đã được thanh thản, mặc dù vẫn chưa tìm thấy niềm vui và cái ấm cúng trong cuộc đời bình dị của kiếp người.

Dưới đây là một đoạn điển hình nói về Văn Nhân Họa. Nghệ Toán đã bị người đời coi là khó hiểu và uyên áo (thâm trầm), gọi ông là “Nghệ Uyên”.]

Cái ta gọi là vẽ chỉ là một vài đường bút đơn giản, chớp nhoáng và lãng mạn. Vẽ không cốt giống hình thức, mà chỉ là để thỏa mãn mình. Vừa rồi ta vào phố, bị người ta vây lấy đòi vẽ thế này thế kia, lại còn đòi bao giờ phải xong. Thật là bị xúc phạm đủ đường. Thiên hạ thật lạ! Làm như có thể đổ lỗi cho họa quan chỉ vì họ không có râu vậy!

Cao Khắc Cung (hiệu là Phòng Sơn, 1248-1310) là một trong số những người cắt đứt được với thiên hạ bỉ ổi và biết cần trọng giấu giếm tài năng của mình. Ông sống khiêm nhường ở Hàng Châu. Những hôm nhàn rỗi, ông chống gậy ra sông Tiền Đường với một bầu rượu và một tập thơ. Ông ngồi đó, ngắm nhìn núi non xung quanh, vui với những làn thu thủy nét xuân sơn ở khắp quanh mình. Giữa việc công và việc sách, ông còn vẽ tranh để hiển ý những điều đang đòi được hiển ý vậy.

Trong số các họa sỹ phong cảnh của bản triều, có Cao Khắc Cung nổi bật về không khí xa lánh bình thản, Triệu Mạnh Phủ về bút pháp mạnh bạo khoáng hoạt, Hoàng Công Vọng về tính cách độc đáo, và Vương Mông về vẻ tươi mát và thanh lịch. Chất lượng của họ cũng có khác nhau, nhưng ta chỉ có thể ca ngợi cả bốn người ấy. Những họa sỹ khác thì ta không biết. Bức tranh này có thể không phải là bức đẹp nhất của họ Hoàng, nhưng nó cũng cho thấy một không khí khác biệt chỉ ông mới có vậy.

## Trích đoạn 17. Thế kỷ 14

**Hoàng Công Vọng**

1269-1354

### LUẬT VIỄN CẬN

[Hoàng Công Vọng có viết một vài nhận xét về kỹ thuật hội họa, nhưng đều không có gì lạ, phần lớn lặp lại ý kiến người khác, không đáng dịch. Danh tiếng của họ Hoàng lớn đến nỗi người ta thường coi những ý kiến lẻ tẻ và ngắn ngủi của ông (mỗi ý kiến chỉ một vài dòng, có chừng ba chục dòng ở sách này, hai chục dòng ở sách kia) là những nguyên lý cơ bản của Nam Phái. Thực ra, phần lớn chúng lặp lại nguyên xi những ý kiến của Kinh Hạo (Trích đoạn 10) và Quách Hy (Trích đoạn 11), và chúng vừa ngắn ngủi vừa thiếu cá tính nên cũng chẳng có mấy giá trị. Tuy nhiên, vẫn lọc được ra hai ý kiến quan trọng và không lặp lại của ai, xin dịch ra dưới đây, trong đó ý kiến về ba lối nhìn viễn cận là hơi khác.]

Trong hội họa cần tránh bốn sai lầm này: “xinh xắn”, “vô lối” (thiếu đường lối), thô lậu, và cầu thả.

Có ba lối viễn cận để nhìn núi: từ dưới nhìn thẳng lên là “bình viễn”; từ một điểm gần nhìn ngang qua sang núi đối diện là “quảng viễn” (các tác giả khác gọi là “thẩm viễn”); từ bên ngoài núi nhìn ra cảnh xa là “cao viễn”.

## Trích đoạn 18. Thế kỷ 16

Cao Liêm  
1521-1593

### MỘT QUAN ĐIỂM CỦA NGƯỜI NGOẠI ĐẠO

(sách *Tuân Sinh Bát Bút*)

Sau giai đoạn chi tiết tỉ mỉ của hội họa kinh viện đời Tống và giai đoạn dụng bút nhẹ nhàng của các bậc thầy đời Nguyên, đến giai đoạn các họa sỹ đời Minh phải chịu sức ép của quá nhiều thần tượng tiền bối. Cá tính bị bóp nghẹt dưới gánh nặng của việc sao chép các bậc tiền bối này. Cái gọi là hội họa Nam Phái đã được các họa sỹ của thế kỷ 14 và 15 hoàn thiện đến đỉnh điểm, dẫn đến sự hình thành của “trường phái ấn tượng”, cho dù đó là cái náo nhiệt, đông đúc mà vẫn cô đọng trong tranh của Vương Mông, cái thanh khí tinh khiết của Nghệ Toàn, hay cái ấm áp của đời người trong tranh của Triệu Mạnh Phủ. Cá tính độc đáo của họ đã bị thay thế bằng chất học thuật, hết như trường hợp các học giả đời Hán, bị choáng ngợp bởi những thành tựu triết học phong phú của đời Chu, đã chỉ còn biết thi nhau nghiên cứu và bình phẩm về những thành tựu ấy mà thôi. Trường phái ấn tượng, từng là một phong trào cách mạng trong hội họa, nay trở thành giống như một nhà thờ chính giáo thủ cựu. Cả họa sỹ lẫn các nhà phê bình chỉ quanh quẩn trong việc tìm kiếm những bí ẩn của các nét sô và đem so sánh chúng với nhau. Nam Phái trở thành một trường phái chính giáo thủ cựu. Đới Tiến, người theo phong cách hơi không thủ cựu một tí của Hạ Khuê và Mã Viễn, thì lập tức gây ồn ào, cũng có nhiều người thích, nhưng đám họa sỹ thủ cựu thì ghét thậm tệ. Các cuộc tranh biện chỉ luẩn quẩn trong tinh thần khâm phục các bậc thầy tiền bối, còn phê bình thì ngọt ngọt trong một cuộc xăm soi tỉ mỉ về kỹ thuật. Dường như Đồng Kỳ Xương là hiện thân của trường phái thủ cựu này.

Đã có những thiên tài không chịu để mình bị phép tắc ràng buộc, chỉ nghe theo bản năng sáng tạo của riêng mình. Cuộc nổi loạn của trường phái

ấn tượng chống lại trường phái hiện thực đã không bị thất bại bởi lý thuyết, mà là bởi những công trình sáng tạo cụ thể của Thẩm Chu, Văn Trưng Minh, Đường Dần và Cừu Anh. Bốn họa sỹ vĩ đại này của thế kỷ 15 chẳng phải Nam cũng chẳng phải Bắc phái. Họ chỉ là mình. Họ làm nên những kiệt tác mà không cần biết họ thuộc về trường phái nào. Họ trở thành “Minh tứ gia” – bốn bậc thầy vĩ đại, của thế kỷ 15. Chỉ bằng vào những tác phẩm của mình, họ bắt buộc thiên hạ phải công nhận thiên tài không thể chối cãi được của Đường Dần và Cừu Anh. Đường Dần có thể được liệt vào Bắc Phái, nếu ta thích thế, và cả Cừu Anh cũng vậy, vì cả hai đều là những họa sỹ hiện thực. Nhưng Đường Dần đã làm được cái mà không ai khác làm được, là kết hợp chủ nghĩa hiện thực với chất thiên tài và phong cách riêng biệt của ông. Còn Cừu Anh, một họa sỹ hiện thực chuyên vẽ cảnh nội thất và nhân vật thì lại cho ta thấy một đẳng cấp lão luyện không ai có thể bắt chước được. Đường Dần có nhiều tai tiếng vì các cuộc tình của ông với đàn bà, còn Cừu Anh lại không phải là học giả, chỉ là thợ học việc, không thể viết chữ như các họa sỹ có học khác.

Về Đồng Kỳ Xương, tôi chỉ có nói rằng ông đã bắt chước tiên nhân rất khéo. Cũng như thế một họa sỹ phương Tây thế kỷ 19 suốt đời chỉ nhắm nhăm sao chép Tintoretto hoặc thậm chí El Greco, và không làm việc gì khác nữa.

Trường phái Chiết Giang do Đới Tiến và đồ đệ của ông là Ngô Vỹ dẫn đầu, đã kế tục truyền thống của Mã Viễn và Hạ Khuê. Đới và Ngô là họa sỹ của Họa Viện, cũng như Mã và Hạ. Các họa sỹ Họa Viện nói chung là sáng tác theo đường lối hiện thực – vua Huy Tông là một ví dụ – nhưng trường phái Chiết Giang đã phát triển tiếp bút pháp kiềm chế và có nhịp điệu của Mã Viễn và Hạ Khuê. Sau bảy tám chục năm, trường phái này bắt đầu bị tai tiếng vì quá chú trọng đến bút pháp, gần như thành lối vẽ của Rouault, gây cảm giác khó chịu.

Hội họa rơi vào tình trạng tiến thoái lưỡng nan.

Trong giai đoạn ấy, Đồng Kỳ Xương trở thành thống soái (khoảng 1600), và phần lớn những bài phê bình của giới hội họa chính thống chỉ là lặp lại

những gì tiền nhân đã nói trong nhiều thế kỷ trước đó. Cũng có một số ít nhà phê bình có những ý kiến độc đáo và sâu sắc. Trong số này, tôi chọn Cao Liêm, Cố Nghinh Viễn và Tạ Thiều Chế.

Cao Liêm không được thiên hạ biết đến như một họa sỹ. Ông là tác giả một cuốn sách viết về việc vui sống gọi là Tuân Sinh Bát Bút, trong đó có những Trích đoạn về ăn uống, thuốc thang, thú chơi cờ, vệ sinh cá nhân, thuật thư giãn, và những tiện nghi của cuộc sống thư nhàn. Sách cũng có những Trích đoạn về bảo quản tranh vẽ và nghệ thuật thưởng thức hội họa. Ta có thể nói rằng ông đại diện cho quan điểm của người ngoại đạo, một người yêu hội họa, nhưng không trong giới hội họa.]

Cao tử [Cao Liêm] nói với người mới nhập môn thì có “Sáu Phép tắc”, “Ba Lỗi Lầm”, “Sáu Điều Cốt Lõi”, và “Sáu Điểm Mạnh”. Đó là những điều mới chỉ đụng đến bên ngoài của việc bàn luận về hội họa.

Ta bàn về hội họa theo quan điểm tìm kiếm vẻ quyến rũ của thiên nhiên, của đời sống con người, và của sự vật (thiên thú, nhân thú, vật thú). Cái quyến rũ trong thiên nhiên liên quan đến cái thần; cái quyến rũ ở nhân quần liên quan đến cuộc đời; cái quyến rũ ở sự vật liên quan đến hình và dạng. Cái thần nằm ngoài hình và dạng, còn hình và dạng lại ẩn trong bầu không khí của thần. Hình mà không có sự sống thì bẹt dí, nhưng sự sống mà có hình tồi thì lung tung. Cho nên phải tìm đến cái giống về thần ở bên trên cái giống về vật chất, và tìm kiếm sự sống ở bên trong cái hình của nó.

Cảnh xa tiết lộ được vẻ quyến rũ của thiên nhiên. Hình mà có thể nhìn thật gần là cái quyến rũ của đời người.

Cho nên khi đứng ra xa bức tranh một chút thì có thể thấy những trái núi trong tranh có những hình hiểm trở. Nhưng tranh mà không có cuộc sống của rừng và các sườn dốc, hoặc chỉ là một tập hợp các đường nét không thể hiện được cái chuyển động của gió, của người đứng người ngồi, của nét động trong mắt trong môi trong chân họ, hoặc chỉ vẽ chim với lông cánh đẹp đẽ mà không thấy chúng bay lượn hoặc kêu hót, hoặc chỉ vẽ hoa phô sắc thắm mà chẳng gợi được hương thơm sương ngậm – tranh mà như thế thì gọi là thiếu cái thần vậy.

Còn nếu tranh mà có được hết những điều đó, lại cho thấy được đầy đủ cái hình, thì gọi là đã có được cái quyến rũ của sự vật.

Hãy xem bức tranh lớn “Quan Âm với Trăng và Nước” vẽ từ đời Đường. Đường nét của quần áo, những nét viền thanh tú, những vòng ngọc trai, khiến cho đức Quan Âm trông thật sống động. Tấm áo choàng bằng lụa trắng phủ nửa thân, nhẹ và mờ ảo, có viền gấm thật mịn. Trong số những bậc Bồ Tát ta từng được xem, kể cả trong những tranh của thời Ngũ Đại, không có vị nào sánh được với đức Quan Âm ấy. Một thứ ánh sáng trắng màu trắng vàng lan tỏa toàn bộ bức tranh, với trung tâm là đức Quan Âm tĩnh tọa. Ta đứng trước bức tranh và thấy rõ ràng như đức Quan Âm và vầng trăng cùng đang bay lơ lửng trên một mặt nước mênh mông. Đó là cái gọi là thần khí bao phủ toàn bộ bức tranh vậy.

Hoặc như bức “Lục Quốc” (sáu vương quốc) của Diêm Lập Bản, mô tả một nhóm thường nhân, kẻ say kẻ tỉnh, kẻ đang múa hát trong những bộ trang phục kì dị, hoặc đang ngủ ngoài trời. Nó cho ta thấy cuộc sống sinh động ở xứ lạ. Hoặc như bức “Tứ Vương” (bốn vị vua) khổ lớn của ông ta. Các vị vua và triều thần, vệ sỹ của họ trong một buổi lễ trào được vẽ sinh động đến tuyệt vời. Lại có cả cây cối với những cành chẽ nhánh trơ trụi, những dải sương mù, màu sắc thật tự nhiên đến nỗi chúng dường như đang mọc ra thật. Đến nỗi chỉ khi chạm tay vào chúng mới biết rằng đó chỉ là mặt lụa mà thôi.

Còn có bức tranh của Tần Tề Hoàng vẽ lâu đài Ô Bằng ở núi Li Sơn. Những dải núi đá trên đó rải rác các dinh thự lâu đài, với ngựa xe, nhà thuyền, và vô số đàn ông đàn bà chỉ cao từ một phần mười thốn đến một thốn, tụ họp nhau như kiến, đi lại chỗ này chỗ kia, tất cả đều vẽ thật chi tiết. Họa sỹ thể hiện những gì mình thấy trong tâm tưởng bằng tay vẽ của mình; mỗi chấm bút đều cho thấy được cái quyến rũ của tạo vật. Cho nên có thể vẽ hàng trăm dặm thiên nhiên vào trong một vuông lụa nhỏ mà vẫn bắt được tất cả hình dạng qua ngọn bút vậy.

Lại nữa, có bức “Mỹ Nhân” (những người đàn bà đẹp) của Chu Phương. Họ có một vẻ đẹp không thể định nghĩa được, thể hiện ở những tấm thân

hào phóng, vẻ quyến rũ e ấp và những biểu hiện phong nhã của họ. Những mỹ nhân ấy không phải loại mặt hoa da phấn kêu gọi những ý nghĩ bạt mạng cho người xem tranh. Bức “Long Vương ngự chay” (vua thủy tề ăn chay) của họ Chu có những nét vẽ thanh nhã đi vòng theo các luồng xoáy. Đồng tử trong mắt trông giống như sơn mài, khiến cho vẻ mặt thật sinh động. Có các bô lão lưng gù và đám thanh thiếu niên chạy nháo nhào xung quanh, mặc dù các ngọn sóng hung dữ và các loài thủy tộc đang xếp thành đội ngũ cũng đã đủ làm người xem phải sợ hãi. Điều đó cho thấy tranh vẽ gây được cảm xúc sống động không phải chỉ nhờ ở chuyện thể hiện được hình và dạng của sự vật thật mà thôi. Cũng thế, tranh của Biên Luyện vẽ hoa và côn trùng khiến cho hoa như đang dập dờn, côn trùng như vừa hút hết giọt sương rồi bay đi, và cỏ như đang rạp mình trước gió. Tất cả đều là cuộc sống thật. Khi xem những tranh ấy, ngay cả trong một ngày tuyết rơi, vẫn cứ thấy như mình đang ngồi trong một khu vườn đẹp giữa tiết xuân vậy. Bức “Dắt trâu về dưới mưa” của Đới Tung có một vài cây liễu ở phía trên vẽ bằng một đám những chấm mực nhỏ xíu như đầu kim. Bầu không khí trong tranh là giữa một buổi tà dương mưa bụi, và cả những con trâu và những người chăn trâu đều đang nóng ruột về cho đến nhà. Đó là những ví dụ về những cái quyến rũ cảm động của thiên nhiên, về thế nào là cái thần toát ra từ hình thể sự vật, và thế nào là sự sống ẩn trong hình và dạng của sự vật.

Ta thấy rằng người đời Đường đã đặt chuẩn mực cho muôn đời. Tác phẩm của họ thật nghiêm túc mà không bị tỷ mẩn, họ phát lộ được biết bao điều kinh ngạc thú vị. Những đời sau này, họa sỹ cố gắng rất nhiều và cũng đã bắt được cái quyến rũ của sự vật, nhưng vẫn chưa bắt được cái quyến rũ của thiên nhiên. Cái ta đánh giá cao trong tranh đời Đường là nghệ thuật nắm bắt được đầy đủ cái thần trước khi đặt bút cũng như trước khi dừng bút trên mặt lụa. Họa sỹ đời Tống cố thể hiện được cái giống và để mất cái thần. Cho nên họa sỹ Tống hơn họa sỹ Đường trong “vật thú” (vẽ những cái quyến rũ của sự vật), nhưng kém họ trong “thiên thú” (những cái quyến rũ của thiên nhiên).



Ngày nay những kẻ phê bình thường coi tranh Tống là tranh Họa Viện ít có giá trị, rồi quay sang với tranh Nguyên, bởi vì tranh Tống mạnh về chi tiết mà yếu về tinh thần. Tuy nhiên, không dễ gì có thể đạt đến tầm của tranh nhà Tống, mặc dù tranh đời Nguyên có thể được coi là ngang tầm ấy. Chẳng phải nghệ thuật của Hoàng Công Vọng đã chịu ảnh hưởng của Hạ Khuê và Mã Viễn đó sao? Chẳng phải Vương Mông cũng chịu ảnh hưởng của Đông Nguyên và Phạm Khoan đó sao? Tiễn Tuyền chẳng qua là Hoàng Thuyên trong bộ trang phục mới, và Thịnh Mâu chỉ là người bắt chước Lưu Tùng Niên đó thôi. Triệu Mạnh Phủ, được trời phú cho tài lạ, vẫn lấy những nét viền của Mã Hòa Chi, bố cục của Lưu Tùng Niên và Lý Thành, màu sắc của Triệu Bách Câu và Lý Tung, và cái cảm giác về sự sống trong những khoảng không rộng lớn của Hạ Khuê và Mã Viễn. Và chung cục là ông không giống bất kì một người nào trong số đó, mà ra được một phong cách riêng biệt, lịch lãm và ấm áp, khiến người xem phải động lòng như gặp được một người đàn bà đẹp vậy. Quả thật ông là một danh họa độc đáo trong thế hệ của mình, nổi bật trong giới sỹ phu học giả, mà kỹ thuật vẫn hoàn toàn theo truyền thống, không có chút gì phản lại hội họa chính giáo cả. Còn những người khác thì có Vương Mông, Hoàng Công Vọng, con trai Triệu Mạnh Phủ là Triệu Vĩnh, và Nghệ Toản nổi bật là có cái thần của Văn Nhân Họa; Tào Chi Bạch, Cao Khắc Cung, Vũ Trấn...[và nhiều tên khác không dịch] nổi bật về tài khéo trong kỹ thuật; Trịnh Tử Trinh...[và nhiều tên khác không dịch] về không khí lãng mạn yên bình. Tất cả họ đều là họa sỹ đời Nguyên, giỏi trong thời của họ, nhưng nhất định không thể vượt được các họa sỹ đời Tống. Riêng đối với Triệu Mạnh Phủ, Hoàng Công Vọng và Vương Mông, thì ngay các danh họa Tống, nếu có tái sinh và được xem tranh họ, cũng phải bái phục cái vẻ quyền rũ thiên nhiên trong tranh của họ vậy.

Ngày nay người ta hay nói đến “thi khí” (cái thần của thi ca). Cái gọi là “thi khí” này là để chỉ những học giả biết vẽ theo phong cách tự lệ (thư pháp viết theo kiểu chữ lệ), hoàn toàn dựa vào cái sinh khí có nhịp điệu để nắm bắt cái quyền rũ tự nhiên ở bên ngoài cái vẻ thú vị vật chất. Họ nói

chuyện “viết” hơn là “vẽ” một bức tranh, với ý tránh cái hiện thực trong tranh của các họa sỹ Hội Viện. Lối vẽ này có thể thỏa mãn việc ghi lại một phút hứng khởi của tác giả, nhưng khó lòng thỏa mãn được ước nguyện sáng tạo hội họa như trong tranh của các thế hệ tiền nhân, và cũng khó lòng được hậu thế coi là bảo vật muôn đời. Tranh của Triệu Mạnh Phủ, Hoàng Công Vọng và Tiễn Tuyển thực sự là tranh “thi khí”. Nhưng liệu có họa sỹ tầm thường nào có thể bằng được họ? Phải chăng họ đã đạt được danh tiếng lẫy lừng mà không cần dùng đến kỹ thuật vẽ của các họa sỹ đời Tống? Than ôi, bàn luận về hội họa là vậy đó.

## Trích đoạn 19. Thế kỷ 16

**Cố Nghinh Viễn**

*khoảng 1570*

### BÀN VỀ DỤNG BÚT

[Cố Nghinh Viễn là họa sỹ rất được trọng vọng trong thời của ông, mặc dù ông không phải là một danh họa nổi bật. Sách Họa Dẫn của ông, chỉ ngần có vài trăm chữ, có những bàn luận rất hay về các loại nét vẽ nguyên thủy và thẳng thừng trong hội họa, chẳng kém gì những ý kiến của Hoàng Công Vọng về cái “xinh xắn” cần phải loại bỏ trong tranh. Mặc dầu ngắn, đây là một trong những bài viết thông minh nhất về hội họa.]

Khi chưa ngang tầm được với hội họa, việc tốt nhất nên làm là đi dạo một mình. Có thể sẽ chẳng gặp được gì, hoặc có thể sẽ gặp một tảng đá lạ, một cành cây khô, một cái hồ nhỏ, một đám rừng thưa. Những cái đó quanh quất đây kia, không ai thèm để ý. Nhưng chúng đều là những mảnh của thiên nhiên, hoàn toàn khác với những gì nhìn thấy ở trong tranh vẽ. Hãy bình tĩnh và thận trọng ngắm nhìn chúng, hãy cố tìm ra cái phẩm chất không thể mô tả được vốn hàm chứa những biểu hiện của sự sống. Việc này cũng tựa như các thi nhân ghi chép những nhận xét của họ để sau này đưa vào thơ vậy.

Phép tắc đầu tiên là phải có được “khí vận sinh động”. Có nó, bức tranh sẽ sống. Nó có thể nằm ngay trong cảnh, mà cũng có thể ở ngoài cảnh. Phải nắm bắt nó trong những biến đổi của ánh sáng theo những buổi trời quang mây tạnh hoặc mưa gió âm thầm ở cả bốn mùa. Không phải chỉ đơn thuần là việc bôi mực lên tranh mà thôi đâu.

Nếu nền tranh bao gồm những nét khô và kéo dài và các mảng mực nhòe trông như sương mù, tranh sẽ thiếu cả dụng bút lẫn dụng mực (thiếu rõ ràng). Nếu nền tranh gồm một nhóm những hòn cuội hoặc các hình thù nhỏ mà lại không được vẽ cho thỏa đáng, tranh cũng sẽ thiếu rõ ràng. Để có được cái rõ ràng của hình, trước hết phải định được “xương gân”, rồi dần

dần đắp cho đủ da thịt bên ngoài, đạt được cái khối và độ sâu mà vẫn giữ được mức độ nhẹ nhõm của cái thần. Đó là nguyên tắc chung. Các bậc thầy chẳng phải lo đến những nguyên tắc ấy nữa. Họ vẽ tung hoành mà vẫn kiểm soát được tất cả ở mức độ hoàn hảo.

Hội họa phải nhắm đến cái “tươi sống” sau khi đã đạt được cái “thành thực”. Cái khó là ở chỗ một khi đã thành thực thì lại khó bề tươi sống. Tuy nhiên, có cái khác nhau giữa “thành thực quá hóa quen tay” (lạm thực) và “thành thực vừa độ” (nguyên thực). Nếu là “thành thực vừa độ” thì có thể tươi sống được. Nét vẽ mà vụng dại thì hay hơn khéo léo, mà một khi đã khéo léo thì rất khó bề vụng dại. Nhưng nếu bức tranh có cá tính và vẽ nó không hề phải khó khăn cố sức, thì có thể vụng dại mà vẫn khéo léo, vì cái khéo léo lúc ấy vẫn có hiệu quả vụng dại. Chỉ có các họa sỹ đời Nguyên là hiểu được những nét tươi sống và vụng dại mà thôi.

[Đây là một khái niệm mới, nhưng cũng đã được những người khác như Đông Kỳ Xương đề cập đến. Theo nguyên tác, “tươi sống” ở đây là chữ sinh; lão luyện là chữ thực, nghĩa đen là “nấu chín”; và “ngây dại” là chữ chuyết, nghĩa đen là vụng, ngu. Những khái niệm này rất quan trọng trong việc đánh giá thưởng thức hội họa Trung Quốc. Nó gắn liền với ý thức coi khinh cái “xinh xắn”, “dễ thương” trong tranh. Người họa sỹ cần vẽ được những nét bút vừa vụng dại vừa tươi sống. Tươi sống ở đây có nghĩa là nét vẽ phải lập tức và trực tiếp từ cảm hứng mà ra. Vụng dại ở đây có nghĩa là nét vẽ phải mang theo cái sức mạnh nguyên thủy còn chưa mài giũa gì khiến cho nó có phẩm chất sơ khai cổ quái. Tranh của Mễ Phi hoặc Thạch Đào có những nét như thế. Tranh đẹp phải hồn nhiên dễ dàng, không có dấu vết gì của sự gắng sức. Cố Nghinh Viễn còn có đoạn sau đây nói rất hay về cái vụng dại và hồn nhiên trong tranh vẽ của trẻ em.]

Người theo đuổi hội họa thường trước sau đều bị rơi vào đường mòn. Nhưng đàn bà trẻ con và những người không có ý muốn làm họa sỹ thường chỉ vẽ cho thích, và sợ không dám cho ai xem cái mình vẽ. Tranh của họ có thể không giống thật, nhưng lại có một cái gì đó mà các họa sỹ thành danh không có, ấy chính là cái sinh (tươi sống) và cái chuyết (vụng dại). Sinh và

chuyết hoàn toàn khác với việc học các qui tắc. Với trẻ con, tạo vật vẫn còn chưa hoàn chỉnh, như còn đang trong buổi bắt đầu tạo tác từ chốn hỗn mang. Khi vẽ, chính là chúng đang phác thảo nên thế giới vậy.

Không phải vô cớ mà các họa sỹ đời Nguyên dùng nét tươi sống và những thiết kế vụng dại cho tranh vẽ của họ. Họ sợ bị nổi tiếng rồi phải tham gia việc chính trị. Triệu Mạnh Phủ không nề hà có vua là ngoại bang xâm lược, vẫn ra làm quan, hưởng mọi phú quý, và thành kình địch của các danh họa Đường và Tống. Nhưng dù sao thì việc tham chính như thế cũng làm tổn hại đến nghệ thuật của ông.

Vậy thì tươi sống với vụng dại có gì là tốt? Tươi sống thì đỡ thành làm bộ và sẽ có được cái gọi là phong cách Văn Nhân Họa. Vụng dại thì đỡ thành tỉ mỉ và nhờ thế mà có được lịch lãm, nó là cái vẫn gọi là phong thái sâu xa của thi nhân vậy.

Dùng mực thưa mỏng quá thì không tạo được không khí; nhưng cố gắng tạo không khí quá thì dễ trầm mực. Mực loãng quá thì mất nét mất thớ và không làm sáng tối được, nhưng quá chăm chú vào sáng tối lại là biểu hiện của gắng sức và không thoải mái. Trong các điều uyên áo của lục pháp (sáu phép tắc), luôn phải nhớ đến việc dụng mực sao cho phải.

Cái đi về bên trái phải bắt đầu từ bên phải. Cái đi về bên phải tất phải bắt đầu từ bên trái. Đi thẳng tuột là hỏng. Muốn có ngọn phải có gốc. Mọi vật trong thiên nhiên đều như vậy cả. Cứ nhìn cho kỹ sẽ thấy.

## Trích đoạn 20. Thế kỷ 17

Viên Hoảng Đạo

### PHẢI LÀ CHÍNH MÌNH

[Trong thơ Đường có những người sao chép và bắt chước các nhà thơ vĩ đại cho đến chết ra sao, thì trong hội họa cái tầm thường của việc “noi theo tiền nhân” cũng giết chết các ý tưởng mới lạ như thế trong suốt triều đại nhà Minh (từ giữa thế kỷ 14 đến giữa thế kỷ 17). Mâu thuẫn giữa việc tuân thủ truyền thống và tinh thần độc đáo mới lạ vẫn luôn luôn tồn tại. Buổi đầu nhà Minh, Đới Tiến (đầu thế kỷ 15), một thành viên của Họa Viện, đã theo truyền thống của Mã Viễn và Hạ Khuê nhưng vẫn có dấu ấn riêng của mình, mà vẫn chết trong nghèo khổ. Thẩm Chu (1427-1509), Văn Trưng Minh (1470-1559) và Đường Dần (1470-1523) thành danh chỉ nhờ đạt đến hoàn hảo tinh túy trong phương pháp. Ba danh họa này đã làm cho thiên hạ tranh nhau tìm mua tranh phong cảnh màu với tông nâu đỏ trầm tĩnh, kín đáo và cổ kính, cũng hết như bên phương Tây lúc ấy đang thịnh hành gam màu nâu đỏ trong tranh vậy.

Nhưng nhìn chung, những nguyên tắc “cổ kính” ấy ngày một dè dặt và cứng nhắc. Giới phê bình và chính các họa sỹ Trung Quốc không lúc nào dám nghi ngờ hai thứ: một là tiền nhân bao giờ cũng siêu việt với những bí quyết đã thất truyền, và hai là “cổ pháp” (phép tắc xưa) bắt buộc phải là nền tảng của sáng tác hội họa. Các bậc thầy vĩ đại đời Nguyên (thế kỷ 13 và 14) đã làm như họ không tìm hứng khởi ở các bậc thầy đời Đường mà sớm hơn thế, ở các họa sỹ phong cảnh của thế kỷ 10. Còn Mễ Phi, người sống trong thế kỷ 11, đã tuyên bố rằng ông không thích hội họa Đường mà chỉ học các bậc thầy từ các thế kỷ 4 và 5 mà thôi. Nhưng các họa sỹ đời Minh mới thực là những người sao chép vĩ đại nhất. Mục đích cao nhất của họ là vẽ được “như Đại Si” (tức Hoàng Công Vọng) hoặc “như Bắc Uyển” (Đổng Nguyên). Trong khuynh hướng bắt chước tiền nhân này, Đổng Kỳ Xương có vẻ là một đại diện thành công nhất. Hội họa rất có thể đã trở thành một nghề làm tranh giả trung thực và có ký tên.

Cũng có những cá nhân chống lại khuynh hướng “noi theo” tiền nhân này. Giai thoại hội họa Trung Quốc đầy rẫy những chuyện ai sao chép ai, ai coi ai là thầy để noi theo. Nhưng cũng có những họa sỹ sáng tác như Hoàng Công Vọng, lúc nào cũng định ninh rằng mình phải noi theo thiên nhiên chứ không phải một bậc thầy nào khác. Công bằng mà nói, ngay cả Đồng Kỳ Xương cũng khuyên “phải nhìn núi thật”. Nhưng lời khuyên ấy lại xa lạ với việc làm của ông ta. Trong số những họa sỹ biểu hiện đầu tiên, Trương Tảo (quãng năm 750) có tuyên bố một câu nổi tiếng về bí quyết sáng tác của ông, rằng: “Bên ngoài thì lấy thiên nhiên làm thầy, bên trong thì nghe theo chính cái tâm của mình.”

Viên Hoảng Đạo (nổi tiếng khoảng 1607 dưới cái tên Viên Trung Lang), cùng với hai anh em của mình, là những người khởi xướng một phong cách sáng tác thơ nhấn mạnh đến cá tính riêng và không theo lẽ lối của tiền nhân. Ghét thói nệ cổ trong thơ ca thế nào thì ông cũng ghét thái độ câu nệ vào “cổ pháp” trong hội họa thế này. Bảo rằng ông gọi các họa sỹ cổ điển là công thức thì hơi oan, nhưng đó chính là tinh thần của những lời ông nói. Tô Đông Pha nói trong thơ không có công thức. Viên Trung Lang nói không có công thức cả trong thơ, văn xuôi, và hội họa.]

Một lần ta đi cùng Bá Tiêu (em trai ông) đến gặp Đồng Kỳ Xương. Bá Tiêu hỏi, “Các họa sỹ mới như Văn Trưng Minh, Đường Dần, và Thẩm Chu, ông nghĩ họ có cái thần của tiền nhân hay không?”

Đồng Kỳ Xương đáp, “Các họa sỹ giỏi ngày nay không bao giờ vẽ một nét mà không giống với nét bút của tiền nhân. Nhưng tuyệt đối giống tiền nhân tức là chẳng giống gì họ hết. Thậm chí còn không phải là vẽ nữa.”

Ta giật mình khi nghe câu nói ấy, tự nhủ, “Đây mới thật là người hiểu hội họa vậy.” Cho nên họa sỹ giỏi học ở thiên nhiên chứ không theo một người nào cả. Trò giỏi học lấy cái thần, chứ không học cái giáo điều. Thầy giỏi không thờ một người, mà tôn toàn bộ việc sáng tạo làm sư phụ. Tỷ như có người tôn Lý Đường làm thầy. Người ấy có nên chỉ học bút pháp và khuôn mẫu của Lý Đường hay không? Hay anh ta nên chú tâm học lấy cái thần của Lý Đường, cái tinh thần không muốn làm một họa sỹ Hán, Ngụy, hoặc

Ngũ Đại nào hết? Đó mới gọi là biết học. Có câu nói rằng có thể thắng trận nhờ biết “đập bếp đốt cầu”. Nhưng cũng có thể thua trận vì thế, hoặc thắng trận mà không phải làm thế. Cho nên đôi khi bỏ không theo luật định mới đúng là biết noi theo tiền nhân. Nhiều tác giả ngày nay hễ đọc thấy câu thơ mới mẻ nào thực sự tả được một sự vật là liền lên án ấy là thơ mới. Họ chỉ muốn tuân thủ luật xưa định cũ và vay mượn những câu thơ sáo mòn của người khác, gọi thế là “phục cổ”. Thế gọi là tuân thủ luật định mà bỏ mất cái đẹp và vẻ quyến rũ thực sự của tiền nhân. Đó gọi là “tử pháp” (phương pháp dẫn đến cái chết).



## Trích đoạn 21. Thế kỷ 17

Tạ Thiệu Chế  
quãng 1607

### NHÀN ĐÀM

[Tạ Thiệu Chế là một học giả thành đạt trong đường hoạn lộ, nhưng không phải là họa sỹ. Cùng với Đồng Kỳ Xương và Nguyên Trung Lang, ông sống trong đời Vạn Lịch (1573-1619, triều vua Thần Tông nhà Minh), nổi tiếng vì các hoạt động nghệ thuật phong phú nhưng ít có gì độc đáo mới lạ. Hội họa chia ra hai phe, một bên muốn bám chặt lấy quá khứ, một bên chọn con đường dễ dàng hơn với những phong cách hiện đại. Phái cổ điển lên án phái Chiết Giang của những người đi theo Đới Tiến. Trong nội bộ phái cổ điển thì nhóm Tống Giang cũng lên án nhóm Sở Châu. Thơ ca thì bị một tinh thần học thuật ấu trĩ, kiểu như của Vương Thạch Trinh, ngự trị. Họ Vương còn viết một vài bài trống rỗng về sự phát triển của hội họa. Việc tìm kiếm một phong cách nghiên cứu có chất học thuật trong cả thơ ca và hội họa đã bóp chết hoạt động sáng tạo thẩm mỹ của thời kỳ này.

Đồng Kỳ Xương, với tranh vẽ, thư pháp và tài nghệ thưởng ngoạn của ông ta, đã trở thành một nhân vật thống soái trong giai đoạn đó. Ông viết rất nhiều về hội họa, nhưng càng đọc những điều ông viết thấy đó chỉ là những lời tẻ mẻ về những việc tẻ mẻ trong hội họa, với giọng điệu chỉ có Đồng ta đây mới là người hiểu biết mà thôi. Vì lẽ đó, tôi đã chọn dịch Tạ Thiệu Chế chứ không dịch Đồng Kỳ Xương. Họ Tạ dù sao cũng nhân bản hơn, không có giọng dạy đời, và có thể còn thú vị cho tập sách này của chúng ta.

Tạ Thiệu Chế là tác giả sách “Năm bình hoa khô”, đề cập đến đủ mọi thứ chuyện trên đời, từ lịch sử đồng tính luyện ái ở Trung Quốc cho đến các bài thuốc dân gian, ma quỷ, voi rừng... Những mẫu chuyện gẫu này thân mật hơn, ấm áp hơn, giống như câu chuyện giữa hai người bạn. Ông còn phản bác cả “lục pháp”, một việc làm rất không theo thói thường.]

Ta đã được xem tranh vẽ đàn bà đẹp của Chu Phương, Lý Công Lân, và Cừ Anh. Đàn bà trong những tranh ấy đều mập mạp mũm mĩm và rất tốt

tóc, áo quần xếp nếp rất mau, và vẻ mặt đẹp tuyệt vời. Nghe nói Chu Phương giao du nhiều với đám quý tộc và biết nhiều đàn bà đẹp trong giới thượng lưu, vì thế mà đàn bà ông vẽ trông béo tốt và mũm mĩm. Hơn nữa, đàn bà ở đất tây bắc đều to khỏe thì phải. Cũng chưa chắc đã là như thế, có khi thời ấy người ta chuộng đàn bà phốp pháp đó thôi. Hàn Cán vẽ ngựa béo tốt không nhìn thấy xương cốt đâu. Có phải ông chỉ nhìn thấy toàn ngựa béo hay chẳng? Bây giờ ở Tô Châu có Trương Văn Nguyên vẽ đàn bà cực kỳ quyến rũ mà có thân hình mảnh dẻ, thật là tuyệt vời. Đáng buồn là ông không được biết đến ở bên ngoài quê quán của mình.

Mễ Phi đã nói rất đúng khi nhắc đến hai loại người trong sách Họa Sử của ông ta. Đó là loại “sành điệu hội họa” và loại “yêu thích hội họa”. Người “sành điệu” say mê hội họa, xem nhiều biết rộng và nhớ hết những tranh đã được xem, có người bản thân còn là họa sỹ hẳn hoi. Tuy nhiên, bây giờ có nhiều người bỗng dưng có tiền, chẳng biết chẳng yêu gì hội họa, nhưng coi tranh là vật trang sức cần thiết ở đời. Họ dựa vào những người biết, giữ tranh trong hộp gấm thêu và buộc tranh bằng dây lụa bịt đầu ngọc bích. Thật là buồn cười. Họ chính là những người “yêu thích hội họa”. Thực ra không thể gọi họ như vậy được. Họ là đám con trai nhà giàu có hàng đồng tiền không biết tiêu vào việc gì. Họ nghe nói có bức tranh như thế như thế ở chỗ này chỗ kia, và quẳng tiền ra mua rồi bỏ vào tủ hoặc cho treo lên tường mà chẳng thèm xem. Họ bỏ tranh trong hộp cho đến mọt thì thôi. Chín phần mười họ là vậy. Thậm chí mua tranh rồi cũng chẳng buồn cho bồi lại và làm viền cho tử tế. Ta đã gặp rất nhiều con cái nhà giàu trong thiên hạ. Chỉ có rất ít người trong số họ có thể gọi là “yêu hội họa”, còn thì không ai có thể gọi là “sành điệu hội họa” được.

Sưu tầm tranh và sưu tầm thư pháp là giống nhau. Nhưng thư pháp dễ giữ hơn trong các tập để trên mặt bàn được, thỉnh thoảng mở ra xem, có khi còn lấy chúng làm mẫu để tập viết, mệt thì lại gập lại như cũ. Như thế, ta có thể một mình học thường thức thư pháp, không khó nhọc gì mấy. Nhưng với một cuộn tranh vẽ thì khác. Khi ta mở một cuộn tranh, phải thận trọng đừng làm bẩn nó, hoặc chớ làm nó bị nhàu gãy trong khi cuộn vào mở ra. Tranh

khổ lớn treo trên tường cũng phức tạp hơn. Cuộn nó đem cất đi thì sợ bị mối mọt ăn. Mở ra treo thì ngại nó bị ẩm mốc. Cho nên cuộn và mở tranh phải rất cẩn thận, đặc biệt không nên phó mặc việc ấy cho gia nhân. Người sành chơi thường chuộng giữ thư pháp hơn tranh. Mễ Phi có lần đổi mười bức tranh cổ lấy một bức thư pháp cổ. Ông hiểu rõ việc ấy, sẵn lòng đổi thứ này lấy thứ kia thấp giá hơn nhiều. Tranh cổ có thể sao chép dễ dàng, trong khi thư pháp cổ thì vừa hiếm vừa khó xác định nguồn gốc.

Mễ Phi có lần đi cùng với Phạm Khuê đến chợ đồ cũ ở Lỗ Giang. Ông ta trả 700 quan tiền mua được một bức tranh vẽ cảnh tuyết của Vương Duy. Hôm ấy ông ta không mang theo tiểu đồng, đành phải đưa bức tranh cho tiểu đồng của Phạm Khuê cầm hộ. Một lúc sau, hai thầy trò nhà họ Phạm biến mất. Hôm sau Mễ Phi cho người đến xin lại bức tranh thì họ Phạm bảo là đã gửi tranh đi Trường An để bồi. Mễ biết ngay là không thể đòi được, đành coi như đã biếu nó cho Phạm. Cũng đáng đời Mễ thôi! Bản thân ông thường dùng mẹo lấy đồ của người khác như thế. Có lần ông thấy một bức thư pháp của Vương Hi Chi ở nhà Thái Lỗ Công, bày trò dọa nhảy xuống nước để xin bằng được. Lại có lần được vua Huy Tông vờ vào sao bức tranh Ngàn Tự, lúc ra về còn dám lấy một nghiên mực bằng đá của nhà vua giấu vào tay áo. Bị họ Phạm chơi một cú ấy cũng chưa đáng gì.

Tranh vẽ bị thiên hạ coi là có địa vị hơi thấp hơn thư pháp. Trước đời Đường và Tống, họa sỹ chủ yếu vẽ thần, Phật, người, chim, thú, cây, cỏ để mua vui và trang trí bình phong mảnh mảnh. Cho nên họa sỹ có địa vị thấp trong xã hội. Cố Thạch Tuân và con trai ông thường cảm giận vì bị coi ngang hàng với đám nô tỳ. Lưu Ngữ là họa sỹ cung đình phải ở cùng với đám thợ thủ công. Diêm Lập Bản, một họa sỹ vĩ đại, mà cứ phải túc trực đợi triều đình gọi lúc nào là phải vào lúc ấy; ông suốt đời không quên nỗi tủi nhục ấy, mặc dầu tranh của ông được thiên hạ trọng vọng. Từ đời Tống trở về sau, họa sỹ mới có được vẻ lãng mạn trong xã hội, nhưng vẫn chưa thể gột sạch dấu vết thợ thủ công trong con mắt của thiên hạ.

Thư pháp có thể bảo tồn qua hàng nghìn năm. Tranh vẽ để được độ năm trăm năm. Thư pháp thì giữ bằng cách đập giấy lên các bản khắc đá hoặc

sao chép lại, nhưng cái thần của nó cũng dần mất đi qua nhiều lần sao chép như thế. Tranh thì giữ bằng cách bồi lại, nhưng bồi nhiều lần cũng làm hại đến cái thần của nó. Thành danh bằng thư pháp thì dễ hơn một chút, nhưng thành danh trong hội họa thì sống tốt hơn vì tranh vẽ thường cao giá hơn thư pháp.

Có bảy thứ họa có thể xảy đến cho nghệ thuật hội họa và thư pháp. (1) Giá bán quá cao, người thường không thể mua được. Kết quả là các tác phẩm nghệ thuật đều rơi vào tay nhà giàu, nơi chúng thường bị lẫn lộn với những đồ rởm vô giá trị. (2) Khi một gia đình quý tộc bị nạn và gia sản bị tịch biên, toàn bộ các sưu tập tranh và thư pháp của họ bị ném vào kho của triều đình cho mỗi một ăn, không ai còn được nhìn thấy chúng nữa. (3) Đám tiện nhân sưu tầm nghệ thuật chỉ vì danh tiếng và đám môi giới chuyên nghiệp đua nhau nâng giá, bất kể giá trị thật của món đồ. (4) Những kẻ môi giới có uy tín và tiền bạc đều coi nghệ thuật chỉ là hàng hóa và hễ cứ có lãi là bán, cho nên nghệ thuật đều bị rơi vào tay những kẻ phàm phu trọc phú. (5) Tác phẩm nghệ thuật rơi vào tay phú hào thường bị khóa kỹ trong hộp phủ đầy bụi như một thứ của nả cần phải cất kín, trong khi gia chủ chỉ biết ăn nhậu ngập mày ngập mặt. (6) Những kẻ thừa kế vô học không để ý gì đến những tác phẩm nghệ thuật trong gia tài của mình và hoàn toàn dừng dừng khi chúng bị lấy trộm hoặc hỏa hoạn thiêu cháy. (7) Tác phẩm bị hư hỏng vì bồi không đúng cách, làm mất hết vẻ tinh túy của nó; hoặc giả bị sao chép lại khiến cho thật giả lẫn lộn. Ngoài những hiểm họa ấy ra, lại còn có chuyện thất tán do chiến tranh và loạn lạc nữa. Lần nào đọc Câu chuyện một bộ sưu tập cổ của Lý phu nhân, ta cũng thấy thật đau lòng. Hai vợ chồng đã cùng nhau xây dựng bộ sưu tập ấy và may mắn có phương tiện để làm việc đó, thế mà rồi cũng không thể duy trì nó như ý nguyện.

Học vẽ có thể khó hơn học thư pháp, mà cũng có nhiều nhà thư pháp hơn là họa sỹ. Hễ đã là yếu nhân thì chỉ cần viết chữ đẹp hơn trung bình một chút là thiên hạ đã coi là quý giá rồi. Cứ xem những văn sỹ lớn của đời Tống thì thấy, những người như Vương An Thạch, Tư Mã Quang và người em trai của Tô Đông Pha; thư pháp của họ thực ra đâu có gì phi thường,

nhưng thiên hạ vẫn đua nhau tìm mua và khen ngợi hết lời. Nhưng với hội họa thì khác, không phải cứ vài nét bút là được, và không phải ai cũng vẽ được đằng hoàng. Hai nghệ thuật này có khác nhau về kỹ năng và tài nghệ, nên việc đánh giá chúng cũng phải khác nhau.

Từ đời Tấn – Đường cho đến đời Tống – Nguyên, các nhà thư pháp và họa sỹ giỏi đều chủ yếu xuất thân từ quý tộc và hàng quan lại. Ấn sỹ chỉ chiếm chưa đến một phần trăm. Điều này cũng khó hiểu. Phải chăng biết thư pháp và biết vẽ làm tăng giá trị và phẩm giá trong chốn quan trường? Hay là hễ đã làm quan thì viết gì vẽ gì cũng thành hay? Hoặc giả thiên hạ không biết đến những nghệ sỹ chân chính khác vì họ nghèo đói ẩn dật chốn lều tranh và đến chết cũng không có bạn bè giúp đỡ tiến cử? Nếu quả như vậy thì câu châm ngôn “Thà nghèo còn hơn giàu” của ta là không đúng rồi. Dưới thời bản triều ta, có nhiều học giả không có chức vị gì mà vẫn nổi danh vì các tác phẩm của họ. Có lẽ tại người làm quan ngày nay chỉ lo việc tiến thân trong họn lộ nên không coi nghệ thuật là trọng nữa, và chỉ có những ai lánh khỏi chốn quan trường mới có thể theo đuổi nghệ thuật cho đến thành công. Nghĩ đến sự đổi thay ấy mà thấy buồn cho thời cuộc vậy.

Cổ nhân nói đến “lục pháp”: (1) khí vận sinh động; (2) dùng nét bút mà dựng nên cấu trúc; (3) mô tả cho đúng hình và dạng của sự vật; (4) tô màu cho thích hợp; (5) bố cục; và (6) sao chép và truyền lại. Thế mà chẳng có thứ gì trong sáu món đó đã động được đến cái bí quyết của hội họa. Chúng chỉ hướng dẫn được cho những họa sỹ vẽ chân dung và hoa điệu. Áp dụng chúng vào hội họa ngày nay thì chẳng khác gì lấy vung vuông mà úp nồi tròn.

Ta thường bật cười khi thấy đám hoạn quan và đàn bà lúc nào cũng hỏi khi xem một bức tranh, rằng “Nó vẽ chuyện gì thế?” Thực ra, từ trước đời Đường, tất cả những tranh nổi tiếng đều có chuyện của chúng cả. Để vẽ một sự kiện lịch sử, họa sỹ phải có ý tưởng bố cục rất rõ ràng, và phải kiểm tra tất cả các chi tiết như đồi núi, phố phường, thành quách, và trang phục, sao cho đúng với lịch sử. Không thể cứ tùy hứng riêng của mình mà vẽ theo lối “hiển ý” như ngày nay được. Trương Tăng Dụ, Triển Tử Kiên, Diêm Lập

Bản và những họa sỹ khác (trong thế kỷ 6 và 7) đều vẽ thần Phật và ma quỷ. Những chuyện về Thạch Lễ và An Lộc Sơn chẳng đáng vẽ làm gì, thế mà vẫn có tranh vẽ về họ. Lại còn có các chủ đề vật vãn như vua Hi Tông đi săn thỏ, Dương Quý Phi cưỡi ngựa, Trần Hậu Chủ đi chơi cung điện Tần Dương, trại hè ở suối Hoa Thanh. Những chủ đề khác của tranh cổ là: Vua Thần Nông gieo hạt ngoài cánh đồng, thần dân của vua Nghiêu đập đất trong khi múa hát, Lão Tử qua đèo, Khổng Tử và đồ đệ... ấy là chỉ kể ra những chủ đề cao thượng. Còn những chủ đề kém cao thượng hơn thì đại khái có ăn sữ và đạo nhân cùng đi hái thuốc, nấu vàng, vân vân. Những chủ đề như thế bây giờ không ai vẽ nữa, nhưng thời cổ thì rất phổ biến, gần như thành truyền thống, và họa sỹ hầu như thuộc lòng phải vẽ chúng như thế nào.

Họa sỹ mới bây giờ chú trọng đến tâm trạng và phong thái, không để ý đến việc vẽ chân dung và tranh truyện nữa. Tranh hoa điều (vẽ hoa và chim) nói chung bị coi thường. Còn tranh thần Phật ma quỷ địa ngục thì có lẽ chỉ độ một phần trăm mà thôi. Thực ra vẽ chân dung rất khó nên bây giờ người ta lờ đi, cũng có thể là do lười biếng.

Xem qua sách Tuyên Hòa Họa Phổ và sách Họa Sử của Mễ Phi, có cảm tưởng rằng các bộ sưu tập của triều đình nhà Tống có rất ít tranh phong cảnh. Có lẽ thời ấy người ta vẫn chú trọng đến tranh nhân vật, nhà cửa, cây cối, và côn trùng. Tranh vẽ Đạo sỹ và thần Phật là khởi thủy từ Cố Khải Chi (thế kỷ 4); tranh nhân vật thì từ Tào Bát Hưng (thế kỷ 3); tranh điều thú thì từ Thạch Đạo Sư (thế kỷ 4).

Những báu vật ấy tất nhiên là rất hiếm. Nhưng tranh phong cảnh thì mãi đến Lý Tư Huấn (thế kỷ 8) mới thấy có trong sách Tuyên Hòa Họa Phổ. Nhà Tống rất gần với nhà Đường về mặt thời gian và có thể còn nhiều tranh để sưu tầm được, nhưng vẫn thấy rất ít tranh phong cảnh trong các sưu tập đó. Vậy có thể nói thời Tuyên Hòa (1119-1125) người ta không chuộng tranh phong cảnh. Sách ấy nói, “Tranh phong cảnh khó bán.” Có thể nào như vậy? Các sổ sách của Mễ Phi cũng khẳng định rằng tranh vẽ thời Tấn –

Đường thường có chủ đề tôn giáo. Có vẻ như Mễ Phi cũng chưa bao giờ được xem nguyên tác của Diêm Lập Bản và Vương Duy.

Như vậy mới thấy là bộ sưu tập cá nhân của nhà họ Thương ở Địa Hòa là tuyệt vời. Họ có bức “Giáo huấn nữ nhi” của Cố Khải Chi, bức “Bình Phong” của Diêm Lập Bản, bức “Phong cảnh” Trường Sơn” của Vương Duy, đều vô giá, và vô số tranh nhỏ của Lý Tư Huấn và các danh họa về sau này. Muốn xem hết tranh của nhà này phải mất hàng tháng. Họ còn có nhiều đồ đồng và các bức thư pháp quý giá. Nhà đại gia này giàu có truyền đã nhiều đời, không tiếc tiền mua, nên những thứ quý giá nhất của đất Giang Nam đều vào tay họ. Có điều rất hay là nhà đại gia này lại rất cơ chỉ chứ không hoang toàng. Gia đình họ có nhiều doanh nghiệp chứ không phải chỉ biết mua tranh đẹp. Người làm công cho nhà họ ngày đêm tính toán lỗ lãi không bỏ sót thứ gì. Cứ tưởng như có hai gia đình mà cung cách sống khác hẳn nhau vậy. Ta nghe nói họ đang dần dần bán những thứ trong bộ sưu tập ấy.

Ta đã được xem một ít tranh Đường, chỉ là một vài bức của Vương Duy, Lý Chiêu Đạo và Chu Phương. Những bức tranh có thể xác định là từ đời Tống thường có sắc thái và không khí khác, và mỗi họa sỹ đều có cái nổi bật riêng của mình về cách dụng mực và dụng bút, hơn hẳn các họa sỹ ngày nay. Đám người yêu chuộng hội họa bây giờ thường chỉ biết chú tâm vào việc kiểm tra chất lụa, quả thực họ không biết gì về hội họa.

Mặc dầu tranh phong cảnh đã có từ thời sơ Đường, nhưng chủ yếu tập trung vào các chi tiết tinh tế. Tranh của Lý Tư Huấn và Vương Duy chẳng hạn, đều cực kỳ tinh vi. Kỹ thuật dùng mực nhòe bắt đầu có từ Vương Hiệp (khoảng năm 800). Hương Vĩnh khởi xướng kỹ thuật dùng bút khô. Với Kinh Hạo, Quan Đồng (thế kỷ 10), tranh vẽ các cảnh xa mờ ảo đã trở thành thị hiếu mới thay thế tranh chân dung. Đến đầu nhà Tống (giữa thế kỷ 10), Đổng Nguyên, Lý Thành, Quách Hy và Phạm Khoan bắt đầu bộc lộ tinh thần tươi mới và tự do trước đây chưa hề có trong hội họa. Không nên lẫn lộn tinh thần này với sự cầu thả, vì tranh của họ đều hoàn hảo trong sáng tối, cấu trúc, phân bố chi tiết, và gợi ý xa gần. Mễ Phi học cách dùng mực



nhòe của Vương Hiệp, nhưng không bắt được cái thần của ông ta. Nghệ Toàn dùng kỹ thuật bút khô, nhưng không đạt được độ lấp lánh sâu thẳm của nó. Nói gì đến những họa sỹ lười nhác bây giờ chỉ cao dao “biểu hiện tâm trạng” và không biết để ý đến chi tiết và cách tổ chức một bức tranh nói chung là thế nào. Xem thế mới thấy những bước thăng trầm của hội họa vậy.

Trong bộ sưu tập của ta có bức phong cảnh màu vàng và thanh thiên của Lý Tư Huấn, bức “Trại hè” của Vương Cổ Quân, bức “Biệt thự thôn quê” của Lý Công Lân, và cả bức “Chày nước” của một họa sỹ đời Nguyên. Chúng đều là các kiệt tác với những nét vẽ cực kỳ tinh tế. Các họa sỹ bây giờ không thể so với những danh họa này được. Ta nghe nói có một bức tranh của Lưu Tùng Niên (khoảng 1190-1230) có tên gọi là “Kẻ thù của sách vở”, mô tả rất sinh động bọn khóa sinh nhóc con làm những trò gì khi thầy đồ đi vắng. Nghe nói bức ấy cũng là do Cừu Anh sao lại. Trong tranh có cảnh một thằng bé cầm sào tre chọc một con nhện, và con nhện trông như đang bò, lùng nhùng trong đám tơ của chính nó. Vẽ tài đến thế là cùng!

Còn có một bức tranh của Cổ Hưng Chung ở Giang Nam gọi là “Lạc thú ban đêm ở nhà họ Hàn”. Hàn là quan thượng thư trong viện cơ mật của triều đình. Mọi người đều đồn đại là ông ta nuôi nhiều kỹ nữ xinh đẹp trong nhà và hàng đêm đều mở tiệc vui vầy với bầy kỹ nữ ấy. Vua Hậu Chủ nghe phong phanh chuyện này, muốn đến dự mà không biết làm thế nào, bèn sai Cổ Hưng Chung tìm cách đến nhà Hàn rồi vẽ lại cảnh ấy cho vua xem. Họ Cổ đến chơi một đêm ở nhà Hàn, ghi nhớ các chi tiết rồi hôm sau vẽ lại ngay được bức tranh đó. Nhờ thế mà mọi người đều biết được cảnh lạc thú ban đêm ở nhà họ Hàn là ra làm sao.

Loại tranh tiểu cảnh rất nhỏ vẽ người và phong cảnh là do Lý Tư Huấn và con trai ông ta khởi xướng. Chỉ trong một bộ vuông, bức tranh có đủ cả cảnh trí và hàng trăm người ngựa. Ngay cả nét mặt và râu tóc của từng người cũng được vẽ rõ ràng. Sau này, trong thời Ngũ Đại, có Vương Trần Bằng vẽ loại tranh nhỏ này rất giỏi, nhưng không dùng các màu vàng và thanh thiên. Dưới thời Tống – Nguyên, có Lý Công Lân, Lưu Tùng Niên và



Tiền Tuyền vẽ loại tranh nhỏ này. Thời mới thì có Cừu Anh và Ngũ Tử Tần vẽ những tranh dài cuộn ngang theo lối tranh nhỏ, nhưng chất lượng có vẻ không bằng người xưa.

Cổ Khải Chi có vẽ bức “Thị nữ thiên cung”, hình người trong tranh cao những hai bộ năm thốn, mà vẫn bị gọi là bức “Thị nữ thiên cung cỡ nhỏ”. Không hiểu bức tranh cỡ to thì bằng ngần nào. Nếu bảo các họa sỹ ngày nay vẽ hình người to cỡ này, họ chắc phải lúng túng lắm. Còn bức “Nữ nhi danh tiếng” của họ Cổ thì hình người chỉ chưa đến ba thốn, thời của ông ta thì thế là nhỏ lắm rồi, nhưng bây giờ thì vẽ người cỡ ấy lại là rất to.

Ngô Đạo Tử và Hoàng Thuyên đều vẽ “Chung Quỷ”. Sau này, Đới Tiển không chịu vẽ ma quỷ theo lời đề nghị của một quan thượng thư. Ta nghĩ không nên bảo họ Đới vẽ ma quỷ, nhưng về phần Đới Tiển, nhẽ ra cứ nhận lời mà vẽ cho vui thì đã sao. Vị thượng thư kia muốn có hình ma quỷ vẽ hai bên cửa để canh gác nơi ở của mình, không được, bèn nổi giận, cho đem cùm Đới Tiển vào nhà ngục. Một người tên là Hoàng Công Tế ở Phúc Kiến đến chơi nhà quan thượng thư, biết chuyện, mới xin tha cho Đới Tiển. Cảm cái tình của người này, Đới Tiển mang bốn bức tranh đến tặng cho họ Hoàng, rất được quý hóa. Một trong bốn bức này cho đến nay vẫn còn được một người cháu của họ Hoàng lưu giữ cẩn thận. Số kiếp họa sỹ là thế. Xem như Thẩm Chu, ông ta cũng không chịu vẽ theo lệnh của một vị phán quan và vị này liền tìm cách hạ nhục ông. May sao lúc ấy có Ngô Nguyên Bạch, là trưởng quan của vị này đến chơi, biết tin có Thẩm Chu đang ở đó, liền cung kính hỏi thăm “Thạch Điền tiên sinh” (tên hiệu của Thẩm Chu). Vị phán quan lúc ấy mới biết danh tiếng của Thẩm Chu, vội vàng cáo lỗi. Văn Trưng Minh (cùng thời với Thẩm Chu) được bổ về Hàn Lâm Viện Hội Họa. Các vị trong Viện lấy làm tức giận vì phải chấp nhận một người họ cho là thợ thủ công vào làm ngang hàng với mình. Ba câu chuyện này tương tự nhau. Cho nên Diêm Lập Bản ôm hận vì bị coi như hàng tôi tớ trong triều đình cũng chẳng có gì lạ.

[Ở đây phải nói thêm đôi lời về Đới Tiển (đầu thế kỷ 15). Ông là người sáng lập ra phái Chiết Giang và cùng với Ngô Vỹ có ảnh hưởng rất lớn đến

các thế hệ sau. Tuy thế, ông rất hăm hiu trong cuộc đời và được công nhận rất muộn màng. Lý Khải Hiền (1459-1508), người tôn thờ cả hai họa sỹ nói trên, đã cho chúng ta một câu chuyện về cảnh ngộ chết trong nghèo khổ của Đới Tiến. Đới là một thành viên của Hàn Lâm Viện Hội Họa, nhưng bị mọi người ghen ghét. Đới Tiến vẽ bức “Câu cá một mình trên sông mùa thu”, dùng màu đỏ vẽ áo của ngư phủ, là màu rất khó ít ai dám dùng. Khi đem bức tranh này cho vua ngự lãm, đám họa sỹ không dám xách giày cho Đới Tiến mới gièm pha rằng màu đỏ là màu của quan triều, không thể dùng để vẽ ngư phủ. Vua bèn cho đuổi Đới Tiến, đến nỗi ông phải xin ăn từng bữa ở nhà những bạn bè quen biết. Sau này vua lại cho gọi ông về Họa Viện, nhưng Đới Tiến không về. Ông không có tiền làm của hồi môn cho con gái đi lấy chồng, muốn bán tranh mà không có khách mua. (Trích trong sách Chung Lục Họa Bình in tháng 10 năm 1541).]

## Trích đoạn 22. Thế kỷ 17

**Thạch Đào**  
1641-1717

### TUYÊN NGÔN CỦA TRƯỜNG PHÁI BIỂU HIỆN

[Khổ Qua Hòa Thượng Họa Ngữ Lục (Những lời nói của Khổ Qua Hòa Thượng) là bài luận sâu sắc và hay nhất của một nghệ sỹ có tư tưởng cách tân, bàn về chủ thuyết biểu hiện trong hội họa.

Người Mãn Châu chinh phục nhà Minh vào năm 1644, đúng vào lúc nghệ thuật Trung Hoa đã tắc tị sau một thời kỳ dài chết dần chết mòn trong thái độ “sao chép tiền nhân”. Nhìn bề ngoài, thời kỳ đầu của vương triều Mãn Châu (nhà Thanh) có vẻ đã chứng kiến một cuộc chấn hưng hội họa với tên tuổi của “Tứ Vương”:

Vương Thời Mẫn (1582-1680), hiệu là Vân Khách, Tồn Chi...

Vương Giám (1598-1677), hiệu là Viên Chiếu, Tương Bích...

Vương Huy (1632-1717), hiệu là Thạch Cốc, Canh Yên...

Vương Nguyên Kỳ (1642-1715), hiệu là Lộ Đài, Mậu Kinh...

Đặc biệt, người cuối cùng trong Tứ Vương, vốn là cháu gọi Vương Thời Mẫn bằng ông, đã ngự trị trong thời kỳ đó trong tư cách họa sỹ được Hoàng đế Khang Hy sủng ái nhất, đã vẽ bức tranh nổi tiếng nhân dịp mừng thọ Hoàng đế 60 tuổi dưới sự chỉ đạo của chính Hoàng đế. Cả bốn họa sỹ họ Vương đều coi danh họa đời Nguyên Hoàng Công Vọng là mẫu mực. Cả bốn đều có phong cách bút khô của họ Hoàng. Tất cả đều chỉ có một mơ ước là được như Hoàng Công Vọng mà thôi.

Tư tưởng giáo điều phải “sao chép tiền nhân” đã đi đến độ phi lý. Cứ như thế tất cả những họa sỹ giỏi nhất ngày nay đều phải tụ tập ở bảo tàng Prado và hiến dâng cả cuộc đời cho việc sao chép các bức tranh của Velasquez, Goya và El Greco. Mỗi họa sỹ sẽ sao chép một bức của Goya sao cho thật giống, từ kỹ thuật cho đến màu sắc, sáng tối, rồi ký dưới bức tranh của mình như sau: “Sao lại của Goya, do X vẽ.”, hoặc “Theo phong cách của El Greco, do Y vẽ.”

Hội họa trở thành một thứ ngâm cứu; nó có cả một kho tàng truyền thống các phong cách, bố cục, bút pháp, màu sắc, với tất cả những công thức mà mọi người đều phải biết. Những nét bút của Lý Thành, Hoàng Công Vọng, vân vân, đã được xăm soi tỉ mỉ hết mức. Đồng Nguyên vẽ những chấm trên các đỉnh núi, do vậy, ta có cái “phép chấm” của Đồng Nguyên. Lý Đường thì có phép đi nét như “rìu bổ” – ồ không phải, tôi xin lỗi, người ta gọi ấy là phép đi nét như “rìu chém xéo”. Trong bố cục thì phải có những vệt đá kì dị ở phía trên, một dải sương trắng ở giữa, một ít cây, đá và có thể một cái đình tạ hoặc một con đò ở phía dưới cùng. Có thể dịch chuyển vị trí cây và đá một chút xíu, nhưng mọi thứ nhất quyết phải theo lối vẽ của Bắc Uyển (Đồng Nguyên) hoặc “Đại Chi” (Hoàng Công Vọng). Vương Thời Mẫn ký là “Vân Khách” (Khách của mây), còn Vương Huy thì ký là “Canh Vân” (Làm ruộng trên mây). Thi vị làm sao! Lịch lãm làm sao!

Phiền một nỗi, khi tất cả các công thức của hội họa đều đã thuộc cả rồi thì chẳng còn chỗ nào cho những ý tưởng sáng tạo chen vào nữa. Vẽ theo công thức vẫn ra những cái xinh đẹp, nhưng chúng đều giống nhau đến mức nhàm chán. Phong cách ấn tượng, vốn là nghệ thuật ghi lại những xúc cảm cá nhân trước thiên nhiên, đã tự biến mình thành lối mòn. Bởi vì ngay cả ấn tượng cũng trở thành sơ cứng khi nó rơi vào địa vị chính giáo. Điều gì sẽ xảy ra cho hội họa phương Tây nếu vài trăm năm sau Cézanne các họa sỹ ở Paris vẫn mãi mê sao chép Cézanne, noi theo và học tập Cézanne như một bậc thầy tiền bối? Hội họa ấn tượng lúc ấy sẽ thành sản xuất hàng loạt, giống như đồ đạc của từng giai đoạn lịch sử vậy. Vương Huy đặc biệt có thể sản xuất hàng loạt các tranh phong cảnh xinh đẹp của mình, chỉ đôi khi dịch thác nước sang phải một chút và vệt đá sang trái một chút. Nhưng khốn nỗi, thiên hạ đua nhau say mê những bức tranh ấy! ảnh hưởng của Tứ Vương như thế, lại cộng với tài nói của họ về “cung cách” của tiền nhân, khiến cho họ trở thành những cây đại thụ chế ngự hội họa Thanh triều cho đến tận thế kỷ hai mươi.

Phải nói rằng một vài họa sỹ, như Đồng Kỳ Xương chẳng hạn, cũng lên tiếng khuyên đồng nghiệp và đồ đệ phải nhìn ra những trái núi thật ở ngoài

kia. Nhưng chính những lời khuyên ấy đã làm chứng cho một hiện thực là chẳng ai thèm nhìn những trái núi thật ấy.

Trong bối cảnh như vậy ta thấy xuất hiện Đạo Tế, thường được gọi là Thạch Đào, và một người bạn của ông là Bát Đại Sơn Nhân (1625-1705). Sự xuất hiện của hai ông là một cuộc nổi loạn. Đùng một cái, người ta xem tranh của Thạch Đào và nhận ra rằng tất cả việc bố cục phong cảnh, từ viễn cận, khoảng cách, tầm nhìn, chủ đề, đều không nhất thiết phải như thế như thế và không cần gì phải giống nhau. Còn Bát Đại Sơn Nhân thì ngang nhiên đổi mới các kỹ thuật mực nhòe lúc bấy giờ đã bị các họa sỹ chính giáo Nam Phái từ bỏ.

Thực ra phải nói là có ba họa sỹ độc lập chứ không phải hai: Thạch Đào, Bát Đại Sơn Nhân, và Thạch Khê (thường được biết đến với cái tên Tu Tàn, sống vào khoảng 1610-1693), một nhà sư trước thời Thạch Đào một chút. Trong thực tế, cả ba người này đều là sư tăng, hoặc tự coi mình là sư mặc dù không sống trong một thiền viện nào. Cũng không rõ Thạch Đào có cạo đầu như sư tăng hay không.

Thạch Đào tên thực là Chu Nhược Cực. Ông cũng ký là Đại Địch Tử, Hạt Tôn Giả (Sư tăng mù), và Khổ Qua Hòa Thượng (ông sư mướp đấng). Có người hỏi tại sao ông sáng mắt mà lại lấy tên là Hạt Tôn Giả, ông đáp, “Cặp mắt này không thấy tiền bạc ở ngay kia khi mọi người đều thấy, vậy chẳng phải là chúng mù hay sao?” Cả Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân đều dòng dõi hoàng tộc họ Chu đời Minh. Khi vương triều sụp đổ, cả hai đều lánh đi ở ẩn để tránh việc chính trị. Tên thật của Bát Đại Sơn Nhân là Chu Đại. Tục truyền ông chọn cái tên Bát Đại Sơn Nhân là có lí do hẩn hoi: cách ông viết bốn chữ này vào với nhau trông vừa giống chữ “khóc” lại vừa giống chữ “cười”, để tỏ cái ý dở khóc dở cười của ông trước cảnh Trung Hoa bị người Mãn Châu cai trị. Ảnh hưởng của Bát Đại Sơn Nhân đối với Tề Bạch Thạch (1863-1957) là rất rõ ràng và không thể nhầm lẫn được.

Trong các giới ở Trung Quốc ngày nay, Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân được đánh giá cao hơn các họa sỹ cổ điển khác.

Bài viết dưới đây của Thạch Đào, có lẽ vào khoảng năm 1660, có thể được gọi là một bản “tuyên ngôn của chủ nghĩa biểu hiện”. Nó hoàn toàn độc đáo

và cho thấy những hiểu biết sâu sắc về tâm lý sáng tác nghệ thuật không thấy có ở một tác giả nào khác trong văn học Trung Quốc. Về phong cách, nó đẹp đẽ, cổ kính, ngắn gọn, súc tích, và rất khó dịch ra tiếng ngoại quốc. Nhưng trong tất cả các bài viết về hội họa, đây là trước tác sâu sắc nhất từ xưa đến nay, cả về nội dung lẫn văn phong.

Tác giả dùng nhiều từ lớn lao và giản dị để diễn đạt những ý tưởng triết học nhất định. Từ “Pháp” chỉ phép tắc và phương pháp vẽ, không phải là phương pháp sao chép bắt chước cổ nhân, nên được hiểu là “phương pháp”. “Thức” chỉ năng khiếu nhận biết được sự vật bên ngoài, có thể hiểu với nghĩa “nhận biết”. “Hóa” là sự tùy nghi hành xử do đã hiểu rõ sự vật, có thể hiểu với nghĩa “phát triển” hoặc “biến hóa”. “Thụ” thường chỉ cái bản năng nhận thức, tiếp thu, nhưng cũng có nghĩa là nhận được những cảm hứng từ bên ngoài, có thể hiểu với nghĩa “cảm thụ”. “Chất” là vật chất, cái “thể” của sự vật trong thế giới vật chất này. “Thiết” là bày đặt ra, trang hoàng cho xứng ý mình, cũng có thể hiểu là “trang trí”. “Lý” chỉ cái qui luật nội tại của sinh tồn, cái bản chất nội tại của muôn vật. “Thần” và “Linh” thật ra rất khó phân biệt rạch ròi, đều mang nghĩa “tinh thần” hoặc “linh hồn”. “Phận” có ý nghĩa triết học sâu hơn, nó chỉ cái vị trí phải có trong thế giới của mỗi vật và mỗi hiện tượng, hiểu đơn giản là cái “chức năng” hoặc “phận sự” của mỗi vật. Cái gì cũng có cái “phận” của mình trong vũ trụ, kể cả núi non, sông suối. Người họa sỹ thâm nhập cuộc sống của thế giới rồi thể hiện cuộc sống ấy ra qua bút mực của mình. Không nên hiểu việc làm này như một thực hành Thiền. Nên nhìn nhận việc sáng tác hội họa như một cuộc thâm nhập đa thần vật thì đúng hơn. Thế giới sống động và đa dạng là cái mà hội họa muốn diễn đạt.

Hạt Tôn Giả quả thật đã nói được những điều trước đó chưa từng được nghe thấy.]

## 1. Nhất họa pháp (phương pháp một nét vẽ)

Khởi thủy chưa có phương pháp. Khởi thủy là hỗn mang chưa có phân định. Khi cái hỗn mang ấy phân định thì mới có phương pháp. Vậy phương pháp ra đời như thế nào? Nó ra đời từ một nét. Một nét này là cái mà mọi hiện tượng của thế giới từ đó mà sinh ra, thần thánh đã dùng nó và người cũng sẽ dùng nó. Người trong thiên hạ không biết điều này. Cho nên ta phải đặt ra nó, gọi là nhất họa pháp. Việc đặt ra nhất họa pháp đã khiến cho tình trạng không có phương pháp trở thành có phương pháp, và cái phương pháp này bao trùm tất cả các phương pháp vậy.

Hội họa là từ ở cái trí hiểu biết mà ra. Cho nên nếu họa sỹ không hiểu được cái lý của muôn vật, không nắm bắt được dáng vẻ bên ngoài của những nội tình tinh tế của sông núi và con người, hoặc bản chất của chim, thú, cây cỏ, hoặc kích cỡ của hồ ao, đình tạ và dinh tháp, ấy là vì chưa nắm được cái nguyên lý nhất họa pháp nó xuyên suốt mọi vật vậy. Cũng như một cuộc viễn du phải khởi sự bằng bước chân đầu tiên, một nét này của nhất họa pháp đã chứa đựng toàn bộ vũ trụ và cả những cõi xa hơn nữa. Dù có dùng hàng ngàn vạn nét bút, tất thảy chúng cũng đều có bắt đầu và kết thúc trong một nét duy nhất ấy, chỉ cần biết mà dùng nó cho đúng là được. Cần phải biết thể hiện toàn bộ thế giới trong một nét bút, hiển ý cho rõ ràng, thực hiện cho hoàn hảo. Nếu cổ tay không nhạy bén thì tranh vẽ không hay. Khi tranh vẽ không hay thì tức là cổ tay chưa nhạy bén. Nét bút muốn sống động long lanh thì phải dùng các chuyển động lượn vòng gấp khúc; muốn có khoảng rộng thì phải dùng những động tác dừng. Nét bút vọt ra, kéo lại, nó có thể vuông hoặc tròn, đi thẳng hoặc xoắn xuýt, lên hoặc xuống, sang phải hoặc sang trái. Và trong những chuyển động ấy, nó thay nhau đột ngột nường lên nhấn xuống, thả lỏng hoặc cắt ngang, như nước chảy, như lửa cháy, tự nhiên, không gượng ép. Có như vậy, nét bút mới thâm nhập được vào cái lý của muôn vật, tạo được hình cho mọi ý tứ, không bao giờ xa rời phương pháp (nhất pháp họa), và thổi sự sống vào tất thảy những gì nó vẽ. Chỉ với một nét dễ dàng, núi non và sông suối, cuộc sống của từ cây cỏ cho đến nhân quần đều hiện hình hiện dáng, cảnh trí và tình cảm liên quan đến

nó đều ẩn tàng hoặc phô bày ra cả. Người ta không thể thấy một bức tranh như thế được tạo ra như thế nào, nhưng vẽ tranh không bao giờ xa rời khỏi cái trí hiểu biết vậy.

Cho nên từ lúc cái hỗn mang nguyên thủy phân định thì có nhất họa pháp. Từ khi nhất họa pháp ra đời thì mọi vật trong vũ trụ mới xuất hiện. Vì thế mà ta bảo rằng “Phương pháp này bao trùm tất cả (các phương pháp) vậy.”



## 2. Thoát khỏi phương pháp

Thước vuông và compa là chuẩn của vuông, tròn. Vũ trụ là chuyển động xoay vần của vuông, tròn. Người ta vẫn biết có những vuông tròn ấy, nhưng không biết cái chuyển động xoay vần của trời đất. Cho nên trời đất trói người vào “phương pháp”, còn người thì vì không biết mà thành nô lệ của “phương pháp”. Cho dù tất cả trí khôn bẩm sinh và học tập được, không ai có thể hiểu hết cái lý của mọi vật. Vì vậy mà không những không được giải thoát khỏi phương pháp, người ta còn bị nó cầm tù. Tự cổ chí kim, lúc nào cũng có những câu thúc bởi phương pháp là vì không hiểu được cái lý của nhất họa pháp vậy. Một khi hiểu được nó, mọi câu thúc sẽ tự tiêu biến và người ta có thể vẽ hoàn toàn tự do theo ý mình. Chỉ có vẽ tự do theo ý mình thì các câu thúc ấy mới tự tiêu tan. Vẽ là tả cái hình của vũ trụ. Làm sao làm được điều ấy nếu không có bút mực? Mực tự nó có nặng nhẹ sẫm nhạt khô ướt. Bút thì do ở tay người, từ nó mà ra nét viền, nét sô, mảng khô, mảng ướt. Tất nhiên, cổ nhân có phương pháp, bởi nếu không có phương pháp vuông tròn thì không phân định được hỗn mang. Cho nên thấy rằng nhất họa pháp không phải chỉ phân định được hỗn mang mà thôi, nó còn không vì phương pháp mà đặt ra những hạn định. Phương pháp và hạn chế không bao giờ chung sống. Phương pháp được sáng tạo ra cho hội họa, và quá trình sáng tạo ấy làm tan biến các hạn chế. Khi phương pháp và hạn chế không xâm phạm nhau, ấy là lúc đã hiểu được những xoay vần của trời đất. Lúc ấy, cái nguyên lý của hội họa mới được phát lộ và cái nguyên lý của nhất họa pháp mới được thấu hiểu vậy.

### 3. Hóa (phát triển)

Cổ nhân cho ta phương tiện để thấu hiểu và nhận biết. Hóa tức là biết rõ những phương tiện ấy để rồi chối bỏ chúng. Rất ít người thừa hưởng gia tài của quá khứ rồi lại phát triển nó, hóa nó. Hưởng mà không hóa thì thất bại bởi chính quan niệm hẹp hòi của mình. Nếu cái chí chỉ là mong được như quá khứ thì đó chưa phải là chí lớn. Cho nên người quân tử coi quá khứ chỉ là phương tiện để biến hóa, phát triển cái mới mà thôi.

Còn có câu: “Bậc chí nhân không có phương pháp gì.” Nói vậy không có nghĩa là họ không có phương pháp, mà là họ có cái phương pháp cao nhất, là phương pháp của vô phương pháp. Bởi lẽ bên cạnh nguyên lý còn có thực tiễn, và bên cạnh “phương pháp” còn có cái biến hóa khôn lường vậy. Phải biết nguyên lý và cách biến hóa nó vào thực tiễn, cũng như phải biết phương pháp để dụng nó một cách mềm dẻo. Phải chăng hội họa chỉ là cái phương pháp biến hóa lớn lao của vũ trụ? Cái tinh thần của núi sông, cái sinh hóa của vạn vật, cái công dụng của âm dương, tất cả đều được phát lộ qua bút mực mô tả vũ trụ vì niềm hoan lạc của chính chúng ta. Người ngày nay không hiểu được điều đó. Họ chỉ biết nói, “Nét sô của họa sỹ này họa sỹ kia có thể là nền tảng của hội họa. Phải giống được phong cảnh của họa sỹ này họa sỹ kia thì tranh vẽ mới có giá trị lâu dài. Cái không khí lãnh đạm an Khang trong tranh của họa sỹ này họa sỹ kia có thể bộc lộ được thần thái đạo đức của ta. Nếu không có cái kỹ năng ấy, nghệ thuật sẽ chỉ là mua vui mà thôi.” Cứ thế, họa sỹ trở thành nô lệ của một họa sỹ nổi tiếng nào đó khác, chứ không phải là người chủ của chính mình. Ngay cả khi họ chép tranh rất thành công đi nữa, họ vẫn chỉ là kẻ ăn thức ăn thừa trong chính ngôi nhà của mình mà thôi. Còn có giá trị gì của riêng người họa sỹ đó nữa? Lại có người nói, “Họa sỹ này đã mở rộng cho tôi. Họa sỹ kia đã khơi sâu cho tôi. Tôi nên đi theo trường phái nào? Tôi nên chọn đẳng cấp nào? Tôi nên tự so mình với ai? Nên chịu ảnh hưởng gì? Dùng kiểu chấm và kiểu mực nhòe nào đây? Nét viền và nét sô nào đây? Cấu trúc nào và giải pháp nào sẽ khiến tôi gần hơn với cổ nhân và cổ nhân gần hơn với tôi?”

Những người nói thế quên rằng họ còn có một bản ngã riêng của mình, chứ không phải chỉ có các mẫu mực của cổ nhân. Ta là như ta là đây. Ta tồn tại. Ta không thể cắm râu của cổ nhân lên mặt ta, không thể nhét phủ tạng của họ vào bụng ta. Ta có phủ tạng riêng của ta, bộ ngực riêng của ta, và ta thà vuốt râu của chính mình. Nếu thảng hoặc nhớ ta có giống ai đó, thì đó là vì bất ngờ họ đến với ta, không phải ta muốn thành xác chết của họ. Phải như vậy mới đúng. Hà cứ gì ta phải dập khuôn theo cổ nhân? Tại sao ta không nuôi dưỡng phát triển sức mạnh của riêng mình?

[Đoạn văn trên là lời tuyên ngôn quan trọng nhất của chủ nghĩa cá nhân trong hội họa, tương tự như lời tuyên bố của Nguyên Trung Lang về tư tưởng cá nhân trong văn học vậy. Ta sẽ hiểu hết tầm quan trọng của nó khi nhớ đến: (1) tình trạng sao chép thậm tệ không ngừng nghỉ tất cả mọi thứ gọi là cổ điển trong hội họa và văn học, và (2) đám học giả trong lĩnh vực ngữ pháp, phong cách và phê bình chỉ cố công giải thích mọi giá trị nghệ thuật qua việc vạch vôi các tiểu xảo và thủ đoạn phong cách. Xin xem thêm phần chú thích rất quan trọng đánh số 22A ở phần cuối Trích đoạn này.]

## 4. Tôn trọng năng khiếu của chính mình

Giữa năng khiếu và hiểu biết thì năng khiếu là cái có trước, cái bẩm sinh. Người thông thái tự cổ xưa đã biết dùng cái hiểu biết học được ở đời để phát triển cái năng khiếu bẩm sinh của mình, và dựa vào cái bẩm sinh để hóa (phát triển) những gì mình học được. Nhưng đó thường chỉ là cái hiểu biết về một sự vật cụ thể, là một thứ tài vật, một năng lực nhỏ. Họ không thể nhận biết sức mạnh của nhất họa pháp và phát triển nó thật đầy đủ. Bởi lẽ nhất họa pháp có trong mọi vật. Bức tranh tiếp nhận mực, mực nhận từ bút, bút từ cổ tay họa sỹ, và cổ tay họa sỹ từ đầu óc dẫn đạo của mình. Quá trình tiếp nhận ấy giống như quá trình sự sống được sáng tạo nên bởi trời và hình thể được làm ra bởi đất vậy.

Điều quan trọng là người ta phải biết trọng cái bẩm sinh của mình, không được sao lãng nó. Biết hoặc thấy một bức tranh trong đầu mà không hóa nó thành ra thật là tự cùm trói mình vậy. Người bẩm sinh có tài vẽ phải biết trọng cái năng khiếu của mình, gìn giữ nó, củng cố nó, đừng phung phí nó, mà cũng đừng để mặc nó ngủ vùi trong tâm khảm. Kinh Dịch nói, “Thiên hành kiện, quân tử dĩ tự cường bất tức”, nghĩa là công việc của trời mạnh mẽ không ngừng nghỉ thế nào thì người quân tử cũng phải tự đốc xúc dưỡng thành sức mạnh của mình như thế.

## 5. Về bút và mực

Cổ nhân có người có bút (lực) mà không có mực (lực); có người có mực (lực) mà không có bút (lực). Cái khác nhau không phải là ở khí chất bên ngoài mà là ở cái tài bẩm sinh bên trong. Mực thấm lên bút thế nào là do ở linh hồn. Bút điều khiển mực ra sao là do ở thần trí. Không có dưỡng dục và văn hóa thì mực thiếu linh hồn; không có sinh lực thì bút thiếu thần trí. Người thụ được mực có dưỡng dục dồi dào nhưng không có thần trí mạnh mẽ thì có mực lực mà thiếu bút lực. Người có thần trí mạnh mẽ nhưng không hóa được cái phần hồn có giáo dưỡng của mình thì có bút lực, nhưng không có mực lực. Sự sống trong thiên nhiên nằm trong những mảng mực diễn đạt cái hình cụ thể của núi non, sông suối, sự vật, nhìn từ trước hoặc từ sau, từ bên cạnh và từ cheo chéo, rải rác hoặc co cụm lại với nhau, xa hoặc gần, ngoài hoặc trong, rộng hoặc đặc, liên tục hoặc đứt gãy; chúng có lớp lang, phần khoanh, và những phương diện lên xuống; chúng có cái vẻ quyến rũ và những triển khai khôn lường. Cứ thế, thiên nhiên phô bày linh hồn của nó cho con người và con người có sức mạnh chế ngự được sinh lực và cái văn hóa của thiên nhiên vậy. Nếu không phải thế, thì làm sao bút và mực có thể tạo nên cái hình phôi thai và cái cốt giá (cấu trúc xương) của muôn vật, cái mở cái đóng của không gian, thân thể và chức phận, hình và dáng, và vẽ nên được cái đang khom mình theo nghi lễ, đang ngay mình thẳng tắp, đang phủ phục và nhảy vọt và ẩn nấp và bay bổng, và tất cả những cái hiểm trở, mệnh mang, sừng sững, tất cả những cái khiến ta phải hãi hùng, khiếp sợ và kinh ngạc – đấy, nếu không phải thế thì làm sao linh hồn và thần trí của muôn vật lại có thể được thể hiện rõ ràng đến như vậy trên mặt giấy?

## 6. Điều khiển cổ tay

Có thể có người phản bác, nói rằng “Đã có những bài dạy vẽ, viết thành chương hồi, thành thơ vè, và cũng có cả những hướng dẫn chi tiết về việc dùng bút và mực. Chúng tôi chưa thấy ai nói mông lung mờ mịt như thế về sự sống và chuyển vận của núi non sông suối mà lại còn cố truyền đạt những cái đó cho người khác. Có lẽ Đại Điền Tử (Thạch Đào) quá tự cao và muốn bày đặt ra một thứ hội họa bí ẩn lạ lùng, nên đã bỏ hết cả những chi tiết nhỏ nhặt của nghề vẽ mà thôi.”

Chắc chắn là không phải như thế. Những gì là thiên bẩm trong chúng ta có thể xuất phát từ những thâm sâu không thể biết được, nhưng biểu hiện của chúng thì ở ngay đây, ngay bây giờ. Sở dĩ ta biết một cái gì đó đang ở rất xa là vì ta đã nhận diện được nó lúc ở gần. Nhất họa pháp là cái sơ yếu trong thư pháp và hội họa; đường nét thay đổi là cái sơ yếu trong việc điều khiển bút và mực. Núi và biển chỉ là bản sao cái lồi lên lõm xuống của những vật ở gần. Sự sống và chuyển động là những nguyên lý sơ yếu của nét viền và nét sô. Ví dụ, nếu biết những vật chỉ tồn tại ở một địa điểm nào đó, thì đó là cái độc đáo của chính cái địa điểm ấy. Vậy thì, nếu một địa điểm nào đó có trái núi ấy và một nhóm các ngọn núi ấy và họa sỹ chỉ chú tâm vào vẽ trái núi ấy và những ngọn núi ấy, không thay đổi gì hết, thì những đối tượng được vẽ ấy chỉ là những hạn chế nhọc nhằn đối với tài năng của họa sỹ mà thôi. Liệu có đáng làm việc đó không?

Ngoài ra, khi không có thay đổi gì trong sự sống và chuyển động, người ta sẽ chỉ biết chú ý vào nét viền và nét sô bên ngoài mà thôi. Không có thay đổi trong phương pháp, sự sống và chuyển động sẽ trở thành rập khuôn. Không có hiểu biết về sáng tối, người ta chỉ thấy một dãy núi và những dòng nước nối với nhau. Không có rừng cây và núi non, người ta sẽ cảm thấy cái trống rỗng của cảnh trí. Để tránh bốn sai lầm ấy, phải bắt đầu bằng việc điều khiển cổ tay. Bởi vì nếu cổ tay luôn mềm dẻo và nhạy bén, hành động vẽ sẽ diễn ra theo những cách khác nhau. Nếu đường bút đi mau lẹ và tự tin, cái hình muốn vẽ sẽ lộ diện rõ ràng. Khi cổ tay chắc khỏe, nét vẽ sẽ tự tin sinh động, và khi cổ tay linh động mềm dẻo, nét vẽ sẽ phóng ra như

bay như múa. Bút có thể đi trong tư thế thẳng đứng, cắm vuông góc xuống mặt giấy không còn nhìn thấy ngọn bút đâu nữa. Hoặc nó có thể đi nghiêng, vẽ nên những nét kéo dài duyên dáng. Khi đi nhanh, bút tích thêm lực cho mình. Khi đi chậm, nó có những nét chìm và chuyển hướng đầy ý nghĩa. Lúc cổ tay chuyển động theo hứng khởi từ vô thức, kết quả sẽ chân thực như tạo hóa, và khi nó thay đổi, kết quả có thể lạ lùng kì ảo. Khi cổ tay có thiên tài bẩm sinh, vẽ sẽ không còn chỉ là việc của nhân trí (trí khôn của con người) nữa, còn khi cổ tay chuyển dịch bởi thần trí thì núi non sông suối sẽ phải hiển lộ cả linh hồn của chúng vậy.

## 7. Hình thù của mây

Nơi nào bút và mực hòa trộn nhau thì ở đó hình thành mây. Không phân định, những hình mây ấy đại diện cho hỗn mang, và muốn phân định hỗn mang thì chỉ có nhất họa pháp. Bởi vì với một nét ấy, núi non sẽ sống dậy, nước sẽ chảy đi, rừng sẽ mọc lên và tươi tốt, và con người sẽ có khí dạng thành thoi như thế. Có thể sai khiến được sự hỗn hợp của bút và mực, giải tỏa được hình thù của mây, tạo nên vũ trụ, thế mới là họa sỹ giỏi có thể lưu danh hậu thế – và chỉ có trí tuệ mới có thể làm được vậy. Phải biết tránh các chi tiết tỉ mỉ, tránh sự phẳng bẹt, đừng rơi vào khuôn mẫu nào hết, đừng bùng nhùng, thiếu nhất quán hoặc đi ngược lại cái lý của mọi vật. Hãy đứng vững trong biển mực, tìm kiếm sự sống trong chuyển động của đầu bút, tạo ra một bề mặt mới và chất liệu mới trên mặt tranh chỉ rộng có một bộ vuông, và khiến cho ánh sáng phải nảy ra từ khoảng tối tăm vô hình ấy. Làm được thế, thì ngay cả khi bút, mực, và những hình vẽ ra tất cả đều sai, thì cái “tôi”, cái “bản ngã”, vẫn cứ sẽ còn đó. Bởi lẽ phải điều khiển được mực chứ không để mực điều khiển mình, phải dụng được bút chứ không để bút dụng lại mình. Phải biết cho cái phôi thai một hình hài, vì cái phôi thai không thể tự nó có hình vậy. Rồi từ một, nó chia thành ức vạn, và từ ức vạn hình hài ấy mà ta đến được với cái Một, chuyển cái Một ấy thành những hình nguyên thủy của mây – thế gọi là đỉnh cao của năng lực hội họa.



## 8. Núi và Nước

Thế chất của núi non và sông suối là cơ thể của lý, qui luật nội tại của vũ trụ. Thế mà với phương pháp của bút và mực, có thể bắt được cái vẻ ngoài của qui luật nội tại ấy. Không thể để ý đến vẻ ngoài mà không xem xét đến qui luật bên trong, hoặc chỉ để ý đến thế chất mà không xem xét đến phương pháp, vì như vậy cái lý sẽ bị vi phạm và phương pháp sẽ thành vô ích. Để tránh tình trạng lý bị vi phạm và phương pháp bị suy đồi, cổ nhân đều cố đạt đến cái Một. Bởi lẽ nếu không hiểu được cái Một, mọi hiện tượng đều sẽ trở thành chướng ngại vật; còn nếu hiểu được cái Một, mọi vật sẽ đều có chỗ của nó vậy. Quy luật nội tại và phương pháp của hội họa cũng chỉ là nắm bắt được cái thế chất và vẻ ngoài của vũ trụ mà thôi. Núi non và sông suối là sự sống và chuyển động của vũ trụ. Những thay đổi sáng, tối, mưa, nắng là biểu hiện bên ngoài của núi sông; xa gần phân bố là bố trí của chúng; những gập gờ qua lại chia ra nhập vào là nhịp điệu của chúng; chỗ sáng chỗ tối, cái âm cái dương, là hành xử của chúng. Sự tụ tán của nước mây diễn đạt cái liên tục của núi non với sông suối; dáng điệu phủ phục, nhả nhót, và chuyển hướng diễn đạt những chuyển động của chúng. Những gì cao mà sáng làm thành chuẩn mực của trời; những gì dày mà nặng tạo thành lẽ thói của đất. Trời buộc núi sông với nhau bằng gió với mây; đất đánh động chúng bằng nước và đá. Không có những thế lực ấy của trời đất thì không có thiên tai. Ấy vậy mà trời vẫn không thể trói buộc núi với sông phải theo về một hình thể nào, và cái chuyển động của ngọn sóng đập vào đá kia cũng không thể dùng để chỉ sự khác biệt giữa những phong cảnh sinh động vậy.

Hơn nữa, núi và nước thật mênh mang, còn mây tụ trải trên các ngọn núi xa hàng vạn dặm. Từ một điểm nhìn hẹp, ngay đến thân núi cũng không thể thấy hết cái xa của chúng. Thế mà với nhất họa pháp, con người dám dự phần vào việc tạo tác vũ trụ. Người họa sỹ quan sát hết sự bố trí của núi sông, ước lượng cái dài rộng của đất, xem xét sự phân bố của các ngọn núi và theo dõi cái bảng lảng của mây mù. Họa sỹ nhìn ra dải đất mênh mang trước mắt và liếc qua những dãy núi xa, biết rằng tất cả chúng đều dưới

quyền cai quản của trời đất. Trời có cái tiêu chuẩn để chuyển biến cái thần của núi sông, đất có cái lẽ thói để khởi động cái mạch đập của chúng, còn ta thì có nhất họa pháp để thâm nhập vào tận cùng cơ thể và linh hồn của chúng vậy.

Này, năm mươi năm trước ta còn chưa ra đời từ núi sông này. Nhưng ta không định bỏ rơi chúng hoặc để cho chúng giấu kín những bí hiểm của mình. Cho nên núi sông đã cử ta phát ngôn thay chúng. Chúng ở trong ta và ta ở trong chúng. Ta tìm kiếm những ngọn núi phi thường và đặt chúng vào mặt giấy. Ta với chúng đã gặp nhau và hiểu nhau tự trong thần trí. Cho nên tất cả đều thuộc về Đại Điền Tử vậy.

## 9. Nét sô

Nét sô là để phô bày cái chất của bề mặt. Vì núi có nhiều hình dạng, nên bề mặt của chúng cũng khác nhau. Người ta chỉ nói đến các nét sô mà không nhắc đến một bề mặt nào cụ thể. Cho nên các nét sô ấy chẳng liên quan gì đến núi. Cũng có một số nét sô tả đá và đất, dùng khi cần tả bề mặt của chúng, nhưng những nét sô này chưa tả được những bề mặt tự nhiên thực sự của núi. Tên gọi khác nhau của các đỉnh núi cho thấy những hình dạng khác nhau và những bề mặt khác nhau của chúng. Cho nên có các loại nét sô khác nhau để tả chất bề mặt các ngọn núi này, ví dụ như nét “sô mây cuộn”, “sô riu cắt”, “sô xẻ tà”, “sô dây chùng”, “sô mặt ma”, “sô đầu lâu”, “sô đồng củi”, “sô hạt vừng”, “sô vàng-thanh thiên”, “sô bột ngọc”, “sô lỗ đạn”, “sô sỏi cuội”, “sô vô cốt (không xương)”. Đây là những nét sô khác nhau. Chúng phải biến đổi theo yêu cầu của khối và bề mặt các ngọn núi, và cả hai, tức là nét vẽ và bản chất của bề mặt thực tế mà nó mô tả, có một quan hệ nội tại với nhau. Những ngọn núi có khối khác nhau tùy theo cấu trúc hình thành riêng của chúng. Cứ xem các tên gọi của chúng thì thấy: Ngọn Lôi Trời, Ngọn Sao Sáng, Ngọn Hoa Sen, Ngọn Tiên Nữ, Ngọn Năm Ông Lão, Ngọn Bảy Hiền Giả, Ngọn Sân Mây, Ngọn Sư Tử, Ngọn Lưỡi Liềm, Ngọn Bánh Xe Vàng, Ngọn Bát Hương, Ngọn Tiểu Hoa, Ngọn Bạch Kiềng, Ngọn Cò Đậu. Những ngọn núi có tên như thế đều là theo với hình dáng của chúng, và các nét vẽ tả chất bề mặt của chúng cần phải sô theo cho đúng. Tuy nhiên, tại thời điểm vẽ tranh, không ai có thì giờ nghĩ đến một loại nét nào cụ thể phải dùng. Nét này theo nét kia, tất cả đều sô theo cái lý, cái qui luật nội tại quyết định sự sinh tồn của ngọn núi ấy. Chuyển động của nét vẽ diễn đạt được bản chất của tất cả.

Có như vậy mới bắt nắm được sự sống và chuyển động của núi sông, và phương pháp để gợi tả thể chất của bề mặt không thay đổi theo trường phái. Sự sống và chuyển động của núi sông như vậy là được chứa chất vào tranh; cái thần chủ đạo của một bức tranh là nằm ở mực, và sự sống của mực nằm trong tài điều khiển của họa sỹ. Người dụng mực lão luyện sẽ tạo được ấn tượng về một nội tạng đặc chắc và một mặt ngoài khoáng hoạt. Vậy nên qua

cái tài của nét vẽ mà người họa sỹ có thể đương đầu với tất cả mà không bị lầm lẫn. Cũng có khi phần nội tạng bị bỏ rỗng trong lúc bề mặt bên ngoài được mô tả đầy đủ. Bởi vì nét bút thay đổi mau lẹ và cái bên ngoài đã được chỉ ra đầy đủ rồi thì không cần phải phác họa thêm cái bên trong nữa. Cho nên cổ nhân biết cách làm đặc cái trong và làm thoáng cái ngoài cho thích hợp, thay đổi phương pháp trong khi vẽ mà không bị sai lầm. Hoàn toàn chiếm lĩnh khí vận sinh động, họ phệt, họ vẽ ngang vẽ dọc cho thỏa ý thì thôi. Còn những người chưa được khai nhãn để nhận biết được điều này, chẳng phải họ chỉ khiến Hóa công tức giận hay sao!

## 10. Chia bức tranh thành các phần

Việc bố cục tranh thành “ba tầng” và “hai đoạn” có vẻ là một việc gán lỗi cho tạo hóa. Quả thực có những nơi cảnh trí thiên nhiên trông có vẻ bị chia ra như vậy. Ví dụ như cảnh ở nơi sông Dương Tử đổ ra biển, hoặc cảnh những trái núi vùng Chiết Giang nhô lên thành hàng dọc theo bờ sông phía bên kia nơi ta đứng. Nhưng thường thì khi nhìn một bức phong cảnh có bố cục kiểu ấy, ta vẫn lập tức có cảm giác như họa sỹ đã cố tình bố trí như vậy. Ba tầng có nghĩa là tầng một bao giờ cũng là mặt đất, tầng hai là cây cối, và tầng ba là núi. Biết phân biệt xa gần thế nào đây? Chẳng phải như vậy trông có vẻ dập khuôn, theo thói thường mà vẽ hay sao? Còn lối bố cục “hai đoạn” thì bao giờ cũng là núi ở đoạn trên còn trung cảnh thì ở đoạn dưới, còn ở giữa thì có mấy đám mây cắt bức tranh ra làm hai đoạn rõ ràng. Vẽ tranh không nên cứ theo “ba tầng” “hai đoạn” như thế, mà nên làm sao cho toàn bộ bức tranh có được cảm giác nhất quán. Nên có những đột phá bộc lộ được sức mạnh tư duy và cảm thụ của họa sỹ. Được vậy thì dù có đi bút kiểu gì cũng không bị tiểu xảo chi phối. Nếu tạo được cái cảm giác nhất quán kia thì dù có những lỗi nhỏ cũng vẫn tha thứ được.

## 11. Lối tắt

Trong hội họa có sáu lối tắt: nhấn cảnh, nhấn núi, tương phản, thêm thắt, chấm dứt đột ngột, và gợi ý nguy hiểm. Nhấn cảnh nghĩa là cảnh thì đang Xuân rồi mà núi thì như vẫn còn dáng mùa Đông. Nhấn núi nghĩa là cây cối thì trơ trụi như giữa mùa Đông, mà sườn núi thì đã như trong tiết Xuân. Cây thẳng tương phản với đá nghiêng, vách núi dựng đứng tương phản với cây uốn mình xuống thấp: ấy là tương phản. Khi núi vẽ bằng các nét mờ ảo và không có dấu hiệu gì của sự sống, rồi vẽ thêm liễu với tre, cầu với nhà mát, ấy là thêm thắt để có hiệu quả thẩm mỹ. Chấm dứt đột ngột nghĩa là cảnh trí thành linh biến mất, tất cả cây đá không được vẽ cho xong, các nét bút đều bỏ lửng ở đó. Những nét bỏ lửng ấy phải làm sao như tự chúng biến đi vào hư vô với những đuôi bút mảnh dẻ nhất. Có những chỗ gợi nguy hiểm như nơi các con đường bị chặn mất, không thể nào đi tiếp được. Có những cụm đảo ngoài biển mà người trần không thể đến được, là nơi ở của thần tiên. Đó là những chốn không ai đến được ngoài biển khơi. Còn về những nơi nguy hiểm trong tranh vẽ, thì chủ yếu là những đỉnh núi cao, những mép vực sâu, những cầu treo lát ván trên sườn núi, treo leo hiểm trở với du khách vậy. Vẽ những nơi ấy phải có bút lực cao cường mới được.

## 12. Rừng và cây cỏ

Cổ nhân vẽ cây thành từng cụm ba hoặc năm, thậm chí chín hoặc mười cây đứng với nhau. Chúng được bố trí ngoảnh sang các hướng khác nhau, có sáng có tối ở các độ cao khác nhau, tạo cảm giác sống động. Khi ta vẽ những cây thông già và bách tán, cây du và bạch điệp, có bốn năm cây với nhau, ta vẽ cho chúng giống như những vận động viên đang vươn lên múa trong các tư thế khác nhau, nào vịn mình, nào co, nào duỗi. Chúng có vẻ chuyển động thoải mái. Nét bút lúc cứng lúc mềm, cả bút và cổ tay đều chuyển. Phần lớn đường bút đi giống như khi vẽ các bề mặt đá khác nhau. Năm, bốn, hoặc ba ngón tay chuyển động tới lui với năng lượng dàn đều từ cổ tay xuống và hơn nữa là từ khuỷu tay xuống. Khi nét bút đã thành rất nặng, phải nhanh chóng nhấc ngọn bút lên khỏi mặt giấy để làm tiêu tán động lực của đường bút. Làm được vậy, sẽ có sự thay đổi của các điểm nặng nhẹ, kết quả là được một cảm giác khoáng hoạt đầy sức sống trên mặt tranh. Có thể dùng phương pháp ấy để vẽ những quả núi lớn cũng tốt, nhưng không thể dùng để vẽ những gì khác nữa. Mục tiêu là tạo được năng lượng rung động đầu bút bất ngờ. Nó như vậy đấy, không thể giải thích được.

## 13. Sóng biển

Biển có hải lưu, núi có mạch. Nước biển lên xuống theo thủy triều; núi cũng nhấp nhô cao thấp. Biển có thể xuất thần, núi có nhiều mạch đập. Núi non chông chát lên nhau, gãy vỡ thành khe vực thung lũng theo nhiều kiểu ngoằn ngoèo khác nhau, và không khí mây mù thổi qua chúng. Cái đó cũng giống như hải lưu và thủy triều ở biển vậy. Sự sống không từ biển mà tới, nhưng núi hành động như biển. Biển cũng có thể hành động như núi. Nó có cái mênh mông dàn trải, có tiếng trầm tiếng bổng, có dông bão, có cá nhảy, rồng bay. Những con sóng bạc đầu dâng lên như những đỉnh núi và những đợt triều lùi ra xa như những rặng núi dài nhấp nhô. Đó là cách biển hành động như núi vậy, chứ không phải núi đã cho biển những chuyển động ấy của mình. Chúng đều hành xử theo cách riêng của chúng, nhưng trong mắt người thì có vẻ chúng theo nhau vậy. Hãy xem các hòn đảo ngoài biển; chúng rải rác xung quanh, nhưng có thể biết rằng dưới mặt nước ấy là những dãy núi và sông suối nối chúng với nhau. Nếu nhìn núi chỉ là núi và biển chỉ là biển, ấy là sai lầm. Với ta, núi là biển và biển là núi, và biển cùng núi biết là ta biết. Đó là cái lãng mạn của bút và mực.



## 14. Bốn mùa

Cảnh thay đổi theo mùa, mỗi mùa có phong vị riêng, và cảnh cũng thay đổi theo thời tiết từng ngày nữa. Khi vẽ phong cảnh, phải có lòng trân trọng những thay đổi ấy. Cổ nhân đã có những câu nói mô tả chúng: “Nét bút mọc lên cùng với cỏ trên những bờ cát và chúng cùng chạy hòa theo với nước và mây” (mùa xuân); “Đất luôn luôn nằm dưới bóng râm và không khí mát mẻ dọc bờ sông” (mùa hè); “Ta nhìn ra mãi xa về phía một đô thành hoang vắng và cánh rừng bằng phẳng vẫn còn màu xanh sẫm” (mùa thu); “Bút chạy thẳng về nơi con đường phai nhạt rồi biến mất; mực thật nặng ở nơi mặt ao lạnh vậy” (mùa đông). Nhưng cũng có những ngày trái mùa, ví dụ như, “Tuyết cứng nhưng khí trời ấm áp; sắp đến Giao Thừa và ngày mỗi lúc một dài hơn.” Điều đó ám chỉ người ta thấy ấm áp ngay cả giữa mùa đông. Rồi lại có những câu như, “Năm cùng tháng tận, ngày rạng sớm hơn; tuyết vẫn còn đầy mặt đất, trời mưa đã quang tạnh rồi.” Khi áp dụng vào vẽ phong cảnh, những cảnh trái mùa ấy có thể dùng không những cho mùa đông, mà cho cả các mùa khác nữa. Có những ngày giữa mưa và nắng, ví dụ như, “Một dải mây che khuất vầng trăng; tia nắng xiên xiên qua làn mưa đột ngột.” Có những ngày u ám, như, “Đừng nhầm trời đã nhá nhem, chỉ là vì đang có dải mây kia dang ngang khắp chân trời.”

Ta đã nhắc lại những lời ấy như những ý tưởng gợi hứng cho hội họa. Cảnh bao giờ cũng gợi đến mùa. Mây và núi đều thay đổi. Những lời thơ được ngâm đọc theo tinh thần ấy cho thấy một bức tranh thường diễn đạt thi tứ của một bài thơ, còn một bài thơ là thể chất Thiên của một bức tranh vậy.

## 15. Hãy xa lánh chốn phù hoa nhộn nhạo

Người sống vì vật chất mãi lo việc thế gian. Bị vật chất ràng buộc thì tâm địa căng thẳng. Tâm địa căng thẳng thì vẽ thành ra việc mệt nhọc, bại hoại chính mình. Kẻ vi hành trong chốn náo loạn của thế gian thì bút mực của họ thận trọng và kiềm chế. Cảnh lụy đến người là thế, cho nên chốn nhân gian tục lụy làm hại người nghệ sỹ và khiến họ khổ não. Ta lấy cái không lụy mà sống, coi chốn nhân gian như cơn gió thoảng, nên tâm địa bình yên. Có bình yên mới vẽ nên tranh. Thiên hạ xem tranh, nhưng có mấy ai nhận biết được nhất họa pháp. Bởi lẽ trong việc sáng tạo nghệ thuật thì việc hệ trọng nhất là suy ngẫm. Phải suy ngẫm về cái Một (sự thống nhất của muôn vật) thì mới mong nhận ra được nó, và sẽ biết vui mừng trong nó. Có như thế, tranh vẽ ra mới sâu thẳm đến mức khôn lường. Chắc hẳn chưa có ai nói điều này bao giờ, nên ta mới dám nhắc lại một lần nữa ở đây.

## 16. Đừng theo thời

Trí khôn của người ngu và kẻ theo thời là như nhau. Kẻ theo thời chỉ biết theo người ngu và tâm trí của người ngu thì có một bức màn che lấp hoàn toàn. vén được bức màn ấy thì người ngu trở thành thông sáng, khiến cho kẻ theo thời hết bị ô nhiễm và tâm trí lại được tinh khiết. Cho nên bậc trí nhân phải biết suy nghĩ cho thấu suốt, phải có quan điểm rõ ràng của chính mình. Có quan điểm riêng thì tự hóa được mình; suy nghĩ cho thấu suốt thì hòa nhập được với tạo hóa. Người như thế tiếp nhân xử vật mà không để lại dấu vết gì. Mực của họ vẽ có vẻ như tự nó phải ở đó, và đường bút đi như thể yên nhiên mà đi như vậy thôi. Như vậy cho nên một bức tranh nhỏ mà có thể sai khiến được toàn thể tạo vật. Giữ được tâm trí thanh tịnh thì xua tan được u minh, hết thói theo thời, và tâm trí sẽ tự nó thông sáng và tinh khiết vậy.

## 17. Thư pháp

Mực có thể dựng được hình núi sông, còn bút có thể đe dọa và lật nhào nền móng của chúng. Không thể xem thường. Đã thấu hết chuyện nhân quần, còn phải có được một biển mực, điều khiển bằng một núi bút, mới vẽ được nhiều vật khác nhau. Thả ra thì bao quát được hết bát quái, cửu châu, tứ hải với tứ linh sơn, mà thu lại thì có thể cất gọn vào trong ngực áo. Phương pháp và kỹ năng là vô hạn, mà kỹ năng thì thể hiện ở cả thư pháp và hội họa, bởi chúng là hai nghệ thuật sinh đôi với cùng một chức năng. Nhất họa pháp là gốc của cả thư pháp và hội họa, vốn đều là những thể dụng của cái lý duy nhất ban đầu. Biết cái thể dụng ở thư pháp và hội họa mà quên cái lý gốc ở nhất họa pháp thì cũng như trẻ con quên mất tổ tiên. Người ta có thể vì mãi với vật dụng mà quên mất cái lớn lao, cho nên dù đã biết vũ trụ là vô tận mà vẫn tưởng đó là do người làm nên vậy. Trời có thể cho con người phương pháp, nhưng không cho được kỹ năng; có thể tạo hứng khởi để người ta vẽ nên tranh, nhưng việc biến hóa là phải do ở chính con người. Nhưng nếu dụng công cho kỹ năng mà chệch khỏi phương pháp, hoặc biến hóa mà chệch khỏi ý tưởng của bức tranh, thì đều là bị trời bỏ, và tác phẩm không thể đứng lâu dài được. Than ôi, trời cũng chỉ cho được tùy sức nhận, vĩ nhân hẳn nhận được nhiều hơn hạng thường nhân vậy.

Cho nên nói hội họa và thư pháp là dựa vào trời và được hoàn thiện bởi người. Phàm đã biết hành xử theo với cái tài lớn nhỏ được trời ban cho mình thì sẽ có được phương pháp đúng, và biến hóa thêm được trong cả thư pháp và hội họa. Ta thêm phần về thư pháp này cũng là vì lẽ ấy.

## 18. Duy trì chức phận

Cổ nhân biết diễn đạt hình qua bút, mực, và nhờ vào núi sông, vào hành động vô vi, hóa vật mà như không cần phương tiện. Họ lưu danh hậu thế mà không ai biết đến lúc đương thời, vì họ đã trải hết các bước thức tỉnh, sinh trưởng và sống, đã ghi lại những trải nghiệm ấy trong các tác phẩm của mình, và như vậy đã mang cả thể chất của núi sông trong con người họ vậy. Với mực, người họa sỹ nhận được cái mệnh và chức phận sinh trưởng; với núi sông, chức phận cốt giá; với nét viền và nét sô, chức phận tự phát. Với biển và đại dương, họa sỹ nhận được chức phận của vũ trụ; với vô vi là chức phận hành động; với nhất họa pháp là chức phận của mọi nét bút; với cổ tay linh hoạt là chức phận của ngọn bút.

Người họa sỹ đã nhận những chức phận ấy vào mình thì phải duy trì chúng, biết rõ chúng, trước khi cam kết chúng lên mặt giấy. Nếu không, tâm trí anh ta sẽ hẹp hòi giả tạo, không thể thực hiện các chức phận mình đã đảm nhận.

Trời đã phân cho núi nhiều chức phận. Thân thể nó là ở địa điểm mà có; tâm linh nó là ở phần hồn của chính nó mà có; những tâm trạng của nó là do ở sinh trưởng và đổi thay mà có; cái mệnh (sự thức tỉnh đầu tiên) và sinh trưởng của nó là do cái khúc chiết của nó mà có; cái trùng điệp trải dài của nó là do ở chuyển động mà có; những tiềm ẩn của nó là do ở im lặng mà có; dáng cúi chào với những điệu bộ lịch sự là do tính cách lịch duyệt mà có; vẻ nhàn tản là do khí chất an tịnh mà có; quần thể là do tính cần trọng mà có; cái nhẹ nhõm của nó là do trí thông sáng mà có; vẻ đẹp của nó là do cái tinh tế trong tinh thần mà có; dáng chồm lên rồi phủ phục là do ở chất bình nghiệp mà có; những vẻ hãi hùng là do các hình thù hiểm trở của nó mà có; vẻ vươn lên trời là do bề cao của nó mà có; vẻ to nặng của nó là do bản chất hào phóng mà có; và những cái phù phiếm của nó đều là do ở những cái nhỏ nhặt bên trong nó mà có vậy. Ấy là những chức phận bản chất của núi, không phải những gì nó nhận được từ nơi nào khác rồi lại ẩn vào tay tạo hóa. Con người có thể lấy những chức phận này từ Tạo hóa và duy trì chúng, chứ không phải vì núi bắt con người phải nhận. Cho nên thấy là núi

lấy những chức phận này rồi duy trì chúng, và chúng đều không thể thay đổi hoặc thay thế. Cho nên bậc chân nhân không bao giờ bỏ phận người thật của mình để vui thú với núi.

Cũng vậy với nước. Nước làm nhiều việc. Bây giờ hãy kể ra đây: Nó với ra xa trong những sông hồ lớn và trải rộng những lợi ích của nó – ấy là cái đức của nước. Nó tìm đến những chỗ thấp khiêm tốn – ấy là ý thức lịch thiệp của nước. Nó có thủy triều lên xuống và có luồng chảy liên tục – ấy là Đạo của nước. Nó có sóng vỗ bạc đầu – ấy là sức mạnh của nước. Nó xoáy tròn rồi tìm về mức thăng bằng của nó – ấy là qui luật của nước. Nó với ra mọi chốn – ấy là sức mạnh vươn xa của nước. Nó quay khắp nơi mà vẫn đến được biển – ấy là mục tiêu của nước. Bởi vì nước đã thực hiện những chức phận ấy của nó kể từ buổi hỗn mang nguyên thủy. Không thế, sao nó có thể chu chảy khắp mọi nơi và thành động mạch của thế giới được! Biết các chức phận của núi mà không biết các chức phận của nước thì cũng giống như người ngã xuống biển mà không biết bến bờ hoặc như người đứng trên bờ biển mà không biết đến cái mệnh mông trái mãi ra ở trước mặt mình. Cho nên người thông thái biết bến bờ và ngắm nhìn nước qua lại mà lòng thấy vui vậy.

Cái rộng lớn mệnh mông của thế giới được tiết lộ chỉ nhờ vào các chức phận của nước, còn nước thì bao bọc thế giới nhờ áp lực của núi. Nếu núi và nước không đến với nhau và thi hành chức phận của chúng, sẽ chẳng có gì chu chảy, chẳng có gì để bao bọc. Không có chu chảy và bao bọc thì không có phương tiện gì cho việc sinh và trưởng. Ngược lại, điều khiển được các phương tiện cho việc sinh và trưởng thì mới có chu chảy và bao bọc, và khi chu chảy và bao bọc đã mở và khả dĩ, thì các chức phận của núi và nước mới có thể được hoàn tất.

Đối với họa sỹ, cái giá trị không nằm trong sự mệnh mông lớn lao của núi và nước, mà ở việc kiểm soát được chúng, không nằm trong số lượng của núi và nước, mà ở tính linh động trong sự đổi thay của chúng. Chỉ có sự linh động trong thay đổi mới khiến người ta vẽ được như các bậc thầy vĩ đại, và chỉ có khả năng kiểm soát mới giúp ta thu xếp được cái mệnh mông

lớn lao của núi và nước vậy. Chức phận của bút không phải nằm trong bút, mà trong một cái gì đó rất có giá trị phải tạo được ra. Chức phận của mực không nằm trong mực mà trong tính tiếp nhận và phản hồi của nó. Cũng vậy, chức phận của núi và nước không nằm trong bản thân chúng, mà trong cái tĩnh và cái động của chúng. Những chức phận đích thực của cổ nhân và con người hiện đại không nằm trong bản thân họ, mà trong cái tính hoang dại nguyên thủy và chất tự do của mỗi người. Vì vậy nên thứ gì cũng có cái chức phận đúng của mình, được qui định rõ ràng, và mực với bút pháp nhờ thế mà tồn trường, bởi lẽ những chức phận của chúng cũng vì thế mà được thi hành chu tất.

Cho nên khi nói chuyện chức phận, người ta mới nhận ra rằng sinh trưởng và sống là có qui luật hết thảy. Cái Một điều khiến Tất Cả, và Tất Cả đều được điều khiển bởi cái Một – chứ không phải bởi núi, không phải bởi nước, không phải bởi mực và bút, không phải bởi cổ nhân, người hiện đại, hay các bậc hiền giả. Phàm đã là chức phận thì đều như vậy, nếu được duy trì đúng đắn.

[Bài viết trên của Thạch Đào có kèm theo một phần tái bút của Trương Nguyên viết vào tháng 7 năm 1728].

## 19. Thạch Đào

[Người ta đã thu thập nhiều lời bình của Thạch Đào viết trên các bức tranh khác nhau. Dưới đây là một số những lời bình ấy, chọn dịch để bổ trợ cho những ý kiến trong bài tuyên ngôn của chủ nghĩa biểu hiện vừa giới thiệu ở trên.]

Người ta nói đến Nam Phái và Bắc Phái trong hội họa, về phong cách của nhị Vương (Vương Hy Chi và con trai ông) trong thư pháp. Chung Ưởng có lần nói, “Ta không thấy áy náy vì không có phong cách của nhị Vương, mà vì nhị Vương không có phong cách của ta.” Bây giờ, nếu có người hỏi ta thuộc Bắc hay Nam phái, hoặc phái ấy có thuộc về ta hay không, ta sẽ cười mà bảo rằng, “Ta có phong cách riêng của mình.”

Thử nghĩ xem cổ nhân đã noi theo mẫu mực nào trước khi bản thân họ trở thành mẫu mực. Thế mà vì cổ nhân đã đặt ra được vài mẫu mực, họa sỹ bây giờ không còn được phép đặt ra những mẫu mực mới nữa. Kết quả là không thể có phong cách mới. Họa sỹ sao chép các kỹ thuật của những bậc thầy xưa, nhưng không theo được những tâm thức đã sử dụng các kỹ thuật ấy. Đó là lý do tại sao không có được cái tự phát trong hội họa. Chẳng phải buồn lắm sao.

Trong nghề này, người biết chỉ việc để cho bút tự đi và chẳng mấy chốc hàng ngàn núi đồi thung lũng đã hiện ra, trông như mây bay chớp giạt, nhảy ra từ mặt giấy. Có phải đó là phong cách Kinh Hạo và Quan Đồng? Đồng Nguyên và Cự Nhiên? Hay Nghệ Toản và Hoàng Công Vọng? Hay là của Thẩm Chu và Triệu Mạnh Phủ? Ai sẽ đặt tên cho phong cách ấy đây? Ta từng thấy những họa sỹ nổi tiếng lúc nào cũng tuyên bố họ vẽ theo phong cách của một bậc thầy nào đó, hoặc sao chép một ai đó. Tài thư pháp và hội họa là bẩm sinh ở mỗi người. Hãy để cho ai làm việc của riêng người ấy. Nói chuyện này thật chẳng có nghĩa lý gì.

Cổ nhân có thể chuyên sâu vào một phong cách, nhưng họ học hỏi nhiều thầy khác nhau. Phương pháp của họ bắt nguồn bằng cách ấy. Cổ nhân không hành xử như những học giả hiện đại chỉ biết chú ý ở một xó như xác



chết vậy. Biết được điều này thì có được cái riêng biệt của mình trong hội họa.

Bức tranh trong một bài thơ là từ những xúc cảm riêng tư của thi sỹ mà có. Cho nên tranh trong thơ không thể có nhờ việc bắt chước họ Trương hay họ Lý nào cả. Thi tứ trong một bức tranh nảy sinh từ một giây phút nhất định trong một cảnh trí nhất định. Cho nên không thể dùng một thủ thuật nào để tạo ra nó. Niềm hứng khởi thực sự đến với tâm trí giống như hình ảnh hiện trên mặt gương. Không thể cố tình bịa ra nó. Quả thực ngày nay người ta đang bơi lội và hạ nhục nghệ thuật hội họa và thi ca vậy.

Cổ nhân không đặt ra phương pháp chỉ để cho vui. Khi nhàn rồi, người ta nhớ đến hai chữ “hư linh” (trống rỗng và sống động). Không nên nhìn một bức tranh với thái độ nệ thực, mà phải như nhìn một hình ảnh trong gương vậy. Phong vị đích thực của một phong cảnh phải được thưởng thức trong cảnh thực ngoài thiên nhiên. Hãy nhìn một bức tranh như thế nó là nửa hư nửa thực, như thế nó nhỏ ra từ ngọn bút. Và khi vẽ xong, người xem nó không thể thấy nó đã bắt đầu ở đâu và kết thúc ở chỗ nào. Tranh như thế mới là tranh lớn lao, vượt quá tầm đàm tiếu về việc nó thuộc thời kỳ nào và theo phong cách nào.

Thật khó đạt được vị thế của cổ nhân trong hội họa. Nguyên nhân là ở chỗ cứ muốn bắt chước họ. Mà đã bắt chước mãi rồi, từ thời Vương Duy cho đến nay. Càng bắt chước càng tam sao thất bản. Buồn vậy thay!

Ta không tin tranh của ta sẽ được người đời trọng vọng. Nhưng ta tự biết trọng vọng chúng. Ta bình sinh lười nhác, lại hay ốm, lại cứ hay lấy tranh biếu người này người kia, cũng chỉ là trong số thân bằng cố hữu mà thôi. Nhưng ta cũng không dễ dãi đâu; mỗi lần cũng chỉ biếu một hai bức. Nếu bạn hỏi xin nữa, ta chẳng cho ngay, mà lần lữa thật lâu. Như thế tốt cho cả người cho lẫn người nhận. Ta từng thấy những người sưu tầm giữ một bức tranh để thưởng thức riêng. Họ thật tình trọng vọng bức tranh ấy, giữ nó ngay trên bàn viết, thư thả thưởng thức nó với một tách trà và một nén nhang. Người quý tranh chỉ vì nghe hơi nôi chõ sẽ mua được nó bằng tai này và để mất nó qua tai kia. Cho nên ta thực quý những bức tranh của ta. Sau

khi ta chết, có thể sẽ có nhiều người thán phục chúng hơn bây giờ. Làm sao biết được. Người thực sự thán phục tranh của ta chắc sẽ phải mỉm cười khi đọc được những dòng này.

[Từ những lời của Thạch Đào mô tả phương pháp của chính mình, ta có thể thấy rõ ý nghĩa của lý thuyết nhất họa pháp của ông như sau: người họa sỹ nhúng bút vào mực và sẵn sàng vẽ, giống như hóa công đang sắp tạo ra hình và dạng cho cối hỗn mang. Rồi họa sỹ noi theo niềm cảm hứng đến với mình trong giây phút đó, để cho bức tranh ra đời và lớn lên từ ngọn bút của mình, biến hóa điều chỉnh theo với nhu cầu nội tại của chính nó, khiến cho từ đầu đến cuối là một hành vi tạo tác liên tục không ngừng nghỉ.]

## Trích đoạn 23. Thế kỷ 18

**Thẩm Tông Khiên**  
*khoảng năm 1781*

### NGHỆ THUẬT HỘI HỌA

(sách *Giới Châu Học Họa Phiên*, viết năm 1781)

[Trong hàng chục các trước tác và biên khảo của các họa sỹ chuyên nghiệp qua nhiều thế kỷ, tôi chọn dịch Thẩm Tông Khiên vì thấy sách của ông quả là công trình xuất sắc nhất viết về lý thuyết và thực hành của hội họa Trung Hoa. Nó dễ đọc nhất, rõ ràng, chi tiết, khúc chiết, và dẫn ta vào sâu trong cách nghĩ và mục tiêu của hội họa Trung Hoa hay hơn hẳn những biên khảo của các tác giả khác. Nó cho ta thấy rõ người họa sỹ hạng nhất cố gắng làm những gì trong sáng tác, anh ta làm những việc đó như thế nào, và tại sao. Tôi tin rằng bạn đọc sẽ đồng ý với tôi rằng bài viết này của họ Thẩm là biên khảo khúc chiết sáng sủa nhất về kỹ thuật và mục tiêu của hội họa Trung Hoa, và hơn nữa, còn là một áng văn bất hủ. Nếu như bài viết của Thạch Đào (Trích đoạn 22) là một tuyên ngôn của trường phái biểu hiện, thì trước tác này của Thẩm Tông Khiên có thể được coi là lời diễn giải hay nhất cho các nguyên lý của trường phái ấn tượng.

Sách của họ Thẩm không những có các hướng dẫn rõ ràng nhất về kỹ thuật, mà còn đề cập đến các vấn đề sâu sắc hơn về hình thức, phong cách và tâm lý sáng tác hội họa. Nó hùng biện cổ vũ cho một mục đích nghiêm chỉnh trong hội họa và đặt ra những tiêu chuẩn cao nhất cho sáng tác hội họa. Tác giả là một nhà cổ điển học, quan tâm đến việc khôi phục truyền thống của các bậc thầy vĩ đại, nhưng chủ nghĩa kinh điển của ông lại hoàn toàn hợp lý. Làm thế nào để tìm thấy tự do cho biểu hiện cá nhân trong khuôn khổ các nguyên lý chung của hội họa cổ điển là vấn đề chính của ông. Đặc biệt sâu sắc là phần ông phê phán cái mà ông gọi là “hội họa hiện đại choáng váng” của thời đại mình.

Sách của Thẩm Tông Khiên là một bộ hoàn chỉnh. Phần dịch của tôi bao gồm Quyển I và II, khoảng ba phần năm số chữ. Quyển III là một nghiên

cứu tương đối sâu rộng về chân dung, có những nhận xét rất đặc sắc. Quyển IV ngắn hơn, nhưng có những “nhận định chung” về (a) vẽ hình người, (b) vật liệu của họa sỹ, và (c) việc dùng màu. Tôi chia gom các đoạn dịch ra làm ba phần: (A) Những vấn đề kỹ thuật; (B) Thị hiếu và Phong cách; và (C) Những nền tảng của Phong Cách. Tôi cũng xếp lại thứ tự của các đoạn để đảm bảo tính liên tục của các chủ đề trên. Đoạn 1, 5 và 9 trong bản dịch dưới đây thực ra là các đoạn 6, 15 và 1 trong nguyên tác.]

## **(A) Các vấn đề kỹ thuật (1-6)**

### **1. Bắt đầu từ đầu**

Mọi vật do các lực của vũ trụ tạo nên đều có biểu hiện. Vẽ chúng không phải chỉ là bắt cái hình, mà còn cả biểu hiện của chúng. Có thể cố bắt chúng bằng một vài nét bút, nhưng như thế sẽ chỉ gọi được một ý tưởng đại khái, thiếu mất thể chất của sự vật. Lỗi ấy là do ở kỹ thuật. Cũng có thể cố làm rõ mọi chi tiết; sẽ dễ dàng phân định được đâu là cây đâu là đá nói chung, nhưng chúng lại có vẻ chết. Lỗi ấy là do chi tiết quá tỉ mỉ. Nếu định chữa bằng cách đề thêm nhiều mảng mực nhạt để tạo sáng tối, kết quả sẽ là đất, đá, cây, sẽ lẫn lộn vào nhau thành một mớ đục ngầu, mất hết cả hình lẫn biểu hiện. Hơn nữa, làm như vậy là hoàn toàn lạc mất những nguyên lý của hội họa.

Người mới học phải bắt đầu bằng việc dụng bút. Học viết cũng hệt như vậy. Có thể là một cây bút cũ, hay một cây bút mới, nhưng đều không được có mực đóng cặn từ lần dùng trước. Rửa bút cho thật kỹ, nhúng vào mực với nước cho đều rồi bóp vắt cho kiệt. Đầu bút phải chụm lại với nhau như thể chưa bao giờ bị nhúng vào nước, trước khi đặt bút xuống mặt giấy. Cần phải vậy vì bút phải khô, không được ướt. Đường bút đi ra sao là ở chính nó, không nên vô cớ đổi chiều, nét bút không nên cứng nhắc và thẳng băng.

Khi vẽ đá và đỉnh núi đá, đầu tiên hãy phác sơ qua cái hình bên ngoài. Thế gọi là cấu (sơ sài); chỉ sơ sài hình dạng, chưa có gì gọi đến bề mặt của đá. Sau đó mới đặt các nét khác nhau, sỗ, ngang, chéo, lên bề mặt của những hình dạng đá đó. Thế gọi là bạt (vỡ ra), có nghĩa là làm cho ánh sáng và bóng tối xuất hiện từ hư vô. Sau khi đã bạt, mới thấy tảng đá ấy có trên có dưới và có các cạnh bên của nó. Những chỗ lõm sẽ tối và vân mạch phải nhòa hết đi vì thiếu ánh sáng. Những chỗ được chiếu sáng, các vân mạch và thớ đá cũng không rõ ràng vì bị lóa sáng. Đặt một bút tương đối khô vào chỗ lõm rồi phẩy về phía chỗ có ánh sáng, nét bút nhẹ dần, theo chiều vân và thớ trên bề mặt đá. Thế gọi là sô (nét tả bề mặt). Sô nghĩa là nếp nhăn, hàm ý chỉ các nếp nhăn trên bề mặt của đá. Xong được việc này, đá đã

thành hình nổi bật rồi. Vẽ tiếp bằng các nét bút thật khô, ngắn, qua những chỗ sô, để tăng độ sẫm. Thế gọi là thát (đưa nét bút nhanh và ngắn). Bây giờ, đá có vẽ đã có biểu hiện. Cuối cùng, lấy một bút thật khô và sẫm điếm các chỗ phải nhấn trên toàn bộ để làm nổi rõ bề mặt, hoàn toàn theo ý đồ của họa sỹ. Đến lúc này, chuyển động của bút, nơi đầu bút bắt đầu tiếp xúc với mặt giấy và nơi nó được nhắc lên, phải thật rõ ràng rành mạch, không được yếu đuối hoặc ngập ngừng. Lấy mực nhạt đè lên trên mực sẫm thì nhòe, còn mực sẫm đè lên nhạt thì được tương phản đẹp. Cho nên phải lấy sẫm đè nhạt, không được làm ngược lại. Thế gọi là phép bạt mực. Hiệu quả của nó là có được cái rõ ràng mà nét không bị cứng, êm mượt mà không bị nhòe. Được vậy mới gọi là có bút ung, nghĩa là các nét bút hòa được với nhau.

Cho đến giờ mới chỉ là ngẫm nhắc đến phép dụng mực. Ta sẽ nói kỹ hơn, để thấy được dụng bút và dụng mực quan hệ khăng khít với nhau như thế nào. Mực phải được bút đưa dần dần lên giấy, nếu không thì nó chỉ là một vết đen mà thôi. Khi đưa thật mỏng, nó hầu như không nhìn thấy, giống như một màn sương. Lúc đưa thật đặc, nó ánh lên lóng lánh như mắt nhìn. Đưa bằng bút khô, nó ẩn hiện khôn lường kì lạ. Đưa bằng bút ướt, nó như nhẩy nhựa màu sắc. Có như thế, mực mới có thể trong như nước hồ thu, óng ánh như núi vào xuân, rực rỡ như hoa buổi sớm và thanh tú như cỏ mịn ngoài vườn. Nó sẽ còn mãi cái sắc lóng lánh đẹp đẽ qua năm tháng, ngay cả đến khi thời gian đã ăn mòn lần lữa bên dưới nó. Cái biến ảo vô cùng của mực tồn trường, và người họa sỹ cùng tồn trường với nó. Người xem mãi mãi say đắm là nhờ cái phẩm chất cởi mở và hấp dẫn của nó. Thế gọi là mực hóa, cái sức biến cải vô biên của mực vậy.

Dụng mực không thể tách rời dụng bút. Ngọn bút đi bất kỳ nơi nào ta muốn nó phải tới. Không có nét bút, bức tranh sẽ thiếu sức mạnh cốt giá của nó, như thường thấy trong những họa phái mới sau này. Lúc đầu, mực chưa hoàn toàn cách biệt nét bút, nhưng chúng đã có vẻ không có quan hệ gì với nhau, và người ta chỉ dùng đến mực để giúp dựng tiếp bức tranh ở những nơi chưa có các nét bút đã đi tới mà thôi. Sau này, hậu thế quên hẳn

chuyện dụng bút đưa nét. Cứ như vậy rồi sẽ đi đến đâu, không ai biết. Cho nên trong bất kì trường hợp nào cũng không được tách biệt nét với mảng nhòa. Hiểu cho đúng nguyên tắc kết hợp chặt chẽ dụng bút với dụng mực này, cố làm theo cho đến khi có được bút ung và mực hóa, thì các nét vẽ hòa được với nhau và có được cái sức mạnh hài hòa biến ảo của mực. Lúc bấy giờ mới có thể thôi không nghĩ đến hình và biểu hiện nữa. Nói thế không có nghĩa hình và biểu hiện không quan trọng, mà có ý rằng khi đã làm chủ hoàn toàn được bút và mực thì hình và biểu hiện đã hầu như có cả ở đó rồi. Ấy là khi sự thưởng thức đã vượt quá mức các hình hài vật chất. Không còn câu hỏi về hình hoặc về biểu hiện nữa.

Kẻ mới học thường thích có nhiều qui tắc để theo, phương pháp nào để vẽ cái này, cái kia, nét bút nào là của trường phái này, trường phái nọ. Sau khi đã quen với tính nết và các khuynh hướng của bút và mực, nên quên hết các quy tắc và tập trung sao chép tranh của các bậc thầy. Hãy bắt đầu với các thầy thông thường đã. Tìm hiểu cho rõ ý đồ chung của bức họa, rồi chọn lấy một phần để nhìn nhận cho thật thấu đáo. Lúc đầu có thể chưa hiểu được gì, nhưng sau nhiều lần sẽ vỡ ra. Sau đó mới nghiên cứu đến phần tiếp theo của bức họa. Nếu nhìn toàn bộ bức tranh ngay để sao chép, sẽ không thể thấy hết những chi tiết tinh tế trong dụng bút và dụng mực của tác giả. Không thấy được những cái đó, bản sao chính xác nhất cũng sẽ chỉ là một sản phẩm dày công nhưng vô hồn mà thôi. Trong khi đó, nếu đã học được cách làm chủ những chi tiết của tác giả, bản sao sẽ có thể sai biệt với bản gốc ở chỗ này chỗ kia, nhưng toàn bộ sẽ đạt được cái thần khí của nguyên tác mà không bị những sai lầm kệt cỡm. Mực và bút phải hòa trộn với nhau tự nhiên. Đó là cái lợi của việc sao chép các bậc thầy. Nếu chỉ biết cố sức sao chép cho thật chính xác, sẽ không thể dụng bút dụng mực một cách tự nhiên thoải mái, và càng làm càng thấy nản. Cho nên điều quan trọng nhất là giữ được cái bột phát tự nhiên trong cách biểu hiện các xúc cảm và phối hợp dụng bút dụng mực cho hoàn hảo. Dần dần rồi sẽ nhìn thấy tiến bộ.

Người học vẽ phải bắt đầu bằng học vẽ đá. Bởi vẽ đá là khó nhất và là cách tốt nhất để học các loại nét bút khác nhau. Khi đã thành thục rồi, có thể dùng kỹ năng ấy mà vẽ các đối tượng khác. Điều đó cũng giống như học bố cục, tức là trước hết phải thành thạo các mô hình cấu trúc, những điểm nổi và chuyển tiếp giữa các biểu hiện khác nhau đã, rồi các ngôn ngữ thể hiện sẽ tự nó xuất hiện sau. Khi vẽ đá, bí quyết thành công là ở việc nét bút có linh hoạt và bột phát hay không, và có làm chủ hoàn toàn được dụng mực hay không. Ai thành thục được hai việc đó thì chỉ cần vạch ra một vòng tròn là nó đã hàm chứa sự sống của một hòn đá rồi vậy. Không có kỹ năng ấy thì càng cố vẽ bức tranh càng chết cứng. Cho nên có thể thấy rằng bí quyết chỉ là ở quan hệ giữa bút và mực.

Nét bút tả các vân mạch sâu của đá phải bò lan như rễ cây dưới nước, mà lại phải như nét bút tả đài hoa lan. Nhưng mực phải rất khô và mỏng, đúng như rễ cây và đài lan, mà lại phải hơi tròn trịa hơn. Không được quá nhiều các nét dài, chỉ khoảng hai hoặc ba nét chạy dài kết hợp với các nét ngắn hơn. Bởi những nét dài ấy cũng giống như các nếp nhăn chính trên mặt người.

Người mới học khi xem một bức họa trước hết phải tự hỏi nó có dụng bút tốt không, có dụng mực tốt không. Nếu không, đó không phải là một tác phẩm hội họa, cho dù nó có bố cục giỏi đến mấy. Còn nếu có, thì việc bức họa đó có nặng nhẹ nhiều ít thế nào cũng không thành vấn đề. Vì dụng bút và dụng mực lão luyện có sức mạnh kỳ diệu khiến đường nét trong tranh thành thú vị và sinh động, ngay cả khi họa sỹ còn chưa dày dặn kinh nghiệm. Hãy tưởng tượng xem, một khi họa sỹ đã đi nhiều học rộng thì cái lão luyện trong bút mực ấy sẽ hữu dụng đến bậc nào!



## 2. Nét bút

[Để tránh giật khục, khi đưa bút trên mặt giấy, phải điều khiển bút bằng cổ tay chứ không phải ngón tay. Luyện tập một thời gian, việc này sẽ thành tự nhiên và hình như nét bút nào cũng thấy có một cái tâm điểm của nó, gọi là cái lõi của nét. Kiểu cầm bút này lúc đầu có vẻ khó khăn chậm chạp, nhưng luyện dần sẽ thành rất nhanh. Khi đã hoàn toàn thuần thục, nó thành tự động, lúc ấy có thể áp dụng để vẽ tranh bất kỳ khổ nào. Nó có thể làm nên các nét vẽ tự do bạo dạn, cũng như các nét nhỏ tinh tế. Lúc ấy bút hầu như tự nó đi. Thế gọi là làm chủ được kỹ thuật. Cổ nhân có ý này khi nói rằng đường bút “cắt vào lụa”, hoặc khi nói về thư pháp rằng nét bút “cắt sâu ba phần mười thốn” [lúc viết nên được những chữ vừa khoáng hoạt vừa sắc nét].

Cổ nhân cũng nói đến sức mạnh của một nét bút như thế “nâng được cả một vạc đồng ba chân” (nghĩa bóng). Điều này chỉ phẩm chất tự tin chắc nịch của đường bút và chất rắn chắc của nét vẽ. Khi đặt bút, khí lực là quan trọng hơn cả. Có khí lực mới có được bút lực; và nét vẽ nào cũng sẽ có sinh lực sống động dồi dào. Như ta thường nói, “nét vẽ có thần”. Tài nghệ của cổ nhân thầy đều bắt nguồn từ điều này: hễ đã làm chủ được nó thì muốn vẽ gì cũng được. Không gì đáng tiếc bằng việc sao nhãng nguyên tắc ấy, vì nếu vậy thì càng vẽ càng lạc khỏi hội họa đích thực và chỉ còn là việc phô bày các nét bút giả tạo và pha tạp trong khi để mất hết sinh lực của mình ở chỗ nào đó khác. Người học vẽ nghiêm túc lúc đầu không nên theo đuổi nhiều thứ quá, mà chỉ nên tập trung vào việc luyện cho nét bút của mình có sinh lực. Có được cơ sở đó rồi thì không thể lạc đường được.

Nét bút là xương sống của một bức họa. Cây với đá không hề có hình định sẵn, mà hình của chúng là do nét bút định mà nên. Hình và dạng biến hóa khôn lường khi đầu bút chạm xuống mặt giấy theo ý của họa sỹ. Rồi sự tiếp xúc ấy lại tác động trở lại ý định của họa sỹ. Cứ như vậy cho đến khi có được một cái gì đó tuyệt hảo. Ý định của họa sỹ đi trước đường bút, còn vẻ hấp dẫn và phong thái là ở nét vẽ được do đường bút ấy. Khi cái cốt giá (xương) của một bức họa đã thành hình, lúc ấy mới có thể nối các đầu mối

gân sụn, rồi mới tạo được thịt da (bề mặt và khối). Chỉ để ý đến các hiệu quả bề mặt mà không có cấu trúc xương cốt thì cũng như việc mạ vàng cho một bức tường đất; cái hào nhoáng bề ngoài ấy chẳng mấy chốc sẽ mất đi vì thiếu nền tảng đúng đắn bên trong. Cho nên cổ nhân tập trung vào đi bút là vì vậy.

Những phẩm chất cần phải đạt được là: mạnh chứ không yếu; nhẹ nhàng mà không ẻo ợt; chắc chắn chứ không bộp chộp; và thanh tao chứ không thô lậu. Rồi các nét bút lại phải sáng sủa rõ ràng, cổ kính u tịch, chắc nịch sắc sảo, óng ánh giàu có. Chấm, nét thẳng, nét lượn phải nhịp nhàng tự nhiên, và các chấm phá bất thường phải thuần thực thú vị. Tất nhiên không dễ gì đạt được những điều đó. Người học phải cố sức cần cù luyện tập cho đến khi lão luyện. Lúc ấy mới có thể tung hoành bay bổng tự do, tha hồ bột phát mà vẫn giữ được hình dạng tốt đẹp. Như một anh hùng, họa sỹ đứng đó với tâm thế hoàn toàn phóng túng của mình, hoặc giả như một con rồng đang bay lượn, hoặc cổ kính như một cây thương vừa khai quật được còn dính đầy bùn đất. Đến được mức ấy, còn lo gì không sánh được với cổ nhân?

Khi đầu bút chạm mặt giấy, chỉ có sự khác nhau ở cách tiếp xúc, tốc độ, góc nghiêng và hướng đi. Tiếp xúc quá nhẹ thì yếu mà quá nặng thì vụng. Tốc độ quá cao thì trượt, quá chậm thì lê lết. Đầu bút quá nghiêng thì nét thành mỏng, mà quá vuông góc với mặt giấy thì nét dễ bẹt, đi lượn có thể bị lờm xờm và đi thẳng có thể thành như vẽ bằng thước kẻ. Tất cả những cái đó là do thiếu linh hoạt và phải cố sức quá nhiều. Mọi vật khác nhau vô tận ở cả hình và dáng, nhưng đều có thể dùng nét bút để nắm bắt chúng. Bút pháp vụng về có thể bắt được hình nhưng dễ để trượt mất dáng hoặc thần thái của vật. Một khi đã bắt được cái thần, càng ít nét lại càng tôn được cái thần ấy lên, và tất cả tốc độ, tiếp xúc, góc nghiêng và hướng đi bút đều sẽ tự nó đến mà không sợ bị lỗi.

[Tiếp theo đây là một đoạn miêu tả đơn thuần, ca ngợi vẻ đẹp và sức mạnh của một bút pháp hùng hậu và duyên dáng, với một thứ ngôn từ bóng bẩy ẩn dụ, như những câu “tựa như tác phẩm của linh hồn và lưỡi rìu của quỷ

sứ... như một món đồ đồng cổ xưa vừa mới đào được... như những con phượng hoàng lượn tròn và những con rồng phủ phục... như một con rắn hoảng sợ... như tờ nhện nổi trôi và những cánh hoa nhỏ xíu bay trong gió... vân vân.” Tiếp đó là một đoạn thúc giục người học vẽ phải phát triển cả nét duyên dáng và sức mạnh trong nét bút; những ai đã tự nhiên có được nét bút duyên dáng thì nên luyện sức bằng cách học bút pháp của tiền nhân, như Đông Kỳ Xương đã từng làm. Những ai bẩm sinh đã có nét bút mạnh mẽ thì phải luyện lấy duyên, như Thẩm Châu đã từng làm. Đây là đoạn tác giả tôn vinh hai bậc thầy này của đời Minh.]

### 3. Dụng mực

Khi mực có vẻ như chỉ là một vết dây bẩn trên mặt lụa thì gọi là “mực chết”, còn khi nó cho thấy một sắc độ rõ ràng của ánh sáng và bóng tối thì gọi là “mực sống”. Phân biệt điều này là quan trọng, vì “mực sống” có ánh sáng của nó, còn “mực chết” thì không.

Có hai cách đưa mực lên giấy: “mực-mảng” và “mực-vỡ”. Nam Phái phần lớn dùng mực-vỡ, còn Bắc Phái dùng mực-mảng. Nhưng cả hai cách đều có kết quả sáng láng như nhau. Trong trường hợp dùng mực-vỡ, trước hết đi nét viền bằng mực loãng, rồi thêm các nét theo bóng sáng tối để tạo bề mặt gồ ghề. Khi vật đã thành hình, dần dần làm đậm những chỗ cần thiết, để ý giữ độ ẩm để mực có được hiệu quả mềm mại. Một lần nữa lại làm sắc nét đường viền và các nét bề mặt bằng mực đặc, hoặc thêm các chấm rêu dọc các đường viền.

Trong trường hợp dùng mực-mảng, trước hết dùng phấn phác họa tổng thể bức tranh, sao cho núi, rừng, đá đều có cảm giác nhất quán với nhau. Sau đó dùng mực nhạt đánh dấu bố cục và định vị những đường gặp nhau của các mảng khác nhau trong bố cục đó. Nhúng bút vào mực ướt rồi nhanh chóng dàn mực lên các mảng ấy. Đợi cho khô. Dàn thêm các lần mực ướt và loãng để làm sẫm dần các vùng tối, như đỉnh trái núi chủ và các vách đá, và những vùng có mây mù cắt ngang.

Cả Đông Nguyên và Hoàng Công Vọng đều vẽ những tranh nhan đề “Núi trôi cỏ ẩm”. Chữ trôi và chữ ẩm ở đây chỉ những hiệu quả chỉ đạt được nhờ dụng mực. Đông Nguyên có lần viết về một trong bức họa của chính mình rằng, “Đầu suối đã nặng và tròn trịa; cây cỏ mọc đã được phì nhiêu,” bày tỏ hài lòng với cách dụng mực của mình trong bức tranh đó. Vương Hiệp (khoảng năm 800) là người đầu tiên dùng kỹ thuật mực-mảng, nhưng tranh của ông nay không còn nữa. Mễ Phi và con trai Mễ Hữu Nhân, Phương Tông Nghĩa và Đông Nguyên, tất cả đều có thể tạo được hiệu quả sương mù đang ngày càng nhiều hoặc đang tan đi, và tả được ánh sáng và

không khí của các sườn núi chỉ vì họ đã thực sự lão luyện trong phép dụng mực.

Mọi vật đều có hình và màu. Bút vạch nên hình, mực phải gọi được màu. Nhưng màu ở đây không phải xanh, đỏ, tím, vàng, mà là sắc, nghĩa là những độ đậm nhạt và chiều sâu của chúng. Khi dụng chúng cho khéo, có thể tả được biểu hiện, khoảng cách, sinh khí và tinh thần của cảnh vật. Cái gọi là “khí vận sinh động” phải dựa vào cách dụng mực cho đúng để có được cái sắc long lanh ấy. Tỉ như ta có hai bức tranh cuốn trục, một bức vẽ đen trắng còn bức kia vẽ xanh lá cây ngả da trời sẫm. Ta sẽ thấy rằng những chỗ xanh đậm nhất cũng là những chỗ mực nặng nhất, cho nên ngay cả khi dùng màu thì độ sâu cũng là do dụng mực mà có vậy. Không thể nói mực là màu được chăng? Trong tranh đen trắng, mực đến cùng với bút, bút dẫn mực đi. Trong tranh màu, các màu được phủ lên trên nét bút, cho nên bút vẫn là cái dẫn đường đi trước. Tuy nhiên, phải thận trọng không để mực lấn át bút; đừng dàn mực quá những nơi cần thiết, đừng để mực thành ra như những vết đen và không còn là mực nữa. Trong khi dùng màu, đường bút đi không được gây ra mực nhòe, sẽ chiếm dụng mất chức năng của màu. Phải hiểu được mực và màu có thể nhập một như thế nào, bởi có như vậy màu mới nhuận sắc và bền chặt qua hàng nghìn năm, ngay cả đến khi lụa nền mòn đi vì năm tháng.

Cái ánh long lanh của mực thật kì diệu. Nhưng nếu dụng mực sai thì ngay cả mực thượng phẩm cũng sẽ chỉ như những vết bồ hóng và tro than mà thôi. Cho nên mực được phân làm hai loại: niếu-mực và lão-mực. Niếu-mực sáng sủa tươi tốt. Làm ngấm đẫm hết lông bút trong nước, quyết định lượng mực cần thiết, nhúng bút vào mực, pha loãng trong nước, dàn lên mặt giấy, và mảng mực sẽ hài hòa, đều đặn và sáng sủa. Có thể dùng cách này để gọi tả mọi sắc độ của sáng tối – rừng mù sương, núi dâng hương, các đỉnh núi xa, bầu trời rộng ban đêm, ánh nắng và bóng râm, vân vân. Những cánh rừng sâu dần vào bóng tối, những dải sương mù bao phủ sườn núi, những đám mây đang dâng lên và những dòng suối đang sủi bọt, và cả những gẫy khúc kì lạ, những lũng sông sâu trong gió bão, đều vẽ được hết.

*Lão-mực* dùng để tạo không khí cổ kính mờ ảo và để tả các nét bề mặt (nét sô). Cách dùng *lão-mực* chủ yếu dựa vào sức lực của đường bút. Bút lông chạy trên mặt giấy thành tiếng động loạt soạt, sức của nó bắt nguồn từ cổ tay chứ không phải ngón tay. Kết quả là sức mạnh của đường bút dường như đâm thủng cả mặt giấy, và những nét vẽ nên sẽ như những cây cổ thụ đứng trong gió, cứng cỏi, gân guốc, chai sạn. Cách này rất tốt để tả những vách đá đâm vút lên mây, mặt đất giá băng, cành lá chằng chịt, tạo nên được một hiệu quả kì diệu. Dùng *lão-mực* thì lấy bút pháp làm chính. Dùng *niểu-mực* thì lấy cái độ chu chảy mượt mà của mực làm chính. *Niểu-mực* tốt trong việc tạo sắc thái và không khí (khí-vận) cùng các hiệu quả sương khói đẹp để nói chung. *Lão-mực* tốt trong việc dựng cốt giá cho bức tranh và vẽ thân cây, cành cây, cùng các nét khỏe đẹp của núi non đất đá. Như vậy là bút đi trước mực đi sau, luôn luôn hòa hợp gần gũi. Bút phải ăn đủ mực và dẫn mực tới bất kì chỗ nào mà nó phải tới. Đỗ Phủ có một câu thơ, “Thấm đẫm sinh lực nguyên sơ, bức màn trông như ẩm ướt”, tả được hiệu quả của việc dụng mực *lão* luyện.

Ít người hiểu được hai chữ “bút” và “mực”; đặc biệt là chữ “mực” thì rất ít, rất ít người hiểu. Ta thường thấy người đổ mực lên những chỗ tối và gọi thế là “mực” (“dụng-mực”). Họ chỉ lấy mực thay thế màu, thật sự không phải dụng-mực. Khi không có (dụng-) bút thì cũng không có (dụng-) mực. Khi mực không đi cùng với bút để bộc lộ cái long lanh và biểu hiện của nó, ta không thể gọi bức tranh ấy là “có bút nhưng thiếu mực” được. Không có dụng-bút thì không thể có dụng-mực vậy.

Để hiểu được điều bí ẩn này, hãy nghiên cứu kỹ các tác phẩm của các họa sỹ đời Nguyên, hoặc tranh của Đổng Nguyên. Cách dụng-mực của Hoàng Công Vọng hài hòa, của Vương Mông tự do khoáng hoạt, của Nghệ Toàn nhẹ, của Ngô Trấn giàu có, của Đổng Nguyên long lanh. Bí mật dụng-mực của các bậc thầy có thể thấy được ở những dấu vết nơi đầu bút đã đi qua, và cái khác nhau của mỗi người có thể tìm ở những vùng sẫm tối trong tranh của họ. Ngay trong trường hợp các phong cảnh mây mù của Mễ Phi và Phương Tông Nghĩa, thực sự là các mảng mực nhòa chỉ giúp làm tôn những

chấm bút tuyệt vời mà thôi. Người ngày nay lấy mảnh mực để che giấu những chấm bút xấu xí của họ và gọi thế là khí mực. Họ sẽ không bao giờ hiểu (dụng mực là gì), cho dù có sống đến hàng trăm tuổi.

## 4. Bố cục

Một sai lầm lớn là bắt đầu một bức tranh mà không có một thiết kế rõ ràng, chỉ bạ đầu thêm đấy, vừa làm vừa chỉnh, kết quả là những bộ phận khác nhau không hợp được thành một thể thống nhất hữu cơ. Phải có một ý đồ chung trước đã, các mảng tranh ở đâu, nối kết với nhau thế nào, đậm nhạt ra sao, rồi từ đó mới có thể làm cho phần này phát triển từ phần kia, và các vùng sáng tối mới hợp nhau mà thành nên tranh được. Nhìn kỹ thì mỗi phần đều có cái thú vị riêng; mà nhìn tổng thể thì là một thống nhất hữu cơ. Từ trên xuống dưới, tất cả những cánh rừng mù sương và làng mạc trên đồng ruộng đều có quan hệ với nhau và đều được thống nhất lại với một chuyển động hoặc dáng dấp chung. Như thế thì cảnh mới đầy đủ mà không đông đúc, thoáng đãng mà không lỏng lẻo, tự nhiên như tạo hóa sinh ra, khiến cho nếu có muốn thêm gì bớt gì vào cũng sẽ chỉ làm hỏng bức tranh mà thôi. Thế gọi là phép bố cục của cổ nhân vậy.

Ý đồ bố cục chung phải quyết định nhanh chóng, nhưng phát triển các chi tiết thì nên suy nghĩ cẩn thận. Khi phác thảo một bố cục, nên đứng xa bức tranh để nhìn và bố trí mọi thứ cho vào đúng chỗ của chúng. Có người dùng phương pháp treo một mảnh lụa lên một bức tường đất gồ ghề và nhìn những chỗ gồ ghề ấy hằn vào mặt lụa để gợi ý tưởng bố trí núi, sông, chỗ đông chỗ vắng, rồi dùng phấn đánh dấu phác họa theo. Đây cũng là một cách thú vị để bố cục tranh.

Trong một bức họa được bố cục kỹ lưỡng, mỗi cái cây, hòn đá, rặng núi, khoảng rừng, đều ở đúng chỗ tự nhiên của nó, mặc dù chúng đều rất khác nhau. Nếu không giữ được cách nhìn này, lúc vẽ tất sẽ bị nhiều do dự, lúng túng trong đầu óc. Và dù có vẽ giỏi thì bức tranh cũng không thể hay được. Phải tỉnh thoảng để thì giờ nghiên cứu các kiệt tác và quan sát cho kỹ, ngoài sắc thái màu sắc bút mực ra, còn cả việc bố trí các phần của bức tranh và cố hiểu cho được tại sao chúng lại phải được bố trí như thế. Còn trong lúc vẽ, nên luôn cảnh giác nhận định xem cần phải liên kết những gì và tránh bỏ những gì. Sẽ đến lúc làm được những việc đó một cách tự nhiên,



và không phải lao tâm khổ tứ gì nhiều cũng đạt được cân bằng và tỉ lệ hoàn hảo. Lúc ấy mới có thể nói mình là bậc thầy bố cục.

Lại nữa, điều quan trọng là cái cân bằng và đối trọng của cây cối, cành lá, sáng tối phải ngay lập tức được người xem nhận ra rõ ràng, không phải mãi mới nhận ra. Nếu không thế, bức tranh sẽ thiếu mạch lạc. Có người cố tạo hiệu quả bằng láng sương mù bằng những hình mờ tối, nhưng kết quả thường là cảm giác mờ mịt, tức là trái hẳn với mạch lạc. Có người kì công vẽ các chi tiết tế vi; kết quả có thể tinh xảo, nhưng có thể sẽ bị quá nhiều chi tiết, và điều này cũng làm giảm hiệu quả mạch lạc. Để tránh những sai lầm này, tốt nhất là để cho cái cốt giá của bức tranh lúc nào cũng lộ rõ khiến cho nó không thể bị biến dạng, và nhấn mạnh đến bố cục chung chứ không xa vào chi tiết. Như vậy thì không khí của bức tranh tự nó sẽ mạch lạc. Còn nhớ khi mới học vẽ, ta dùng rất nhiều mực-mảng để làm mềm các nét bút có vẻ cứng, và tự hài lòng rằng đã đạt được hiệu quả sương mù. Ông Trương Cang người Hồ Thiện phê bình bức tranh ấy bằng một chữ: “Tục tũ!” Từ đó, ta bắt đầu tự tu nghiêm túc để đạt được mạch lạc trong tranh. Ta nhận thấy hiện nay số người học vẽ ngày càng nhiều, nhưng có rất ít thực sự cầu thị để tự hoàn thiện bản thân. Có những người có ý định ấy, nhưng không đủ kiên nhẫn, và rơi vào tình trạng rườm rà hoặc mù mịt. Phải nói rõ điều này để xua tan mọi nghi ngờ và lưỡng lự đặng mở đường cho mọi người cùng tiến bộ. Đây (sự mạch lạc trong tranh) là điểm quan trọng, đạt được nó thì sau đó mọi việc khác đều sẽ dễ dàng.

Một bức tranh phải đẹp cả khi nhìn từ xa hoặc đến ngay gần. Có những tranh nhìn gần thì đẹp, nhìn xa lại hỏng; chúng được dụng-bút và dụng-mực tốt, nhưng hỏng ở bố cục. Lại có những tranh mắc lỗi ngược lại thế. Tranh vẽ đóng thành sách là để nhìn gần ở trên bàn, nên những lỗi bố cục chung thường không thấy rõ. Còn các tranh cuộn trục lớn phải nhìn từ xa khoảng hơn chục bước thì bố cục chung sẽ thấy rõ ngay, nên các nét chính sẽ thấy trước các chi tiết về bút và mực. Thấm Châu là một họa sỹ tài năng, thế mà ông không chịu vẽ tranh khổ to cho đến khi quá bốn mươi tuổi. Điều này

cho thấy việc bố cục chung là rất khó. Ngay cả cổ nhân cũng rất thận trọng việc ấy.

Tất nhiên sông núi có hàng ngàn vạn, không thể đủ sức nghiên cứu và thưởng ngoạn cho khắp được. Nhưng trong một bức tranh, cái quan trọng là cách bố trí toàn cục, mà Hán tự gọi là khai-hậu, nghĩa là “mở ra-đóng vào” (của toàn cục); cũng giống như cái chủ đề xuyên suốt của một tác phẩm văn học. Trong lòng cái chủ đề xuyên suốt ấy, lại có chủ đề chính và các chủ đề phụ, những chuyển tiếp, phát triển, những đoạn bỏ lửng và những hàm ý không nói ra khiến người đọc phải suy tưởng. Nó giống như văn xuôi của Tô Đông Pha dài hàng hơn vạn chữ mà người xem đọc đến cuối vẫn còn không muốn đặt sách xuống. Cùng là phương pháp đó cả. Hiểu được điều này thì vẽ được tranh khổ lớn.

Trong tranh cuốn trục (tranh khổ lớn), trái núi cao nhất gọi là núi chính, bên dưới nó là nhiều vách nhiều vực hình thù kích cỡ khác nhau, sắp xếp thành một tổng thể nhất quán sao cho ngay cả những phần xa nhất cũng có liên lạc, như thế là một con rắn xanh chỗ ẩn chỗ hiện vậy. Cái cây cao nhất gọi là “cây chủ”. Bên trên nó là những cánh rừng trải dài chỗ rậm chỗ thưa, nơi già nơi trẻ. Những yếu tố này phải nhỏ dần khi ra xa nhưng vẫn hoàn toàn liên lạc với nhau. Cách thể hiện phải linh hoạt theo với yêu cầu của từng chỗ từng nơi. Những điểm kết nối phải rõ ràng. Tránh được cái đều đều buồn tẻ trong thể hiện, những chỗ nối kết yếu đuối lỏng lẻo và không rõ ràng, và bằng việc luyện tập hàng ngày, họa sỹ sẽ phát triển được khả năng sáng tạo và tìm được con đường tự nhiên trong thể hiện. Lúc ấy, cách nhìn và kết quả sẽ tươi mới. Bất kỳ bức tranh nào cũng phải được bắt đầu với ý thức và mục tiêu như thế. Dần dần, họa sỹ sẽ có khả năng bố cục và thể hiện với tỉ lệ và các chi tiết đúng mà vẫn hoàn toàn tự do khoáng hoạt.

Về phương diện nào đó, hội họa cũng giống như đánh cờ. Kỳ thủ hạng trung thường cố sức ăn quân nhưng lại dễ thua ở thế cờ toàn cục. Tay chơi thượng hạng không dẫn cũng không nhường, mà từ đầu đến cuối không đi ẩu một nước cờ nào. Vẽ tranh cũng vậy. Mặc dù họa sỹ làm việc một mình, cái mà anh ta hướng đến và cố hết sức để đạt được cũng giống như việc đấu

với một địch thủ. Sai một li có thể đi một dặm luôn. Khi đã chín muồi và trưởng thành trong nghệ thuật, người họa sỹ cảm thấy như mình là một đấu thủ thượng thặng; anh ta có thể chấp bỏ cả một số thuận lợi nhất định nhưng vẫn hoàn toàn đạt được điều mình muốn một cách thoải mái tự do.

Tạo vật có mặt trước mặt bên là do người đứng ở điểm nhìn nào mà thôi. Cho nên phân biệt là ở điểm nhìn, chính diện hay biên diện. Nhìn chính diện, núi chủ tọa lạc như một vị vương quân, xung quanh là các núi phụ, như triều thần đứng chầu. Ở đáy bức tranh (cuốn trục) là nhà cửa cây cối trải dài trong thung lũng, như thần dân vậy. Tất cả những yếu tố này phải được bố trí đúng cho có liên lạc với nhau. Bố cục kiểu này cũng giống như trong tranh chân dung một học giả ngồi ngay ngắn chính chu trên ghế với dáng điệu nghiêm nghị. Đây là lối bố cục khó nhất. Còn bố cục theo biên diện, tức là nhìn từ bên cạnh, thì thường gợi nên toàn cục như một vũ công đang quay tít, một bậc thần nhân đang thối sáo, một con chim ưng đang vút bay, hoặc một con thú hoảng sợ đang chạy trốn. Hoặc giả như một cơn bão đang hình thành với những đám mây thay hình đổi dạng và chuyển động khôn lường. Tuy nhiên, khi thể hiện bố cục kiểu này, họa sỹ phải dụng bút mực sao cho vẫn có được hài hòa, chủ động và bình tĩnh. Kiểu tranh này không dễ vẽ chút nào.

Trong thực tế học vẽ, nên bắt đầu tập bố cục theo chính diện. Ví dụ như vẽ người có đủ chân tay, có thể bố trí các tư thế khác nhau, sẽ đỡ đơn điệu. Nhưng cách này cũng dễ dẫn đến thái độ coi thường, lười nhác; hoặc không thì có thể có được những mới lạ thú vị, nhưng khuynh hướng này lại dễ đưa đến tình trạng giả tạo trong phong cách và rơi vào thô thiển tục tằn. Đó là những lỗi nghiêm trọng. Cho nên người học phải tập kiểm soát, thăng bằng và phân bổ nặng nhẹ trong bố cục chính diện trước đã, rồi hãy sang đến bố cục biên diện.

Trong bố cục biên diện, tất cả rừng cây và các rặng núi có thể nhìn từ một góc chéo, và phải dùng tư thế bút đưa nghiêng. Trong số các bậc thầy đời Nguyên, Hoàng Công Vọng, Vương Mông, và Ngô Trấn đều vẽ phong

cảnh theo bố cục chính diện, còn Nghệ Toàn với Phương Tông Nghĩa phần lớn bố cục theo biên diện.

Nhưng nhiều lúc có thể kết hợp hai góc nhìn nói trên. Một bức tranh có tất cả mọi thứ nhìn từ chính diện sẽ dễ buồn tẻ và phẳng phiu. Người ta có thể đưa vào một góc nhìn chéo gián tiếp ở những điểm tiếp nối để tạo sinh khí và phá vỡ nhịp điệu phẳng phiu. Một bức tranh có tất cả mọi thứ nhìn theo biên diện dễ có vẻ lộn xộn và cầu thả. Cho nên có thể đưa vào một số cấu trúc chính diện ở các điểm kết nối để tạo cảm giác vững chãi yên ổn. Khi đã lão luyện trong nghề, họa sỹ có thể thay đổi biến hóa tùy hứng, và thậm chí không hề phải suy nghĩ gì về chính diện hay biên diện, anh ta vẫn tạo nên được một tổng thể sống động, không bị chết cứng hoặc bừa bãi bất kì chỗ nào.

Một lối bố cục chặt chẽ đầy đủ một cách bất thường là có các rặng núi ở phía trên, một khu rừng rậm ở dưới đáy, và gợi ý những dải mây mù hoặc những con suối và đường hẻm ở phần giữa. Kiểu bố cục này đòi hỏi một góc nhìn chính diện rất cân đối. Cái nguy của nó là rất dễ bị đơn điệu. Phải giải cứu tình trạng này bằng các nét sô chạy vào từ một phía (của trái núi) và phải luôn luôn biến đổi các nét vẽ. Ta học được điều này ở Vương Nguyên Kỳ. Nghệ thuật của Nguyên Kỳ là ở khả năng dùng các nét bút nghiêng để đối với lối bố cục chính diện của ông ta, và kết quả là càng có nhiều các nét sô ấy thì bức tranh càng đẹp. Đây là cách lấy các nét bút nghiêng để đối lại với bố cục chính diện. Còn khi vẽ một khối đá mọc nhô lên, một cây cổ thụ đứng dưới mây, những dây leo cuốn tròn, hoặc giả rừng núi đối chọi nhau căng thẳng, thì bố cục biên diện là hay nhất. Nhưng các nét bút không được bộc lộ một chút tinh thần bạo lực nào, nếu không, cả bức tranh sẽ thành dữ dằn khó chịu. Có thể tránh điều đó bằng cách đưa bút theo tư thế thẳng đứng như khi viết chữ triện trong thư pháp vậy. Ta học được điều này ở Thẩm Châu và Đường Dần. Hai người này biết dụng bút đứng rất hay trong các tranh có bố cục chính diện. Nhờ thế mà tranh họ bao giờ cũng hài hòa. Đó là những lợi ích của việc biết kết hợp chính diện với biên diện.

Nói chung, một cảnh bình thản cần phải dụng bút cho động, còn một bố cục động lại cần các nét bút bình thường. Cứ vậy mà làm là được. Khi có rất nhiều các khối đá lờm chờm và lũng sâu, không cần thiết phải chọn một trung tâm. Các đỉnh núi, ngọn núi, mây và mù có thể biến dạng khôn lường. Trường hợp này dùng bố cục biên diện là hợp, tha hồ biến tấu. Khi một khối đá hoặc một cái cây đứng một mình, có thể bố cục chính diện, cho thấy cái cây hoặc khối đá ấy vươn thẳng lên mây, hoặc một ngọn đá hoa cương đơn độc vươn ra trên một vực thẳm. Cảnh này không cần đến bố cục biên diện. Vì ý đồ chính là cho thấy cái ấn tượng của sự vươn lên. Không hiểu lý do cơ bản này, bức tranh sẽ dễ thành đơn điệu và lặp đi lặp lại, hoặc thiếu sức mạnh và thể chất. Đây là điều cần luôn được ghi nhớ trong dạ khi nghiên cứu các bố cục trong tranh của các bậc thầy.

Khi vẽ rừng, hãy làm các vòm lá đan xen nhau trong khi các thân cây vươn thẳng lên cao. Nếu cây có dáng vắn vẹo, hãy vẽ một số cành vươn thẳng lên ngọn. Điều này tạo nhất quán cho sắc thái chung. Khi vẽ các khối đá thẳng phẳng phiêu, hãy dùng các nét xô đi nghiêng trôi chảy để có sinh động. Khi vẽ đá có hình kì dị, nét viền phải được đặt lên giấy bằng các đường bút chắc và đều để lưu giữ nổi cái kì dị của hình dạng. Như vậy, có thể thấy rõ là cái chính diện và biên diện, cái thẳng và cái nghiêng, có tác dụng đối ứng bổ trợ cho nhau.

## 5. Động lực và sự sống

Bản chất cơ bản của vũ trụ có thể được mô tả đầy đủ bằng hai chữ “mở” và “đóng”. Từ chuyển động của các lực lượng trong vũ trụ xuống đến các chuyển động của sự thở, không có gì không phải là chuyện mở ra đóng vào. Quan điểm này giúp ta hiểu được bố cục trong hội họa.

Ví dụ, trong một tranh cuốn trục theo chiều đứng, nửa phía dưới đại diện cho giai đoạn mở ra, và nửa trên đại diện cho giai đoạn đóng vào của chuyển động chung trong toàn bộ bức tranh. Nói rõ hơn thì thế này: ta bắt đầu bằng việc bố trí khắp phần cận cảnh với cây, đá, rồi quyết định đâu nên có nhà cửa, đâu là cầu cống, sông suối, đường đi. Mọi thứ đều căng tràn sự sống, sẵn sàng để phát triển tiếp. Đó gọi là mở. Khi phần dưới đã xong, ta quyết định đến phần trên, đỉnh núi phải ra sao, chỗ nào có mây, hoặc giả các dải cát phía xa sẽ phản ánh hoặc tương phản với phần còn lại như thế nào. Nói cách khác, làm thế nào để bức tranh phát triển lên trên thành một tổng thể thống nhất. Thế gọi là đóng. Lấy bốn mùa làm tương tự, ta có thể nói phần tranh bên dưới giống như mùa xuân, khi mọi vật nở hoa và bắt đầu sinh trưởng, phần giữa giống như mùa hạ, khi mọi vật nảy nở căng tràn, và phần trên thì giống như mùa thu mùa đông, khi mọi vật chuẩn bị nghỉ ngơi và bảo tồn. Cho nên cũng như có thời gieo hạt có thời gặt hái, trong bố cục hội họa cũng có bắt đầu và kết thúc vậy. Có thể đi sâu hơn và thấy rằng ở trong từng phần của bố cục chung cũng lại có cái mở cái đóng riêng của nó. Bên cạnh sự luân chuyển các mùa nóng lạnh, lại còn có trăng tròn trăng khuyết trong từng tháng, và luân chuyển ngày đêm. Mỗi giờ mỗi phút đều có nhịp thở của sự sống, mạch đập lên xuống không ngừng. Áp dụng vào hội họa, mỗi hòn đá cái cây đều phải có cái khởi đầu và kết thúc của riêng mình thì mới hòa được với cái chuyển động sáng tạo chung của sự sống. Phần nào cũng phải có bắt đầu ở đâu đó và kết thúc ở đâu đó. Tất cả những điều này phải rõ ràng rành mạch trong tranh. Bỏ sót điểm quan trọng của việc kiểm soát có hiệu quả cái chuyển động mở đóng ấy sẽ dẫn đến hậu quả bức tranh chỉ là một đống hỗn độn các điểm sáng tối, như một đống củi vậy. Không thể có bố cục nữa. Không còn nghệ thuật nữa.

Cái công dụng kết hợp bút với mực phụ thuộc hoàn toàn vào cái gọi là thể, nghĩa là cái lực hoặc tiềm lực của chuyển động – cái chuyển động của bút qua lại trên mặt giấy, mang theo với nó và bên trong nó những chuyển động mở và đóng. Nơi có một cái gì đó đang bắt đầu, đó là chuyển động mở, nhưng với mỗi một chuyển động mở như thế, người họa sỹ phải luôn nghĩ nó sẽ quy tụ và kết thúc như thế nào. Có như vậy, các nét vẽ mới có động và không bị tung tóe trong những quay cuồng vô nghĩa. Sự quy tụ ấy gọi là chuyển động đóng, và với mỗi một chuyển động đóng, họa sỹ cũng đã phải nghĩ xem nơi nào sẽ là sự khởi dậy của bước sinh trưởng tiếp theo. Có như vậy mới gọi được sự phát triển nối tiếp. Khi phác thảo bằng phấn đã định xong, phải xem xét các điểm kết nối. Có khi cái thể đòi hỏi phải đi theo một hướng không được đảm bảo bởi bản chất của sự vật định vẽ, hoặc bản chất của đối tượng mô tả lại đòi hỏi một cái gì đó nằm ngoài tầm với của chuyển động chung. Gặp trường hợp này, họa sỹ phải ngừng lại để nghĩ và tìm một ý tưởng thích đáng để có thể chỉ với một đường bút lại mở ra được nhiều khả năng phát triển mới. Tuy nhiên, cũng phải ngay lập tức nghĩ đến việc phải thực hiện cái chuyển động mới ấy như thế nào. Khi có một phần của cảnh bị tù đọng và chết cứng, họa sỹ phải tìm một chuyển động mới. Mà không thể chỉ tìm giải pháp ở ngay đó, vì chuyển động bắt buộc phải bắt đầu từ một nơi nào khác để đem sinh khí đến chỗ bị chết cứng. Nó có thể từ một khối đá, một cái cây, hoặc nhà cửa, mây trời, hoàn toàn tùy vào tình trạng tâm lý của họa sỹ trong lúc đó, nhưng phải hòa hợp với cái thể chung và bản chất của sự vật trong tranh. Tóm lại, không có một giây phút nào trong khi vẽ mà không có sự gợi tả đến chuyện mở và đóng. Cho nên ta phải bàn kỹ việc này đến thế.

Trong thư pháp, có nguyên tắc bắt đầu một nét số bằng một nét ngang và bắt đầu một nét ngang bằng một nét số. Điều đó cũng đúng cho các chuyển động mở và đóng trong hội họa. Ví dụ, hạ bút xuống trước khi đưa bút lên, quay lên trên trước khi vòng xuống dưới. Nhẹ trước khi nặng, nặng trước khi nhẹ. Thả ra trước khi kéo lại, kéo lại trước khi thả ra. Tất cả những cái đó chỉ là biến thể của nguyên tắc mở ra – đóng vào. Trong bố cục, dùng một



vùng thưa thớt vắng vẻ để dẫn vào một vùng rậm rạp đông đúc; trước khi vào một cảnh thoáng rộng bằng phẳng, hãy tạo vài cụm nét bay bổng lên cao. Trước một nơi phai nhạt dần đi, hãy tạo vài khối chắc nịch; trước một vùng sâu tối, hãy tạo một tương phản với những gì sáng sủa rõ ràng. Tất cả những cái đó đều là thể dụng của cùng một nguyên tắc. Người học vẽ nhất thiết không được bôi quét lên giấy trước khi hiểu được nguyên tắc này. Hãy nghiên cứu các tác phẩm cổ điển cho cẩn thận để thấy rằng mỗi một chấm một nét và toàn bộ bức tranh đều là hiện thân của nguyên tắc cơ bản ấy mà thôi. Một khi đã nắm chắc được nguyên tắc này của cổ họa, sẽ có khả năng sao chép một cách có ý thức và dễ dàng.

Khi bố cục một bức tranh, hãy tìm cho được cái thế, sức mạnh tiềm ẩn của chuyển động. Một bức tranh ba bốn mươi phân có thể bố cục trên mặt bàn, nhưng tranh dài hàng nhiều thước thì phải treo lên và nhìn từ xa. Lấy phấn vạch cái chuyển động chính, hoặc nếu thích có thể dùng mực vạch thẳng lên tường hoặc mặt bàn. Trước khi phác thảo, phải biết rõ toàn bộ chuyển động sẽ quy tụ lại ra sao và phải làm những gì để đạt được điều đó. Có vậy mới đảm bảo một cảm thức nhất quán từ đầu đến cuối. Phần khó ở nửa trên bức tranh là việc quyết định ngọn núi chủ; ở phần dưới là việc lựa chọn vị trí, kích cỡ và hình dạng của cái cây chủ. Nước phải có nguồn, đường đi phải biến dạng sau một cái gì đó. Những vùng tối phải có mặt đất và nửa dưới của tranh ít khi có một vùng hoàn toàn bằng phẳng. Những vân mạch (tưởng tượng) của chuyển động phải kết nối với nhau; cây trong rừng phải mọc tách biệt nhau. Những nơi đầu suối phải bắt mắt và các chuyển động của mây phải thỏa mãn được tinh thần. Hình người nên đơn giản và vẽ theo phong cách cổ kính. Nhà cửa cũng nên giản dị và nửa kín nửa hở. Điều này áp dụng cho cả chính diện và biên diện.

Tất cả vật chất đều do lực quy tụ mà thành. Cho nên ngay cả cái lên xuống của đỉnh núi và từng hòn đá cái cây đều chứa chan sinh lực vốn có của nó. Chúng đa dạng mà vẫn có trật tự, có thể tồn tại chỉ có vài cá thể mà không bao giờ khô héo tuyệt diệt. Mỗi thứ có hình hài riêng, mà cùng nhau liên lạc thống nhất. Muôn vật khác hình khác tính, mà thấy đều do sinh lực



điều khiển và đều sở hữu cái đẹp của sự sống. Đó là cái mà chúng ta gọi là thể, cái lực của chuyển động. Khi người ta bàn đến lực pháp và để “khí vận sinh động” lên hàng đầu cũng chính là vì lẽ ấy. Khi bàn đến cái thể lực của bút (bút – thể), là nói rằng cái sinh lực trong chuyển động của bút có khả năng làm bộc lộ tư thể thân thể của mọi vật. Chỉ có như vậy thì vẽ mới có thể gọi là nghệ thuật. Khi chuẩn bị đưa mực lên giấy, họa sỹ cần phải cảm thấy ở cổ tay mình một quyền năng giống như tạo hóa có thể sinh ra mọi vật vậy. Nó tuôn chảy hào phóng và tự do, không gì ngăn cản được, không phải toan tính gì hết. Một chấm ở đây, một nét ở kia, và mọi vật thành hình, cái nào cũng như có thể sờ thấy lấy được. Đó là giây phút sáng tạo mà tay, thần trí, bút, mực hợp lực với nhau. Như Văn Trưng Minh nói, hãy tóm lấy nó, bắt lấy nó ngay lập tức trước khi nó biến mất, vì tốc độ là cái thiết yếu để nắm bắt được cái thể (lực chuyển động) của mọi vật. Có người có thể phản biện bằng cách dẫn lời Đỗ Phủ rằng cần có “mười ngày để vẽ một dòng suối và năm ngày để vẽ một tảng đá”. Nhưng thực ra ý của nhà thơ là nghệ thuật không thể bị thúc giục theo kiểu phải giao hàng đúng hẹn như những công việc khác. Khi cảm hứng đến, nó không thể dừng được, và cái nhu cầu phải biểu hiện cũng vậy. Nhà vua lệnh cho Ngô Đạo Tử vẽ cảnh sông Gia Lăng, ông vẽ một ngày là xong, trong khi có họa sỹ khác vẽ mất hàng tháng trời. Đó là ví dụ nắm bắt được cái thể bằng tốc độ thể hiện vậy. Hình núi dáng rừng là từ sinh-khí của vũ trụ mà có, và dấu mực nét bút là từ thần lực trong tâm trí và tay cầm bút của họa sỹ mà có. Cho nên sinh khí ở đâu thì bút-thể ở đó. Sinh khí làm nên bút-thê, và bút-thê chuyên chờ sinh khí. Bút-thể nhìn thấy được, còn sinh khí thì không. Cho nên phải có bút-thể mới làm hiển lộ được sự sống của muôn vật trong tranh. Khi sinh khí chu chuyển, bút-thê di chuyển hài hòa theo nó. Cho nên sinh khí và bút-thê có chung cội nguồn. Hãy để nó tuôn trào và nó sẽ chảy tự nhiên theo những chuyển động duyên dáng. Không cần phải thận trọng mà tất cả vẫn xứng hợp khít khao với nhau. Là sinh khí chăng? Là bút-thể đó chăng? Cứ thả nó ra đã. Cái phát ngộ của một khoảnh khắc có thể nhờ vậy mà kết giao được với cái vĩnh hằng, và họa sỹ sẽ không phải hổ thẹn với công việc của mình.

Người nào chỉ biết kỳ khu chặm chạp dựng tranh sẽ không thể biết đến niềm khoái lạc sáng tạo ấy.

Khoảnh khắc hứng khởi tự nó đến, xua tan mọi ngờ vực và ngại ngần. Như một mũi tên được thả ra từ dây cung, nó không thể dừng lại được, không thể dò dẫm được, như thể một làn sóng rúng động đến từ lòng đất. Không biết nó từ đâu ra, bắt đầu khi nào, rồi sẽ đi đâu. Nó đến đúng thời khắc của nó, không sớm một giây, không muộn một giây. Khi niềm hứng khởi ấy đến vào lúc đang vẽ tranh, bức tranh ấy sẽ là kiệt tác. Không thể lặp lại niềm hứng khởi ấy, cho dù cố sức đến mấy, nó chỉ đến rồi đi, không thể lưu giữ. Bởi lẽ chính cái nỗ lực ấy là của người (giả tạo), không phải của trời (cảm hứng). Chỉ có ai bình sinh được phú một thần trí minh mang họa nhiên mới có được nhiều những giây phút như thế. Họ có thể cấm cửa mọi nỗ lực tinh thần và thả cho mình bay bổng tự do đến bất kì nơi nào thần trí họ muốn đến. Nhân tài (kỹ năng của người) và thiên tài (tài năng bẩm sinh) hợp tác và công việc hoàn thành thật dễ dàng, chẳng cần phải loay hoay tính toán bố cục, mà chẳng có tác phẩm nào do loay hoay bố cục mà thành lại có thể sánh được với nó.

Có người sẽ hỏi, “Cứ cho là thứ cảm hứng ấy đến từ tạo hóa, bên ngoài ý toan tính của tinh thần con người, nhưng chẳng phải niềm khao khát được vẽ của họa sỹ là một phần của những gì thuộc về con người hay sao?” Có thể lý giải được điều này. Cái gọi là tạo hóa (trời) cũng chính là nhân tính vậy. Con người không thể thoát ra ngoài tạo vật, và tạo vật cũng không thể thoát khỏi con người. Khi họa sỹ đang tung hứng các ý tưởng trong đầu và sắp sửa vẽ, anh ta cảm thấy một niềm khao khát đang thức dậy trong tay mình và trong tâm trí mình phải được thả ra cho thật hết. Đó là cái khoảnh khắc mà cảm hứng vừa đến. Nghe theo nhịp đập cảm tính, nó sẽ lộ diện, sinh trưởng và phát triển, khiến lòng tràn ngập đắm say, và ngọn bút đưa nên những đường nét tuyệt đẹp, tuôn chảy từ cổ tay, như thể anh ta đang được một thần lực nào dẫn dắt. Đầu bút nắm bắt và ghi lại từng xung động tuyệt mỹ. Đó là một cái gì chưa hề diễn ra trước đây, và sẽ khó có thể lặp lại. Đó là lúc bút và thần trí hội tụ, và chúng hỗ trợ nhau, đáp ứng nhau.

Bản thân họa sỹ không biết điều đó diễn ra như thế nào. Điều này chỉ đến với những họa sỹ vừa có tài vừa có kỹ năng. Những ai không có tài bẩm sinh hoặc thiếu học hỏi luyện tập sẽ phải dựa vào bố trí thiết kế và sẽ không bao giờ có được những khoảnh khắc ấy trong đời. Trước hết, họ thiếu cái thể (lực chuyển động) vì không thể vẽ nhanh, rồi lại không thể vẽ nhanh vì thiếu cái thể ấy. Họ bị trói bởi kỹ thuật và buộc bởi quy tắc. Có chuyển đi đâu chẳng nữa, họ cũng vẫn bị giữ lại bởi nỗ lực muốn quay về lối mô tả hiện thực. Họ là những người “nặng căn” theo lối nói của nhà Phật. Họ không nên theo đuổi hội họa.

## 6. Thớ và chất

Cũng như vải dệt gồm sợi ngang sợi dọc, tranh vẽ gồm nét sổ nét ngang. Chỉ một chỗ không mịn trên sợi dệt đủ làm vải có lỗi. Chỉ một nét sai đủ gây lỗi cho bức tranh. Cây cối trong rừng thảy đều có chất riêng của mình, nhưng tất cả chúng lại tạo nên một chất chung. Đá trên núi khối nào cũng có vân mạch riêng, nhưng nhìn toàn bộ thì tất cả chúng đều có cùng một vân mạch kết nối thống nhất với nhau. Khi vẽ một bức tranh, họa sỹ nên vạch ra vài nét chính làm chuẩn. Làm sao để một trái núi, mặc dù được bao phủ bởi những bụi rậm và cây cối rất khác nhau, mà tất cả chúng vẫn hợp thành một chất liệu nhất quán không có một nét nào gây rối loạn. Ví dụ những cành lá của một cái cây có thể vươn ra mọi phía với lá mọc lật lên úp xuống; ấy vậy mà trong một khu rừng, ta có thể thấy rõ ràng là giữa đủ dạng vụn vẹo đan xen nhau ấy, tất cả chúng đều thực sự tạo nên một dáng vẻ nhất quán chung. Không có một cái lá, một cành cây nào không có liên hệ với những cái khác. Đó là chất, bằng chứng của sự sống. Một đồng củi đã chẻ sẽ không có cái chất nhất quán ấy bởi chúng đã chết. Cũng vậy với vân đá. Chúng mọc ra từ sinh khí của tạo hóa và giờ đây được mô tả vào tranh. Sinh khí của tạo hóa và bản tính thể hiện của bút-mực phải kết hợp và hiển lộ trong tác phẩm hội họa. Một bức tranh thành công phải thể hiện được cái nhất quán ấy giữa mớ hỗn tạp nhất của mọi vật trong tranh. Cho nên họa sỹ phải có trong đầu một bức tranh khái quát và vẽ nó ra trong một xung động liên tục, với các chuyển biến của sáng tối, dạng bức tranh có được một hiệu quả đồng nhất. Ngày nay nhiều người chỉ biết chất đồng các đối tượng vào với nhau cho đầy mặt tranh mà không có một mục tiêu hoặc kế hoạch gì. Hậu quả chỉ là một mảnh giấy đầy những vết bồ hóng, những nét vớ vẩn đứng một mình như cỏ rêu trôi nổi, bởi vì đằng sau bức tranh ấy không có cái sinh khí nó kết nối mọi thứ với nhau. Ngay cả có tài như Kinh Hạo hay Quan Đồng thì vẽ kiểu ấy cũng không thể có được khí vận sinh động như mong muốn. Cho nên họa sỹ phải chú ý đến chất và vân mạch để sao cho chúng đều thuộc về nhau như một mặt vải mịn, với mọi đường nét

đều ở đúng chỗ, êm như lụa, hoặc cùng lắm cũng như sợi bông vậy. Chỉ có thể mới xứng đáng gọi là hội họa.

Chất liệu và vân mạch được diễn tả bằng bốn chữ: tiêu, liên, mặc, lộ. Tiêu là sợi chỉ dẫn; liên là cái giữ cho hình vào đúng chỗ của nó; mặc là chỉ các vân mạch không nhìn thấy được, và lộ là các động mạch nhìn thấy được, có khi còn gọi là các “sợi chính”. Gân thớ như thế không phải chỉ có ở muôn vật, mà còn có thể thấy ngay ở dụng-mực, trong bất kỳ động thái nào. Nét đi tinh tế nhất mà không khó chịu, thoải mái hờ hững nhất mà không trượt sụt. Có như thế nét mới thanh tao loại biệt; một lối đưa bút có thể nhân lên thành hàng ngàn các đường bút khác nhau, mà vẫn trở lại cùng một lối cơ bản ấy. Như người ta nói, gõ vào đầu một con rắn Trường Sơn thì đuôi nó động; vào đuôi thì đầu nó động. Một ý tưởng chung chi phối toàn bộ bức tranh. Đường bút đi có thể nhẹ nhàng buông thả, mà sắc thái và tinh thần vẫn chung nhất. Đó là vì ý tưởng ngự trị dụng-mực. Được thế thì không còn lo gì đến sai lầm này nọ nữa.

Có những khi xảy ra việc như một đường nét chưa thật vào chỗ của nó, hoặc vị trí và kích cỡ của các vật chưa đúng, hoặc hình người vẽ rất giỏi mà cảnh trí vẫn chưa được hoàn hảo, hoặc cầu cống nhà cửa đã đặt đúng chỗ mà kích thước vẫn sai. Tất cả những cái đó không làm hỏng bức tranh nói chung. Nhưng nếu phạm một sai lầm trong dụng-bút, ví dụ như đường bút đi lạc lõng, cả bức tranh sẽ hỏng mặc dù có thể mọi hình dáng vật thể đều đã được thể hiện đúng hết cả. Ta đã thường thấy các bức tranh của cổ nhân vẫn có nhiều sai lầm. Ấy vậy mà chúng không làm hỏng cả bức tranh vì vẫn có một ý tưởng thống nhất gắn kết tất cả. Có được cái đó, những sai sót bất thường không có nghĩa lý gì nữa. Ta không thể thích được một bức tranh có những chi tiết cực kỳ tinh tế nhưng lại hoàn toàn thiếu một ý tưởng rõ ràng. Người không biết mới thích chúng, còn người biết chỉ cười mà thôi.

Có một chữ có thể tả được tâm trạng hoàn hảo của họa sỹ khi vẽ, đó là chữ “dễ”. Nó chỉ sự chủ động hoàn toàn, không phải cố, hoàn toàn không có khó khăn gì hết. Nó giống như gợn sóng lăn tăn dưới một làn gió thổi qua, như đám mây thông dong tan đi trong hẻm núi. Cái đẹp xuất hiện nơi

bút chạm vào giấy, và giấy chuyển dịch hài hòa theo cái đẹp của cảnh. Cái này chuyển cái kia, đáp ứng nhau, và cái đẹp của tạo hóa được ghi lại. Khi điều đó diễn ra, mọi lo toan về thứ, chất, vân mạch đều không còn nữa, mà tất cả chúng lại hiện diện đầy đủ. Muốn đạt đến đó, họa sỹ chỉ có cách ngày đêm toàn tâm toàn ý và luyện tập không ngừng, và lúc đó, khi cái đẹp lộ diện, họa sỹ mới có thể vẽ nó lên giấy, tự nhiên, chẳng cần phải toan tính gì nữa.

## **(B) Phong cách và Thị hiếu**

### **7. Trở lại với hội họa**

Có thể nói rằng nguyên tắc tượng hình trong số 6 nguyên tắc của văn tự Trung Hoa chính là nguồn gốc của hội họa. Hơn nữa, chữ họa có nghĩa là một nét bút. Nó nắm bắt hình dạng của vật, đi từ cổ tay xuống giấy lụa, và với sự tự nhiên tuyệt đối, nó bắt được cả hình dạng và tinh thần của vật trong một chuyển động thật trôi chảy. Đó là cái nghĩa gốc của chữ họa. Sao chép quá nhiều tranh cổ và miệt mài vào chi tiết sẽ chỉ là tô nét đơn thuần và xa rời cái nghĩa gốc ấy. Nhiều người ngày nay chỉ cố gắng chỉ ra được các đường viền của đá và thân cây rồi phụ thuộc hoàn toàn vào mực mảng để tả độ sâu và sáng tối. Hậu quả chỉ là một vết mờ mịt của một cái gì đó, rất xa với tư tưởng đích thực về hội họa. Còn về hình người, trang phục, cầu cống, nhà cửa, tàu thuyền, xe cộ, người ta cũng chỉ cố sức đồ nét cho kỹ, không có ăn nhập gì vào cái dụng – mực chung của bức tranh. Có thể vẽ các đỉnh núi và rừng cây rất xuất sắc, nhưng các chi tiết nhà cửa và nhân vật lại không ăn nhập gì vào cảnh và do đó làm hỏng cả bức tranh. Hoặc giả có người chỉ biết vẽ sao cho giống thật, dùng nhiều đường sắc nét và nhiều quay quắt chẳng hài hòa chút nào với nhịp điệu chung. Phong cách trang điểm cầu kỳ rườm rà này thật xa lạ hoàn toàn với ý tưởng hội họa chân chính.

Nhiều người nhìn tranh mà thực sự không hiểu gì. Họ chê bai phong cách chính thống, ca ngợi những họa sỹ theo thị hiếu đang được thời. Những họa sỹ còn đang khốn khó và không có bản lĩnh rất dễ bị cám dỗ chạy theo đám đông. Có ai biết được rồi sẽ ra sao. Có người được học chính quy với các thầy giỏi và có cơ sở kỹ thuật tốt, nhưng lại vì ý thích riêng, hoặc vì phải kiếm sống, lại đầu hàng và đi theo tà kiến, rồi đành phải biện hộ cho khuynh hướng sai lầm của mình bằng đủ mọi cách. Họ thấy mình nổi tiếng và được quảng đại công chúng ưa chuộng. Nhưng khi họ chết, tác phẩm của họ cũng sẽ lập tức chết theo. Họ tắm mình trong lời xưng tụng của quần chúng và chôn vùi tài năng cao cả của mình. Dường như những người này mang hết tâm huyết ra làm hài lòng công chúng, chỉ để bị giới am hiểu

không thèm để ý đến mà thôi. Vậy cái khác nhau giữa một họa sỹ và người thợ sơn vẽ nhà cửa hoặc làm đồ chơi màu mè bán ngoài chợ là gì? Phải luôn định ninh trong dạ hội họa là gì, luôn tu tập hoàn thiện mình, vì chỉ có vậy mới có thể đến gần được các bậc thầy vĩ đại.

Triệu Mạnh Phủ nói, “Đá làm ta nhớ đến các nét bút khô gãy, cây gọt cho ta lối viết chữ của nhà Chu (chắc chắn, tương đối đều, với nét lượn). Vẽ tre trúc nên theo lối viết thảo.” Ông cũng nói, “Khi người học giả vẽ, họ nên dùng các nguyên tắc của chữ thảo và theo phong cách cổ kính.” Cho nên thấy rõ là thư pháp và hội họa đều theo những nguyên tắc giống nhau. Nhiều người ngày nay viết theo lối thư pháp mà không theo truyền thống, bỏ hết cả các phong cách triện, lệ, thảo và Chương thảo. Truyền thống còn đó, nhưng ngay cả những người gọi là nhà thư pháp cũng không thèm để ý đến chúng. Cho nên có nói mãi rằng hội họa và thư pháp có cùng nguyên tắc thì cũng bằng thừa vậy.

Tất nhiên thời thượng đổi thay, và vẫn có những học giả ở mọi lứa tuổi biết trân trọng truyền thống. Nhưng nếu tất cả chỉ biết theo đòi thời thượng, bỏ mất các nguyên tắc truyền thống, thì dần dần các kiệt tác xưa cũng sẽ mai một, và truyền thống tốt cũng mai một theo. Lúc ấy, dù có người muốn tìm lại cái cơ bản của quá khứ thì liệu có được nữa hay không? Cũng vì lẽ này mà ta phải cố công giảng giải cho tường tận truyền thống ấy là gì, mặc dù biết có thể làm người đọc nhàm chán.

Ở đây ta đang nói về ý nghĩa gốc của hội họa. Chuyện này có thể có vẻ khó hiểu với nhiều người, nhưng với ta, nó rất hệ trọng. Tại sao? Bởi vì tác phẩm nghệ thuật chân chính hướng đến sự đơn giản cổ sơ, nhưng thời hiện đại lại chỉ thích tham thanh chuộng lạ. Động cơ của hai việc là hoàn toàn đối nghịch nhau. Nếu một học giả hàng ngày đọc kinh điển của thánh hiền và cố theo lời dạy của họ, anh ta có thể cũng chỉ hơn một học giả tốt một chút thôi; nhưng nếu một người chỉ biết chạy theo thời thượng, người ấy có thể thành một kẻ vứt đi, hoàn toàn vô giá trị.

Chúng ta, những kẻ đang sống đây, nên học hỏi cổ nhân và tìm hiểu cho tường tận cái nghĩa lý nguyên ủy của hội họa. Hơn thế nữa, có được cả trăm



đứa ngu dốt tung hô thán phục cũng chẳng bằng được một người hiểu biết chê bai. Hãy xem gương Vương Huy (tự Thạch Cúc, Thanh Yển) thì thấy. Ông ta học hành cẩn thận, được giáo dục chính thống. Tranh ông ta có thể sánh được với tranh của cổ nhân; những bức đẹp nhất có thể ngang hàng với các bậc thầy đời Tống đời Nguyên. Thế mà những tranh ông ta vẽ cho bọn ngu ngốc thán phục mình thường rơi xuống mức khoe bút xinh xắn tầm thường. Đó không phải là cái chúng ta chờ đợi ở một họa sỹ bậc thầy. Cũng chính vì thế mà ông ta có rất ít tranh đẹp. Bản triều ta vẫn còn xếp ông vào hàng thượng phẩm về học thức và tài năng hội họa, nhưng cái phẩm (hạnh) nghệ sỹ của ông làm sao sánh được với Thạch Đào. Ông là một ví dụ về những ai cố chiều lòng công chúng và quên mất nguyên tắc của hội họa.

## 8. Sắc thái và không khí

Các họa sỹ không hiểu bí quyết dụng-bút và dụng-mực thường hay dùng các hình tượng dữ dội của những tảng đá lớn nguyên khối, những thác nước thẳng đứng, và những cây cổ thụ để gây ấn tượng cho người xem bằng những hình dáng kì dị, hoặc chỉ đơn thuần muốn tỏ ra cuồng nhiệt dữ dội để gây choáng. Đây là lý do tại sao hội họa hiện đại đang mỗi ngày một chìm sâu xuống vũng bùn thô tục.

Này, có cái gì đó cảm động lạ lùng trong làn nước tĩnh lặng phủ đầy lá khô vàng của hồ thu, hoặc trong dãy núi xa bên kia những cánh rừng trong thung lũng. Các thi sỹ ngày xưa thường cất tiếng hát về chúng để diễn đạt tâm trạng và tình cảm của mình, và một số họ còn lưu chúng lại trong những bức tranh diễn đạt cái tâm trạng lánh đời đầy chất thơ ấy. Chính vì vậy mà chỉ cần một vài nét bút đơn giản cũng đã truyền đạt được cái phong vị mà người xem chúng ta không bao giờ thấy nhầm chán. Đặt những tác phẩm nghệ thuật ấy bên cạnh những bức tranh muốn gây choáng, sẽ thấy bọn sau này mới thấp kém và nhục nhã làm sao. Cho nên ta mới nói rằng cố gây hiệu quả thì lại không đạt được hiệu quả, mà chỉ ra những hình thù tầm lợm mà thôi.

Hãy xem như Đồng Nguyên, một họa sỹ độc nhất vô nhị không ai sánh kịp. Tất nhiên là tranh ông thật ấn tượng. Nhưng chủ đề ông vẽ lại chỉ là những dãy núi nhấp nhô bình dị mà tinh tế của mảnh đất Giang Nam yêu dấu của ông. Hoặc xem Mễ Phi, Nghệ Toàn, hoặc Phương Tòng Nghĩa. Những cái họ vẽ chỉ là những cảnh bình thường, nhưng tranh họ có cái sắc thái lánh đời trầm lặng, thấm đẫm một cảm thức kinh ngạc về nhịp điệu. Họ là mối thất vọng của các họa sỹ sau này muốn bắt chước họ. Như vậy lại càng thấy là lỗi vẽ của họ thật sự là ấn tượng. Biết bao nhiêu họa sỹ đã sáng tác kể từ đó, mỗi người mỗi khác nhau, nhưng chỉ có Đồng Kỳ Xương là thành công. Ta đã xem hàng trăm tác phẩm của Đồng Kỳ Xương, thế mà chưa bao giờ thấy một nét bút nào có vẻ làm bộ kiểu cách. Cách dụng-bút của ông có cái gì đó thật ấn tượng, và vẻ đẹp của tranh ông sẽ trường tồn. Cho nên thấy rõ rằng ý muốn gây choáng cho người xem là một sai lầm lớn

của họa sỹ. Chỉ có những tác phẩm được xem đi xem lại mãi mà vẫn lảng lảng gây ấn tượng mới thực sự là tác phẩm xuất sắc, đã đạt được nhờ sự kết hợp may mắn của tài năng và lao động điều luyện.

Cổ nhân gây ấn tượng bằng cách dụng-bút, hoặc bằng phong thái riêng, phong cách riêng. Tất cả đều ở tính cách riêng của chính bản thân họa sỹ, không thể học mà được. Cái học được chỉ là những quy tắc cơ bản. Học cho chắc mọi quy tắc rồi mới có thể tự phát triển. Giây phút sáng tạo có thể đến một sớm mai, khi thần trí làm chuyển dịch bút-mực, giàu có và rung động. Giây phút ấy tự đến tự đi, không hề quay lại. Những giây phút sáng tạo ấy là điều kỳ diệu của mọi thời đại. Khi Ngô Đạo Tử được lệnh vẽ địa ngục, ông tìm được cảm hứng từ đường kiếm của Bạch tướng quân. Đó là một cái gì thật may mắn, không thể dự định mà có được. Họa sỹ ngày nay cố gây ấn tượng bằng cách tập trung vào các biểu hiện và dáng vẻ bên ngoài, có khi bằng cách làm cho chúng thành dị thường, hoặc biến dạng méo mó. Họ có vẻ như đang nói, “Xem đây, ta dám làm thế đấy!” Đó là chuyện cố thành dị thường, không phải ấn tượng đích thực. Họ được một lũ đầu óc nông cạn bắt chước và cứ thế trôi nổi, ngày càng xa rời những nguyên tắc chân chính của hội họa. Họ sẽ làm những việc ấy cho đến hết đời, không hề biết thế nào là nghệ thuật của cổ nhân. Đáng thương thay!

Tất nhiên, nhiều sự vật làm ta cảm động sâu xa, như tất thấy những gì khiến ta phải kinh ngạc, phải khóc, phải cười. Hai người có thể cách xa nhau nhiều thế hệ hoặc nhiều đường đất mà vẫn cảm thấy quyến luyến muốn gần nhau. Hoặc như mưa bão có thể gọi được bằng thần lực, hoặc chuyện kẻ ngu đần nhất cũng có lúc xúc cảm lụy tình. Đó đều là những sự lạ. Nghĩ mà xem, những sự lạ ấy đều ở tình cảm con người mà ra. Mà ở đời này ai chẳng có tình cảm, chúng tạo thành chính cuộc sống hàng ngày của chúng ta. Cái gì lạ đến thế trong những mong mỏi và cảm xúc của bản tính con người? Ai có thể thâm nhập vào bản tính chung của con người đều có thể tạo nên cái bất tử vậy. Cho nên cái phi thường nhất ra đời từ cái bình thường hàng ngày của cuộc đời. Nó là vậy. Tạo hiệu quả xa lạ với bản tính con người thì chỉ là những thủ thuật kì quặc mà thôi. Chẳng ai có thể cảm

hoặc rung động tận tâm can trước những thủ thuật ấy. Họa sỹ ngày nay thường nghĩ cách làm cho mình khác biệt, nổi bật, và tìm đủ cách điên cuồng để thu hút chú ý. Nếu tranh họ được công chúng chấp nhận, thế là họ tự hào, và lập tức có những kẻ ngu xuẩn bắt chước. Cứ thế, không ngừng. Họ tự gọi mình là trường phái để đánh lạc hướng người học. Nó chẳng đáng cho một người sành sỏi phải mỉm cười khinh thị, nhưng có được mấy người sành sỏi ở ngoài kia hôm nay? Chao ôi! Người ta đã quên hết những nguyên tắc chân chính rồi, và ma quỷ đang nghênh ngang đi lại giữa ban ngày vậy.

Có sự khác nhau giữa non và già. Không phải nét vẽ cứ nhút nhát là “non”, cứ táo bạo là “già”. Cái khác nhau là ở mức độ trưởng thành, ở độ chín. Người mới học phải cố quan sát cách cổ nhân dụng bút mực, cách họ thể hiện các phần khác nhau trong tranh. Sau một năm, có thể hiểu được phần nào, và sau mười năm làm nghề, sẽ hiểu được sâu sắc hơn. Trưởng thành không phải là thứ có thể ép buộc. Ai không kiên nhẫn sẽ tự ép mình phô trương sức mạnh, vọng tưởng, hoặc tìm đường ngang lối tắt trong sáng tác. Để sau này nhìn lại chỉ thấy đó là những điều non nớt mà thôi. Cho nên cho dù có học hết mọi quy tắc kỹ thuật rồi, sự già dặn trưởng thành chỉ có thể nhờ luyện tập thường xuyên lâu dài mà có. Người ta thường cố sao chép những nét bút sinh động đầy cảm xúc, có thể ra được bản sao tốt, nhưng cái rất khó không thể sao chép được là cái khí lực ẩn tàng đằng sau những nét bút nguyên tác kia. Thường nói thép cứng phải luyện cho mềm mới uốn được quanh ngón tay. Đây là cái phải sau nhiều năm trời luyện tập mới có thể đạt được. Cái có vẻ mềm trong những nét bút kia thường chỉ là sự lằm lẩn trong mắt người ngoại đạo hội họa; với những ai đã hiểu hội họa, chúng chẳng mềm chút nào. Một tác phẩm tốt có thể bị coi là tầm thường bởi người nông cạn, là khá bởi người có đôi chút hiểu biết về hội họa, và là một tuyệt tác bởi những người già dặn trưởng thành. Lúc ấy, cái có vẻ mềm yếu không còn mềm yếu nữa, mà bộc lộ một mức độ lão luyện không thể bắt chước được. Cho nên người học phải hiểu cho được cái phép màu của các nét bút, bởi chúng không phải chỉ từ tay của họa sỹ, mà từ tâm can của họa sỹ mà ra. Không nên thấy được khen thì sướng, bị chê thì nản, chỉ nên canh

cánh xem mình đã có được cái phong thái của cổ nhân hay chưa mà thôi. Chớ nên chạy theo thị hiếu đương thời, cũng đừng sa đà vào những lối tham thanh chuộng lạ, mà hãy tu tập thần trí mình trong im lặng và tự dõn bước tiến của mình trong bất kỳ việc gì. Phải sau một thời gian dài tập sự mới có được một cái gì đó. Từ đó mới có thể vẽ tự nhiên, như con tầm nhả tơ, như lá chuối đổ bóng dưới ánh mặt trời. Gió lướt trên mặt nước và gợn sóng cứ vậy mà thành; suối từ núi chảy xuống và cứ thế thành dòng. Đến giai đoạn ấy, hiển ý sẽ luôn tự đầy đủ, cho dù đường bút có thể chưa viên mãn. Sáng tạo là nửa chủ định nửa vô tình thì tác phẩm mới tuyệt hảo. Nghệ Toán có hai câu thơ, nói “Ta ước dùng được những nét của côn trùng và cá, và vẽ được những cây cổ thụ trong một khu rừng lớn.” Ông muốn nói rằng nét vẽ phải sinh động và biến đổi khôn lường như côn trùng di động. Điều này chắc cũng góp phần giải thích thêm cho những gì mà ta vừa bàn về những nét vẽ mềm vậy.

[Tôi bỏ một đoạn ở đây, vì chỉ là nhắc lại những gì đã nói.]

## 9. Trường phái và Phong cách

Khí hậu khác nhau tùy các vùng địa lý, và con người cũng vậy. Ở phương Nam, phong cảnh thuần hòa êm dịu, người ở đó ai cũng thấm nhuần được những cái hay nhất của thổ ngơi bao giờ cũng thanh tao phúc hậu, còn người không điều hòa được với trời đất thì thường chất chường nông nổi. Ở phương Bắc, địa thế hiểm trở, người hay thì ngay thẳng bộc trực, kẻ dở thì sắt đá bặm trợn. Đó đều là tự nhiên. Trong hội họa, cái khác nhau trong tâm tính ấy bộc lộ thành Nam Phái và Bắc Phái. Không nhất thiết phái nào hơn phái nào, nhưng trong nội bộ mỗi phái đều thấy hai loại họa sỹ có tư chất chính thống hoặc chất chường kia. Rõ ràng, giá trị nghệ thuật của họ phụ thuộc rạch ròi vào văn hóa cá nhân của họ.

Hơn nữa, có hai tầng lớp không thể phân theo Nam hoặc Bắc. Một số người Bắc có tâm tính của người Nam và một số người Nam có tâm tính của người Bắc. Một số khác biệt là do tập nhiễm mà có, ví dụ con học cha, trò học thầy.

Nam Phái có vẻ xuất sắc về không khí văn hóa, phong thái thoải mái dễ dàng và lòng đắm say những sự bình dị hài hòa. Cho nên trong số những tác phẩm cổ điển được thẩm định là “thượng phẩm”, ta thấy phần lớn đều xuất xứ từ phía nam sông Dương Tử. Những phẩm chất hào hùng và đáng sợ của miền Bắc là rất ấn tượng, nhưng khi để chúng cạnh những bức văn nhân họa và gươm đàn của giới văn nhân, *chúng có vẻ như lạc lõng. Cho nên cái hay nhất của xứ Bắc cũng chỉ nên coi là “nhị phẩm” mà thôi. Tuy nhiên, khi một họa sỹ xứ Bắc, mặc dù tâm tính thổ ngơi như thế, lại mang lòng yêu những điều thanh tao tuyệt hảo và được văn hóa cổ điển thuần dưỡng qua sách vở, anh ta vẫn bộc lộ nét văn hóa thanh tao ấy trong phong cách hào hùng dữ dội của mình. Người như thế không thể gọi là của Nam Phái. Nghệ thuật hội họa bắt đầu bằng việc học hỏi các nguyên tắc cơ bản, rồi đến việc chỉnh sửa những khuynh hướng sai lầm, và kết thúc bằng một phẩm chất văn hóa ấm áp làm dịu được hết những góc cạnh xù xì của tinh thần, giúp cho họa sỹ đến gần được với tiêu chuẩn cổ điển. Những vấn đề phong phú đa dạng như phong cách thì đều phụ thuộc vào tài năng. Còn một họa sỹ*

*trung bình phải biết cần cù làm việc để tự tiến. Nếu cứ buông thả theo lối vẽ lười nhác, vô cốt, mờ mịt yếu đuối thì dù có được coi là Nam Phái cũng chẳng có mấy giá trị. Còn với loại chỉ chạy theo thời thượng, tưởng mất thăng bằng là có tính cách mạnh, tưởng kì là tài, thì có khác gì hạng mà thiên hạ thuê để quét vôi nhà. Hạng ấy làm sao có gì để tự gọi mình là Bắc Phái?*

Tranh từ những thời sơ cổ chủ yếu là chân dung, mô tả việc làm và dung nhan của những người xuất chúng. Họa luận (lý thuyết hội họa) bấy giờ không đả động gì đến phong cảnh (sơn thủy). Việc phân chia Nam Bắc Phái bắt đầu với Vương Duy (Nam) ở một cực và bố con Lý Tư Huấn (Bắc) ở một cực. Tiếp tục truyền thống của họ Vương (Nam Phái) là Đồng Nguyên, Cự Nhiên, và bố con Mễ Phi (đời Tống), Nghê Toàn, Hoàng Công Vọng, và Vương Mông (đời Nguyên) và Đồng Kỳ Xương đời Minh. Kế tục truyền thống của họ Lý (Bắc Phái) là Quách Hy, Mã Viễn, Lưu Tùng Niên, Triệu Bách Câu, Lí Đường (đều ở đời Tống), và Đới Tiến, Chu Thần ở đời Minh. Không thuộc phái nào, không Bắc cũng không Nam, thì có Kinh Hạo, Quan Đồng, Lý Thành và Phạm Khoan (đều ở thế kỷ 10), Ngô Trấn đời Nguyên, và những người như Thẩm Châu và Văn Trưng Minh – thầy đều là những mẫu mực sáng giá cho hậu thế. Buổi ban đầu của bản triều (Mãn Châu) cũng có nhiều họa sỹ giỏi, đặc biệt là Vương Thời Mẫn và Vương Giám. Sau đó có Vương Huy (Thạch Cúc), Vương Huấn Chi, Hoàng Thuần Cố, Trương Mặc Tần và những người khác, đều theo bước Đồng Kỳ Xương và phát triển được phong cách riêng của mình – tất cả đều thuộc Nam Phái. Còn Bắc Phái thì ít có họa sỹ xuất chúng sau Chu Thần và Cừu Anh. Ngay cả Ngô Vỹ và Trương Lục cũng chỉ có thể coi là các họa sỹ lẻ loi, chưa nói gì đến những người kém hơn. Qua hàng trăm năm, *phái này đã lụn bại dần. Vì sao? Vì những nguyên tắc cổ điển đã bị thay thế bằng các lối vẽ mới linh tinh. Người nào cũng tạo một phái riêng để thu hút đồ đệ. Ví dụ, Ngô Vỹ khởi xưởng phái Vân Kiên, Lam Anh lập ra phái Ngô Lâm (Hàng Châu), rồi thì Thượng Quan Châu, Tấn Cố Lượng, Lưu Bằng Nguyên và những người khác thì gọi họ là phái Nam Kinh. Thật là lắm trường nhiều phái.*



Triệu Mạnh Phủ có đặt tên cho bốn căn bệnh lớn của hội họa: “xinh xắn”, “vô lối” (thiếu đường lối), thô lậu, và cầu thả. Than ôi, kết cục hình như đã đến rồi! Ta hy vọng có những họa sỹ nghiêm túc sẽ trỗi dậy và quét sạch mọi khuynh hướng tầm thường hiện nay và trở lại với truyền thống cổ điển và các nguyên tắc chân chính của hội họa. Có vậy mới cứu vãn được bước đường cùng hiện nay.

Mặc dù cùng sử dụng những vật liệu như nhau, tác phẩm của một họa sỹ có văn hóa khác hẳn với sản phẩm của một thợ vẽ chuyên nghiệp. Điều này đúng không phải chỉ trong trường hợp khác nhau giữa Ngô Trấn và Thịnh Mâu (Tử Chiêu). Ví dụ, Đường Dần là một học trò của Chu Thần. Năng khiếu ông có thể không thể bằng thầy, nhưng tranh ông cao hơn nhiều. Hơn nữa, Đường Dần không khi nào tự nhận mình là người của Nam Phái, thế mà tranh xoàng nhất của ông cũng vẫn cao giá hơn nhiều các họa sỹ Nam Phái. Nguyên nhân là ở cái tinh thần khoáng đạt rộng lớn ở trong tranh, không phải ở tính cách hoặc lí lịch học hành của họa sỹ.

Mỗi khi một môn phái mới ra đời, ta đều thấy rằng khởi xướng nó bao giờ cũng là người có thiên bẩm đặc biệt và cả tài năng lẫn tính cách trong tác phẩm của anh ta đều xứng với cái danh mà chúng tạo dựng được. Nhưng hiềm một nỗi, khi môn đệ bắt đầu vẽ theo phong cách của người ấy, họ lại bỏ mất phần chính yếu đặc biệt trong cái đẹp của thầy và chỉ sao chép được các lỗi lầm thô, rồi lại biện hộ được chuyện ấy. Cho nên có một khuynh hướng là phong cách mới sẽ được phổ biến, sao chép, và bị hủy hoại. Với những người kiên trì truyền thống cổ điển, cần có cả ba yếu tố nhân cách, mục đích, và kiến văn để đến được các giá trị bất tử. Vẫn có người làm được điều này. Nhưng quả thực, nhân tài xuất chúng hiện giờ may ra chỉ đếm chưa hết ngón của một bàn tay. Chính vì thế mà một bậc thầy trong một trường phái xưa vẫn rất có giá trị.

Tuy nhiên, thời thế đổi thay, ngay cả với những người theo cổ điển học cũng thấy ngày càng khó đạt được cái tinh thần quân tử của người xưa. Tất nhiên, đây không phải là lỗi của người nghệ sỹ. Ta đã để ý thấy Đồng Nguyên (thế kỷ 10), sau mấy trăm năm lại được Đồng Kỳ Xương (thế kỷ



15) noi theo, rồi một trăm năm sau ông này lại được Đồng Bang Đạt noi theo tiếp. Có một trường phái được cùng một họ Đồng duy trì như thế thật là điều rất đáng chú ý. Nhưng thời thế thay đổi, và không thể không nhận thấy rằng người sau vẫn không thể thực sự bằng được người trước. Dù sao, nói đến các nguyên tắc chân chính của hội họa thì không ai có thể sánh được với Bang Đạt. Một sự thực của cả xưa và nay là trong trường phái cổ điển, thật khó và hiếm khi có thể thành xuất chúng vậy.

## **(C) Những nền tảng của phong cách**

### **10. Tránh thô lậu**

Thơ và họa đều là việc của người trí giả, giúp biểu hiện tâm trạng và xúc cảm. Cho nên cái có thể là chủ đề của thơ cũng là cái có thể là chủ đề của họa, và cái thô lậu trong tranh cũng giống như một bài thơ tồi vậy. Phải tránh cho được cái đó.

Có năm loại thô lậu: thô lậu trong tâm trí, trong giọng điệu (sắc thái), trong không khí, trong bút pháp, và trong chủ đề. Thô lậu ở tâm trí hàm ý họa sỹ không có ý thức học tập các bậc thầy cổ điển, không có cá tính độc đáo, chỉ biết vẽ theo thói quen, đơn điệu và vô hồn. Thô lậu trong sắc thái có nghĩa bức tranh chỉ gồm những vết mực đen trắng không hề bộc lộ chút vẻ đẹp nào của bút pháp. Thô lậu trong không khí chỉ tình trạng thiết kế bố cục tầm thường với dụng-mực vụng về và bức tranh bị bầu không khí tối tăm làm hỏng. Khi họa sỹ theo học các thầy thô lậu, các nét bút nhanh của anh ta giống như cánh cung đã buông tên và các nét chậm thì như lược cào. Không có tài, anh ta thích thu hút sự chú ý bằng những thứ tân kỳ choáng ngợp, hoặc làm những điều phóng dật để khoác áo điên cuồng. Đó là loại mắc bệnh thô lậu về bút pháp. Lại nữa, tranh vẽ chọn các chủ đề không phải là các sự kiện lịch sử hoặc các tư liệu tích cực, mà chỉ mô tả những cảnh xa hoa của hạng cự phú và có thể lực, hoặc các chủ đề không có chất thơ – đó là thô lậu về chủ đề. Phải bỏ cho được năm thứ thô lậu ấy mới mong có thể thành một họa sỹ có văn hóa.

Có năm thứ văn hóa thanh cao trong nghệ thuật: cao nhã, điển nhã, tuấn nhã, hòa nhã, và đại nhã. Cao nhã có nghĩa là một phong cách cổ kính, kiềm chế mà vẫn tươi mới, không vẫn một chút giả tạo nào. Điển nhã thể hiện ở bố cục giỏi, nguyên tắc và bút pháp tốt, và các biến thể có đường lối rõ ràng. Khi thấy một bức tranh vẽ cảnh thung lũng với một vài cây thưa thớt, với những núi xa và bờ cát hoang vu, những đỉnh núi ẩn hiện và một mặt hồ thu trong vắt, vẽ rất kiệm mực mà chỗ nào cũng gợi hết được vẻ đẹp của tạo vật – ấy là bức tranh có tuấn nhã. Khi một bức tranh cho người xem thấy

được một không khí an bình, làm quên hết lòng ham muốn bạo lực – ấy là hòa nha. Khi họa sỹ có thể kết hợp sức mạnh của nhiều trường phái mà vẫn có phong cách riêng, không bị mất phẩm giá thanh cao tự nhiên của mình, ấy là phong cách đại nhã vậy.

Không trừ bỏ được các thô lậu thì đừng mong có được văn hóa thanh cao. Không thể tự giải phóng khỏi thô lậu chỉ bằng cách suốt ngày ngồi sao chép các bậc thầy cổ điển như Đông Nguyên, Cự Nhiên, Nghê Toàn và Hoàng Công Vọng, vì không thể thoát khỏi thô lậu khi tâm trí vẫn còn vương bận các giá trị đời thường. Diệt trừ được những vương bận ấy là bước đầu tiên trong quá trình tu thân để thành người có văn có hóa vậy.

Cho nên người đã để mai một cái tâm trong sáng ngây thơ thì không nên vẽ.

Người còn ái mộ xa hoa không nên vẽ.

Người sống cạnh tranh vì quyền vì lợi không nên vẽ.

Người muốn thỏa mãn thị hiếu đám đông không nên vẽ.

Tất cả những hạng ấy chỉ trôi lăn trong cơn lốc của thời thượng, họ chẳng có chút gì dính dáng đến văn hóa thanh cao.

Họa sỹ phải tha thiết hết lòng cho hội họa, không để các giá trị đối chọi của thế gian vương vào mình, kéo mình xuống thấp.

Họa sỹ phải biết đắm say, chẳng cần thế gian mà cũng chẳng để mình bị thế gian làm thương tổn.

Họa sỹ phải nghèo. Thế gian chỉ làm mình khó chịu, thì mới có tự do theo đuổi văn hóa.

Họa sỹ phải yên áo, tự nguyện xa lánh thế gian để có thể hoàn thiện mình.

Người muốn tránh thô lậu phải đọc thật nhiều và am hiểu triết học. Lúc đầu, triết học sẽ tẩy rửa tâm can họ, rồi thì họ chỉ còn biết có triết học. Họ phải phấn đấu thanh lọc cho hết những vương bận lo lắng thô lậu trong tâm mình. Nếu có chút dấu hiệu nào của thái độ vô tâm giả tạo hoặc tâm trạng

nặng nề trong tâm khảm, họ phải thẳng thừng diệt trừ chúng. Có vậy, cái hòa nha mới tự nhiên bộc lộ trong tác phẩm.

Làm nghệ thuật tất cả chỉ là vấn đề tâm tính. Những gì giúp nâng cao tâm tính thì phải duy trì, những gì làm hại tâm tính tất phải loại trừ. Có vậy, con người mới dần xa lánh được thô lậu và đến gần hơn với văn hóa. Việc này không phải chỉ thành công một lần là xong. Có những người luôn luôn bị vướng bận bởi những điều khiến cho họ không thể đạt được đại nhã. Người học vẽ đã đạt cho mình mục đích cao siêu ấy phải luyện cho được thói quen thường xuyên cố gắng áp chế lòng ham muốn bạo lực, ý muốn thành người khôn ngoan tinh tường và khuynh hướng ngang tắt trong sáng tác. Họ phải thấy làm sao cổ nhân có thể đạt được cái an tịnh, dịu dàng, hòa nhã và có được tự do tự tại bằng cách vứt bỏ hết những phù hoa của vinh quang và quyền lực, ngoảnh mặt làm ngơ những thị hiếu thời thượng tầm thường và vươn tới thấu hiểu được Tạo Hóa và nhân tính. Họ phải hết mình trong một văn hóa như thế, không sao nhãng, không nôn nóng. Có vậy, với thời gian, những cái thô lậu sẽ tự chúng mất đi và cảm xúc văn hóa sẽ còn lại.

Có người phản bác, “Hội họa chỉ là một nghệ thuật. Ông đang nói như thể người ta phải đang tìm kiếm một thứ triết lý của cuộc đời. Như vậy chẳng khó lắm sao?” Ta nói thế này: triết học bao trùm mọi thứ ở đời; hội họa là một nghệ thuật, giúp cổ nhân có phương tiện tẩy rửa và làm thanh tao tinh thần con người. Cho nên mục đích của nó cũng giống như mục đích của thơ. Thành thử họa sỹ giỏi có thể làm thơ, và thi sỹ giỏi có thể dễ dàng học vẽ. Nó giống như nghệ thuật của những nhà luyện đan muốn biến thân thể mình thành linh hồn bất tử. Họ cũng sử dụng nhân đan vật chất để kiểm soát sự tinh tiến của mình, và như đồn đại, khi đã luyện được linh đan cũng là lúc nhân đan đạt đến độ hoàn chỉnh. Người hiểu điều này sẽ tự nhiên hành xử trong tinh thần văn hóa thanh cao bên trên thế gian thường nhật. Đây không phải là trò tiêu khiển. Chúng ta đều có nghe chuyện các họa sỹ cổ xưa như Quách Trung Thứ, Hoàng Công Vọng và Phương Tông Nghĩa đã lên trời thế nào. Có thể chúng đều là những câu chuyện không có căn cứ, nhưng chúng ta có thể chắc được một điều rằng linh hồn của họ đều thực sự

thăng hoa cao nhã. Khi đạt được cái cao nhã đến mức ấy, họa sỹ đã vượt qua ngưỡng phải tranh cãi né tránh thô lậu ra sao và tu tập cái thanh cao thế nào.

Hạng phàm nhân, từ lâu đã lạc trong việc đếm xu điểm bạc, làm sao không khỏi xa lạ với việc thưởng thức văn hóa. Nhưng cũng có những người không thể bỏ những lo toan thường tình mà lại muốn ra vẻ có văn hóa. Những người ấy đừng bao giờ học vẽ. Hoàng Sơn Cổ (thế kỷ 11) nói rất hay rằng, “Mọi thứ đều có thể chữa trị, trừ tính thô lậu bẩm sinh,” bởi lẽ nó bắt rễ sâu trong nhân cách vậy. Từ thuở ấu thơ, những gì con người thấy và cảm là những ước muốn của thể xác. Tuổi đến trường, anh ta học những cách khôn khéo để thành công và có quyền lực, hoặc những khoái lạc của ngũ quan. Đến lúc vào đời và tuổi trưởng thành, đầu óc anh ta lại vướng bận với những hoạt động xã hội và những cách làm sao sống được với mọi người. Cái thô lậu trong tinh thần như thế bắt rễ chắc chắn trong tính cách của anh ta và không có cách gì loại bỏ được. Rồi có một ngày anh ta nghĩ phải chơi văn hóa mới được. Và anh ta bắt đầu bôi mực bôi màu, vừa làm vừa nói, “Đây là nét sô riu chém này, còn kia là nét sô tà áo này.” Rồi lại bảo, “Cái này giống Đông Nguyên và Cự Nhiên, cái kia giống Nghệ Toán và Hoàng Công Vọng.” Các họa sỹ nghèo chìm đắm trong việc kiếm sống, và quá hăng hái vẽ những thứ đang là thị hiếu hợp thời. Họ không có thời gian bàn đến những nguyên tắc chân chính của hội họa. Đám người khá giả thì thay nhau cầm bút nhúng mực. Họ chẳng có cơ bản gì, nhưng lại bắt đầu tự cao tự đại. Người hiểu nghệ thuật thì im lặng, nhưng bọn nịnh bợ bắt đầu lên tiếng bày tỏ chúng có ấn tượng thế nào về tác phẩm của họ. Tất cả bọn người ấy đều rơi vào hoàn cảnh không thể có cách gì tu thân tự tiến, mặc dù một số họ có tiềm ẩn tài năng.

Lại có loại khác nữa – những người trí giả có năng khiếu lấy hội họa làm tiêu khiển. Họ có thể sáng tạo được những tác phẩm đẹp, nhưng vì không được đào tạo đúng đắn về các nguyên tắc cơ bản, thường rơi vào tình trạng thiếu đường lối nhất quán rõ ràng. Họ hào hoa, nhưng hào hoa một cách chất chường. Trong khi đó, lại có loại người đã từng theo thầy học tập, có

được đôi chút quan điểm về hội họa. Họ lập tức nói năng như thể đã biết hết cả và kì thị mọi thứ nghệ thuật khác với thứ mà họ đã học được. Họ không bao giờ bất tuân quy tắc, cũng chẳng bao giờ vượt qua được quy tắc, lúc nào cũng đúng, nhưng không bao giờ hơn được mức trung bình. Họ là những người đúng mực, mà thực sự vẫn vô văn hóa. Giữa hai loại ấy, loại hào hoa chất chường còn có chút hy vọng, còn loại đúng đắn thủ cựu kia thì chẳng phải vẫn chẳng thoát khỏi thô lậu được mấy tí đó chẳng?

Vậy có thể nói rằng người có năng khiếu phải biết tìm tự do ngay trong những nguyên tắc của việc học tập nghệ thuật, rồi lấy cần cù chịu khó để bổ sung cho cái tài tự nhiên của mình. Như thế, họ mới có được nhân cách văn hóa từ bên trong và hiểu được bản chất của mọi vật bên ngoài. Những diễn đạt bất thường của họ sẽ có cơ sở kỹ thuật tốt, và những tìm tòi ra ngoài đường mòn của họ sẽ vẫn tuân theo bản tính của mọi vật. Nếu bản chất nội tạng của mọi vật đã là cái đảm bảo cho sáng tác, họa sỹ không cần bị ràng buộc với lễ thói của cổ nhân, cũng như với những cái thấy của mắt thường nữa. Trong xác tín của mình, họa sỹ không mảy may lo lắng chuyện bị thiên hạ chối bỏ và sẽ thấy rằng thật hiếm hoi quý giá khi có người hiểu được mình. Họa sỹ đứng một mình, bên trên và bên ngoài thế giới vật chất. Người như thế không còn phải lo làm cách nào để có văn có hóa nữa, vì anh ta đã tự nhiên thoát khỏi thô lậu rồi.

## 11. Giá trị nội tại

Phàm mọi vật tồn trường đều có giá trị nội tại, không phải chỉ có bề ngoài đẹp mà thôi. Người ta luôn thích làm những vật ưa nhìn khiến người khác hài lòng. Đối lại, họa sỹ lại sướng được những lời khen ngợi. Cứ thế thành cái vòng luẩn quẩn, cho đến khi bệnh thành nan y.

Người học nghiêm túc phải tìm cho ra cốt nhân sáng tác dựa trên những nền tảng gì. Hãy nghiên cứu cẩn thận mức độ trưởng thành (độ chín) trong bút pháp, cách tạo dựng sắc độ bằng dụng-mực, nhịp điệu và không khí, trên dưới liên quan với nhau ra sao, các phần bố cục được phân định rõ ràng thế nào, sương mù, núi non, rừng cây tương phản với nhau ra sao, cùng các mối tương quan khối-mảng, đặc-rỗng, sáng-tối. Lại nữa, hãy quan sát dáng dấp tương hỗ của núi và đỉnh núi, vẽ tranh giành và nhường nhịn giữa cây cối với nhau, những phản chiếu của các bờ cát và những khoảng đầm lầy – rồi thì làng mạc được định vị trong tranh ra sao, nhà cửa đan xen nhau thế nào, và cả thái độ nhàn tản của các nhân vật trong tranh, cách sắp xếp đồ đạc, lối đi của sông, hướng chảy của suối, đường đi lối lại của xe cộ và cầu cống, vân vân. Người học sẽ đến lúc cảm thấy rằng bản thân mình chắc không thể bố trí mọi vật hợp tình hợp lý như thế. Lúc ấy mới có thể bắt đầu sao chép, không lo không thể bắt chước được cốt nhân, mà chỉ tìm xem mình thua cốt nhân chính xác là ở điểm nào. Một thời gian dài làm thế, sẽ tạo được cái gọi là “nền tảng” cho mình.

Nói một cách giản dị, đó chỉ là vấn đề tìm cho ra cái giá trị cơ bản và quên đi cái vẻ xinh đẹp bên ngoài. Bởi lẽ cái đẹp bên ngoài rất dễ thấy. Người ta thấy nó, nhưng không thể thấy bên dưới nó để xem có thiếu cái giá trị cơ bản kia không. Thế chất của giá trị đích thực bao giờ cũng ở bên dưới mọi vật, không thể nhìn thấy, trừ người nghệ sỹ. Cho nên cái đẹp bên ngoài có thể được công chúng hoan nghênh một thời gian, còn cái giá trị nội tại sẽ được người hiểu biết thưởng thức mãi mãi.

Rõ ràng là người học vẽ đừng bao giờ chỉ tìm kiếm các hiệu quả bên ngoài mà bỏ quên thế chất bên trong. Ngoài ra, hiệu quả phô trương sẽ sinh

ra thái độ tinh khôn tri thức. Thái độ này hoặc dẫn đến sự tỉ mỉ chi tiết làm bức tranh mất đi phong thái chân thực, hoặc dẫn đến những cái bất thường kinh dị giết chết phong cách tự nhiên. Những bức tranh như thế có thể rất bắt mắt, đủ kích động được công chúng tầm thường và gây choáng cho những ai chỉ quen với những gì đã được chấp nhận, nhưng thực sự chỉ thuộc vào hạng mà Mễ Phi gọi là “chỉ đáng treo trong chốn trà đình tửu điểm”. Chúng đã thành xa lạ với hội họa và việc diễn đạt tâm trạng và xúc cảm của giới trí giả.

Mặt khác, cái đẹp của thể chất rất gần với cái cổ kính, vốn có chất gần với vàng ngọc và sắc thái gần với hoa trên đầm lầy. Cái vẻ rờ ràng ẩn ở bên trong mà tỏa sáng ra bên ngoài. Nó có phẩm chất của cái đẹp vĩnh hằng. Tôn Quốc Tĩnh nói, “Có người chết mà tác phẩm còn. Có người chết là tác phẩm bị quên lãng.” Khác nhau chỉ vì có hay không có cái giá trị nội tại đích thực vậy.

Ta dùng chữ “thể chất” không phải nói bức tranh phải đầy các chi tiết. Họa sỹ mà có thể cắt bỏ hết những rườm rà vô nghĩa giả tạo trong tranh là đã hiểu được phần nào giá trị của “thể chất”. Đôi lúc họa sỹ có thể chỉ dùng một nét thay cho nhiều nét, có khi cả đến hơn chục nét. Anh ta phải cố bắt nắm cái thần và cái dạng của đối tượng chứ không bỏ công chạy theo cái giống chính xác để phải hy sinh cả nhịp điệu và bút pháp. Anh ta nên lưu ý phát triển cái sinh động và nhất quán chung khiến cho vật nào chỗ nấy rõ ràng, vốn là điều các bậc thầy vĩ đại đều làm, rồi hãy làm hiển lộ cái khối chắc chắn thông thường. Ấy là cái nghĩa chữ “thể chất” của ta dùng vậy. Trong việc này, họa sỹ rất dễ rơi vào tình trạng phẳng bẹt và chết cứng trong tranh. Cho nên muốn bảo tồn thể chất trong tranh, trước hết phải có hiểu biết rộng kết hợp với mắt quan sát tinh tế, rồi lại được củng cố bằng học hỏi và kinh nghiệm. Những cái đó sẽ tự nhiên bộc lộ một vẻ đẹp cổ kính và một chuyển vận tinh tế đầy nhịp điệu. Loại nghệ thuật này sẽ có một vẻ đẹp và một phẩm chất tồn trường. Nó đại diện cho đỉnh cao của sự thành đạt trong nghệ thuật. Nó chỉ khả dĩ khi họa sỹ trở lại được với cái đơn



giản nguyên thủy sau khi đã học tập tất cả các trường phái và hiểu biết mọi biến thể.

“Vẻ đẹp bên ngoài” chỉ cái đẹp của các màu sắc hấp dẫn. Nó là một phần chính đáng của bức tranh. Cái phải tránh là vẻ xinh xắn sơ giản được bọn thô lậu yêu chuộng, người có văn hóa căm ghét, và các nguyên tắc nghệ thuật cấm kỵ. Một khi thói quen đã thành, sẽ không thể mất được nữa. Người học phải nhận thức được tác hại này và cương quyết không để mình bị tập nhiễm. Từ đó, đi theo hướng nào cũng chỉ có tiến bộ mà thôi. Nên nhớ rằng luôn có khuynh hướng cám dỗ làm được một cái gì đó hấp dẫn, do vậy, phải luôn luôn cảnh giác.

Đã có thời chín phần mười giới học giả có thể phân biệt tác phẩm hay với sản phẩm rởm. Bây giờ thì chẳng còn biết đâu vào với đâu. Người muốn được thiên hạ coi là có văn hóa cứ thế cầm bút vẽ, mà cả giới phê bình lẫn đám phàm phu đều không biết lựa chọn hay dở thế nào. Mọi khuynh hướng sáng tác đều chỉ chạy theo cái hấp dẫn giả tạo bề ngoài. Thậm chí một bức tranh chẳng có nghĩa lý gì cũng được tán tụng đến tận mây xanh, và tác giả tha hồ tự mãn. Chỉ khi nào có một nhà phê bình chân chính biết phê phán, và một giới thưởng ngoạn biết chê bai, thì họa sỹ mới có thể tỉnh ngộ. Chẳng phải đáng buồn lắm sao? Cho nên chỉ còn hy vọng nếu vẫn có những họa sỹ biết nhận ra cái sai của mình và thực lòng có ý thức cầu thị. Điều này phụ thuộc vào nhận thức của họa sỹ vậy.

Tôn Quốc Tĩnh (đã có dẫn ở trên) nói có ba giai đoạn luyện tập thư pháp. Ta nói điều này cũng đúng cho hội họa. Lúc đầu người học phải biết làm cho đúng nhưng cái chung nhất, khắc phục thói dễ dãi cầu thả để tuân thủ các quy tắc cơ bản và ngăn chặn không cho dụng-mực làm tổn hại đến dụng-bút. Sang giai đoạn thứ hai, người học phải mở rộng nhãn quan, phát triển các khuynh hướng riêng của mình, rồi tìm kiếm một phong cách thích hợp với vật liệu và chủ đề của mình. Nhưng anh ta phải biết làm việc trên cơ sở học tập các mẫu mực cổ điển, và đừng bao giờ làm điều gì trái với tự nhiên. Trong giai đoạn cuối cùng, anh ta trở lại với sự đơn giản. Tất cả những cái phong phú mà anh ta đã làm chủ được phải được gom lại vào một

phong cách giản dị và dễ dàng. Đó là lúc bức tranh sẽ có được một phong vận nhẹ nhàng mà trường cửu, một vẻ ngoài tưởng chừng như thật đơn giản. Ấy chính là đỉnh cao trong nghệ thuật vẽ.

[Đoạn tiếp theo là bút tích hay nhất về vấn đề sao chép cổ nhân, khiến cho chúng ta có thể hiểu và chấp nhận được truyền thống “vẽ theo phong cách” của các bậc thầy cổ điển.]

## 12. Sao chép các bậc thầy

Người học vẽ phải học sao chép các tác phẩm cổ điển, cũng hệt như người học viết phải nghiên cứu các thư pháp đẹp còn truyền lại tự ngàn xưa. Người học phải xây dựng được một thái độ để cảm thấy thực sự như chính mình đang vẽ bức tranh ấy. Chỉ có vậy công việc mới thực sự có ích. Còn cổ sao chép cho chính xác thì chỉ giống như việc đạo văn trong viết lách mà thôi. Đầu tiên, hãy sao chép một tác giả, rồi sau đó mở rộng ra các tác giả khác, và điều quan trọng hơn nữa là phải cảm thấy như mình đang hít thở tự nhiên trong công việc ấy, thấy mình đang cố diễn đạt chính những điều mà tác giả muốn diễn đạt. Được vậy thì rồi sẽ ngộ được bản thân (“Tại sao ta lại là ta?”). Đầu tiên phải lệ thuộc người khác, sau đó sẽ đứng được một mình. Ví dụ, Cự Nhiên noi theo Đông Nguyên, Mễ Phi và con trai cũng noi theo Đông Nguyên, và Hoàng Công Vọng, Vương Mông, Nghê Toàn và Ngô Trấn cũng đều noi theo Đông Nguyên. Tất cả đều làm cùng một việc, vậy mà không có chút “theo đuôi” nào, mỗi người đều tự việc noi theo Đông Nguyên ấy mà phát triển được trường phái riêng của mình, và “ngộ được bản thân”. Ngày nay người ta thường cố sao chép thật đúng từng nét viền, từng nét sô, thế mà kết quả chẳng hơn gì những tranh họ tự vẽ. Cho nên sao chép không phải là để lặp lại cho thật đúng các chi tiết, mà là tìm cho ra mức độ thành tựu chung của chính mình.

Nếu sao chép chỉ một phong cách hoặc một bậc thầy thì chẳng mấy chốc sẽ rơi vào lối mòn và tập nhiễm thói quen không thể bỏ được nữa. Mặt khác, cần nhận thức được cái nguy của việc đó, biết cách phát triển các ý đồ để diễn đạt tính cách riêng của mình, và khai mở cá tính trên cơ sở kỹ thuật của cổ nhân. Có vậy mới không rơi vào lối mòn, mới có được sự lão luyện tự nhiên và dễ dàng. Những nguyên tắc tìm thấy trong các tác phẩm của cổ nhân sẽ cũng thấy trong tranh mình, và tác phẩm sẽ tồn trường. Đó là cách đứng một mình và tạo lập phong cách riêng. Được vậy rồi mới thỉnh thoảng tự nhiên thấy mình giống cái này cái kia của cổ nhân, tự gọi thế là đã biết “làm theo lối” của thầy này thầy nọ, mà thực chất vẫn là phong cách riêng

của mình. Ta đã thấy nhiều họa sỹ nổi danh làm việc đó khi họ “sao chép cổ nhân”. Đó là cách làm của người họa sỹ đích thực.

Tuy nhiên, lúc đầu, người học vẽ nên chép cho đúng mọi chi tiết, sao cho thật giống với nguyên tác, bởi vì chỉ có thế mới có thể phát hiện ra những lỗi làm việc của tác giả mà mình đang sao chép; biết chỗ nào tác giả lưu tâm nhiều nhất và chỗ nào có vẻ bị sao lãng mà thực sự lại không phải vậy. Tất nhiên, sau thời kỳ tập sự ấy, có thể đi con đường riêng của mình.

Mẽ Phi không dùng phép một nét trong thư pháp của mình cho đến khi vào tuổi bốn mươi. Người đương thời với ông nói ông là hạng “tầm thư” (sưu tầm thư pháp). Qua tuổi 40, ông mới thả hết mình, và rất thành công. Hãy nghiên cứu thư pháp của họ Mẽ cho kỹ. Có thể thấy trong chữ của ông ta có ảnh hưởng của Trương Húc, Chung Ưởng, Vương Hi Chi, Vương Hiến Chi, Âu Dương Tuân, Ngu Thế Nam, Chử Toại Lương, vân vân. Nhưng không nên tự hạn chế mình vào ảnh hưởng của một bậc thầy nhất định. Chẳng nhẽ có thể mong một Chung Ưởng nữa tái sinh, hoặc một Hi Chi nữa tái sinh? Mà nếu có làm được vậy thì cũng chỉ là hạng “nô thư” (thư pháp nô lệ) mà thôi. Trong chuyện này, thư pháp với hội họa đều như vậy.

Tại sao nói người ngày nay không bao giờ có thể sánh ngang với cổ nhân? Thời đại khác nhau, nhưng cổ nhân với người đương đại đều có tâm như nhau, tay vẽ như nhau, phép tắc sáng tác như nhau. Ngoài ra, phép tắc đều đã do cổ nhân tìm ra cả rồi. Người ngày nay có thể theo các phép tắc ấy thôi là tâm với tay vẽ đã tự nó có phong vận văn hóa siêu việt rồi. Không có phép tắc nào tách biệt với bản chất và cảm tính của con người, chúng ta thấy đều phục vụ việc diễn đạt những xúc cảm của chính chúng ta mà thôi. Cho nên dù thời đại khác nhau, sự thật vẫn là phép tắc là phương tiện diễn đạt xúc cảm và xúc cảm là nền tảng của phép tắc cho dù ở thời cổ đại hay thời hiện đại. Chính vì vậy, không được chỉ nghĩ đến cổ nhân mà quên mất bản thân mình khi sao chép tranh của cổ nhân, bởi lẽ ta có xúc cảm của riêng ta. Nếu xúc động của ta hoàn toàn hòa hợp với xúc động của cổ nhân, ấy là vì

phép tắc của cổ nhân đã diễn đạt được xúc động của cổ nhân vậy. Cùng một phép tắc diễn đạt cùng một xúc động.

Cho nên cái quan trọng trong việc sao chép cổ nhân là ta phải có xúc động riêng của ta, cá tính riêng của ta. Nếu quên mất bản thân khi sao chép cổ nhân, ấy là làm hại cả cổ nhân lẫn bản thân vậy.

Cái phải tránh nhất trong nghệ thuật là sao chép một cách mù quáng. Có những luồng sinh khí, dáng dấp, biến hóa, bộ điệu của bút và mực hình thành và định dạng bởi những phép tắc rõ ràng để truyền đạt một biểu hiện tinh tế. Nhưng cũng có những lầm lẫn bất ngờ không nên sao chép. Cái phải noi theo cho được là cách dụng bút lão luyện của tác giả. Sao chép cho đúng từng nét bút là vô cùng khó khăn nặng nhọc. Phải làm sao để cách dụng bút ấy thành ra như của mình mới phải. Làm được thế thì cái ta diễn đạt là chính bản thân ta, một bản ngã đã gần gũi với cổ nhân vậy. Có thể hôm nay ta vẽ một kiểu, ngày mai lại một kiểu khác. Mỗi bức tranh đều khác nhau, và mỗi nét bút đều cổ kính. Như thế gọi là tìm thấy mình trong việc sao chép cổ nhân.

Hạng làm tranh giả cổ hết sức sao chép các kiệt tác cổ và có khả năng đánh lừa không phải chỉ người không biết mà cả những người sành điệu. Nhưng một khi đã có người chỉ cho thấy, lập tức ai cũng nhận ra cái giả tạo kia mà không cần phải so sánh với nguyên tác. Hạng làm tranh giả ấy tiêu hết sức lực trong suốt thời trẻ tuổi vào việc đó và cho đến già vẫn không thể vẽ được một nét nào của riêng mình. Trong thực tế, họ đều là người có tài. Nhưng trong khi vẽ tranh giả mạo, họ chỉ biết lo chép cho thật đúng các chi tiết mà không nghĩ gì đến việc tìm hiểu tại sao tác giả nguyên bản lại vẽ như thế. Mục đích của họ là sản xuất một sản phẩm giống hệt, không phải học hỏi. Và họ chẳng học được gì mặc dầu ngày nào cũng đối diện với các kiệt tác. Nói cho cùng, cái khiến cho tranh vẽ quan trọng đến vậy là cái hồn của tác giả. Chỉ quan tâm đến các dấu vết bên ngoài mà quên cái linh hồn trong tranh thì cũng giống như đi tìm sự sống và chuyển động ở một con búp bê bằng đất sét. Lại nữa, ngay cả cổ nhân cũng không tự biết tại sao họ lại làm một điều gì đó cụ thể trong khi vẽ, mà hoàn toàn nghe theo một

xung lực ngay trong giây phút đó mà thôi. Đó là một thứ không thể sao chép được. Cho nên người sao chép mù quáng sẽ chẳng thấy được cái bí ẩn của cổ phẩm mà còn tự chôn vùi tài năng của họ. Suốt đời, họ sẽ không bao giờ học được nghệ thuật hội họa đích thực. Cái phải đạt được là sử dụng phép tắc và khuôn mẫu của cổ nhân để diễn đạt cá tính của chính mình. Có như thế, tranh của mình mới có được ít nhất là một dấu ấn của cá tính độc đáo, cho dù cá tính ấy có chưa hay bằng cổ nhân.

### 13. Tự hóa

Phần trên đã nói về tầm quan trọng của việc luôn luôn có ý thức phát triển bản ngã (tự hóa) trong khi sao chép các mẫu mực cổ điển. Ý muốn nói ở đây là việc phát triển trí tưởng tượng của mình theo phép tắc truyền thống. Phải nhấn mạnh rằng trong khi phát triển trí tưởng tượng của riêng mình, phải không phút nào được quên các phép tắc cổ điển. Tưởng tượng luôn luôn biến hóa, nhưng phép tắc không bao giờ đổi. Có thể theo ý mình trong một giây phút hứng khởi, nhưng không bao giờ được vi phạm các phép tắc cơ bản. Với mỗi đường bút, phải biết rõ ta đang dùng bút pháp gì và phong cách bố cục gì. Thậm chí khi vẽ một cái gì hoàn toàn không tương tự, một chủ đề ít liên quan nhất, cái ảnh hưởng kia vẫn luôn phải cảm thấy và mối quan hệ vẫn không bao giờ mất. Như người ta nói, nếu đã “ăn được cỗ nhân và tiêu hóa được họ”, tất cả những ý đồ mới sẽ tự chúng xuất hiện và ta có thể vẽ dễ dàng theo lối xưa mà không phải sửa chữa gì cả. Tranh vẽ lúc ấy mới có thể được chấp nhận, cho ngày nay và cả cho hậu thế.

Tuy nhiên, thị hiếu công chúng đã suy đồi và cũng chẳng còn mấy những tác phẩm cổ điển để làm mẫu mực cho chúng ta. Tranh từ thời Nam Bắc triều (thế kỷ 5 và 6) và sơ Đường đã mai một cả. Còn lại chỉ là bản sao. Thế mà cái dáng dấp cổ kính của ngay những bản sao này cũng đã không thể bắt chước nổi nữa. Khi nghiên cứu những tranh này thật cẩn thận, ta sẽ thấy rằng cái đặc điểm nổi bật của chúng chỉ là sự tuân thủ tuyệt đối các phép tắc kỹ thuật. Từ thời Tống Nguyên trở về sau (thế kỷ 11 đến 14), các ý tưởng vẫn phần lớn không khác gì với cổ nhân, nhưng mức độ tuyệt vời trong kỹ thuật thì còn vượt cả cổ nhân. Càng về sau này cho đến thời chúng ta, phép tắc càng lỏng lẻo, cho đến độ mai một hết cả những khái niệm cổ điển. Nguyên nhân là do việc họa sỹ ngày càng ít học hỏi ở cổ nhân và ngày càng đi theo những lề lối của riêng mình. Họ không muốn vất vả học tập các bí mật của cổ nhân. Sốt ruột muốn ra mắt công chúng, họ đưa ra những hình thức kì quái và giật gân, và tự hào vì vậy. Cứ thế, họa sỹ bắt chước lẫn nhau và được đám phàm nhân xưng tụng. Ảnh hưởng của họ lan rộng dần và họ trở thành nổi tiếng. Nếu hỏi họ, “Phép tắc cổ nhân đâu cả rồi?”, họ bảo, “Cổ

nhân là cố nhân. Tôi là tôi.” Than ôi, giá như có được một hiền giả nghiêm túc đứng ra cứu vãn một sự nghiệp đang mai một này mà xua tan mọi nhàm lẫn, dẫn đường về với các mẫu mực cổ điển và hướng dẫn cho các họa sỹ của tương lai!

Tất nhiên là ý đồ bố cục một bức tranh là do ở bản thân ta, nhưng trong tiềm thức, những bức tranh ta đã thấy luôn là những gợi ý. Ta có thể chọn một để làm bố cục chung. Nếu một bức khác gợi ý cho ta cách xử lý một phần cụ thể trong tranh, ta cũng có thể theo, nhưng bút pháp của bức tranh ấy lại có thể khác. Cho nên phải cẩn thận đừng dùng các bút pháp khác nhau do được gợi ý từ các bức tranh ta đã biết.

Người nào cũng có bút pháp riêng. Điều này có nghĩa người nào cũng có thói quen riêng của mình. Một khi thói quen đã hình thành, nó làm chết bút pháp. Chớ bao giờ dùng chỉ một bút pháp, mà phải thay đổi, giống như việc tìm kiếm sự “thay đổi trong cấu trúc cơ bản” của mình bằng thuốc tiên vậy. Làm sao để làm được điều đó? Chỉ có cách phải xem xét thật nhiều trường phái và phong cách khác nhau. Cho đến lúc nhắm mắt cũng thấy được tất cả những phong cách khác nhau ấy và cách chúng chịu ảnh hưởng lẫn nhau. Các vấn đề khác nhau, nhưng đều có cùng một nguồn gốc. Qua quá trình chọn lựa và thanh lọc, ta có thể đến được với cái cốt lõi của việc những gì đã làm nên vẻ đẹp của một tác phẩm nghệ thuật cổ. Luyện tập một thời gian dài, ta sẽ bắt đầu thấy thoải mái trong lĩnh vực ấy. Đó là cách “thay đổi cấu trúc cơ bản” vậy.

Nếu có thì giờ thanh thản ngắm nhìn những bức tranh mình đã vẽ, sẽ thấy rằng những bức mình thích nhất luôn luôn là những bức theo được phép tắc kỹ thuật của một ai đó trong quá khứ, còn những bức đã vẽ với ý định sao chép rõ rệt đều hỏng cả. Những bức tranh hay nhất ấy không phải là do vô tư ngẫu nhiên mà có; chúng đều là kết quả của học tập và tích lũy kinh nghiệm. Người học vẽ nghiêm túc chớ nên bao giờ vẽ với thái độ nửa vời. Hơn nữa, đối với các bậc thầy cổ điển, ta không chỉ sao chép những phép tắc của họ, mà cả phong cách cốt lõi và khí vận của họ nữa. Có thể ta mới



dần dần tiến bộ, và đến gần hơn, nếu không phải là đạt được, tầm cỡ của các bậc thầy ấy.

## 14. Tiết tấu vô thức

Tất thấy mọi hiện tượng trong vũ trụ đều là sự hiển lộ của một vài ý tưởng nào đó. Người nông cạn thấy được những ý nhỏ, còn người minh triết thấy được những ý lớn, và biến chúng thành thơ, văn, họa. Nhưng cho dù có biến chúng thành gì đi nữa, cái bản chất nội tại của sự vật, cái lý, vẫn chỉ là một. Cho nên không thể bằng lòng với việc vẽ được cái giống bề ngoài của sự vật. Đúng là, như người ta thường nói, cái ý tưởng về sự rắn chắc được tạo ra bởi đầu ngọn bút khi vạch ra cái cấu trúc cơ bản của bức tranh, ý tưởng về sự sinh động được tạo ra do những thay đổi khôn lường của chuyển động (trong đường bút), ý tưởng về ánh sáng được tạo bởi mực ướt và ý tưởng về độ sâu được tạo bởi những khúc quanh và xoáy. Nhưng chúng chủ yếu chỉ liên quan đến những ý nhỏ. Bởi vì vũ trụ được tạo nên bởi sự tích tụ của linh khí, và linh khí này hiển lộ trong hình dạng và phẩm chất của núi sông, lúc êm ả bao la, lúc hiểm trở sắc nhọn, hoặc giả bay bổng lên trời cao, lớn lao và đầy khích động, bao trùm tất thảy như một tán lộng vô lượng. Nó cũng hiển lộ trong vẻ đẹp biến hóa khôn lường của chuyển động và các tiết tấu cùng dáng dấp nối nhau, những tương phản và ảnh phản. Có thể nghĩ rằng họa sỹ phải có phép lạ mới có thể nắm bắt được tất cả những cái đó. Nhưng đó là điều khả dĩ, vì con người là hiện thể mang nhiều linh khí nhất trong vũ trụ. Nếu cái ánh sáng linh khí ấy không tàn lụi hoặc bị che lấp, nó sẽ tăng trưởng mỗi ngày và vô hạn. Cho nên nhân linh (linh khí của con người) có thể diễn đạt được thiên linh (linh khí của vũ trụ) qua bút pháp không khó khăn gì.

Hội họa chỉ là một nghệ thuật, thế mà nó lại có quyền năng tạo tác ra chính vũ trụ. Đây là điều rất khó hiểu đối với hạng nông cạn. Phải hiểu rằng linh khí tạo tác nên các vật có sống trong vũ trụ thế nào thì chính cái linh khí ấy trong con người cũng tạo nên các tác phẩm hội họa như thế. Cho nên tranh vẽ của con người cũng vô hạn như các vật có sống trong vũ trụ. Từ linh khí mà ra, chúng mang theo sự bí ẩn khôn lường của linh khí.

Khi họa sỹ đã sẵn sàng bắt đầu vẽ một bức tranh, thần trí anh ta chỉ có thể dự hoạch chung chung về bút pháp và bố cục. Thế mà một khi mực đã

chạm giấy, được linh khí của họa sỹ dẫn dắt, nó hiện ra thiên hình vạn trạng vượt xa dự tính ban đầu của họa sỹ. Nó hiện ra hôm nay khác, ngày mai khác. Họa sỹ có muốn vẽ lại cái đã vẽ hôm qua cũng không nổi. Vì sao? Vì khi họa sỹ đã “cố làm cho được” cái gì đó, anh ta đã ngăn cản dòng chảy tự do của linh khí vậy. Vương Hy Chi có được bản thư pháp đẹp nhất của mình khi viết Lan Đình Tự. Ông đã hàng mấy chục lần cố viết lại bài đó mà không thể đẹp bằng. Ấy là vì sau này ông đã “cố làm cho bằng được”. Họa sỹ kém tài bướng bỉnh sẽ hôm nay vẽ một tranh tầm tầm, mai lại vẽ một tranh tầm tầm, suốt đời chẳng được một bức nào khá hơn; ấy là vì anh ta chỉ làm một công việc theo khuôn mẫu, chẳng có động gì vào phần sinh linh, chỉ là nghề thủ công vậy. Một văn nhân bắt đầu vẽ với thần trí rộng không, vậy mà một khi sinh linh người bắt đầu dẫn dắt đường bút, hình thể của sự vật cứ thế hiện lên, vì đó là hoàn cảnh của giây phút ấy, hoàn toàn không định trước, khó có thể dùng lời để giải thích. Chỉ một thoáng mà sâu rộng xuất hiện, tất thấy được diễn đạt rõ ràng bằng dụng-bút, mọi vật còn lại cái nào ở đúng chỗ cái đó, còn hay hơn cả cảnh thật. Ấy là bởi cái ý lớn (của vũ trụ) đã được hiển lộ vậy.

Sâu, rộng, và chất bề mặt là hình của núi, nhưng cái ý lớn không nằm trong sâu, rộng và chất bề mặt. Các nét lượn, chấm, vạch, mảng là các phương pháp của hội họa, nhưng cái ý lớn không nằm trong nét lượn, chấm, vạch và mảng mực ấy. Cái gọi là ý lớn này là cái mà họa sỹ thấy trong toàn cảnh của một địa điểm. Nó không phải là vấn đề chấm vạch sâu rộng, mà là cái ý tưởng mà chúng gọi nên. Cái quyền phép nhìn thấy được nó phải bắt nguồn từ việc luyện tập hàng ngày qua sách vở và suy tư, sao cho khi vừa động bút là nó đã xa với cái thế giới bình thường mà mình vẫn thấy, đã là một cái gì đó lớn lao hơn tất cả. Cho nên hai bức tranh có thể giống hệt nhau về bố cục và kỹ thuật và cùng vẽ những thứ như nhau, thế mà một bức thì sống sượng nông cạn trong khi bức kia có một vẻ đẹp và phong vận càng nhìn càng không muốn rời mắt khỏi nó. Chính vì thế, nếu chỉ quan tâm đến các chi tiết hiện thực, hoặc thậm chí đến trường phái, phong cách

và các ảnh hưởng, mà không biết, không hiểu cái ý lớn của cổ nhân, họa sỹ sẽ không bao giờ thành công mỹ mãn.

Những người quen vẽ lại tranh phô trương rẻ tiền khó lòng hiểu thế nào là một tiêu chuẩn cao hơn, và với thời gian họ sẽ hoàn toàn quên mất khái niệm về sự xuất chúng ở tầm cao nhã. Cho nên Lão Tử đã nói, “Kẻ học giả tầm thường chỉ cười nhạo khi nghe thấy chân lí.” Hình như các họa sỹ thực thụ đã mai một hết rồi và người học vẽ ngày nay rất khó tìm thầy hướng dẫn. Họ rất dễ chọn nhầm thầy, rồi chẳng biết tiêu chuẩn hay dở ra sao, cứ thế khâm phục và nhắm mắt học mọi thứ của người đó. Chẳng mấy chốc họ sẽ quen với những tiêu chuẩn thấp kém và không còn khả năng nhận ra thế nào là một bức tranh đẹp nữa. Đó là tội thiếu kinh nghiệm. Nó xảy ra trong mọi lĩnh vực của xã hội con người. Cho nên phải biết tìm đến các tác phẩm có chất lượng, học cách phân biệt chúng với các sản phẩm rẻ tiền tầm thường. Đó là điều quan trọng đầu tiên đối với những ai muốn nhập môn hội họa.

## 15. Đặt mục tiêu cao

Vị thế của một họa sỹ khác nhau tùy theo tính cách của từng người. Trong quá khứ, mỗi thế hệ chỉ có được vài người trong số hàng ngàn họa sỹ là thực sự xuất chúng. Tính bất tử ấy là do ở phẩm chất kiệt xuất trong các tác phẩm của họ. Có bốn cách để đạt được mục tiêu cao: (1) Giữ tâm trí cho tinh khiết, loại bỏ hết mọi phàm ý; (2) Đọc sách tốt để hiểu được thế giới của những quy luật nội tại; (3) Tránh nổi tiếng sớm để vươn tới mục đích cao hơn; (4) Làm bạn với những bậc văn nhân để được gần gũi những hình thức cổ điển. Với bốn điều cần trọng ấy, người ta hẳn sẽ tiến xa vươn cao trong hội họa.

Hãy để ta giải thích. Hội họa vốn chỉ là một cách diễn đạt tâm trí của con người. Tâm trí mà vương bận toàn những toan tính phàm phu thì không thể có được trạng thái lánh đời; đầy rẫy tự phụ thì không thể tập trung và bình thản. Quách Trung Thứ và Hoàng Công Vọng có tiếng là những bậc bất tử. Chúng ta không biết điều đó có thật hay không, nhưng quả thật họ cao hơn hẳn thế hệ của mình về mặt tâm trí và tính cách. Tác phẩm của họ ngày nay có giá ngang với ngọc quý. Họ không thể đạt được vị thế ấy chỉ bằng cần cù hoặc tài năng, mà bởi vì tính cách vĩ đại của họ. Cho nên ta nói, “Giữ tâm trí cho tinh khiết, loại bỏ hết mọi phàm ý.”

Bản chất của thế giới là vô cùng, đặc biệt là khi nhìn qua tranh vẽ, nơi mà ta phải quan sát rất tinh tế mới có thể thấy hết được mọi chuyện. Khả năng quan sát tinh tế ấy không có ở hạng phàm phu nông cạn. Không đọc sách thì tâm trí thô thiển và nông cạn, thiếu chiều sâu tư tưởng, hoặc giả tầm thường, thiếu phong vị của thơ ca. Tranh vẽ của văn nhân luôn được quý chuộng đánh giá cao vì chất thông thái và thị hiếu cao nhã hơn hẳn của tác giả. Cho nên ta nói, “Đọc sách tốt để hiểu được thế giới của những quy luật nội tại.”

Triệu Mạnh Phủ nói, “Đứa trẻ chưa cai hết sữa bắt đầu vẽ vào buổi sáng và đến chiều tối đã tự phụ về tài nghệ của mình.” Thực tình, người như vậy vẫn còn sặc hơi sữa mẹ. Một họa sỹ thường mất mười năm làm quen với

các vật liệu hội họa, mười năm nữa để học hết những cái cơ bản chung, rồi mười năm nữa để có thể phát triển phong cách riêng. Người học cầu thị luôn bận rộn sửa mình, không thể có lúc nào nghĩ đến việc thành lĩnh nổi tiếng. Phần thưởng sẽ tất yếu đến với người ấy cùng với sự chín muồi (trưởng thành) trong nghiệp của mình. Cho nên ta nói, “Tránh nổi tiếng sớm để vươn tới mục đích cao hơn.”

Các quân vương ngày xưa, bên trái lúc nào cũng có các sư tập tranh, bên phải lúc nào cũng là thư viện sách. Cho nên phải biết sống giữa tranh và sách. Họa sỹ vận công từ chính sinh linh mình, nhưng vẫn phải dựa vào sự đồng hành của văn nhân bằng hữu (môi trường văn hóa). Sao cho khi liếm bút trước một khung cửa sổ đã mở hoặc bắt đầu vẽ tranh vào một sớm mai tràn đầy thanh khí, anh ta thấy nhất cử nhất động của mình đều được tắm trong thần trạng của thơ văn. Tác phẩm nhờ vậy mà có được phong vận trường tồn và một nền tảng vững chắc. Một môi trường như vậy khiến cho thần trí thực sự cao nhã để vươn tới mục đích tối thượng của hội họa. Người như vậy sẽ thấy ghê tởm những họa sỹ kinh viện của Nam Tống và coi loại họa sỹ theo phái hiện thực hoặc hoa mỹ chỉ ngang hàng với thợ quét vôi và làm hoa lụa mà thôi. Cho nên ta nói, “Làm bạn với văn nhân để được gần gũi các hình thức cổ điển.”

Ta không thấy vì lẽ gì mà một người theo được bốn tiêu chí ấy lại không thể thâm nhập được vào cái bí truyền của hội họa cổ điển. Người học phải lựa chọn sáng suốt con đường đi của mình, kiên trì theo đuổi nó, đừng để sao nhãng bởi bề ngoài hoặc những lối ngang tắt, đến khi trưởng thành sẽ có được cái lớn lao của riêng mình. Anh ta không thể hạ thấp tiêu chuẩn của mình để làm hài lòng công chúng, và công chúng sẽ phải nhớ đến anh ta.

Điểm khó khăn nhất trong việc học vẽ có vẻ là việc tìm ra được một con đường thích hợp với mình nhất. Có những sinh viên sáng láng đã bàn đến chuyện tính cách và khí vận mà chưa hề học qua các phép tắc cơ bản. Họ rất hài lòng với tranh vẽ của mình, nhưng (vì thiếu cơ bản) chẳng mấy lúc lại bỏ dở và chẳng làm xong được việc gì. Lại có những người khác không bao giờ đặt mục đích cao, bằng lòng với việc vẽ giống và không quan tâm

gì đến các nguyên tắc dụng-bút. Họ có thể vẽ được vài bức tranh đáng khen và hẳn có người đặt hàng là hoàn toàn thỏa mãn. Họ không quan tâm tí gì đến việc xem tranh của các bậc thầy cổ điển hoặc đọc sách lý thuyết hội họa, thậm chí có khi còn không biết trên đời này có những sách ấy. Loại sau này chẳng tiến được bao xa, còn loại trước thì lại đi quá xa và quá nhanh. Học bất kì cái gì cũng vậy, điều quan trọng là phải có mục đích. Cũng hết như tập bắn cung. Phải có một cái đích để bắn. Lúc đầu có thể mườì phát mới trúng được một, nhưng rồi sẽ đến lúc bách phát bách trúng. Điều cần làm là đặt mục tiêu sao cho công việc phải làm là ở mức cao nhất, rồi tiến hành cho có phương pháp, từ từ, không lơì lỏng, cũng không vội vã. Nếu không đặt mục tiêu, làm sao học được gì, làm sao biết đi lối nào? Kẻ có tài thì hay đi quá nhanh, còn kẻ đi không đủ nhanh thì lại phí phạm thì giờ. Thật hiếm có ai tìm được một cách đi thích hợp nhất với mình!

Các họa sỹ hạng nhất đôi khi ngạo mạn hoặc hoàn toàn quá lãng mạn. Họ làm cho học sinh của mình thất vọng vì thấy không thể học được ở họ điều gì. Nhưng nghệ thuật của họ quả thật đáng xem. Càng hiểu biết, càng thấy thêm sức mạnh gợi mở và hấp dẫn trong sự đơn giản của họ. Con đường họ đã trải qua để đến được những đỉnh cao thanh khiết như thế, người học vẽ ngày nay khó có thể noi theo được. Nguyên nhân có hai mặt. Một số người thiếu nhận thức sáng suốt để có thể đánh giá đúng loại nghệ thuật ấy và tác phẩm của họ rơi vào lối mòn của sự tầm thường. Họ cũng có thể khâm phục công việc kia, nhưng thất vọng vì biết mình không thể theo nổi. Cho nên không dám. Còn những người khác thì hoàn toàn thỏa mãn với cái tầm thường, thấy thoải mái trong sự tầm thường ấy, sau khi đã đào sâu chôn chặt ngọn lửa hứng khởi và chỉ còn biết bận bịu với những toan tính đời thường. Khi họ thấy những bức tranh thực sự lớn lao cổ kính, họ bị choáng. Những người này không thể học lên được. Những người không dám còn có thể đôi ý khi gặp được thầy mở mắt cho họ, và họ vẫn còn có hy vọng. Còn với loại tối tăm kia thì chỉ biết bằng lòng yên trí với thân phận của mình. Họ sẽ chế nhạo những phép tắc đích thực. Thậm chí có đem những ví dụ từ thời Tống thời Nguyên để giảng giải về những cái tinh tế, họ cũng chạy mất, vì đầu óc

họ không có chút liên lạc gì với những điều ấy. Loại này bất trị. Người học nghiêm túc cần tránh hai sai lầm đó, luôn cảnh giác sửa mình và không ngừng tìm đến cái thượng đẳng và toàn bích. Dần dần rồi mới tiến bộ. Đó là điều công bằng mà thôi.

Cái phiền lớn nhất của người ngày nay là họ sẵn sàng phô một bức tranh và hễ có người hỏi là cho hoặc bán ngay. Cổ nhân bộc lộ vị thế và tính cách qua tác phẩm của họ, và người sau biết được và khâm phục vị thế và tính cách của họ là nhờ xem các tác phẩm ấy. Đó có thể là điều bừa bãi được chăng? Bút mực chỉ là công cụ làm bộc lộ sinh linh của người. Nếu mục đích đặt không cao, công việc của thần trí sẽ nông cạn. Nó có thể làm vui con trẻ, nhưng không thể được chấp nhận vào thánh đường của những bậc thiên tài. Đó là cái làm hại nghệ thuật vậy.



## 16. Độ chín

Nào, mọi chi tiết của bức tranh – những núi rừng, sương mù, sáng tối, sông suối, lối mòn, rào giậu, cầu phà – tất cả đều đã được hoạch định và thứ gì đã vào chỗ của thứ đó. Lúc này, nếu bức tranh được vẽ vội vàng, nó sẽ không những giả tạo trong sắc thái mà còn bộc lộ một tinh thần bạo lực. Nhịp điệu và bố cục có thể được, nhưng cái thiếu vắng sẽ là phong vị thanh thản bình lặng. Tại thời điểm ấy, hãy thôi nghĩ ngợi xem xét, và bình tĩnh quan sát một cách cẩn thận, sao cho phân bố sáng-tối đặc-rộng có thể được chỉnh sửa cho hoàn hảo. Làm thế nào để tạo ấn tượng về độ sâu và độ đặc, về cái sinh động? Làm sao để tạo được cái cổ kính trong tâm trạng và góc nhìn? Làm sao khiến cho sức gợi mở được phong phú? Làm sao có được một sợi chỉ nhất quán xuyên suốt qua khắp mặt tranh? Làm sao cho phần trên phần dưới liên hệ tự nhiên với nhau? Tất cả những câu hỏi ấy phải được xem xét và không thể vội vàng bỏ qua được. Bởi lẽ cùng một người vẽ phong cách khác nhau ở những thời điểm khác nhau; khi bình tĩnh thì phong cách bình tĩnh theo, mà khi trong tâm trạng dữ dằn thì phong cách dữ dằn theo. Hứng khởi và tâm trạng kích động có thể được ghi lại ngay trên tranh, nhưng sẽ bộc lộ sự vội vã. Các tác phẩm cổ điển còn lại đến nay luôn bộc lộ, sau sự kinh ngạc ban đầu trước cái sinh động đầy thú vị của chúng, một tầng bên dưới chứa đựng những thăm sâu chín muồi của linh hồn. Những tác giả ấy đã trải qua không biết bao nhiêu giai đoạn tu tập và kiểm chế để đạt đến được điều ấy. Các họa sỹ hiện đại, dù có thể có tài và bằng lòng với bản thân, thường rốt cuộc chỉ đến được mức tùy tiện – một căn bệnh vô phương cứu chữa.

Cái mà ta gọi là độ chín là chỉ sự tích lũy của cái sức mạnh được lưu giữ lại. Kiểm chế thì có độ sâu, còn lưu giữ thì có sức mạnh. Lúc ấy, sinh linh của con người mới bộc lộ được toàn thể. Người vội vã mà kiểm chế và lưu giữ thì có thể thành bảo thủ. Kẻ bạo hành có thể che đậy và bảo tồn bản chất của mình cũng theo cách ấy. Bảo tồn sinh linh tạo nên năng lượng lâu bền, và kiểm chế với lưu giữ thì tạo nên khối vững chắc. Khi một người đạt

đến mức có năng lượng lâu bền và sức mạnh vững chắc, anh ta không còn phải lo đuổi kịp các bậc vĩ nhân cổ điển nữa.

Có độ chín mất cả đời mới đạt được, và có độ chín của khoảnh khắc. Người trong độ tuổi thanh thiếu niên nhạy tri thức và dữ kiện từ khắp nơi quanh mình. Anh ta hăm hở muốn biết tất cả, học tất cả, như thể không bao giờ thấy đủ và bao giờ cũng chậm trễ. Khi anh ta đã có mọi tư liệu, phong phú và chọn lọc cẩn thận, anh ta phải bình tĩnh lại và kiềm chế năng lượng của mình một chút để có thể đạt được cái độ chín của nhân cách đã thấy ở cổ nhân, và có được một nhân cách đặc biệt của riêng mình. Đó là cái nồi cần phải đun lom đom nhỏ lửa cho thật lâu. Ấy là độ chín cần mất cả đời mới đạt được.

Cũng có cái xung động thoáng qua, cái hứng khởi thành linh không thể cưỡng lại, bắt buộc phải nắm bắt và ghi lại trước khi nó biến mất. Tại thời điểm một phác thảo đã vừa xong và các đối tượng đã thành hình, ta phải dừng lại, phải xem xét những lỗi có thể mắc và loại trừ những yếu tố chướng mắt và không có liên quan gì. Ta phải dùng thần trí hòa trộn nó, nấu chảy nó thành một cái gì đó tinh tế, sâu sắc và mang một phong vận trường tồn. Đó là độ chín của một khoảnh khắc. Nói tóm lại, bức tranh bắt đầu với một phác thảo nhanh chóng và kết thúc với một sản phẩm nhất quán nhuần nhị. Khi nó được vẽ nhanh ở chỗ cần nhanh và chậm ở chỗ cần chậm, chắc chắn nó sẽ là bức tranh đáng xem vậy.

[Sách Tiểu sử các họa sỹ hiện đại có một đoạn viết về Thấm Tống Khiên như sau:

“Thấm Giới Châu, người đất Ngô Tĩnh (phía Nam Giang Tô), là một học giả. Tên: Tông Khiên. Thời trẻ đi khắp Giang Tô và Chiết Giang, viết và vẽ, danh tiếng rất cao. Ông định cư ở Vịnh Yên Sơn, tự gọi mình là “Lão già trồng rau ở đất Yên Kì”. Ông sống trong một căn nhà đơn sơ, xung quanh có nước có tre, dùng ghế gỗ cửa giấy, quanh phòng đầy sách với tranh. Thật là một nơi ở của bậc hiền giả lánh đời. Thư pháp của ông học theo mẫu mực của nhị Vương, và ông vẽ cả tranh phong cảnh và chân dung. Mục đích lớn lao của ông là đạt được đến tầm của cổ nhân và các tác phẩm

của ông bộc lộ một nền tảng rất vững vàng. Tranh ông được các nhân vật xuất sắc cùng thời đánh giá rất cao. Ông viết Giới Châu Học Họa Phiên thành bốn tập sách, cổ xúy cho truyền thống chính đạo và tố cáo vạch mặt những thô lậu của đương thời. Bộ sách này là nguồn hướng dẫn rất tốt cho các họa sỹ. Hai kiệt tác của ông là bức “Sớm Xuân trong Hán Điện” (tranh nhân vật) và bức “Ngàn Trúc trong Mưa mù”. Hai bức này được giới thưởng ngoạn sành sỏi coi là “thượng phẩm”. Bức thứ hai nghe nói hiện đang ở Nhật Bản. Bút pháp của ông vừa tinh tế vừa sáng sủa, ngang với bút pháp của Hoàng Công Vọng và Đông Nguyên. Tuổi già, ông vẽ chỉ dùng mực rất đặc.”]

## **Danh mục các triều đại chính**

**Vua Nghiêu (2375-2256 trước CN)**

**Vua Thuấn (2255-2206 trước CN)**

**Giai đoạn Tiên Tần (2205-247 trước CN)**

- Hạ (2205-1767 trước CN)

- Thương (1766-1121 trước CN)

- Chu (1122-247 trước CN)

- “Đông Chu Liệt Quốc” (481-247 trước CN)

**Tần (246-207 trước CN)**

**Hán (206 trước CN – 219 sau CN)**

- Tây Hán (206 trước CN – 24 sau CN)

- Đông Hán (25-219)

**Tam Quốc (220-264, ba nước Ngụy, Thục, Ngô đánh lẫn nhau)**

**Lục Triều (220-588, gồm Ngụy, Tấn, Tống, Tề, Lương, Trần)**

- Ngụy (220-264)

- Tấn (265-419)

+ Tây Tấn (265-316)

+ Đông Tấn (317-419)

- “Nam-Bắc Triều” (386-588; Bắc Triều từ 386 đến 581)

- Nam, hoặc Chính Triều:

+ Liêu Tống (420-478)

+ Nam Tề (479-501)

+ Lương (502-556)

+ Trần (557-588)

**Tùy (588-617)**

**Đường (618-906)**

## **Ngũ Đại Thập Quốc (907-959)**

- Hậu Lương (907-922)
- Hậu Đường (923-935)
- Hậu Tấn (936-946)
- Hậu Hán (947-950)
- Hậu Chu (951-959)

## **Tống (960-1276)**

- Bắc Tống (960-1126)
- Nam Tống (1127-1276)

## **Nguyên (Mông Cổ; 1277-1367)**

## **Minh (1368-1643)**

## **Thanh (Mãn Châu; 1644-1911)**

## Danh sách các họa sỹ Trung Quốc

Các danh họa được liệt kê theo niên đại và có đánh số thứ tự hết với nguyên bản chữ Hán để tiện tra cứu.

## Những di vật thời thượng cổ

Đồ gốm men màu đã có từ khoảng 2.500 năm trước CN (CN).

Tục truyền rằng thời Hoàng Đế (2698-2598 trước CN) đã phát minh ra chữ tượng hình.

Chữ “giáp cốt”, tức là chữ khắc trên mai rùa (giáp) và xương thú (cốt), đã được dùng khoảng 1400 trước CN, vào đời nhà Ân.

## **Thời Đông Chu Liệt Quốc (481-247 trước CN)**

Tranh vẽ hình người trên lụa, tìm được ở Trương Dịch (Cam Túc) vào năm 1954, được xác định là từ thời kì này.

Ngoài ra, các sách viết trong thời này có rất nhiều đoạn mô tả các tranh chân dung và hình tượng chim muông cầm thú vẽ trên cờ phướn và áo lễ của vua quan.



## **Đời Hán (206 trước CN – 219 sau CN)**

Sách vở mô tả rất nhiều tranh chân dung vua chúa và hiền giả treo trong lầu đài đèn miếu, như điện Linh Quang và lầu Xuân Đài. Đời Hán Vũ Đế (140-87 trước CN) và Hán Minh Đế (58-75) xây dựng nhiều nhà trưng bày tranh và các trung tâm hội hoạ.

Phù điêu mô tả người và chiến xa khắc trên đá, đặc biệt ở Đường Sơn, Sơn Đông, có từ năm 129.

Các bích hoạ nguyên bản đời Hán vẽ người, cây cỏ và cầm thú trong các ngôi mộ ở Hồ Bắc, được phát hiện và khai quật năm 1954; cho thấy bút pháp và chất liệu mực vẽ đã ở trình độ khá cao.

**HẾT.**

---