

LÝ DUY CÔN
Chủ biên

TRUNG QUỐC NHẤT TUYẾT

TẬP II



NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA

LÝ DUY CÔN

Chủ biên

TRUNG QUỐC NHẤT TUYỆT

TẬP II

- Trương Chính
- Phan Văn Các
- Ông Văn Tùng
- Nguyễn Bá Thính
dịch

**NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ THÔNG TIN
HÀ NỘI - 1997**

VI

THIÊN THƯ HỌA

BÔNG HOA ĐẸP TRONG VƯỜN HỘI HOA THẾ GIỚI Cuộn tranh "Lạc Thần Phú"

Lăng Nhĩ

Bài *Lạc thần phú* nổi tiếng của Tào Thục, tài tử thời Kiến An, kể lại câu chuyện nhân vật chính cùng với nữ thần sông Lạc là Mật Phi tình cờ gặp gỡ, nhất kiến chung tình cùng nàng trò chuyện, vũ nhạc say sưa, trong khi ấy đã quên cả "nhân thần chi đạo thù" (người với thần là khác đạo) mà đắm say trong yêu đương hạnh phúc. Rốt cuộc đành phải chia tay "cố vọng hoài sầu" (vời trông mà ôm sầu), để lại nỗi đau thương và thất vọng chán chường. Với sự tưởng tượng thần kì và từ chương hoa lệ, tình cảm tha thiết chân thành, bài phú trở thành một kiệt tác tình yêu trong văn học Trung Quốc. Hoạ sĩ đời Đông Tấn là Cố Khải Chi được người đời

đánh giá là "tài tuyệt, nghệ tuyệt, si tuyệt" (tài tốt bậc, nghệ tốt bậc, si tình tốt bậc) đã thể hiện bài *Lạc thần phú* thành một cuộn tranh, khiến tác phẩm văn học được trực quan hoá thành bức tranh có thể xem bằng mắt, có nhiều mô bản (bản tô phỏng theo bằng cách để giấy mỏng lên bản gốc rồi vẽ theo) còn được truyền đến ngày nay khiến người xem phải tấm tắc khâm phục, coi là mẫu mực nghệ thuật cổ đại.

Cuộn *Tranh Lạc thần phú* hiện giữ tại bảo tàng Cố Cung toàn chiều dài là 572,8cm, cao 27,1cm là bản bằng lụa, vẽ màu. Khởi đầu cuộn tranh có đám bọc tùng (tôi tố tùy tùng) kéo một con ngựa cưới, ngoài ra có những con ngựa đang lồng lên đùa giỡn. Tào Thục trong phục sức đế vương được chúng nhân hộ tống, thông thả bước đi, thể hiện cảnh những câu "Dư tòng kinh sư quy Đông phiên, Bội y khuyết, việc Hoàn viên" (Ta từ kinh đô về Đông phiên, Rời cửa khuyết, vượt Hoàn viên) tả chuyến đi đến bờ sông Lạc. Thân sông Lạc lúc bấy giờ "*nhuộc khinh vân chi tế nhật... nhuộc lưu phong chi hồi tuyết*" (như mây nhẹ che vắng nhật, như tuyết về trong gió bay), nhẹ nhàng phất phới đến, "*phi la y chi thôi xán hê, nhĩ dao bích chi họa cư*" (khoác áo lụa rực rỡ, đeo vòng tai bằng ngọc dao ngọc bích). Tiếp đó trên tranh liên tiếp ba chỗ xuất hiện hình tượng nữ thần: đứng lặng mà đưa mắt đáp, bước đi trong mây và lội trong sóng biếc, thể hiện vẻ vui mừng kinh ngạc như muốn thốt lên lời của nàng khi được gặp Tào Thục. Tào thì "*duyet kì thực mĩ hê, tâm chấn dăng*" (thích vẻ đẹp hiển thực của nàng mà lòng

rộn rã), bèn *"thác kích ba nhi thông từ"* (mượn làn sóng để đưa lời), dốc bầu tâm sự. Thế là nữ thần trong tranh đã mời các bè bạn mình tấu nhạc lên để nàng xoè tay áo ra múa, *"thể tấn phi phù, phiêu hốt nhược thần"* (nàng lướt nhẹ cánh nhận phấp phới như thần) khiến lòng ái mộ của Tào Thục càng rục cháy. Tiếp theo là cảnh trung tâm của toàn cuộn tranh, Tào Thục ngồi ngay ngắn lặng ngắm bóng thân xinh đẹp của nữ thần, còn Lạc thần thì ánh mắt ngoài nhìn theo đường như đang *"thán biểu qua chi vô sắt"* (than thở cảnh lẻ loi chiếc bóng) của mình mà khát khao cảnh chấp cánh cùng bay. Phần tranh này khác nào một cận cảnh trong phim, đã thể hiện cao trào của toàn bộ tác phẩm. Cuối cùng, nữ thần đành để cỗ xe lục long vân ngư chở đi, mặc cho Tào Thục đi thuyền đuổi theo tìm kiếm không được, đành ngồi chờ thâu đêm, *"trướng bàn hoàn nhi bất năng khứ"* (quần quanh buồn rầu mà chẳng thể rời đi).

Hoạ sĩ ngay từ đầu đã vẽ Tào Thục phát hiện Lạc thần rồi chăm chăm nhìn nàng không chớp mắt. Cuối cùng, lại cười xe tứ mã băng băng mà đi, Tào Thục ngồi trong xe vẫn quay đầu quuyến luyến trăm chiều. Tranh kết thúc ở đó, cuộn tranh trước sau vẫn hội tụ ánh mắt vào chính giữa trung tâm, ở đó lắng đọng toàn bộ tình tiết của câu chuyện tình: gặp gỡ, chung tình, vũ khúc... Màn nọ nối tiếp màn kia, các tình tiết trong nguyên văn bài phú triển khai theo trình tự thời gian. Còn cuộn tranh thì trong một không gian hữu hạn đã khuếch triển cùng một lúc thành hình ảnh cụ thể, đem

lại cho người xem cái cảm giác được tự mình chứng kiến và ung dung thưởng thức. Cùng với sự xuất hiện lặp đi lặp lại của hình tượng đôi nam nữ nhân vật chính cùng với động tác tư thái biến hoá, và vị trí tương hỗ của họ biểu thị sự luân phiên chuyển đổi của tình tiết, tranh đã gọi lên trong người xem những liên tưởng mỗi lúc một sâu sắc, nối tiếp nhau như những đợt sóng. Hoạ sĩ đã sáng tạo nên cảnh núi đồi khe suối chạy dài dưới chân cuộn tranh khiến toàn bộ tranh được liên kết một mạch. Ông còn tập trung nhấn mạnh cả quá trình từ đầu đến cuối nổi chung tình biệt hận của cặp nhân vật chính, hoàn toàn phù hợp với giọng điệu cơ bản bịn rịn quyến luyến, oán hận băng khuâng chan chứa trong nguyên văn bài phú. Thú vị hơn nữa là, cuộn tranh thông qua quá trình xem bên trái mở ra bên phải đóng lại, vừa mở vừa đóng, bằng phương thức tạo hình tượng thị giác đầu đuôi kết nối mà văn học không thể nào tả được, đem đến cho chủ thể thẩm mĩ một sự hưởng thụ đặc biệt. Bằng đề tài và cách xử lý độc đáo, cuộn tranh *Lạc thần phú* phơi bày trước mắt người ta cái tâm thái của văn nhân thời đại ấy là "văn đích tự giác" (sự tự nhận thức của văn), ngợi ca tình yêu trai gái vĩnh hằng. Chúng ta biết rằng bản gốc của Cố Khải Chi đã thất truyền tuyệt tích, song bức mô bản đời Tống mà viện bảo tàng Cố Cung hiện giữ nói trên vẫn bảo lưu được phong cách của nguyên tác. Bấy giờ tuy hãy còn là sơ kì của tranh sơn thuỷ, song cảnh núi rừng cây cối trong tranh như "vườn cánh tay chỉ tơ" "thế núi nhấp nhô" thì đã vượt qua trạng

thái hoạ tiết trang trí khô cứng máy móc. Nhiều loại thực vật như cây liễu cây bách xuất hiện nhiều trong toàn bộ cuộn tranh hoặc thướt tha duyên dáng hoặc đứng thẳng hiên ngang đã tùy theo tình tiết câu chuyện mà đan xen đắp đổi trên bờ dưới nước, nhân vật trong tranh gắn bó trong lòng thiên nhiên hỗn hạo dưỡng sinh muôn vật, mãi mãi sinh sôi. Các chim tiên thú quý như rồng thần, sếu vàng, chim bằng v.v... cũng tăng thêm sắc thái lãng mạn kỳ ảo cho bài thơ tình yêu đó. Nét vẽ mịn đều như tơ nhả ra từ miệng tầm sỏ trường của Cố Khải Chi, phong cách biến hoá, uyển chuyển quanh co của ông đã sáng tạo nên một mẫu mực xuất sắc của sự kết hợp hội hoạ với tác phẩm văn học của Trung Quốc.

Phương Tây cũng có "tranh liên tục" kiểu cuộn dài, thí dụ như bức bích hoạ "Ngôi nhà thần bí" phát hiện ở Pompey hay còn gọi là *Bí nghị đồ Đê-ô-ni-xôts* của thời cổ La Mã nổi tiếng xa gần, chính là ghi lại hình ảnh những con người mới thoát dẫu muốn gia nhập giáo đoàn thần bí ấy đã phải trải qua các nghi thức tắm gội, tế rượu, đánh roi... để thể hiện kiếp sống mới. Một số bức tranh tôn giáo của I-ta-li thời văn nghệ Phục hưng cũng áp dụng phương thức này. Như tranh Chúa Giê su trao chìa khoá Nước Trời cho Pi-tơ của Pê-ru-gi-nô vẽ trong cung giáo hoàng Va-ti-căng, trên bối cảnh đã có hai mẫu chuyện liên quan đến nghi thức nghiêm trang này: Giê su để cho Pi-tơ giao nộp tiền thuế và họ ung dung đi qua cuộc tập kích của loạn thạch. Hai câu chuyện

xảy ra ở thời gian khác nhau cùng ở vào trong một không gian hội hoạ, điều này cũng thường thấy trong dấu vết còn lại của hội hoạ Trung Quốc với thời gian sớm hơn. Nổi tiếng nhất trong đó, là tranh *Lộc vương bắn thân hổ* ở hang 257 (Bắc Ngụy) và tranh *Xả thân tự hổ đồ* (xả thân nuôi cọp) ở hang 254 trong "Đôn Hoàng Mạc Cao quật" v.v... Ngoài nét đặc sắc là phá vỡ định hạn thời không gian đã nói ở trên ra, đặc sắc của tranh còn phải kể đến là nội dung câu chuyện có các tình tiết liên tục. Nhưng, đó đều là bích hoạ, xét trên nhiều nhân tố như chức năng tuyên truyền giáo lý của tôn giáo, hình thức biểu hiện đề cao nhân vật, tương đối ít bối cảnh và gắn chặt vào không gian kiến trúc, tất nhiên có những đặc điểm mà tranh cuộn lụa không thể so sánh được. *Tranh Lạc thần phú* là tác phẩm của hoạ sĩ văn nhân sĩ phu bộc lộ linh tính trong lòng, nhất là trong không khí Đạo giáo và Phật giáo lan tràn và thơ sơn thuỷ thịnh hành, thì việc tranh ấy ca ngợi tình yêu chân chất thể tục và sự gửi gắm tình cảm và cảm hứng vào thiên nhiên đất trời là điều mà các tác phẩm hội hoạ kia khó lòng vươn tới được.

Cách đóng gập và bồi dán của tranh Trung Quốc truyền thống có thể chia ra ba loại lớn là trục treo, cuốn tay và tờ sách. Trục treo hay còn gọi là trục đứng thì tiện cho việc treo làm trang trí nội thất; cuốn tay hay còn gọi là cuộn ngang thì thích hợp để cầm xem hay cất giấu bảo quản. Đi ngược về nguồn gốc thì hình thức cuốn tay có liên quan mật thiết với chế độ làm sách thẻ tre của Trung Quốc thời cổ đại.

Cuốn tay thì thể tích không lớn, cuộn vào mở ra dễ dàng, rất thích hợp với thư phòng, quét nhà thấp hương gạt hết mọi ưu tư phức tạp để tĩnh tâm thưởng thức. Cách giám thưởng vừa đọc vừa xem, trầm tĩnh ngắm nghía này đặc biệt phù hợp với lối sống và tập quán thẩm mỹ của văn nhân sĩ phu Trung Quốc. Họ kết hợp hoạt động thưởng thức tranh với ngâm vịnh nhã tập, chuốc chén ca vang, "trùng hoài vị tượng" (lắng lòng mà thưởng thức) thần du tám cõi, mong đạt tới thế giới tinh thần siêu phàm thoát tục. Về ý nghĩa này, thì dường như phương Tây không có hiện tượng hội họa nào có thể so sánh được. Kiểu cuộn dài của tranh Trung Quốc có cái hay là, như một nhà Hán học người Pháp đã nói, vì trên một cuộn dài tranh sơn thủy nhân vật lúc dứt lúc nối, cho nên "mặt tranh cấu thành một tổ hợp thời không gian kỳ diệu, thời gian bị không gian cắt ngang nên không còn là đơn tuyến, còn không gian thì vì trước sau ở trong quá trình biến đổi, nên không bao giờ bất biến nữa...", xem cuộn *Tranh Lạc thần phú* thì có thể thể hội được tình cảm xuyên vượt Lạc thủy và mây mầu, gặp được cặp người yêu kia, "sẽ như một điệu thần kỳ là quay ngược lại thời gian đã trôi qua chuyển đổi thành không gian sinh động", bất giác chìm đắm vào trong thế giới nghệ thuật siêu thời không gian (Fran-xoa Trăn: Thần du, học giả nước ngoài bàn về tranh Trung Quốc). Nhìn lại lịch sử hội họa, họa sĩ lịch đại Trung Quốc vắt óc suy nghĩ, tạo ra những ý cảnh đặc biệt, tận lực phát huy sức hấp dẫn độc đáo của cuộn dài: *Tranh Lạc thần*

phủ triển khai các tình tiết văn học như tranh liên hoàn, *Thanh minh thượng hà đồ* (Trương Trạch Đoan đời Tống vẽ, dài 528cm, Viện bảo tàng Cố Cung giữ) với tầm nhìn xuống toàn cảnh, đã tái hiện phong tục của dân chúng đô thị; *Thiên lý giang sơn đồ* (Tranh non sông ngàn dặm) (Vương Hi Mạnh đời Tống vẽ, dài 1191,5cm, Viện bảo tàng Cố Cung giữ) là sự trình bày rất hay về non sông tuyệt đẹp, *Đạt ma lục tổ đồ* (Tranh Lục tổ Đạt ma) (Đái Tiễn đời Minh vẽ, dài 220cm, Viện bảo tàng tỉnh Liêu Ninh giữ) tiêu biểu cho loạt tranh quần thể nhân vật Đạo Thích truyền thống, *Tứ thời hoa huý quyển* (Cuộn hoa bốn mùa) (Tù Vị đời Minh sáng tác, dài 795,5cm, Viện bảo tàng Cố Cung giữ) thì phản ánh quan niệm vũ trụ "thiên hành kiện" chu nhi phục thủy (hết vòng thì quay lại từ đầu) kiểu Trung Quốc, *Khang Hi nam tuần đồ* (tranh Khang Hi đi tuần phương Nam) (Vương Huy đời Thanh vẽ, gồm 12 cuộn, mỗi cuộn bình quân dài khoảng 20m, Viện bảo tàng Cố Cung giữ) thì trở thành pho sử hình tượng hoá ghi chép văn trị và võ công của đế vương... Những năm gần đây, càng có nhiều cuộn tranh dài với nội dung và hình thức phong phú gấp trăm ngàn lần đã lần lượt ra đời, khiến cho việc sáng tác cuộn tranh dài trên cơ sở kế thừa truyền thống đã mở ra cục diện phát triển mới rộng lớn. Cuộn tranh Trung Quốc mà tiêu biểu là cuộn *Tranh Lạc thân phủ*, với hình thức độc đáo, lịch sử lâu đời và sức biểu hiện phong phú đã trở thành một bông hoa đẹp trong vườn hội họa thế giới.

KỸ THUẬT TUYỆT VỜI CỦA VƯỜN HỘI HOẠ TRUNG QUỐC (1)

Bản tô theo và "Trùng Bính Hội kì đồ"

Dư Huy

Độc giả cần thận nhất định có thể phát hiện, thông thường trước sau khi giới thiệu tên tác phẩm hội hoạ Đông Tấn, và một số tác phẩm tranh Đường Tống, đều có chú rõ là bản tô theo (mô bản) hoặc truyền là tác phẩm của một người nào đó. Loại tranh bản tô theo này là một nghệ thuật hội hoạ đặc thù mà hội hoạ phương Tây không hề có.

Cái gọi là tô theo (mô) tức là nhờ ánh sáng và độ trong suốt của giấy hoặc lụa, tô phỏng theo mẫu với kích thước bằng nguyên mẫu để làm ra nhiều sản phẩm phục chế tương tự, tiếng Anh gọi là copy. Tranh sơn dầu phương Tây do độ dày của lớp màu và tính trong suốt của vải vẽ kém, nên không thể phục chế nguyên tác theo phương thức tô theo, mà áp dụng phương thức đối lâm.

Tranh tô thời cổ đại Trung Quốc và lâm hoạ (vẽ phỏng) của phương tây có hai công dụng văn hoá vừa giống nhau lại vừa hơi khác nhau. Chỗ giống nhau là chúng đều là nghệ

thuật ra đời từ sự nghiên cứu học tập người trước và bắt chước thể hệ đi trước. Sách *Cổ họa phẩm lục* của Tạ Hách thời Nam Tề coi "truyền di mô tả" (vẽ viết phỏng theo) là một trong sáu phép tác hội họa. Tô theo bút tích danh tiếng của tiên hiền là con đường quan trọng bậc nhất của việc dạy hội họa cổ đại Trung Quốc. Phương Tây cũng như vậy, thấy dạy trò ở xưởng vẽ, trò sau khi học xong cách điều chế màu, thì phải bắt đầu vẽ phỏng. Khi hội họa thành hàng hoá, sản phẩm phục chế cũng đi vào thị trường, thậm chí giả mạo nguyên tác để thực hiện mục đích thương nghiệp. Ngoài ra, tô theo trong hội họa cổ đại Trung Quốc còn kiêm một chức năng nữa mà hội họa phương tây không có, đó là bảo lưu và truyền bá tác phẩm nghệ thuật của tiên hiền. Bút tích thư (viết chữ) họa (vẽ tranh) trên giấy và lụa khó mà chống chọi nổi với sự mài mòn của thời gian, với mối mọt và mốc mục, từng có câu "Chỉ thọ thiên niên, quỳen thọ bách" nghĩa là giấy thọ ngàn năm, lụa thọ trăm, lại thêm những sự phá huỷ khác như binh hỏa, di chuyển và các loại tai nạn khác, thư họa lưu truyền được ngàn năm còn lại chẳng được mấy, cho nên cổ nhân đã ví việc thưởng thức thư họa là "Vân yên quá nhân" (Mây khói đi qua trước mắt). Trong cung đình Trung Quốc xưa kia có những họa sĩ chuyên việc phục chế tranh cổ, tô theo những bức cổ họa đã sờn rách, để chúng được tiếp tục lưu truyền, quả như Trương Ngạn Viễn đời

Đường đã nói: Việc đó "vừa mong được dấu tích thật, vừa được lưu làm chứng nghiệm". Các vương triều trải bao đời đều hết sức chú trọng bảo tồn thư hoạ của tiên hiền. Đời Đường và Bắc Tống còn xuất hiện cả những hoạt động "mô tả" (Viết, vẽ tô theo mẫu) với quy mô khá lớn trong lịch sử hội hoạ. Đời Đường được sự khởi xướng của Thái Tông Lý Thế Dân, một số văn thần của triều đình như Phùng Thừa Tổ, Chủ Toại Lương vv... đã tô theo nét chữ của thư thánh đời Đông Tấn là Vương Hi Chi. Nhiều danh hoạ của các hoạ sĩ Đông Tấn như Cố Khải Chi vv... cũng được những hoạ sĩ chuyên trách trong cung tô vẽ theo, việc này rất có ích để mở rộng truyền bá và tăng thêm hệ số bảo hiểm cho các tác phẩm. Sau khi bản thật (chân bản) thất truyền, thì bản tô theo (mô bản) cũng có thể được tiếp tục lưu truyền. Cuộn *Nữ sử châm đồ* tô theo Cố Khải Chi hiện tàng trữ ở Viện bảo tàng Great Britain Luân Đôn Anh quốc chính là một giai tác "tô theo" ở thời kỳ này. Đó là bức danh hoạ được biết rõ tiểu truyện tác giả sớm nhất hiện còn bảo tồn được. Cao trào "tô theo" thứ hai là ở thời Bắc Tống, đặc biệt là thời kỳ Tống Huy Tông Triệu Cát, qua tổ chức Viện hàn lâm đồ hoạ và việc khen thưởng đề cao của Triệu Cát, đã tô theo được khá nhiều danh hoạ thời Đường và Ngũ Đại, thậm chí bản thân Triệu Cát cũng tự mình ngồi bên đĩa mực, tỉ mỉ tô theo các bức tranh đời Đường. Cuộn *Quốc quốc phu nhân du xuân*

viên đồ (Tranh phụ nhân nước Quắc chơi vườn xuân) hiện tàng trữ ở Viện bảo tàng tỉnh Liêu Ninh được truyền là tranh đời Đường do Triệu Cát tô theo mà giữ được. Cuộn *Mục phóng đồ* của Vi Yển đời Đường cũng là nhờ sự "tô theo" của Lý Công Lân thời Bắc Tống mới lưu truyền được đến nay. Nhiều danh tác khác như cuộn *Lạc thần phú đồ* của Cố Khải Chi, cuộn *Liệt nữ nhân trí đồ* cũng của Cố Khải Chi, cuộn *Bộ liễn đồ* của Diêm Lập Bản vv đều là bản tô theo, ngày nay không sao biết được thân thế của những người "tô theo" đó nữa, nhưng vẫn có thể nhờ những bản tô theo đó mà nhìn thấy khá cụ thể trình độ nghệ thuật hội hoạ của các nguyên tác giả từ thời Đông Tấn đến Đường - Ngũ đại, các "bản tô theo" ấy đều là những báu vật không thể thiếu được trong văn hoá truyền thống Trung Quốc.

Cuộn *Trùng bình hội kì đồ* của Chu Văn Cự, bản tô theo rất tinh tế đời Tống sẽ càng làm tăng chiều sâu nhận thức về nghệ thuật "tô theo".

Chu Văn Cự là họa sĩ Nam Đường thời Ngũ đại, người đất Cú Dung (nay thuộc Giang Tô), làm quan Hàn lâm đãi chiếu thời Hậu chủ Lý Dục. Sở trường vẽ sĩ nữ và biểu hiện đời sống quý tộc hoàng thất. Từng vẽ *Nam trang đồ*, *Anh hí đồ*, *Cung trung đồ* v.v, nay không còn trên đời, chỉ còn những bản tô theo của ông được một số Viện bảo tàng lớn trong và ngoài nước giữ được, như các cuộn *Trùng bình hội kì đồ*,

cuộn *Cung trung đồ*, cuộn *Lưu li đường nhân vật đồ* v.v đều là bản tô theo đời Tống.

Cuộn *Trùng bình hội kì đồ* nay giữ ở Viện bảo tàng Cổ Cung Bắc Kinh. Tranh vẽ Nam Đường trung chủ Lý Cảnh cùng với ba em trai là Cảnh Toại, Cảnh Đạt, Cảnh Dương đánh cờ, thể hiện đức hạnh của Lý Trung Chủ đối xử bình dị với các em. Tác phẩm có tính chất tranh chân dung và tranh hành lạc thời kỳ đầu. Phía trái bức tranh có vẽ một viên thị từng bé nhỏ, làm nổi bật vóc dáng cao lớn của nhân vật chính. Sau lưng họ có một bức bình phong, trên bình phong vẽ tranh theo tứ thơ Ngẫu miên (giác ngủ tình cờ) của nhà thơ đời Đường Bạch Cư Dị, tranh bình phong này lại vẽ một bức bình phong sơn thủy, cho nên tranh này mới mang tên "Trùng bình" (hai lớp bình phong).

Phong cách vẽ nhân vật của Chu Văn Cư xa thì hoạ theo Chu Phỏng đời Đường, gần thì bắt chước nét bút của Lý Hậu Chủ, theo sự ghi chép trong *Đồ hội bảo giám* của Hạ Văn Ngạn đời Nguyên "nét bút của Cử gầy guộc rắn rỏi mạnh mẽ, có lẽ học phép vẽ của chủ mình là Lý Trùng Quang. Vẽ vẽ sĩ nữ, thì không run bút, đại để gần với Chu Phỏng, nhưng đẹp hơn". Nhờ bản tô theo này, có thể gián tiếp nhìn thấy nét bút Chu Văn Cư học Lý Hậu Chủ. *Hoạ sử* của Thang Cấu đời Nguyên nói rằng: Chu Văn Cư "nét vẽ áo bút run run, có lẽ là nếp áo" tức là dùng nét bút run run để biểu

hiện cảm giác chất liệu của trang phục bằng vải. Nét áo nét chỉ trong bản "tô theo" này khớp với những ghi chép trong sử tịch. Qua bức tranh này, có thể mở rộng ra đến việc nhận thức bộ mặt cơ bản của toàn bộ hội họa Nam Đường và tình hình chung phát triển văn hoá Nam Đường, như các thứ đồ dùng gia đình, phục sức, đồ dùng thể dục v.v ở trong tranh, đều đã phản ánh hình thái vật chất của văn hoá cung đình đương thời, cũng cung cấp cho các nhà văn sử học những tài liệu hình tượng chân thực.

"Bản tô theo" là một nghệ thuật tái hiện nghệ thuật hội họa của thời trước, mức độ tinh xảo của nó thường khiến người đời sau khó lòng phân biệt với nét bút thật, đến nỗi có nhiều bản "tô theo" hàng trăm hàng ngàn năm nay vẫn bị ngộ nhận là nguyên tác, các bản "tô theo" đề cập đến trong bài viết này phải đến vài ba trăm năm gần đây mới được các nhà giám định gỡ tấm mạng che mặt, khôi phục lại diện mạo vốn có là "bản tô theo," đủ biết sự thông tuệ và tài trí của các thợ vẽ tô theo trong cung đình cổ đại cao biết chừng nào.

Ý nghĩa của bản "tô theo", chẳng những là lưu tồn một cách thông thường các danh họa của tiên hiền, mà còn thể hiện lòng tự tôn dân tộc và ý thức trách nhiệm quý trọng văn hoá truyền thống của dân tộc Trung Hoa. Chính việc trưng bày mọi nơi mọi lúc tính dẻo dai liên tục phát triển văn hoá dân tộc này mới khiến cho văn hoá dân tộc có thể kiêu hãnh

hiên ngang đứng trong cánh rừng văn hoá thế giới ngày nay. Trong dòng chảy hơn năm ngàn năm qua, nó chưa hề bao giờ khô cạn, mà trái lại từng dòng nước nhỏ rỉ rả vô cùng dồn thành sông lớn, và không ngớt đẩy đến cái cao trào. Đáng tiếc là, một số nền văn minh ngoại quốc như các nền văn minh cổ đại lưu vực sông Nil, lưu vực Lưỡng hà, lưu vực sông Ấn và duyên ngạn biển Aegean (một phần Địa Trung Hải), khi đạt đến đỉnh cao hưng thịnh của mình, do nhiều nguyên nhân trên nhiều mặt đã xảy ra sự đoạn tằng văn hoá, một thời rơi vào trầm tịch. Đứng trước nền văn hoá lịch sử rộng lớn sâu sắc lưu truyền không dứt của Tổ quốc, kế thừa và khai thác đã đến lúc không thể chậm trễ nữa.

KỸ THUẬT TUYỆT VỜI CỦA VƯỜN HỘI HOẠ TRUNG QUỐC (2)

Tả ý và "Bút mặc tiên nhân đồ"

Dư Huy

Hội hoạ tả thực phương Tây vì sao phát triển được hơn ngàn năm, và hình thành nên một quỹ tích vận hành khác xa nhau một trời một vực với hội hoạ Trung Quốc? Đó là do đặc chất tinh thần của triết học và mỹ học Hi Lạp cổ đại quyết định. Nhà triết học Hi Lạp ở thế kỉ IV trước công nguyên là Aristotle (Người Pháp viết là Aristotle - ND) đã đặt nền tảng cho tư tưởng mỹ học châu Âu, ông đã khẳng định tính chân thực khách quan của tác phẩm nghệ thuật, nêu ra mệnh đề mỹ học "mô phỏng thiên nhiên". Ông cho rằng : "Mô phỏng phải nên vạch ra tính phổ biến và tính tất yếu của phát triển trong sự vật, bản thân nó đã bao hàm sự sáng tạo của người nghệ sĩ". Cho mãi đến nhà hoạ sĩ vĩ đại thời văn nghệ phục hưng Italia thế kỉ 15, 16 là Đơ - Vanhxi⁽¹⁾ vẫn tiếp tục thuyết giải chân lý mà Aristotle đã nêu lên. Cuốn *Bàn về hội hoạ*

(1).Leonardo da vinci (1452 - 1519) hoạ sĩ người Italia, nhân vật vĩ đại thời Văn nghệ Phục hưng, tinh thông cả toán học, công trình, cơ học v.v.

của ông đã nhấn mạnh "Hội họa đáng khen nhất là hội họa có thể giống nhất". Dưới sự chỉ dẫn của lý luận đề xướng tả thực, hội họa phương Tây tích cực huy động mọi thủ đoạn khoa học để đạt tới hiệu quả nghệ thuật "mô phỏng tự nhiên. ĐơVanhxi tự tay giải phẫu hơn ba chục tử thi đàn ông đàn bà, nhà kiến trúc Brunelleschi⁽¹⁾ đầu thế kỷ 15 đem thành quả khoa học của kỷ hà hoặc học trong toán học diễn thành hội họa thâu thị học biểu hiện không gian ba chiều dài, rộng, sâu. Bước phát triển mới của nghiên cứu quang học thế kỷ 19 mang lại cơ hội mới cho phái ấn tượng Pháp nhất là các họa sĩ phái điểm màu, họ đã linh hoạt mượn màu sắc để miêu tả nguồn sáng và mây mù sương khói trong thiên nhiên hệt như bóng sáng lơ lửng không ngừng.

Đối lập với hội họa tả thực phương Tây là hội họa tả ý của Trung Quốc cổ đại. Triết học và mỹ học Lão Tử, người gần như đồng thời với Aristotle đã đặt cơ sở lý luận cho tranh tả ý buổi đầu. Các quan niệm thẩm mỹ "đại tượng vô hình" "ngũ sắc linh nhân mục huyền..." trong sách *Lão tử* đã có ảnh hưởng rất lớn đến các họa sĩ hậu thế

Những tư tưởng bàn về tranh như "đi hình tả thần" (lấy cái hình diễn tả cái thần) và "thiên tượng diện đắc" (Chuyển sự suy nghĩ sẽ được chân lý một cách kì diệu) của Cố Khải Chi đời Đông Tấn cũng nhấn mạnh tính năng động chủ quan

(1). *Filippo Brunelleschi (1377 - 1446)* nhà kiến trúc người Italia.

của họa sĩ, chú trọng mượn việc miêu tả hình tượng khách quan để biểu hiện tinh thần nội tại của nhân vật, đến Tô Thúc cuối thời Bắc Tống đã xác lập lý tưởng “văn nhân họa” trong đó các kiến giải “luyện họa dĩ hình tự, kiến dữ nhi đồng lân” (bàn vẽ vẽ chỉ chú ý cái hình cho giống thì kiến giải cũng ngang với trẻ con) và “quan sĩ nhân họa. .. thủ kỳ ý khí sở đáo” (xem tranh của kẻ sĩ cốt lấy cái điều mà ý khí của người ấy đạt tới) đến Nghê Vân Lâm đời Nguyên thì càng tới cực điểm: “dật bút thảo thảo, bất cấu hình tự” (nét bút phóng khoáng, chẳng cấu giống hình) là đặc sắc tạo hình của Nghê Vân Lâm. Hoạt động hội họa dưới sự chỉ đạo của tư tưởng thẩm mỹ này thì không thể tham khảo thành quả nghiên cứu của khoa học tự nhiên để chạy theo cái hiệu quả biểu hiện vật tượng cho giống như thật.

Vì thế, khi chúng ta mở cuộn ra để thưởng thức tranh Lương Khải họa sĩ Nam Tống, nhìn thấy mấy hình tượng nhân vật kì dị, thì không lấy gì làm lạ, cảm thấy tranh ấy với tinh thần nội tại của nhân vật hoà hợp sát sao một cách tự nhiên, không hề có cảm tưởng lên gân điệu bộ. Như tình cảm sôi nổi của Lục tổ Phật giáo Thiền tông trong các tranh *Lục Tổ tư kinh đô* (Tranh Lục Tổ xé kinh) và *Lục tổ chúc trúc đô* (Tranh Lục Tổ chặt trúc), nét tiêu sái phóng khoáng của Lý Bạch trong tranh *Thái Bạch hành ngâm đô* (Tranh Lý Bạch vừa đi vừa làm thơ), vẻ chất phác đến ngây thơ của nhà sư béo trong tranh *Bố đãi đô* (Chiếc túi vải) đều khoa trương và giản lược hoá hình tượng nhân vật đến cực độ,

làm hiện rõ đặc trưng và cá tính của từng người trong số đó.

Tranh *Bát mặc tiên nhân đồ* (Giấy bản, mực nước, dọc 48.7 ngang 22.7 cm, Viện bảo tàng Cố Cung Đài Bắc lưu giữ) là tác phẩm tiêu biểu của tranh nhân vật do Lương Khải vẽ, toàn tranh dùng mực quét một cách tùy ý, không tô màu, khó mà lấy nhân thể giải phẫu học và sắc thái học của phương tây để đòi hỏi bất bề đúng sai đối với bức danh họa này mà chỗ tinh túy của nó là ở cách tạo hình kì lạ và khoa trương.

Tác giả chỉ bằng mấy nét bút sơ sài mà bôi vẽ ra hình tượng một vị tiên không áo không giày. Thần thái của ông tiên là quỷ bí, mỉm miệng, nhướn mũi, hai mắt lim dim ngái ngủ, nửa cười vui nửa chế giễu, tưởng chừng đã thấy suốt hết trăm ngàn trạng thái của thế gian. Tác giả áp dụng thủ pháp nghệ thuật khoa trương, phóng đại thối phóng văng trán cao, dùng mực đậm vẽ ngũ quan, và tập trung vào một khối ở mức độ lớn nhất, lại dùng màu mực nhạt phác ra bộ râu rồng của ông tiên: Thân hình ông tiên béo nhưng không phệ. Khoa trương phần bụng, để cho ông tiên phanh áo hở rốn, nhún vai rụt cổ, toàn bộ tạo hình giản hoá thành một hình chữ nhật. Dáng đi của tiên mang vẻ say hoa sĩ đã chọn đúng cái giây lát đổi bước chân trong khi rảo bước thay đổi trọng tâm làm cho tiên ông hiện lên sinh động thú vị.

Về tạo hình hoạ sĩ chẳng những đã táo bạo khoa trương đặc trưng của đối tượng mà còn mạnh dạn dùng bút thô mực đậm gạt bỏ chi tiết, nét bút cực kì giản lược khái quát, dùng dấu bút trung bình vẽ xong khuôn mặt, chấm thêm mực đậm xuôi theo bờ vai quét nghiêng xuống mấy nét, từ trên xuống dưới đậm rồi nhạt dần, lại khê dùng mực hơi đậm vẽ ra gấu quần và hài sảo, thuận tay kí hai chữ thảo Lương Khải tên mình ở góc trái bên dưới bức tranh. Toàn bức tranh dùng bút vẽ một hơi khí mạnh liền nhau, trong sự hả hê nhìn rõ bút lực, ở chỗ lai láng thấy hết tinh thần, khiến khán giả cảm nhận sâu xa cái kì diệu của phương thức tạo hình "bất cấu hình tự cấu sinh vận" (lời Từ Vị: không cấu sự giống thật về hình mà cấu cái tinh thần sống động), tinh thần huyết mạch của người xem tranh như cũng lưu thông thoả thích theo với đường bút cuồng dật hào phóng của hoạ sĩ.

Vương Kha Ngọc đời Minh đã ca ngợi trong *San hô vông*: "*Hoạ pháp thuỷ tông Lương Khải biến, Quan đồ do hỉ mặc như tân; Cổ lai nhân vật vi cao phẩm, mãn nhãn yên vân bút để xuân*" (Phương pháp vẽ bắt đầu cải biến từ Lương Khải, nay nhìn tranh còn mừng thấy nét mực như mới. Xưa nay nhân vật là cao quý. Mây khói đầy trong mắt và ý xuân hiện đầy dưới ngòi bút). Cái gọi là "biến" là muốn nói rằng bút pháp vẽ tranh nhân vật bằng ý tưởng của Lương Khải trong tranh *Bát mặc tiên nhân đồ* là khác xa với kĩ pháp bạch miêu của Lý Công Lân đời Tống, được gọi là "giảm bút miêu", hoàn toàn đối lập với phong cách hội hoạ "viện thể"

ti mẩn ngay ngắn, chặt chẽ khéo léo, cố ý tả thực. *Hội sự chỉ mông* của Trâu Đức Trung đời Minh liệt làm một trong thập bát miêu. "Giảm bút miêu" chú ý dùng nét bút thật gọn rõ để xây dựng hình tượng, cường điệu tinh thần nội tại của đối tượng khách quan cũng như của họa sĩ mà lược đi những cành lá chi tiết, điều này đòi hỏi năng lực quan sát nhạy bén và thủ đoạn khái quát tinh tế sâu sắc cùng với kĩ xảo nét bút thành thực. Phong cách vẽ nhân vật tả ý bằng nét bút thô phác đã xuất hiện từ thời Tây Thục Ngũ đại, nhân vật tiêu biểu là Thạch Khắc, truyền rằng có cuộn tranh *Nhi tổ điều tâm đồ*, hẳn là viễn tổ của phong cách tranh Lương Khải. Lương Khải về phương diện truyền thần và mặc vận (phong cách dùng mực) đã vượt xa tiền nhân, ảnh hưởng đến phong cách tả ý của Tăng Pháp Thường cuối thời Nam Tống, thậm chí lan cả sang giới hội họa Nhật Bản. Tăng Ngọc Giản đời Nguyên, Từ Vị đời Minh và Kim Nông, La Sính đời Thanh v.v. đều đề cao tranh nhân vật tả ý, trở thành ngôn ngữ nghệ thuật của một số họa sĩ văn nhân có cá tính rõ rệt muốn giải bày tâm sự và chí hướng của mình.

"Hoạ như kì nhân", tranh tức là người. hình tượng nghệ thuật và phong cách nghệ thuật giàu cá tính thường ra đời từ bàn tay của những họa sĩ giàu cá tính. Lương Khải, năm sinh năm mất không rõ quê quán Đông Bình, Sơn Đông, làm Hoạ viện đãi chiếu trong những năm Gia Thái (1201 - 1204) Tống Ninh tông (Nam Tống). Ông theo thầy là Kỳ hầu Giả Sử Cổ ở hoạ viện, và noi theo kĩ xảo bút pháp của họa sĩ

Thạch Khắc đời Tây Thục - Ngũ đại chuyên vẽ nhân vật bằng nét bút thô phác, phong cách cuồng dật đã vượt xa thấy. Tính ông phóng khoáng không gò bó, thường uống rượu say hát nghêu ngao, xem thường lợi lộc, không câu nệ lễ pháp, người gọi đùa là "Lương phong tử" (Lương "điên"). Tống Ninh tông Triệu Khoáng từng thưởng kim đới (đai vàng) cho, song Lương Khải không nhận, cứ treo ở trong viện khiến các hoạ sĩ trong viện đều kinh hãi. Vì thế, *Bát mặc tiên nhân đồ* về thực chất chính là hình ảnh chân thực của tinh thần nội tại bản thân tác giả, hơn nữa là sự chống đối và châm biếm không lời, chế giễu lễ giáo phong kiến bóp nghẹt nhân tính, chà đạp tính linh.

Những hoạ sĩ cổ đại Trung Quốc bị gọi là "điên" như Lương Khải không phải là ít, trong đó phần lớn là hoạ sĩ văn nhân, có người thật điên, có người giả cuồng, thường biểu hiện ra những hành vi quái dị không hợp với thường tình. Cái tâm lý bệnh thái này là do tâm linh bị bóp nắn nghiêm trọng gây ra, hung thủ đích thực chính là cái xã hội bệnh hoạn dưới nền chuyên chế phong kiến. Như hoạ sĩ Vương Miện cuối đời Nguyên, đầu đội mũ cao điểm, mình khoác áo tơ xanh, đi guốc gỗ cao dài mũi, đeo kiếm gỗ, đi hát nghêu ngao ngoài phố, hoặc cười bò vàng, tay cầm *Hán thư*: một hoạ sĩ khác là Từ Vị, điên đến nỗi giết vợ và mắc tội, người Bát đại sơn ở đầu đời Thanh, sau khi nhà Minh mất thì giả điên giả câm xa lánh việc đời. Bô Hoa cuối đời Thanh suốt đời bôi bẩn đầy người cho đến chết, người ta gọi

là Bồ Lạp Đạp (Bồ "rác")... Tranh tả ý bằng thủy mặc của họ cá tính rõ nét, giải bày tất cả nỗi đau khổ và phiền muộn sâu kín đáy lòng. Sinh hoạt không câu nệ lễ phép và nghệ thuật không trọng pháp độ đã đạt tới sự thống nhất: tái hiện như thật cái ngoại hình của hiện tượng khách quan không đủ để biểu đạt cái thế giới tâm linh đã bóp méo. Bởi thế tất cả những hình tượng nghệ thuật cuồng điên quái gở, kì dị, u mua, hài hước tuôn ra từ đầu bút, đều đến cực độ.

Có những họa sĩ Đông, Tây mà cuộc đời có những sự giống nhau ghê gớm, như họa sĩ ấn tượng lừng danh nước Pháp cuối thế kỉ 19 Van Gốc và họa sĩ Italia cùng thời Môtigliani không chịu đựng nổi sự giày vò của cuộc sống, một người mắc bệnh tảo cuồng, người kia mắc bệnh tâm thần uất ức, khiến cho ngôn ngữ tạo hình của họ bỗng nhiên biến đổi lớn lao. Nét bút hình tuyến bẻ cong và múa lên điên loạn của Van Gốc đã tổ hợp thành *Trời sao*, *Cây sam* và *Chân dung tự hoạ* của ông, còn nhân vật dưới ngòi bút của Môtigliani thì dài lê lêu đều ra, vẽ nên chân dung nhiều phụ nữ bằng một phong cách hội họa trầm lắng nghiêm trang, đã biểu hiện tinh thần và tình cảm suy sụp thương cảm của ông.

TUYỆT KỲ TRONG VƯỜN HỘI HOẠ TRUNG QUỐC (3):

Thi thư họa ấn với "Thạch Lựu Đố"

Dư Hoa

Hoạ văn nhân Trung Quốc, về mặt kết cấu nghệ thuật, đã hoà trộn thơ văn, thi pháp, hội hoạ và ấn chương với nhau, đó là môn nghệ thuật tổng hợp của một nền văn hoá cổ truyền độc đáo, được tích lũy và tôi luyện nhiều đời. Người đều móng cho hoạ văn nhân là những văn nhân sĩ đại phu cuối thời bắc Tống như Văn Đồng, Tô Thức, Mễ Phi v.v..., họ vừa là nhà thơ, vừa là nhà thư pháp, so với những thợ vẽ dân gian hoặc hoạ sĩ cung đình, về mặt văn hoá, họ vốn có tài trí phong phú và nổi bật, và điều đó tất nhiên sẽ được thi thố trong hội hoạ của họ ; họ hoà trộn nhuần nhuyễn giữa thi, thư, hoạ với nhau. Đến cuối đời nhà Nguyên, rất nhiều hoạ sĩ lại khắc thêm ấn như Triệu Mạnh Phủ. Vương Miện v.v... lại đưa nghệ thuật khắc ấn vào tranh vẽ, hoàn thiện thêm yếu tố hình thức chủ yếu trong hoạ văn nhân là Thi, thư, hoạ, ấn (thơ, thư pháp - cách viết chữ nghệ thuật -, vẽ và ấn).

Điều đáng so sánh là trong hội hoạ và lý luận hội hoạ phương Tây, hầu như không tìm thấy chỗ đứng của thư pháp trong hội hoạ. Có hay chăng chỉ là ở một góc không nổi bật lắm của tác phẩm viết mấy chữ có tác dụng ký tên mà thôi, đó là do diện bao quát hàm chứa của nghệ thuật phương Tây không bao gồm thư pháp, lại càng không thể nói đến nghệ thuật ấn chương là thứ độc đáo duy nhất chỉ Trung Quốc mới có. Và lại quan hệ giữa thơ với hoạ, là vấn đề mà ở phương Tây người ta tranh cãi liên tục, khác hẳn với nhận thức chung mà các văn nhân cổ đại của Trung Quốc đã đi đến nhất trí là "thi hoạ tương thông" (Thơ và hoạ đi đôi với nhau). Chẳng hạn có những người chống lại quan điểm thơ và hoạ đi đôi với nhau như nhà văn Hi Lạp thời kỳ đế quốc La Mã cổ đại Plu-tác cho rằng : "Hội hoạ tuyệt đối không dính dáng gì đến thi ca, thi ca cũng vì thế không liên quan đến hội hoạ, giữa hai cái chẳng có điểm nào bồi bổ cho nhau". Nhà mỹ học Đức ở thế kỷ 18 Lexin thậm chí còn chỉ ra rằng, cách nhìn nhận cho rằng thơ với hoạ giống nhau là một "quan điểm ly kỳ". Còn nhà hội hoạ Uy nít xi của Ý Ta lia là Uáyrô Nátxe thì lại cho "hoạ sĩ có sự tự do giống như nhà thơ". Hoạ sĩ người Pháp thuộc phái lãng mạn Dơ laccô lô at còn nhấn mạnh "Thơ là nguồn vô tận làm phong phú thêm sức tưởng tượng của hoạ sĩ".

Các hoạ sĩ phương Tây cũng chú trọng chất lọc và thu hút được tinh hoa của các môn nghệ thuật anh em khác. Một trong ba nhà văn nghệ phục hưng lỗi lạc của Ý Italia Mi Khai

lăng Siro đã mượn những giai điệu trong âm nhạc, làm cho tác phẩm của mình tăng thêm độ cuốn hút. Một số nhà văn ở thế kỷ 18 của Pháp cũng mong muốn các nhà họa sĩ tìm ra được mối liên hệ nội tại giữa hội họa với hí kịch, kiến trúc, điêu khắc v.v..., nêu ra quan điểm họa sĩ phải tôn nhà văn và nhà triết học lên làm thầy. Họa văn nhân Trung Quốc và hội họa phương tây với các môn nghệ thuật anh em đang tồn tại những khoảng cách khác nhau và mối liên hệ khác nhau, hình thành một kết cấu nghệ thuật hoàn toàn khác nhau.

Kết cấu họa văn nhân Trung Quốc trước hết thể hiện ở mối liên hệ hữu cơ trong cấu tạo một bức tranh, thơ và những chữ phụ đề hoặc dấu ấn đóng trên bức vẽ đều phải phục tùng một bố cục thống nhất nghiêm chỉnh, đều là những nội dung không thể cắt rời của một bức tranh. Mà điều quan trọng hơn là ở chỗ, thi thư họa ấn ở đây là sự hợp nhất tinh thần nội tại, từ góc độ thẩm mỹ đến phong cách nghệ thuật cụ thể đều thể hiện ra ma lực nghệ thuật giống nhau. Như bức tranh "Nho" bằng mực của Từ Mi đời Minh, nội dung của thơ đã cùng phong cách của thư, của họa, của ấn thổ lộ hết lên mỗi tình cảm phóng khoáng và thương cảm. Sự kết hợp của thi thư ấn với họa của họa văn nhân mỗi cái đều có phương thức kết hợp dung hoà khác nhau, đó là sự quyết định của đặc chất các môn nghệ thuật anh em.

1 - Kết hợp thơ với hoạ. Ngay từ đời nhà Đường, nhà thơ Vương Duy khi vẽ tranh đã biểu hiện ý thơ đậm đà vui th...
diễn viên của mình, bởi vậy Tô Thúc nói : "Đọc thơ Ma Cật, trong thơ có hoạ, xem tranh của Ma Cật, trong hoạ có thơ" và nêu ra tư tưởng nghệ thuật "thi hoạ vốn như nhau". Bởi vậy các hoạ sĩ thời xưa thường "đọc những câu thơ đẹp của người xưa mà thấy có những ý đẹp như có thể vẽ ra được" (Mộc tuyền cao chí tập) mang biểu một khung cảnh nghệ thuật giống như thơ vậy.

2 - Kết hợp thư với hoạ : Thư và hoạ của Trung Quốc vốn có chung một nguồn, có công cụ biểu hiện giống nhau và thủ pháp tạo hình gần giống nhau. Những hoạ sĩ văn nhân giỏi thư pháp thì rất dễ đưa nét bút trong thư pháp chuyển hoá thành ngôn ngữ của nghệ thuật tạo hình, như hoạ sĩ văn nhân đời Nguyên Kha Cửu Tư khi vẽ trúc "Vẽ thân dùng nét chữ triện, vẽ cành dùng nét thảo, vẽ lá dùng nét mác, hoặc dùng cách phẩy bút của Lỗ Công, cây đá dùng nét kim thoa, (Triệu Mạnh Phủ ngữ) Triệu Mạnh Phủ cũng hợp nhất nét bút giữa viết và vẽ, từng làm thơ làm phú rằng : "Đá như bay, cây như nét đại triện, vẽ trúc còn phải thông bát pháp, nếu cũng có người biết như thế này, phải nên hiểu rằng thư và hoạ vốn cùng nhau".

3 - Kết hợp ấn với hoạ : Ấn là con dấu của tác giả trên bức vẽ, vốn là một tiêu chí để phân biệt tác phẩm của người này với người khác, sớm nhất thấy xuất hiện trong bức

tranh *xuân đến sớm* của Quách Hy đời Bắc Tống. Đến đời Nguyên, ấn chương đã thăng hoa lên thành môn nghệ thuật có cương vực ngang với hoạ trong một bức vẽ và trở thành một bộ phận quan trọng cấu tạo nên bức tranh, phong cách của ấn chương và của nét vẽ soi dọi làm đẹp lẫn cho nhau. Ngoài dấu tên, đời Nguyên còn áp dụng rộng rãi loại con dấu nữa gọi là nhàn chương, lời văn trong đó thường khúc xạ lên chủ đề tư tưởng của bức hoạ hoặc trạng thái tình cảm trong khi sáng tác của hoạ sĩ, có tác dụng nêu dấu đề cho bức vẽ. Thí dụ nhàn chương mà hoạ sĩ thuỷ mặc giàu sáng tạo dấu đời nhà Thanh là Thạch Đào, đã có những câu bày tỏ tư tưởng hội hoạ của ông như : "hợp đạo càn khôn"...

Hoạ sĩ đại biểu cho Hải phái cuối đời Thanh Ngô Xương Thạc (1844 - 1927) lại là một bậc văn nhân có nhiều sáng tạo độc đáo về cả các mặt thi, thư, hoạ, ấn, ông lúc đầu tên là Tuấn, tự Xương Thạc, hiệu Phủ Lư, người huyện Cát an tỉnh Triết Giang, xuất thân nghèo khó, khi hơn mười tuổi đã rất say mê khắc dấu, năm 20 tuổi thi đậu tú tài, năm năm mươi ba tuổi được cử làm huyện lệnh của huyện An Đông (nay là huyện Liên Thủy) tỉnh Giang Tô. Vì không thích xu nịnh và bòn rút của dân chúng, hơn tháng sau đã từ quan đi về phương nam ngụ cư ở Giang Tây, Triết Giang và Thượng Hải, từ bỏ con đường quan lại, bằng tài hoa nghệ thuật đối từ sự cần cù và sức vươn lên, sống giữa bà con dân phố.

Thượng Hải thời kỳ cuối thế kỷ 19 đã là trung tâm kinh tế mậu dịch của một số tỉnh phía Đông Nam, về mặt văn hoá, Thượng Hải đang chịu sự va chạm giữa văn hoá truyền thống và văn hoá phương tây. Các họa sĩ từ Giang Tô, Triết Giang tới đã tụ tập ở Thượng Hải, đã dung hoà nhuần nhuyễn văn hoá truyền thống của văn nhân sĩ đại phu với văn hoá thị dân, ở một mức độ nhất định lại hấp thụ màu sắc của hội họa phương Tây, với phong thái nhiệt tình, thoải mái, và thuần phác trong sáng trong hội họa tạo nên trường phái Thượng Hải gọi là Hải Phái, là môn nghệ thuật hội họa vừa thanh vừa tục lúc bấy giờ.

Khi mới hơn mười năm tuổi, được họa sĩ Hải phái là Nhiệm Bá Niên khuyến khích, Ngô Xương Thạc bắt đầu vẽ tranh, thực ra khi còn bé học viết chữ, khắc dấu, ông đã có những ấn tượng và hiểu biết về hội họa. Ông cũng nghiên cứu sâu về Thẩm Chu, Trần Thuần, Từ Vị đời Minh cũng như bất đại sơn nhân đời Thanh, Thạch Đào và Dương Châu bát quái v.v... ông học rất sâu, phong cách thơ là phong cách Hán Ngụy Nhạc phủ và có khí phách mạnh mẽ của Tứ kiệt đời Đường.

Tranh *Thạch lựu đồ* của ông (hiện đang lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung) vẽ vào năm 1921, lúc ông 78 tuổi, đúng vào lúc tài nghệ hội họa ở độ chín muồi nhất. Những quả lựu trong tranh nặng, chắc nên cảm giác lập thể rất đậm đà. Nhà họa sĩ đã dùng nét bút đậm vẽ ra hai chùm lựu nặng

gãy cành, khuếch đại thể tích của quả lựu, giữa đó là hai tảng đá tảng chiều sâu không gian, bức tranh dưới nặng trên nhẹ, phía trên lại có đề thơ, làm cân bằng giữa trên với dưới. Bài thơ viết :

Tiền say bóc vỏ trái lựu hồng.

Thơ viết trên tường tọng lại ông.

Hạt hạt rơi ra như mã não.

Ái dù tươi cũng chẳng cần mong.

Mùa xuân năm Tân Dậu. Ngô Xương Thạc 78 tuổi.

Đặc điểm ở thế chọn của bố cục bức tranh thường thường là trong gây khúc quanh co để tìm ra chỗ khí thế vươn dài, trong rậm rạp giành lấy khoảng trời quang đãng.

Những hoạ sĩ phái Thượng Hải mà tác phẩm của họ đều thể hiện tài năng qua cả bốn mặt thi, thư, hoạ, ấn thì có Triệu Chi Hiêm, Hư Cốc, Hồ Tích Giai, nhưng người đứng đầu, phải nói đến Ngô Xương Thạc. Ông còn tạo nét vẽ bên ngoài bức hoạ, làm cho thi thư hoạ ấn bồi bổ lẫn cho nhau, soi dọi lẫn cho nhau. Ngô Xương Thạc bắt đầu từ thư ấn trước, người thầy dạy viết chữ cho ông như Chung Giao, Vương Hy Chi, Nhan Chân Khanh và những người khắc bia Hán, Đường: Nét chữ triện rất đặc lực trong khắc đá đời Tấn, Hán và văn khắc nổi trên đá, lấy bút pháp cô đọng trên chữ vàng đá với một khí thế mạnh mẽ để vận dụng vào nét vẽ, tự gọi đó là bút pháp *Kim thác dao*, mang đậm nét bút chữ triện, trong bức vẽ, nét bút cứng cỏi đều có được từ nét triện phóng khoáng mà ra, từng nét một liên quan đến khí thế của cả một bức tranh, không nét nào thừa. Với những

màu sắc đậm đà tạo nên những quả lựu, sắc màu tươi non mà không hề có cảm giác nóng vội, màu đen chan hoà, vào rất tự nhiên, rửa sạch những gì gai gợn, trên bức tranh lại có đóng dấu "Ngô Tuấn Khanh chỉ ấn" và dấu của "Ngô Xương Thạc" v.v... thực tế là sự cô đọng tinh thần của cả bức hoạ, phương pháp đóng dấu và lực đóng xuống cũng như phong cách của dấu đã dung hoà với chữ viết và nét vẽ, khuôn ấn một vài tác đó, với nét khắc ấn thời Hán, dung hoà với nét vẽ tạo nên khí thế hào hùng của nghệ thuật Tấn Hán, ở đây sự kết hợp của thi thư hoạ ấn là sự xuyên suốt của tinh thần nội tại của tác giả chan hoà với cảnh vật thiên nhiên, cùng ngưng đọng lại ở khí phách "sâu nặng lớn lao" của nghệ thuật Tấn Hán. Ngô Xương Thạc cũng đã từng đề thơ gửi gắm lòng mình với nghệ thuật tri ấn Tấn Hán :

"Thiên hạ mấy người học Tấn Hán

Đến nỗi ép mình thành ố m o.

Tính ta phóng khoáng như chim hạc

Không chịu gò trong nét khắc thô".

Qua việc hấp thụ thành tựu nghệ thuật thi, thư, ấn của những người đi trước, Ngô Xương Thạc đã phát huy rộng rãi khí phách sâu xa lớn mạnh của nghệ thuật dân tộc thời Tấn Hán, để cho nghệ thuật hoạ văn nhân có một sức sống mới và đã thai nghén ra những bậc tài ba hội hoạ có nhiều sáng tạo như Tề Bạch Thạch, Phan Thiên Thọ v.v...

TUYỆT KỸ TRONG LÀNG HỘI HOẠ TRUNG QUỐC

(4) VỀ BẰNG NGÓN TAY VỚI BÚC

"Cao Lĩnh độc lập đồ"

Dư Huy

Dùng ngón tay hoặc bàn tay thay bút, vẽ ngang vẽ dọc trên giấy tuyên, tạo nên những hình tượng nghệ thuật bằng nét vẽ đơn giản phóng khoáng nhưng lại tinh luyện, khái quát, giống như tranh thuỷ mặc, đó tức là chỉ hoạ (tranh vẽ bằng ngón tay) khiến cho người phương Tây ngày nay rất khen ngợi.

Nghệ thuật chỉ hoạ sớm nhất, có lẽ phải đi ngược dòng lịch sử đến với những nét hoa văn gốm màu của văn hoá NgưỡngThiếu thời đại đồ đá mới cách đây khoảng 5000 năm trước, thợ gốm khi làm quay phôi gốm, lấy ngón tay chấm màu, ấn nhẹ vào phía ngoài của phôi gốm, một loáng đã xuất hiện những đường hoa văn rộng hẹp như nhau, sau đó dùng bút màu tô lên, như thế là đã hoàn thành công việc vẽ màu cho một mặt hàng gốm.

Nhà chỉ hoạ thấy sớm nhất trong sử sách là nhà khoa học Trương Hành ở thời Đông Hán, theo sự ghi chép trong

cuốn thứ 4 *Lịch đại danh hoạ ký*, ngày xưa huyện Phú Thành, Kiến châu ở trên núi có loài thú, tên là hải thần mình lợn đầu người, dáng vẻ hung dữ ác bằng trăm ma quỷ, hay xuất hiện ở tảng đá bên mép nước Bình Tử (tức là Trương Hành) vẽ theo, con thú xuống đầm không xuất hiện nữa. Hoặc là nói : "Con thú ấy sợ người vẽ, nên không ra nữa, không tốn giấy mực nữa". Con thú quả có ra, Bình Tử vòng tay đứng im, ngấm lấy ngón tay vẽ thú, chỗ ấy ngày nay gọi là "Đầm ngấm thú". Đến cuối đời Đường, chỉ hoạ đã đi vào thời kỳ phát triển khá thuận thực, theo quyển số 10 của sách trên, hoạ sĩ thuỷ mặc Trương Thao khi vẽ tranh "đã dùng tay vờn lên lụa" đã chứng thực cho một phương thức biểu hiện của chỉ hoạ.

Do chỉ hoạ không thích hợp trong việc thể hiện những nét tỉ mỉ của cảnh vật, sau triều Huy Tông của Bắc Tống, luôn chú trọng việc tả thực, chỉ hoạ bị lạnh nhạt và quên lãng, ít có người ngó ngàng tới ; cho mãi đến trước đời Thanh, Cao Kỳ Bội ra sức chấn hưng nghệ thuật chỉ hoạ và đưa nó lên một đỉnh cao nghệ thuật mới ; tạo nên trường phái chỉ hoạ nổi tiếng ở Trung Quốc.

Cao Kỳ Bội (1660 -1734), tự Vĩ Chi, hiệu Thả Viên, người huyện Thiết Lĩnh (nay thuộc tỉnh Liêu Ninh), sinh trưởng trong một gia đình quan lại, từng làm quan hữu thị lang bộ Hình, năm 8 tuổi đã học vẽ, chưa đến tuổi thành niên, đã có thành tựu, tự cho rằng môn chỉ hoạ của mình được tiếp thu

từ trong mộng đến đời cháu chắt họ Cao là Cao Bỉnh từng viết cuốn *"Chỉ đầu họa thuyết"* (nói về vẽ ngón tay) đã ghi chép lại quá trình nảy sinh môn chỉ họa của tổ tiên mình, tuy có những tình tiết hoang đường, nhưng từ đó cũng hé mở ra những tình tiết nói lên Cao Kỳ Bội là người sáng lập ra trường phái chỉ họa thời bấy giờ.

Chỉ họa của Cao Kỳ Bội liên quan đến vẽ hoa chim, nhân vật, sơn thủy, rồng hổ v.v... không đề tài nào không tinh xảo, tranh vẽ của cả đời ông vô cùng phong phú, bức vẽ "đứng một mình trên mỏm núi" hiện nay đang lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh, là một trong những tác phẩm tinh tế đó. Giấy để vẽ dùng cho tranh thủy mặc dài 70,5 cm, rộng 38,5, vẽ một văn sĩ đứng trên một mỏm cao, hai tay chấp sau lưng, đứng ngược chiều gió, dải áo bay tung, vẻ mặt nhân vật có nét tươi cười, đang ngửa mặt ngóng trông những áng mây bay. Cảnh phía sau là một khoảng không rộng lớn, cấu tạo bức vẽ trên một hình tam giác vững chãi khiến chủ thể của nhân vật trở nên nổi trội. Bài thơ thất luật của tác giả, phụ họa với hình nhân vật đứng trên mỏm núi cao ở góc phải bên dưới, làm thay đổi bố cục bức tranh. Bài thơ viết:

"Vạn duyên thiên sự khách hà mang

Cửu điểm yên trung kỷ thực lương.

Phá lý đập lại sơn súc nào.

Không thiên kinh kiến nhất nhân trường."

Tạm dịch:

*Nhân duyên khách thế vội vàng sao
Giữa chốn điểm mây khéo xiết bao
Hài rách trèo lên non rứt cổ
Lưng trời kinh hãi thấy người cao*

Đó là sự mỉa mai của nhà thơ và họa sĩ với xã hội phong kiến mà con người muốn rẽ ngang. Nét mặt của văn nhân khô khan như bức *Tiểu thông minh đồ* mà Cao Kỳ Bội đã vẽ, quần áo cũng là trang phục của quan văn đời nhà Thanh, hiển nhiên đây rất có thể là bức chân dung tự họa của họa sĩ. Cao Kỳ Bội đã quá quen mắt với cảnh chìm nổi nơi quan trường, bản thân ông cũng đã từng nhiều phen vấp ngã, đường học hành lận đận, đối với đời người, sớm đã tạo nên một tính tình gẻ lạnh, bởi vậy, tranh của ông "như bày tỏ chút tình của nhà nho, không phải để coi chơi".

Hình tượng nhân vật trong tranh, dưới ngón tay của tác giả trở nên sinh động, tường tận, đầu ngón tay khê điểm xuyết thêm, tạo nên ngay được làn mi chòm râu, tinh thần cũng sống động, nếp áo ở dưới ngón tay của họa sĩ cũng bay lên rất tự nhiên, trong những nét xen kẽ giữa ngón tay và bàn tay, thể hiện lên thay đổi theo màu đen đậm nhạt, khô ướt của mỏm đá như trời vốn sinh ra, em họ ông là Cao Kỳ Trác từng miêu tả sự thoải mái phóng khoáng của Cao Kỳ Bội lúc vẽ tranh : "Vì lấy tay chấm mực mô phỏng nét khái quát, để lột tả hết cái thần của nó", "nếu làm ra mưa gió,

đuổi chim thú phải đi, muôn thú lên tột đỉnh, nhờ mười đầu ngón tay" Cao Kỳ Bội nhấn mạnh : "Nét vẽ từ trong mộng ra, mộng lại có từ trái tim". Tức là sáng tạo nghệ thuật phải từ ý của mình, vượt ra khỏi mọi sự trói buộc, tự do tung tẩy.

Cao Kỳ Bội kể đến việc vẽ chỉ hoạ như thế nào có nói : "Ta vẽ bằng tay ta, hạ tay chưa thành vật, vật thành tay bỗng không", "hạ tay chưa thành vật" tức là khi vẽ, sẽ có thể xảy ra nhưng hiệu quả ngoài ý muốn, tuy không thành hình tượng cụ thể, nhưng chỉ cần thêm vài nét là có thể muốn gì vẽ được nấy. "Vật thành tay bỗng không" tức là hình ảnh và tinh thần diễn tả hết rồi, mực trong tay cũng hết, một hơi là vẽ xong và cũng mang hết công sức ra gọt dũa. Cao Kỳ Bội cũng khuyên tránh thói quen điêu khắc, ông thường dùng một khuôn triện gọi là nhàn chương, với lời văn rằng: "Nhân bút hữu hần cố xả" "vì bút có hần nên phải bỏ", mới hay rằng trong chỉ hoạ, Cao Kỳ Bội không dùng lẫn bút lông, sự "thành kiến" với nét bút lại chính là nguyên nhân gây nên sự sáng tạo của ông, cho nên ông tự lấy biệt hiệu là "thợ sáng tạo" mà in lên trên tranh của mình.

Trường phái chỉ hoạ do Cao Kỳ Bội sáng tạo ra có tác dụng cực kỳ mạnh mẽ trong nền nghệ thuật đời nhà Thanh "Tứ, Vương, Ngô, Vện" được coi là hoạ phái chính thống là "Tiểu tứ vương", "Hậu tứ Vương" theo nhau xuất hiện. Sự xuất hiện của Cao Kỳ Bội, "Quét sạch bụi trần dưới bút

phàm phu", giống như các hoạ sĩ như Thạch Đào và "tám hoạ sĩ lớn", với nét chứa chan tình cảm, mang lại sức sống mới cho nền hội hoạ đời Thanh. Từ Cao Kỳ Bội trở đi, các hoạ sĩ chỉ hoạ nối nhau lớp này đến lớp khác, liên tục không dứt như cháu ngoại của Cao Kỳ Bội là Chu Luận Hàn, Lý Thế Trác, Tử Cao Kính v.v... đều được ông thân chinh truyền nghề cho, tiếp đó lại xuất hiện hàng loạt những danh thủ nổi tiếng về chỉ hoạ như Cao Tân, Lê Lâm, Tô Đình Dục, Anh Bảo v.v... cho đến nhà chỉ hoạ hàng đầu như Phan Thiên Thọ đều tiếp thu được phong thái chỉ hoạ của Cao Kỳ Bội ở những mức độ nhất định, mà tấm lòng của "người thợ sáng tạo" của Cao Kỳ Bội, đã gợi mở tư tưởng sáng tạo độc đáo cho rất nhiều hoạ sĩ đời sau.

Quá trình phát triển của hội hoạ phương Tây cũng là quá trình không ngừng sáng tạo, nhưng trong nghệ thuật tranh sơn dầu cổ điển của phương Tây, chưa từng có một thí dụ nào minh hoạ cho việc dùng ngón tay thay cho bút vẽ để thực hiện mục đích sáng tạo. Ngọn bút cọ sơn dầu có tính đàn hồi có thể khắc hoạ sự vật khách quan một cách tường tận đến chân tơ kẽ tóc, đó là điều mà không thể có một thủ đoạn nào có thể thay thế được, cuộc cách mạng hội hoạ cổ điển phương Tây chủ yếu thể hiện ở sự thay đổi về tư tưởng sáng tác và quan niệm thẩm mỹ ; sự thay đổi đó vị tất đã đưa đến sự thay đổi về vật liệu cho hội hoạ. Vật liệu mà nhà danh hoạ lãng mạn hồi thế kỷ 19 của Pháp là Đờ lac cơ Rô

va dùng cũng chẳng khác gì họa sĩ cổ điển đối lập với ông là Ac-gon đã dùng. Còn các nhà họa sĩ Trung Quốc từ xưa đến nay, một khi hình thành một quan niệm thẩm mỹ mới trong tư tưởng, thì có thể hoặc nhiều hoặc ít thay đổi công cụ hội họa, dùng một số thủ pháp nào đó để thực hiện phạm vi nghệ thuật lý tưởng của họ, như họa táng pháp cuối thời Tống thường trực tiếp dùng thân mía để vẽ. Nghệ Vân Lâm thì lại hầu như toàn dùng thứ cỏ tuyên để đạt tới hiệu quả nghệ thuật bằng nét mực khô nhạt ; nhà họa sĩ hiện đại Hoàng Tân Hồng dùng mực cô để vẽ, Trương Đại Thiên thể hiện bằng cách hắt màu, nhà họa sĩ đương đại Trương Đình thì vẽ tranh sơn thủy bằng mực cháy (tiêu mặc) v.v... nghệ thuật độc đáo thường đi với hoặc mượn công cụ độc đáo để thể hiện tài hoa nghệ thuật khác người của mình.

TUYỆT KỸ TRONG LÀNG HỘI HOẠ TRUNG QUỐC

(5) MẶC HÍ VỚI

"Tiêu Tương kỳ quan đồ"

Triệu Chí Thành.

Một số vùng ở miền Nam Trung Quốc, do nhiều ngày có khí trời u ám và ẩm thấp, cho nên buổi sáng sớm ở vùng núi, hay buổi chiều sau cơn mưa, thường hay xuất hiện những dải sương mù. Những lúc như thế những đỉnh núi phía xa như dần dần ẩn mình đi, đường nét bao quanh cây lá núi non cũng trở nên mờ nhạt, thiên nhiên xán lạn đầy màu sắc hàng ngày bỗng trở thành một thế giới đơn thuần với ba màu đen, xám, trắng. Tranh *Tiêu Tương kỳ quan đồ* của nhà danh họa nổi tiếng thời Nam Tống Mễ Hữu Nhân là những tác phẩm xuất sắc trong việc miêu tả cảnh sắc thiên nhiên này.

Cuộn *Tiêu Tương kỳ quan đồ* bản bằng giấy, vẽ bằng bút mực, dọc 19,8 cm, ngang 289,5 cm, hiện lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh. Cả bức tranh đều chỉ điểm xuyết bằng những nét mực đen đậm nhạt khác nhau. Trong tranh đỉnh núi nhấp nhô liên miên, những dải mây lớn vốn đầy đó, từng lớp cây rừng cũng bị che lấp trong màn sương mờ nhạt, mông

lung chap chòn, trên một dốc núi ở phía dưới bên trái, từ trong lùm cây nhô ra một nóc nhà. Cuối tranh có ghi lời của Mễ Hữu Nhân: *Tôi hàng ngày vốn rất quen thuộc gần gũi với những kỳ quan của Tiêu Tương, mỗi lần đến với cảnh đẹp thế này, thế nào tôi cũng muốn miêu tả, niềm vui thú thực sự đó...* Xuân Tử Mạnh năm Ất Mão Thiệu Hưng. Hữu Nhân đỗ từ tại quan xá ở cửa Kiến Khang, viết bằng bút lông cừu, y như là vẽ trên giấy này vậy". Năm Ất Mão Thiệu Hưng là vào năm 1135, lúc đó Mễ Hữu Nhân mới 15 tuổi.

Bức tranh này, về mặt xử lý kỹ xảo tranh sơn thủy, có đặc điểm cá tính rất nổi bật. Đỉnh núi trong tranh trước hết dùng các nét nhấn nhạ màu, rồi sau đó vẽ bằng những nét chấm đậm nhạ "nét chấm quả cà", cây cối chỉ có cành không có gốc, cứ như là treo nổi trên mặt đất, sau đó dùng bút ướt chấm màu. Ngọn cây thì dùng nét bút nhọn đưa thoáng qua. "Cả bức tranh không có nét vẽ nào nổi bật, nét bút hoà quyện, mực và nước hoà tan vào nhau nêu bật lên trong một thể, hoàn toàn thay đổi bộ mặt và phong cách tranh sơn thủy thanh lục từ Đường, Tống trở lại đây và tranh sơn thủy miền Bắc của phái Kinh Hạo "... mở ra một phương pháp kỹ xảo mới lợi dụng sự thẩm nhuộm của thủy mặc một cách đầy đủ.

Tác giả của cuốn tranh Mễ Hữu Nhân là con trai cả của hoạ sĩ nổi tiếng thời Bắc Tống Mễ Phị, khi còn nhỏ tên là Doãn Nhân, sau đổi tên là Hữu Nhân, tự Nguyên Huy, sinh vào năm đầu Nguyên Hựu thời Bắc Tống (1086), mất vào

năm đầu Càn Đạo thời Nam Tống (1165) gốc tổ tiên ở Thái Nguyên (nay thuộc Sơn Tây) sau này chuyển đến ở Trấn Giang tỉnh Giang Tô. Năm Tuyên Hoà thứ 4 (1122) ứng tuyển vào chuồng thư học. Sau khi dời xuống phía Nam, quan vị có vẻ rõ rệt hơn, lần lượt được đề cử làm công sự về lộ trà diêm của Lương Triết rồi Lang trung bộ bình, trực học sĩ số văn các v.v... Mễ Hữu Nhân ngay từ sớm đã theo dõi nghệ thuật, năm Sùng Ninh thứ 4 (1105) khi cha ông là Mễ Phi làm chức thư hoạ học bác sĩ, đã từng dâng bức *Sổ sơn thanh hiếu đồ* do Hữu Nhân sáng tác lên cho Huy Tông hoàng đế, rất được khen ngợi, từ đó mọi người mới biết tiếng, lúc đó Mễ Hữu Nhân mới 19 tuổi. Về mặt thư pháp, hội hoạ, Mễ Hữu Nhân được thừa kế một nền học vấn cha truyền con nối. Nghệ thuật hội hoạ của ông lần lượt được sánh tên với cha mình, cho nên trong lịch sử hội hoạ sau này, gọi Mễ Phi là "Mễ lớn", Mễ Hữu Nhân là "Mễ con", gọi dòng tranh thủy mặc do cha con họ bằng phương pháp kỹ xảo thủy mặc độc đáo thể hiện áng mây mông lung vùng Giang Nam là "Mễ gia sơn thủy" hoặc "Mễ thị vân sơn". Mễ Hữu Nhân còn có sở trường thẩm định và phân biệt thư hoạ, Tống Cao tông Triệu Cấu mỗi lần được bức thư pháp nào nổi tiếng, đều mời Mễ Hữu nhân giám định và cất nhắc. Tác phẩm của Mễ Hữu Nhân ngoài bức *Tiêu Tương kỳ quan đồ*, còn có những tác phẩm được lưu giữ đến ngày nay như *Vân sơn đắc ý đồ*, *Tiêu Tương bạch vân đồ*, *Viễn Do thanh vân đồ* v.v...

Sở dĩ cha con họ Mễ dùng thủ pháp thẩm nhuộm thủy mặc để vẽ tranh ngoài nhân tố là họ sống lâu năm ở vùng Giang Nam ra, còn có quan hệ mật thiết đến sự kế thừa và chủ trương của họ nữa. Theo sự ghi chép của "*Đô hoa kiến văn ký*", những họa sĩ sơn thủy trước thời Bắc Tống như Lý Thành, Quan Đồng, Phạm Khoan... đều kế thừa truyền thống tranh thủy mặc phương Bắc từ Ngũ đại đến lúc này mà Kinh Hạo là đại biểu, cảnh vật được vẽ ra phần lớn là những cảnh núi non khí thế hùng vĩ ở phương Bắc. Trước trung kỳ thời Bắc Tống, trên họa đàn tranh sơn thủy, phái này vẫn giữ địa vị chủ đạo. So sánh với tình hình đó, Đồng Nguyên, Cự Nhiên v.v... là những người sở trường về vẽ tranh sơn thủy phương Nam, nhưng phái này đều không có người thừa kế. Thành tựu nghệ thuật của họ do đó cũng không được sự quan tâm cần thiết. Mãi đến sau ngày cha con Mễ Phị, Mễ Hữu Nhân xuất hiện, tình hình đó mới có sự thay đổi. Trong cuốn *Họa sử* do Mễ Phị viết ra, sự đánh giá *Tam đại gia* về tranh sơn thủy phương Bắc là Lý Thành, Quan Đồng, Phạm Khoan... không phải là cao lắm. Cho rằng Quan Đồng vẽ núi, bỏ công nhiều vào thế núi sông, ít nêu được vẻ thanh tú của đỉnh non", "Lý Thành mực nhạt như mây trong mộng, đá như mây động, khéo léo nhưng ít ý thật", "Phạm Khoan thì có thể mạnh mẽ, hùng kiệt, nhưng mà sâu mà tối như đêm mờ sáng, đất đá không phân biệt được". Thậm chí còn nói ông tổ sư của ba người này là Kinh Hạo, tác phẩm cũng "chưa thấy nổi bật làm người ta sững sốt. Thêm nữa trong thực tiễn nghệ thuật của mình, cũng có ý thức tránh chịu ảnh hưởng của những người này. Khi

nói về mình về tranh sơn thủy, đã từng kể : "Lại lấy những bậc thầy về tranh sơn thủy xưa nay, cũng ít thấy có người nổi trội, vì tin vào nét của mình, nhiều khói mây ám ảnh, cây đá không lấy được ý tinh tế của nó", cho tác phẩm của mình "không nét nào mang tục khí của Lý Thành, Quan Đồng". Đối với cảnh "mây khói sương mờ" của vùng Giang Nam do Đồng Nguyên, Cự Nhiên thể hiện thì lại hết thời ca ngợi. "Trong nhà tôi treo đầy tranh" cảnh mây của Đồng Nguyên, núi non về đầy tranh, thấp thoáng ngọn cây rừng, cảnh sắc cao vời và cổ kính", "đỉnh non thấp thoáng, sương mây lúc tỏ lúc mờ, không cần tô vẽ khéo léo cũng đầy vẻ chân thật". Tranh sơn thủy với "cảnh mây" mà Đồng Nguyên vẽ, rất có thể là nguồn gốc của tranh "núi mây" do cha con Mễ Phị sáng tạo nên. Có điều, cha con họ Mễ không cố thủ với truyền thống của Đồng, Cự mà đã từ nền tảng đó mạnh dạn sáng tạo ra cái mới và đã thu được sự thành công to lớn.

Về tư tưởng nghệ thuật, cha con họ Mễ rất chú trọng đến sự diễn đạt "ý thật" của sơn thủy, theo đuổi cái giới hạn "bình thản chân thật", "không cần tô vẽ", đối với họa phái viện thể "phú diện", hoa hoè hoa sỏi, "lâu các thâm nghiêm" tỏ ra hết sức khinh rẻ, cho rằng tác phẩm của họ chỉ để "các nhà quyền quý xem cho vui, không thể đi vào việc thưởng ngoạn thanh tao được". Cũng như vậy, Mễ Hữu Nhân cho rằng, hội họa chẳng qua là công cụ để họa sĩ lột tả tấm lòng mình "Tử Vân (Dương) lấy chữ làm "tâm họa", kẻ không hiểu tường tận lý lẽ, thì lời nói cũng chẳng đến nơi. Cho nên họa cũng có thể nói là "tâm họa", đồng thời còn nói quá lên rằng những tác phẩm "đùa với mực" có "khí vận phi phạm", "khó

tìm thấy trong tranh của các họa sĩ từ xưa đến nay". Những chủ trương đó của cha con họ Mễ cũng giống như luận điểm "dài bảy thẳng nổi lòng", "công phu mới mẻ" của Văn Đồng, Tô Thức, cũng tạo nên nền móng vững vàng về cơ sở lý luận của "hoạ văn nhân".

' Tranh mây núi của cha con họ Mễ đã có ảnh hưởng lớn lao đến sự phát triển của tranh sơn thủy sau này của Trung Quốc. Các họa sĩ đời Thanh như Cao Khắc Cung, Phương Tông Nghi, Quách Tỷ, đều là những người sau khi hấp thụ phương pháp hội hoạ của "họ Mễ" rồi mới độc lập trưởng thành. Trong đó ; thành tựu của Cao Khắc Cung là nổi bật nhất, tác phẩm của ông được Triệu Mạnh Phủ ca ngợi là "vẻ đẹp hoành tráng chưa thấy trong đời". Nét dọc nét ngang vẽ đỉnh non cao trong tranh sơn thủy của bốn họa sĩ lớn đời Nguyên như Hoàng Công Vọng, Nghê Tấn, Ngô Chấn Sơn v.v... cũng có nguồn gốc sâu xa từ tranh "họ Mễ". Từ sau đời Minh, hoạ pháp của họ Mễ đã không chỉ đơn thuần trong việc hấp thụ kỹ xảo hội hoạ nữa, đồng thời cũng đã thẩm thấu sang cả lĩnh vực sáng tác tranh sơn thủy được gọi là "Nam Tống", nhiều họa sĩ hoạ văn nhân, thậm chí họa sĩ chuyên nghiệp, cũng đều tham gia ở những mức độ khác nhau hoạt động "đùa với mực" trong tranh mây núi của họ Mễ. Họa sĩ nổi tiếng Thẩm Chu, Văn Vi Minh, Trần Đạo Phúc, Đồng Kỳ Xương, Lam Anh, "Tứ Vương Ngô Vện" thời Thanh sơ, Bát đại sơn nhân trong "Tứ tằng" Thạch Đào, và Cung Hiến trong hoạ phái Kim Lăng v.v... đều không ít người được lưu danh nhờ những tác phẩm mang phong cách mây núi đó.

TUYỆT KỸ TRONG LÀNG HỘI HOẠ TRUNG QUỐC

(6) NGHỀ THÊU HỌ CỐ VỚI BỨC

"Tổng Nguyên danh tích đồ"

Vệ Gia

Thêu thùa là một kỹ nghệ truyền thống lâu đời ở Trung Quốc. Đại khái là do truyền thống trai thì cày cấy, gái thì dệt lụa ương tơ, cộng với thiên tính của người phụ nữ đã tạo nên, kỹ nghệ dệt thêu lưu truyền lâu dài trong phụ nữ, hầu như đời nọ nối đời kia là một thứ bản quyền của phụ nữ. Phương pháp kỹ nghệ này, hầu như từ cha ông truyền lại, phần lớn là, mẹ truyền cho con gái hoặc cô cháu, chị dâu em chồng hoặc chị em gái với nhau dạy cho nhau, đó là phương pháp truyền nghề theo phường hội. Lúc mới đầu, chỉ áp dụng trên các đồ phục sức, ngay từ thời Ngu - Thuấn, người xưa đã biết dùng chỉ ngũ sắc thêu lên lễ phục. Về sau, qua các đời Chu, Tần Hán, Xuân Thu, Chiến Quốc v.v... với nhiều diễn biến, kỹ nghệ thêu thùa dần dần phát triển thành thực và lưu truyền cả ra nước ngoài. Nội dung đề tài cũng ngày một rộng rãi, những mẫu dáng vẽ hoa lá, rồng phượng, và cả mây núi, nhân vật v. v.. thứ gì cũng có rất phong phú đa dạng, và thay đổi luôn. Thời Tam Quốc, theo sự ghi chép

trong cuốn *Thập di ký*, Tôn phu nhân của nước Ngô, đã thêu trên một tấm lụa vuông hình "trận đồ của khu vực biển sông vùng Ngũ Nhạc", người thời ấy gọi là *đường kim tuyết vời*. Còn thời kỳ Nam Bắc triều, Phật giáo được thịnh hành ở Trung Quốc, nghề thêu lại tạo ra các bức phướn, bức tượng Phật. Đến đời Đường, lại càng thịnh hành hơn. Do cách thêu và đường kim không ngừng phát triển và phong phú thêm, nên đã tăng cường mạnh mẽ được sức biểu hiện. Mãi cho đến đời Tống, tác phẩm thêu thùa đã trở nên hai loại lớn là thêu thực dụng và tác phẩm thêu để thưởng thức.

Dòng tranh thêu phục vụ thưởng thức đời Tống, phần lớn đều nhại theo các bức hoạ nổi tiếng của các danh nhân tác phẩm lấy việc chạy theo sự mô phỏng độ đậm nhạt của nét chữ trong thuỷ mặc làm tôn chỉ, đường sợi tinh tế, phối sắc rất nhuần nhã. Hơn nữa, vào những năm Sùng Ninh (202-206) Tống Huy tông cho thiết lập riêng một hệ tranh thêu thưởng ngoạn, một thời kỳ ngắn, đã xuất hiện hàng loạt những bậc cao thủ nổi tiếng trong làng tranh thêu. Những bậc cao thủ trong làng tranh thêu này, phần lớn là những bậc danh môn khuê tú có điều kiện ưu việt hơn người khác, bởi vì họ được hưởng một nền giáo dục về văn học nghệ thuật tương đối cao, trong đó một phần lớn lại có sở trường về thư hoạ. Cho nên, tác phẩm của họ mới biểu hiện phong thái, hơi hướng của nguyên tác một cách chính xác và sinh động, mới đạt được thành tựu cao nhất. Bởi thế, tranh thêu

đời Tống mới mang tên gọi là *Tranh thêu khuê các*. Hạng Tử Kinh đời Minh đã có lời bình : "Tranh thêu khuê các đời Tống, từ non nước, nhân vật, lầu đài, hoa, chim... đường kim rất tinh tế, không để lộ ra ngoài. Cách dùng chỉ trong đó, dù chỉ một hai sợi, thêu được cả từ sợi tóc, mi, mắt rõ ràng, sắc màu lộng lẫy mà lại sống động có thần, phối màu tự nhiên, còn đẹp hơn cả tranh vẽ" (*Tiêu song cứu lục*). Đồng Kỳ Xương cũng ca ngợi rằng : "Phối sắc tinh tế, tươi sáng đẹp mắt, non nước gần xa thú vị, lầu các đậm đà thành một thể, con người có dáng dấp chiêu, hoa chim cũng ở trạng thái tung bừng rộn rã, vẽ đẹp còn hơn cả tranh vẽ. Nhìn lâu càng thấy thú, mười ngón tay như gió xuân, mới làm nên được thế". Những tác phẩm thêu thời Tống lưu truyền hết từ đời nọ sang đời kia *Bách ung đồ*, *Lầu đài khỏa hạc đồ* v.v... đều là những kiệt tác trong tác phẩm tranh thêu của thời kỳ ấy ; nó là sự tiêu biểu của trình độ tranh thêu thời Tống.

Kế thừa truyền thống tranh thêu thời Tống, phát huy thêm đặc điểm nghệ thuật thêu để hình thành một phong cách độc đáo, đó là việc của nghệ thêu họ Cố đời Minh sau này.

Nghệ thêu họ Cố bắt nguồn từ một gia đình họ Cố ở Thượng Hải vào những năm Gia Tĩnh Triều Minh tên là Cố Danh Thế. Cố Danh Thế là tiến sĩ năm Gia Tĩnh thứ 38 (1556) làm quan tới chức Thượng bảo tư thừa. Những năm

cuối đời ông đã xây dựng *Lộ hương viên* ở Thượng Hải. Khi xây vườn qua một cái ao, có đào được một hòn đá trên còn ghi bút tích của Triệu Mạnh Phủ đời Nguyên với ba chữ : "*Lộ hương tri*", bởi thế nên đã đặt tên cho vườn như thế. Gia đình Cố Danh Thế bắt đầu từ vợ cả Liêu thị, vốn nổi tiếng gần xa vì nghề thêu khuê các, cho nên mới gọi sản phẩm thêu của gia đình này là thêu "*Lộ hương viên họ Cố*" rồi gọi tắt đi là "*Thêu Lộ hương viên*" hay "*Thêu họ Cố*".

Tác giả lỗi lạc của thêu họ Cố mà tài nghệ đáng để phải nghiên cứu là những người như Liêu thị, Hàn Hy Mãnh, Cổ Lam Ngọc v.v... trong đó vốn có sự tiêu biểu nhất, thành tựu cao nhất là Hàn Hy Mãnh vợ của Cố Thọ Tiêm cháu của Cố Danh Thế.

Hàn Hy Mãnh, người Vũ Lâm (Hàng Châu - Triết Giang ngày nay) là một bông hoa trong hội họa, nhưng lại giỏi giang trong nghề thêu, tự viết cuốn "*Vũ Lăng tú sử*" (lịch sử nghề thêu ở Vũ Lăng). Bởi vì bà vốn có cơ sở kiến thức về hội họa, cho nên khi nhại lại những bức tranh cổ, thấy tâm đắc hơn ai hết. Chồng bà là Cố Thọ Tiêm, tự Lữ Tiên, biệt hiệu là Tú phật chủ nhân. Ông là người tinh thông thi họa, theo học nhà danh họa đời Minh là Đồng Kỳ Xương. Ông từng ghi lại quá trình sáng tác của Hàn Hy Mãnh : "thường thường trời xanh trong sáng, hoa tươi chim hót, chớp lấy không khí sống động trước mắt, đưa vào trong bức thêu" (*Tổng Nguyên danh tích đồ*). Với thái độ sáng tác nghiêm

túc, Hàn Hy Mãnh đã làm sâu sắc thêm nội dung hàm chứa trong nghệ thuật thêu tranh, xác định chỗ đứng nổi bật của nghệ thêu tranh họ Cố trong làng tranh thêu. Bà không thoả mãn với những bức thêu nhại lại tranh cổ, đã tận dụng đầy đủ kỹ xảo đặc biệt của mũi kim để diễn tả nên cái hồn của những bức tranh thêu. Vì thế nên tác phẩm của bà mới không mất đi cái ý của bức tranh mà vẫn giữ được tinh thần của nguyên tác. Những nhân vật được thêu ra vẻ mặt tươi tỉnh, sông núi được thêu ra vẫn mang nguyên khí sắc tranh thủy mặc, chim chóc lá hoa được thêu ra "tràn đầy sức sống, sắc màu thắm tươi". Tác phẩm thêu của Hàn Hy Mãnh dùng đường tơ rất mảnh, phối màu hài hoà và tranh nhả, luôn được khen ngợi, cho nên người ta gọi là "hàng thêu Hàn Ái". Tập tranh thêu *Tổng Nguyên danh tích đồ* hiện lưu giữ tại viện bảo tàng Cố Cung chính là tác phẩm tiêu biểu của bà.

Tổng Nguyên danh tích đồ gồm 8 trang, kích thước 33,4cmx24,5cm do Hàn Hy Mãnh đi thăm các danh lam thắng cảnh Tống, Nguyên và thêu nên vào năm Sùng Trinh thứ 7, ở góc dưới phía phải mỗi bức tranh, đều có thêu với những chữ *Hàn Thị nữ hồng*, 'bức thêu *Hoa khuê ngư ẩn đồ* (cá lặn suối hoa) còn ghi thêm : "*Cá lặn suối hoa, phóng theo nét vẽ hoàng hạc sơn triều - Hàn Hy Mãnh*". Mỗi trang đều có kèm theo lời đề từ của Đồng Kỳ Xương.

Tập tranh này gồm những bức thêu có tên gọi như sau : *Tắm ngựa, Hươu và cây bách, Vá cổn* (áo nhà vua) , *Chim*

le, Nhại tranh sơn thủy họ Mễ, Giàn nho con sóc, Đậu ván với chuẩn chuẩn, Cá lặn suối hoa. Tuy chỉ có 8 bức thêu đó thôi, nhưng tác phẩm đã bao gồm các đề tài sơn thủy, chân dung, cây lá và côn trùng, chim chóc, hoa quả v.v... kỹ xảo thêu thùa và nghệ thuật tái hiện của tác giả... đều thể hiện toàn diện trên mặt lụa. Trong tranh *Tắm ngựa*, người chăn ngựa tay cầm cương ngựa, một tay cọ tắm trên lưng ngựa, hình thái rất tự nhiên và dáng vẻ rất vui tươi thoải mái. Bức *Vá cổn* lại không thêu bối cảnh mà thêu một người con gái đang ngồi vá cổn. Vẻ mặt của nhân vật rất thanh tú, tinh thần yên tĩnh, đường thêu tả tà áo rất tinh tế, là một bức chân dung rất đẹp và tinh xảo. Hai bức tranh thêu đã thể hiện đầy đủ tài hoa thêu tranh người của Hàn Hy Mạnh. Trong những bức tranh thêu "*Tắm ngựa*", "hươu bách", "chim két", "nho sóc"... bất kể là hươu, ngựa, hay là chim sóc, đều tạo hình rất chuẩn xác, ngồi ngồi như sống thật. Đồng thời, với những đường kim mũi chỉ thành thực, mịn màng, Hàn Hy Mạnh đã phát huy đầy đủ đặc điểm của sợi tơ, biểu hiện một cách khéo léo và tỷ mỉ về chất cảm khi thể hiện da, lông của những con vật. Tác giả đã phong theo thủ pháp tả thật của hội họa thời Tống, nắm bắt được thần thái trong nháy mắt của động vật, rồi vận dụng kỹ nghệ cao siêu của mình khiến tác phẩm chẳng những giống như hết, mà còn sinh động, có thần. Bức *Đậu ván chuẩn chuẩn*, lá đậu xanh tươi xao động trong gió, con chuẩn chuẩn rung đôi cánh mỏng, nhón nhơ trên không. Tác giả vận dụng hết năng lực

phồng theo cảnh thực, phảng phất như trút gửi sinh linh trên mặt lụa. Hai bức sơn thủy trong tập tranh thêu này, dùng kim như dùng bút, càng phản ánh lên tài nghệ cao siêu về cách thêu sơn thủy của Hàn Hy Mãnh. Trong bức "phồng theo tranh sơn thủy của họ Mễ", mây sương mờ tỏ, núi non ẩn hiện, tất cả đều nhờ mũi kim, đường chỉ, biểu hiện từng li từng tí một. Sự hoà trộn giữa nước với mực, xen kẽ giữa đậm với nhạt, khiến người xem khó phân biệt đâu là tơ thêu đâu là mực vẽ ra, lại hoàn toàn không mất đi trạng thái mộng lung phảng phất được thể hiện bằng mực, bút cũng như cảm giác ẩm ướt mịn màng của bức tranh, đúng là mũi kim thần ! Xem những tác phẩm này, thấy rất gần gũi với tranh phồng theo tranh sơn thủy của họ Mễ do Cao Khắc Cung đời Nguyên vẽ. *Cá lặn suối hoa* thêu cảnh thu gọn của hồ và núi. Trên tranh tự đề là "phồng theo hoàng hạc sơn triều", nhưng không có chút nào mang ý bút của Vương Mông, hoàn toàn là sự lý giải của tác giả, phong cách chịu ảnh hưởng tương đối nhiều của *Hoạ phái Tùng Giang*, thể hiện đầy đủ đặc điểm thời đại lúc bấy giờ là sùng bái tranh cổ nhả và mượt mà. Đồng thời cũng nói lên rằng tác giả không phục chế hội hoạ một cách giản đơn, mà đang mượn tác phẩm để dài bày cảm thụ nghệ thuật và sự quan sát sâu sắc của tác giả với sự vật. Nghề thêu họ Cố đã có tác dụng kế thừa lớp trước và mở đường cho lớp sau trong việc phát triển tranh thêu ở vùng Giang Nam, ảnh hưởng hết sức sâu xa.

Sự hình thành phong cách của tranh thêu có quan hệ vô cùng chặt chẽ với hội hoạ Trung Quốc, bởi tác phẩm tranh thêu phần lớn đều lấy tranh vẽ làm bản nháp, có những tác giả cũng đồng thời là hoạ sĩ, cho nên phong cách của nó tất nhiên là chịu ảnh hưởng của những nhân tố như phong cách hội hoạ đương thời và thị hiếu của thời đại. Hơn nữa, đến đời Minh Thanh, chủng loại của sản phẩm thêu thừa rất nhiều và trong mỗi loại đó đều có tranh thêu xuất hiện, khiến tác phẩm tranh thêu càng phơi bày màu sắc địa phương rõ ràng của nó.

Tranh thêu lấy kim thay bút, nhưng lại không làm mất đi tinh thần và khí sắc của tác phẩm hội hoạ, và không nghi ngờ gì cũng tăng độ khó cho tác giả. Tuy nhiên tác giả tranh thêu chẳng những dùng kim rất thoải mái mà nhờ vào kỹ nghệ cao siêu của mình, phối sắc rất khéo léo phát huy đầy đủ đặc tính về màu sắc óng ả của tơ lụa khiến tác phẩm đạt tới hiệu quả mà hội hoạ không thể đạt được, cho nên điều "vẽ đẹp còn hơn tranh vẽ" là điều rất dễ hiểu.

Việc xuất hiện tranh thêu phục vụ thưởng thức đã đánh dấu một bước phát triển của tranh thêu từ chỗ là những đồ trang sức có tính thực dụng, sản phẩm của một nghề phụ gia đình, trở thành một môn nghệ thuật. Với một ngôn ngữ nghệ thuật đặc biệt, nó đã được xã hội thừa nhận, nó thêm lên một loại sản phẩm mới, làm đẹp cho cuộc sống con người. Nội dung tác phẩm không bó hẹp trong những tác phẩm

sang trọng về thư họa của các danh nhân , mà phần lớn còn là những tác phẩm thông tục với đời thường tượng trưng cho sự chúc mừng, chúc thọ v.v... bằng những đề tài chim hoa, nhân vật, truyện thần thoại v.v... Bởi thế mà người ở mọi tầng lớp xã hội đều vui lòng tiếp nhận, vừa là những tác phẩm nghệ thuật được các văn nhân, nhà sĩ thưởng thức, bình phẩm, lại cũng là quà tặng của mọi người trong những dịp chúc thọ, đón ngày vui, ngày lễ v.v... Theo sự phát triển của thời đại và sự đi sâu phát triển của nghệ thuật tranh thêu, nó đã càng ngày càng trở nên quen thuộc . Như nhà nghệ thuật thêu hiện đại Thẩm Đào, đã kết hợp kỹ xảo thêu với nghệ thuật, bức *Nữ hoàng Elidabet, Tượng chúa cứu thế Giê Su* v.v... của bà đã được giải thưởng lớn trên thế giới, *tác phẩm* của bà được gọi là *Thêu mỹ thuật* mà nổi tiếng trong ngoài nước. Đồng thời tác phẩm "*Tuyết quan tú phả*" do bà kể, Trương Chấn ghi lại, đã xác định cơ sở lý luận cho ngành nghệ thuật thêu này. Bà còn mở trường, truyền thụ và phổ biến rộng rãi kỹ nghệ tranh thêu, đẩy nghệ thuật tranh thêu lên một cao trào mới !

TUYỆT KỸ TRONG LÀNG HỘI HỌA TRUNG QUỐC

(7) Tranh Quạt

Triệu Chí Thành - Lãng Nhĩ

Viện bảo tàng Cố cung ở Bắc Kinh hiện đang cất giữ một chiếc quạt gấp cỡ lớn có từ những năm Tuyên Đức đời Minh và được coi là chiếc quạt truyền thế có sớm nhất, bề dọc của quạt là 59,5 cm, bề ngang quạt 152 cm, nan quạt làm bằng trúc Tương Phi, công nghệ phát và nạm quạt rất tinh tế. Hai mặt của quạt đều có vẽ tranh, mặt trước vẽ cảnh người ngồi dưới bóng cây ngấm hoa, mặt sau vẽ dòng nước chảy, vẽ một người phê bụng ngồi dựa vào gốc thông già bên cạnh có một hài đồng áo đỏ cầm quạt đứng hầu. Trên quạt có đề *Mùa xuân năm Tuyên Đức thứ hai, Vũ Anh điện ngự bút* và có đóng dấu *Vũ Anh điện bảo*, qua đó có thể biết chiếc quạt này do Minh Tuyên tông hoàng đế làm vào năm 1427. Vị hoàng đế này đã ca ngợi trong họa sử rằng : *Sắc trời bay bổng, tao nhã cao sang, nét vẽ rất tinh xảo, từ cây núi đến con người, hoa trúc... cái gì vẽ cũng đẹp cũng khéo*" (*Vô thanh thi sử* - Quyển 1) ; Tôn thế còn có tác phẩm như *Dưa và sọc v.v...* quả thật là vốn có những sáng tạo về nghệ thuật thư họa rất sâu. Ông đồng thời cũng là một người tổ chức ra hoạt

động hội hoa cung đình. Thời kỳ ở ngôi vua, trong cung đã tập hợp những bậc cao thủ với những nét đan thanh tuyệt diệu như Biên Cảnh Chiêu, Ngô Sĩ Anh, Hạ Vĩnh, Tạ Hoàn, Lý Tại v.v... thật là đông đảo nhân tài, trở nên một thời kỳ hưng thịnh nhất trong sáng tác hội hoa cung đình.

Quạt, thời cổ ở Trung Quốc còn gọi là "sáp" trong sách *Thuyết văn giải tự* đã chú thích từ này như sau : Sáp làm bằng cỏ bố thuy, thời vua Nghiêu sinh ra bếp, quạt để cho mát". Mới hay rằng lịch sử về sử dụng quạt ở Trung Quốc, có thể nói là rất lâu đời rồi. Trong những hiện vật suu tầm được khi khai quật mộ cổ số 1 thời Tây Hán ở Mã Vương Đồi tỉnh Hồ Nam năm 1972, có hai chiếc quạt vẫn giữ được nguyên vẹn, đều là quạt nan đan bằng những nan tre rộng khoảng hai ly. Một trong hai chiếc quạt này, kích thước tương đối lớn, cán nó dài tới 1,76m, khoảng giữa mặt quạt có những đường trang trí bằng sợi tre đan lại với nhau. Loại quạt phải dùng hai tay để quạt thế này, ta cũng thể thấy được trong các bức vẽ *Hoàn phiến sĩ nữ đồ* và *Trâm hoa sĩ nữ đồ* của Chu Phưong đời Đường. Trong sách "*Cổ kim chú*" của Thôi Báo đời Tấn viết "Tấn Cao tông coi chim trĩ là điều lành nên phục chương đều dùng lông vũ, bởi vậy mới có quạt bằng lông đuôi chim trĩ, Chu Chế cho rằng xa phục, xe kéo của Vương hậu phu nhân có quạt tằm ⁽¹⁾ cho nên lấy lông trĩ làm quạt, để chắn gió che bụi (*Sơ học ký* - Quyển thứ 25). Ngày ấy còn có những tài liệu ghi chép "Nhà vua mùa hè

(1). Loại quạt có cán thật dài do người cầm che ở hai bên xe (ND)

dùng quạt lông, mùa đông dùng quạt lụa (*Tây kinh tạp ký*). Qua đó ta thấy từ đời thượng cổ đến đời Hán, các loại quạt vẫn chỉ là thứ đồ trang sức cho các vương tôn công tử, các bậc đại phu, hoặc là thứ để "che nắng chắn bụi" cho các nàng hậu, phi. Từ Lương Hán, Ngụy Tấn về sau, quạt làm bằng cỏ, bằng tre, bằng lông chim càng ngày càng nhiều và phong phú về chủng loại, người sử dụng nó cũng ngày càng rộng khắp. "*Lịch đại danh họa ký*" quyển thứ 4 có ghi câu chuyện Dương Tu vẽ tranh lên quạt cho Ngụy Thái tổ, kết quả "trông gà hoá cuốc". Trong Tấn thư cũng có chép chuyện Vương Hy Chi viết thơ năm chữ vào những cái quạt của một bà già bán quạt khiến cho giá của cái quạt lên tới hàng trăm tiền. Nếu như lại được ngâm vịnh những câu thơ của Khưu Cự Nguyên thời Nam Tề trong bài vịnh *Thất bảo đồ họa* phẩm: "*Dáng trắng như ngọc bích, hình tựa vầng trăng tròn... tranh vẽ hình cây núi, bút tô cảnh sông nguồn. Vài quạt vừa ngắm nghía... gió mát từ tay lên*", ta thấy đại thể đã khái quát được rằng hình thức của cái quạt đã vượt ra ngoài phạm vi một thứ hàng mua bán, mà trên đó có vẽ tranh viết chữ, còn có thể mang nó bên người như một thứ đồ chơi và những cái quạt làm bằng lụa là loại quý trọng hơn cả.

Quạt lụa còn gọi là quạt phẳng hay là tiên diện. Thời xưa cũng không ít thơ phú ca vịnh thứ quạt này. Như Giang Yêm đời Lương viết : "*Quạt lụa như mặt trăng, lấy từ trong khung dệt*", hoặc trong *Điều tiếu lệnh* của Vương Kiến đời Đường cũng viết : "*Quạt lụa ! Quạt lụa ! Dùng che khuôn mặt người*

xinh"... Tất cả đều được người đời sau trân trọng. Nhưng rốt cuộc, từ lúc nào người ta bắt đầu vẽ tranh trên quạt lụa ? Thời gian cụ thể, cho đến nay không thể khảo cứu được nữa.

Nhưng từ câu chuyện "trông gà hoá cuốc" đã dẫn ở trên thì ngược về trước, không muộn quá những năm cuối đời Hán. Từ những tác phẩm còn truyền lại đến ngày nay, tranh trên quạt lụa chủ yếu thịnh hành vào hai triều Tống, Nguyên nhất là thời Nam bắc Lương Tống được coi là phồn thịnh nhất. Chẳng những số lượng tác phẩm nhiều, đề tài vẽ trên quạt cũng rất rộng rãi, phần lớn lấy chim, hoa là chính, ngoài ra cũng có những tác phẩm mang đề tài phản ánh đời sống và phong tục tập quán của xã hội như sơn thủy, chăn nuôi, cấy cấy, đẩy xe, đi đường v.v... Tác giả hầu hết là các họa sĩ của viện hàn lâm đồ họa trong cung và các họa sĩ chuyên nghiệp, bởi vậy mà phong cách hội họa cũng nổi trội hơn về mặt kỹ lưỡng và tường tận, phối sắc cũng đậm đà, hoặc nghiêm trang trong thủy mặc, thể hiện được hứng thú thẩm mỹ tinh tế và trang nhã của các họa sĩ bậc thầy cũng như hoàng gia đời Tống hằng yêu thích. Thời kỳ Nam Tống, theo sự phát triển của nền kinh tế hàng hoá, đô thành Lâm An (Hàng Châu ngày nay) còn xuất hiện mấy cửa hiệu chuyên môn bán quạt lụa vẽ tranh (*Mộng lương lục* - Quyển 13) họa sĩ Triệu Nhan do không muốn vào học viện, tự mình mở mang việc buôn bán quạt tranh mà nổi tiếng một thời. Các nhà viện họa nổi tiếng như Mã Viễn, Hạ Kiệt, Giả Sư Cổ v.v... đều có những tác phẩm đẹp về quạt tranh để lại, những người khác như Dương Sĩ Hiến, Lý Thụy v.v... còn nổi tiếng nhờ có những tiểu phẩm về quạt tranh. Nhà văn

và nhà hoạ sĩ Văn Đông, Tô Thúc thời Bắc Tống cũng vẽ tranh trên quạt. Tô Thúc từng nói trong lời tự thuật qua thư từ "*Quạt hai chục cái, thư hoạ vài thiên, nhưng đều không đẹp...*" Còn người khác cũng viết về Tô : "*...Vào những ngày 30 mỗi khi có dịp tụ tập, say sưa cùng rượu mực không tiếc gì với ai, và lại muốn thể hiện tài nghệ, vẽ tranh lên quạt, thường có lúc như vậy*". Rất tiếc những tác phẩm ấy không còn được truyền lại, nếu không với thân phận và địa vị cũng như thái độ sáng tác khác với các hoạ sĩ cung đình và các hoạ sĩ chuyên nghiệp khác, các bức hoạ chữ trên quạt của Tô Thúc, một nhà "Sĩ nhân hoạ" sớm đã nổi tiếng cũng sẽ cung cấp thêm được những thông tin thú vị cho việc nghiên cứu lịch sử hội hoạ.

So với tranh quạt lụa, tranh trên quạt giấy xếp xuất hiện muộn hơn, chủ yếu là ở hai đời nhà Minh và nhà Thanh. Quạt xếp còn gọi là quạt chụm đầu, quạt xoè. Đầu tiên quạt này xuất hiện ở Triều Tiên (có thuyết nói là ở Nhật Bản) vào trước vào sau trung kỳ Bắc Tống đưa vào Trung Quốc bằng hình thức triều cống. Tô Thúc đã từng nói : "*Quạt thông trắng Cao Ly, mở ra hơn ba thước, gấp vào cũng còn hơn 2 thước*". Tức là thứ quạt mà hiện nay Triều Tiên vẫn cống. Quách Nhược Hu đời Tống trong quyển thứ 6 của *Đồ hoạ kiến văn chí* còn nói đến tình hình vẽ trên quạt lúc đó: "Các sứ thần Cao Ly mỗi khi đến Trung Quốc đều đem theo quạt xếp để tặng riêng. Quạt này phát bằng giấy Nha Thanh trên vẽ những gì là hào quý của nước họ, xen lẫn với những

con gái trên yên ngựa hoặc cảnh ở bên bãi cát, cảnh chim muông ở đầm sen v.v... điểm xuyết rất tinh xảo. Ngoài ra lại dùng keo nhũ để tạo nên dáng mây ánh trăng... xem rất đáng yêu nên được gọi là quạt Nhật vì nó sinh ra từ nước Nhật. Những năm gần đây lại càng hiếm quý, các điển khách cũng ít có được". Vì số lượng ít nên càng trở nên quý trọng và cũng ít được lưu hành trong xã hội. Quạt xếp được phổ cập trong xã hội, đại khái phải từ sau những năm Vĩnh Lạc đời nhà Minh. Do nó xếp lại mở ra dễ dàng, sử dụng và cất giữ đều rất thuận tiện, cho nên rất được mọi người ưa chuộng, nhiều nơi học làm theo, chiếc quạt xếp từ một thứ được nâng niu trong cung đình, đã lan truyền rộng rãi trong dân gian. Những nơi có kinh tế phát triển như Ngô Môn, Tứ Xuyên v.v... đều được nổi tiếng với nghề làm quạt : "Quạt xếp đất Ngô, phàm những cái làm bằng tử đàn, ngà voi, ô mộc v.v... được coi là chế tác bình thường duy có quạt làm bằng tre nâu, bằng trúc, được coi là thứ được nâng niu yêu dấu". "Quạt xương ngoài của nước Ngô ra, chỉ có quạt Tứ Xuyên là đẹp, vẻ đẹp của nó gần gũi thích hợp với cung nữ. Còn như các loại vẽ rồng trắng, rồng nghiêng, rồi đến trăm rồng trăm chim... thường hay dùng nhất trong cung cấm, ra đến ngoài dân gian, lại càng trở nên quý báu" (*Vạn lịch dã hoạch biên* - Quyển 26). Lúc đó, riêng Tứ Xuyên một năm giao lên triều đình làm quạt cống tiến đã có lúc tới 11540 cái.

Hơn nữa, về mặt chất liệu, hình thức và nội dung tranh vẽ... đều đã xuất hiện sự sai khác về thẩm mỹ và thị hiếu giữa các tầng lớp khác nhau.

Những người đầu tiên vẽ tranh lên những chiếc quạt xếp bình thường mà được coi là vật " yêu dấu đêm ngày" là những văn nhân Ngô Môn thời kỳ Thành Hoá như Thẩm Chu, Lý Ứng Trinh, Chúc Doãn Minh v.v..., về sau, nhanh chóng lan rộng, trở thành phong trào trong các hoạ sĩ văn nhân. Có một thời, vẽ về mặt sáng tác trên quạt phẳng từng bị vứt bỏ. Các hoạ sĩ có người đã chuyển thẳng những đề tài các hoạ sĩ văn nhân thông thạo nhất như mặc trúc, mai lan v.v.. sang vẽ vào quạt xếp, có người đã vẽ ra trong khoảng trống nhỏ hẹp ấy những ý tưởng xa xôi của tranh sơn thủy, lại có người đưa những cảnh sinh hoạt của văn nhân như đập thanh, chơi thuyền, ngâm vịnh, uống rượu v.v... gói gắm vào những nét đan thanh. Thí dụ Thẩm Chu có đề tài với câu thơ : *Dưới bóng chuối không có mùa hạ, ngồi mà nghĩ về chuyen ngàn xưa* viết lên mặt quạt với "Tiêu hạ hồ" có mặt quạt mặc lan của người nổi tiếng "văn lan" là Văn Trung Minh, mặt quạt *Giang thâm thảo các đồ* của Đường Dần v.v... đều là những thí dụ điển hình. Vả lại, họ đều là những bậc sở trường về thi, thư hoạ, mà trên mặt quạt, ba môn nghệ thuật này được hợp lại thành một, kết quả là chúng mang ích lợi cho nhau, làm thăng hoa thú bậc thẩm mỹ của mặt quạt, càng trở nên một thứ quý giá mà người đời đều

mong muốn. Những tác giả này lại lấy những bức tranh trên quạt làm quà tặng giữa các bạn bè thân, trong khi tiễn biệt hoặc phải xa nhau, người ta gửi lòng mình vào thi, thư, hoạ, một chiếc quạt nhỏ nhội sẽ cố đúc tình bạn nồng thắm của họ. Ở trên có nói đến những bức tranh "thường hoa" và "phụ thơ" mà Chu Chiêm Cơ vẽ trên quạt, đề tài cũng thuộc phạm vi hoạ văn nhân thời Tống ; phong thái của tranh cũng kế thừa được thể tranh của viện hàn lâm thời Tống ; có khác nhau chăng là ở chỗ không phải do "thiên tử" đã "ngự bút" để ban thưởng cho đình thần, thể hiện được sự đãi ngộ chính trị đặc biệt chứa đầy ơn vua. (Sử có chép rằng Minh Tuyên Tông rất thích dùng ngự hoạ ban thưởng cho bầy tôi có công - Xem *Tây Thanh trút ký* - Quyển 2)

Đời Thanh trực tiếp kế thừa khí thế sáng tác tranh trên quạt xếp của thời Minh. Phạm những người có tiếng trong lịch sử hội hoạ, bất kể là hoạ phong chạy theo cái mới như "bát đại", Thạch Đào, hay là những người được phong là chính thống như Vương Thời Mẫn, Vương Huy, không ai là không có những tranh quạt để lại cho đời sau. Những quán thể văn nhân hoá cơ bản hình thành từ những hoạ sĩ chuyên nghiệp như hoạ phái Dương Châu, hoạ phái Thượng Hải, càng là những người bắt tay vào từ đa dạng hoá rộng rãi từ đề tài, bút mực tới phối màu v.v... bằng đủ mọi cách để thích nghi nhu cầu nhiều mặt của cung cầu. Chẳng hạn những người như Nhiệm Bá Niên, Triệu Chi Khiêm, Ngô Xương

Thạc v.v... ngoài việc sáng tác tranh quạt ra, vẫn kế thừa thời Tống Nguyên xa xôi, sáng tác khá nhiều tranh trên quạt lụa phẳng cách điệu mới mẻ, vừa trang nhã vừa thông tục.

Tranh quạt cổ, do đặc điểm hình thức tự thân của nó, đã cung cấp tài liệu hình tượng rất phong phú để biểu hiện một nội dung nào đó, đồng thời phản ánh quan hệ thẩm mỹ và văn hoá xã hội của một thời đại nhất định. Trong lịch sử phát triển lâu dài, nó đã từ một thứ đồ thực dụng, biến thành một sản phẩm tinh thần, truyền bá nghệ thuật trong quan hệ giao tiếp giữa những con người với nhau. Hình thức mặt quạt từ lớn đến nhỏ, vật liệu từ thô đến tinh, hoạ pháp cũng từ chỗ vẽ đẹp đi đến chỗ diễn tả ý tưởng đưa đến quá trình phát triển từ vẽ quạt lụa phẳng đến quạt xếp... tất cả đều phản ánh lên sự thúc đẩy lẫn nhau để đi lên giữa thực dụng và thẩm mỹ, cũng phản ánh sự giao lưu văn hoá giữa các quốc gia phương Đông thời cổ xưa. Vua chúa lấy tranh quạt ban thưởng cho đình thần, văn nhân trong khi tụ họp vui chơi làm quà tặng lẫn nhau. Ở trong hiệu bán quạt, có đủ mọi loại quạt với mọi chất liệu, kiểu dáng, tranh vẽ khác nhau, thoả mãn mọi nhu cầu của xã hội... nhất là cùng với sự phát triển của văn hoá xã hội, phạm vi sử dụng của nó từ những bậc vương tôn công tử dần phát triển đến tầng lớp văn nhân sĩ phu, cung nữ, trở thành những vật để quạt mát lại để làm đồ chơi mang theo bên mình. Trên mặt quạt, thu tình, hoạ ý cùng nét chữ phối hợp nhau tạo nên một hứng

thú, vừa chứa đựng được tâm tư, gửi gắm được nỗi lòng vừa do sự khác nhau về nội dung và nghệ thuật của các tranh quạt đó, trong sự giao tiếp đâu đó chỉ là một thứ "giấy thông hành" không nói cũng tự biết, hoàn toàn có thể từ đó mà nhìn thấu được nỗi niềm tâm lý sâu xa về thẩm mỹ văn hoá khác nhau.

TRANH SƠN THỦY LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Phú Xuân sơn cư đồ"

Dư Huy

Các hoạ sĩ vẽ tranh sơn thủy của Trung Quốc thời cổ đại, thường thường, vừa muốn làm cho tác phẩm của mình có hình tượng thật rõ ràng trước mắt, lại vừa muốn cho ý cảnh của tác phẩm mình đậm đà sâu sắc ý vị khôn cùng, điều đó trong nghệ thuật sáng tác vốn là một cặp mâu thuẫn và thành tựu nghệ thuật của cuộc tranh *Phú Xuân sơn cư đồ* của Hoàng Công Vọng đời Nguyên hẳn đã chứng tỏ rằng ông có năng lực lỗi lạc chế ngự được cặp mâu thuẫn ấy.

Hoàng Công Vọng (1269 - 1355), tự Tử Cửu, hiệu là Nhất Phong, là người Thường Thục, Giang Tô. Thời trẻ, từng làm chức lại nhỏ ở Giang Nam, khi ở Kinh sư nhiều lần bị quyền hào khuynh loát, thậm chí hạ ngục, sau khi ra tù bèn đem lòng gắn bó với sơn lâm, thường lên dền ở miền Giang - Chiết, là một tín đồ Toàn Chân giáo. Năm mười tuổi, càng chú tâm vào sáng tác tranh sơn thủy. Năm Chí Chính thứ 7 (đời Nguyên) tức năm 1347, tuổi ngót tám mươi, Hoàng Công Vọng ngụ cư trên bờ sông Phú Xuân, sáng đón ráng sương, chiều ngắm mây mù, đã bắt tay vào sáng tác cuộn

tranh *Phú Xuân sơn cư đồ*. Ông thường ngày "trong túi da vẫn để sẵn bút vẽ, khi gặp nơi cảnh đẹp, thấy cây lạ, thì mô tả mà ghi lại...." (*Hoàng Công Vọng, Tả sơn thủy quyết*) đã thưởng thức sâu sắc vẻ đẹp của sông núi bãi cầu. Thời kỳ này. Hoàng Công Vọng tính tình càng thêm thông thoát khoáng đạt, đối với sông núi quả đã bước vào giai đoạn ngộ thông "đắc chi ư tâm nhi hình vi hoạ" (thu vào trong lòng rồi thể hiện ra trên tranh), nghệ thuật của ông đã đến độ chín. *Lộc đài đề nguyên cáo* của Vương Nguyên Kỳ đầu đời Thanh cho biết: *Tranh này vẽ trong 7 năm, có nghĩa là phải 4 năm sau khi đề "tự chỉ" năm 1350, tức là đến năm 1354 mới hoàn thành*. Năm sau, Hoàng Công Vọng qua đời, bức tranh này có thể nói là tác phẩm tuyệt bút của ông.

Cảnh thực mà tranh *Phú Xuân sơn cư đồ* thể hiện, hai bờ sông Phú Xuân ở bên trong địa phận tỉnh Chiết Giang ngày nay, hơi chệch về phía tây bắc, phía nam bắt đầu từ Kiến Đức Mai Thành, phía Bắc đến Tiên Sơn Văn Gia Yển, uốn lượn quanh co dưới chân núi gần hai trăm dặm. Các nhà vẽ tranh sơn thủy Trung Quốc, không như cái hoạ sĩ vẽ phong cảnh cổ điển phương Tây, trong qui củ xích độ của tiêu điểm thấu thị, tái hiện một cách khách quan chiều sâu và chiều rộng không gian trước, giữa, và sau của thế giới tự nhiên (cái gọi là tiêu điểm thấu thị tức là hoạ sĩ nắm bắt cảnh quan chỉ hạn định ở một điểm nhìn, một hướng nhìn và một tầm nhìn, giống như quan hệ giữa chiều máy ảnh với cảnh vật, nó phản ánh quy luật thế giới khách quan gần

to xa nhỏ và cảnh vật chỉ có một tiêu điểm), mà là chủ động đi sưu tầm tinh hoa của sông núi thiên nhiên, dồn nó vào một bức tranh, thì thế tất phải sản sinh ra tán điểm thấu thị độc đáo của tranh sơn thủy Trung quốc cổ đại (tức là họa sĩ có điểm nhìn không hạn chế, tùy tâm mà di động, có nhiều tiêu điểm, thậm chí là vô số tiêu điểm). Cuộn dài là hình thức có khả năng nhất để thể hiện tầm nhìn bao la vô bờ ấy. Tác giả lấy sông làm trung tâm, triển khai theo hướng ngang dùng tán điểm thấu thị biểu hiện quan hệ không gian tả, trung, hữu của sơn xuyên khâu hải, trên mặt tranh hữu hạn, "vẽ dọc ba tấc, coi là cao ngàn nhận, vẽ ngang mấy thước, coi là xa trăm dặm" (Tông Bính, *Hoạ sơn thủy tự*). Phú Xuân trăm dặm dưới bút Hoàng Công Vọng, không phải là vẽ la liệt các danh lam thắng cảnh ở hai bờ, mà là vẽ ra một ý cảnh lung linh mờ ảo mà tiêu sơ và một thế giới long lanh trong suốt không bợn một vết nhơ; ngoài ra, ở trạng thái thiên nhiên tĩnh lặng ấy, thể hiện ra sự sống đang vận động nội tại của núi sông và cây cối, cũng tức là sinh mệnh tinh thần của họa sĩ đang lan tỏa hướng ngoại. Họa sĩ cổ đại Trung Quốc và họa sĩ cổ điển phương Tây đều chú trọng "tả sinh" (vẽ sống động). Chỗ khác với phương Tây là, họa sĩ Trung Quốc không lấy việc vẽ hình tượng khách quan sinh động làm mục đích cuối cùng, mà lấy việc biểu hiện cảm phụ chủ quan của họa sĩ đối với thế giới tự nhiên làm tôn chỉ chủ yếu, nhằm bộc lộ cái sức sống nội tại của nó.

Bố cục của cuộn *Phú Xuân sơn cư đồ* là sắp xếp cảnh vật rất nhịp nhàng, giàu tiết tấu, lỏng và chặt liên kết với nhau, khâu này móc với khâu kia, hoặc núi non trùng điệp bao quanh che chắn, hoặc cát bằng bãi cạn, từng thửa nước trong, biến ảo hết sức phong phú. Trong khi truyền cái thần của sông núi, tác giả không hề tách rời khỏi hình chất của sông núi. Ông đã quan sát đặc trưng địa mạo rất tinh vi, biểu hiện một cách khách quan đặc tính địa lý vùng sông Phú Xuân lấy núi đất làm chính, và cây tùng cây sam là thảm thực vật cơ bản. Trong tranh, cái sườn dốc thoải thoải, đỉnh dài, thôn xóm, cầu thuyền, làng chài rải rác đó đây, trong tĩnh có động, thú què chan chứa, tất cả bao trùm trong không khí trời trong chớm lạnh buổi đầu thu.

Phú Xuân sơn cư đồ là cuộn tranh kiệt xuất tràn đầy sức sáng tạo ở đời Nguyên. Sự sáng tạo của kĩ thuật tranh sơn thủy đều xây dựng trên cơ sở những thể nghiệm thiết thân đối với trước. Tranh này đã hấp thu được nét bút giản phóng và năng lực khái quát tinh tuyệt của Mã Viễn và Hạ Khuê đời Nam Tống. Dùng "suân pháp" (phép vẽ tranh Trung quốc, khi vẽ đá núi, sau khi phác ra đường viền, để thể hiện mạch bả a văn và mặt âm dương của đá núi, người ta nghiêng bút dùng mực khô nhạt để vẽ) tuy có kinh nghiệm của Đổng Nguyên và Cự Nhiên thời Ngũ đại, nhưng Hoàng Công Vọng không đi đường mòn mà tự mình bày tỏ cảm xúc, ông dùng bút trọc mực khô, vừa "suân" vừa xát, trong khát thấy mát, nét bút phóng đạt thoải mái, cảm xúc càng hồn phác mệnh

mông, bút pháp linh động thú vị, dốc đá và núi non quanh co tự tán xem thật thích mắt. Ông dùng mực đậm điểm rêu, dùng chấm hạt gạo vẽ cây, trong sắc núi mờ nhạt, tỏ ra rất sinh động có thần.

Chú ý xem kĩ một chút thì sẽ phát hiện cuộn tranh *Phú Xuân Sơn cư đồ* có nhiều khoảng trắng, không hề có một nét bút, khiến người ta cảm thấy như trời như nước, đó là chỗ độc đáo trong kĩ thuật tạo hình của hội họa Trung quốc, được gọi là "kế bạch đương hắc" (lấy trắng làm đen). Quan niệm thẩm mĩ này có nguồn gốc từ tư tưởng mỹ học của Lão Tử thời Xuân thu: *Lão Tử. Đức thiên* trình bày mối quan hệ thống nhất đối lập giữa đen và trắng, giữa hư và thực rằng: "*xa hức đông nhất cốc, đương kì vô, hữu xa chi dụng dã. San trực nhi vi khí, đương kì vô, hữu trực khí chi dụng dã, tạc hộ dã, đương kì vô, hữu thất chi dụng dã. Cố hữu chi dĩ vi lợi, vô chi dĩ vi dụng*" (các nan hoa xe chung một vỏ trục ở chỗ trống không giữa các nan hoa, có cái dụng của xe. Nhào đất sét nặn đồ gốm, ở chỗ không có gì ấy, có cái dụng của đồ gốm. Khoét cửa sổ, ở chỗ không có gì ấy, có cái dụng của phòng vậy. Cho nên lấy "hữu" làm lợi, lấy "vô" làm dụng) "Tri kì bạch, thủ kỳ hắc" (Biết trắng giữ đen) mới có thể "đại bạch như nhục" ý nói: Bất kỳ vật thực nào, thì công hiệu của bộ phận thực thể của nó cũng phải dựa vào bộ phận trống rỗng của nó cũng phải dựa vào bộ phận trống rỗng của nó mới phá hủy được tác dụng, mà bộ phận trống rỗng của

nó cũng chính là phải dựa vào thực thể mà tồn tại. Giống như mối quan hệ biện chứng giữa nan hoa với phần trống giữa các nan hoa trong cái bánh xe, giữa buống ở với cửa sổ, vẽ tranh cũng vậy, khoảng trống được coi là trời và nước trong cuộn tranh *Phú Xuân sơn cư đồ*, là núi trong sự tương đối với núi non cát bãi được vẽ ra, tuy nó là khoảng trống nhưng đã là một bộ phận tổ thành của nội dung tranh. Để làm mạnh thêm quan hệ so sánh đen trắng ấy, cổ nhân vẽ tranh còn cường điệu phương pháp bố cảnh "kín không lọt gió, thưa phóng được ngựa" (mật bất thấu phong, sơ năng tẩu mã), tăng cường sự biến đổi tiết tấu của mặt tranh. Ngôn ngữ biểu hiện "trì bạch thủ hắc" hoặc "kế bạch đương hắc" không thể xuất hiện trong hội họa phương tây - Vật trong tranh tây, nhìn một cái là thấy ngay, người xem chỉ cần chìm đắm vào trong hưởng thụ mỹ cảm, đối với cảnh quan trên tranh nếu hơi có chút mơ tưởng xa xôi, thì chỉ có thể là sự suy nghĩ tìm tòi về cấu rí của tranh hoặc sự liên tưởng có quan hệ với kinh lịch bản thân.

Chỗ thành công của Hoàng Công Vọng cũng chính ở chỗ tranh của ông để lại cho tư duy người xem một đất trời: không bờ bến. Ông là người đứng đầu trong "bốn nhà đời Nguyên" (Nguyên tứ gia, ba người kia là Vương Mông, Nghê Toàn và Ngô Trấn) "Bốn nhà đời Nguyên" đã đạt được thành tựu cao nhất của nghệ thuật tranh sơn thủy đời Nguyên sau Triệu Mạnh Phủ. Phong cách nghệ thuật của Hoàng Công

Vọng mà tiêu biểu là cuộn tranh *Phú Xuân sơn cư đồ* vừa khác với sự rậm rịt của Vương Mông, lại vừa khác với sự nhạt thưa của Nghệ Toán, từ sau khi chào đời, luôn luôn được người đời sau coi trọng, và đã có tác dụng quan trọng đối với sự phát triển của tranh sơn thủy Minh - Thanh.

Vương Thế Trinh đời Minh trong *Nghệ uyển chi ngôn* đã chỉ ra: "Tranh sơn thủy đến Lý lớn Lý bé (Lý Tư Huấn và Lý Chiêu Đạo) thay đổi một lần, Kinh (Hạo), Quan (Đồng), Đồng (Nguyên), Cự (Nhiên) lại thay đổi một lần, Đại sư đạo nhân (Hoàng Công Vọng) và Hoàng Hạc (Vương Mông)" lại thay đổi một lần nữa." Thay đổi do Hoàng Công Vọng đem lại là ở chỗ từ trong bình đạm ngầy thơ thấy được sự mạnh mẽ hồn hậu, từ trong khô nhạt khát khao mà thấy được sự mềm mại nhuần thấm, hơn nữa còn ở chỗ đặt người xem tranh vào núi thật sông thật, biến thủy mặc đơn nhất thành một thế giới nhiều màu sắc phong phú. Khi dùng mực, ông thường nhỏ vào một giọt vàng chanh hoặc xanh ốc khiến cho có vẻ sáng tươi non chứ không khô cứng ngưng trệ, đạt tới hiệu quả nghệ thuật là màu mực có tầng lớp phong phú.

Điều khiến ta xót xa lấy làm tiếc là cuộn tranh *Phú Xuân sơn cư đồ* đã trải bao hoạn nạn, năm Thuận Trị (Thanh) thứ 7 (1650) lưu lạc mãi mới đến tay Ngô Hồng Dụ, năm đó họ Ngô ốm nặng, đã đem tranh này ném vào ngọn lửa lò, một người cháu ông nhân lúc ông không để ý đã cứu kịp, nhưng

tranh đã bị đốt đứt thành hai mảnh, mỗi mảnh đi lưu lạc theo một nẻo, riêng mảnh trước qua năm lần chuyển tay, nay tàng trữ tại Viện bảo tàng tỉnh Chiết Giang. Mảnh sau sau, bốn lần đổi chủ, hiện nằm ở Viện bảo tàng Cố Cung Đài Bắc, cùng một kích thước chiều rộng 33 cm, cùng một sắc núi Phú Xuân, hai nửa cách nhau xa vời, đang chờ mong đến ngày con cháu Viêm Hoàng được thưởng thức chung toàn cảnh bức tranh.

TRANH HOẠ ĐIỀU LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Phù dung cảm kê đồ"

Dư Huy

Trong lịch sử phát triển lâu dài của hội hoạ Trung Quốc, cũng đã sản sinh ra lối vẽ tả thực với phong thái và gương mặt độc đáo, tức là "công bút hoạ" (tranh vẽ với nét bút công phu), đối lại với lối vẽ tả ý là hai lối vẽ vừa tương quan lại vừa không tương đồng. Vẽ công phu có khá nhiều loại, tùy theo cách biểu hiện có thể chia ra làm hai loại lớn là bạch miêu (vẽ mộc) và thiết sắc (tô màu), thiết sắc lại có thể tách nhỏ ra thành màu nhạt và màu đậm, ngoài ra lại còn gồm các loại xanh lục lớn bé và vàng - biếc (vẽ viền màu vàng óng rồi điểm màu xanh lục). Tùy theo đề tài biểu hiện thì vẽ công phu có thể chia ra sơn thủy, nhân vật, hoa điểu v.v. Kỹ thuật cơ bản của hội hoạ tả thực này là vẽ viền rồi điểm màu đường nét phải tinh vi ngay ngắn, điểm màu thì phải từng lớp một, phong cách biểu hiện tỉ mỉ tinh vi, có thể biểu hiện đầy đủ năng lực quan sát tỉ mỉ tinh tế của hoạ sĩ. Lối vẽ này qua Cố Khải Chi đời Tấn, Triển Tử Kiến đời Tùy, Lý Tư Huấn và Biên Loan, Đổng Xương Hựu đời Đường... liên tục nỗ lực, đã hình thành nên một kĩ xảo tả thực riêng. Ở

thời Huy tông nhà Bắc Tống, hội họa tả thực đã đạt tới độ chín chưa từng có, thành tích giành được thì các triều đại sau cùng khó sánh được. Điều này có liên quan với sự đề xướng mạnh mẽ của Tống Triệu Cát.

Triệu Cát (1082 - 1135), là con thứ 11 của Triệu Húc, là ông vua cuối cùng nhà Bắc Tống, khi lên ngôi đã tin dùng bọn quyền gian Sái Kinh, Đồng Quán, đối nội thì nạo vét xương tuỷ của dân, đối ngoại thì liên tiếp có những hành động đầu hàng khuất phục, năm 1126 nhường ngôi cho con là Triệu Hoàn, sang năm sau thì quân Kim phá được Tống ở Biện Kinh (Khai Phong Hà Nam ngày nay) Hai vua và ba ngàn người trong cung bị bắt đưa về phương bắc, tám năm sau, Triệu Cát chết ở thành Ngũ Quốc (Y lan, Hắc Long Giang ngày nay).

Tống Huy tông tối tâm bất tài về chính trị, song về nghệ thuật lại thông tuệ toàn tài. Việc ông coi trọng nghệ thuật hội họa hoàn toàn xuất phát từ chiếm hữu của cải và hưởng thụ tinh thần, song về khách quan, đã thúc đẩy hội họa cung đình phát triển, nhất là ông tự mình quản lý hoa viện, chủ trì chiêu khảo họa sĩ vào viện, tiêu chuẩn chọn người là "lấy việc không bắt chước tiền nhân, mà hình thái hình sắc của vật, đều giống như tự nhiên, phong cách cao nhã giản dị làm khéo" (*Tống sử, Tuyển cử chí*) "Chọn người bằng họa học, lấy người ý tứ siêu việt nổi lên làm quý". Ông trực tiếp chỉ đạo cụ thể việc sáng tác của các họa sĩ trong hoa viện, tăng cường

được phong cách thể hoạ của viện là trọng "pháp độ", câu "hình tự". Ông đã từng sai các hoạ sĩ vẽ bình phong chim công lên dôn, kết quả không làm ông vừa ý. Ông chỉ ra rằng chim công lên dôn là thường giờ chân trái trước vậy mà trong tranh công đều giờ chân phải. Khi bích hoạ cung Long Đức hoàn thành, Triệu Cát xem lại toàn bức vách, thì chẳng có chỗ nào khiến ông vui lòng, duy chỉ khen cảnh hoa nguyệt quý nghiêng nghiêng trên cột con hành lang trước điện Hồ trung, cho rằng "Nguyệt quý ít ai vẽ được, bởi bốn mùa sớm tối hoa nhị và lá đều khác nhau, mà tranh này vẽ giữa trưa mùa xuân, không sai mảy may". Người vẽ là một người trẻ mới vào viện, lập tức được ban thưởng rất hậu.

Dưới sự khống chế chặt chẽ của tư tưởng thẩm mỹ Tống Huy tông, các danh thủ tả thực trong Hoạ viện liên tiếp xuất hiện, như Chiếm Đức Thuần, Hàn Nhược Chuyết, Vương Hi Mạnh v.v, trong đó Lưu Ích, Phú Nhiếp v.v đảm nhận trọng trách vẽ thay cho Triệu Cát, là những hoạ sĩ tả thực xuất sắc hơn người, và Triệu Cát thì đứng ở vị trí nghệ thuật như vắng trắng giữa trời sao. Vào thời Tuyên Hoà (1119 - 1125), ông đã tập hợp các tác phẩm tả thực chọn lọc của các thời kì ở Bắc Tống thành *Tuyên hoà duệ lãm sách*, mỗi sách 15 loại, có đến một ngàn sách. Cuộn tranh *Thuy hạc đồ* (Chim hạc lạnh) và cuộn tranh *Tường long thạch đồ* (Đá rồng lượn) là những bức tranh quý giá của Tống Huy Tông hiện còn giữ được.

Tranh *Phù dung cầm kê đồ* tương truyền của Triệu Cát (bản lụa tô màu, Viện bảo tàng Cổ Cung Bắc kinh giữ) xứng đáng là tinh túy của tranh hoa điều tả thực Bắc Tống. Trên có thơ đề của Tống Huy tông, tự ký tên "Tuyên Hoà điện ngự chế tịnh thư", áp thụ "Thiên hạ nhất nhân". Vì thế, có người nói đây là "tranh ngự đề", chú không phải thủ bút của Huy Tông, song có thể tin chắc rằng tranh này là tác phẩm của danh thủ Hoạ viện vào thời Tuyên Hoà, thuộc phong cách tả thực mà Tống Huy tông cực lực đề cao. Tranh vẽ một con sơn kê phi thân lên trên cành mộc phù dung, ngảnh đầu chăm chú nhìn hai con bướm bay đến đón hoa, phá vỡ thế giới thảo trùng yên lành phẳng lặng. Trọng lượng của cầm kê đè cong cành cây, cành hoa lắt lay, rất có cảm giác động. Khóm cúc trắng dưới đuôi con gà tăng thêm sức nặng của phần dưới bức tranh, xét về cấu hoạ, khiến cho trọng tâm tranh vững chãi. Kiểu cấu tứ này có được gợi ý từ hoạ sĩ hoa điều Thôi Bạch triều Thần Tông (1068 - 1085) Bắc Tống (học trò giỏi của Thôi Bạch là Ngô Nguyên Du từng là bạn vẽ của Triệu Cát hồi đầu). Tranh *Song hỉ đồ* của Thôi Bạch đã biểu hiện vẻ sống động của chim thước núi hót lên kinh hải và thỏ rừng vội quay đầu lại trong gió thu hiu hắt, mà trong hơn một trăm năm trước đó, thì hoạ đàn hoa điều Bắc Tống là thế giới riêng của Hoàng Thuyền, Hoàng Cư Thái và những người được họ truyền, phong cách tranh của họ phú quý hoa lệ, tình cảnh yên lành phẳng lặng. Vì thế, tranh *Phù dung cầm kê đồ* đã thừa truyền được cấu tứ và ý cảnh

của *Song hỉ đồ*, đều theo đuổi hiệu quả nghệ thuật sinh động hoạt bát, tình thú tự nhiên, khéo léo kết hợp liên hệ động vật với nhau và giữa động vật với thực vật, khác với trình thức khô cứng của cha con họ Hoàng thiếu hẳn tình thú của động vật.

Kỹ xảo tả thực của tranh *Phù dung cầm kê đồ* rất thành thực, bút pháp tế nhị mà không khô cứng. màu đỏ dưới ức và bụng con sơn kê khiến cho bộ phận chủ thể nổi lên rõ rệt, hô ứng với màu sơn của ấn tử, chân trắng của gà con tương chiếu với hoa cúc trắng và hoa phù dung trắng, tìm được sự không thống nhất trong biến hoá. Cành lá phù dung xung quanh con sơn kê đều là nét viền rồi dùng màu xanh mực vẽ thoáng tồ nhạt, không vẽ tỉ mỉ, dùng nét giản làm nền cho vằn lông rậm dày tinh tế của lũ gà con. Đôi bướm phấn vẽ bằng mũi bút nét nhỏ, khoẻ và cứng thẳng, hoa lá dùng bút nhỏ phác ra đường viền, trông lên nhìn xuống nghiêng sang hai bên đều rất có dáng. Phong cách của tác phẩm thống nhất trong tình khéo mềm mại và ngay ngắn tỉ mỉ.

Phía trên bên phải bức tranh có bài thơ đề bằng kiểu chữ "kim" gây của Tống Huy tông: "Thu kinh cự sương thịnh, nga quan cầm vũ kê. Dĩ tri toàn ngũ đức, An dật thắng phù ê" (Sức thu chống lại sương dày, gà lông gấm mào cao, đã biết đủ năm đức, an dật thắng lũ vịt le). Theo *Hàn thi ngoại truyện*, thì gà, có năm đức là văn, võ, dũng, nhân, tín, tức là gán cho các bản năng động vật của con gà là hoa văn,

dáng oai hùng, dũng mãnh, bảo vệ con thơ và gáy sáng năm phẩm chất đạo đức của người ta. Hiển nhiên là Triệu Cát mượn tranh này để đề cao tư tưởng lễ giáo phong kiến. Tranh không thể thể hiện giáo lý ấy, đành ghép thêm thơ kiểu sơ đồ này để gắn ghép gượng gạo. Trung Quốc cổ đại vốn cường điệu công dụng chính trị của hội hoạ "thành giáo hoá, trợ nhân luân" cố hết sức dồn chứa tư tưởng luân lý và quan niệm đạo đức nhất định vào trong tranh.

Phong cách tranh tả thực phương Đông phương Tây có sự khác biệt rất lớn. Ví như về xử lý màu sắc, tranh tả thực của Trung Quốc nhấn mạnh biểu hiện màu vốn có của vật thể, màu sắc nói chung được cố định bên trong đường mực, thỉnh thoảng ở bốn cảnh có nhuộm một lớp màu nhạt, làm nền cho hình tượng chủ yếu. Khi tô màu, họa sĩ không cần nghĩ đến những biến đổi phức tạp do nguồn sáng và hoàn cảnh mang lại cho màu sắc của vật thể, chỉ tìm kiếm sự thể hiện trong biến đổi đậm nhạt của màu sẵn có. Trong khi dàn màu, chú trọng "giấu kín hình tích", không để lộ vết đẻo gọt, đậm nhạt vừa phải tự nhiên, lược bỏ sự biến đổi sáng tối của vật thể dưới ánh sáng chú trọng hiệu quả chinh thể của mặt bằng bức tranh, tức là không gian hai chiều, giản hoá quan hệ tung thâm giữa các vật thể. Tranh sơn dầu tả thực cổ điển phương Tây rất thận trọng khi dùng màu đen, trong tranh không bao giờ bôi màu đen trên diện tích lớn, dù cho là vật thể màu đen, dưới ảnh hưởng của ánh sáng và các

thứ phản quang, trong tranh đã biến thành màu sẫm có chứa đựng các màu khác. Tranh Tây một khi đưa màu đen vào thì dễ biến thành đục ngầu, bẩn thỉu. Nhưng màu đen lại khiến cho tranh tả thực Trung Quốc trở nên sáng sủa tinh khiết hoặc hỗn hậu thuần phác. màu mực chẳng những là dấu vết của vận động đường nét, mà còn là sắc tướng quan trọng trong dùng màu ở tranh "công bút", có lúc nó đóng vai trò "vẽ rồng điểm mắt", có lúc sản sinh công hiệu đề nên "hoả khí" mặt tranh, Tô màu chủ trương "mực không hại màu, màu không hại mực", tương phụ tương thành. Tranh Trung Quốc dùng mực, bản thân nó đã có tư tưởng biện chứng pháp mộc mạc. Mực, có thể trực tiếp biểu hiện màu vốn có của vật thể và màu sẫm, chẳng những chiếm một vị trí nhất định của mặt tranh, mà còn hoà tan trong các màu khác, khiến ánh màu trầm lắng và rộng lượng, như lá xanh và văn lông gà trong tranh *Phù xuân cầm kê đồ*, đều đã đưa vào màu mực với liều lượng khác nhau, một khi tẩy hết cái màu phù điểm hơi hợt, thì sẽ sản sinh ra cảm giác trầm lắng nhả khiết. Triệu Cát rất khéo dùng màu đen, vẽ chim thường dùng sơn sống để vẽ mắt khiến nó "cao hơn chất giấy, tưởng chừng có thể hoạt động được". Tranh *Thính cầm đồ* tương truyền là tác phẩm của Triệu Cát, trong đó hoa và đàn tranh cổ đều là màu đen, cuộn tranh *Trường long thạch đồ* lấy một lớp màu mực nhạt làm nền cho đá hồ lung linh.

Điều đáng chú ý là, đề tài hoa điều của tranh Trung Quốc hầu như rất khó tìm được điểm đối ứng trong tranh sơn dầu tả thực phương tây, ở đó loài chim phần nhiều là những vật sẵn đã mất biết sự sống cùng các bộ đồ ăn và các loại quả khác tổ hợp thành tranh tĩnh vật. Như tranh *Tĩnh vật* của hoạ sĩ trứ danh Pháp thế kỉ 18 Xi ác tan v.v. Tranh tĩnh vật phương tây áp dụng phương pháp sáng tác "đối cảnh tả sinh" (Vẽ sinh động trước cảnh thực), đứng trước những con chim sống vỗ cánh không ngừng và sắc màu rực rỡ, khiến hoạ sĩ rất khó nắm bắt được biến hoá màu sắc xác đáng, tức là cái mà thuật ngữ hội hoạ gọi là "không vào tranh", còn gia súc và các loài thú chạy mà màu sắc có khuynh hướng đơn nhất tương đối thích hợp với tranh sơn dầu biểu hiện cảm giác chinh thể và cảm giác lập thể của vật. Hội hoạ Trung Quốc chú trọng nắm bắt cái thần thái tự nhiên của đối tượng khách quan. Nghe rộng nhớ kĩ và nhập tâm từ trước là vốn liếng cơ bản để vẽ tranh, có thể nói "mặc kĩ" (hay gọi là mặc hoạ, "vẽ trầm", vẽ không nhìn, vẽ theo kí ức) quán xuyên toàn bộ quá trình vẽ tranh, đúng như Tô Thức đời Tống nói: "... Cầm bút nhìn kĩ, thì thấy cái mình muốn vẽ, vội đứng lên đi theo, vung bút đuổi theo cái mình thấy, như thả chạy chim rơi, hơi buông ra là mất. "cẩn mao thất mao" (chú trọng cái lông mà bỏ mất đáng vẽ), thủ pháp sáng tác lấy thẳng vẽ sinh động đều thể hiện trong tranh tả thực và tả ý của hội hoạ truyền thống Trung Quốc.

Phong cách tả thực của tranh *Phù dung cấm kê đồ* đã ảnh hưởng sâu sắc đến nhiều họa sĩ hoa điều tả thực ở đời sau như Lâm Thung, Lý Định và Ngô Bính thời Nam Tống, Biên Cảnh Chiêu và Lữ Kỳ đời Minh, Trương Đình Tính, Thẩm Thuyên, Trâu Nhất Quế đời Thanh v.v, đã hình thành nên phong cách tranh hoa điều Viện thể ở tất cả thời kì.

TRANH ĐỘNG VẬT LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Ngũ mã đồ"

Dư Huy

"Bạch miêu" là một trong những kĩ xảo truyền thống của hội họa Trung Quốc, nó dùng đường nét đơn sắc (thông thường là dùng mực) để dựng hình tượng, như khi vẽ thực vật, dùng "song cầu", dùng đường nét từ trên xuống dưới hoặc hai rẽ trái phải đối ứng lẫn nhau để trình bày đường viền ngoài của cành lá, khiến người xem nhìn là thấy rõ ngay. Bạch miêu cũng thường trên cơ sở đơn sắc, có "sơn" chút ít hoặc tô màu nhạt, khiến cho mặt tranh thêm phong phú tế nhị. Trong tranh bạch miêu cũng thường trên cơ sở đơn sắc chút ít hoặc tô màu nhạt, khiến cho mặt tranh thêm phong phú tế nhị. Trong tranh bạch miêu, hình tượng rõ nét, chất phác, vì thế bình luận văn học thường mượn thuật ngữ này để chỉ thủ pháp miêu thuật nhân vật hoặc câu chuyện một cách giản lược và sinh động.

Bạch miêu cũng là thủ đoạn quan trọng huấn luyện kĩ năng cơ bản của hội họa Trung Quốc, có thể sánh vai với cơ sở tạo hình của hội họa phương Tây: phác họa (tổ miêu).

Phác hoạ là thông qua việc vẽ như thật trạng thái thụ quang (tiếp thụ ánh sáng) của vật thể và phân biệt được các độ sáng khác nhau của màu vốn có, dùng bút một màu với chất liệu cứng vẽ từng mảng hoặc đường lưới tổ hợp thành ngôn ngữ cơ bản phác hoạ sáng tối, như phác hoạ của các bậc thầy lớn thời Văn nghệ Phục hưng ở Ý - ta - lia và phác hoạ có tính chất bài tập của ~~Trần~~ chia - kốp thế kỉ 19 ở Nga. Phương tây còn có một loại phác hoạ do đường nét tổ hợp thành, nhìn bề ngoài rất gần với tranh bạch miêu Trung Quốc, như phác hoạ chân dung của họa sĩ Đức thế kỉ 16 Hôn - Bai - ân⁽¹⁾ và họa sĩ Pháp thế kỉ 19 Angel, thực chất của nó vẫn là một kiểu phác hoạ sáng tối giản hoá đường nét của nó chưa hình thành được quan hệ kết cấu lên xuống nối tiếp như của tranh bạch miêu.

Đi sâu nhận thức đặc chất của hội hoạ bạch miêu Trung Quốc, thì phải tìm hiểu cụ thể hình thức biểu hiện của nghệ thuật bạch miêu "thập bát miêu". *San hô vông* của Uông Loã Ngọc, *Hội sự chỉ mônng* của Trâu Đức Trung và *Di môn quảng độc* của Chu Lý Tịnh đời Minh đều có trình bày, tuy có tiểu dị song đại thể thì giống nhau. Họ đã quy nạp 18 lối vẽ của các họa sĩ vẽ người ở các đời. "Thập bát miêu" lợi dụng đầu bút giữa và cạnh cùng với đưa bút nhanh hay chậm để biểu hiện chất cảm của phục sức, da thịt v.v, đều được đặt tên

(1). Hans Holbein (khoảng 1497 - 1543), họa sĩ Đức.

theo hình của vết bút, có thể chia ra 5 chủng loại: 1 - Loại to nhỏ đều đặn: cao cổ du ti miếu, cảm huyền miếu, thiết tuyến miếu, hành vân lưu thủy miếu⁽¹⁾. 2 - Loại to nhỏ biến hoá tương đối ít: đình đầu thử vĩ miếu, khẩu dẫn miếu, liễu điệp miếu⁽²⁾. 3 - Loại to nhỏ biến đổi tương đối nhiều: mã hoàng miếu (còn gọi là lan điệp miếu), cảm lẫn miếu, táo hạch miếu, chiến bút thủy văn miếu⁽³⁾. 4 - Loại giản nét: trúc điệp miếu, chiết lô miếu, giảm bút miếu, khô sài miếu⁽⁴⁾, quyết đầu miếu⁽⁴⁾. 5 - Loại vẽ hỗn hợp, tức là sau khi vẽ đường viền, ven theo một cạnh mà nhuộm mực nhạt, hình thành cảm giác lồi lõm. Thập bát miếu thường được các hoạ sĩ Trung Quốc vận dụng linh hoạt, mấy cách "miếu" hợp thành một bức tranh, đường nét giản đơn cấu thành không gian nghệ thuật phong phú.

Thủ pháp nghệ thuật bạch miếu đã có manh nha từ thời đá mới ở Trung Quốc, như trong văn hoá Mã gia dao, đồ gốm có hoa văn cá và ếch v.v. Tranh mặt phẳng có đặc trưng bạch miếu sớm nhất hiện còn là *Long phượng nhân vật đồ* và *Ngự long đồ* đào được ở Trường Sa Hồ Nam, đó là tranh lụa dùng để cầu chúc cho vong hồn người chết được lên trời. Đến thời Ngô Đạo Tử đời Đường, bạch miếu đã phát triển thành một

(1). Vẽ sợi tơ, vẽ dây đàn, vẽ dây thép, vẽ mây bay nước chảy.

(2). Vẽ đuôi chuột đầu đình, vẽ con giun, vẽ lá liễu.

(3). Vẽ con đà (còn gọi là vẽ lá lan), vẽ quả trám, vẽ hạt táo, vẽ gợn sóng rung bút.

(4). Vẽ lá tre, vẽ bề lau, vẽ giảm nét, vẽ cũi khô, vẽ vãnh đầu.

thứ nghệ thuật hội hoạ giàu sức truyền cảm. Ngô Đạo Tử bằng lối vẽ từng đường như sợi rau rút, đã biểu hiện hình tượng thần kì tôn giáo trên mặt tường chùa quán, đạt được hiệu quả nghệ thuật "đầy vách gió động", người ta gọi là "Ngô đối đường phong" (thắt lưng ông Ngô làm gió). Ngô Đạo Tử vẽ bích hoạ, thường là "đặt bút xong là đi, phần nhiều khiến cho Dịch Viêm và Trương Tang phải sợ" (Trương ngạn Viễn, *Lịch đại danh hoạ kí*). Dùng đường mực khởi thảo, người ta gọi là "bach hoạ", chưa thành một môn nghệ thuật độc lập, còn phải nhờ sắc màu mới có thể hoàn thành toàn bộ ý đồ sáng tác của hoạ sĩ. Hoạ sĩ Bắc Tống là Vũ Tông

Nguyên, một người sùng mộ Ngô Đạo Tử cũng đã dùng thủ pháp "bach hoạ" vẽ nên một dạng bích hoạ nhỏ, cuộn tranh *Bát thập thất thần tiên* (Tám mươi bảy thần tiên), dùng thiết tuyến miêu và lan diệp miêu v.v, thể hiện ra quang cảnh rộng lớn quần tiên chủ thần vào châu vị thần kì tối cao của Đạo giáo, khiến cho nghệ vẽ bạch miêu ngày càng thành thực.

Đúc luyện cho "bach hoạ" thành một môn nghệ thuật hội hoạ độc lập và hoàn chỉnh bạch miêu, chính là hoạ sĩ văn nhân nổi tiếng cuối thời Bắc Tống tên là Lý Công Lân. Lý Công Lân học vẽ hết sức khắc khổ, khi tay phải mắc bệnh phong thấp, không thể nằm ở giường, bèn đổ sang tay trái làm động tác chấm vach trên chần, vợ khuyên ngăn, Lý Công Lân đáp: "Ta tập chưa xong, bất giác như vậy". Tranh của ông chịu ảnh hưởng của yếu chỉ truyền thần của Cố Khải

Chi thời Đông Tấn, bắt chước rộng rãi các danh tích của tiền hiền, và tham khảo văn học, các đồ cổ bằng kim thạch các đời để nuôi dưỡng nghệ thuật bạch miêu của mình, đưa vào tranh cái ý thú giản đạm, cao nhã, trở thành thể tài hội họa mà văn nhân sĩ đại phu yêu thích. *Tuyên hoà hoạ phả* thời Bắc Tống nói "lang miếu, quán các, sơn lâm, thảo dã, lưu diêm, tang hạch, thai dư, tạo lệ"⁽¹⁾ do ông vẽ "không phải có thể trộn lẫn với các hoạ công (thợ vẽ) thể tục, sang hèn, đẹp xấu chỉ phân biệt bằng béo gầy đen đỏ", chỉ lo tho mấy nét đường mực, đã có thể phơi bày bản chất tinh thần nội tại của nhân vật.

Tài vẽ của Lý Công Lân rất rộng lớn, tác phẩm hết sức phong phú, vẽ ngựa cỡi, tượng phật, nhân vật, sơn thủy đều giỏi.

Tác phẩm bạch miêu xuất sắc của Lý Công Lân trước hết phải kể cuộn *Ngũ mã đồ* (Tranh năm ngựa - bản giấy), bên cạnh có đề chữ tiểu khải của Hoàng Đình Kiên thời Bắc Tống, vẽ năm con ngựa nổi tiếng của Tây vực tiến cống cho hoàng thất: Phượng đầu thông, Cẩm bác thông, Hảo đầu xích, Chiếu dạ bạc và Mãn xuyên hoa⁽²⁾, tuy đều ở tư thế đứng nhưng con nào cũng có một vẻ đẹp riêng. Tác giả dùng

(1). *Lang miếu, quán các, núi rừng, đồng cỏ, nhà cửa, sân bắn, xe cộ, nhà lại.*

(2). *Tên 5 con ngựa, lần lượt với ý nghĩa: Ngựa lang đầu chim phượng, Ngựa lang đuôi gấm, Ngựa đỏ tốt đầu, Ngựa bạch chiếu sáng đêm và Hoa đây sông (ND)*

những đường nét khoẻ khoắn mà thanh thoát mềm mại, vẽ ra da thịt mịn màng nở nang của những con ngựa, tưởng chừng nghe thấy được sự sống đang đập mạnh: cái bờm, cái đuôi chổng chập những đường mực mà thành, nhưng đều tỏ rõ nét bay bướm và ung dung, mình ngựa dùng mực nhạt thể hiện các loại vân sọc, hết sức trang nhã. Lý Công Lân thường ở trong "Kỳ Ký viện" nuôi ngựa của hoàng gia, quan sát tỉ mỉ thần thái của các giống ngựa hay, lúc say sưa chăm chú thường quên cả chuyện trò với người khác, vốn sống lâu dài khiến "trong bụng Long Miên có ngàn ngựa, riêng gì về thịt, vả luôn xương" (Lời Tô Thức: Long Miên) hưng lý hữu thiên tứ. Bất duy hoạ nhục, kiêm hoạ cốt). Những con ngựa hiện ra dưới ngòi bút ông, thịt xương cân đối, thần thái sống động, cả hình và thần đều rất giống. Lý Công Lân vẽ xong con "Mãn xuyên hoa" chẳng bao lâu thì nó chết, bạn thân của oanong là Hoàng Đình Kiên bất giác than rằng: "Hắn là hồn phách tinh anh của con tuấn mã đã bị ngọn bút của Bá Thời hút hết đi rồi". Có thể đã thể hiện đúng sức hút nghệ thuật của Lý Công Lân dùng đường nét làm thủ đoạn tạo hình. Càng đáng ca ngợi hơn nữa là hoạ sĩ chẳng những đã vẽ được năm vị hê quan ngự phụ⁽¹⁾ với thân phận và thành phần dân tộc khác nhau mà còn khắc hoạ được sâu sắc sự

(1). Người trông nom chuồng ngựa.

biến đổi tinh thần rất tinh tế của họ, ba người có thần thái "khiêm giữ phận hèn" của kẻ dất ngựa rất đặc trưng của các dân tộc Tây vực, trong đó một người cầm cái dụng cụ tằm chó ngựa, rõ ràng là một ngựa phu lớp dưới, còn hai anh chân ngựa Hán tộc thì ánh mắt cao ngạo, một người cầm roi quay đầu lại, người kia thì phưỡn bụng sải chân bước, rõ ràng là mục quan, oai nghiêm ra dáng Hán quan thì mặc quan phục triều Đường, khiến người ta liên tưởng đến quân uy nước lớn bệ vệ đời Đường. Nét bút tế nhị tinh vi của họa sĩ còn ở chỗ cảm giác chất liệu dày chắc ở chiếc áo da trên mình người ngựa phu Tây vực và cái vẻ mềm xộp của chiếc mũ lông. Đặc biệt là khuôn mặt gầy guộc khô đét của viên mục quan làm thành sự đối sánh nổi bật, chính là thông qua sự khác nhau trong hình thái bề ngoài của nhân vật được khắc họa mà bộc lộ sự khác nhau trong thế giới nội tâm. Điều này đã thể hiện năng lực cấu tứ tuyệt vời tinh tế của tác giả. Ở đây không hề có tô vẽ một màu sắc nào, vậy mà "gạt bỏ màu sắc son phấn" càng thấy "rực rỡ sinh động"

Thủ pháp "tả tâm" bằng bạch miêu của Lý Công Lâm liên quan chặt chẽ với thủ đoạn cấu tứ khéo léo của ông. Tranh *Lý Quảng xạ Hồ nhi đồ* (Lý Quảng bắn rợ Hồ - tranh đã thất truyền) của ông không vẽ Lý Quảng bắn trúng mục tiêu, mà vẽ Lý Quảng ngồi trên ngựa giương cung nhằm thẳng kẻ địch, tên chưa rời cung mà địch thủ đã kinh hoàng ngã

- ngựa. Một bức khác tương truyền cũng do ông vẽ là cuộn tranh *Miến trụ đồ* (Viện bảo tàng Cố Cung Đài Bắc giữ) thì thể hiện hùng tài đại lược của Quách Tử Nghi, danh tướng triều Đường. Năm 765, thủ lĩnh Hồi Hột nghe tin đồn Quách Tử Nghi đã chết bèn phát binh khởi sự. Quách Tử Nghi được tin, bèn bài bố trận địa rồi mặc Nho phục, tay không cầm khí kgiới, đương diện chất vấn tên đầu sỏ, tù trưởng giặc là
- Lạc Cát La hoảng sợ lúng túng, vội vàng quỳ lạy, xin tha tội, đã làm nổi bật cái trí dũng của Quách Tử Nghi: "người có văn sự tất có vũ bị". Lý Công Lân cho rằng vẽ nét tự tại của tượng Phật là "Tại tâm, bất tại tướng" (ở cái tâm chứ không tại cái tướng mạo) từng vẽ *Duy Ma Cát tượng* bạch miêu, phản ánh tâm trạng suy đồi và nhàn thích của văn nhân đương thời, và tự mình sáng tạo ra hình thức bạch miêu Ngọa Thạch Quan âm và Trường đối Quan âm, có nét đặc sắc riêng.

Tác phẩm bạch miêu xuất sắc của Lý Công Lân được hậu thế lấy làm bản mẫu tô đi đổ lại, truyền mãi trăm đời. Như Mã Vân Khanh đời Kim, Giả Sư Cổ đời Nam Tống, Triệu Mạnh Phủ và Trương Ác đời Nguyên, Trần Hồng Thụ và Đinh Vân Bằng đời Minh, Tiêu Vân Tùng, và Nhâm Di đời Thanh đều kế thừa nghệ thuật vẽ bạch miêu của Lý Công Lân, trở thành những danh thủ vẽ tranh nhân vật đương thời.

TRANH CHÂN DUNG LỪNG DẠNH THIÊN HẠ:

Tranh "Cát Nhất Long"

Dư Huy

Tranh chân dung là một nhánh trong họ tranh nhân vật. Tiểu tức là giống, vì thế "tiểu tượng hoạ" (tranh chân dung) là tranh vẽ nhân vật tồn tại khách quan. Chân dung thần kì thật ra cũng đặt trên cơ sở hình tượng nhân vật lý tưởng trong đời sống hiện thực. Tranh chân dung có thể phân ra tranh dầu, tranh bán thân và tranh tập thể v.v.

Tranh chân dung chiếm địa vị hết sức trọng yếu trong hội hoạ phương tây. Sự biến đổi về nghệ thuật hội họa của Itali và Tây Âu thời văn nghệ phục hưng thế kỷ 14,15, trước hết là ở sự tuyên chiến với nghệ thuật tôn giáo ngu muội và xơ cứng, đề xuất phải nhận thức vẻ đẹp của bản thân con người, như Đờ Vanhxi, một trong Văn nghệ phục hưng tam kiệt của Itali, đã nói: "Nếu các người gặp được bất cứ một con người lương thiện nào có đạo đức, hãy tôn kính người ấy, bởi vì những người đó chính là "thần" của các người trên trái đất, họ xứng đáng được chúng ta vẽ chân dung cho họ" Sau đó, đã xuất hiện một loạt tranh chân dung có ý nghĩa kỷ niệm, như *Mô-na-li-sa* của Đờ Vanhxi, *St'roici* của

Raphael .v. v. thể hiện lực lượng lãnh mạnh hăm hở đi lên của giai cấp tư sản mới ra đời, ngay cả những tranh chân dung có tính chất thần tượng như Mag-da-lin sám hối của hoạ sĩ vùng Venise Italia là Titien , thánh nữ cũng được vẽ thành thiếu nữ trần gian xinh đẹp thuần khiết.

Tranh chân dung cổ đại Trung Quốc có lịch sử lâu đời hơn và công dụng nhiều hơn tranh chân dung phương Tây.

Lịch sử tranh chân dung cổ đại Trung Quốc có thể truy ngược lên đến đời nhà Thương, là một trong những chủng loại nghệ thuật tương đối cổ xưa của trung quốc. *Thượng Thư* có chép chuyện về tranh cầu hiền. Đến đời Chu, tranh chân dung đã trở thành công cụ tuyên truyền giáo dục khen chê công tội của vua tôi. Theo sự ghi chép của *Khổng Tử gia ngữ*, Khổng Tử nhìn thấy trong nhà Minh đường đời Chu có bức bích hoạ vẽ "dung mạo Nghiêu Thuấn và tượng Kiệt Trụ" "mỗi người đều có hình trạng thiện ác" mục đích là "lấy ác để răn đời, lấy thiện để khuyên bảo hậu thế". Loại tranh chân dung lấy công dụng xã hội làm chính đó lưu hành suốt lịch đại, không đời nào bị suy giảm.

Vì văn hoá truyền thống cổ đại có mê tín tướng thuật, tranh chân dung đã trở thành chỗ dựa để giai cấp thống trị quyết sách. Theo Thập quốc Xuân thu, Nam Đường Lý chủ trước khi triệu kiến thượng triều, "cho vẽ tranh trước, xem đẹp hay xấu rồi mới mời vào". Liêu Khắc Thuận vì mặt xanh, Lý chủ xem tranh "Ghét, nên chẳng cho vào yết kiến." Còn

khi Triệu Khuông Dẫn nhà Bắc Tống lập quốc đăng cơ. Lý Hậu Chủ muốn thăm dò thực hư, "sai người vẽ ngự dung đến", "Triệu Tống Thái tổ thiên biểu thần vĩ, tử uất nhi phong di" "Kiến chi ưu cụ bất tri sở vì" (Triệu Tống Thái tổ tầm vóc cao lớn, hai má đầy đặn, râu đỏ tía, nhìn thấy mà sợ hãi không biết làm gì). Nghệ thuật tranh chân dung chỉ có đạt tới sự giản luyện, tinh tế và truyền thần thì mới có công dụng kì diệu đến thế.

Một công dụng nữa của tranh chân dung, là cũng giống như ảnh chân dung hiện đại, ghi lại ngoại hình và tinh thần của đối tượng vẽ. Cố Khải Chi đời Đông Tấn là hoạ sĩ chân dung kiệt xuất của thời đó. Lý luận "truyền thần" của ông được cả trăm đời noi theo. Sau đó là Ngô Đạo Tử. Trương Huyền và Chu Phỏng đời Đường, Chu Văn Củ và Hàn Hí Tái đời Ngũ đại, Lý Công Lân đời Tống và Vương Dịch đời Nguyên đều là hoạ sĩ chân dung xuất sắc ở các đời. Văn nhân sĩ đại phu chính là đối tượng biểu hiện chủ yếu của họ. Hình thức nghệ thuật vẽ tranh lưu ảnh này cũng truyền vào trong dân gian. các hoạ sĩ dân gian Bắc Tống thường bày sạp vẽ ở phố, vẽ tranh kiếm tiền, khách hàng phần nhiều là dân phố.

Điều đáng chú ý là, khoảng cuối Minh đầu Thanh, do sự ra đời các mạm mống kinh tế tư bản chủ nghĩa, đã hình thành những tập hợp thị dân tương đối tập trung, trong đó đã nổi lên những nhà tư tưởng đại diện cho lợi ích của họ

như Vương Phu Chi, Hoàng Tông Hi v.v.. Nhu cầu văn hoá của tầng lớp thị dân đã nâng lên rất nhiều so với trước kia. Trình độ nghệ thuật của tiểu thuyết, hí khúc, tranh Tết cũng phát triển tương ứng. Nhu cầu về tranh chân dung của dân phố và của văn nhân sĩ đại phu chẳng những tăng trưởng về số lượng, mà còn nhấn mạnh trình độ nghệ thuật của tranh chân dung, đòi hỏi phải biểu hiện được phẩm cách, khí tiết và địa vị xã hội của họ. Công năng thưởng thức của tranh chân dung và ý nghĩa kỉ niệm của nó đã được các thị dân và văn nhân sĩ đại phu thời kỳ này ưa thích. Hoạ sĩ chân dung nổi tiếng thời cuối Minh là Tăng Kinh đã ra đời đúng lúc, cống hiến lỗi lạc của ông là đã đột phá được hàng rào của tiền nhân, sáng lập ra "hoạ phái Ba Thần" có ảnh hưởng lớn lao.

Tăng Kinh (1564-1647), tự là Ba Thần, người Bồ Điền (nay thuộc Phúc Kiến) ngụ cư ở vùng Giang-Chiết, sống bằng nghề vẽ tranh. Ông thường lui tới trong đám văn nhân sĩ đại phu, vẽ truyền thần cho họ. Tăng Kinh từng vẽ các nhà thư hoạ cuối Minh như Đồng Kỳ Xương, Vương Thời Mẫn và hoạ sĩ giàu tinh thần yêu nước và bạn nghịch Trần Hồng Thu, cũng đã vẽ tranh cho nhà tư tưởng nổi tiếng Hoàng Tông Hi và danh sĩ Hoàng Đạo Chu, Cát Nhật Long và nhà y học Trương Khanh Tử v.v. Xét trên các đối tượng biểu hiện, thì diện xã hội mà ông đề cập tới là hết sức rộng rãi, ông lại

còn chú trọng tiếp xúc với các nhà tu tưởng giàu tinh thần chống đối.

Cuộn *Cát Nhất Long tượng* (bản lụa, tô màu nhạt, dọc 32,5 cm, rộng 77,5 cm, tàng trữ tại viện bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh) là tác phẩm tiêu biểu của hoạ sĩ khi đã bước vào thời kì chín mùi về nghệ thuật. Tranh này không có lạc khoản, có đóng dấu "Tăng Kinh chi ấn" và "Ba Thần phủ". Cát Nhất Long, hiệu là Chấn Phủ, là danh sĩ cuối đời Minh, giỏi cả thi, thư (viết chữ) và hoạ. Trong tranh này, có thể lĩnh hội được "Ba Thần hội pháp" (lối vẽ Ba Thần). Đó là trên cơ sở hấp thu kĩ năng vẽ chân dung của tiên nhân, đã phát triển kĩ xảo biểu hiện thép phép sáng tối. Những năm Vạn Lịch đời Minh, nhà truyền giáo Itali là Matteo Ricci ba lần đến Nam Kinh truyền giáo, đã trưng bày tranh chân dung của thời kì Văn nghệ Phục Hưng Ýtali như *Thánh mẫu thánh anh tượng* (Tranh Đức Mẹ và các con) và *DatôCodốc tượng* v.v, làm náo động cả thành phố Nam Kinh lúc đó. Tăng Kinh từng lưu ngụ rất lâu ở Nam Kinh, có lẽ đã từng thưởng thức những tranh thánh sáng tối này. Trên bức chân dung vẽ cho Cát Nhất Long sau khi đường viền đã được vẽ ra bằng bút nhỏ, dùng mực nhạt tô thêm từng lớp thể hiện chỗ lõm trên mặt, khiến cho một kết cấu hình thể có được cảm giác lập thể (hình khối), tuy đánh mực đến trên mười lượt mà màu mực không bản không nhàm, đó chính là đặc điểm "thiện mặc cốt" (sở trường về cốt cách vẽ mực) của tranh vẽ Tăng Kinh mà người đời sau thường nói. Điều này

đòi hỏi phải nắm vững thuần thực các tri thức giải phẫu, sau khi tô mực lại đánh mầu nhạt, qua mầu nhìn thấy nét mực thấp thoáng, làm cho da thịt rất sống động. Hoạ sĩ không thoả mãn với hình tượng giống như thật, càng dụng tâm truyền đạt bộ mặt tinh thần của đối tượng: Cát Nhất Long mình mặc áo bào trắng, giống như một áng mây lững lờ bay xuống nhân gian. Ông tựa nghiêng lên một chông sách, tư thái vui vẻ, hai mắt nhìn chăm chú, môi mím chặt, đã vẽ ra một cách sinh động cái phong vận siêu nhiên của văn nhân học sĩ. Khương Thiệu Thu đòi Thanh đã bình luận trong *Vô thanh thi sử* cái tài tình của truyền thần Tăng Kinh: "Về như tấm gương thu lấy hình ảnh, thật là thần tình. Sắc màu êm ái, vẽ mắt sinh động, tuy là chất giấy, nhưng khoé mắt nụ cười giống hệt như thật, dấu Chu Phổng vẽ Triệu Lang cũng không hơn được. Như vẽ tính anh của hiên miện, vẽ hùng vĩ của nhậm hác, vẽ đẹp của khuê phòng và dấu vết của phương ngoại, một khi đã vẽ ra, thì xấu đẹp đều giống." Tác giả đã kế thừa lý luận truyền thần của Cố Khải Chi đòi Đông Tấn, hết sức thận trọng đối với khâu "điểm mắt", ông điểm mắt như sơn, ánh mắt long lanh, thâm thúy, thể hiện được tâm hồn thanh cao thuần khiết của bậc trí giả, ngay từ đầu đã thu hút sức chú ý của người xem vào gương mặt của đối tượng. Nếp áo thì đưa bút mềm mại như mây không có góc cạnh, không có vết dừng, thật là bay bướm, nét vẽ hết sức tinh giản mà đặc thể. Mũ, giày và sách mầu sẫm hổ ứng lẫn nhau, cấu tạo nên một hình tam giác vuông khiến cho

mặt tranh thanh nhã sinh ra một cảm giác vững chãi, và cũng mang lại sự biến đổi màu mực phong phú.

Tranh chân dung của Tăng Kinh, nói chung đều vẽ toàn thân, lựa chọn lấy trạng thái của đối tượng lúc thanh thần nhẹ nhõm, mượn điều này để biểu hiện đặc trưng cá tính của đối phương. Trong *Truyền thần ký* Tô Thức đời Bắc Tống đề ra "vu chúng trung âm sát" (Xem xét ngấm trong số đông), đối tượng được vẽ sẽ có thể vẽ ra tính tình thực. Vương Dịch đời Nguyên cũng phản đối việc bắt buộc đối tượng "vật áo sửa cho thẳng, ngồi thật nghiêm, như ông phỗng đất" được gọi là thù đoạn tả sinh. Cho nên Tăng Kinh thường để đối tượng đặt mình trong hoàn cảnh tự nhiên có bố trí đạo cụ, làm nền cho bộ mặt tinh thần của nhân vật, mà riêng có cuộn Cát Nhất Long tượng này là khác với lệ thường, chỉ dùng một chống sách để điểm rõ thân phận của nhân vật chính. Ngoài điều đó ra, hoàn toàn dựa vào sức truyền cảm nghệ thuật của bản thân nhân vật để đánh thức sự suy nghĩ xa xôi của người xem tranh đối với hoàn cảnh sống của nhân vật chính, huy động đầy đủ năng lực tái sáng tạo của người thưởng thức lúc xem tranh.

TRANH PHONG TỤC LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Thanh Minh Thượng Hà Đố"

Ủy Đông

Nghệ thuật hội hoạ khởi đầu bắt nguồn từ cuộc sống và luôn luôn xoay quanh quỹ tích vận hành của cuộc sống mà phát triển. Tranh phong tục là hội hoạ đi sát cuộc sống nhất.

Trong cuộc sống, vừa có những tập quán truyền thống có lịch sử lâu đời, kế thừa mãi mãi, được mọi người tuân theo một cách phổ biến, thí dụ như các ngày tết trọng đại của dân tộc, các nghi lễ chủ yếu của dân tộc, vừa có những sự vật mới không ngừng nảy sinh ở mọi nơi mọi lúc, như thời trang, mốt v.v. Chúng được thể hiện cụ thể trong việc ăn, mặc, ở, đi lại của gười ta, trong tang ma cưới hỏi, muôn màu muôn vẻ, biểu hiện rất khác nhau; chúng thấm thấu vào mọi lĩnh vực của xã hội từ chính trị, kinh tế, tư tưởng cho đến tín ngưỡng, quân sự v.v, lúc nào cũng có, ở đâu cũng gặp. Tổng hoà các thứ thời thượng và truyền thống ấy ta gọi là "phong tục". Và tất cả những tranh vẽ nào biểu hiện các trường cảnh hoạt động về phong tục củangười ta, thì gọi là "Tranh phong tục"

Phong tục là những việc những hiện tượng tồn tại thiết thực trong đời sống xã hội lịch sử hoặc hiện thời. Vì thế, tranh phong tục cũng phải là những sáng tác nghệ thuật được các họa sĩ tiến hành trên cơ sở quan sát, thể nghiệm các sự việc và hiện tượng phong tục ở nơi đó lúc đó, là sự miêu tả trực tiếp, chân thực, chuẩn xác đối với các hoạt động phong tục, chứ không phải là sự miêu tả hư cấu, tưởng tượng và biến hình của các hoạt động ấy. Nó tái hiện cuộc sống một cách trung thực, chứ không thể sáng tạo "cuộc sống" một cách tùy ý.

Vì đời sống xã hội loài người bao quát rất rộng, nên đề tài của tranh phong tục cũng hết sức rộng lớn. Và bởi vì khái niệm "tranh phong tục" bắt nguồn từ việc phân hoạch đối với các tác phẩm quá khứ theo một đề tài hội họa đặc định - các hoạt động phong tục - cho nên, tranh phong tục với các loại tranh nhân vật khác như tranh lịch sử, tranh quân sự, tranh chân dung, tranh tôn giáo cũng như những loại tranh sơn thủy, tranh giới họa có chứa nhân vật v.v. đều có mối quan hệ kiêm dung; vừa cái nọ vừa cái kia.

Tranh phong tục là một trong những loại tranh xưa nhất giữa rất nhiều loại hình tranh khác nhau. Trong các nham họa (tranh vẽ trên vách đá) nguyên thủy thuộc thời đại đồ đá ở Trung Quốc, đã có sự miêu tả các cảnh chiến tranh, thu hoạch, cày cấy, săn bắn, đánh cá, trong văn súc đồ gốm đã có hình tượng nhảy múa. Nội dung các tranh nhân vật buổi

dầu phần nhiều có liên quan với các hoạt động phong tục của con người thời bấy giờ.

Thời Lương Hán, thịnh hành phong tục hậu táng (chôn cất trọng hậu). Người thời ấy "sự tử như sự sinh giả" (thờ người chết như người sống), để cung cấp cho người chết một hoàn cảnh giống hệt như khi còn sống, ở cửa, ở vách và ở trên các ngôi mộ bằng gạch, đá của nhiều nhà quý tộc, có khắc hoạ những bức tranh liên quan đến tín ngưỡng, sự nghiệp và cuộc đời của người chết lúc sinh tiền. Trong đó có nhiều sự miêu tả các cảnh sống ngày thường như múa nhạc, tranh cướp, xuất hành, yến ẩm, du hí, tạp kĩ v.v. Những hoàn cảnh vốn nhằm tạo ra cho người chết một hoàn cảnh "sống" dưới âm phủ đó, vô hình trung đã cung cấp cho con người ngày nay những tài liệu hình tượng quý báu để tìm hiểu phong khí và tình trạng xã hội chân thực cũng như những thành tựu hội hoạ lúc bấy giờ. Trong khoảng Ngụy Tấn - Nam bắc triều, những bức tranh lấy dầu để "phong tục" đã bắt đầu xuất hiện. Một số họa sĩ đã có ý thức chọn phong tục xã hội làm đối tượng biểu hiện cho nghệ thuật của mình, như Tấn Minh đế Tư Mã Thiệu từng vẽ *Nhân vật phong thổ (tức phong tục) đồ*; Cố Ngọc Quang thời Nam triều từng vẽ *Việt Trung phong tục đồ*. Và *Diêm trung khê cốc thôn khu đồ* của Mao Huệ Viễn và *Vĩnh Gia ốc ấp đồ* của Đào Cảnh Chân thời Nam triều cũng là những tác phẩm về đề tài phong tục. Điều này chứng tỏ tranh phong tục của Trung Quốc đã thoát khỏi tình trạng sáng tác tự phát, cố tính chất công dụng, mà

chuyển sang giai đoạn mới sáng tác tự giác, có tính nghệ thuật.

Đến đời Đường, trong lịch sử hội hoạ đã sử dụng phổ biến từ “phong tục”, vừa dùng làm tên tác phẩm cụ thể, vừa dùng làm tên gọi chung một loại tác phẩm. Sáng tác tranh phong tục ngày càng phổ biến. Các hoạ sĩ Phạm Trường Thọ, Hàn Hoảng v.v. đã nổi danh trong làng hoạ nhờ tài vẽ “phong tục nhà làm ruộng” ở nông thôn; Trương Huyền và Chu Phổng v.v thì nổi tiếng ở đời nhờ tài vẽ cuộc sống của các quý phụ và nhi đồng cung đình. Các tranh phong tục của họ *Quốc quốc phu nhân du xuân đồ* (Tranh Phu nhân nước Quốc đi chơi xuân), *Đào luyện đồ* (Tranh đập lụa), *Trâm hoa sĩ nữ đồ* (Tranh sĩ nữ hoa trâm), *Huy phiến sĩ nữ đồ* (Tranh sĩ nữ phe phẩy quạt), đến nay vẫn lưu truyền ở đời, được coi là tranh cổ quý giá.

Do giao lưu với ngoại giới rộng rãi và thường xuyên hơn, thời đó còn có không ít tranh biểu hiện trạng huống phong tục nước ngoài, nổi tiếng nhất có *Tây quốc chí đồ* của Phạm Trường Thọ bốn mươi cuộn, vẽ về phục sức và phong tục nghi lễ của nhân vật ở các nước; tập *Ngoại quốc đồ* của Diêm Lập Bản vẽ “bách man triều cống” sứ giả cống phẩm “đủ hết mọi thứ, chan chứa tình người”. Trương Huyền có *Phát lâm đồ*, *Nhật bản nữ kị đồ*; Chu Phổng cũng đã vẽ *Man di chúc cống đồ*, *Thiên trúc nữ nhân đồ* v.v.

Thời kỳ Lương Tống là thời cực thịnh của sáng tác tranh phong tục Trung Quốc. Theo đà phát triển cao độ của văn minh đô thị, theo đà tập trung và hội nhập của phong tục tập quán các nơi, ở một số đô thị lớn như Biện Lương (Khai Phong ngày nay), Lâm An (Hàng Châu ngày nay) hoạt động phong tục xã hội thể hiện ra nhiều màu nhiều vẻ, lại thêm giới hội họa chú trọng phong cách tả thực, do đó khiến cho rất nhiều họa sĩ cung đình và dân gian đã không hên mà cùng tập trung sức chú ý sáng tác của mình vào phương diện miêu tả phong tục xã hội. Trên cơ sở kế thừa đầy đủ đề tài và kĩ xảo tranh phong tục đời trước, các họa sĩ đời Tống đặc biệt nhấn mạnh tính chân thực của cuộc sống những con người bình thường dùng cấu đồ to lớn để thể hiện diện mạo chung của đời sống xã hội, như *Dạ thị đồ* (Tranh chợ đêm) và *Tụng giá lương quân giác để Lý trường đồ* của Cao Nguyên Hanh, *Duy Dương xuân thị đồ* (Tranh chợ xuân Dung Dương) của Diệp Nhân Ngộ, *Thất tịch dạ thị đồ* (Tranh chợ đêm thất tịch) của Yến Văn Quý, *Thanh minh thượng hạ đồ* của Trương Trạch Đoan, đều sử dụng hình thức cuộn dài, thông qua việc miêu tả một đoạn phố chợ với các ngành nghề của nó, với chúng sinh nhỏ bé đông đảo, phản ánh khái quát phong tình xã hội phồn hoa giàu có của Biện Kinh, khung cảnh rộng lớn, khí thế hùng vĩ. Có những họa sĩ khéo lựa chọn những mẫu đời cá biệt trong xã hội, dùng ngòi bút tế nhị và hình tượng điển hình để tập trung biểu hiện cảnh sinh hoạt của một loại người hoặc một nhóm người nào đó.

như Phương xa đồ (Tranh quay sợi) của Vương Cư Chính, *Anh hí đồ* (Tranh trẻ con chơi) của Tô Hán Thần, *Nông gia nghênh phụ đồ* (Tranh nhà nông đón vợ) của Tả Kiện, *Thôn phụ lạc sự đồ* (Tranh việc vui của người phụ nữ thôn quê) của Chu Quang Phổ, *Đại Na đồ* (Tranh hội Nô), *Bàn xa đồ* (Tranh bàn xa) của tác giả khuyết danh v. v, nội dung gọn khoẻ, hình tượng chân thực sinh động, khổ tranh không lớn song cũng rất được ưa chuộng.

Trong số tranh phong tục đời Tống hiện còn, tác phẩm tiêu biểu kiệt xuất nhất phải kể *Thanh minh thượng hà đồ* của Trương Trạch Đoan hiện lưu giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh. Đó là một bức tranh lụa vẽ bằng bút mực có tô màu nhạt chiều dọc 24.8cm chiều ngang 528.7cm, là một cuộn tranh dài. mặt tranh miêu tả bộ mặt cuộc sống ở thành thị và thôn quê Biện Kinh trong tiết Thanh minh. Xét theo nội dung từ phải sang trái có thể chia làm 3 đoạn: đoạn thứ nhất vẽ làng quê ngoại ô, đồng ruộng bát ngát, đây đó có ao đầm, liễu biếc nhú mầm, nhà tranh thấp thoáng. Trên các đường dọc ngang bờ ruộng, thương nhân và hành khách đi lại, có người cưỡi ngựa, kẻ đi kiệu, trẩy hội Đạp thanh du xuân, có người đánh súc vật giục chó nặng đi làm ăn. Đoạn giữa vẽ sông Biện trong thành, mặt sông rộng, nước chảy lờ lờ trong xanh, mấy chục con thuyền lớn chở đầy hàng hoá rải khắp mặt sông, chiếc thì chèo giữa dòng, chiếc thì ghé bờ đỗ bến. Hai bờ Biện hà, nhà cửa san sát, người ta đông đúc. Một chiếc cầu vòm lớn vắt ngang qua như một nhịp cầu

vông, nổi liền phố xá đôi bờ. Trên cầu ngựa xe nhộn nhịp, người đi nườm nượp. Dưới cầu, một chiếc thuyền mảnh lớn chở lương thực, đang hạ cột buồm xuống sửa soạn chui qua gầm cầu, thân thuyền bỗng nhiên nghiêng lệch tưởng chừng sắp va vào trụ cầu, các tay lái đang ra sức chống sào cứu gỡ. Cảnh nguy hiểm đó thu hút sự chú ý của hành khách qua lại, nhiều người dùng chân đứng xem, chỉ trỏ bàn tán. Có người còn xúc động hoa chân múa tay, kêu la hò hét. Tình tiết bức tranh từ đây đạt tới cao trào. Đoạn cuối, sừng sững một ngôi lầu thành, trong thành phố xá ngang dọc, nhà dân san sát như bát úp, như răng lược; như vẩy cá, biển hiệu la liệt, bách hoá ăn uống thứ gì cũng có. Ngựa xe nườm nượp, đầu người nhấp nhô. Sĩ nông công thương, y bác tăng đạo, tam giáo cửu lưu, gái trai già trẻ, đủ mọi hạng người mua bán ăn uống, người làm kẻ chơi, hoạt động đa dạng. Đua bắn, chửi bới, kẻ bận rộn, người thanh nhàn, mỗi người một vẻ. Trong tám người chen chúc lộn xộn ấy thỉnh thoảng có va chạm, cãi cọ, xung đột khiến cho không khí mặt tranh thêm sôi nổi thú vị. Đến đây, bỗng nhiên bức tranh kết thúc, đem lại cho người xem cái cảm giác tranh hữu tận mà ý vô cùng.

Trong bối cảnh rộng lớn của phố làng sông chợ Biện Kinh, tác phẩm đã cài vào đó việc miêu tả chi tiết các hoạt động của nhân vật và sự kiện nhiều màu nhiều vẻ thật đặc sắc, mở ra trước mắt người xem cảnh tượng sinh động như thật của cuộc sống các tầng lớp xã hội lúc bấy giờ cùng với phong

cảnh diện mạo thành thị nông thôn khi ấy, khiến người xem như được sống trong cảnh ấy, như nghe được âm thanh vang động. Cấu tứ thật tài tình, nét bút như truyền thần, người xem tấm tắc trầm trồ, quả đã thể hiện tài năng nghệ thuật lỗi lạc của tác giả.

Bằng thành tựu nghệ thuật cao siêu và giá trị sử liệu chân thực quý giá, *Thanh minh thượng hà đồ* chiếm một địa vị nổi bật trong số tranh phong tục cổ đại hiện còn và được coi là tác phẩm kinh điển. Tác giả Trương Trạch Đoan, một họa sĩ không mấy tên tuổi trong lịch sử hội họa, cũng nhờ tác phẩm này mà trở thành bậc thầy hội họa nổi tiếng trong ngoài nước. Tuy nhiên, Trương Trạch Đoan và *Thanh minh thượng hà đồ* chỉ là đại biểu trong các họa sĩ và tác phẩm tranh phong tục ưu tú đời Tống. Số tác giả và tác phẩm có thể sánh vai lúc bấy giờ không phải là ít. Chính nhờ có số lượng họa sĩ đông đảo, có phương pháp sáng tác tả thực cao độ và nghệ thuật vẽ tranh tinh diệu, tranh phong tục đời Tống mới đạt tới sự phồn vinh chưa từng có trước đó.

Ba đời Nguyên - Minh - Thanh, tranh văn nhân nổi lên, tranh hoa điển tả ý và tranh sơn thủy bút mực giải bày tình cảm chủ quan cá nhân đã thay thế địa vị của tranh nhân vật tả thực mà trở thành dòng chủ lưu trên họa đàn. Sáng tác tranh phong tục có chiều đi xuống, nhưng vẫn có một quy mô đáng kể. *Nguyên Thế tổ xuất liệt đồ* (Tranh Nguyên Thế tổ đi săn) của Lưu Quán Đạo đời Nguyên vẽ hoạt động

sum bản truyền thống của dân tộc Mông Cổ; *Lưu Cầu vận phiệt đồ* (Tranh chử bè trên Lưu Cầu) của tác giả khuyết danh thể hiện tình hình vận chuyển gỗ trên sông ở khu vực Bắc Kinh lúc bấy giờ. Khoảng giữa nhà Minh, các họa sĩ văn nhân vùng Ngô Môn (Tô Châu ngày nay) mà tiêu biểu là Thẩm Chu, Văn Trung Minh trong khi sáng tác nhiều tranh hoa điệu và tranh sơn thủy, vẫn say sưa sử dụng phong cách tranh văn nhân để tạo nên những tác phẩm thể hiện cảnh sống bản thân mình ở nhà đọc sách, thơ rượu thù tạc, bạn hữu chơi bài, dạo núi thăm hồ. Đã ra đời một loạt tranh với tiêu đề "văn hội", "nhã tập", "tống biệt". Nổi tiếng là các bức *Đông viên nhã tập đồ* (Cuộc nhóm họp nhã thú ở Vườn Đông) và *Huệ Sơn trà hội đồ* (Bữa tiệc trà núi Huệ) v.v. Để tài mới mẻ, bút pháp và tư tưởng sáng tác mới lạ của các tác phẩm này đã làm giàu cho tranh phong tục truyền thống, khiến cho tranh phong tục có cơ hội phát triển sau khi dòng tranh văn nhân nổi lên chiếm ưu thế một thời. Trương Hoảng, Viên Thượng Thống, Lý sĩ Đạt v.v cuối đời Minh đã dùng bút pháp của tranh văn nhân với đề tài tranh phong tục truyền thống. Tác phẩm của họ có *Tuế triêu thôn khánh đồ* (Hội làng Tuế Triều) *Tập kỳ du hí đồ* (Tranh du hí tập kỳ) v.v.

Đời Thanh, đặc biệt là dưới ba triều Khang Hi - Ung Chính - Càn Long, trong hội họa cung đình đã ra đời một loạt các bức tranh khổ lớn có tính chất kỷ thực (ghi lại việc thật) như *Nam tuần đồ* (Tranh đi tuần thú phương Nam),

Vạn thọ khánh điển đồ (Lễ chúc mừng vạn thọ), *Hoàng Thanh chúc cống đồ* (Tranh vẽ việc chúc cống nhà Thanh) v.v. Có không ít những bức tranh do các họa sĩ phương Tây chủ trì hoặc tham dự chế tác, có đặc điểm tạo hình hội họa phương Tây là chuẩn xác, vẽ vật cho thật giống. Đó vừa là sự ghi lại những sự kiện lịch sử trọng đại đương thời, lại vừa là những bức tranh phong tục xã hội.

Ngoài ra, nhiều tác phẩm trong các tranh dân gian cuối đời Thanh như *Bắc Kinh phong tục bách đồ* (Loạt tranh phong tục Bắc Kinh) và *Điểm Thạch trai họa báo* cùng với các tranh Tết khắc gỗ *Cô Tô vạn niên kiều* (Cầu vạn niên ở Cô Tô), *Đại khánh phong thu* (Mừng được mùa) v.v, cũng là những tác phẩm ưu tú miêu tả phong tục xã hội.

Tranh phong tục cổ đại Trung Quốc có lịch sử lâu đời, để tài rộng rãi, nhiều tác giả nổi tiếng, nhiều tác phẩm ưu tú. Nó chẳng những là bộ phận tổ thành trọng yếu của hội họa cổ đại Trung Quốc mà trong làng tranh phong tục cổ đại của thế giới càng đứng ở vị trí dẫn đầu đứng riêng một bảng.

Ở phương Tây, tranh phong tục cổ đại rất không phát triển. Mặc dù trong bích họa cung điện của văn hoá Crete biển Aegean (khoảng thế kỉ 16 trước CN) đã có vẽ các cảnh sinh hoạt các thiếu niên nam nữ chơi trâu và các bà quý tộc trò chuyện, trên bình gốm thời Homère (khoảng thế kỉ 12 đến thế kỉ 8 trước công nguyên) đã có các hình vẽ mang nội dung tống táng (đưa ma) và xuất chinh, nhưng đó chỉ mới

là manh nha của tranh phong tục. Trong một quãng thời gian rất dài sau đó, hội họa mang đề tài phong tục đã không có được bước phát triển nào mới. Nhất là trong thời Trung cổ kéo dài đến một ngàn năm từ thế kỉ 13 sau công nguyên, họa đàn cơ hồ bị bao trùm trong các tranh tôn giáo thể hiện giáo lý đạo Cơ đốc và các mẩu chuyện "kinh thánh", rất ít có các tác phẩm phản ánh đời sống hiện thực. Trong khi đó thì tranh phong tục Trung Quốc từ Ngụy Tấn đến Đường Tống đã phát triển mạnh mẽ và đạt tới đỉnh cao.

Sự thức tỉnh của tranh phong tục phương Tây phải tính bắt đầu từ phong trào Văn nghệ Phục hưng thế kỉ 14 đến thế kỉ 16. Sự phát triển hưng thịnh của nó phải sau khi phái tranh Hà Lan nổi lên ở thế kỉ 17 và kéo dài cho đến đầu thế kỉ 20. Lịch sử của nó có cả thấy khoảng năm sáu trăm năm. Tranh phong tục Trung Quốc ra đời trong xã hội phong kiến chuyên chế, đó là nghệ thuật cổ đại; tranh phong tục phương Tây hưng thịnh ở thời tư bản chủ nghĩa, thuộc nghệ thuật cận đại. Tuy đều là tranh phong tục, song giữa chúng có sự sai khác rất lớn về đặc chất tinh thần. Tranh phong tục Trung Quốc thâm trầm sâu sắc giống như bài thơ tự sự của một dân tộc cổ xưa; còn tranh phong tục phương Tây thì giống như một bài hành khúc của giai cấp mới lên, nhanh mạnh và sôi nổi.

TRANH MÙA LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Nhất bản vạn lợi đồ"

Úy Đông

Viện Bảo tàng Cố Cung có lưu giữ một bức tranh của La Sính đời Thanh như sau: Mặt tranh vẽ một cây vải cao to, cánh lá sum sê, quả sai chi chít, màu lá xanh non nà với màu quả vàng sẫm ánh chiếu làm nên cho nhau, khiến người ta cảm thấy vô cùng yêu thích. Tranh mang tiêu đề *Nhất bản vạn lợi đồ* (Tranh một vốn vạn lời).

La Sính (1733 - 1799) là một trong tám vị "Dương Châu bát quái" nổi tiếng họa đàn dưới thời Càn Long nhà Thanh. Tự là Đôn Phu, hiệu là Lương Phong và Hoa Chi tự tặng. Sở trường vẽ tranh thiên vật, tượng Phật, hoa quả, mai trúc, sơn thủy v.v. Cùng với Kim Nông, Trịnh Nhiếp (Bản Kiều) v.v. là những họa sĩ văn nhân nổi tiếng lúc bấy giờ. Tranh *Nhất bản vạn lợi đồ* của ông nét vẽ tinh diệu, tô màu đậm nhã, thoát nhìn, người ta có thể tưởng là một bức tranh hoa quả văn nhân tả ý thuần túy. Nhưng bức tranh này có hai đoạn đề跋. Đoạn thứ nhất viết: "Dư kiến Nguyên nhân *Nhất bản vạn lợi đồ*, nhân hí phỏng chi, dĩ cung cao lưu thắng kỷ nhất tiểu. Giáp ngọc nguyên đán La Sính tịnh ký"

(Tôi xem tranh *Nhất bàn vạn lợi* của người đời Nguyên, nhân đó đùa vui phỏng theo, để một chuyện cười cho các bậc cao lưu thắng kĩ. nguyên đán năm Giáp ngọ, La Sính đề kèm) Đoạn thứ hai viết: "Thử tính hoạ pháp sư Tuân Viễn lão nhân, duy Tân Lục tiên sinh tri chi. Trừ tịch kiểm duyệt, để nhì phụng tặng, dĩ triệu tân niên lợi thị dã. Lương Phong đạo nhân La Sính hựu kí" (Bức tranh này vẽ theo thấy là Tuân Viễn lão nhân, chỉ có Tân Lục tiên sinh biết bức tranh ấy. Đêm trừ tịch xem lại, để chữ kính tặng, để chúc năm mới làm ăn sinh lợi. Lương Phong đạo nhân La Sính ghi thêm)

Qua hai mẫu đề bạt này, chúng ta có thể biết rằng: Bức tranh này quyết không phải là tranh hoa quả thông thường, mà là một bức tranh tết do La Sính phỏng tác vào dịp nguyên đán năm Giáp Ngọ (1774) để mừng tết đẹp xuân mới; Về sau vào đêm trừ tịch một năm nào đó, ông đem bức tranh tặng Tân Lục tiên sinh làm quà mừng năm mới; cây quả trong tranh ẩn ngụ lời chúc tốt lành "nhất bàn vạn lợi". Vì thế nó là một bức tranh mùa (tiết lệnh hoạ).

Tiết lệnh hoạ (Cũng gọi là "Thời lệnh hoạ" - Tranh mùa) là một loại tranh đặc biệt của Trung Quốc. Trung Quốc là một nước nông nghiệp lâu đời. Căn cứ vào mối quan hệ giữa khí hậu sản sinh do vị trí vận hành của mặt trời với sự sinh trưởng của cây trồng, nông lịch cổ đại chia một năm làm tứ thời (bốn mùa), bát tiết (tám tiết), mười hai tháng và hai mươi bốn khí. Theo thứ tự thời tiết, cổ nhân tiến hành sản xuất nông nghiệp và các hoạt động phong tục tế tự v. v, và

từ đó sinh ra các ngày tết xuân tiết, Nguyên tiêu, Đoan ngọ, thất tịch v.v. Các mùa, tiết, tháng, khí và tết nhất ấy gọi chung là "tiết lệnh". Các bức tranh sáng tác xoay quanh chủ đề "tiết lệnh" ấy gọi là "tiết lệnh hoạ" (dịch là Tranh mùa).

Tiết lệnh hoạ có tính chất mùa (quý tiết) rõ rệt. Việc sáng tác loại tranh này thường diễn ra theo mùa, đề tài và ý tranh cũng thay đổi theo sự thay đổi của hoạt động của nhân vật và thời tiết từng mùa. Xét về mùa thì có tranh sơn thủy, hoa điểm và nhân vật trong bốn cảnh xuân hạ thu đông. Đầu đề tranh sơn thủy thì có *Xuân vân xuất tú* (Mây xuân ra khỏi núi) *Hạ sơn cao ẩn* (Núi mùa hè nấu kín trên cao); *Thu sơn quan bộc* (Ngắm thác trên núi mùa thu), *Tuyết sơn hành lữ* (Đi trên núi tuyết)v.v. Hoa điểm thì có cách nói xuân lan (hoặc mẫu đơn) thu cúc, đông mai hạ hà (mai đông, sen hạ) v.v. đề mục thì có *Đào liễu xuân yển* (Én xuân trên đào và liễu), *Hà hoa thủy điểm* (Chim nước trên sen mùa hè), *Cổ mộc thu nha* (Qua mùa thu trên cổ thụ), *Tuế hàn tam hữu* (Ba người bạn quý trong mùa rét cuối năm - tùng, trúc, mai)v.v. Xét theo tháng, thì có *Thập nhị nguyệt hoa* (hoa mười hai tháng: Tháng giêng hoa đào, tháng hai mẫu đơn, tháng ba anh đào, tháng tư ngọc lan, tháng năm thạch lựu, tháng sáu hoa sen, tháng bảy hải đường, tháng tám thu quỳ, tháng chín hoa cúc⁽¹⁾, tháng mười một hoa anh túc, tháng chạp hoa mai ; tranh nhân vật thì có "*Nguyệt lệnh phong tục*

(1). Trong nguyên bản thiếu hoa tháng mười. (ND)

đồ" (tranh phong tục từng tháng) thể hiện hoạt động phong tục trong từng tháng, v.v

Tranh mùa phần nhiều nhất là được sáng tác tập trung xoay quanh các tết Nông lịch trọng đại, tác phẩm phần nhiều đều có công dụng xua tà cầu phúc. Ví như tết xuân là ngày tết quan trọng nhất của Trung Quốc thời cổ đại, bao hàm các ý nghĩa chúc mừng được mùa, đông qua xuân tới, tổng cộng nghênh tân và kèm theo đó là các hoạt động phong tục thờ cúng tổ tiên, xua tà đuổi quỷ. Vì thế trước sau ngày tết xuân, sáng tác tranh mùa (tiết lệnh họa) trở nên rôm rả nhất. Các tác phẩm này được gọi chung là "Tranh tết" (niên họa).

Lịch sử tranh Tết có thể truy ngược lên đến đời Hán. Bấy giờ người ta có lệ trừ tịch vẽ hổ lên cửa. Theo sách "Sơn hải kinh" ghi chép, thì ở thời Thượng cổ, có anh em Thần Đồ, Uất Luỹ ở dưới gốc cây đào núi Độ Sóc, giải bắt quỷ, hể gặp ác quỷ thì "lấy dây bện bằng cây lau trói lại rồi đem cho hổ ăn" (phọc dĩ vi sách, chấp dĩ tị hổ). Cho nên đời Hán "quan huyện thường vào đêm trừ tịch tháng chạp hoá trang làm đào nhân, buông dây lau, vẽ hổ ở cửa, mong phòng vệ khỏi những điều hung tà" (Huyện quan thường dĩ lập nguyệt trừ tịch sức đào nhân, thùng vĩ sách, họa hổ ư môn, kí dĩ vệ hung). Thời Nam Bắc triều, miền Kinh Sở hằng năm vào dịp nguyên đán, nhà nhà đều dán trước cửa một bức tranh gà trống để đuổi ma trừ tà. Tương truyền đời Nghiêu nước Kỳ

Chi dâng tặng trùng minh điều, hình giống cong gà, có thể bắt được thú dữ, các loại ma quỷ đều sợ hãi. Tục vẽ gà bắt đầu từ đó. Bắt đầu từ đời Đường, người ta có tập tục đem ba mươi tết treo tranh Chung Quỷ lên trên cửa. Truyền thuyết nói rằng Đường Huyền Tông mắc bệnh sốt rét, ban ngày nằm mê thấy một con quỷ lớn đội mũ rách, mặc áo bào xanh lam, đai có sừng, đi ủng chầu, bắt các quỷ con mà ăn, tự xưng là tiến sĩ đất Chung Nam tên gọi Chung Quỷ, vì thi hỏng đập đầu xuống thêm mà chết. Huyền Tông tỉnh dậy khỏi bệnh, xuống chiếu cho họa sĩ cung đình là Ngô Đạo Tử vẽ phông thành tranh. Sau đó, dân gian cũng đua nhau vẽ tranh Chung Quỷ, cuối năm treo trước cửa nhà để xua tà trấn quỷ.

Đời Tống, sáng tác tranh tết càng thêm phổ biến, ngoài tranh Chung Quỷ ra, còn có nhiều hình thức như môn thần (thần cửa), đào phù (bùa hoa đào) v.v, và bắt đầu xuất hiện tranh tết in khắc. Sách *Vũ Lâm cựu sự* viết: "Đỗ hạ (Lâm An, tức Hàng Châu ngày nay) từ tháng 10 đến nay, trong và ngoài cửa Triều Thiên tranh nhau bán lịch mới đóng bằng gấm, các loại môn thần lớn nhỏ, đào phù ⁽¹⁾ toan nghệ ⁽²⁾ đầu cạp và hoa khắc vàng óng, xuân thiếp phướn thặng v.v, mua bán rất nhộn nhịp. "Mộng Lương lục chép: "Tết Xuân

(1). Đào phù: hai mảnh gỗ đào vẽ hình các môn thần hoặc để tên các môn thần treo trên cổng nhà thời cổ đại ở Trung Quốc, được coi là có thể át được tà ma. (ND)

(2). Toan nghệ: một loại thú dữ trong truyền thuyết. (ND)

đến gần, trái chiếu bày bách hoá, vẽ môn thần, đào phù, thẻ đón xuân, ngựa giấy in Chung Quỳ, tài mã, hồi đầu mã v.v. tặng lại khách hàng." Môn thần thì hoặc theo Sơn hải kinh vẽ Thần Đổ, Uất Lũy; hoặc theo tiểu thuyết đời Đường vẽ Tấn Thúc Bảo, Uất Trì Kính Đức hoặc lấy "hình trạng các tướng quân, triều quan đương thời rồi thêm hình trạng của voi, hươu, doi, ngựa quý, bình an, đều lấy tên đẹp", nhỏ thì cao hơn một thước, to thì bằng người thật. Đào phù (cũng gọi là "tiền mộc") là những mẫu gỗ đào dài 2 hoặc 3 thước rộng 4 hoặc 5 thước, trên đó viết lời cầu chúc và vẽ hình môn thần, toan nghê v.v. Tranh Chung Quỳ cũng xuất hiện nhiều để tranh mới được thị dân yêu thích như *Chung Quỳ giá muối* (Chung Quỳ gả em gái), *Chung Quỳ xuất du* (Chung Quỳ đi chơi) v.v. Các loại tranh tết này nhà nào cũng phải có, và hàng năm phải thay, vì thể lượng nhu cầu rất lớn.

Trong cung đình, tranh Tết do Viện hàn lâm đồ hoạ chịu trách nhiệm vẽ, so với tranh tết ngoài chợ thì đề tài rộng hơn, phẩm chất tốt hơn. Như *Tuế triều đồ* của người đời Tống, vẽ mai hoa hàn tước, sơn trà thủy tiên, trúc thạch cầm kê, màu sắc tươi tắn, không khí nồng nhiệt. "Tuế triều" tức là "tuế đán", "nguyên đán", chỉ mồng một tháng giêng nông lịch. Trong tranh, mai hoa hàn tước biểu thị thời tiết mùa, sơn trà thủy tiên biểu thị vui mừng, trúc thạch (tre và đá)

tượng trưng bình yên trường thọ, "cầm kê" dùng để tránh tà xua quỷ. lại như *An hoà đồ*, vẽ gia hoà ⁽¹⁾ và chim cút (am thuận), để phỏng theo âm "an hoà". Cả hai đều là tranh tết có đề tài hoa điều. *Khai thái đồ* của Tô Hán Thần là một loại tranh tết với đề tài nhân vật. Trong tranh vẽ hoa mai nở rộ, dưới hoa đồng tử cười dê, đàn dê quanh quần bên đồng tử. Thời cổ dê (dương) thông với "tường" là tốt lành, lại đồng âm với "dương" là khí dương, mà "tam dương khai thác" là lời chúc tốt lành đầu năm mới, cho nên tranh này ngụ ý năm mới tốt lành.

Ba tác phẩm này cấu tứ khéo léo, bút pháp tinh tế, đều là tác phẩm ưu tú trong tranh tết cung đình đời Tống.

Hai đời Minh Thanh, theo đà phát triển của nghệ in mộc bản, tranh tết khắc gỗ càng thịnh hành. Đường thời cả nước đều có sản xuất tranh tết khắc gỗ, nổi tiếng nhất là *Đào hoa ổ* ở Tô Châu và *Dương liễu thanh* ở Thiên Tân. Phẩm loại thì có "sĩ nữ", "oa oa", "hí kịch", "thần tiên", "cổ sự", "tụ bảo bồn" (chậu cửa), "dao tiên thụ" (cây tiên) v.v, hàng trăm thứ, số lượng đến hàng chục triệu bản. Vì chúng có màu sắc đối chọi mãnh liệt, hình tượng nghệ thuật khoa trương, ý nghĩa chúc mừng đậm đà, mà giá lại rẻ, cho nên rất được xã hội

(1). *Gia hoà*: tức đại hoà, giống lúa lớn, mọc trong lúa, có bông to khác lúa thường.

lớp dưới hoan nghênh. *Yên kinh tuế thời kí* chép: "cứ đến tháng chạp ở những khu phố thịnh, căng lều dựng rạp bán tranh tết, đàn bà con trẻ tranh nhau mua. Cũng là để tô điểm ngày tết" đã ghi lại tình hình bán tranh tết khắc gỗ dân gian ở Bắc Kinh lúc bấy giờ.

Nhưng trong xã hội lớp trên, các gia đình vương công quý tộc, tấn thân sĩ hoạn thì vẫn lấy tranh tết về thủ công làm chính. Trong cung đình nhà Thanh, cứ đến cuối năm, các hoạ sĩ cung đình và hàn lâm từ thân theo lệ dâng "tranh tết" lên hoàng đế, các tranh ấy gọi là "tuế trục" hoặc "tiêu bình", để bày tỏ lời chúc năm mới. Trong một số tác phẩm còn vẽ cả chân dung hoàng đế và hoàng gia quyến thuộc, trở thành một loại đặc biệt trong tranh tết cung đình.

Các hoạ sĩ nhà nghề và các văn nhân khéo vẽ, các quan lại và thậm chí cả các hoàng đế có hoa tay thì lại thích tự mình vẽ lấy tranh tết. Như hoạ sĩ văn nhân nổi tiếng đời Minh là Văn Trung Minh đã có tranh thuỷ mặc *Hàn lâm Chung Quỳ đồ* (Tranh Chung Quỳ trong rừng lạnh) "vẽ đùa đêm trừ tịch năm Giáp Ngọ" (1534) lưu truyền ở đời.

Tác phẩm của họ thường lấy tên "tuế triều đồ", vì "tuế triều" chính là lúc bắt đầu một năm mới, vạn vật canh tân, theo tục cũ, các hoạ sĩ làm lễ "khai bút" hằng năm, tức là vẽ bức tranh đầu tiên trong năm, để mừng năm mới và cầu phúc. Như Minh Thành Hoá Đế Chu Kiến Thâm có tranh *Tuế triều giá triệu đồ* (Tranh điểm lành nguyên đán) vẽ năm

Tân Sửu Thành Hoá (1481) lưu truyền ở đời. Vua Càn Long nhà Thanh có đến trên năm mươi bức được ghi lại ở *Tuế triều đồ*. Tranh *Nhất bản vạn lợi đồ* của La Sính nói ở đầu bài này cũng là một tác phẩm khai bút đầu năm như vậy.

Ngoài tranh tết xuân ra, phàm những ngày tết tương đối quan trọng hầu như đều có tranh phối hợp với hoạt động phong tục của những ngày ấy. Như lập xuân (ngày không nhất định, phần nhiều trong tháng giêng) có "mang thần xuân ngư đồ", tết thượng nguyên (rằm tháng giêng), còn gọi là tết "nguyên tiêu" có thiên quan tượng, nguyên tiêu đồ, chuyện quần tiên và nhiều tranh đèn; tết Đoan ngọ (mồng 5 tháng 5) có Ngọ thuy đồ, Thiên sư tượng, phán quan, tài thần, ngũ độc phù, ngọ nhật phiến, ngọ nhật Chung quỹ v.v, Thất tịch (mồng 7 tháng 7) có tranh khiên ngư Chúc nữ; tết trung nguyên (rằm tháng 7) có địa quan tượng, Mục liên tôn giả tượng và tranh truyện Mục Liên cứu mẹ, ngày dân của Đại tạng Bồ tát (30 tháng 7) có tranh Đại tạng Vương và Thập địa Diêm quân; tết Trung thu (rằm tháng 8) có Nguyệt thần tượng (tục gọi là Nguyệt quang mã nhĩ); tết Trùng dương (mồng 9 tháng 9) có tranh rượu cúc, tranh Đẳng cao (lên cao); tết Hạ nguyên (rằm tháng 10) có thủy quan tượng; tết Đông chí (ngày không cố định, phần nhiều trong tháng 11) có Đông chí nhất dương đồ, Cửu cửu tiêu hàn đồ; ngày tế Táo (23 tháng chạp) có tranh Táo thần (gọi là "Táo mã") rất nhiều như vậy, không sao kể hết.

Nội dung các tranh màu (tiết lệnh hoạ) này hoặc vẽ các hoạt động phong tục trong mùa, trực tiếp biểu hiện sinh hoạt tiết lệnh của người ta; hoặc miêu tả cảnh vật liên quan đến mùa, phản ánh gián tiếp phong tục trong mùa và ước mong tốt lành trong tương lai của người ta. Mục đích đều là chúc mừng tiết lệnh, chào đón điều lành.

Tiết lệnh hoạ (tranh mùa) là sản phẩm của hội hoạ tham dự vào hoạt động phong tục tiết lệnh của xã hội. Nó đã làm giàu làm đẹp thêm các hoạt động phong tục tiết lệnh bằng thủ đoạn nghệ thuật nhiều màu nhiều vẻ, đồng thời cũng trở thành một bộ phận tổ thành hữu cơ không thể thiếu được trong hoạt động phong tục tiết lệnh. Nó chẳng những là một bông hoa đẹp trong nghệ thuật hội hoạ cổ đại mà còn là sự ghi chép một cách hình tượng phong tục và tín ngưỡng tiết lệnh cổ đại, cung cấp tư liệu quý báu cho người thời nay nghiên cứu.

Nghệ thuật tranh mùa (tiết lệnh hoạ) gắn bó mật thiết với phong tục tiết lệnh của xã hội đến như vậy, đề tài rộng rãi và số lượng nhiều đến như vậy là đặc sản ra đời và phát triển trên mảnh đất Trung Hoa cổ kính có một nền văn minh phong kiến phát triển cao độ, mà các quốc gia khác không có được.

TRANH CHĂN THẢ LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Lâm Vi Yến mục phóng đồ"

Dư Huy

Từ xưa đến nay, Trung Quốc cương vực bao la, nhiều dân tộc, loại hình kinh tế hết sức phong phú, đã xuất hiện nông nghiệp, ngư nghiệp, thủ công nghiệp và nghề chăn nuôi, trong đó diện tích kinh doanh nghề chăn nuôi là rộng lớn nhất, phía đông từ lưu vực Hắc Long giang, qua thảo nguyên Mông Cổ đến cao nguyên Tây Bắc, rồi theo hướng tây nam chuyển xuống cao nguyên Thanh Tạng, hình thành một vành kinh tế chăn nuôi hình bán nguyệt do các dân tộc thiểu số khống chế, bao quanh nền văn minh Hán tộc lấy nông nghiệp làm chính ở bên trong vành kinh tế ấy. Hai triều Đường Tống, giai cấp thống trị đối kháng với các dân tộc du mục, ra sức phát triển nghề chăn nuôi, nhất là coi việc nuôi ngựa như một cơ sở của quân lực, vì thế văn học nghệ thuật âm ca chiến mã đã nảy sinh thuận theo chiều hướng ấy. Đời Hán chẳng những sản sinh ra các danh tác điêu khắc và nặn tượng *Mã đạp Hung nô*, *Mã đạp phi yến*, mà tranh người ngựa còn thi thố oai phong trên các bích họa mộ thất của Ô Hoàn hiệu ụy ở huyện Hoà Lâm Cách Nhĩ Khu Nội Mông.

Đến đời Đường, đất nước bao la đã sản sinh ra loại hoạ sĩ có biệt tài vẽ ngựa, như Tào Bá vẽ ngựa thắng yên được Đỗ Phủ ca ngợi là “nhất tẩy vạn cổ phạm mã không” (đem so với ngựa của Tào Bá vẽ, thì tất cả ngựa xoàng từ muôn thuở coi như không có) môn nhân của ông ta Hàn Cán càng là bậc thầy vẽ vẽ đàn ngựa trong chuồng đạt được thần vận, ngoài ra như Lý Tự, Trần Mẫn, Trương Huyền là những danh gia vẽ ngựa, nhiều không kể xiết. Trong các mô bản (bản do người sau tô theo nguyên tác) vẽ ngựa của người đời Đường hiện còn, thì cuộn tranh có khí thế hùng tráng nhất phải kể *Lâm Vi Yến mục phóng đồ* (Tranh Lâm Vi Yến chẵn ngựa) của Lý Công Lân đời Bắc Tống.

Vì Yến, người Tràn An (Tây An, Thiểm Tây ngày nay) đời Đường, ngụ cư ở Thanh Đô, xuất thân trong gia đình nhiều đời hội hoạ, sở trường vẽ tranh sơn thuỷ, nhân vật và ngựa cưỡi. Đỗ Phủ từng nhiều lần ca ngợi “tranh người ngựa” của ông: “Hí niêm thốc bút táo hoa lự, Thúc kiến kỳ lân xuất đông bích” (Đùa vuốt bút tóc vẽ ngựa đỏ. Chợt thấy kỳ lân hiện vách đông). Đường triều danh hoạ lục của Chu Cảnh Huyền đời Đường nói rằng ông rất giỏi vẽ ngựa đàn, “hoặc đằng hoặc ý, hoặc hột hoặc ẩm, hoặc kinh hoặc chỉ, hoặc tẩu hoặc khỉ, hoặc kiêu hoặc xỉ. kỳ tiểu giả hoặc đấu nhất điểm, hoặc vĩ nhất mạt.” (Con thì chồm, con thì đứng dựa, con thì ăn con thì uống, con thì kinh sợ, con thì nghỉ yên, con thì chạy, con thì đứng, con thì ngẩng đầu con thì

kiêng chân. Những con nhỏ, có con thì chấm một cái thành đầu, có con thì quật một cái thành đuôi).

Cuộn tranh *Lâm Vi Yển mục phóng đồ* của Lý Công Lâm đời Bắc Tống chính là tỏ rõ nghệ thuật tinh thâm của Vi Yển nói trên. Lý Công Lâm (1049 -1106), tự Bá Thời, hiệu là Long Miên cư sĩ, người Thu Thành An Huy, dưới thời Thân Tông, niên hiệu Nguyên Phong (1078 - 1085) làm quan đến chức Ngự sử đài Kiểm pháp và Triều phụng lang, làm quan ba mươi năm mà không một khác nào quên cuộc sống ẩn cư núi rừng, về già vì ốm đau từ quan về làng. Lý Công Lâm là một trong những người mở đầu làng tranh văn nhân đời Bắc Tống, bác học đa tài, giỏi mọi ngành học, vẽ người ngựa càng giỏi, suốt đời chăm vẽ, tay phải bị liệt cũng không chịu nghỉ. *Lâm Vi yển mục phóng đồ* là một trong những tác phẩm xuất sắc của ông, và cũng là tác phẩm thật của Lý Công Lâm duy nhất hiện còn ở Trung Quốc.

Tranh này được lưu giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh, bản lụa tô màu, dọc 46.2cm, ngang 429.8cm, góc trên bên phải có dòng chữ "Thần Lý Công Lâm phụng sắc mô Vi Yển mục phóng đồ " do Lý Công Lâm tự đề bằng chữ triện, miêu tả quang cảnh hùng tráng các ngự quan và mã phu đang chặn thả đàn ngựa hoàng gia, toàn bức tranh vẽ 1.286 con ngựa và 143 người, cho thấy đế quốc đại Đường ở thời kỳ cực thịnh có lực lượng lớn mạnh biết nhường nào, trong đó còn có cả mã phu người Khiết Đan đầu trọc, từ một góc

cạnh nhất định đã phản ánh tình hình chân thực chung sống hoà mục giữa các dân tộc thiểu số phương Bắc với các ngư nhân Hán tộc.

Đầu cuộn tranh, đoàn tuấn mã ra chuồng, được các mã phu lừa đi, hưng phấn nhảy nhót lao tới thiên nhiên, làm thành cái "thế khởi đầu". Lũ ngựa chẳng hề nhường nhau, lao vó tới trước, xu thế lao nhanh theo hướng tả của đoàn tuấn mã hướng tầm mắt của khán giả về phía "thừa thế" (thế nối tiếp), cũng là cao trào của toàn cuộn tranh. Ở chỗ đông đảo nhất, tập trung đến một loạt ngư quan cầm roi ngựa, mình mặc quân phục cổ trên ống tay áo chèn các màu, trong đó một triều thần có ngai thứ tương đối cao, đang nghênh ngang nhìn khắp bãi chẵn, dàn trận trang nghiêm chặt chẽ. " Chuyển thế" (thế chuyển tiếp) sau cao trào dẫn tới vĩ thanh du dương nhân nhã, đàn ngựa ra chuồng sớm nhất sau một hồi sôi nổi phấn chấn, đã bắt đầu thắm mệt, có con thoải mái nằm nghiêng xuống đất, có chỗ năm ba con thông thả biến vào trong khe hác sườn non, thấp thoáng rải rác lúc ẩn lúc hiện. Khí thế của bức tranh từ mạnh mẽ hùng dũng chuyển sang dịu dàng êm ái. Kết cấu tranh từ dồn dập chen chúc ban đầu biến thành mềm mại uyển chuyển, chùng xuống, giống như một dòng thác sau khi tràn xuống dần dần lan toả ra nhiều nhánh dịu dàng, khiến người thưởng thức trong hoạt động thẩm mĩ có một biến đổi tâm lý, do đó mà được cảm thụ nghệ thuật tốt đẹp.

Các họa sĩ cổ đại thường cố gắng đạt tới hiệu quả thị giác "khí thế lan toả" xét trên các phương diện vi mô về cấu tạo tranh và bố cục, đồng thời cũng nhấn mạnh "thế bút", tức là cái "thế" ở chỗ vi mô. *Bút pháp kí* của Kinh Hạo thời Ngũ đại nêu ra rằng bút có bốn thế: "bút tuyệt nhi bất đoạn vị chi cân, khởi phục thành thực vị chi nhục, sinh tử cương chính vị chi cốt, tích hoạ bất bại vị chi khí" (Bút dứt mà không dứt gọi là gân, lên xuống chắc nịch gọi là thịt, sống chết thẳng cứng gọi là xương, dấu vẽ không tan gọi là khí). Trong một nét bút mà từ "khởi bút", "vận bút" đều chú ý "nhất ba tam cách" (một nét sống ba nét mác) thể hiện nét bút to nhỏ, cứng mềm thay đổi. Thế bút vẽ ngựa trong *Lâm Vi Yển mục phóng đồ* tùy theo kết cấu đàn ngựa mà thể hiện thế bút tròn trặn mềm mại, thế bút ở chân dốc lên xuống nhịp nhàng, đường nét dài cao thấp xuyên suốt như một mạch máu thấm cả bức tranh. Vẽ tranh trọng "thế", tất phải "lập ý" trước. Lý Công Lân chủ trương "đĩ lập ý vi tiên, bố trí duyên sức vi thứ" (lập ý lấy làm đầu, rồi sau mới bố trí trang sức). Tức là trước hết phải xác định trên tranh thể hiện một phong thái tinh thần và hình thế lớn như thế nào, rồi sau đó mới biểu hiện cụ thể ra sao, ở chỗ tế vi trong tranh cũng thấy hết công lực, thực sự có cái năng lực tạo hình "hung trung hữu thiên tứ" (trong lòng chứa hàng ngàn cỗ xe bốn ngựa), cấu thành đơn nguyên cơ bản của khí thế toàn bức tranh. Tất cả đàn ngựa con nào cũng sinh động tự nhiên, không có con nào giống hệt con nào, hình thái, tầm vóc tuy

không đầy một thốn (tấc ta, khoảng 4cm) nhưng từ thế chạy nhảy dánh nằm ngửa đến chơi đùa đủ trăm vẻ, thể hiện năng lực quan sát nhạy bén và năng lực khái quát tuyệt vời của tác giả. Sử chép rằng Lý Công Lân ngày thường hay đến "Kỳ Ký viện" nuôi ngựa của hoàng gia quan sát các giống ngựa từ hình thái đến tính tình, có lúc quá chăm chú quan sát ngựa đến nỗi quên cả trả lời người khác. Điều đáng chú ý là, đá dốc cát phẳng trong tranh không cố ý dẽo gọt, chỉ dùng bút mực vạch nét rồi "suân" khô, thoải mái nhẹ nhàng, rất đậm phong cách văn nhân, là phong cách hội họa "ngâm vịnh tính tình" do các họa sĩ văn nhân đương thời đề xướng. Tô màu thì ôn nhuận đậm nhã, khác hẳn với hiệu quả sắc màu phú quý diễm lệ của người đời Đường. Có thể nói kiệt tác này có một nội hàm nghệ thuật phong phú, qua đó vừa có thể suy đoán ra diện mạo cơ bản tranh người ngựa của Vi Yến đời Đường, lại vừa có thể thưởng thức được nét sáng tạo mới nghệ thuật của Lý Công Lân đời Bắc Tống. Tuy là phụng mệnh vua Tống tô theo cuộn *Mục phóng đồ* của Vi Yến, song trong quá trình vẽ, ông đã khéo léo hoà vào đó phong cách vẽ đặc biệt độc đáo của ông, được ngàn đời truyền tụng.

Trong tranh sơn dầu cổ điển phương Tây, chưa từng thấy có tác phẩm nào với trường cảnh rộng lớn, người ngựa đông đúc hoành tráng như vậy. Hơn nữa phải trong diện tích không đầy hai mét vuông mặt tranh thể hiện cho được toàn bộ quá trình chặn thả từ ra chuồng, lao đi, chặn thả rải rác,

mà hình thành một thể trào thống nhất. Bậc thầy hội hoạ lãng mạn Pháp thế kỉ 19 Delacroix (Đờ - la - croa)⁽¹⁾ đã từng vẽ một số kiệt tác thể hiện kĩ thuật và tuấn mã, mặc dù là những pha rất xúc động lòng người, song đều câu nệ ở chi tiết cá biệt cụ thể, đúng như hoạ sĩ ấy đã ghi trong nhật kí:

"Tình cảnh đấu ngựa lúc mới bắt đầu, chúng hơi lùi về sau một chút, rồi xông mạnh lên trước, bám chặt vào nhau mà đấu, đó thật là đề tài tuyệt diệu cho sáng tác. "Các hoạ sĩ phương Tây hầu như đều tránh né việc biểu hiện cái thế do nhiều quần thể ngựa cấu thành, trên một bình diện không đầy nửa tác vuông, vừa phải giới thiệu hình thái của ngựa, lại vừa phải biểu hiện hình sắc màu của nó biến hoá ra sao, mà lại với toàn cục thì hỗn nhiên như một, đối với họ là vô cùng gian nan. Còn các hoạ sĩ Trung Quốc thì bắt đầu từ việc nắm chắc cái "thế" của vận động của sự vật, bỏ rườm rà để hướng tới giản dị, nâng vật nặng như vật nhẹ, hoàn toàn thoả mái tự nhiên thể hiện xu thế lớn của lớp cảnh lớn.

(1). *Ferdinand Victor Eugene Delacroix (1798 - 1863), tác giả các bức Đan - tê và thuyền, cuộc tàn sát của Chaos, Milton và con gái...(ND)*

TRANH DỆT TƠ MÀU (KHÁCH TÌ HOẠ)

LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Mai Hoa hàn thước đồ" (1)

Vệ Gia

"Khách tì" (dệt tơ màu) là một trong những hàng dệt đẹp của Trung Quốc thời cổ đại. Quá trình dệt tơ màu khác với các hàng dệt khác, áp dụng phương pháp "thông kinh hồi vĩ", tức là không dệt thông thoi, mà dùng sợi ngang màu thông qua sợi dọc trong phạm vi hình tranh định dệt, sau đó quay lại, đưa thoi qua lại trong đồ án dự định, cho đến khi hoàn toàn biểu đạt được đồ án mới thôi. Còn bộ phận không có sợi ngang xuyên qua, thì sẽ do những sợi ngang màu khác tùy theo nhu cầu của đồ án mà dệt. Sau phần dệt này là do sợi dọc nguyên màu sợi nhỏ mịn. sợi ngang thô nhiều màu dệt thành cho nên dệt xong chỉ nổi sợi màu ngang mà không để lộ sợi dọc. Sợi ngang nhiều màu phủ kín bề mặt, màu sắc và hoa văn ở hai mặt trái phải đều giống nhau. Vì sợi ngang không xuyên suốt cả mặt lụa, cho nên ở chỗ sợi ngang lộn lại, sẽ để lại những khoảng trống hình răng cưa,

(1). Tranh chim khách trên hoa mai

gọi là "thủy lộ", nhìn vào có hiệu quả lập thể như là được chạm khắc bằng dao trở. Cho nên "khách ti" còn có tên là "khắc ti". Bởi khách ti được dệt công phu phức tạp vì như vậy nên rất tốn công và rất quý.

Tài liệu ghi chép về "khách ti" tương đối muộn, trong *Tùng Mạc kỳ văn* của Hồng Hạo thời Bắc Tống và *Kê lạc thiên* của Trang Xước gần như cùng thời có ghi chép. Trong đó *Kê lạc thiên* ghi lại quá trình dệt khách ti và tình hình Định Châu sản xuất nhiều khách ti ghi rằng: "Định Châu dệt khắc ti, không dùng khung cử lớn, dùng tơ màu chín căng dọc trên khung gỗ, tùy theo hình hoa cỏ cầm thú muốn dệt, khi dùng thoi nhỏ để dệt sợi ngang, trước hết để dành chỗ ấy, rồi đưa sợi tạp sắc điểm vào trên sợi dọc ngang, hợp lại thành hoa văn, nếu không liền nhau, nhìn vào chỗ trống như hình chạm trở, cho nên gọi là khắc ti. Như một chiếc áo đàn bà, phải suốt năm mới xong, làm hoa trắng, khiến cho không gian giống nhau cũng được. Bởi vì sợi ngang không phải dệt suốt cả con thoi". *Tùng mạc kỳ văn* của Hồng Hạo viết: "Hối Hột từ cuối đời Đường dần dần suy vị. Bản triều thịnh thời, có kẻ nhập cư Tân Xuyên làm thực hộ. Nữ Chân phá Thiểm, dời hết đến Yên Sơn. Cam, Lương, Qua, Sa, trước đều có sổ họ.... Lại khéo kết kim tuyến, làm vòng đeo tai và vành khăn. Dệt thực cầm, thực lưỡng, kinh ti, tuyến la..., lại dùng chỉ ngũ sắc dệt thành áo bào, tên gọi là Khắc

ti, rất đẹp". Kỳ thực, cứ xem các sản phẩm dệt bằng khách ti đào được, thì khách ti ở Trung Quốc, chí ít, khoảng giữa thế kỉ 7 đã đạt được trình độ khá cao. Trước Đường đã rất thịnh hành, phát triển phương pháp "khách" giặt và phương pháp "khách" lồng. Đến đời Tống, khách ti cũng như thêu móc từ đồ dùng hàng ngày đã chuyển hướng sang "truy mô" (tô theo) thư hoạ của danh nhân, thành hẳn một trào lưu chế tác các sản phẩm nghệ thuật hoàn toàn mang tính chất thưởng thức. Đặc điểm ấy của nó chịu ảnh hưởng của Hoạ viện đời Tống, dùng phương pháp tả thực tinh vi khéo léo, "mô khách" (dệt phỏng theo) thư hoạ của danh nhân, phong cách chất phác thuần hậu, diễn nhā trang trọng. Kỹ thuật "khách ti" lúc này đã có thể vận dụng nhiều phương pháp "khách", có thể tùy theo ý muốn mà dệt ra các kiểu hình hoa điều cấm thú, phục chế một cách khéo léo tài tình các tác phẩm thư hoạ, thể hiện giống như thật các nét bút thư hoạ và các gam màu thuỷ mặc, không làm mất phong thái tinh thần của hội hoạ, đạt tới mức độ "đẹp trội hơn nguyên tác." Bấy giờ đã xuất hiện nhiều nhà nổi tiếng, trong đó trội hơn cả là Chu Khắc Nhu. Thẩm Tử Phiên v. v.

Thẩm Tử Phiên, tên là Từ, người Định Châu (huyện Khúc Dương tỉnh Hà Bắc ngày nay), là nghệ sĩ khách ti nổi tiếng thời Nam Tống. Sơn thủy, hoa điều loại nào cũng khéo, tác phẩm của ông, hai mặt hoàn toàn như một, chỉ có ở một

phía có con dấu "thẩm thị" là có thể phân biệt được mặt phải mặt trái. Khách ti của ông kĩ nghệ cao siêu, thành thực, có thể vận dụng thành thạo mái các phương pháp kĩ thuật khác nhau. "Khách" sơn thủy, hoa liễu, nhân vật, phần nhiều phỏng theo tranh của danh nhân. "Khách" ra non xanh nước biếc, cây và đá, nhân vật, thuyền đánh cá, giống như nét bút mực. Còn "khách" ra hoa liễu, thì lông vũ phất phơ, hoa lá đậm nhạt, cái gì cũng khéo. Khách ti Mai hoa hàm thước đồ là một trong những tác phẩm tiêu biểu của ông.

Mai hoa hàn thước đồ dệt hình một cây mai thân cổ cành mới, hoa thì có bông đang chớm chim nụ, có bông đã kiêu hãnh nở tung. Một đôi chim thước đậu trên cành, một con ngẩng đầu quay nhìn đằng sau, một con quay đầu cúi mỏ dưới cánh. Dưới cây làm nền lá tre, xanh tốt vươn cao. Phía trái bức tranh dệt lặc khoả: "Tử Phiên chế". Tranh này dọc 89 cm, ngang 35.5 cm, hiện giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung.

Tác giả bức tranh đã vận dụng thành thạo nhiều kĩ thuật "khách ti": "bình thường" (dệt phẳng), "trường đoản thường" (dệt so le), "bao tâm thương" (dệt gói lòng), khắc họa một cách sinh động và tế nhị cây mai già cỗi, cành hoa xinh đẹp và dùng thủ pháp tả thực, bắt chộp được động thái của hỉ thước trong chớp mắt, khiến mặt tranh thật tự nhiên hài hoà. Nhất là thân cây mai, nhờ áp dụng phương pháp kĩ thuật "bao tâm thương", đã thể hiện được rõ nét hiệu quả

thuỷ mặc dùng bút "suân xát". Cánh hoa mai dẹt rất tinh tế nên khoẻ đẹp và óng ả. Nhìn chung toàn bộ mặt tranh, dẹt "khách" rất tinh xảo, tô màu rất điển nhã. Vô luận là con chim hỉ thước hay là hoa và cảnh trên cây mai đều dẹt rất cẩn thận tỉ mỉ, hết như vẽ bằng bút mực vậy, hết sức tinh vi khéo léo, nghiêm nhiên là một bức tranh hoa điều tinh xảo công phu đời Tống, có giá trị nghệ thuật rất cao. Tranh này suy nghĩ thấu đáo, dùng thời thích đáng tùy theo đối tượng, có thể thấy họ Thảm có kỹ xảo "khách tỉ" và tu dưỡng nghệ thuật thuần thực cao độ, là những yếu tố bắt buộc phải có ở nhà nghệ sĩ khách tỉ". Sự phát triển của kĩ thuật "khách tỉ" đời Tống, việc ra đời hàng loạt nghệ nhân "khách tỉ", cùng với các tác phẩm tranh "Khách tỉ" ưu tú của họ đã đưa nghệ thuật công này lên đỉnh cao. Chẳng những có tranh "khách tỉ", mà còn có cả thư pháp "khách tỉ", tượng Phật "khách tỉ" hết sức đặc sắc. Như thư pháp "Khách tỉ", có biểu hiện chuẩn xác thế bút, mũi bút, chuyển chiết, đốn toả (ngừng lại và chuyển hướng nét bút) trong thư pháp, không khác gì nét bút nét mực trên giấy. Không chỉ khảo thư, mà còn có thể dẹt cả hành thư, lệ thư và thảo thư. Dễ dàng nhận thấy đời Tống là thời kỳ phát triển toàn diện của kĩ thuật "khách tỉ" đã đặt vững cơ sở cho sự phát triển kĩ thuật ấy ở các đời sau. Các đời Nguyên, Minh, Thanh kế thừa kĩ thuật "khách tỉ" đời Tống, không ngừng phát triển, sáng tạo, kết

hợp với các nghệ thuật vẽ, thêm nâng cao sức biểu hiện của tranh "khách ti". Tác phẩm tranh "khách ti đời Tống, rất ít thêm nét, đôi khi có thêm nét, thì đó phải là sơ suất vốn có ở nguyên tác trước khi dẹt. Đến thời Minh Thanh, ngoài việc dẹt "khách" ra, tác phẩm còn dùng bút điểm thêm màu sắc để bù vào chỗ thiếu sót của dẹt "Khách". Các chi tiết trong tranh, cùng với việc tô bóng nền sáng tối, đều dựa vào vẽ. Có nhiều tác phẩm tranh "khách" kết hợp cả ba nghệ thuật: dẹt "khách", thêu và bút mực, trở thành tác phẩm kết hợp "khách", thêu và vẽ.

Tranh "khách ti", tức là sản phẩm dẹt "khách", lại cũng là tranh, là thể kết hợp của sản phẩm thủ công nghệ với tác phẩm nghệ thuật, có phong cách dân tộc độc đáo, đã quyết định: tranh "khách ti" chẳng những là một bông hoa trong vườn hoa nghệ thuật cổ đại Trung Quốc mà còn chiếm một địa vị đặc biệt trong vườn hoa mỹ thuật thế giới.

"GIỚI HOẠ" LỪNG DANH THIÊN HẠ:

"Kim Minh Trì long châu đoạt tiêu đồ" (1)

Uỷ Đông.

Giới hoạ là một môn loại đặc biệt chỉ có trong hội hoạ truyền thống của Trung Quốc. Vì nó chủ yếu dùng để thể hiện các kiến trúc lâu đài diện các, cho nên trong lịch sử hội hoạ từng được gọi là "ốc mộc", "cung thất", "lâu các" v.v. Cái tên "giới hoạ" bắt nguồn từ chữ giới hoạch (vạch ranh giới). Giới hoạch là một phương pháp dùng giới bút, thước thẳng để vẽ đường thẳng mà những người thợ thời cổ đại Trung Quốc đã áp dụng khi vẽ các bản đồ công trình kiến trúc. Về sau, phàm những bức tranh vẽ bằng phương pháp đó đều được gọi là "giới hoạ".

Giới hoạ khởi nguồn từ bàn tay người thợ kiến trúc cổ đại. Theo *Phong tục thông nghĩa* của Ung Thiện thời Đông Hán thì: "Công Thâu Ban (tức Lỗ Ban) đi thuỷ, thấy con dãi, bèn nói: "Hãy hiện hình của mày" Dãi bèn nhô đầu lên, Ban dùng chân vẽ hình nó." *Thuỷ kinh chú* của Lịch Đạo Nguyên thời Bắc Ngụy cũng chép: "Xưa có thần tượng Thốn Lưu.

Tranh "Thuyền rồng tranh gidi trên hồ Kim Minh"

Thần này từng chuyện trò với Lỗ Ban, Ban bảo thần xuất hiện, Thỗ Lưu nói: "Tướng mạo ta xấu xí, khanh giỏi vẽ hình các vật, ta không thể xuất hiện" Ban bèn chấp tay nói: "Hãy nhô đầu lên nhìn ta". Thỗ Lưu nhô đầu, thế là Ban bèn lấy chân vẽ xuống đất. Thỗ Lưu biết vậy, bèn lại lặn xuống nước." Kiến trúc cổ đại Trung Quốc lấy kết cấu gỗ làm chính, thợ mộc cũng chính là thợ xây dựng; Lỗ Ban là vị tổ của thợ mộc. Hai đoạn văn trên đây đều từ các truyền thuyết xa xưa, nếu gạt bỏ thành phần thần thoại trong đó ra, có thể thấy hội họa từ rất sớm đã là một trong những kỹ năng của thợ kiến trúc cổ đại.

Giới họa thoát đầu là bản vẽ kiến trúc có tính thực dụng. Theo *Sử ký*, Tần Thủy hoàng trong quá trình diệt sáu nước, mỗi khi phá một nước, đều sai người "tả phỏng kỳ cung thất, tác chi Hàm Dương Bắc bản thượng" (Phỏng vẽ lại nhà của của nước ấy, để làm lại trên dốc Bắc Hàm Dương). Đây là hoạt động vẽ giới họa sớm nhất hiện nay được biết. Vẽ sơ đồ (tả phỏng) liên quan chặt chẽ với công trình Kiến trúc (tác chi), là một khâu không thể thiếu trong quá trình kiến trúc.

Bản vẽ xây dựng mà cuối cùng có thể trở thành hội họa có tính nghệ thuật được, điều này có liên quan với đặc điểm thiết kế kiến trúc của Trung Quốc cổ đại. Kiến trúc cổ đại Trung Quốc phát triển theo con đường trình thức hoá, quy phạm hoá. Kết cấu và ngoại hình của mỗi loại kiến trúc là tương đối cố định. Người thiết kế thường chỉ cần vẽ ra được

bản vẽ hiệu quả ngoại hình của kiến trúc là có thể dùng nó để chỉ đạo thi công. Đồng thời, trong thiết kế kiến trúc lại đặc biệt nhấn mạnh "phong thủy", tức là sự hài hoà thống nhất giữa kiến trúc với hoàn cảnh xung quanh. Thiết kế một kiến trúc quan trọng thông thường cũng phải bao gồm cả nhân tố hoàn cảnh vào trong đó (như núi sông, cây, đá v.v), vẽ ra bản vẽ tổng hiệu quả của kiến trúc và hoàn cảnh (môi trường). Bản thân loại bản vẽ kiến trúc này đã có tính chất song trùng vừa thực dụng vừa thưởng thức. Vào khoảng giao thời Ngụy Tấn, theo đà hoàn thiện thêm một bước của kĩ thuật hội hoạ và sự tăng cường ý vị thẩm mĩ, từ trong bản vẽ kiến trúc đã thoát thai ra một ngành nghệ thuật hội hoạ mới --- giới hoạ.

Dù như vậy, giới hoạ trước sau vẫn có liên hệ mật thiết với thiết kế kiến trúc. Một mặt, thiết kế hiệu quả ngoại hình cho những kiến trúc quan trọng vẫn là nhiệm vụ của các nhà giới hoạ. Như hai hoạ sĩ nổi tiếng đời Đường là anh em Diêm Lập Đức, Diêm Lập Bản từng chủ trì xây dựng thành phố Tràng An; các cao thủ giới hoạ đời Tống như Lưu Văn Thông, Lã Chuyết v.v đã vẽ bản thiết kế *Ngọc Thanh Chiêu ứng cung* và *Uất La Tiêu đài* phục vụ cung đình; *Vương Chấn Bằng* đời Nguyên từng vẽ *Đại đô trì quán đồ dạng* (bản vẽ Đại đô trì quán) cho Nguyên Nhân Tông; các hoạ sĩ Thanh cung *Diệp Thao* và *Lang Thế Ninh* v.v đã tham gia

thiết kế kiến trúc và viên lâm của vườn Suối Xuân và vườn Viên Minh.

Mặt khác, giới họa tiếp tục giữ lại tính tình xác rất cần cho thiết kế kiến trúc. Nó đòi hỏi nhà giới họa vẽ các bản vẽ kiến trúc một cách chuẩn xác bằng những thủ pháp nghiêm chỉnh tỉ mỉ, tinh vi chặt chẽ. "một chấm một vạch đều phải dựa vào dây mực và thước đo góc vuông (thẳng và cụ) "đều dùng phương pháp cơ bản của thợ mộc thợ nề, không được trái ngược". Kiến trúc trong tranh sau khi phóng to phải "khớp hoàn toàn" với kiến trúc chân thực, "không được có sai khác dù nhỏ". Một nhà giới họa, một tác phẩm giới họa chỉ có đạt tới yêu cầu như vậy mới có thể được mọi người công nhận.

Vì thế, một nhà giới họa ưu tú phải đồng thời có hàm dưỡng sâu sắc về hai phương diện kiến trúc và hội họa, phải hội đủ trên thân mình một họa sĩ với một kiến trúc sư. Và giới họa chính là sản phẩm kết hợp hoàn mĩ của kĩ thuật xây dựng với nghệ thuật hội họa. Nó là một ngành nghệ thuật hội họa độc đáo do những người thợ kiến trúc cổ đại Trung Quốc sáng tạo ra trải qua một quá trình tìm kiếm lâu dài, dựa vào thông minh tài trí của họ, lấy đối tượng công việc của mình (kiến trúc) làm đề tài, lấy công cụ trong tay mình (bút và thước thẳng) làm dụng cụ vẽ. Nghệ thuật này phương Tây không có. Ở phương Tây mặc dù trong thiết kế

kiến trúc cũng vẽ những bản vẽ có hiệu quả ngoại hình, trong tranh từ thế kỉ 17 đến nay có không ít tác phẩm thể hiện phong cảnh thành phố thường cũng có miêu tả bối cảnh kiến trúc, song không như giới hoạ Trung Quốc trở thành một ngành hội hoạ độc lập lấy việc biểu hiện kiến trúc làm chính.

Sự phát triển của giới hoạ đã trải qua một quá trình quanh co. Cổ Khải Chi đời Đông Tấn, trong *Ngụy Tấn thống lưu hoạ tán*, bắt đầu bình luận về "đài tạ" (đài là nền cao, kiến trúc cao; tạ là nhà xây trên mặt nước hoặc trên đài cao) như một môn loại riêng rẽ, đánh dấu sự xác lập giới hoạ như một nghệ thuật. Thời Nam Bắc triều, đã xuất hiện các hoạ sĩ sở trường về giới hoạ như Cao Tuân, Trương Thiệu Du, Trương Tăng Dao v.v. Hai đời Tùy Đường, trong lịch sử hội hoạ, các hoạ sĩ giới hoạ nổi tiếng ngày càng nhiều, có Triển Tử Kiến, Trịnh Pháp Sĩ, Đồng Bá Nhân v.v. "*Cung uyển đồ*" của người đời Đường còn lưu được đến nay về kiến trúc viên lâm cung đình đương thời, tạo hình nghiêm cẩn, phép vẽ tinh tế, màu sắc đẹp đẽ dàng hoàng, là hiện vật giới hoạ sớm nhất đến nay được biết, phản ánh trình độ rất cao của giới hoạ đời Đường. Nhưng từ Tấn đến Đường, địa vị của giới hoạ rất thấp, thậm chí chưa thể đi vào "phẩm" được. Cổ Khải Chi bàn về hoạ: "Phàm vẽ thì người là khó nhất, thứ đến núi sông, thứ nữa là chó ngựa. Đài tạ là vật cố định, khó

làm nhưng dễ đẹp, chẳng đợi phải thiên tượng diệu đắc. Cái này chỉ đòi hỏi khéo rõ, không sai với sự vật". Nhà bình luận thư hoạ đời Đường Trương Ngạn Viễn thì cho rằng: "Đài tạ, cây và đá, xe và đồ dùng, không có cái sinh động để vẽ theo, không có cái khí vận để mà phỏng, chỉ cần vị trí trước sau xuôi ngược mà thôi. "Quan niệm của họ thể hiện sự coi thường của văn nhân sĩ đại phu đối với giới hoạ vốn bắt nguồn từ đám thợ thuyền dân gian.

Đời Tống là thời kỳ phồn vinh phát triển của giới hoạ. Bất giờ trong cung đình để xướng phong cách hội hoạ chú trọng công dụng, quan tâm đến pháp độ, nhấn mạnh phải giống hình, đòi hỏi các chi tiết phải giống thật, tình hình đó ảnh hưởng đến cả nền hội hoạ lúc đó. Giới hoạ với bút pháp tinh tế, phù hợp với pháp độ chính là rất trùng với yêu cầu ấy, do đó rất được người thời ấy trọng thị. Địa vị các nhà giới hoạ cũng được nâng cao rõ rệt. *Tuyên Hoà hoạ phả* do cung đình đời Tống biên soạn chia hội hoạ thành mười môn, trong đó "cung thất" được xếp vị trí thứ ba, về "cung thất đài tạ cao thấp khác nhau, nhà cửa dân ấp rất nhiều, khéo hay vụng, xa hoa hay tiết kiệm đều hiện rõ phong tục" và "dấu một chấm một vạch, đều phải nhờ dây mực và thước vuông, khó hơn các thứ tranh khác", chỉ xếp sau Đạo Thích và nhân vật. Hơn nữa đã đánh giá rất cao nhà giới hoạ nổi tiếng Quách Trung Thứ như sau: "Thật vậy"! Trong các loại

tranh, tranh mà phù hợp với quy củ chuẩn thẳng là rất khó. Đi vào trong quy củ chuẩn thẳng mà không bị lúng túng, tài cao như Quách Trung Thứ, đời xưa để có được người như vậy chẳng?" Điều này đã có tác dụng xúc tiến tích cực đối với sự phồn vinh của giới hoạ.

Danh gia giới hoạ bấy giờ nhiều hẳn lên so với thời trước, ngoài một loạt cao thủ giỏi vẽ kiến trúc như Quách Trung Thứ, Vương Sĩ Nguyên, Triệu Lâu Đài, Lưu Văn Thông, Lã Chuyết v.v, còn xuất hiện hàng loạt danh gia sở trường vẽ xe và thuyền. Như Chu Nhuệ, Trương Thiếp nổi tiếng vẽ về xe guồng, Hà Bá giỏi vẽ thuyền ghe. Chỉ Tuyên chuyên vẽ xe Thái bình, xe Giang Châu v. v. Tác phẩm của họ đã mở rộng đề tài biểu hiện của giới hoạ.

Ba đời Nguyên, Minh, Thanh, các hoạ sĩ văn nhân bá chủ hoạ đàn, tranh thuỷ mặc tả ý thịnh hành, còn tranh tả thực đi dần vào suy vi. Địa vị của giới hoạ càng xuống thấp tận đáy, đứng ở hàng cuối các ngành hội hoạ. "Thế tục luận hoạ, hữu thập tam khoa, sơn thuỷ đả đầu, giới hoạ đả đế." (Người đời bàn về tranh, cả thấy mười ba ngành. Sơn thuỷ đứng đầu, giới hoạ đứng bét) Lời Thang Hậu đời Nguyên chứng minh điều đó.

Song đó, chỉ là nói về dư luận của hoạ đàn. Xét trên sáng tác thực tế, quy mô của giới hoạ lúc này tuy không bằng thời Tống, song vẫn tiếp tục phát triển cả trong cung đình lẫn

dân gian, và không ngừng sản sinh các họa sĩ mới và các giai phẩm có phong cách mới. Giới họa vẽ bằng bút mực rất tinh vi của Vương Chấn Bằng, Hạ Vĩnh v.v. đời Nguyên các tác phẩm kiến trúc viên lâm cỡ lớn với đề tài lịch sử với một khối lượng lớn các bản vẽ thiết kế viên lâm do các họa sĩ trong và ngoài cung đình nhà Thanh cùng hoàn thành gồm cả phong cách kiến trúc và hội họa Trung Quốc lẫn phương Tây, đều đã thu được thành tựu đáng kể. Trong đó, nổi nhất là Vương Chấn Bằng.

Vương Chấn Bằng, tự là Bằng Hải, người Vĩnh Gia (Ôn Châu ngày nay). Hoạt động khoảng thời kỳ Nguyên Nhân Tông, từng đem nghề họa phục vụ cung đình, rất được Nguyên Nhân Tông trọng đãi, ban hiệu là Cư vân xử sĩ, về sau làm quan đến ngũ phẩm tào vận thiên hộ. Ông là nhà giới họa tiếng tăm lừng lẫy nhất đời Nguyên. Trên cơ sở kế thừa các danh gia Đường Tống, giới họa của ông lại mở riêng một lối đi mới, sáng tạo ra phong cách mới chỉ dùng bút mực không tô màu mà lại cực kỳ tinh vi, các người tập giới họa đời Nguyên nhiều người học theo. Tác phẩm của ông phần nhiều vẽ cung đình kiến trúc và ngự uyển, có các bức *Đại Minh cung đồ*, *Đại An các đồ*, *Đông Lương đình đồ* và *Đại Đô Trì quán đồ dạng v. v...* *Kim Minh trì long châu đoạt tiên đồ* là bút tích lưu truyền ở đời thật hiếm có của ông.

Kim Minh trì là hoàng gia trì uyển (vườn hồ nhà vua) Biện Kinh của Bắc Tống. Hồ rộng khoảng mười dặm vuông, mặt nước bao la, trong hồ có xây Tiên Kiều như hình cầu vồng và các lầu cao kim bích huy hoàng. Bốn phía điện các thủy tạ, lan can chạm trổ, tường cột vẽ hoa, quanh co uốn lượn. Phong tục đời Tống, tháng ba hàng năm hoàng gia tổ chức thủy quân mở hội thi tranh giải thuyền rồng. Đến giờ, hoàng đế thân hành lên thuyền ngoạn thưởng. Dưới nước thuyền lao vun vút, trên bờ sĩ thú đông như kiến cỏ, tiếng người hò reo như vạc dầu sôi, chiêng trống vang trời dậy đất, náo nhiệt từng bùng. *Kim Minh trì long châu đoạt tiêu đồ* chính là biểu hiện quang cảnh hào hùng nhộn nhịp ấy.

Là một nhà giới họa nổi tiếng, Vương Chấn Bằng chú trọng miêu tả kiến túc và thuyền bè trên Kim Minh trì. Tác phẩm lấy cảnh theo góc nhìn từ trên cao xuống, trong một khuôn khổ tranh không lớn lắm đã vẽ bao nhiêu lầu các điện vũ và thuyền bè, cầu cống đông đúc, hơn nữa tạo hình chuẩn xác, khắc họa tinh vi. Cảnh vật trong tranh toàn vẽ bằng nét mực tính tế, đường nét hoặc thẳng hoặc cong, đường thẳng thì khỏe chắc như thép, đường cong thì uốn lượn như bay, màu mực có đậm nhạt, chỗ đậm thì vạch những đường khung, chỗ nhạt thì vẽ kĩ chi tiết. Vừa biểu hiện chân thực và cụ thể vị trí âm dương xuôi ngược của kiến trúc cùng với tầm cao tầm thấp khoảng gần khoảng xa, cũng như kết cấu

bên ngoài của chúng, tầng bậc rõ ràng, lại có xúc cảm bút mực hội hoạ đậm đà. Các trang sức tinh vi trên kiến trúc, trên thuyền bè đều vẽ cẩn thận tỉ mỉ, rõ ràng rành mạch. Mức độ tinh tế quả là "chi li đến tận lông mày con muỗi", "tài tình ngang với quỷ thần".

Tác phẩm đã bộc lộ đầy đủ kĩ xảo giới hoạ tuyệt vời của Vương Chấn Bằng. Đúng như bài minh trên mộ chí của ông đã nói: "Cái học của Chấn Bằng, tài tình về giới hoạ, dùng bút và mực, hào phân rành mạch, tả hữu cao thấp, sắp ngửa khúc chiết, ngang dọc vuông tròn, khúc tận kỳ thể, mà thần khí như bay, không hề cấu trúc."

Từ đó, người ta cũng có thể thể hội sâu sắc đặc điểm tinh vi chặt chẽ, tính toán chi li của nghệ thuật giới hoạ.

TRANH KHẮC GỖ LỪNG DANH THIÊN HẠ :

"Khuất Tử hành ngâm đồ"

Lí Xuân

Khuất tử hành ngâm đồ của Trần Hồng Thụ là một bức tranh khắc gỗ nổi tiếng, sáng tác vào khoảng năm 1671, tức là khoảng năm Vạn Lịch 45 đời Minh.

Trung Quốc là quê hương của tranh khắc gỗ, nếu đi ngược về lịch sử, Trung Quốc có tranh khắc gỗ sớm hơn phương Tây ít ra là năm sáu trăm năm. Bảo tồn đến ngày nay, mọi người nhất trí công nhận một trong những tranh minh họa khắc gỗ sớm nhất là tranh minh họa quyển kinh Kim Cương (hiện lưu trữ tại Viện Bảo tàng Anh), sáng tác năm 868 (Hàm Thông năm thứ 9 đời Đường). Xét tác phẩm đó, trình độ đã khá lắm. Điều này chứng tỏ, trước đó, nghệ thuật khắc gỗ đã có sự phát triển nhất định, chẳng qua là những tác phẩm sớm hơn thì chưa tìm thấy, hoặc là không bảo tồn được mà thôi. Vào khoảng thế kỷ 14, nghệ in và nghệ thuật khắc gỗ Trung Quốc truyền sang châu Âu, tranh khắc gỗ của châu Âu ra đời cuối thế kỉ 14 đầu thế kỉ 15. Một trong những tranh khắc gỗ sớm nhất của phương tây *Thánh*

mẫu Brussels, sáng tác năm 1418, năm được ghi trên tác phẩm. Giữa thế kỷ 15 Guttengerg người Đức đã phát minh ra cách in chữ rời, lúc này nghề in và tranh khắc gỗ mới được lưu hành rộng rãi.

Tranh khắc gỗ của Trung Quốc đến đời Minh thì bước vào một thời kỳ phồn thịnh. Từ giữa thời Minh về sau, thợ khắc Huy phái nổi lên đột xuất, khiến cho kỹ thuật và nghệ thuật khắc sách, khắc tranh đạt đến đỉnh cao mới. Trần Hồng Thụ mà chúng ta đang nói chính là hoạt động ở thời kỳ này. Địa bàn hoạt động chủ yếu của ông là vùng Hàng Châu, đây cũng chính là một trong những địa phương có các thợ khắc Huy phái tập trung đông đảo. Quan hệ của ông với những người thợ khắc này rất mật thiết. Thợ khắc Hoàng Quân Thiến, người khắc *Thuỷ hử diệp tử* và Hoàng Kiến Trung, người khắc *Bác cổ diệp tử* cho ông đều là cao thủ Huy phái, và đều là bạn của ông.

Trần Hồng Thụ (1598 - 1652), tự Chương Hấu, hiệu là Lão Liễn, người Chư Ký, Chiết Giang. Về nghệ thuật, ông không chỉ sở trường tranh khắc, mà đồng thời, cả tranh sơn thuỷ, hoa diểu, nhân vật, trúc thạch, không thứ nào không giỏi. đương thời, cùng nổi tiếng với Thôi Tử Trung, có câu "Nam Trần bắc Thôi" truyền tụng. Đời ông nhiều nổi éo le, nửa đầu cuộc đời hoạn đố thất ý, nửa cuối đời bán tranh

kiếm sống. Bốn năm tuổi, được tuyển vào nội đình cung phụng một đạo, nhưng vì chán ghét cuộc sống quan trường, bất mãn với chính trị đen tối cuối Minh, cuối cùng đã từ chối việc bổ nhiệm của hoàng đế, bỏ đi không lay. Sau khi quân Thanh nhập quan, cảnh ngộ ông càng khốn đốn, trong lòng rầu rĩ không vui, tấm lòng lo nước lo dân thường toát lên trong tác phẩm. "*Khuất Tử hành ngâm đồ*" là một dẫn chứng tiêu biểu, bức tranh khắc gỗ này tuy sáng tác trước lúc nhà Minh bị diệt vong song nó phản ánh tâm trạng lo lắng của tác giả lúc bấy giờ. Lúc này vương triều nhà Minh hết sức nguy ngập, bên trong thì gian nịnh nắm quyền, bên ngoài thì Hậu Kim xâm nhiễu. Một năm trước khi ông vẽ tranh này, Nỗ Nhĩ Cáp Xích chính thức xưng đế, quốc hiệu là Hậu Kim (sau đổi là Thanh), kiến nguyên thiên mệnh. Hoàn cảnh của ông lúc đó rất nhiều điểm tương tự với hoàn cảnh Khuất Nguyên sống trong điều kiện cường Tần ép trên biên giới, lũ tiểu nhân đang nắm chính quyền. Không lấy làm lạ có người nói trong "*Khuất Tử hành ngâm*" đồ có bóng dáng Trần Hồng Thụ, có thể chính là ông muốn thông qua hình tượng Khuất Nguyên mà ký thác nỗi ưu phiền, bất an, cùng tình cảm bối rối, băng khuâng nhưng kiên nhẫn thoát tục của ông lúc bấy giờ. Nhìn trên mặt tranh, ta thấy trọng điểm mà ông muốn nhấn mạnh là khắc họa hình tượng Khuất Nguyên, nhân vật

này rất có đặc điểm thời đại và đặc sắc cá tính. Nhà thơ đang từ từ đi về phía khán giả, ông dường như đang quanh quẩn trên bờ hồ, hiện rõ vẻ cô đơn, lòng nặng trĩu, khe khẽ ngâm lên câu thơ "*Quốc vô nhân, mặc ngũ tri hề*" (Nước không người, chẳng ai hiểu ta) chiếc áo rộng thùng thình trùm lên tấm thân khẳng khiu gầy đét, hiện rõ nét mặt tiêu tụy. Lưng đeo thanh trường kiếm, ông tỏ rõ khí chất kiên cường gang thép. Bối cảnh của bức tranh nặng chất suy tư: xa xa là mặt sông mênh mông, có cảm giác mịt mù trống vắng, còn gò ven sông lác đác hoa cỏ, gợi nghĩ tới một hương lan nhả trong khe núi. Góc trên bên phải mặt tranh buông xuống mấy mảng lá quất, gợi nhớ bài "*Quất tụng*" của Khuất Nguyên. Nhà thơ vô cùng yêu quất, khác nào người miền Bắc yêu cây tùng cây bách. Khi ngợi ca cây quất, nhà thơ từng viết: *Lục diệp tố vinh "Tàng chi diễm cúc", Phân uẩn nghi tu, thụ mệnh bất thiên, Độc lập bất di, Hạnh tỉ Bá Di*. Về kỹ xảo nghệ thuật, Trần Hồng Thụ biết rõ những đặc điểm của tranh khắc gỗ. Những đường nét dưới ngọn bút của ông hoặc cương hoặc nhu, thay đổi theo người, rất giàu biến hoá, có khi như mây bay nước chảy, có khi như thác nước tuôn trào, tình điệu và tiết tấu đều không giống nhau. Nhìn chung, "*dịch viên dĩ phương, dịch chính dĩ tán*" (đem

vuông đối tròn, đối rời rạc lấy hoàn chỉnh), đó là một đặc điểm lớn của tranh khắc gỗ Trần Hồng Thụ.

Nếu đem so sánh chiều ngang nghệ thuật của Trần Hồng Thụ với các nhà vẽ tranh khắc gỗ của phương Tây cùng thời, là một điều rất thú vị, thông qua so sánh sẽ có thể thấy những điểm dị đồng của nghệ thuật tranh khắc gỗ phương Đông với phương Tây, để thấy rõ địa vị quan trọng của tranh khắc gỗ Trung Quốc trên lịch sử mỹ thuật thế giới. Các nhà vẽ tranh khắc gỗ phương Tây cùng thời với Trần Hồng Thụ khá đông đảo, trong đó tương đối nổi tiếng thì có Callot (1592 - 1635), C. Lorrain (1600 - 1682), R. Nanteuil (1623 - 1678), của Pháp; J. Lievens (1607 - 1674), A. Van Ostade (1610 - 1684), H. Van. R. Rembrandt (1606 - 1669) của Hà Lan; P. Rubens (1577 - 1640), A. Van Dyck (1599 - 1641) của Franders⁽¹⁾ S. Rosa (1615 - 1673). G. Reni (1575 - 1642) của Italia; J. de Ribera (1591 - 1652) của Tây Ban Nha; A. Elsheimer (1578 - 1610) của Đức... Các nhà vẽ tranh khắc gỗ trên đây, cũng có những người là họa sĩ sơn dầu nổi tiếng lúc đó.

Nghệ thuật tranh khắc gỗ phương Tây thế kỷ 17 rất phổ biến, có trường hợp là dùng để phục vụ chế tác phẩm hội họa, cũng có không ít là tranh khắc gỗ sáng tác, có tranh lẻ và cũng có những chùm tranh. Bấy giờ có hai loại: tranh

(1). Franders là một châu của nước Bỉ, trước thuộc La Mã, sau là hầu quốc.

khắc gỗ và tranh khắc đồng, đem so với nhau thì tranh khắc đồng càng nổi trội. Về phương diện này đã xuất hiện rất nhiều bậc thầy nghệ thuật, như Rembrandt, Van Duck, G, Reni... là những đại biểu kiệt xuất trong số đó.

Dưới đây, chúng ta chỉ lấy một mình Trần Hồng Thụ làm thí dụ, để lược thuật cái đặc sắc của nghệ thuật tranh khắc gỗ phương Đông và phương Tây ở thế kỷ 17. Bởi vì Trần là đại biểu nổi bật nhất, điển hình nhất của Trung Quốc đương thời. Đương nhiên là, lấy một người để đại diện cho phương Đông, đại biểu cho cả một thời đại sẽ không tránh khỏi có chỗ không toàn diện.

Xét trên tranh khắc gỗ của Trần Hồng Thụ, tranh khắc gỗ phương Đông có cả tả thực và tả ý, còn tranh khắc gỗ phương Tây cũng như tranh sơn dầu của họ tương đối coi trọng công phu tả thực. Lấy bức tranh khắc đồng của Van Dyck là "*Chân dung Pô ru cai ơ bé*" làm thí dụ, đó là một tác phẩm hết sức chú trọng tả thực, đồng thời bộc lộ hoạt động của thế giới nội tâm của đối tượng (họa sĩ Pô ru cai ơ bé). Đặc sắc hơn nữa là tranh khắc gỗ "*Cái đầu ông già*." Trên mặt tranh, cái đầu hói, bộ râu quai nón, các nếp nhăn trên mặt đều được vẽ hết sức cụ thể, đáng tin, thể hiện đầy đủ năng lực tả thực của các nghệ sĩ phương Tây. Thế nhưng tranh khắc gỗ chân dung của họ Trần thì lại không hoàn toàn chú ý tới việc khắc họa quá kỹ gương mặt của nhân vật

mà chú trọng miêu tả chính thể, chú trọng tương đối nhiều biểu hiện khí chất và nét giống nhau về tinh thần, để mong đạt tới hiệu quả khí vận sinh động. Hình tượng Khuất Nguyên của ông và các loại hình tượng anh hùng hào kiệt trong "Thủy hử diệp tử" tất cả đều như vậy, loại hình tượng này phần nhiều là tả thực kết hợp với tả ý. Tranh khắc gỗ của Trần Hồng Thụ vừa có đặc sắc trang sức nhất định, lại chú ý đến chất kim thạch của đường nét. Các đặc điểm này rất ít thấy trong tranh khắc gỗ phương Tây thế kỷ 17. Lối vẽ đường (tuyến miêu) có phong vị phương Đông này chỉ có trong các tác phẩm khắc gỗ của A. Maillos (1861 - 1944) và H. Matisse (1869 - 1954) mới có thể thấy và nghệ thuật của họ đã thuộc phạm trù thế kỷ 20. Tranh khắc gỗ của Trần Hồng Thụ phần nhiều lấy đề tài văn học và lịch sử, còn ở phương Tây lúc này tranh khắc gỗ cũng như hội họa nói chung, có không ít tác phẩm là miêu tả đề tài tôn giáo thần thoại. Đương nhiên tác phẩm đề tài tôn giáo thế kỷ 17 đã không giống mấy với tác phẩm trung thế kỷ, mà có đặc sắc thể tục rõ nét hơn. Vì Trần Hồng Thụ sống trong những năm tháng mà mâu thuẫn giai cấp và mâu thuẫn dân tộc đều cực kỳ gay gắt, hết sức căm ghét sự đen tối của xã hội và sự trói buộc của lễ giáo cũ, cho nên một số tác phẩm của ông bao hàm nhân tố phê phán xã hội nhất định. Như trong lời đề tán tranh quý tóc đỏ Lưu Đường ông đã viết: *Dân chi*

dân cao, ngà như nhũ tạo, Thái Sơn nhất trịch đổng hồng mao (mở dân cao dân, ta lấy các người, Thái Sơn gieo nhẹ như lông hồng). Những câu như vậy có ý thức chống bọn tham quan khá rõ rệt. Ông ca ngợi một số anh hùng hào kiệt, danh sĩ hiển thần, thường thường lấy đó để cảnh tỉnh người đời, châm biếm các thói tệ thời đại, dụng tâm rất công phu là điều hết sức rõ ràng. Ở phương Tây, tác phẩm như vậy không nhiều, chỉ có tác phẩm khắc gỗ của Rembrandt và Callot đôi lúc toát lên tinh thần phê phán xã hội, nhưng xét mức độ gay gắt thì còn xa mới mạnh mẽ và rõ nét bằng Trần Hồng Thụ. Trong một bộ phận các tác phẩm của Trần Hồng Thụ thường xuyên có kèm theo đề từ, đề tán cùng với tranh làm thành một thể thống nhất, chứ không lơ lửng ở ngoài. Điều này cũng là hiện tượng rất hiếm thấy trong tranh khắc gỗ phương Tây thế kỷ 17, chỉ đến thế kỷ 19 trong tác phẩm của Goya và Dannier mới xuất hiện nhiều đề từ, song những đề từ này về cơ bản không bao hàm trong mặt tranh. Đề tán do Trần Hồng Thụ viết trong các tác phẩm tranh khắc gỗ của mình như "*Thủy hử diệp tử*" và "*Bác cổ diệp tử*" hết sức thú vị, rất sát hợp với tính cách nhân vật, khiến người xem tranh nảy sinh một cảm giác gần gũi. Như lời đề tán ông viết cho Tống Giang là: "Đao bút tiểu lại, nhĩ nãi hiếu nghĩa" (Đao bút tiểu lại, người thật hiếu nghĩa). Viết cho thần y An Đạo Toàn: "Tiên sinh quốc thư, để lam

nhì tẩu" (Tiên sinh bậc danh thủ của cả nước đành xách giỏ mà chạy). Lời đề tán viết cho hành giả Vô Tòng càng đặc sắc: "Thân đại nghĩa, trăm tẩu đầu, Thu thu quỷ khóc Uyên ương lâu" (Sáng nghĩa lớn, chém chỉ đầu, Hu hu quỷ khóc trên lầu Uyên ương). Những lời đề tán vứt bỏ lễ pháp không thèm để ý tới, thật là đáng quý. Đương thời cũng có người không hiểu được tranh và lời đề tán của ông, có người nói với khẩu khí cho là kỳ quặc khó hiểu rằng ông "Tinh mặc diêu bút, bất dĩ biểu trước trung lương, nhi cố hữu thư ư lục lâm chi hào khách, tắc hà vi dã" (Bút hay mực đẹp mà không dùng để ca ngợi bậc trung lương mà lại quay sang khen đám hiệp khách lục lâm, để làm gì vậy? Lưu Nguyên, *Lãng Yền các công thân đồ tự*). Một số tác phẩm của Trần Hồng Thụ thu hút người xem bằng cấu tứ kỳ diệu, hình tượng nhân vật khoa trương, thậm chí có phần biến hình. Điều đó nói lên rằng tác giả là một họa sĩ có sức tưởng tượng hết sức phong phú. Những thí dụ như vậy có rất nhiều, như Khuất Tử trong "*Khuất Tử hành ngâm đồ*," để nhấn mạnh nỗi buồn khổ về tinh thần và gánh nặng tâm lý trầm trọng của nhà thơ, tác giả đã vẽ nổi bật tấm thân gầy khô trong quần áo rộng thùng thình, chiếc áo bào quá cỡ một cách khoa trương, đem so với thân hình và nhất là cái đầu của nhà thơ thì rõ ràng là không tương xứng, nhưng xét về nghệ thuật dường như lại hoàn toàn hợp tình hợp lý. Các bức *Sơn quý*,

Tương phu nhân trong Cửu ca; Kinh mộng, Ngộ diễm trong Tây Vương ký; Lâm Xung, Giải Trán, Đái Tông trong Thủy hử điệp tử... trên mặt tranh đều có thể thấy biểu hiện của tinh thần lãng mạn chủ nghĩa đó. Về điểm này, cùng thời đại ở phương Tây chỉ có phong cách của Callot là gần với ông. Song khoa trương và biến hình của Callot thường mang ý vị u mua nhiều hơn, gây cười nhiều hơn, chứ không có sức mạnh nội tại thâm trầm như tranh khắc gỗ của Trần Hồng Thụ. Về cách xử lý bối cảnh của tác phẩm, phương Đông và phương Tây cũng không giống nhau lắm. Hãy xem tranh khắc gỗ của Trần Hồng Thụ, ông vẽ bối cảnh hết sức chú ý sáng rõ, khái quát, ngụ ý, trống vắng, còn ở phương Tây bối cảnh tranh khắc gỗ cùng thời đó phần nhiều là tả thực, cố gắng tái hiện thiên nhiên khác quan. Tranh khắc gỗ Trung Quốc có quan hệ mật thiết với quốc họa và mỹ thuật dân gian, nhấn mạnh khung viền, phần nhiều vạch ra bằng đường nét. Tranh khắc gỗ phương Tây theo đuổi sự biến đổi sáng tối của ánh sáng, thí dụ như trong tranh khắc đồng *Ba cái cây* và *Tranh khắc một trăm cái thuấn* (còn gọi là *Cơ Đốc cứu chữa bệnh nhân*) của Rembrandt, biến đổi sáng tối rất phong phú tế nhị, biểu hiện đầy đủ tác dụng của ánh sáng, rất gần với tranh sơn dầu.

BỨC TRANH MỘT CỐT NỔI TIẾNG TRÊN ĐỜI:

"Tranh cá rêu bên bờ cỏ liễu"

LÝ QUÀ

Hoạ đàn đầu đời Thanh, chịu ảnh hưởng trào lưu phục cổ, nhại cổ do Đông Kỳ Xương, Trần Kế Nho... để xướng và phong cách nệ cổ, rập theo khuôn mẫu Đường Tống của "Tứ gia" đời Nguyên... trở thành chủ lưu của thời đại. Phong cách hội hoạ của hệ thống "Tứ Vương", đại biểu cho địa vị chính thống đầu đời Thanh, hầu như trở thành chúa tể của hoạ đàn đương thời, ảnh hưởng rất rộng lớn. Thế nhưng, nói chung, mỗi khi nhắc đến hoạ sĩ có tính tiêu biểu ở thời kỳ đầu nhà Thanh, thường thường gọi là "Tứ Vương Ngô Uẩn". "Ngô là chỉ hoạ sĩ vẽ sơn thuỷ Ngô Lịch, "Uẩn" là chỉ "Uẩn Thọ Bình". Hai hoạ sĩ này trong khi học hỏi người xưa, đã cố gắng nêu được ý mình, nên ai cũng có những sáng tạo trong hội hoạ. Uẩn Thọ Bình lại càng nổi bật hơn, ông nổi tiếng trên đời với tranh chim tranh hoa, sáng lập ra "Phái Thường Châu", phong cách và phương pháp kỹ xảo đã có ảnh hưởng rất lớn đến tranh vẽ hoa chim của đời Thanh.

Uẩn Thọ Bình (1633 - 1690) tên Các, tự Chính Thúc, hiệu Nam Điền, biệt hiệu Vân Khê ngoại sử, Đông Quốc khách, Bạch Vân Khê ngoại sử... Người Vũ Tiến (Thường Châu - Giang Tô ngày nay), vốn là nhà dòng dõi, giỏi về thơ văn. Cha của ông là Uẩn Nhật Sơ, theo học nhà lý học ở Thiệu Hưng thời kỳ cuối nhà Minh là Lưu Tông Chu, từng tham gia "phục xã" và hoạt động chống nhà Thanh. Thuở ấu thơ, Thọ Bình gặp thời loạn lạc, cha con ly tán. Sau khi cuộc sống ổn định, ông chịu khó học hành và tập vẽ, nên có sở trường về các mặt cổ văn, thơ từ, thư hoạ và từng có tập thơ *Âu hương quán tập*, được mệnh danh là "Tam tuyệt" thời bấy giờ. Cháu ông là Uẩn Hạc Sinh đã từng viết như sau trong *Nam Điền tiên sinh gia truyện*: "Tác phẩm của Thọ Bình hoa lá sống động, hàm tiếu và nở rộ, cánh tàn muốn rụng, còn muốn ở trên cành, tô thêm sắc đẹp, gửi gắm nhiều ý người. Nhất là học theo phương pháp một cốt của Từ Sùng Tự, thẳng hoặc xen kẽ vào là côn trùng chim muông, diễn đạt hết tinh thần, như muốn bay muốn nhảy. Nhất là thư pháp trong những lời đề thêm rất công phu, nên được người đời gọi là "Nam Điền tam tuyệt"

Uẩn Thọ Bình những năm đầu học vẽ sơn thuỷ, bút pháp theo "tứ gia" đời Nguyên nhất là học nhiều ở Vương Mông. Tranh sơn thuỷ của ông muôn dặm trong gang tấc, mây khói muôn vẻ, lấy việc nhại cổ làm tôn chỉ, coi Tống, Nguyên là mẫu mực, cho nên phong cách hội hoạ rất gần gũi với "Tứ Vương". Ông chơi bời rất thân với Vương Huy, Vương nổi

tiếng nhờ vẽ tranh sơn thủy. Uẩn Thọ Bình từng viết thư cho Vương, nói rằng "Đóng khung tranh sơn thủy khó vượt qua được cửa ải đó, cho nên "quần", rất bị bó buộc bởi khuôn phép người xưa"...

Sau đó lại nói "Ông đi một mình vậy, tôi không thể làm người thứ hai". Thế là chuyên tâm vào sáng tác hoa cỏ, cầm thú, từ đó rất ít vẽ sơn thủy. Kỳ thực, công lực của Thọ Bình ở ngoài bức tranh còn hơn Vương xa! Sự tu dưỡng về văn hoá cũng sâu sắc hơn, phong thái thoải mái như Triệu Đại Niên và hơn hẳn Thạch Cốc (Vương Huy)". Từ đó có thể thấy rằng, chẳng qua vì khiêm nhường, coi trọng tình bạn, chứ không phải do tài nghệ kém người.

Uẩn Thọ Bình sống một đời thanh bạch, không theo đòi khoa cử, chỉ sống bằng bán tranh; giao du rất nhiều với văn nhân nhā sĩ. Năm Khang Hy thứ 29 triều nhà Thanh (năm 1690) là lúc 58 tuổi, ông mất tại quê hương mình. Nhà nghèo không có gì để lo việc ma chay, nên Vương Huy là người bạn thân của ông đã bỏ tiền ra lo liệu giúp.

Phong cách tranh chim, hoa của Thọ Bình là thanh nhā mảnh mai, bắt nguồn từ tả thực, kết hợp với phương pháp kỹ xảo của người xưa "chất lọc cổ kim, lấy Từ Sùng Từ đời Bắc Tống làm mẫu mực, gột rửa những tập tục đương thời, mở riêng ra một diện mạo trở thành chính phái tả chân, được các học giả trong ngoài nước tôn vinh (*Quốc triều họa chính lục* của Trương Canh - Quyển Trung). Trong *Nam Điền họa*

bạt ông cũng tự xưng "Nối theo quy củ của người Tống, học tập sáng tạo biến hoá thêm, sinh động và hứng thú. . Tranh chim hoa của ông lấy tự nhiên làm gốc" giản lược chính xác, màu sắc tươi sáng rõ ràng, tất cả vẻ đẹp thiên nhiên và cảnh vật hiện lên ngọn bút, là những đặc trưng nổi bật của tranh ông.

Bức tranh *Cá và rêu bên bờ cỏ liễu* rất đáng gọi là một tác phẩm đẹp phản ánh trình độ kỹ xảo tranh chim hoa một cốt của ông.

Tranh vẽ trên giấy, thuộc loại tranh một cốt, kích thước 135 x 62,6 cm hiện đang được lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung. Trong tranh dùng thuỷ mặc một tầng đá lung linh, phía sau là cảnh trúc, lau sậy, hoa cỏ liễu um tùm, dưới hòn đá là một bàn nước trong, ba con cá đang tung tăng lội trong làn nước lẩn giữa đám rong rêu thấp thoáng đáy nước. Ở góc trên bên trái, tác giả tự viết: *Có được cảnh này ở bờ hoa cỏ liễu tại ao vườn Thanh Sơn. Bạch Vân khê ngoại sử Thọ Bình vẽ*. Có đóng hai dấu ấn là "Thọ Bình chi ấn" (dấu trắng), "Chính Thúc" (dấu đỏ). Theo sự khảo chứng của ông Dương Thần Bản, vào năm Uẩn Thọ Bình 52 tuổi, tức lam mùa thu năm Khang Hy thứ 25 mới chuyển tới ở bến Bạch Vân, lấy tên hiệu là Bạch Vân khê ngoại sử, cho nên bức tranh này là tác phẩm ra đời sau khi Uẩn Thọ Bình 52 tuổi.

Gần đây, Uông Sĩ Nguyên, trong cuốn *Lộc Vân lâu thư hoạ ký lược* cũng gọi bức tranh này là loại "thiên nhiên và

cảnh vật hiện lên ngọn bút, tức là cảnh thật có khi lại không sinh động bằng, từng gợn sóng như muốn làm cho lá rau xao động, đó là chỗ người xem tranh phải để mắt trong bức tranh này. Chất giấy trắng như ngọc, riêng điều đó cũng đủ đáng yêu. Đó chính là những gì tinh túy nhất trong tranh của Nam Điện". Có thể nói, đó mới là một lời trúng đích, đánh giá rất xứng đáng! Bức tranh này cảnh trí sắp đặt tao nhã, nét bút rất thoải mái, giữa những màu sắc đậm nhạt sâu nông, tô vẽ rất sinh động lại rất khéo léo tự nhiên. Không có gì ràng buộc, hoàn toàn đều dùng màu sắc, trực tiếp hạ bút tạo nên, ngọn lau, cành trúc, chỉ cần một nét bút, hình cũng xong mà hồn cũng đủ, lại còn có những chùm hoa cỏ liều điểm tô thêm. Vẽ cá bơi cũng chỉ cần một nét bút đưa qua, thế là ra một con cá như sống động vẫy vùng trong nước, thể hiện đầy đủ công lực tạo hình rất thâm thúy và kỹ xảo cao siêu của họa sĩ. Sắc màu tươi thoáng, hoàn toàn phù hợp với cảnh sắc tự nhiên đúng như câu thường nói là "học làm theo tạo hoá, gần đến trạng thái tận cùng của vẻ đẹp, mà trở thành chứa trong những vẻ đẹp ấy. (*Nam Điện họa跋*). Đó chính là cái ý đẹp lặng lẽ bình thản mà Uẩn Thọ Bình hằng theo đuổi. Trong *Nam Điện họa跋*, khi nhắc đến việc dùng màu, ông nói: "*Quá đậm đà thì phong thái tinh thần không sáng khoái, mất cả khí vận. Duy chỉ có làm sao cho đẹp bình lặng mà không hơi hợt, đậm đà mà không*

quá nặng nề, tô vẽ càng mới, càng sáng lên nét cổ, đó mới là tốt đỉnh".

Phương pháp không bị ràng buộc, trực tiếp bằng màu sắc vẽ nên cảnh vật thế này, gọi là cách vẽ *một cốt*; lúc đầu nó chỉ là một cách thể hiện của tranh sơn thủy, tương truyền là do Trương Tăng Do họa sĩ Nam triều nhà Lương sáng tạo ra, Dương Thẳng đời Đường rất sở trường về cách vẽ này. Phương pháp này dùng các màu xanh, lục, đỏ, nâu đỏ, trắng... tô vẽ nên cây đá núi đồi, khe suối, gọi đó là *tranh sơn thủy một cốt* Đổng Kỳ Xương, Lam Anh... đời Minh đã từng làm theo cách này. Tranh sơn thủy một cốt lưu truyền không rộng lắm, sau này gọi là "*một cốt*" là có ý chỉ một phương pháp kỹ xảo trong sáng tác tranh vẽ chim, hoa mà thôi.

Vẽ tranh hoa tranh chim bằng phương pháp kỹ xảo "*một cốt*" do Từ Sùng Tự thời Bắc Tống sáng tạo ra. Tranh vẽ hoa vẽ chim phát triển đến cuối đời Đường, thời kỳ Ngũ đại, các nhà danh họa nối tiếp nhau xuất hiện, về mặt phương pháp kỹ xảo thể hiện tranh hoa và chim hình thành nên hai thể hệ, một do cha con Hoàng Thuyền đứng đầu nặng về nét bút và màu sắc, một do Từ Hy làm đại biểu với phong cách tả ý; cho nên đương thời đã có lời bình rằng: "Họ Hoàng giàu sang, Từ Hy dã dật". Nếu đem so sánh, phong thái đẹp đẽ ngay ngắn trong tranh họ Hoàng, hầu như chiếm địa vị chủ

đạo trong cung đình viện thể thời bấy giờ, ảnh hưởng nó sâu rộng hơn phái Từ Hy. Để thầy đổi tình trạng này nên lớp người sau của Từ Hy là Từ Sùng Tự trên cơ sở nền giáo dục gia đình, tham khảo thêm phương pháp vẽ tranh của họ Hoàng sáng tạo ra một phương pháp mới không bị gò bó bởi bút mực, trực tiếp tô vẽ bằng màu sắc, đó tức là *phương pháp một cốt*.

Trong *Nam Điền họa bát*, Uẩn Thọ Bình cũng từng nói: *"Tả sinh có hai đường, vẽ hoa tô lá, tỉ mỉ cận kề, Hoàng Thuyên vào bậc thần; không dùng bút mực, chỉ tô vẽ bằng năm màu, gọi là một cốt, chỉ mình Từ Sùng Tự chiếm hùng thánh"*

Phương pháp này được đưa ra, làm thay đổi phong cách vẽ tranh hoa chim ở cung đình đời Tống, địa vị thống trị của phong cách phái họ Hoàng bắt đầu bị lay chuyển và có ảnh hưởng tương đối lớn đến tranh chim, hoa đời Nguyên, Minh, Thanh và thời kỳ cận đại. Vào khoảng giữa đời Minh, đông đảo họa sĩ vùng Ngô Môn như Thẩm Châu, Trần Đạo Phục, Lục Thúc Bình, Chu Chi Miễn... trong sáng tác tranh hoa và chim của mình phần lớn theo *tông pháp một cốt*, và trên cơ sở đó đã sáng tạo ra phương pháp sáng tác công tả kết hợp "tô hoa vẽ lá". Đến đời Thanh, khi xuất hiện Uẩn Thọ Bình, phương pháp này càng được mở rộng, hình thành *phái Thường Châu* rất lớn mạnh, ảnh hưởng của nó trên tới cung

đình dưới đến dân gian. Như Trương Canh đã nói trong *Quốc triều họa chinh lục*: "Gần đây bất kể là Giang Nam, Giang Bắc, ở đâu cũng thấy nhà nhà Nam Đền, người người Chính Thúc". Họa sĩ nổi tiếng đời Thanh là Hề Cương cho rằng tả sinh lấy cách một cốt là hay nhất, "Họ Từ thời Bắc Tống đã chất lọc phương pháp cổ điển, định ra *tông phái một cốt*, bỏ mọi sự ràng buộc, trở thành cái công tô vẽ, khơi ra cái hồn sáng tạo, vực dậy những bí quyết của người trước nghiêng ngả thu hút từng chút, để đến tận cùng cái đẹp, tìm ra quy chế của nó để tới mức đẹp nhất từ trước đến nay. Hoàng Thuyên, Triệu Xương cũng đều cúi đầu... Thời nay có Uẩn tiên sinh xuất hiện trở thành phái tả sinh, có thể nói là bậc cao thủ trong thời cận đại vậy"

Tranh một cốt thời kỳ đầu của Uẩn Thọ Bình đều coi trọng giống nhau về hình dáng, lấy giống nhau về hình dáng để tìm sự giống nhau trong tinh thần, cho nên phối màu đậm đặc, càng vẽ sau càng xinh đẹp hơn, lúc tô màu cũng từ đậm biến ra nhạt. Nếu những tác phẩm của ông như *Anh túc hoa đồ*, *Mẫu đơn đồ*... đều có phong cách đặc trưng là đậm đà; thì những tác phẩm sau đó như "*Tranh cá rêu bên bờ cỏ liễu*" (*Liễu đình ngư tảo đồ*), *tranh hoa đào*... lại là những bức tranh tiêu biểu cho phong cách đẹp nhẹ nhàng trầm lặng mà ông theo đuổi những năm cuối đời. Uẩn Thọ Bình chủ trương vẽ tranh thì phải học sáng tạo, gần tự nhiên, đòi hỏi chân

thực "lấy cái cực giống học rạ cái chưa giống", khiến cho trạng thái phung phí màu sắc, trở lại bản sắc cũ". Ông cũng nói trong *Nam Điền hoạ bát*: "Tôi cũng sẽ tưới hoa Nam Điền, vui chơi chỗ cỏ rêu, lấy bút nghiên ngâm qua màu sắc, để vịnh gió xuân, tin rằng tạo hoá ở ngay trong tôi". Ông lại nói; "Tôi xưa kia cũng ôm ấp nhiều ước vọng, bèn cầm dậu trồng hoa gần nơi ở, ngâm nga ở trong đó, lúc hứng lên thì cầm bút, cảm thấy trước mắt tạo hoá do ta tô vẽ nên"... Những điều đó là tư tưởng sáng tác học tạo hoá, gần tự nhiên được thể hiện ra.

Về mặt phương pháp kỹ xảo, ông cũng không muốn sự trói buộc đã thành phép tắc của người xưa, mà đã có sáng tạo mới. Phương Huân trong *Sơn Tinh cư hoạ luận* nói: "Họ Uẩn chấm hoa, bút như có nhựa, sau khi chấm xong lại tô màu cho đủ, vừa chấm vừa tô, người xưa chưa dạy cách này, mà do ông tự sáng tác ra" Đủ thấy rằng ông vừa học người xưa, nhưng cũng không bị những thứ đó gó bó, có tinh thần dũng cảm sáng tạo. Bởi vậy được người đời sau gọi là một người theo chủ nghĩa lãng mạn, có nhân tố hiện thực chủ nghĩa. Bản thân ông cũng nói: "*Tranh của tôi chẳng cổ cũng chẳng ra kim, gột rửa đi luống lạch cũ, có suy nghĩ qua về sáng tạo, nên mới nảy ra ý định mạnh mẽ vậy!*", điều đó giữa trào lưu nhại cổ lúc bấy giờ, có thể nói là vô cùng độc đáo vậy!

Nếu đặt những bức tranh hoa lý vẽ theo lối *một cốt* của Uẩn Thọ Bình bên cạnh những tác phẩm hội hoạ phương Tây thể hiện bằng màu sắc (như sơn dầu, thuốc nước), lại càng thấy nó thêm phần đặc sắc. Công cụ vẽ tranh của phương Tây, rất dễ dàng uốn nắn sửa chữa lại những nhận thức với màu của cảnh vật trên vải hay trên giấy vẽ, màu sắc phải tô vẽ lên khắp bề mặt bức tranh, bất kể là bầu trời, bóng mây hay mặt nước, đều thể hiện ngay ra trước mắt người xem bằng màu sắc nhất định, cảnh vật phải rõ ràng. Nhưng họ Uẩn phối màu trong tranh vẽ bằng cách *một cốt*, thì trước khi dùng màu phải quan sát toàn thể bức tranh, sau đó từng nét nối liền nhau, vẽ một mạch đến lúc xong, không cho phép sửa chữa lại, ở đây, quan sát thật nhạy bén và khái quát để nêu ra màu sắc của cảnh vật là yếu linh cơ bản của việc làm tranh *một cốt*, những chỗ không có nét vẽ trong tranh, tuy là màu gốc của giấy vẽ - màu trắng - nhưng người xem dựa vào sự nhận biết màu sắc thực trong tranh, có thể giả tưởng đó là đầm nước trong xanh hay bầu trời thăm thẳm, để lại cho người xem bầu trời vô tận về sắc màu tưởng tượng ra.

BỨC TRANH LỊCH SỬ NỔI TIẾNG THIÊN HẠ:

"Bộ liên đồ"

Dư Huy

Dân tộc Trung Hoa xưa nay vốn khao khát hoà bình và chán ghét chiến tranh, dân tộc này vốn có một sức ngưng tụ rất lớn, trước sau đã hội tụ hơn một chục dân tộc lại với nhau trên vùng đất rộng bao la ở châu Á, tôn sùng theo tôn giáo và tập tục riêng của mình, cùng sống và làm việc với nhau trên 5000 năm nay. Khác với phương Tây ở chỗ, trong lịch sử Trung Quốc, hầu như chưa hề xảy ra một cuộc chiến tranh nào giữa những tôn giáo hoặc giáo phái khác nhau. Những tôn giáo ngoại lai như đạo Phật, đạo It xlam.. lần lượt truyền vào Trung Quốc, cùng chung sống hoà bình với những tôn giáo cổ truyền của Trung Quốc như đạo Nho, đạo Giáo... mỗi đạo tự đặt lấy giáo đường, tự tìm lấy tín đồ. Chiến tranh cổ đại của Trung Quốc, phần lớn đều do những mâu thuẫn quân sự xảy ra giữa các dân tộc, thế nhưng những cuộc chiến tranh ấy chưa hề bao giờ được các họa sĩ trực tiếp lấy làm đề tài ca ngợi công đức, hiếm thấy những tranh vẽ cảnh chém giết ác chiến ở sa trường, nhiều lắm thì

cũng chỉ là phụng chỉ vẽ những đoàn ngựa chiến thẳng quay về, hay chân dung những công thần. Các hoạ sĩ chỉ thiên về vẽ những đề tài lịch sử, thể hiện sự giao hảo với nhau giữa các nước và các dân tộc. Từ Vũ đế Tiều Dịch của nhà Lương Nam triều đến cuối đời nhà Thanh, xuất hiện một số lớn *chức cống đồ*, chuyên tả lại những khung cảnh hữu hảo của sứ thần nước ngoài đến yết kiến các quân vương vùng Hoa Hạ. Cuốn *Miền trụ đồ* của Lý Công Lân thời Bắc Tống, vẽ tướng nhà Đường là Quách Tử Nghi mặc áo học trò khuyên lui quân xâm lược Hồi Hột. Lưu Tùng Niên thời Nam Tống từng có *Tiền kiều hội minh đồ* vẽ Đường Thái tông Lý Thế Dân mưu trí quả cảm gặp gỡ gỡ thủ lĩnh của quân Đột Quyết đến xâm phạm Trường An tại cầu Vị Thủy. Ngoài ra, còn có những bức tranh như *Văn Cơ quy Hán*, *Chiêu quân xuất tái*... là những câu chuyện lịch sử từ thời Tống về sau luôn được thể hiện. Tranh trước là vẽ quá trình Thái Văn Cơ từ biệt người chồng Hung Nô và con mình để trở lại với triều đình nhà Hán. Tranh sau vẽ sự thực lịch sử Hán Thành để gả cung nữ là Vương Chiêu Quân cho Chúa Hung Nô. Các hoạ sĩ đều dốc sức vào những đề tài lịch sử phản ánh khối đoàn kết dân tộc, điều đó cũng nói lên tình cảm hữu hảo mà các hoạ sĩ thời xưa thường ôm ấp và gửi gắm là nguyện vọng biến can qua thành nhung lụa.

Cuốn *Bộ liên đồ* của hoạ sĩ đời Đường Diêm Lập Bản (hiện lưu giữ tại bảo tàng Cổ Cung Bắc Kinh) là một tác phẩm đẹp biểu hiện tình đoàn kết dân tộc, tuy là người Tống vẽ nhại lại, nhưng vẫn mang nặng phong thái bút mực của người Đường.

Diêm Lập Bản xuất thân trong một gia đình sang trọng, thông hiểu sâu về kiến trúc, hội hoạ, cha ông là Diêm Tỳ (563 - 613) là hoạ sĩ đời nhà Tùy người Thịnh Lạc, Du Lâm (nay là Tả hoà lâm các nhĩ - Nội Mông Cổ). Đến triều vua Thái tông, Diêm Lập Bản giữ chức Hình bộ thị lang, từng giữ chức tướng tác đại tượng, sau thay anh là Lập Đức giữ chức Công bộ thượng thư, năm Tổng Chương thư nhất (668), làm quan đến Hữu tướng, về mặt chính trị, rất được ân sủng, vinh hoa cả đời. Về hội hoạ, ông cũng được tôn xưng là bậc "đan thanh nổi tiếng", sở trường vẽ về nhân vật, ngựa xe, lầu các, sơn thủy... ngoài ra còn sở trường về thư pháp và nhất là nổi tiếng về vẽ chân dung, tranh lịch sử. Kế thừa nền học vấn gia đình, lại học tập những bậc tiên hiền có danh tiếng thời Bắc Triều như Trương Tăng Do, Trịnh Pháp Sĩ... tương truyền khi ông đến, Dương Châu, xem tranh Trương Tăng Do, mới đầu cho rằng chỉ là "hư danh", xem lần sau, rồi ở luôn lại đó, mười ngày chưa rời được nơi đó (xem *Tuyên hoà hoạ phả* Quyển 1). Qua đó, đủ thấy được tinh thần khắc khổ học tập và nghiên cứu kỹ lưỡng nghệ thuật của người

đi trước. Trong những thư tịch lịch sử còn ghi chép lại những dấu tích về hội họa của Diêm Lập Bản qua... nhiều triều đại, có rất nhiều tranh chân dung, như *Tân phủ thập bát học sĩ đồ*, *Lăng Yên các công thần đồ*, *Liệt đế đồ*... và quan trọng hơn là những nội dung thể hiện trong tranh chân dung, có nhiều bức đã phản ánh lên những sự thực lịch sử về hoạt động ngoại giao và tình hữu nghị giữa các dân tộc, như *Tây vực đồ*, *Chúc cống đồ*, *Chúc cống sư tử đồ*, *Dị quốc nhân vật chúc cống đồ*, *Phiên khách nhập triều đồ*... Cuốn *Bộ liễn đồ*, là bản vẽ nhai duy nhất của người đời Tống thể hiện trình độ hội họa của Diêm Lập bản.

Bộ liễn đồ được vẽ nhai lại vào trước năm Nguyên Phong thứ 7 đời Tống (1081) đây là một tác phẩm hội họa chân dung có tính ký sự, câu chuyện được ghi lại là: Thổ Phiên (nay là Tây Tạng) Tán Phổ Tùng Tán Cán Bố sai sứ thân Lộc Đông Tán đến kinh đô nhà Đường là Trường An bái kiến Đường Thái tông, đón Văn Thành công chúa về nước Phiên thành hôn với Tùng Tán Cán Bố. Bộ tranh này cũng tác dụng như ngày nay chúng ta dùng máy ghi hình để ghi lại những sự thực lịch sử.

Đầu cuốn tranh là hình 6 cung nữ khiêng Đường Thái tông Lý Thế Dân ngồi trên một cái "liễn" (liễn là là một loại công cụ như cái xe song lại không có bánh xe, phải có người khiêng để di chuyển, đến đời Nguyên thì mất hẳn) ngoài ra

còn có hai cô gái cầm quạt, một người cầm tàn che, nghi trang tuy đều là do cung nữ đảm nhiệm, nhưng cũng không kém phần khí thế oai nghiêm. Đường Thái tông ngồi nghiêm chỉnh trên liễn, ánh mắt ngời ngời mà không mất đi vẻ thánh thiện, ở phía trước ông là dịch viên mặc áo bào đỏ, tay cầm bản hốt, dẫn Lục Đông Tấn đi ở sau lưng để vào châu, Lục Đông Tấn mặc triều phục của Thổ Phiên, đang thi lễ chào Đường Thái tông, cuối cuộn tranh vẽ người đàn ông mặc áo bào trắng chắc là thái giám của nội phủ, dẫn sứ thần Thổ Phiên vào cung, điều này cũng nói rõ lên địa điểm xảy ra sự kiện lịch sử lớn lao này vào tháng giêng năm Trinh Quan thứ 15 (641) là ở hậu cung của nhà Đường, hậu cung chính là nơi hoàng thất xử lý công việc gia chánh.

Theo lời bạt bằng chữ triện của Chương Bá Ích đời Tống, còn có thể biết sâu hơn câu chuyện giữa Lục Đông Tấn và Đường Thái tông lúc đó, Lục Đông Tấn là tướng của Thổ Phiên, Thái tông thấy người này đối đáp hợp với chỉ dụ nên trong lòng rất vui, định gả Lang nhà trưởng công chúa là cháu ngoại của mình cho Lục Đông Tấn, Lục Đông Tấn lấy lý do là ở nhà còn có vợ cả vợ lẽ, lại đang có trọng trách sang cầu thân cho Tấn Phổ, nên khéo léo chối từ ý định tốt đẹp đó của Thái tông, thành câu chuyện hay truyền tụng thời bấy giờ.

Trong tranh không xuất hiện hình tượng Văn Thành công chúa để tránh cho người xem một cảm giác sai lầm về quan

hệ giữa mọi người với nhau khó có thể nói rõ giữa quan hệ giữa nàng với Lục Đông Tán, tác giả đã chọn tình tiết Lục Đông Tán lần đầu gặp Đường Thái tông, kết hợp biểu hiện hài hoà ý định người đến và dự tính tốt đẹp của nhà vua, khiến cho hàng ngàn năm sau, người đọc chỉ cần dựa vào những hiểu biết chung chung về lịch sử cũng có thể hiểu hết câu chuyện.

Việc cưới xin lẫn nhau giữa các dân tộc, là biện pháp quan trọng để nối liền và làm sâu sắc thêm tình cảm dân tộc, đem lại sự tiến bộ cho việc phát triển xã hội. Bản thân Đường Thái tông Lý Thế Dân đã mang sẵn dòng máu của dân tộc ít người phía Bắc, Văn Thành công chúa lại không phải là con đẻ của ông, mà là con gái của Tôn thất họ Lý, trước khi đi lấy chồng được Đường Thái tông sách phong cho làm công chúa; Văn Thành công chúa xuất thân trong gia tộc họ Lý với nhiều huyết thống, quyết không phải chỉ mang riêng dòng máu Hán tộc, thậm chí tác giả vẽ ra bức tranh này là Diêm Lập Bản, cũng là hậu duệ của dân tộc Tiên Ti, ông ngoại của ông là Bắc Chu Vũ đế Vũ Văn Ung của dân tộc Tiên Ti, tác giả còn vẽ ra tác phẩm này vào đầu đời Đường là giữa lúc các dân tộc đang dung hoà với nhau, chẳng những hàm chứa đầy nguyên nhân chính trị, mà còn nằm trong bối cảnh lịch sử là các dân tộc đại hoà hợp.

Kỹ xảo nghệ thuật của tranh *Bộ liễn đồ* được nhiều triều đại ca ngợi. Thang Hậu đời Nguyên gọi đó là "vật lạ", Quách Cù Giai đời Minh thì khen là "pháp độ cao cổ" (phương pháp vượt thời xưa) đều không phải là ngoa. Bút pháp trong tranh dùng cách miêu tả bằng những nét khoẻ khoắn rắn rỏi, rất khái quát và gọn gàng, phối màu đậm đà tươi đẹp mà không trùng lặp chỉ mấy màu đỏ, đen, trắng, xanh đá và nâu đỏ nhạt, đã cảm thấy hết sức phong phú, phương pháp phối màu lấy ít thắng nhiều này có được là nhờ ở sự chất lọc đến nơi đến chốn đối với thế giới khách quan. Tác giả đã nắm chắc chân được trạng thái tinh thần của các nhân vật chính trong giờ phút lịch sử này: Đường Thái tông mắt sáng long lanh, khí độ uy nghiêm, nhìn chăm chú vào sứ thần Lục Đông Tán hết sức thánh thiện, chòm ria mép hơi cong lên của ông, càng bộc lộ ra đặc trưng sinh lý ít nhiều còn mang huyết thống của dân tộc ít người. Lục Đông Tán vẻ mặt gầy xanh, trên khuôn mặt dày dặn phong trần, trải đủ phong sương lại khắc sâu những nếp nhăn, vẻ kính cẩn thể hiện ra nguyện vọng bức thiết cũng như khả năng làm việc lao luyên và sáng suốt của ông. Ngoài ra người dịch viên nghiêm nghị và cứng đờ và thái giám cẩn thận tỉ mỉ, cũng rất phù hợp với tính cách và thân phận từng người.

Ngày nay, sau hơn 1300 năm, tranh *'Bộ liễn đồ'* trở thành sự chứng kiến mối quan hệ hoà hoà lúc bấy giờ giữa

triều đình nhà Đường với Vương triều của Thổ Phiên, rất nhiều điển tích về nghề nông, y học mà đông đảo những người theo hầu của nhà Đường đã mang theo cùng sang Phiên với công chúa, đã có tác dụng rất lớn trong việc truyền bá nền văn minh đời Đường. Cho đến nay, cung điện Pu ta la ở Lat xa Tây tạng vẫn còn thờ phụng tượng của Văn Thành công chúa và Tùng Tấn Can Bố. Chiếc đèn mà công chúa đem theo năm ấy, vẫn đang còn ở đó luôn luôn rọi sáng.

Trung Quốc thời xưa, thể hiện sự chúc tụng và cầu thân đã trở thành một đề tài hội họa độc lập, bày tỏ lòng tự tin và tự tôn của dân tộc của một nước lớn đường đường được vạn nước triều bái. Trong khi đó phương Tây cổ đại và hiện đại, những tác phẩm hội họa biểu hiện quan hệ giữa các dân tộc hay quốc gia, trừ một số ít tác phẩm miêu tả cảnh chúc mừng hôn lễ ra, một phần lớn đều bày tỏ những cuộc chiến tranh vô tình giữa các quốc gia hoặc dân tộc với nhau, và về tự ti và khuất phục của kẻ thua trận trước mặt người thắng trận, trở thành một loại hội họa độc lập - hội họa đề tài chiến tranh. Các họa sĩ sơn dầu đã tận tâm với việc lợi dụng hiệu quả nghệ thuật miêu tả được gần như thật của chất liệu sơn dầu, biểu hiện rất chân thực những cảnh chiến tranh đẫm máu, trực tiếp bày tỏ thái độ của tác giả đối với chiến tranh, hoặc mượn có đó để làm tăng sĩ khí.

Các bậc thầy vẽ văn nghệ phục hưng của Italia là những hoạ sĩ ngay từ khi còn khá sớm đã có sở trường về đề tài này. Da Pen xi và Mi Cai ăng SiRô lần lượt vẽ nên hai bức tranh nổi tiếng là "*Cuộc chiến ở Ăng ca ri*" và "*Cuộc chiến ở Mi cat xi na*". Sau đó, xuất hiện hoạ sĩ Phờ ran đơ xi thế kỷ 17 Rô ben xơ với bức tranh "*Trận A ma đôn*". Nổi tiếng nhất là hoạ sĩ bậc thầy về hội hoạ cổ điển của Pháp ở thế kỷ 19 là Đa uông với tranh "*Phụ nữ Sa pin*" đã vẽ người Sa Pin đã đánh lại người cổ La Mã từng cướp đi phụ nữ Sa Pin. Những phụ nữ Sa Pin được vẽ trong tranh dùng cảm đưa cánh tay ra ngăn cản chiến tranh đã diễn đạt lý tưởng khát khao hoà bình và hiểu biết thông cảm lẫn nhau của tác giả. Bức tranh *Cuộc tàn sát trên đảo Xixin* của hoạ sĩ lãng mạn bậc thầy người Pháp thế kỷ 19 là Đơ la cơ rô va, đã phơi bày hết hành động tàn sát dã man và tàn nhẫn của bọn xâm lược Thổ Nhĩ Kỳ, và đồng tình sâu sắc với nhân dân Hy Lạp đang bị giày xéo khổ đau. Hoạ sĩ giàu tính chiến đấu của Tây Ban Nha thế kỷ thứ 19 là Goa đa có bức tranh *Cuộc tàn sát ngày 3 tháng 5 năm 1808* đã biểu hiện tinh thần tráng liệt của những người yêu nước Tây Ban Nha không hề run sợ trước sự tàn sát của quân xâm lược.

Đề tài chiến tranh ở phương Tây luôn được diễn tả không hề suy giảm và một điều thú vị là loại đề tài này được hoạ sĩ Italia thế kỷ thứ 18 là Răng xơ ninh truyền vào cung đình

nhà Thanh, ở Trung Quốc, ông đã vẽ một số lớn tranh trên tấm đồng về đề tài chiến tranh, như tổ hoạ *Càn Long bình định Chuẩn Bộ*, *Hồi Bộ chiến đồ*, tranh màu *A Ngọc Tứ tri màu thang đồ*, *Mã Thường khảm trận đồ*...

Sự khác nhau về triết học giữa phương Đông và Phương Tây và lịch sử phát triển dân tộc khác nhau, có phải là bối cảnh văn hoá chính trị sinh ra hội hoạ đề tài chiến tranh. *Bình pháp Tôn Tử* ở thời kỳ Xuân Thu coi kẻ giành thắng lợi mà binh lính dao không vấy máu, là thượng thượng sách. Hạt nhân của Nho giáo Trung Quốc là "nhân", thể hiện ra ngoài là "hoà vi quý", thuyết kỵ sát sinh và "luân hồi" của Phật giáo, rồi thuyết "thủ đốc tĩnh, chí hư cực" của Đạo giáo... những thứ đó đều ăn sâu vào tư tưởng những nhà nghệ thuật cổ đại. Nhà điêu khắc đời Đường đã khắc hoạ lên ở Chiếu lăng chi tiết về 6 con ngựa bị trúng tên lạc đã nói lên khía cạnh Đường Thái tông có cử chỉ dừng cảm đi trước quân sĩ. Lý Công Lân thời Tống rất sùng Phật giáo về *Lý Quảng xạ Hồ nhi*, Lý Quảng còn chưa cho tên rời cung, kẻ địch kinh hoàng ngã ngựa, một mặt nói lên sự yếu đuối của địch, mặt khác cũng tránh phải tả cảnh đổ máu.

TRANH TÌNH TIẾT LIÊN TỤC NỔI TIẾNG THIÊN HẠ:

"Hàn Hy Tả dạ yến đồ"

Dư Phong

Hội hoạ biểu hiện tình tiết câu chuyện, gọi là hội hoạ tính tình tiết, nếu người đương sự vẽ sự việc đương thời, gọi là hoạ ký thực, đối với người sau mà nói, có thể gọi đó là tranh lịch sử. Hội hoạ có tính tình tiết thế này ở châu Âu phần lớn là họn những chi tiết ở đoạn cao trào trong tình tiết câu chuyện rồi thể hiện trong một bức tranh riêng rẽ, qua hoạt động củanhân vật và sự biến động của đạo cụ, người xem có thể đoán định được đầu cuối của sự việc đã diễn ra và suy đoán ra tương lai sau đó. Lại xin, trong tác phẩm của mình *Bàn về La giô công* đã chuyên nói về nguyên lý này. Những thí dụ cụ thể, trong lịch sử hội hoạ phương Tây có thể nói là không biết cơ man nào mà kể, như hoạ sĩ Nga thế kỷ thứ 19 Rê Pin vẽ "I - Van Lôi đế và con là I - Van" đã chọn cảnh lúc I - Van Lôi đế kinh hoàng ôm lấy vết thương đang chảy máu trên đầu con mình, từ những dấu vết đầy đầy trên nền nhà và cây ba toong vút ở mặt đất, có thể suy đoán ra rằng cha con họ vừa xảy ra một cuộc tranh cãi, trong cơn thịnh nộ, người cha đã vụt đánh con mình, sự cán rút

của lương tâm khiến ánh mắt người cha chứa chan nỗi ân hận, người con đang hấp hối đưa tay yếu ớt xoa lên vai của người cha...

Những tranh vẽ có tính tình tiết và đơn lẻ như thế, ở Trung Quốc thời xưa cũng có, bức vẽ sớm nhất còn lưu giữ đến ngày nay là cuộn tranh *Bộ liễn đồ* (bản chép lại) của hoạ sĩ đời Đường Diêm Lập Bản, đến thời ngũ đại lại càng nhiều hơn như cuộn *Trùng bình hội kỳ đồ*, (bản chép lại) và *Lưu ly đường nhân vật đồ* của Chu Văn Cừ đời Nam Đường. Ngoài ra còn có những tranh vẽ tình tiết có tính chất liên tục độc đáo, hoạ sĩ đã dùng một số bức hoạ kể lại một câu chuyện hoàn chỉnh, như cuốn *Lạc thần phủ đồ* của Cố Khải Chi hoạ sĩ đời Đông Tấn.

Hàn Hy Tải dạ yến đồ (vẽ màu trên lụa, kích thước 28,7 x 335,5cm - hiện lưu giữ tại viện bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh) là một bức tranh tiêu biểu và lỗi lạc cho dòng tranh tả tình tiết của Trung Quốc thời xưa. Bức tranh này là của hoạ sĩ của hoạ viên Nam Đường thời Ngũ đại là Cố Hồng Trung. Ông là người Giang Nam, chủ yếu là hoạt động vào thời kỳ Lý Hậu chủ thống trị (961 - 975) nhất là được nổi tiếng về vẽ nhân vật. Nhân vật chính trong tranh là Hàn Hy Tải (902 - 970) tự Thúc Ngôn, người Bắc Hải (Vi Phướng - Sơn Đông ngày nay). Xuất thân trong một gia đình quan hoạn, sau đến những năm Đông Quang đời Đường mới phát tiến sĩ, người cha phải bỏ mình vì đảng hoạ, buộc Hàn Hy

Tải phải chạy về phương Nam. Ông liên tục làm kẻ sĩ ba triều ở nhà họ Lý thời Nam Đường, làm quan tới chức Sử quán tu soạn kiêm Thái thường bác sĩ, nhiều lần đã hiến quốc sách, nhưng cũng không ít lần bị lạnh nhạt nên chậm mất thời cơ Bắc phạt, khiến cho nước láng giềng mạnh hơn (Bắc Tống Thái tổ Triệu Khuông Dận) áp sát biên giới, triều đình con con của Nam Đường như đang trong cảnh ngắc ngoải chờ chết. Để cứu vãn cục diện thất bại này, Lý Hậu chủ định dùng ông làm Thừa tướng, Hàn Hy Tải thấy mình không đủ sức, nhưng cũng không dám trái lệnh vua, bèn áp dụng kiểu tự huỷ hoại của mình, suốt ngày chìm đắm trong tửu sắc vui chơi cuồng loạn. Sau khi Lý Hậu chủ biết tin, bèn lệnh cho Cố Hồng Trung đến đêm lẻn vào Hàn phủ, quan sát thật kỹ sinh hoạt ban đêm của Hàn Hy Tải, rồi ngấm vẽ thành tranh "*Hàn Hy Tải dạ yến đồ*" định bụng rằng dùng bức tranh này khuyên răn Hàn Hy Tải, nhưng họ Hàn vẫn bỏ ngoài tai.

Cuộn tranh *Hàn Hy Tải dạ yến đồ* lấy thời gian làm thứ tự, tất cả chia làm năm đoạn, mỗi đoạn lại khéo léo dùng bình phong để ngăn cách nhau ra, trước sau nối liền nhau, nhưng lại độc lập từng đoạn một. Trong tranh có nhiều chỗ đã nêu bật sự cấu tứ tận tâm của người vẽ, thể hiện đầy đủ sức quan sát nhạy bén và tế nhị cũng như sức biểu hiện thuần thục và suôn sẻ.

Đoạn thứ nhất: Nghe nhạc. Về Hàn Hy Tải ngồi trên giường, yên lặng nghe khúc đàn tì bà của em gái Lý Gia

Minh đang gảy, tay ông buông thông tự nhiên, theo tiếng đàn từ từ vang lên, thả hồn vào thế giới tuyệt diệu mệnh mông, không khí xung quanh hầu như đặc quánh lại, người nào người nấy nín thở lắng nghe, chìm đắm trong tiếng nhạc du dương.

Các nhân vật trong tranh đều lấy hình thật, người đội mũ cao bằng the, áo bào đen là Đông Đạo chúa Hàn Hy Tải, người mặc áo đỏ cùng ngồi với ông là trạng nguyên Lang Xán, người ngồi chéo bên cạnh người gảy đàn là giáo phường phó sứ Lý Giả Minh, kỹ nữ nhỏ bé đứng sau lưng ông là Vương Ốc Sơn, người sẽ múa hát ở đoạn sau. Người khách đàn ông sau lưng này là môn sinh của Hàn Hy Tải là Thu Nhã, người ngồi bên cạnh là Trần Chí Ung, người đang ngồi là tử vi Chu Tiển, người cầm cây sáo không biết là ai, họ đều là những văn nhân, thần liêu bất đắc chí thời bấy giờ, được Hàn Hy Tải lôi kéo thành bè đảng.

Đoạn thứ hai: Gõ trống. Khúc nhạc tỳ bà làm cho tâm hồn của Hàn Hy Tải phấn khởi lên, ông ta bỏ áo ngoài, xắn tay áo lên, đệm trống để Vương Ốc Sơn uốn lưng múa, đẩy cho hoạt động âm nhạc của buổi tiệc lên đỉnh cao, và cũng là cao trào kết cấu chung của bức vẽ. Đây cũng là một đoạn có cảm xúc tiết tấu rất mạnh. Hàn Hy Tải gõ trống, Thu Nhã gõ phách cùng nam nữ tân khách vỗ tay đều đang ở giây lát phát ra tiếng động, nhịp nhàng với động tác múa ở trạng thái đang co lại, tư thế múa cũng thay đổi co duỗi theo

tiếng nhạc có tiết tấu nhịp nhàng. Hoạ sĩ còn tả tỉ mỉ cảnh bạn thân của Hàn Hy Tải là nhà sư Đức Minh xuất hiện; trong cuộc vui thanh sắc lẫn lộn gái trai thế này, khiến ông càng cảm thấy khốn quẫn, nhưng cũng chẳng cảm lòng được, phải lặng mà nghe tiếng vũ nhạc hay đến mê hồn.

Đoạn thứ ba: Nghỉ ngơi. Qua một hồi gõ trống và múa may, Hàn Hy Tải tỏ ra mệt mỏi, vội vàng choàng áo ngoài lên mình cùng ngồi vào giường ngủ với bốn nàng thị nữ. Một thị nữ đang hầu ông rửa tay, chi tiết nhỏ này xử lý rất gây thú vị. Hàn Hy Tải không biết làm gì, lấy ngón tay trở nhẹ nhàng chấm vào nước, mặt buồn rười rượi, tấm trí lơ đãng; lại vẽ một thị nữ khác đưa trà và điểm tâm đến, một thị nữ đang chuẩn bị cầm lấy cây sáo, tiêu và tỳ bà, tạo thế bút để chuẩn bị vẽ phần tiếp theo. Nến trong tranh đã cháy được một nửa, báo rằng đã được một nửa thời gian của đêm tiệc.

Đoạn thứ tư: Thổi sáo. Hàn Hy Tải nghỉ ngơi xong, lại muốn làm cho phần chấn lên không kể gì, lắng nghe sáu cô gái thổi sáo cho Trần Chí Ung gõ phách. Ông ta cởi phất áo ngoài ra chỉ mặc độc một chiếc áo trong, phanh bụng phanh ngực ra ngồi trước mặt ba cô thị nữ, phẩy quạt cho mát, chẳng ngó ngang đến ai. Sáu cô thổi sáo tuy ở thế ngồi, nhưng mỗi người một dáng, chẳng ai giống ai, hết sức sinh động, những ngón tay mềm như cành liễu ấn lên từng lỗ sáo rất hợp với nhịp phách, khiến người xem có cảm giác như nghe được cả tiếng. Một khách nam ở trước bình phong

đang đùa ghẹo một cô gái sau bình phong, liên hệ hữu cơ với hoạt động của đoạn sau.

Đoạn thứ năm: Giã bạn. Kết khúc nhạc, mọi người ra về, Hàn Hy Tải mặc tiện y vào, chỉnh đốn lại mũ áo đứng dậy vẫy tay giã bạn. Người là Trần Chí Ung, vẫn ngồi yên không đứng dậy, lưu luyến với hai nàng kỹ nữ, theo sổ sách ghi là thì "nhà Trần Chí Ung nhiều khi trống vắng, nuôi hàng chục kỹ nữ. Rất thân với Hy Tải, cũng nhiều lần di chuyển" tình hình Trần Chí Ung lúc này rất hợp với bản tính của hắn. Cuối tranh vẽ một người con gái khóc tiễn, một chàng trai ngọt ngào khuyên dỗ... những cái đó, là kết cục tất nhiên của đêm tiệc này.

*Hàn Hy Tải đa yến đồ bất kể về mặt vĩ mô nắm toàn cuộc hoặc cách mô tả từng chi tiết nhỏ đều đạt đến sự thống nhất hoàn chỉnh về mặt cấu tứ nghệ thuật hay kỹ xảo thể hiện, đều tỏ ra trình độ nghệ thuật độc đáo của tác giả. Kết cấu tình tiết trái với lẽ thường của nó ở chỗ, theo quy luật nói chung, khi miêu tả tình tiết của một tác phẩm nghệ thuật, thì thường đặt bộ phận cao trào của tình tiết ở phần gần cuối, như truyện trong *Lạc Thân phú đồ* của Cố Khải Chi thời Đông Tấn, ở đoạn tiễn biệt phần cuối tranh, đã nhấn mạnh thêm sự lưu luyến tình cảm giữa Tào Thực với Lạc Thân. Cao trào của tranh *Thanh minh thượng hà đồ* của Trương Trạch Đoan thời Bắc Tống lại đặt ở phần lên*

hồng kiều (tức cầu Thượng Thổ) ở gần cuối tranh nhưng ở tranh *Hàn Hy Tải dạ yến đồ* đã mạnh dạn tạo ra lối đi riêng, để cao trào ở cuối phần một giống như tác dụng khúc nhạc dạo đầu, lại vừa vặn phù hợp với tâm trạng của họ Hàn khi mở tiệc. Ông ta không phải làm thế để mua vui, mà chính là bằng thái độ tiêu cực, bi quan, từ chối lời mời của Lý Hậu chủ. Dưới cái bệ bốn cột với dãi của họ Hàn, còn che giấu một nội tâm u uất buồn phiền, trầm lắng một mình. Bởi vậy, ông ta không bùng nổ mà chìm đắm vào đó, lúc nghỉ ngơi sau phút cao trào, rồi nghe thối sáo, rồi già bạn... cả ba đoạn này đối với ông ta như một sự nén nhịn, như một nỗi giầy vò, nó đối lập hẳn lại với đám tân khách đến mua vui cũng như các nàng kỹ nữ.

Hàn Hy Tải dạ yến đồ chứa đầy sự thay đổi của tiết tấu nhạc cảm. Cả bức tranh là một sự minh họa cho sự thể hiện bằng vũ nhạc. Hoạt động của nhân vật thay đổi, động tĩnh tùy theo tiết tấu của âm nhạc, bức tranh mở đầu bằng sự im lặng (nghe nhạc), từ động (gỗ trống) chuyển sang tĩnh (nghỉ ngơi), lại bước vào hơi động (nghe thối sáo) để quá độ tới phần cuối (giã bạn) sự thay đổi tình tiết lên xuống khiến cho người xem như chìm trong khúc nhạc cổ du dương. Toàn bức tranh tất cả vẽ ra 46 lượt người, có những nhân vật xuất hiện nhiều lần, hình tượng mỗi người hết sức thống nhất, đủ thấy tác giả rất sở trường vẽ mặt từ góc độ tổng thể, nắm

vững đặc trưng cá tính của từng nhân vật. Hàn Hy Tải xuất hiện trong tranh 5 lần, có hình ảnh cánh trái, cánh phải và chuyển 3/4 chính diện, nhưng hình tượng và tinh thần không thay đổi, hình tượng giống như Thẩm Quát thời Bắc Tống nói trong *Mộng Khê bút đàm* rằng "mặt nhỏ nhưng bộ ria mép với chiếc mũ the " phù hợp và nhất trí với nhau, khí vũ của ông không như người thường, đôi mày chau lại, lòng như lửa đốt, nghĩ rằng nguyên tác giả phải hiểu biết nỗi khổ đau trong nội tâm của họ Hàn lắm, mới dùng phương thức chủ lớn khách nhỏ để nêu bật nhân vật chính. Hoạ sĩ khi xử lý cách ăn mặc của ông Hàn cũng có dụng ý sâu xa, theo sự phát triển của tình tiết buổi tiệc, ông Hàn từ lúc mặc áo bào đen (nghe nhạc) đến cởi áo bào mặc áo vàng (gỗ trống) rồi lại mặc áo bào vào (nghỉ ngơi) sau quay vào đến mức chỉ còn mang một cái áo lót trên mình (nghe sáo). Cuối cùng lại mặc áo vàng vào (giã bạn). Hàn Hy Tải mấy lần thay áo phản ánh lên tâm lý nội tại buồn bực và nóng nảy của ông. Đám đông người ở đoạn nghe nhạc vẽ rất tỉ mỉ, có người thì cầm cúi nghe, người thì ngồi ngay ngắn, hoặc dựa dẫm hay liếc nhìn, thể hiện các hình thái của người chăm chú nghe. Cũng phản ánh lên thành tựu vẽ chân dung của tác giả đã đến mức sinh động, tế nhị cũng như phong cách tả thực khéo léo và chặt chẽ. Hoạ sĩ đã thấu tóm được cách miêu tả mềm mỏng với cách thể hiện và liên kết mạnh mẽ và chặt chẽ,

sinh động và khái quát dùng nét bút sắc để thể hiện nếp quần áo, rèm trướng và bộ mặt cũng được tô vẽ tỉ mỉ hơn. để tả hàng ria cũng như mi mắt, để "chân lông có thịt, sức khoẻ có thừa". trong bức tranh cũng đã tỏ rõ tác giả đã có công phu rất sâu trong hội hoạ qua những động tác kỹ xảo hư đã vẽ các đồ vật như bình phong, bàn ghế, giường... rất tỉ mỉ và ngay ngắn, trang nhà mà lại đẹp là phong cách nổi bật về phối màu lại càng trở nên mặt thành công về kỹ xảo tả thực của tác giả trong bức tranh này, toàn bộ bản vẽ đã thống nhất trong hiệu quả tươi đẹp mà vững vàng của sắc màu. Tác giả đã dùng những mảng lớn màu đen để tả đồ dùng và trang phục, làm cho mặt và tay của nhân vật càng thêm nổi bật, rồi lại dùng các màu sáng và rõ như xanh đá, xanh lục, vàng đá, trắng ngà, chu sa... để tô vẽ trang phục nữ làm tăng độ sáng của màu để toàn bức tranh thêm sáng sủa. Chỗ thể hiện tay nghề cao là tác giả đã dùng màu sắc để thể hiện cơ điệu của âm thanh. Ở phần nghe nhạc, màu sắc chìm nặng vững vàng, phù hợp với tiếng trầm từ cây tỳ bà phát ra, đến phần đánh trống, màu sắc rực rỡ vui tươi, cho đỏ thêm cái trống và màu nâu đỏ của áo dài cũng hoà nhịp với tiếng trống vang mạnh mẽ. Đến đoạn thổi sáo, màu sắc lại hoạt bát tươi sáng lên hài hoà với vẻ ngời tự do thoải mái của kỹ nữ cũng như tiếng tiêu tiếng sáo mới mẻ ngọt ngào. Trên cơ sở khống chế màu sắc tổng thể cho cả bức

tranh, đối với những chỗ đặc tả trang phục của phụ nữ hay hoa lá trên vải vóc, tác giả cũng không hề coi nhẹ mà vẽ thận trọng tỉ mỉ, để thống nhất nó trong một chỉnh thể.

Cần phải nói thêm rằng, việc cấu tứ và hàng loạt động tác xử lý nghệ thuật của Cố Hồng Trung đã thể hiện lên sự đồng tình của tác giả với cảnh ngộ chính trị ngặt nghèo và hoạt động tâm lý phức tạp của Hàn Hy Tải, đồng thời cũng khách quan vạch ra những tình tiết hoang dã xấu xa trong đêm tiệc, khiến người ta liên tưởng tới nguyên nhân Nam Đường bị người Tống tiêu diệt.

Tác dụng khuyên răn của *Hàn Hy Tải dạ yến đồ* cũng là điều người sau để mắt tới. Thang Hậu đời Nguyên bàn rằng: *"Tuy không là thứ để chơi ở phòng văn, cũng là điều răn đe với dân lạc"*. Vua Càn Long nhà Thanh cũng cao hứng đề ngay trên đầu cuốn tranh *"... Quân thân chỉ biết vui chơi cùng thanh sắc, chớ bỏ gây cười cho đời sau... những kẻ cấp tráp mật xem trong đó mà đề phòng"*. Bức tranh lịch sử có tính chân dung này chẳng những có tác dụng mẫu mực về nghệ thuật, về mặt chính trị, nó vượt qua khoảng cách thời gian, mang lại ảnh hưởng sâu rộng thế, quả thật là hiếm thấy và đáng quý.

TRANH KÝ SỰ NỔI TIẾNG TRONG THIÊN HẠ

"Khang Hy Nam tuần đô"

Nhiếp Sùng Chính

Hình thức tranh cuộn với cách cấu tạo tranh theo chiều ngang độc đáo của nó, đã mở ra một cảnh sông núi tự nhiên cũng như đời sống con người rất rộng rãi và có một ma lực rất đặc biệt, rất nhiều họa sĩ đã áp dụng cách cấu trúc bức tranh như vậy để sáng tác ra những bức tranh bất hủ với phong cách rất khác lạ. Khi thưởng thức những tác phẩm loại này, người xem như ngồi trên thuyền trên xe, vừa đi vừa xem, cảnh trí bên ngoài nối nhau liên tục không dứt, nhưng lại luôn luôn biến đổi, phá vỡ sự hạn chế của thời gian và không gian, tỏ ra một hiệu quả rất tuyệt diệu.

Chiều dài của cuộn tranh bao nhiêu là tùy thuộc vào nội dung mà họa sĩ muốn thể hiện. Tác phẩm có bề dài lớn được thấy hiện nay, có lẽ phải kể đến bức tranh *Khang Hy Nam tuần đô* do Vương Huy và các họa sĩ cung đình đời Thanh vẽ ra. Bức tranh này gồm mười hai cuộn lớn, chiều dài tất cả khoảng gần 200m. Bức tranh đã vẽ mô tả lại toàn bộ quá trình tuần thị phía Nam của Khang Hy đời thứ hai Tân Giác

La Huyền Diệp. Khang Hy hoàng đế Huyền Diệp đăng cơ năm tám tuổi (1661), ở ngôi tất cả 61 năm. Trong khoảng thời gian này đã sáu lần tuần du xuống phía Nam. Trong đó sau khi kết thúc cuộc tuần du lần thứ hai xuống phía Nam, hoàng đế Khang Hy đã lệnh cho họa sĩ dùng tranh vẽ tả lại những công việc tốt đẹp đó để vừa khoe khoang, vừa là để kỷ niệm. Ngày 8 tháng 1 năm Khang Hy thứ 28 (năm 1689), đoàn tuần thị của Huyền Diệp xuất phát từ cửa Vĩnh Định ở phía Nam Kinh sư, mở đầu chuyến đi hai tháng xuống phía Nam. Hoàng đế Khang Hy bắt đầu đi bằng đường bộ đi qua Văn An, Hà Gian, tiến vào vùng Đức Châu, Tế Nam, sau khi qua Đông Nhạc Thái Sơn, tiếp tục đi về phía Nam đến Túc Thiên, sau đó xuống thuyền, đi theo Bắc Vận Hà xuống phía Nam, qua các địa phương Hoài An, Cao Bưu, Dương Châu, dần tiến vào vùng đất phì nhiêu giàu có ở Giang Nam. Sau khi qua Trường Giang thiên hiểm, đoàn của hoàng đế Khang Hy lại theo Nam Vận Hà, từ Trấn Giang, qua Thường Châu, Vô Tích, Giang Châu để đến Hàng Châu, từ đó lại bỏ thuyền lên bộ, cuối cùng tới Thiệu Hưng. Lộ trình hoàng đế Khang Hy quay lại hơi khác với lúc ra đi, trước hết là theo Vận Hà đi lên phía Bắc tới Đơn Dương, sau đó chuyển sang dùng xe, ngựa để tới Nam Kinh, sau lại từ Nam Kinh theo Trường Giang xuống phía Nam, rẽ vào Bắc Vận Hà, tiến thẳng đến Thiên Tân, cuối cùng lại theo đường

bộ, qua Vũ Thanh để về Kinh đô, hôm ấy là ngày 20 tháng 3 năm Khang Hy thứ 28, cuộc tuần du lần thứ hai xuống phía Nam của hoàng đế Khang Hy Huyền Diệp đã trải qua hai tháng 12 ngày.

Cho đến nay *Khang Hy Nam tuần đồ* với 12 cuộn tranh lớn đã không còn đầy đủ, mà đã được lưu giữ phân tán ở các nơi trong và ngoài nước. Trong đó cuộn thứ 1, 9, 10, 11, 12, được lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh ; cuộn thứ hai và thứ 4, được lưu giữ tại bảo tàng Kimai Paris nước Pháp ; cuộn thứ ba được lưu giữ tại bảo tàng Đại đô hội ở Niu Yoóc nước Mỹ ; cuộn thứ ba lại là của riêng của một người tại Canada. Còn cuộn thứ 5, 6, 8 cho đến nay còn chưa phát hiện thấy, có lẽ đã không còn nữa. Mười hai cuộn tranh lớn này sau khi được vẽ xong, luôn được lưu giữ trong cung nhà Thanh, năm Quang Tự thứ 26 (1900) khi liên quân 8 nước đánh chiếm Trung Quốc, một phần những cuộn tranh đó bị cướp đi và đưa ra nước ngoài.

Cuộn thứ nhất của *Khang Hy Nam tuần đồ* vẽ hoàng đế Khang Hy và đoàn tùy tùng xuất phát từ cửa Vĩnh Định, đội nghi vệ dọc đường rõ ràng tới tận hành cung Nam Uyển, kích thước cuộn tranh này là 67,8 x 1555 cm ; cuộn thứ hai vẽ hành trình đội ngũ tuần du từ Bình Nguyên đến Tế Nam, với kích thước 67,8 x 1377 cm ; cuộn thứ ba vẽ những nơi hoàng đế Khang Hy đi qua ở vùng Sơn Đông, bắt đầu từ Tế

Nam và kết thúc ở Mông Âm, với kích thước 67,8 x 1393 cm ; cuộn thứ tư vẽ hoàng đế Khang Hy và mọi người quan sát để giữ nước ở Hoàng hà, Hoài hà ở vùng An Huy ngày nay, cuộn này có kích thước 67,8 x 1562 cm ; cuộn thứ 7 vẽ hoạt động của đoàn của hoàng đế Khang Hy tại Vô Tích, Vô Châu, với kích thước 67,8 x 2195 cm ; cuộn thứ 9 vẽ cảnh đoàn tuần du vượt Tiển Đường đến địa điểm cuối cùng là Thiệu Hưng, kích thước cuộn này là 67,8 x 2227,5 cm ; cuộn thứ 10 vẽ cảnh đoàn người cùng hoàng đế Khang Hy trên đường về, đi đến Nam Kinh, kích thước cuộn này 67,8 x 2259,5 cm ; cuộn thứ 11 vẽ hoàng đế Khang Hy và đoàn tùy tùng từ Nam Kinh đi thuyền lớn qua Yên Tử phàm đến Kim Sơn của Trấn Giang, cuộn này có kích thước 67,8 x 2313,5 cm ; Cuộn cuối cùng tức là cuộn thứ 12 thể hiện khung cảnh hoàng đế Khang Hy kết thúc cuộc tuần du, trở về Tử Cấm thành, với kích thước 67,8 x 2612,5 cm.

Hình tượng hoàng đế Khang Hy Huyền Diệp ở cuộn tranh nào cũng xuất hiện một lần. Ông cưỡi ngựa hoặc ngồi thuyền, ngồi cang hoặc đứng ứng thăm đề điều hay lúc kiểm duyệt đội quân cưỡi ngựa bắn cung v.v... đã phản ánh tình hình mọi mặt của cuộc tuần du. Tranh vẽ đã lần lượt thể hiện mọi hoạt động của một nhà vua, miêu tả những hoạt động chính đã diễn ra trong cuộc tuần du cũng như những sự kiện lớn đã xảy ra trong thời gian đó. Những bức tranh

này, vừa có thể coi như là sự ghi chép cuộc tuần du của hoàng đế Khang Hy, lại vừa có thể từ trong đó mà thấy được những tình hình về cảnh sức núi non, phong tục tập quán cho đến sự phồn vinh về kinh tế văn hoá thời bấy giờ, cho nên có thể coi *Khang Hy Nam tuần đồ* như một tác phẩm tranh phong tục. Về sự thống nhất trong hình thức và nội dung của 12 cuộn tranh này cũng rất đáng được ca ngợi, áp dụng hình thức cuộn dài để thể hiện hoạt động tuần thị rộng lớn như vậy, thật không còn gì thích hợp hơn. Mỗi cuộn tranh có thể thành một bức tranh riêng rẽ, các cuộn tranh với nhau lại có thể nối tiếp với nhau có đầu có cuối ; trong mỗi cuộn tranh lại có thể miêu tả sự việc xảy ra trong một ngày, lại cũng có thể vẽ ra một đoạn đường đã đi qua trong vài ngày thậm chí hơn mười ngày, mà vẫn giữ được tính liên tục của bức tranh, sự chuyển đổi thời gian không gian rất khéo léo và đa dạng đã tỏ rõ được hết sở trường và ma lực của loại tranh vẽ ngang.

Tác phẩm mười hai cuộn này do hoàng đế Khang Hy ra lệnh và biên sự Hình bộ viên ngoại lang của ngự thu xú là Tống Tuấn Nghiệp tổ chức và Tào Thuyên của Nội vụ phủ đứng ra "giám hoạ", lại mời hoạ sĩ sơn thuỷ nổi tiếng Giang Nam bấy giờ là Vương Huy làm chủ bút, tham gia công việc này còn có nhiều hoạ sĩ như Dương Tấn, Lân Mai, Vương Vân, Từ Mai trải qua sáu năm trời mới hoàn thành bức

tranh. Nhân vật trong tranh kể tới hàng vạn người, hàng ngàn trâu ngựa, rồi các loại mạch núi dòng sông, ruộng đồng bờ bãi, thuyền bè xe kiệu, thành trì châu huyện, danh lam thắng cảnh... chẳng thiếu một thứ gì, mà còn mô tả rất cụ thể, khác hoạ rất tinh vì có tính chân thực và lịch sử rất mạnh mẽ, như một thứ văn hiến. Thêm vào đó, sự cấu tứ tổng thể và kỹ nghệ tinh thâm của người chủ bút là hoạ sĩ Vương Huy khiến cho tác phẩm này đều có giá trị quan trọng về cả hai mặt lịch sử và nghệ thuật. Cách vẽ của toàn bức vẽ công phu và tỉ mỉ, màu sắc tươi sáng thể hiện khí phách hào hoa của hội hoạ cung đình.

Cuộn dài là một loại hình thức đặc hữu của hội hoạ cổ truyền Trung Quốc, so với hội hoạ trên thế giá của châu Âu có sự khác biệt rõ rệt, có thể nói đó là nhất tuyệt của Trung Quốc (những nước chịu ảnh hưởng văn hoá Trung Quốc như Nhật Bản. Triều Tiên v.v... cũng có hình thức tranh vẽ như trên). Hội hoạ kiểu tranh cuộn dài là thích nghi nhất với cách thưởng thức ngay ở đầu bàn, đó là sự phát triển của hội hoạ Trung Quốc cũng như sự đánh giá và thưởng thức, nó là một hình thức "động" đặc biệt về mặt sử dụng và thưởng thức. Trong thực tiễn nghệ thuật lâu dài, các nhà nghệ thuật Trung Quốc đã phát minh và phát triển phương pháp thẩu thị kết hợp giữa sử dụng và thưởng thức và di động biến đổi được để xử lý chiều sâu xa gần. Hội hoạ châu Âu, nhất là hội hoạ sau văn nghệ Phục Hưng, đã hấp thụ

được thành tựu nhiều mặt khoa học tự nhiên rồi dung nạp vào trong kỹ xảo nghệ thuật, trong đó cách vẽ thẩu thị tiêu điểm, là một thí dụ rõ rệt nhất. Người châu Âu vẽ tranh, vị trí của hoạ sĩ đứng im, sau đó vẽ lại những vật mà mắt mình nhìn thấy theo qui luật gần lớn xa nhỏ theo một thị điểm cố định một tiêu điểm, bởi vậy nên gọi nó là cách "thẩu thị tiêu điểm". Cách vẽ này rất có sức diễn tả và diễn tả được rất giống cho việc tạo nên hiệu quả chiều sâu trên một mặt phẳng, nhưng đối với những cảnh lớn phải thể hiện theo bề ngang thì lại tỏ ra bất lực. Vậy mà điểm nhìn đối với hội hoạ tranh cuộn cổ truyền của Trung Quốc lại không cố định, nó di động theo sự dãn dài ra của bức tranh, trở thành một góc độ quan sát "động". Người xem tranh tuy đứng im trước bức tranh, rất là tĩnh lặng, thế nhưng do bức tranh luôn luôn cuốn về phía trước, khiến người ta có tâm giác đang vừa đi vừa ngắm cảnh vật lướt qua, sinh ra một thứ cảm giác sai lầm.

Từ sau khi *Khang Hy Nam tuần đồ* ra đời, dưới sự gợi ý trực tiếp của nó, theo đó cung đình nhà Thanh lại xuất hiện những tác phẩm mới như *Ung Chính tế tiên nông đàn đồ*, *Ung Chính lâm ung đồ*, *Càn Long Nam tuần đồ*, gồm mười hai cuộn, *Thịnh thế từ sinh đồ*, *Càn Long hoàng thái hậu vạn thọ đồ* v.v... đều là những bức tranh cuộn cấu tứ theo bề ngang, cũng có giá trị lịch sử quan trọng như vậy.

Đề tài của hội họa cung đình nhà Thanh, tuy đều có sơn thủy, hoa điều, nhân vật, lầu các nhưng có giá trị nhất là những bức họa ghi chép lại những hoạt động chủ yếu quan trọng lấy nhà vua làm trung tâm, những tác phẩm này tế nhị, tả thực, giống hệt và mang tính chất ký sự. Trong khoảng thời gian hơn 200 năm, về mặt cơ cấu hội họa cung đình của nhà Thanh, trước sau có nhiều thay đổi, tên gọi không hoàn toàn giống nhau nhưng sự quan tâm và coi trọng của nhà vua với hội họa ký sự, thì luôn luôn nhất trí. Cũng như trong số các họa sĩ châu Âu. Van Tích (1599 - 1641) phục vụ cho vương thất nước Anh ; Uy la xơ khai chơ (1599 - 1660) phục vụ cho vương thất Tây Ban Nha, một số lớn những tác phẩm hội họa mô tả các thành viên trong vương thất và hoạt động của họ... cũng giống như hội họa ký sự của cung đình nhà Thanh đã cung cấp cho việc tìm hiểu tình hình đương thời những tư liệu tốt nhất với những hình ảnh cụ thể nhìn thấy được.

TRANH NGŨ Ý NỔI TIẾNG TRONG THIÊN HẠ:

"Trung Sơn xuất du đồ"

Từ Huy

Nhà văn họa sĩ đầu đời Nguyên là Cung Khai, với phong thái cổ lỗ vụng về và nội dung có ngụ ý sâu sắc, đã chiếm một địa vị quan trọng trong lịch sử hội họa Trung Quốc. Cung Khai (1221 - khoảng 1307) tự Thánh Dữ, hiệu Thuý Nham, người Hoài Âm, Giang Tô. Những năm Cảnh Định thời Nam Tống (1260 - 1264) từng giữ chức Lương Hoài chế trí tư giám, là quan cùng triều với đại thần Lý Chi của triều Nam Tống và cộng sự với Lục Tú Phu, tình cảm rất đậm đà. Cung Khai từng tham gia việc đấu tranh chống nhà Nguyên, cùng Lý Chi tử thủ Dương Châu, cầm cự được ba mươi ba tháng, sau phá vây vào đất Mân ⁽¹⁾, không lâu sau lại về vùng Tô Châu ngày nay của tỉnh Giang Tô, năm 1279, khi được tin Lục Tú Phu chống lại vua nhẩy xuống biển quyên sinh, Nam Tống đã chịu thua đội thiết kỵ của quân Mông Cổ, Cung Khai giết mình "không cùng được chết", tự ân hận

(1) Mân : Tên gọi tắt của tỉnh Phúc Kiến - ND.

xấu hổ "thân không biết lo xa để gây nên mất mát", mong sao "xã tắc qua cơn gian nan lại được tái sinh". Tuy nhiên Cung Khai thân ở chốn lều nát "đứng thì than khóc, ngồi không ấm chỗ", chỉ còn sự chống đối duy nhất là qua hội hoạ để trút sự phẫn uất với triều đình thống trị nhà Nguyên, tất cả thơ văn thư hoạ của ông, đều không có ghi chú niên hiệu triều Nguyên, không thừa nhận chính quyền nhà Nguyên. Cung Khai tính tình trầm tĩnh, đạm bạc. Liễu Quán gọi ông là "mình mang khí thế ẩn dật, như tiên nhân kiếm khách trong tranh cổ". Ở ông, đã tập trung đặc trưng tinh thần tự do của kẻ ẩn dật và sự hào phóng của một kiếm khách.

Đề tài hội hoạ của Cung Khai rất phong phú và rộng khắp như sơn thuỷ, chim hoa, nhân vật, yên ngựa và thần Chung Quỳ là những đề tài mà ông vốn có sở trường, ông bắt đầu học phương pháp của người Đường, những năm đầu đã từng vẽ nhại tranh *Tống tử thiên vương đồ*. Thanh Hậu đời Nguyên nói ông "vẽ ngựa học Tào Bá, lột được ý của thần tuấn", "nhân vật cũng học Tào (Bá), Hàn (Cán). Tranh sơn thuỷ thì học Mễ Nguyên Huy. Mai, trúc, cúc và hoa cỏ thì học theo tác phẩm cổ, thư trãi của ông lấy tên là "Học cổ đường", lấy "học cổ" làm phương hướng, sáng tạo cái mới làm mục đích, Chu Vân đã ca ngợi ông : "Trong lòng trong sáng quá nên cũng phát tiết ra ngọn bút kỳ lạ quá", "vần độ xa xôi, thường vượt cả ra ngoài khuôn khổ của bút mực tầm

thường" (lời của Liễu Quán). Người ta ca ngợi tranh ông về là "của lạ".

Cuộn tranh *Trung Sơn xuất du đồ* (tranh thủy mặc trên giấy, kích thước 2,8 x 169,5 cm, được lưu giữ tại nhà trưng bày mỹ thuật Pho li ở của Mỹ) là một trong cái thứ "của lạ" chứa đầy ngụ ý và sự tức giận của tác giả, trong đó thần Chung Quỷ cùng em của mình mỗi người ngồi trên một cái cáng, cùng với lũ quỷ hầu hý hửng đi chơi (truyền kỳ có liên quan đến Chung Quỷ, xem bài sau sẽ rõ). Toàn bức tranh có thể chia làm ba đoạn, thần Chung Quỷ ở đầu cuộn tranh ngoảnh lại gọi em gái mình ở phía sau, nối liền đầu cuộn với quãng giữa, một con hầu ở sau lưng em của Chung Quỷ nhìn chằm chằm vào lũ quỷ bám theo sau, cuối cùng hướng cho tầm nhìn của người xem vào cuối tranh, việc bố cục hầu như không qua suy nghĩ, một đội ngũ rối loạn, thống nhất lại được với nhau chỉ nhờ có sự liên hệ nội tại, hai cái cáng tách ra thành hình chữ bát, phá vỡ đ ược sự cứng nhắc do qua nhiều đường ngang khi vẽ các cáng đem lại, trong cấu trúc làm cái lạ nổi lên giữa cái bình thường lại càng thấy kỳ tuyệt, Chung Quỷ mũi báo mắt tròn, râu rìa xồm xoàm, đầy vẻ dữ tợn, trong ánh mắt sáng ngời nhu toát lên khí độ tài trí và phóng khoáng của bậc văn nhân. Em gái Chung Quỷ và hai con hầu thì dùng mực đậm thay cho son phấn, từ dưới mắt cho đến cổ độ đậm nhạt dần, môi để trắng, ngũ quan

trên mặt vẽ bằng nét trắng, người ta gọi là "mặt trắng", bọn quỷ chia ra quỷ đục quỉ cái, phần lớn đều là đầu trâu mặt ngựa, bọn quỷ hầu ở cuối tranh còn khiêng cả chiếu chần, vò rượu và bọn quỉ đi vội với cái cẳng đi chậm, chẳng những nảy sinh ra sự thay đổi trong tiết tấu lại càng lộ rõ ra sức mạnh ghê gớm của Chung Quỷ. Sự tạo hình hoang đản lạ lùng hợp lại với thủ pháp biểu hiện kỳ lạ của tác giả, nhà hoạ sĩ không chịu sự gò bó của cách miêu tả của Lý Công Lân thịnh hành đầu đời Nguyên, nếp áo và những chỗ sắc nhọn đều thể hiện bằng nét lượn tròn, giống như nét chữ triện, khái quát và cô đọng, thô kệch vụng về mà thoải mái phóng khoáng. Khi vẽ bọn quỷ hầu nét bút ngắn vội mà khoẻ, chấm gọt dứt khoát mạch lạc, thân hình tạo nên trong tranh rất hợp với giải phẫu cơ thể, tác giả lấy mực vẽ quỷ mà nhiều thủ pháp ! Tư thế bọn quỷ cũng mỗi con mỗi khác, có chỗ thì sau khi đã phác thảo trong óc rồi dùng bút dồn nét cho ra hình lông lá của quỷ cũng như những chỗ sáng tối, cũng có chỗ tô nét ra rồi dùng mực nhạt phác nên khung cốt của bọn quỷ, còn có chỗ dùng tiêu mực để tạo quỷ bằng một cốt. Trước bọn quỷ mặt ngựa dùng da thú quấn ngang lưng, khiến người ta liên tưởng đến bọn quỷ tộc Nguyên Mông vừa từ trong những cuộc chém giết bước ra ; sự xuất hiện của thân Chung Quỷ hiển nhiên là có hàm ý "quét sạch hung tà", bọn quỷ ở đây đại biểu cho thế lực tà ác của xã

hội đương thời, bọn thống trị đầu đời Nguyên ở vùng Giang Nam hết sức hung tàn bạo ngược, lấy ruộng cấy làm bãi chăn nuôi, đào bới mồ mả triều đình Nam Tống, trước những việc đó, Cung Khai không thể nào không hề đau xót, đúng như thơ của Trần Phương đã viết : *"Ông có ngọn bút như vị tướng, lấy vẻ mặt lữ quý để xua điều chẳng lành. Lòng cũng như thần Chung Quỳ, nên sai quân làm theo ông..."*. Thân Chung Quỳ trong tranh, sự thực là hoá thân của chính con người Cung Khai, hàm chứa, ôm ấp nguyện vọng bức thiết của ông là quét sạch ngoại xâm phục hưng lại triều đình nhà Tống.

Dùng thủ pháp so sánh để cấu tứ lập ý chính là chỗ khiến người xúc động trong tranh của Cung Khai. Một cuộn tranh ngụ ý khác của ông là *Sấu mã đồ* (tranh ngựa gầy) vẽ một con ngựa gầy, thân hình cao to như núi, hàm chứa một lực lượng tinh thần rất lớn lao, ngựa ở trạng thái cúi đầu bước chậm, bồm tung bay theo gió, vô cùng thể lương khổ sở, phác thảo với đường nét sắc sảo, sâu nặng mà nôm na, người vẽ đã mượn cách tích mực trong tranh sơn thủy, tô nhiều lớp mực khô nhạt để thành da thịt ngựa, nhấn bút cho ra một chất cảm sáng tối, tạo hình cho con ngựa lại càng kỳ lạ, để biểu hiện thiên lý mã có 15 xương sườn, Cung Khai mới cho rằng "cho hiện ra ngoài thì không thể không gầy được. Vì đã thành hình dáng này, nêu lên chỗ khác với ngựa thiên lý,

không che giấu nổi sự yếu kém". Hình gầy gò tượng trưng cho liêm khiết, ông muốn mượn việc vẽ con ngựa gầy để thổ lộ niềm trăn trở của con người già vô dụng, ngày xưa thân trải qua trăm trận, nay không rõ chủ tướng đang ở phương nào, cuối cùng bị "vứt vào chốn ao tù", chỉ còn biết đoái tưởng những tháng năm oanh liệt ngày xưa, tác giả đã khơi gợi ra được giá trị thẩm mỹ của con ngựa gầy, phó cho nó phẩm chất nhân cách trung nghĩa.

Thủ pháp ngụ ý để cho ý nằm ngoài tranh như thế này rất thịnh hành vào đầu đời Nguyên, là khuynh hướng quan trọng trong tranh vẽ của những văn nhân bất đắc chí. Như họa sĩ di dân thời Nam Tống khác ở vùng Tô Châu thời bấy giờ là Trịnh Tư Tiêu, vẽ lan lộ hết gốc rễ, người khác hỏi tại sao, ông nói lại rằng "đất bị người Phiên cướp mất rồi". Nhan Huy thì vẽ cuộn tranh *Chung Quý vũ dạ xuất di đồ* tức là đã vẽ tên đầu sỏ của kỵ binh Mông Cổ lên trên đầu bọn quý hầu, ý của tranh không nói cũng rõ. Nhiệm Nhân Phát trong cuộn tranh *Nhị mã đồ* lại lấy ngụ ý ngựa béo ngựa gầy là lẽ thói tham và liêm, sau đời Nguyên, Nghê Tấn đã dùng tranh sơn thủy để vẽ ngôi đình vắng ; Vương Miện tả cây mai để tự khen nét đẹp hàng ngày... Tác phẩm của họ không trực tiếp đả kích châm biếm thói xấu thời bấy giờ, thế nhưng trong tranh lại hàm chứa một nhuệ khí sắc bén thầm kín. Trong *Phượng sơn đường cáo*, Trần Nguyên Phủ đã chỉ ra

rằng, lúc bấy giờ "Người vẽ không muốn vẽ công việc của con người, người không vẽ thì không hiểu sự đời, cũng chỉ tại nguyên do là sơ sai về nhân sự". Đó là chính sách tăng sức ép của chính quyền nhà Nguyên đã dẫn đến việc các họa sĩ đã áp dụng thủ đoạn nghệ thuật quanh co kín đáo để thổ lộ nỗi niềm.

Trông sự phát triển của dòng tranh văn nhân, tranh ngụ ý đời Nguyên là một bước ngoặt mới; đó không những chỉ là sự khai phá mới mẻ trong phương pháp kỹ xảo và phong cách cá nhân, và điều quan trọng hơn, là họ dùng những điều ẩn dụ để thể hiện thái độ chính trị của họ, làm sâu thêm sự lập ý của tranh văn nhân. Nếu như nói sự "uất ức" biểu hiện trong tranh *Mộc thạch đồ* của Tô Thức thời kỳ sau Bắc Tống, là sự dồn trút sự buồn phiền do xã hội mang đến cho từng cá nhân con người ta... thì những họa tích của những người như Cung Khai, lại tích tụ nhiều hơn nỗi âu lo của họ với xã hội ; cái trước hơi nặn về mở ra tinh thần tự ngã của mình ; cái sau lại có khuynh hướng làm mạnh mẽ thêm ý thức quốc gia, đó là sản phẩm của thời đại, đó là khí chất tinh thần của lớp văn nhân cùng đường trong một đất nước cùng đường, cái dạng khí chất tinh thần đó lại thấy xuất hiện một lần nữa vào cuối đời Minh đầu đời Thanh. Từ Vĩ ở cuối đời Minh tự ví mình như dây nho dưới dàn dây leo đại, "bát đại sơn nhân" thời kỳ đầu nhà Thanh vẽ cá mở mắt,

họ đều nảy sinh ra tình cảm bị thất lạc, đành dùng những hình ảnh đặc biệt ẩn dụ ý nghĩa xã hội đặc biệt, để khoả lấp tâm lý cho bản thân mình.

Trung Quốc cổ đại luôn luôn muốn tác phẩm nghệ thuật phải có "tú ẩn" và "hàm súc", nhà phê bình văn học lỗi lạc thời Nam Tề là Lưu Hiệp trong tập *Văn tâm điều long* đã ra sức kêu gọi và đề ra hình thức nghệ thuật "ẩn ý trong văn", "chứa súc trong màu sắc" để mong sinh ra được một tác phẩm của Trang Tử, Hàn Phi Tử đều chứa chan và đầy dẫy những câu chuyện ngụ ngôn dạy thế răn đời. Tác phẩm *Nỗi oan nàng Đậu Nga* của nhà tạp kịch nổi tiếng đời Nguyên là Quan Hán Khanh đều hàm chứa nổi bất bình với chính sách bạo ngược đương thời, bởi vậy, những sáng tác của những người như Cung Khai, vừa có sự lảng động của lịch sử, vừa có phong cách chủ đạo của sáng tác nghệ thuật đời Nguyên.

Hội họa trào phúng châu Âu lại không mất nhiều công sức vào việc dùng phương thức so sánh để che giấu bên trong ý phê bình xã hội đương thời. Các họa sĩ phương Tây cũng không thể làm như các họa sĩ Trung Quốc là để thơ văn có tác dụng "điểm đế" lên trên tranh của mình được, họ sẽ vẽ tường tận tả mĩ những nét xấu xa hủ bại chê cười trực tiếp nhân vật đó, để cho thế lực tàn ác xuất hiện trần trụi trước mặt người xem như bức tranh của nhà họa sĩ danh tiếng

người Đức thế kỷ 16 Tiú Lơ là bức *Bốn kỵ sĩ* một trong những tập *ghi chép để gợi ý*, hoạ sĩ Tây Ban Nha cuối thế kỷ 18 đầu thế kỷ 19. Ca-da với bức tranh *Khúc hoang tưởng* đã trào phúng cay độc và công kích vào giáo hội và bọn tăng lữ ngu xuẩn và tham lam, chia thắng mũi nhọn vào triều chính phong kiến của chuyên chế đen tối. Loại tranh trào phúng này, ở hoạ sĩ danh tiếng người Pháp thế kỷ 19 Đô mi ai lại hình thành một loại tranh có ý nghĩa độc lập, đó là tranh biếm hoạ ; nhiều bức tranh châm biếm của ông đã phơi bày hết mọi sự xấu xa của bọn phản động quyền quý đương thời, không hề ám thị những chỗ ẩn dụ, như bức tranh *Napôlêông phá thuyền* v.v...

Bởi vậy có thể nói, tranh ngụ ý, trong xã hội phong kiến hành hạ vô tình, là sản phẩm tâm lý, chính trị văn hoá đặc hữu của các văn nhân bình dân của Trung Quốc, đặc trưng tính cách thâm trầm, lo âu, hàm súc và trí lự của họ đã ấp ủ nên hình thức, nội dung độc đáo của loại tranh này, là một trong những trọng điểm nghiên cứu nghệ thuật hội hoạ văn nhân của Trung Quốc.

TRANH QUỲ NỔI TIẾNG TRONG THIÊN HẠ:

"Tuý. Chung Quỳ đồ"

Lý Thị

Từ Lý Đường trở về sau, trong lịch sử Trung Quốc tự dùng xuất hiện một nhân vật quái lại rất "giàu sức sống" - Chung Quỳ. Với việc đuổi quỷ trừ tà, ban phúc cho dân, nhân vật này được xưng đạo. Thực tế, đó là một thứ dân gian gọi là "Quỳ" ⁽¹⁾, dân gian dùng nó như một cái gậy để trừ tà đuổi ma quỷ cũng như đến lúc năm cùng tháng tận mang giáo mác, lá chấn ra làm nghi lễ rước thần đuổi tà... là một thứ thần quỷ sinh ra theo thần thoại, truyền thuyết, tập tục của dân gian. Sau đời Đường, nó được gắn vào vị thiên tử phong lưu đời Đường luôn dấn mình trong những "chuyện thần tiên ma quỷ" là Đường Huyền tông, khiến cho hình tượng này không còn bị sự ràng buộc có tính độc lập, đồng thời qua sự truyền bá, tô vẽ thêm của dân gian và các văn nhân, dần trở thành hình tượng độc đáo khiến mọi người đều phải để mắt tới, khiến nó trở nên vừa thanh vừa tục.

(1) Một con vật trong truyền thuyết, như con rồng mà chỉ có một chân

Thẩm Quát thời Bắc Tống, đã ghi chép rất sinh động trong *Mộng Khê bút đàm* về chuyện Đường Huyền tông mơ thấy Chung Quỳ: "Minh hoàng Khai Nguyên giáng võ ở Lệ Sơn, cuối năm Thuý Hoa về cung. Vua không thích, vì bị sốt rét, đã hơn một tháng, thầy mo hết sức chữa mà cũng không khỏi. Bỗng một đêm, mơ thấy hai con quỷ, một lớn một nhỏ, con quỷ nhỏ mặc áo đỏ, mũi như mũi nghé, một chân giày, một chân không. Một chiếc giày treo lên, lại cầm một cái quạt giấy lớn, ăn trộm túi tử hương của Thái Chân và sáo ngọc của vua, rồi chạy vòng ra sau điện. Con quỷ lớn đội mũ, mặc áo xanh, vai trần, hai chân che bằng da thú. Quỷ lớn bắt quỷ nhỏ, móc mắt ra rồi xé ra mà ăn. Vua hỏi con quỷ lớn: "Người là ai"? Tàu rằng: "Thần là Chung Quỳ, là kẻ sĩ vô cớ không nhanh, thế sẽ cùng bề hạ trừ bọn yêu quái trong thiên hạ". Tỉnh giấc mơ, bệnh bỗng khỏi, mà còn khoẻ lên". Vì Chung Quỳ có thể xé ăn được quỷ nhỏ, nên vào những đêm giao thừa hay Đoan ngo, người đời sau mới vẽ nhiều tranh Chung Quỳ dán lên cửa lên tường để trừ tà, thậm chí có lúc còn thay cả Thần Đổ, Uất Lũy để làm thần giữ cửa, đồng thời dần dần còn gánh vác cả vai trò làm giàu trở thành vị thần đón phúc đức, tốt lành. Như vẽ Chung Quỳ vung kiếm bắt doi, để ám chỉ đó là "Chung Quỳ đón phúc".

Hàn Phi Tử nói: "Ma quỷ vô hình". Quách Nhược Hư nói: "Tranh là lòng mình", đối với nhân vật quỷ quái Chung

Quỳ được hư cấu ra, các nhà nghệ thuật đã phát huy đầy đủ sức tưởng tượng, nhân cách hoá Chung Quỳ tùy thích theo ý mình, khiến cho nhân vật này từ cõi chết, trở lại sống cuộc đời nhơ giả như văn nhân, như ca hát say sưa, ngắm trăng nơi rừng trúc, đi chơi bởi ngắm cảnh, gả chồng cho em v.v... Còn bắt quỷ, mổ quỷ, ăn thịt quỷ v.v... ngày càng chiếm tỉ lệ ít đi. Một Chung Quỳ huyền hoặc bỗng trở nên chân thật gần gũi, tuy vẫn là quỷ, nhưng lại có đầy đủ tình người. Bức tranh *Tuý Chung Quỳ đồ* (hiện lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh) do họa sĩ La Sính, một trong *Dương Châu bát quái* nổi tiếng đời nhà Thanh vẽ, ngoài nhân vật trong tranh cổ quái ly kỳ, mất đi hình thái của người thường ra (nhất là 4 con quỷ nhỏ) trên thực chất đó là sự hiển hiện của bức tranh say rượu sống sờ sờ giữa cuộc đời, đó chính là La Sính đã thể nghiệm qua cơn say của chính mình mà sáng tác ra.

La Sính (1733 - 1799) tài hoa tràn trề, là người ít tuổi nhất trong "bát quái", nhưng kỹ xảo lại toàn diện nhất và là một họa sĩ ưu tú có đề tài rộng rãi nhất. Tranh của ông tình diệu cổ kính, suy nghĩ có chiều sâu, câu kỳ trong bố cục, chú trọng lấy hình để tả thần. Ông từng nói : "Trồng cây nhớ tuổi cây, vẽ mai gọi hồn cây". Trên họa đàn cực thịnh về nhại cổ đời Thanh, một mình ông đã nổi bật lên. Bức tranh *Quý thú đồ* ông sáng tác ra để cười cợt xã hội đương thời từng xôn xao một dạo, tao nhân mặc khách thi nhau

làm thơ để vịnh, được người đương thời truyền tụng. Những tác phẩm mang đề tài khác của ông cũng đều có ý mới, ông sở trường vẽ vẽ mai, cùng với vợ và con cùng thích vẽ mai, hợp thành "La gia mai phái". La Sính mồ côi cha mẹ từ sớm. Tuy là một người có tài cao, song suốt đời ông đều bất đắc chí, hết sức nghèo khó, lại nghiện rượu rất nặng như muốn mượn rượu để tiêu sầu, ông đã từng cùng với người thấy là Kim Nông "say khuớt cùng tiêu vạn cổ sầu" (Kim Nông "*đông tâm tục tập*"), và còn làm thơ rằng : "Tiền bán tranh đi là tiền mua rượu, năm ngoái cười tràn đến năm nay ; ngẫu nhiên say ngủ trên núi Bắc, hẳn sẽ có người gọi là tiên" và tự than "Cám ơn ai đó đến cửa hỏi, tên tuổi chỉ có hàng rượu biết". La Sính lấy rượu làm vui, cho nên rất hiểu cái khoái cảm uống say mới thôi, cho nên *Chung Quỷ* say dưới ngòi bút của ông được thể hiện cực kỳ sống động : Chung Quỷ râu tóc tung bay, mắt say nhắm hờ, mặt lộ vẻ rất hài lòng, tựa hồ như đang còn chìm đắm trong hơi men. Chung Quỷ chân nam đá chân chiêu, ngất nga ngất ngưỡng để hai tên quỷ nhỏ một kéo một đẩy vòng qua quả núi giả định bước ra chiếc cầu đá con con ; mũ áo xộc xệch, nửa người trên như đã trần trụi hết, một chiếc giày với áo ngoài và thắt lưng v.v... đều đã tụt ra do hai tên quỷ nhỏ đi sát một bên giữ ở tay... Chung Quỷ trong tranh lúc này hết vẻ dữ tợn hung hiểm trợn mắt, ăn thịt quỷ nhỏ để dẹp tà ác, mà là

hình tượng một gã học trò luống tuổi và cuồng phóng. Phía trên bên trái bức tranh đề : Ngày ngọ năm Nhâm Ngọ (năm 1762) vẽ Chung Quỷ say, bung nghiên lên, Nông Tiên sinh bật cười - La Sính người trong Chu thảo thư lâm). Bức tranh này lấy cây đá đẹp tươi và tinh nhả làm bối cảnh, tăng thêm khí thế trần gian cho bức tranh. Chung Quỷ bệ vệ tự nhiên và với thần thái của bốn đứa quỷ nhỏ mở to mắt ra thận trọng và căng thẳng dõi Chung Quỷ qua cây cầu nhỏ, tạo nên một sự so sánh rất nổi bật, tăng lên cảm giác lý thú trong bức tranh. Kỹ xảo của bức tranh này cũng rất đa dạng, nếp áo của nhân vật được mô tả thành hình sóng như "giun bò", da thịt trên người được miêu tả như mây trôi nước chảy ; cây, đá được tô vẽ bằng nét bút đậm nhạt, sâu nông khác nhau. Miêu tả nhân vật nét bút không nhiều, nhưng tác giả đã khái quát rất cao độ thể hiện các loại nhân vật có thần như thật, tuy rằng toàn vẽ quỷ nhưng chẳng hề có một chút cảm giác gì ma quái trong cái thế giới quỷ quái này mà lại trên đây tình người đáng thân, đáng mến !

Trong biểu hiện nghệ thuật phương Tây, "Quỷ" chia ra làm hai hạng, một là ma quỷ với vẻ mặt xấu xa độc ác, nói chung là ở các đề tài về tôn giáo, đại biểu cho thế lực tà ác ; một hạng khác là bộ xương người tay cầm lưỡi hái của tử thần đi lấy mạng sống và của cải của người ta, nó là tượng trưng của tử thần. Loại này thường dùng để tượng trưng cho

cái chết của xã hội quý tộc. Như Bàn đot Rai an (1622 - 1690) vào thời kỳ vương triều Tây Ban Nha suy thoái, đã vẽ ra nhiều tác phẩm cổ ý nghĩa tượng trưng, trong đó có nhiều bức có sự xuất hiện của tử thần, trong đó nổi tiếng nhất là bức *"Tượng trưng của cái chết"* (khoảng 1672), tử thần tay cầm lưỡi hái, chân đạp lên quả cầu quay, tất cả những gì đại biểu cho giàu sang và quyền lực như cây quyền trượng lấp lánh, quần áo lụa là vương niệm sắc sỡ... đều bị bao trùm bởi bóng tối của tử thần, lưỡi kiếm đó sẽ cắt vào mạng sống của cái vương triều Tây Ban Nha đang suy thoái ấy. Còn nữa, nhà danh họa nổi tiếng của Đức Tiou lot (1471 - 1528) trong nhóm tranh khắc gỗ lấy đề tài từ *Thánh kinh*, có một bức là *Bốn kỵ sĩ* minh họa cho *Khởi sự lục* (vẽ năm 1498), bốn kỵ sĩ đại biểu cho tử thần, thảm phán, chiến tranh, dịch bệnh... đã cưỡi ngựa tới trần gian tuyên bố lời phán quyết sau cùng. Sự sáng tác bức tranh này có liên quan đến bối cảnh là cuộc chiến tranh của nông dân Đức, đã phản ánh lên tình cảm bất mãn của dân chúng lớp dưới với bọn thống trị. Từ trong tranh, ta thấy tử thần cũng đứng trong hàng ngũ những người đi trừng phạt, tay nắm cây đinh ba của nông dân, cưỡi trên con ngựa gầy, cùng ba kỵ sĩ khác tung hoành khắp nơi. Có điều thú vị là sự trừng phạt đó, trước hết lại rơi vào giáo hoàng, quý tộc và các quý phu nhân, những kẻ cao quý đó đều ngã dưới gót sắt của bốn kỵ sĩ, sự

cấu tứ như vậy vừa can đảm vừa độc địa, hàm ý cũng sâu xa, để điều người ta nghĩ trước hết không phải là tôn giáo, mà là xã hội nước Đức thời bấy giờ, từ góc độ đó mà thấy rằng, tử thần thực ra không phải chỉ là tượng trưng cho sự khủng bố, chết chóc, tuyệt vọng, mà có một ý nghĩa tiến bộ nhất định.

Tử thần dưới ngòi bút của những họa sĩ này, nhằm vào đối tượng trừng phạt là hoàng quyền, quý tộc, cho nên tranh tử thần do họ vẽ ra không nhằm để cho bọn quý tộc thưởng thức, các họa sĩ dựa vào cung đình cũng không giám vẽ như họ. Thế nhưng Chung Quỷ dưới ngòi bút của các họa sĩ Trung Quốc thì đối tượng thảo phạt là là bọn quý nhỏ gieo rắc ác chủng ở trần gian làm hại và đe dọa đến an toàn tính mạng của người dân, cho nên ngoài chuyện được đông đảo dân chúng tán thưởng ra, Chung Quỷ còn được bọn thống trị phong kiến tích cực hô hào và khuyến khích vẽ ra để nhằm ca ngợi công đức của họ và tô vẽ cho cảnh thái bình, đồng thời còn cho số lớn các họa sĩ cung đình cũng sáng tác tranh vẽ Chung Quỷ, rồi đem tặng cho các đại thần, nhằm lung lạc lòng người. Bởi thế, ở phương Tây không hình thành thật rõ ràng hình tượng tử thần trừng trị ác và hướng thiện, cũng không được các họa sĩ từng thời đại nối tiếp di như một cá thể biểu hiện nghệ thuật độc lập và thành thực ; thắng hoặc có mấy họa sĩ vẽ tử thần với cảm tính chính nghĩa, thì những

người thưởng thức cũng chỉ hạn chế ở trong dân gian mà không được tuyên truyền rộng rãi. Chung Quỳ của Trung Quốc lại không phải thế, từ khi được xuất hiện ở đời Đường đều được đông đảo các tầng lớp người của các triều đại thưởng thức, hoàn thiện và phát triển, nhân vật đó có tên có họ, có quê quán (là người ở trấn Cam Hà, Chung Nam huyện, Chung Nam sơn) được lưu truyền đến ngày nay theo một thể hệ nghệ thuật Chung Quỳ độc đáo, ai ai cũng biết. Về mặt đề tài từ chỗ chỉ riêng rẽ có Chung Quỳ bất quý, phát triển đến Chung Quỳ gả em, đi săn bắn, tiệc tùng, đi tuần đêm v.v..., Về hình thức biểu hiện nghệ thuật từ Ngô Đạo Tử vẽ Chung Quỳ ở những thời kỳ đầu, phát triển lên thành truyện *Bình quỳ truyện*, *Trăm quỳ truyện*, Tập kịch *Khánh Phong niên Ngũ quý náo Chung Quỳ* v.v... Từ vương công đại thần đến bình dân trăm họ, mỗi dịp giao thừa hay Đoàn Ngộ đều dán tranh Chung Quỳ trong nhà hay ở trước cửa để mong sự tốt lành. Hoạ sĩ vẽ Chung Quỳ cũng từ Cung đình cho đến các tầng lớp trong dân gian không sao kể hết, như Ngô Đạo Tử, Nhan Huy, Cung Khai, Vương Mông, Đới Tiến, Cao Kỳ Bội, La Sinh v.v... Ngay cả Minh Hiến tông Chu Kiến Thâm cũng còn thân chinh cầm bút vẽ Chung Quỳ, như trong *Nghênh phúc như ý*: Vẽ Chung Quỳ với bộ mặt hung ác dữ tợn, một tay để tự nhiên, một tay để lên vai tên quỳ nhỏ đang đội mâm quả, đón lấy con dơi từ góc trên bên

phải đang vội vàng bay tới. Tóm lại, là một loại quỷ lớn nổi tiếng của Trung Quốc, Chung Quỷ so với tử thần của phương Tây, tuy giống nhau ở chỗ nhà họa sĩ đều mượn hình tượng đó để biểu lộ tâm nguyện của họ ; nhưng khác nhau ở chỗ : Chung Quỷ là một nhân vật lịch sử trong thần thoại, truyền thuyết rất độc đáo, có cơ sở độc lập để sinh ra, phát triển và lưu truyền. Những người sáng tác ra Chung Quỷ cũng đông đảo và rộng khắp, từ cung đình đến dân gian, từ các quan nhân thành đạt đến những văn nhân bất đắc chí ; thời gian lịch sử hình thành nhân vật Chung Quỷ cũng dài, từ nhà Đường đến hơn một ngàn năm lịch sử. Phạm vi người thưởng thức tranh Chung Quỷ cũng đông đảo và rộng khắp, từ quan lại đến dân gian v.v... Tử Thần, Chung Quỷ đều là quỷ ở trần gian, vẻ mặt đều xấu xa hung ác, Chung Quỷ ngoài việc tượng trưng cho xua đuổi tà ác và tai họa, còn có đầy phong độ của nho tướng và ngụ ý cho điều dự đoán tốt lành, so với Tử Thần chỉ có tượng trưng cho cái chết, lại càng tỏ ra có sức sống nghệ thuật, trong lịch sử hội họa Trung Quốc, cũng được coi là nhất tuyệt.

BẠC ĐẠN THANH KHUÊ TÚ NƯỚC TIẾNG TRONG THIÊN HẠ :

Văn Thúc với "Huyền hoa đồ"

Lý Thị

Đầu thế kỷ 17 trên hoạ đàn đời Minh do giới hoạ sĩ đàn ông làm chủ, có một nữ hoạ sĩ do lễ giáo phong kiến cấm cố trong nhà mình, nhưng lại nổi tiếng xưa nay, được các văn nhân nhà sĩ tên sùng, đó là Văn Thúc - một bậc thiên tài trong khuê các.

Văn Thúc (1595 - 1634) tự là Đoan Dung, người Trường Châu (nay là huyện Ngô tỉnh Giang Tô), cháu gái của Văn Trung Minh, một trong "Ngô môn tứ gia". Trong *Quốc triều hoa trung tục lục* của Trương Canh tác giả đã đánh giá rất cao thành tựu nghệ thuật của bà : *"Thúc giỏi vẽ côn trùng chim muông hoa cỏ, thường vẽ hàng trăm loại côn trùng cây cỏ của Hàn Sơn, tả hết vẻ đẹp của cảnh vật, lại có thể vẽ thông già đã cỗi, nét bút rắn rỏi, trong những bậc đàn thanh nơi khuê các của nước Ngô, ba trăm năm nay chỉ có Văn Thúc là người có vị trí cao nhất. "Từ khi còn nhỏ, Văn Thúc đã được hun đúc trong một gia đình "bút nghiên chữ nghĩa", hơn nữa, bà lại vốn thông minh, sáng dạ, yêu mến và phấn*

dấu chuyên cần cho nghệ thuật, cho nên đã không phụ sự nuôi dạy của gia đình, thu được nhiều thành tựu lớn lao trong lĩnh vực hội họa, đứng đầu bảng trong số những họa sĩ khuê các đời Minh. Bà đã thông hiểu đầy đủ tính năng của bút mực, tự tay tô vẽ nên nhân vật, làm cho hình đã đẹp hồn cũng đầy đủ, nhất là tài vẽ hoa của bà lại càng nổi bật hơn. Bà từng bỏ ra bốn năm trời, vẽ hơn một ngàn bức tranh minh họa cho các loại cây thuốc trong cuốn *Bản thảo cương mục* của Lý Thời Trân vốn vẫn lưu giữ trong nhà mình, ngoài ra, đối chiếu với cây cỏ trong tự nhiên ở Hàn Sơn nơi bà đến ở sau khi lấy chồng, bà đã vẽ hàng trên một ngàn bức trong tập *Hàn Sơn Thảo mộc côn trùng trạng*. Cỏ hoa sâu bướm dưới nét bút của bà giống y như thật, bất kể là hình dạng của cây cỏ hay cử động của côn trùng, cái gì cũng chính xác, sinh động. Qua bức tranh *Huyền hoa đồ* hiện lưu giữ ở bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh cũng đủ thấy mức độ đứng đầu của Văn Thúc trong nghệ thuật vẽ hoa. *Huyền hoa đồ* (dọc 47,0, ngang 16,2 cm) vẽ một bông hoa cỏ huyền nở rộ khoe sắc tỏa hương, nằm ở phần giữa bức tranh, chia đôi bề mặt bức tranh ra. Để làm cho bố cục thêm phong phú, bà đã vẽ một mỏm đá thấp thoáng mà cứng rắn ở bên trái. Một khối đá rắn rỏi, điểm xuyết vào đó một bông hoa cỏ huyền nở rộ trên ngọn cây khúc khuỷu - Hoa cỏ huyền và khối đá, một mềm một cứng, một yếu một khoẻ tạo nên một sự so sánh rõ rệt, đồng thời, bông hoa bên trái lại ngái sang bên phải, khiến cho cả bức tranh có sự hô ứng với nhau, không

đến nỗi quá lạng lẽ và đơn điệu. Trong tranh, với nét bút mềm mại, mảnh mai và màu xanh nhạt dịu dàng, Văn Thúc đã vẽ nên cái đẹp mềm mại của hoa cỏ huyền ; và với nét bút khoẻ và phóng khoáng miêu tả được vẻ đẹp rắn rỏi của tảng đá, đứng như lời bình của Tiền Khiêm Ích trong *Sơ học tập* : "Văn Thúc, tự Đoan Dung, tính tình trong sáng cởi mở, thấy hoa thơm cỏ lạ, sâu bướm hiếm đẹp, đều tự tay tô vẽ như thật, hết sức sống động".

Trong những tranh vẽ hoa của Văn Thúc, bức nào cũng chan chứa một khí sắc nữ tính tế nhị, dịu dàng, xinh đẹp và tao nhã ; đồng thời cũng gửi gắm nỗi lòng đặc biệt của một phụ nữ phong kiến, bởi vậy tranh hoa của Văn Thúc đều mang sẵn một ngụ ý nhất định. Cả đời Văn Thúc lấy việc vẽ hoa là chính, mà trong tranh hoa lại thiên về vẽ những đề tài hoa cỏ huyền, hoa anh túc, hoa lan, hoa mai v.v... Việc đó do ba nguyên nhân : Thứ nhất, là đối với một người bị lễ giáo phong kiến giam hãm trong một khoảng trời nhỏ hẹp như Văn Thúc, những loại cây cỏ này là những thứ mà hàng ngày bà thường thấy nhất, dễ quan sát nhất và dễ có dịp thưởng thức nhất, cho nên càng khiến bà mang hết tinh thần ra miêu tả về chúng. Thứ hai, là thuộc tính tự nhiên của những thứ hoa cỏ này cùng tư sắc của chúng đã thu hút Văn Thúc một cách sâu sắc, như những lúc hoa cỏ huyền nở rộ, lá xanh rậm rạp, dáng hoa đẹp tươi, hương hoa nhẹ thoảng, lá hoa lan cũng có dáng đẹp, bông hoa trang nhã thơm tho, chất của hoa tinh khiết", mai là hoa quý trên đời, bất kể hiền

ngu thế nào, không ai là không hâm mộ hương sắc và ca ngợi sự thanh cao của nó (*Hoa kính*). Lễ thứ ba, mà quan trọng nhất, là trong thực tiễn lâu dài của xã hội con người, dưới ảnh hưởng của một tâm lý đặc biệt, những thứ hoa cỏ này lại được phú cho những thuộc tính xã hội nhất định mang một ngụ ý tốt đẹp may mắn nào đó : Cỏ huyên là một giống cây thân thảo lại còn có tên mang nghĩa đen là quên buồn, mến trai, rau hoa vàng, rau kim vàng v.v... Nó thường được trồng ở nơi mà lễ giáo thời xưa qui định là mé Bắc phòng ở của người mẹ. Cho nên người đời sau mới lấy từ "huyên đường" để gọi thay cho người mẹ hoặc chỗ ở của người mẹ. Vì nó giúp cho phụ nữ có thai dễ sinh dễ con trai cho nên còn gọi là cây mến trai. *Thảo mộc ký* nói phụ nữ có mang mà cài hoa này "tất sẽ đẻ con trai". Ngoài ra theo truyền thuyết thì lan có "lan triệu" (điểm báo trước) "lan mộng" là những công năng dự báo trước cho con người, đêm mơ thấy nó cũng có thể sinh con trai. Hoa anh túc còn gọi là ngư mễ, vì quả nó nhỏ nhưng nhiều hạt, như gạo, người ta thường ví nó và quả lựu với sự sung sướng nhiều phúc lắm con. Truyền thuyết cánh của hoa mai tượng trưng cho ngũ phúc là hoà bình, hạnh phúc, vui tươi, sống lâu và may mắn. Khi Văn Thúc khôn lớn, đã lấy Triệu Linh Quân, học trò học thơ từ điển chương của cha nàng là Văn Tông Giản, con trai của ẩn sĩ và nhà văn nổi tiếng đời Minh Triệu Hoạn Quang, hai vợ chồng bà sau cũng về ở ẩn tại Hàn Sơn phía tây huyện Ngô. Vợ chồng bà ân ái, yêu kính nhau như khách,

Triệu Linh Quân thường hoạ thơ lên tranh của Văn Thúc, để gây thêm hoạ hứng. Thế nhưng, họ chỉ có với nhau mỗi người con gái (Triệu Chiêu, hiệu Tử Huệ, sở trường vẽ về hoa, cây, lan, trúc), sau nuôi cháu là Triệu Côn làm con nuôi. Văn Thúc thích vẽ hoa cỏ huyền, hoa anh túc, hoa lan, hoa mai v.v... là những đề tài có liên quan đến chuyện sinh con, người ta cũng chẳng khó khăn gì mà không hiểu được tâm lý đó của bà. Trong xã hội phong kiến mà nền nông nghiệp còn đang ở thời đại con trâu đi trước cái cày theo sau, thì những chế độ và tập quán thích nghi với nó như việc thừa kế tài sản, sự nuôi nấng phụng dưỡng của người sau với lớp người trước v.v... đã xui khiến người ta mong muốn được lắm con nhiều cháu, nhất là con trai: *"Trong ba điều bất hiếu thì không có người nối dõi là điều lớn nhất"*, người ta thường thường cho rằng "sớm sinh con trai, sớm được nhờ cậy v.v... Những quan niệm đó tất nhiên sẽ ảnh hưởng đến con người sinh sống trong xã hội phong kiến đó như Văn Thúc, bà mượn cách vẽ nhưng hoa cỏ có tính ngụ ý để xua tan sự nuối tiếc của mình là đã không sinh ra cho họ Triệu một người nối dõi tông đường hay gửi gắm dục vọng mạnh mẽ của bà là khao khát sinh con trai.

Tranh hoa ở phương Tây là một trong những loại tranh tĩnh vật, trên hoạ đàn phươg Tây hồi thế kỷ 17 người ta lấy vẽ chân dung và vẽ đề tài tôn giáo là chính, những hoạ sĩ vẽ tĩnh vật rất ít. Clara Peeters người Hà Lan và Maria Sibylla Merian người Đức là hai nữ hoạ sĩ vẽ tranh tĩnh vật

hiếm có thời bấy giờ, Peeters thường thể hiện những sự vật rất đời thường trong gia đình mình như "mèo và cá" v.v... ngoài việc cố gắng thể hiện cảm giác tươi mới của cá của tôm, với thư pháp tả thực, bà đã tế nhị vẽ ra đặc trưng các dụng cụ đựng thức ăn. Merian lại sở trường về vẽ những chim bay cá lội nhỏ nhỏ, bà từng vẽ những bức minh họa rất tỉ mỉ và giống như thật cho một luận văn học thuật "*Sự biến thái về sinh sản của côn trùng*". Nghệ thuật họa tĩnh vật của họ đã nhấn mạnh sự phản ánh chân thực và khách quan đối với mọi vật ; chú trọng đến hiệu quả nghệ thuật ngoại tại không đưa vào quá nhiều tình cảm và màu sắc của cá nhân họa sĩ, không giống như Văn Thúc là người chú trọng nhiều đến sự hàm ý nội tại của sự vật, lấy tranh mà nói cho cái trí của mình, sáng tác ra những tác phẩm hội họa có tính ngụ ý.

Trong thế kỷ mà Văn Thúc đang sống, phụ nữ Trung Quốc và nước ngoài học vẽ rất khó khăn. Họ cần phải có một điều kiện học tập thật tốt đẹp, dưới sự chỉ dẫn của thành viên gia đình, mới có thể bước vào cung điện của nghệ thuật được. Phụ nữ khuê các của Trung Quốc bị lễ giáo phong kiến ràng buộc, rất khó tham gia các hoạt động xã hội, nên không có cách nào ra khỏi cửa để tìm thầy học nghệ. Ở phương Tây thế kỷ 17 vẫn còn rơi rớt chế độ hành hội, chịu ảnh hưởng của nó, trong xã hội không nhận học trò là con gái, các kỹ xảo nghệ thuật đều do những ông thầy tận tay truyền nghề

cho các học trò là con trai. Những người con gái có hứng thú với hội hoạ cũng chẳng có cách nào tìm thấy học vẽ. Hơn thế, sơn dầu là môn nghệ thuật hàm chứa những nguyên lý khoa học nhất định, nếu họ có muốn học giải phẫu, học thấu thị, cũng sẽ chẳng có ai chỉ bảo, chỉ dựa vào tự học thì khó mà nắm được cốt lõi của nghệ thuật. Cho nên, các nhà nghệ thuật là phụ nữ ở thời kỳ này đều chịu sự hun đúc sâu sắc của gia đình, và đều sinh ra từ những gia đình hội hoạ. Văn Thúc ngay từ bé đã được hun đúc trong bút mực của một "văn gia" đời nọ nối đời kia. Cha bà là Văn Tông Giản (tự là Nhan Khả, hiệu là Thắm Nhan lão nhân) rất giỏi về thư hoạ. Nét bút giản đơn và ít ỏi của ông cùng với một hoạ phong tươi tắn sáng sủa, đã trực tiếp ảnh hưởng đến với sự hình thành nghệ thuật của Văn Thúc sau này. Người anh của Văn Thúc là Văn Nam, (tự là Đoan Văn, hiệu là Khái Am) cũng rất giỏi về hội hoạ *"Sơn thuỷ còn theo nếp tổ tiên"* (*Quốc triều hoạ trung tục lục*) anh em họ hàng ngày thường tranh cãi nhau về nghệ thuật hội hoạ và đi sâu vào tìm hiểu lý lẽ. Sau khi Văn Thúc lấy người chồng giỏi cả viết cả vẽ là Triệu Linh Quân, cùng cha mẹ chồng chuyển về ở Hàn Sơn, gửi tình vào cây suối làm bạn với bát mực đàn thanh, tu tâm dưỡng tính. Bất kể bên mẹ đẻ hay bên nhà chồng, đều là những gia đình hội hoạ, khiến Văn Thúc đã bước theo con đường hội hoạ. Trong lịch sử hội hoạ Trung Quốc, trù

Văn Thúc ra, còn có Cừu Chu, Chu Thục Kỷ, Chu Thục Tổ, Hình Từ Tĩnh v.v... cũng đều là những nữ hoạ sĩ nổi tiếng học nghề từ cha anh. Ytalia, Clara Peeters của Hà Lan, M.S. Merian của Đức v.v... Điều đó cũng nói lên rằng ở thế kỷ 17, các nữ hoạ sĩ Trung Quốc và nước ngoài do sự kỳ thị của xã hội mà không có cách nào nhận được sự bình đẳng với nam giới về mặt giáo dục con cái, chăm lo công việc nội trợ cũng gây cho họ nhiều cản trở trong việc tham gia hoạt động nghệ thuật. Một điểm giống nhau nữa là các tác phẩm bàn về lịch sử mỹ thuật đều gạt bỏ các nhà nữ hoạ sĩ ra ngoài, cho rằng có ghi chép cũng là chỉ loáng thoáng vài dòng không kể lại một cách hệ thống và toàn diện về họ, mặc dù họ cũng đạt được những kỹ nghệ cực cao không hề thua kém gì nam giới. Nữ hoạ sĩ của thành Rô-ma hồi thế kỷ thứ 17 là Artemisia Gentileschi có nhiều tác phẩm phải lấy tên của cha mình, thế nhưng nhà bảo tàng mỹ thuật vẫn không chịu cải chính lại sự sai lầm này, họ sợ rằng vì thế mà làm giảm đi giá trị lưu giữ của tác phẩm. Giữa các nữ hoạ sĩ Trung Quốc và nước ngoài cũng có những điểm khác nhau. Trước hết, là các nữ hoạ sĩ phương Tây tuy bị gò bó rất hạn chế rất nhiều trong giáo dục nghệ thuật, nhưng một khi việc học tập của họ đạt được thành tựu nhất định là họ có thể bước ra ngoài xã hội, thậm chí hoàng cung còn mời họ vẽ tranh, như Lavina Fontana người Ytalia, nổi tiếng về vẽ tranh

hoàng tráng đông người, chuyên môn vẽ chân dung cho giáo hoàng và các vương công quý tộc ; Levina Terling đã được sự sủng ái của 4 đời quân vương nước anh từ Hăngri thứ 8 trở đi, và được quân vương các nước ngoài mời đi vẽ. Trong khi đó các nữ họa sĩ nổi danh như Văn Thúc chẳng hạn, sau khi thành công trong làng hội họa, họ chỉ có thể vui với người thân và bạn bè, mà không thể công khai bước ra xã hội. Thứ nữa là, mục đích hội họa không giống nhau dẫn đến những đề tài say mê sáng tác của nữ họa sĩ Trung Quốc và phương Tây có khác nhau. Nữ họa sĩ Trung Quốc vẽ tranh chỉ là để giết thì giờ nơi khuê các, nên chỉ thích vẽ những cây cỏ âm thầm ở quanh mình để lột tả tính tình. Các nữ họa sĩ phương Tây do có thành công trong hội họa nên họ có thể mưu cầu lợi ích cho xã hội một cách trực tiếp, trong tình hình lúc đó còn chưa có kỹ thuật chụp ảnh, cũng như các họa sĩ nam giới, các nữ họa sĩ say sưa với công việc có thể kiếm lời được là vẽ tranh chân dung, thoả mãn nhu cầu cho bao nhiêu người đặt làm. Bất kể là nữ họa sĩ Trung Quốc hay phương Tây, với tài nghệ của mình, họ đã viết thêm những trang chói lọi trong lịch sử họa đàn của nước mình.

TẬP HOẠ PHẢ NÚC TIẾNG THIÊN HẠ:

"Giới Tử viên hoạ phả"

Lăng Nhĩ.

Hội hoạ lấy hình tượng nghệ thuật khái quát và phản ánh hiện thực. Người Trung Quốc thời cổ xưa bởi vì "do không thấy hình nó nên mới có hoạ" nên họ đã tách công dụng của hội hoạ là cái thứ *đồ hình* với *đồ lý* (chỉ quái tượng), *đồ thức* (chỉ chữ viết) ra với nhau một cách rõ rệt (*lịch đại danh hoạ ký* quyển 1). Trong tiến trình lịch sử lâu dài, nhà nghệ sĩ đã đi từ chỗ "lấy hình tả hình" đến chỗ "tô vẽ bên ngoài, được cái tâm nguyện bên trong", sáng tác nên những tác phẩm hội hoạ phong phú và xán lạn, họ đã "cho sự vật không xác định một hình thức", đã dần hình thành một sự quy ước về mặt quan niệm tạo hình trong hội hoạ với kết cấu hình thái của nó. Đó tức là những phép tắc, trình thức hoặc đường lối luôn được nói đến trong lý thuyết hội hoạ. Mà ở Trung Quốc thời xưa, thông qua việc bắt chước tác phẩm hội hoạ của các bậc tiền bối hay của người khác, để nắm vững trình thức nghệ thuật, luôn luôn bị coi là một nguyên tắc sáng tác không bao giờ lay chuyển được. Cuốn *luận hoạ* của hoạ sĩ truyền thế đời Đông Tấn là *Cổ Khái Chi*

trên thực tế là chỉ chuyên nói về cách bắt chương, trong đó còn nói đến cả tầm quan trọng của việc "nhìn để thông suốt tinh thần" khi định mô phỏng theo. Tạ Hách của Nam Triều trong *Cổ học phẩm lục* đã nêu ra *lục pháp* nổi tiếng của hội hoạ, trong đó cũng có "truyền mẫu đi mà tả lại", về sau bèn ứng dụng vào sản sinh ra các loại hoạ phả dùng cho những người học vẽ dùng.

Những hoạ phả thời kỳ đầu của Trung Quốc đến nay đã không còn thấy lại nữa, lấy những hoạ phả về sau này như *Mai hoa kỷ thần phả* của Tống Bá Nhân thời Nam Tống, *Trúc phả* của Lý Diễn đời Nguyên, *Cổ thị hoạ phả* và *Thập trúc trãi thu hoạ phả* đời Minh mà xem, thì các loại hoạ phả dùng cho người học vẽ này có thể chia làm hai loại là đồ dạng và hoạ pháp. Loại thứ nhất nhằm để cập một số "đồ thức" (mẫu) trong phạm vi cấu trúc lý tưởng hoá một bức vẽ, loại sau lại thiên về thu thập những loại ngôn ngữ thông tục và quy phạm một cách ước định *giới tử viên hoạ phả* xuất hiện ở đời nhà Thanh mới bao gồm cả hai nội dung và hai loại tính chất là đồ thức và ngữ hội.

Giới tử viên hoạ phả còn gọi *Giới tử viên hoạ* truyền tất cả in làm 4 tập. Tập đầu khắc in vào năm Khang Hy thứ 18 (1679), theo lời tựa của nhà ký khúc Lý Ngự viết thì quyển này do Thẩm Nha Bá mời Vương Khái (An Tiết) vẽ theo nguyên bản của hoạ sĩ Lý Lưu Phương. Vì khắc ở biệt thự của Lý Ngự ở Nam Kinh là *Giới tử viên*, nên vì vậy mà mang

tên ấy. Tập 2 và 3 in và phát hành vào năm Khang Hy thứ 40 (1701) ngoài ba anh em Vương Khái, Vương Thi, Vương Tuyền biên soạn và kinh doanh ra còn mời một số họa sĩ đương thời phối hợp chế bản thảo. Nội dung chính của ba tập này là *Họa học thiển thuyết*, *Thiết sắc các pháp*, *Thu phả*, *Sơn thạch phả*, *Nhân vật ốc vũ*, ngoài ra là hoa cỏ, chim muông, mai lan trúc cúc... Quyển thứ tư phát hành năm Gia Khánh thứ 23 (năm 1818) vẫn lấy danh nghĩa họ Vương nhưng thực ra là người khác biên tập, đã hội thu các họa pháp về nhân vật của Đinh Cao qua các tập *Tả tượng mật truyền* và *Tiên phật đồ*, *Hiển tuấn đồ*... cuối cùng còn soạn ra tập "Đồ chương hội soạn" quyển bàn về trị ấn. Tập *Giới tử viên họa phả* là thành tựu lớn thu thập họa thức và ngũ hội họa của Trung Quốc, phát hành rộng rãi với số lượng lớn, ảnh hưởng lớn cả ra nước ngoài, cho đến nay vẫn được coi là một thứ giáo khoa thư cho những ai mới học vẽ tham khảo hoặc mô phỏng tranh quốc họa truyền thống của Trung Quốc.

Trong truyền thống, hội họa phương Tây tuy chia ra hai thể hệ khác nhau, nhưng nếu về giáo dục hay phương pháp huấn luyện hội họa mà nói, giữa Trung Quốc và phương Tây có những điểm giống nhau hoặc tựa tựa như nhau, ở chỗ đều chú trọng thông qua một số lớn các hình thức nghệ thuật để luyện tập, khiến cho học sinh mau chóng bước chân vào giai đoạn sáng tác, mặc dù quá trình và bối cảnh hình thành các loại trình thức nghệ thuật khác nhau rất xa. Từ năm 1550

đến 1850, thế hệ giáo dục mỹ thuật kiểu học viện mà y ta li và Pháp là đại biểu, chính là xây dựng trên cơ sở nhồi nhét cho học sinh thật nhiều đồ thuế và ngôn ngữ hội hoạ cổ điển. Những điểm giống nhau nào đó trong phương pháp dạy vẽ của Trung quốc và phương Tây, đều có liên quan đến quy luật về tính kế thừa lịch sử, bởi vì bất cứ hoạ sĩ nào cũng không có thể xa rời truyền thống, không có thể nào đi cấu trúc lại một hình thức nghệ thuật không mấy may dính dáng gì đến người xưa, ở bên ngoài luồng truyền thống. Thế nhưng một thư pháp đặc biệt lấy phương thức hoạ phả làm phương tiện dạy học thế này, xuất hiện ở Trung Quốc lại có tính quy luật về nguồn văn hoá sâu xa nội tại của nó với phẩm cách thẩm mỹ dân tộc.

Những sự thực lịch sử đã quá xa rồi, rất khó khảo cứu, những thứ "phấn bản" (hình vẽ nháp, bản thảo) mà nhà hoạ sĩ ở thời kỳ đầu của Trung Quốc Su Tư đã để lại trong quá trình truyền thụ, có quan hệ tương đối mật thiết với hoạ phả. Thư pháp của Trung Quốc đã xây dựng và hoàn bị thế hệ nghệ thuật của mình sớm hơn hội hoạ hằng mấy thế kỷ, cách nhập môn học nó tức là tập đi tập lại những bản mẫu và danh bia của người xưa mà nên. Do những bản mẫu như thế về thư pháp rất quý hiếm và khó tìm, người đời sau dùng cách khắc nhai lại rồi in ra phát hành hàng loạt. Việc truyền bá bia và bản mẫu thư pháp cũng là một nguyên nhân quan trọng ảnh hưởng đến sự lưu hành của hoạ phả. Càng rõ và

để thấy hơn là đặc sắc của bản thân Trung Quốc hoạ. Hội hoạ cổ điển phương Tây lấy tính tái hiện và tính tả thực làm chuẩn mực, còn Trung Quốc hoạ lại lấy tính biểu hiện và tính tả ý của mình mà nổi tiếng trên đời. Trong quá trình truyền đạt hội hoạ, hình thức của hội hoạ tái hiện và tả thực đều có ý luôn luôn khá kín đáo, không nổi bật, hình thức hội hoạ tái hiện và tả ý thường thường mạnh hơn, ý độc lập của bút mực càng rõ nét hơn. có thể vì duyên cớ này, so với hội hoạ phương Tây thì Trung Quốc hoạ dễ dàng hơn trong việc từ trong hình thức một bức hoạ phân tách được đồ thức và ngữ hội nhất định, từ đó mà sản sinh ra cho hoạ phẩm tác dụng giáo khoa thư độc đáo này.

Cứ lấy một trong những ngữ hội chính của Trung Quốc là đường nét mà nói, dùng đường nét để nhào nặn lên hình tượng nghệ thuật so với việc phương Tây vận dụng các thủ đoạn toàn nhân tố như sáng tối, màu sắc, ánh sáng... để nhào nặn, có nhiều khả năng khái quát trừu tượng và tưởng tượng hơn, cho nên độ khó cũng cao hơn. Các hoạ sĩ Trung Quốc trong quá trình sáng tạo lâu dài, học hỏi và sáng tạo, từ tổng vật tượng biến đổi khôn lường, đã đào luyện và làm sinh sôi và nhất là hoà trộn vào mục đích độc đáo của cách dùng bút trong thư pháp khiến cho hình thức và nội dung hàm chứa của đường nét của Trung Quốc lại càng trở nên phong phú, đôn hậu, được thăng hoa trên cơ sở ban đầu chỉ

là "hình tượng ứng vật", hình thành một ngữ hội nghệ thuật hoàn chỉnh. Lấy nét sườn - nét rạn trong tranh sơn thủy của Trung Quốc để làm thí dụ, họa sĩ đời Bắc Tống Phạm Khoan đã từ trong khí thế hùng vĩ của những dãy núi ở miền Bắc và sự rắn chắc của thể đá, đã khái quát ra "nét sườn như chấm nước mưa" với chất "thể trạng hùng cường" là chính, họa sĩ đời Nam Đường là Đỗ Nguyên lại xuất phát từ gò đồng trong đầm vực ở vùng Giang Nam sông nước, sáng tạo ra loại nét "xuân lơ thơ" mềm mại, kéo dài, bởi hàm súc của nó trung hoà, bị nhân cách hoá đi phứ cho nét độc đáo "bình đạm và ngây thơ". cha con Mễ Phị đời Tống lại sáng tạo dùng "lạc cà điểm" với nét bút nằm, chấm phá vẽ nên cảnh mấy núi; "nét sườn dai gầy" của Nghê Tấn đời Nguyên lại từ chỗ đưa bút lên đỉnh giữa đôi ra thành đỉnh cạnh khiến cho nét bút vẽ ra hơi có góc cạnh mà càng tỏ ra ết đẹp kiều sa. *Giới tử viên họa phá* đã đơn cử ra hàng chục loại nét xuân và hơn chục cách miêu tả nhân vật chia ngành chia loại, đồ thị ra theo mức độ từ nông đến sâu, lại có thêm lời văn rõ ra. Như vậy, thông qua việc mô phỏng linh hội và nắm vững ngôn ngữ hội họa và đồ thức của người xưa, khiến cho người học vẽ trước khi sáng tác nghệ thuật độc lập, đã nhờ vả được kinh nghiệm của người đi trước, đã có được sự thể nghiệm về mặt thống nhất giữa "ý niệm và "vật tượng". "Giới tử viên họa phá" đã thu thập tổng kết được một số lớn hình tượng

đồ thức về nhân vật, hoa cỏ chim muông, nhà cửa..., điểm tập trung để mắt của nó đã không phải ở chỗ giữa chúng với vật tượng trong hiện thực có giống nha hay không mà ở chỗ các loại hình tượng làm thế nào để truyền đạt được ý vị của nghệ thuật và hứng thú thẩm mỹ. Hoạ truyền thống bàn về cái gọi là "ý đi trước bút", cái chính muốn nói rằng việc lập ý suy ngẫm khi sáng tác nên có trước khi đặt bút vẽ tranh, kỳ thực, từ.

Cơ bản mà nói, chắc chắn là có bao hàm các loại đồ thức mà các hoạ sĩ đã nắm được qua sự huấn luyện. "Cho nên ý đi trước bút, bút nằm trong ý, vẽ hết mà ý còn, hình tượng ứng thân đầy đủ" (*Đồ hoạ kiến văn chí*, Quyển 1). Những lời đó, đã nhấn mạnh việc được hay mất bút mực tác dụng mấu chốt thế nào với sự thành bại trong sáng tác. Tác dụng của các loại hoạ phải là ở chỗ cung cấp cho những người học về đồ thức và ngữ hội để học tập truyền thống, theo con đường từ tận pháp (nắm các loại đường lối) đến xá pháp (tự tìm cho mình con đường khác). Đến như người học coi nó như hàng rào ngăn cách, gần mực mà không đen, đóng khung trong phép tắc rồi nhấm mắt bước liêu, thì sự lầm lỡ đó cũng không nên đổ hết cho học phả.

Qua thành quả nghiên cứu những năm gần đây đã tỏ rõ, Trung Quốc ngày xưa biên soạn và phát hành hoạ phả trong việc khám phá tổng kết bất chước hoạ thức và ngữ hội đã thu được những kinh nghiệm tương đối thành thực, đối với

sự hình thành độ chín muồi cao hơn, hoàn bị nghệ thuật Trung Quốc hoạ có thể hệ rõ ràng, cũng có một địa vị đáng có của nó. Không chỉ những hoạ sẽ chuyên nghiệp nổi chung, ngay những hoạ sĩ tài tử từ đời Nguyên trở đi như Lý Diễm, Văn Chuỷ Minh, Lý Lưu Phương, Tống Mậu Tấn và Cung Hiến... thậm chí như Nghê Tấn (*Vân lâm* - Tranh để tại viện bảo tàng cổ Bắc Kinh), Đồng Kỳ Xương (*Hoàng tể*, tranh để tại viện bảo tàng Cố Cung - Bắc Kinh), những người lúc bấy giờ được gọi là "Cao nhân dật sĩ" và là nhà danh hoạ cũng còn có đồ phả hoặc hoạ cảo tương tự truyền cho đời sau.

Hiện tượng hoạ phả trong lịch sử hội hoạ Trung Quốc phản ánh lên quan niệm truyền thống là "trung hoà", "tập đại thành", không hề đi ngược lại sự học hỏi và sáng tạo của nhà nghệ thuật, trong một mức độ nhất định, đã khúc xạ ra một quy luật nói chung của họ là trong nghệ thuật phải học cái xưa để hòng đổi mới cái nay.

Học giả nổi tiếng người Anh Công pô lít xơ cho rằng *Giới tử viên hoạ phả* của Trung Quốc là một trước tác có giá trị nghiên cứu về sự kết hợp giữa truyền thống và sáng tạo. Ông nói với cảm xúc chứa chan rằng: "Chẳng có một truyền thống nghệ thuật nào với lực lượng lớn mạnh của mình lại có thể vượt qua được Trung Quốc về tính tự chủ được nhấn mạnh linh tính, nhưng mà ở đó chúng ta quả thực là chúng đã phát hiện ra rằng phải hoàn toàn dựa vào ngữ hội đã học được đó. (*"Nghệ thuật và cảm giác sai lầm"*). Nắm vững đồ

thức và ngũ hội đã định, trên cơ sở đó có thêm sự thể nghiệm chân thiết đối với cuộc sống hiện thực của chủ thể với sự phát huy linh tính, thì sẽ sáng tác được thêm tác phẩm mới mang hơi thở của thời đại. Bởi thế, một số học giả nước ngoài, không hề thiên vị đã coi *Giới tử viên họa phả* là cuốn "bách khoa toàn thư của hội họa truyền thống Trung Quốc" và cho rằng "về thực chất của nó mà nói, tất cả những quy luật cơ bản trong hội họa Trung Quốc đều được thể hiện nghệ thuật và hoàn mỹ (lời của I é Tra Wa xi cai a). Chúng tôi nghĩ rằng một trong những gợi ý mà "*Giới tử viên họa phả*" đã nêu cho mọi người, cũng là mục đích quan trọng tiềm tại trong đồ thức và ngũ hội truyền thống, ngay trong sách cũng đã chỉ rõ: "*đến cực điểm của phương pháp, lại quay về không có phương pháp*", nó động viên từng lớp lớp người mới không ngừng mạnh dạn tìm tòi trên cơ sở truyền thống, tự do bay bổng lên trong bầu trời nghệ thuật hội họa.

MỸ THUẬT DÂN GIAN HOA HẠ ĐỘC ĐÁO VÀ LẠ LÙNG (1)

Tranh Tết vỏ tro

Mẽ Hồng Giang - Tiêu Nham Phong

Tranh Tết, là một loại tranh rất được đông đảo nhân dân ưa chuộng, về công nghệ sản xuất loại tranh này phần lớn là phối màu lên bản gỗ rồi in ra thành tranh. Tranh Tết vỏ tro lại là một loại tranh tết vẽ bằng thủ công.

Tranh Tết vỏ tro bắt nguồn từ Cao Mật, Sơn Đông. Tương truyền vào đầu đời Minh, ở thôn Miếu Ông bà xã Bắc Cao Mật, có một nghệ nhân dân gian họ Vương rất giỏi vẽ tranh trên tường miếu đình, trên cơ sở tranh tường miếu đình, ông sáng tạo ra cách vẽ tranh vỏ tro thành bản nháp, dùng tay vẽ thêm thành tranh, và cũng từ đó nổi tiếng. Cách vẽ loại tranh này là trước hết dùng mẫu than của cảnh liễu vẽ nháp ra, sau đó phủ giấy lên lớp tro than đã vẽ đó vỏ và xoa, một bản nháp như vậy có thể in ra nhiều tờ. Sau khi vỏ tro thành nháp rồi, bắt đầu vẽ bằng tay, trước hết "quét ngang quét dọc" lên những mảng lớn, tiếp đến là "vẽ khéo léo tỉ mỉ", "tô từng nét một" rồi "đánh phấn mặt", "quét tay", "tô màu", "kẻ

mí vẽ mắt", "vẽ đường nét", "quét hoa", cuối cùng là "tô kim nhũ", "lên dấu bóng", toàn bộ các bước công đã xong cũng là hoàn thành một bức tranh tết vỏ tro. Cho nên trong dân gian còn gọi loại tranh này là "tranh bôi"

Mới ban đầu, vì lý do sinh kế, các nghệ nhân đã làm những tranh vắn nhân và tranh tường miếu đình mang bán; Tranh tết vỏ tro lúc đó, phần chính là vẽ các tượng thần và tranh hoa cỏ. Cho mãi đến những năm Càn Long đời Thanh, tranh tết vỏ tro mới phát triển đến độ chính. Lúc ấy, những người làm nghề này và số phường tranh sản xuất loại tranh này chẳng những ngày một nhiều lên, mà chủng loại tranh cũng ngày càng phong phú, lượng tiêu thụ cũng ngày một nhiều hơn, thúc đẩy mạnh mẽ sự hưng thịnh và truyền bá của tranh Tết vỏ tro. Về sau, vào những năm Gia Khánh, có một người thợ khắc gỗ làm việc ở quán tranh Dương Liễu Thanh ở Thiên Tân về quê, đã truyền lại nghề khắc bản gỗ tranh tết của Dương Liễu Thanh cho những người ở quê và kỹ nghệ đó rất mau chóng được vận dụng vào việc chế tác tranh Tết vỏ tro, xuất hiện loại tranh Tết vỏ tro nửa in nửa vẽ. Từ đó đã nâng cao mạnh mẽ sản lượng tranh Tết vỏ tro, thúc đẩy cho tranh Tết vỏ tro có một sự phát triển mới. Đến những năm Đạo Quang, tranh Tết vỏ tro đã vào thời kỳ hưng thịnh, chẳng những ào ạt ra đời hàng loạt người vẽ tranh giỏi mà bắt đầu hình thành hai phái hệ có phong cách và

diện mạo khác nhau. Một hệ là kế thừa cách vẽ truyền thống lấy vẽ mặc bình là chính, hoạ phong của phía này trang nhã, đậm nhạt vững vàng mặt tranh có nét bút thoải mái gây niềm thích thú tự nhiên, rất được những người cao tuổi ưa chuộng. Nó được gọi là "tranh bôi già", và có những câu về như:

*"Mặc bình, mặc bình
Đấu bàn để tranh
Bà già không thích
Ông khen một mình".*

Một phái khác dựa vào sự vận dụng sắc màu của tranh tết khác gỗ, đi gần đến chỗ màu mảng xanh đỏ rõ ràng, lấy màu sắc thay cho mực, chạy theo những màu sắc rực rỡ trên mặt tranh. Hoạ phong của phái này rất được số đông người ở nông thôn ưa thích, mọi người ca ngợi nó là:

*"Bút lớn tô xanh đỏ
Ra phố hàng để tiêu
Treo tường nhà mấy bức
Vận may càng đến nhiều".*

Do đó trong cách dùng màu đem lại cho người xem sự so sánh mạnh mẽ, cho nên vẽ mặt tiêu thụ, loại tranh này ăn khách hơn là tranh vẽ tro mặc bình, ảnh hưởng của nó trong dân gian cũng ngày càng lớn và trở thành loại tranh đại biểu cho dòng tranh Tết vẽ tro.

Đề tài của loại tranh Tết này rất chú trọng đến việc làm vừa lòng dân chúng cũng như hứng thú thẩm mỹ của họ, nên phần lớn thể hiện những nội dung như chúc mừng vận may, đầy đủ hoà thuận... Trong phòng của những người đứng tuổi và cao tuổi thường treo những bức tranh Tết với nội dung kính lão, hiếu thảo hay "phúc thọ có thừa", "đoàn tụ vui vẻ"... trong đó, có lẽ điển hình và có tính đại biểu là bộ tranh Tết "nhị thập tứ hiếu", trước kia nhân dân trong vùng đã từng một thời mê say thành mốt, nhà nào cũng treo bộ có những nội dung ngụ ý cho sự may mắn, con đàn cháu đống như *Gà tiên dâng con*, *Kỳ lân dâng con*, *Hai hươu dâng con*, *Vạn sự như ý*... Trong những gia đình đã có con cái thì lại là tranh tết có nội dung mong cho con thành đạt cho cháu hiếu để và có tiền đồ như *Ngư tử đoạt khôi*, *Đổng tử tiến báo*, *Lưu khai hiến thụ*, *Tam nường hiếu tử*. Trong phòng ngủ của các cô gái thường cấm treo những loại tranh Tết thể hiện nhi nữ tình trường, mà là những loại tranh tu tâm dưỡng tính chẳng hạn *Tam hoàng cô xuất giá*...

Để thể hiện đầy đủ những đề tài nói trên, các nghệ nhân dân gian đã khéo léo để các nhân vật trong tranh chứa đầy vào không gian bức tranh, thậm chí còn mạnh dạn bỏ bớt bối cảnh đi, trở thành bố cục mặt phẳng ở không gian độ hai, hiệu quả rất rõ ràng, tình tiết giản đơn đi, mà tập trung vào miêu tả hình tượng, tạo hình vụng về, thô thiển, phần lớn là một hai nhân vật, thí dụ một bức tranh Tết vẽ tro vào

loại đẹp là bức *Chị em chuyện phiếm*, chỉ là muốn phản ánh một mong muốn của con người, bố cục rất đơn giản và trong sáng, đầy đủ, không có một chút bối cảnh nào. Người chị dâu trong tay chỉ cầm một cái ô, một tay cầm chiếc khăn hồng, cô em chống lại chỉ giữ chiếc quạt lụa lớn, hai người đi đường và chuyện phiếm, tự nhiên và tâm đắc, đã thể hiện tình đoàn kết, hoà thuận giữa chị dâu và em chồng rất cảm động và chân thực.

Tất cả những gì tinh túy của tranh Tết võ tro là ở chữ "bôi". Dân gian có những câu về sau đây đã nói lên phong cách độc đáo của nó:

Xoa xoa xoa, một thoáng nên hoa
Quét ngang quét dọc, tô nét cho ra
Tỉ mỉ vẽ mặt, khéo tay vẽ mắt.
Muốn cho thật đẹp, củ dưa chấm hoa.

"*Xoa xoa xoa, một thoáng nên hoa*" là chỉ tốc độ làm tranh và đề tài của tranh. Vì chạy theo hiệu suất và cũng vì nhu cầu tiêu thụ nên những nghệ nhân dân gian trong khi làm tranh, thường thường bất giác xuất hiện trạng thái vội vàng tung tẩy như vậy. Theo truyền thuyết, thợ làm tranh vào làm ở phường tranh Tết võ tro thế này, từ bắt đầu "tô mặt" cho đến khâu cuối là "*lên dầu bóng*", toàn bộ các bước công đều phải làm một mình, nếu một ngày không làm nổi 40 bức tranh sẽ phải thôi việc. Chính vì tốc độ làm tranh như thế,

khiến người ta không thể chú ý đến ai khác, mới rèn ra được phong cách tả ý tự nhiên và vội vã như vậy trong khi làm tranh. "*Một thoáng nên hoa*" là chỉ nội dung đề tài được người ta ưa thích, tranh Tết vốn là để treo vào dịp Tết xuân, mọi người ưa thích những đề tài chúc mừng may mắn, cho nên vào đúng mùa vụ làm tranh, chủng loại có thể tăng lên tới 150 thứ trở lên, như vậy đủ thấy lúc ấy người ta yêu thích tranh Tết vô tro đến thế nào? "*Quét ngang quét dọc, tô nét cho ra*" là chỉ bút pháp khi làm tranh Tết vô tro "*Quét ngang quét dọc*", là thể hiện cái "ý", "*tô nét cho ra*" là tả cái "công" trong đó. "*Quét ngang quét dọc*" đã thể hiện rất sinh động trình độ tả ý, và cũng miêu tả một cách hình tượng hình ảnh bởi khi "*bôi tranh Tết*". Từ quần áo đến đầu tóc đều được bôi màu đen, ngay những đường nét bao hình cũng được bôi lên một lúc, cái thế hào phóng, tung tẩy đã được thể hiện ở đây rất đầy đủ. "*Tô nét cho ra*" là chỉ sự gia công cục bộ là một sự đối lập với quét ngang quét dọc, nêu bật lên đặc điểm phong cách là "vừa lao động chân tay vừa bằng trí óc". "*Tỉ mỉ tô mắt, khéo tay vẽ mắt*" là chỉ phần công việc tỉ mỉ tinh vi trong công việc làm tranh tết vô tro này. Trong tác phẩm có nhân vật của loại tranh này, đều có một hoặc một số khuôn "*mặt hoa da phấn*", tức là trước hết dùng phấn tô một khuôn mặt trắng trẻo, sau đó tỉ mỉ như truyền thần để vẽ mắt, mũi, ngũ quan rồi tô màu và lên dầu bóng, nhìn

vào thấy rạn rỗ, mờ màng, gây cho người xem một cảm giác chân thực. Đó là một hiệu quả mà các thứ tranh tết dân gian khác không thể đạt được. Ở đây, một cách "tỉ mỉ" và một cái "khéo tay" đã khắc hoạ lên rất rõ ràng sự tinh vi cẩn thận và nghiêm túc của các nghệ nhân dân gian khi làm đến phần việc quan trọng của nhân vật trong tranh Tết loại này. "*Muốn cho thật đẹp, của dưa chấm hoa*", là một thủ pháp làm tăng hiệu quả thưởng thức của loại hình tranh tết vổ tro này. Khi một tác phẩm đã gần xong các nghệ nhân dân gian dùng một loại củ dưa muối đã phơi khô, khắc lên đó những hình kỷ hà trang trí, chấm vào màu rồi in cái "*củ dưa chấm hoa*" này lên những mảng màu mà trước đó đã "*quét ngang quét dọc*", tức là điểm xuyết làm cho nó linh động lên và lại phong phú thêm cho bề mặt bức tranh, đồng thời lại giảm được thì giờ tô vẽ, thể hiện một cách sinh động sự thông minh tài trí của các nghệ nhân dân gian trong sáng tạo và sản xuất.

Để nâng cao được năng suất và không ngừng gia tăng hiệu quả nghệ thuật của loại tranh Tết này, dựa vào trí tuệ của mình, các nghệ nhân dân gian còn sáng tạo ra "*bút uyên ương*" (chia ngòi bút lông ra làm hai phần một lớn một nhỏ theo yêu cầu, tạo thành hai ngọn bút rồi dùng keo cố định lại; dùng bút này để cùng một lúc vẽ được hai được một thô, một mảnh), "*bút bè*" (mấy cây bút cùng bó thành hàng) và các loại bút "*hôi*" với quy cách khác nhau (như bút sơn màu

ngày nay) dùng để vẽ quần áo, trang sức hoặc tô mảng màu, dùng bút lông để vẽ ngũ quan trên mặt cũng như tay, chân nhân vật. Những công cụ này làm thuận tiện cho việc chế tác tranh tết và cũng tạo điều kiện để hình thành những đặc điểm, phong cách của loại tranh Tết vỏ tro này.

Qua một thời kỳ phát triển và hưng thịnh, cuối cùng do sự thay đổi của thời đại và cũng như sự hạn chế về chế tác, công nghệ của tự thân nó, tranh Tết vỏ tro dần dần bị suy thoái đi. Thế nhưng, vốn là một sản phẩm nghệ thuật dân gian từng có mặt và tồn tại, nó vẫn để lại cho chúng ta nhiều vấn đề cần nghiên cứu, học tập và kế thừa. Trong khi đang theo đuổi một giới hạn nghệ thuật cao hơn, chúng ta cũng tìm thấy ở trong đó nhiều điều bổ ích.

MỸ THUẬT DÂN GIAN HOA HẠ ĐỘC ĐÁO VÀ LẠ LÙNG (2)

Tranh Cửa

Mế Hồng Giang

Mỗi dịp Tết đến, trên cánh cửa của muôn vạn gia đình, ta đều có thể thấy những bức tranh cửa với muôn màu sắc tươi đẹp. Nhìn từ xa, rục rờ như một bó hoa tươi thắm, nó trang điểm cho nơi ở tự nhiên trở nên tươi đẹp và sống động, từ trong ra ngoài chìm ngập một không khí rộn ràng khiến con người cũng phải vui lây.

Ngay từ trước sau thời Tiên Tần, người ta đã chú trọng đến tác dụng của cửa ngõ. Trong chú thích về "*Tang phục đại ký*" của *Lễ ký* cũng có nhắc đến việc "*lễ môn thân*". Trong *Độc đoạn* của Sái Ung đời Hán cũng coi cửa là một trong năm nơi cần tế lễ; đến đời Thanh, trong *Tướng trạch kinh soạn* của Cao Kiến Nam lại ở mức cao hơn, coi "lành giữ của căn nhà là do cửa lớn... Căn nhà nhận khí qua cửa cũng như người nhận khí qua miệng". Qua đó có thể thấy, trong quan niệm cổ truyền của là nơi hết sức quan trọng:

Cho đến nay được biết tranh cửa sớm nhất là Thần Đồ và Uất Luỹ. Tương truyền họ ở bên gốc cây to dưới núi Đào Đô, dùng cây lau để bắt quỷ dữ, ăn với hổ và có gà trời báo thức, thế là từ đó trở đi, mỗi đêm giao thừa, người ta lại vẽ Thần Đồ, Uất Luỹ, vẽ hổ vẽ gà lên cửa nhà mình với ý là đuổi ma trừ tà, đón điềm lành vào trong nhà, dần dần trở thành phong tục và lưu truyền rộng rãi trong dân gian. Đến thời Đường tranh cửa lại có thuyết cho rằng, đó là thời Tân Thúc Bảo và Uất Trì Cung trong *Tam giáo sư thần đại toàn* có ghi: Đường Thái Tông do dự, ngoài cửa phòng ngủ bị ném gạch ném ngói và tiếng hồn ma gọi. Đường Thái Tông nói lại với quần thần, Tân Thúc Bảo xuất ban tâu rằng: "Nguyện cùng Uất Trì Cung mang khí giới đứng hầu ngoài cửa". Thái tông chuẩn tấu, đêm đến quả không có chuyện gì xấu xảy ra nữa. Sau này, Đường Thái tông lệnh cho vẽ hình hai người treo ở hai bên cửa cung, người đời sau cũng làm theo và coi là thần giữ cửa trấn tà. Từ đời Tống về sau, theo sự phồn vinh dần lên của kinh tế thành thị, sinh hoạt văn hoá của dân chúng cũng ngày càng phong phú và sống động. Có rất nhiều truyền thuyết lưu truyền trong dân gian, qua việc gia công nhuận sắc hình thành một thể hệ thần tiên, chịu sự ảnh hưởng đó, nhân vật trong tranh cửa cũng dần dần tăng lên, ngoài Thần Đồ, Uất Luỹ, Tân Thúc Bảo, Uất Trì Cung ra lại thêm Chung Quỷ, Nhạc Phi, Triệu Vân, Triệu

Công Minh, Nhiên Đăng Đạo Nhân, Tôn Tấn, Bàng Quyên... xuất hiện trên tranh cửa. Chủng loại của nó cũng từ các võ tướng trừ tà chấn trạch, đã diễn biến sang các loại có hình thức như Thiên quan, Tiên nhân, Tặng con... với nội dung là đón nhận hạnh phúc và điều tốt lành. Hơn nữa, còn dần dần thêm vào bề mặt bức tranh cửa những chi tiết trang sức có tính tượng trưng hoặc tính ngụ ý. Như Phùng Ứng Kinh đời Minh đã nói trong *"Nguyệt lệnh quảng nghĩa"* : "Gần đây vẽ thần giữ cửa là các kiểu tướng quân, triều quan, lại còn thêm các loại như hươu, doi (lộc, phúc) ngựa quý, bình yên... đều lấy tên đẹp để đón điều lành". Theo sự tăng lên không ngừng của nhu cầu trong đời sống, từng khu vực khác nhau, tranh cửa lại được sáng tạo thêm nhiều hình thức mới mẻ, ngoài cửa lớn, cửa nhỏ, cửa phòng ngủ hoặc cửa ngách cũng có tranh cửa tương tự, thậm chí đến cả cửa chuồng gia súc cũng có tranh cửa. Đồng thời trong dân gian cũng có thói quen gọi tranh cửa với giáp mãng khí giới gọi là *"Võ môn thần"* gọi tranh cửa vẽ người mặc triều phục là *"Văn môn thần"*. Có thể nói, đến những năm đời Minh Thanh, trong dân gian, tranh cửa đã trở thành một thể hệ phong phú về nội dung, đầy đủ về kiểu cách, rộng khắp về công dụng, trở thành một đối tượng làm vui thêm cho con người trong những ngày Tư Tết.

Tranh cửa vốn có đặc điểm nghệ thuật rất nổi bật. Về mặt tạo hình, nó rất chú trọng việc phân biệt những nhân vật khác nhau để xác định kiểu dáng khác nhau. Ví dụ về ngành võ, có vẽ người với đầy đủ giáp măng cầm roi, cầm giản, lại cũng có vẽ người giáp trụ uy nghi cấp đại đao trên lưng ngựa. Về văn, có vẽ người triệu phục chính tể, tay cầm hốt với nhiều người đứng vây quanh lại cũng có vẽ các người cầm các vật cầu may, ngồi ngay ngắn, sau đó căn cứ vào chức năng và khí chất khác nhau của từng nhân vật, tô vẽ miêu tả cụ thể thêm. Nhưng tranh cửa có võ tướng thì để ý khác họa thể thái uy nghiêm, thường thì có dáng bề vệ khôi ngô, lại có thêm sự đối lập giữa mắt phượng tuấn tú với dạng đầu báo mắt tròn, để tạo ra trên mặt tranh một không khí khiến người xem ghê sợ. Với những tranh cửa vẽ thiên quan thì tập trung miêu tả một hình tượng tươi tắn với vẻ phong nhã đường hoàng, để mang ngụ ý tượng trưng cho sự sang giàu may mắn đang đến cửa. Đối với những tranh cửa đông con chẳng hạn thì tập trung vào việc miêu tả cái đẹp ngây thơ của đứa trẻ và vẻ hiền thực của người phụ nữ, lấy sự ấm áp của họ tô đậm cho nguyện vọng thiết tha của họ là được con đàn cháu đống cũng như diễn tả tình yêu thương giữa mẹ với con. Đồng thời, để đạt được mục đích là làm cho tranh cửa gây khó¹ trương biến hình, đối với nhân vật trong tranh đều tiến hành xử lý rút gọn kết cấu trên dưới, mở rộng tỷ lệ phải trái, để cho hình tượng nhân vật hiện lên ở dạng

thô khoẻ, từ đó mà tăng được lực độ và lượng cảm cho bức tranh để đạt hiệu quả mong muốn của bức tranh.

Về bố cục, tranh của đòi hỏi sự đầy đặn và đối xứng. Cho nên trong cấu tứ, tranh của đã chú ý bố trí thật chặt chẽ và khéo léo hình thái và việc sử dụng các vật dùng của nhân vật trong tranh, để cho nó trở thành một thể hoàn chỉnh mà lại không thừa một chút không gian nào. Thêm vào đó đã mạnh dạn vứt bỏ bối cảnh, tiến hành trang hoàng điểm xuyết trên mình nhân vật hay động vật làm cho bố cục của bức tranh trở nên đầy ắp, chặt chẽ, vừa có một cảm giác đầy đủ vừa thấy có sức vươn ra, lại có những nét phong phú và ưa nhìn. Do yêu cầu trong khi in tranh hình thức bố cục đầy đặn này lại rất có lợi cho việc in ấn và có tác dụng giữ cho bức tranh được sạch trong quá trình in tranh, không đến nỗi do một phần bức tranh để trống, làm cho bức tranh bị lỗi lôm mà làm bẩn mặt tranh. Còn về đối xứng tranh có tính trang trí rất rõ và mạnh khiến cho tranh của tạo nên vẻ mặt thị giác một mỹ cảm hài hoà và cân bằng. Tranh của áp dụng hình thức này, một mặt thoả mãn nhu cầu về số nhiều của các loại cửa mặt khác trên thực tế đã làm đẹp cho môi trường sống để có tính thực dụng của tranh của được thực hiện đầy đủ.

Về màu sắc tranh của đòi hỏi phải mạnh, rõ ràng, đồ tươi và phải có tác dụng hỗ trợ, tô đậm không khí ngày tết, vì

thế nên trong khi chọn màu, thường hay dùng các màu đỏ tươi, xanh xắm, tím đậm, vàng tươi, vận dụng sự đối lập, sóng đôi giữa các màu để tạo nên sự rực rỡ nhiều màu sinh hiệu ứng thị giác, thấy tranh tươi tắn và hấp dẫn. Khi phối màu, nói chung, hay dùng phương pháp sóng đôi xanh đỏ dựa vào nhau, vàng tím xen với nhau, để phù hợp với nét đen nền trắng đối với những mảng màu lại yêu cầu phân bố cho đều đặn, diện tích nên vừa phải, so sánh phải mạnh mẽ, khiến người xem cảm thấy một cảm giác tươi mới và ưa nhìn là được. Từ những câu ca về bí quyết dụng màu để làm tranh trong dân gian như:

"Tím là sương, xanh là gân, ghép với đỏ vàng thêm mới tranh", "đỏ làm cho mới, vàng làm cho nhạt, nhiều xanh quá tranh thành chán ngắt" , " đỏ xen vàng, vui mắt mẹ, đỏ với tím thối vô cùng!"...

Ta thực sự cảm thụ được việc dùng màu trong tranh của là rất cầu kỳ, nó chẳng những phải tuân theo những quy luật về hoà sắc, mà còn chứa đựng một cảm tình màu sắc của con người, chúng đan xen với nhau, bởi thế mà màu sắc được thể hiện ra rất được dân chúng ưa thích.

Tranh của là một môn nghệ thuật dân gian, về mặt giá trị, nó không chỉ là sự hưởng thụ về thị giác mà còn tái hiện lên một thứ tinh thần và quan niệm lắng đọng trong đáy lòng con người và muốn sinh tồn mãi do đó tranh của có tính

xã hội rộng khắp và một sức tồn tại mạnh mẽ. Từ bình diện tinh thần nó khúc xạ sang nội dung lý tưởng của đời sống đông đảo dân chúng, bày tỏ được ra ý chí sinh tồn không ngừng tiếp nối của dân chúng dưới sự chế ước của văn hoá truyền thống và ngoại hoá chúng ra hình tượng thông suốt được với trạng thái tâm lý hiện thực. Trước tình hình tự nhiên, xã hội, con người, dân chúng đều đứng về cuộc sống hoà bình yên ổn, xua đuổi và tránh xa sự quấy nhiễu và vây khốn của thiên tai và nhân hoạ, mong muốn làm chúa tể vận mệnh và tương lai làm hy vọng tràn trề vào không gian mà mình đang sống, để cho trong những ngày tháng vẫn xoay liên tục này, luôn luôn có một chỗ dựa, một niềm an ủi về mặt tinh thần. Tóm lại, trong nghệ thuật sáng tạo của dân gian, mọi thứ con người từng trải qua đều được vĩnh hằng; sự theo đuổi một nguyện vọng tốt đẹp đều được ấp ủ, thuần hoá. Có thể tin được rằng sau khi được lịch sử gột rửa, tranh của hay là bông hoa mỹ thuật dân gian sẽ được bừng nở thắm tươi hơn

ĐOÁ HOA LẠ TRONG LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT THẾ GIỚI: Thư pháp của Trung Quốc

Tiêu Dao

Trong nghệ thuật của phương Tây viết chữ không thuộc loại hình 'nghệ thuật'; ở phương Tây có những hoạ sĩ thuộc trường phái hiện đại, đã mượn khí thế của thư pháp Trung Quốc để thể hiện những hình ảnh trừu tượng, song đó vẫn cứ là hội hoạ. Các dân tộc Trung Quốc cũng như phương Tây đều trải qua thời gian và ánh sáng văn minh từ thắt nút để nhớ đến chữ tượng hình rồi viết chữ trao đổi..., nhưng tại sao thư pháp lại chỉ có thể sinh ra ở dân tộc Trung Hoa?

Lưu vực sông Nin ba ngàn năm trước Công nguyên đã là đất thánh nơi loài người sinh ra chữ viết đầu tiên. Chữ viết của người cổ Ai Cập là chữ tượng hình, có những hình vẽ đã diễn biến thành những ký hiệu diễn đạt một ý gì đó hoặc phát thành âm. Các tế tu hay thư lại dùng thân lau sậy vót nhọn rồi vạch nét trên những tấm bằng đất mịn hay chấm vào màu rồi viết lên giấy có, do các nét chữ phần lớn đều như hình cái nêm gọi đó là chữ hình nêm. Chữ hình nêm

của người cổ Ai Cập và phương thức viết chữ đã được người Phêxêxi hấp thụ và cải tiến thêm, từ dạng hình vẽ biến ra thành chữ có nét bút hình dây. Những người lái buôn đã truyền bá loại chữ viết này cùng với những vật liệu dùng để viết ra nó như cán lau, bảng đất... trong khắp vùng Địa Trung Hải, trở thành nguồn gốc của chữ cổ Hy Lạp, chữ La tinh sau này cũng chịu ảnh hưởng của hệ chữ cái, cán lau thì được thay thế bằng bút lông ngỗng và bút sắt chấm mực viết lên giấy.

Chữ viết Tây Á cũng từ chữ tượng hình phát triển thành chữ ghép vần. Loại chữ viết từ những ký hiệu đơn giản và trừu tượng phiên đọc thành âm tiết, sau lại từ âm tiết cấu tạo thành ngữ ý này, khá đơn giản và máy móc, người viết không còn phải tìm linh cảm từ những sự vật trong giới tự nhiên một khi đã mất đi mối quan hệ với vẻ đẹp tự nhiên, thì cũng có nghĩa là hoạt động chữ viết đó đã mất đi nguồn gốc nghệ thuật của nó, thêm nữa viết bằng bút cứng không cần phải có sự tập luyện, thao tác đặc biệt, nhưng nó cũng không có cách nào làm cho nét bút cho thô chỗ mảnh, chỗ thưa chỗ dày cho thật tự nhiên được. Cũng như vậy giấy dùng để viết chữ của người phương Tây là từ giấy rơm đến giấy Đạo Lâm đều là những thứ vật liệu có tính hút nước rất kém không có cách nào thể hiện được sự thay đổi đậm nhạt, khô ướt của nét bút được. Một khi đã không có những

sự thay đổi đó, cũng có nghĩa là mất đi một thủ đoạn biểu hiện nghệ thuật cơ bản nhất, cũng không có cách nào qua việc viết chữ để diễn đạt tâm tư tình cảm của tác giả, và như thế tất nhiên cũng mất đi hiệu quả nghệ thuật làm rung cảm lòng người của một tác phẩm nghệ thuật.

Hình ảnh ban đầu của chữ viết Trung Quốc cũng giống như chữ viết cổ Ai Cập ở thời kỳ đầu, nghĩa là cũng bắt đầu từ chữ tượng hình, sớm nhất là chữ trong văn giáp cốt sưu tầm được khi khai quật khu di chỉ ở Tiểu Đồn An Dương tỉnh Hà Nam, cách ngày nay khoảng hơn 3000 năm. Những chữ viết này là khắc bằng vật sắc hoặc dùng bút mềm chấm màu viết lên mai rùa hoặc xương trâu bò. Điều đáng chú ý là ở di chỉ đó còn khai quật được cả bút lông làm từ lông thú, mức độ khó khăn khi khống chế bút lông cũng đủ để chứng minh rằng lúc đó khi viết chữ đã cần phải có một yêu cầu kỹ thuật nhất định. Bút lông khi đẩy bút đi là thể hiện được nét đậm nhạt, khô ướt, thô mảnh ... sự thay đổi của nét bút và màu mực gần như trực tiếp phản ánh ra sự biến đổi tình cảm của người cầm bút, bất kể là trạng thái tinh thần thô kệch hay tế nhị thế nào, đều có thể thấy được ở nơi ngọn bút, điều đó thì bút cán lau, bút lông ngỗng, bút cứng khó có thể so bì được. Thư pháp của Trung Quốc lại có mối liên hệ nội tại rất sâu sắc đối với hội hoạ đều bắt nguồn từ ghi lại sự việc " *nên người biết vẽ thường hay giỏi viết*" (lời

Trương Nhan Viễn đời Đường), nhà nghệ thuật tự mình đã có thể gán bó được mối liên hệ nghệ thuật giữa thư với họa. Việc sao chép văn thư ở các nước phương Tây rất khó có thể mang đến cho họa sĩ niềm linh cảm sáng tác.

Ngoài việc kết cấu chữ viết tượng hình đặc biệt độc đáo hình thành ở Trung Quốc thời xưa và dụng cụ viết chữ có cùng nguồn gốc với thư họa và phương thức tư duy truyền thống của dân tộc Trung hoa cũng có tác dụng thúc đẩy rất mạnh mẽ trong việc phát triển nghệ thuật thư pháp. Phương thức tư duy nhận thức thế giới của các nhà hiền triết của dân tộc Trung hoa rất linh hoạt, có sự khác biệt khá lớn so với người phương Tây. Thí dụ triết gia cổ Hy Lạp Hêra cơ lít và triết gia Đức Rô Colit... trong khi vạch trần vấn đề nguồn gốc của thế giới, đã chỉ ra lửa và nguyên tử là những vật chất hết sức cụ thể; trong khi đó nhà triết học Trung quốc thời Xuân Thu là Lão Tử lại cho rằng "đạo" (tức quy luật phát triển của sự vật khách quan) là thứ vật chất trừu tượng, là nguồn gốc của thế giới. Nhà y học cổ Hy Lạp Hi pô Crat cho rằng "vết thương vào trái tim có thể dẫn đến chỗ "chết", thì những nhà y học cổ đại của Trung Quốc hầu như ai cũng coi "khí" là động lực của sinh mệnh con người. Các nhà nghệ thuật cổ Hy Lạp, La Mã coi việc nhào nặn đối tượng một cách khách quan là mấu chốt của ma lực nghệ thuật, các nhà nghệ thuật cổ đại của Trung quốc trước hết

nhấn mạnh việc nắm bắt lực lượng tinh thần nội tại, gây xúc cảm của sự vật khách quan, tức là "*khí vận sinh động*" trong "*Lục pháp*" mà Tạ Hách thời Nam Tề nêu ra, các nhà nghệ thuật Trung quốc chủ trương "*trông mặt mà bắt hình dong*", ngược lại coi thủ pháp sáng tác chỉ chăm chú vào mô tả hình tượng cụ thể là cái việc "*đọc cây thì mất rừng*" (Lời của Lưu An đời Hán. Nguyên văn là: chăm chú vào một sợi lông thì mất cả bộ mặt). Từ đó có thể thấy rằng tư duy hình tượng và tư duy trừu tượng của các bậc hiền triết Trung hoa trước đây luôn liên hệ chặt chẽ với nhau. Kết cấu tâm lý của dân tộc này đã thai nghén ra bộ mặt và cốt cách độc đáo của nghệ thuật thư pháp Trung Quốc. Thư thể trong thư pháp của Trung Quốc đại thể chia ra mấy loại chính là triện thư, lệ thư, khải thư, hành thư và thảo thư. Trong triện thư lại chia làm đại triện và tiểu triện; giữa lệ thư và thảo thư có chương thảo, giữa hành thư và khải thư là hành khải, viết phóng khoáng hơn thảo thư là cuồng thảo... những loại chữ trên đã lần lượt được viết trên các vật liệu như giáp cốt, vàng, đá, tre, giấy... từng qua một giai đoạn phát triển lâu dài.

Ngay từ hơn 3000 năm trước, các sứ mo của thời Ân Thương đã khắc viết chữ tượng hình trên mai rùa, trên xương, phần lớn là nhằm ghi chép việc chiêm bốc, sử gọi là "*bốc từ*". Những việc làm đó đã chuẩn bị sẵn kỹ xảo để viết,

để đeo khắc, hiển hiện ra thể cách chữ đại triện của Giám Cổ, Sáu Đình, kết cấu chữ viết từ độc thể phát triển lên thành hợp thể, đồng thời xuất hiện một số lớn chữ hình thanh, là chữ cái của kim văn về sau.

Sự tiến bộ của văn hoá đồng thau, đã mang lại cho triện thư đời Thương - Chu một khoảng trời phát triển rất rộng lớn. Đời Thương đã bắt đầu đúc chữ lên các đồ di khí như chung, đỉnh để ghi việc nước, sử gọi đó là "kim văn", là đại triện. Đến đời nhà Chu, kim văn đã phát triển thành thực, "lửa lò đã xanh". Đến thời Xuân thu Chiến Quốc, thế lực của vương thất ngày một suy yếu, các chư hầu tự đúc lấy di khí, kim văn giảm bớt đi. Đến trước khi nhà Tần thống nhất sáu nước, đại triện đã lưu hành khắp nơi, kim văn được khắc trước lên khuôn gổm, sau khi đúc ngược, đồ dùng được đúc xong thì chữ cũng hiện ra (đôi khi, người ta trực tiếp khắc chữ ngay lên trên đồ dùng ấy), nổi tiếng nhất là văn khắc lên "Tán thị bàn" và "Mao công đỉnh" ở đời Chu, khí thế sâu nặng, vững vàng, chữ khác rõ ràng mạch lạc, và đầy vẻ biến hoá, từ đầu đến cuối, dùng bút quen để lộ nét sắc nhọn, quãng giữa thô và dầy, nét phần nhiều là thẳng thân, ít có nét bút vòng tròn trở lại.

Tần Thuỷ hoàng sau khi thống nhất Trung Quốc, về mặt chữ viết đã thi hành chính sách "sách cùng chữ". Thừa tướng Lý Tư đã giản hoá chữ đại triện do Sở Trụ đời Chu tổng kết,

gọi là "*tiểu triện*", tương truyền "*chữ khắc trên Thái Sơn*" là bút tích của Lý Tư, Trương Hoài Cẩn đời Đường nói: "hoạ như sắt đá, chữ như bay động", "thể của bay bổng, hình đoan nghiêm". Chữ "*tiểu triện*" qua cải tạo đi, giản tiện hơn chữ đại triện, lại dễ viết, hình thể hơi dài, tròn đều và ngay ngắn, hàm súc thẩm mỹ phong phú hơn. Nhưng đời Tần "việc tâu lên quá nhiều, chữ triện khó thành", thế là, cuối đời Tần, viên cai ngục quản lý tù nhân ở huyện nha là Trình Mộc Phan thu thập các thể chữ lưu hành trong dân gian, nét chữ giản lược hơn cả chữ "*tiểu triện*", viết ra càng tiện lợi hơn, khi đưa bút xuất hiện nét mác, dạng chữ có xu hướng dẹt hơn, dùng nó để sao chép hồ sơ trong nhà lao, cho nên gọi là "*lệ thư*". Sự ra đời của *lệ thư* đã hoàn thiện thêm một bước thư cho chữ Hán, nó là đầu nguồn của *khải thư* và chương thảo, là một cuộc đổi mới nữa trong lịch sử thư pháp.

Cho đến thời Lương Hán, *lệ thư* đã thịnh hành khắp triều dã, lịch sử thư pháp gọi đó là "*Hán lệ*", nó được khắc trên bia trên đá, khí thế mạnh mẽ và hồn hậu. *Lệ thư* được nhà Hán viết lên mộc giản, bút pháp bay bổng tự do, nên gọi là "*thảo lệ*" tức là thư viết thảo, sau khi được quy phạm hoá, hình thành ra chương thảo. Cuối đời Hán, nghe nói Trương Chi đã bỏ đi nét mác của *lệ thư* trong chương thảo và để các chữ lẻ hô ứng kết hợp với nhau, cạnh các chữ giả tá lẫn

nhau, thứ chữ gọi là "*kim thảo*" bắt đầu từ đây, và Trương Chi cũng được tôn vinh là "*Thảo thánh*"

Thư pháp của Nam Bắc triều Lương Tấn thời Tam quốc thư pháp lại được nghệ thuật họa thêm nữa, các nhà thư pháp liên tục xuất hiện, đồng thời cũng nảy sinh và hoàn thiện thêm nhiều thư thể mới, là cao trào phát triển của thư pháp Trung Quốc. Thể chữ khắc trên bia Bắc Ngụy đã được nảy bật ra từ trong lệ thư đang được thịnh hành, đó tức là "Ngụy thể", nó đã giản hoá nét mác trong chữ *Hán lệ*, thể chữ quy chỉnh lại lớn khoẻ hơn mà không mất vẻ hoạt bát, bắt đầu quá độ sang *khải thư*. Đại thần nước Ngụy thời Tam quốc là Chung Dao được tôn vinh là *Ông tổ của Khải thư*. *Khải thư* cũng gọi là *chính thư*, *chân thư*, dạng chữ chân phương bằng đặn, đã làm thay đổi đi nét mác trong *lệ thư*. Vị phu nhân của Đông Tấn là người được Chung Dao truyền nghệ cho, chuyên sở trường về *lệ thư*. Trên cơ sở *lệ thư*, rất nhanh chóng, loại *hành thư* khi viết được lưu loát liên tục lại cũng dễ biến nhận ra. Thời Tây Tấn nghiêm cấm dựng bia, tài năng nghệ thuật của các nhà thư pháp ào ào chuyển dịch sang viết mộ chí và các loại văn bản, sách chép tay... thiếp trở thành vật thưởng thức để các văn nhân đương thời truyền tay ngắm nghía, như *Bình phục thiếp* của Lục Cơ, *Tấn thủ châu dân thiếp* của Vệ Quán... Thời Đông Tấn trào lưu đó càng thịnh hành, cha con Vương Hy Chi, Vương Hiến Chi (gọi tắt là Nhị Vương) có *khải*, *hành*, *thảo thư* đại biểu

cho thành tựu cao nhất về nghệ thuật thư pháp thời kỳ này. Dương Hân, Vương Tăng Hiền, Thích Trí Vinh... của Nam triều cũng chỉ có thể đứng sau người này.

Vương Hy Chi được tôn vinh là *Thư thánh* (321 - 379) có sách ghi (303 - 361) tự Dật Thiệu, người Lâm Cận, Lang Nha (nay thuộc Sơn Đông) chuyển đến ở Sơn Âm, Hội Kê (nay là Thiệu Hưng tỉnh Triết giang) làm quan đến Hữu quân tướng quân, Hội Kê nội sử. Khi còn nhỏ, theo học Vệ Phu nhậm, sau này lớn lên chấp nhật những mặt hay trên bia khắc của mọi nhà, dùng bút theo *thảo thư* của Trương Chi đời Hán, lại áp dụng cái thần vận trong *khải thư* của Chung Dao thời Tam quốc, lấy thể thư bay bổng thanh thoát làm biến đổi phong thái thô kệch của Hán, Ngụy. Phong cách thư pháp của ông phong phú và nhiều biến đổi theo tính tình của ông, đáng để cho cả trăm đời phải tôn sùng.

Vương Hy Chi sở trường về hành thư, *Lan đình tự* là một trong những bút tích tinh túy của ông, đời gọi là *Thiên hạ đệ nhất thư*. Qua lưu giữ nhiều lần truyền đến Tăng Biên Tài đời Đường, tương truyền Đường Thái tông Lý Thế Dân sắc lệnh cho Tiêu Dục lừa để lấy ở chỗ Biện Tài, lấy được rồi nâng niu yêu mến suốt đời, cho đến chết cũng chôn theo ở Thiệu Lăng. Sinh thời, Lý Thế Dân ra sức đề xướng vương tự, lệnh cho Triệu Mạc, Phùng Thừa Tổ, Ngưu Thế Nam... cùng nhại theo, rồi đem ban thưởng cho quý thích trọng thần.

Lan Đình tự của Vương Hy Chi làm vào năm Vĩnh hoà thứ 9 (năm 353 công lịch) khi sửa lễ kỳ yên ở Lan Đình, Sơn Âm, lúc đó tụ hội tới 41 vị danh sĩ, cùng nhau rượu chè thơ phú để mong trừ bỏ được tà ác. Lúc đó Lan Đình mới bước vào xuân "Có núi cao sừng sững, có rừng trúc xanh rì lại có suối trong róc rách soi bóng hai bờ". "Trời trong khí lành, gió thơm đưa dịu". Mọi người ngâm vịnh rồi, Vương Hy Chi cao hứng lên để tựa cho tập thơ, chuyển khoái cảm tinh thần trong khi ngây ngất say với cảnh sắc tự nhiên thành những nét chữ sâu sắc và thanh đậm. Ngụy Tấn Nam Bắc triều là thời kỳ xã hội Trung Quốc rơi vào cảnh hỗn loạn nhất, các văn nhân sĩ phu mất hết hy vọng trong chính trị, đành "buông thả hình hài" trong núi non, mong được giải thoát tinh thần và giải phóng cá tính. Sau khi từ quan, Vương Hy Chi cũng ngao du sơn thủy và thốt lên rằng: "Cuối cùng ta sẽ được vui đến chết!" bởi vậy *Lan đình tự* đã tập trung thể hiện "Người nước Tấn thể hội tự nhiên với lồng ngực trống rỗng và ý vị huyền học, nhưng vẫn trong sạch từ trong ra ngoài, một mực sáng sửa, xây dựng một giới hạn ý niệm cao nhất, đẹp và tinh khiết nhất(Lời của Tống Bạch Hoa).

Sau buổi lễ kỳ yên ở Lan Đình ra về, Vương Hy Chi lại viết lại nhiều bức nhưng không sao bằng tác phẩm viết ngay lúc ấy. Đến ngay như những bản người đời Đường nhại lại cũng mỗi bản một đặc điểm riêng; Ngu Thế Nam chép thì chác chán có sức nặng; Chủ Toại Lương viết thì nhuần nhả đẹp đẽ; Phùng Thừa Tổ chép thì thông thoát khoẻ khoắn.

Đường Thái tông Lý Thế Dân ca tụng Vương tự như: "*Rồng mùa trước của trời, hổ nằm rơi tổ phượng*" tức là bút ý trong nét mềm có cứng, phô ra cái đẹp bình lặng êm ả tự nhiên, khiến cho tâm tưởng con người bước vào thế giới như lời tựa đã tả.

Từ bản Phùng Thừa Tổ nhại lại được lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung, kết tự và chương pháp của toàn bức gọn gàng chặt chẽ, từ chữ "Vĩnh" mở đầu đến chữ "văn" cuối cùng, tuy là dùng nét *hành thư* vẫn nhiều chỗ giữ bút pháp *khải thư*, giữa các chữ với nhau không liên nét, nhưng bút ngắn mà ý không lìa, một mạch từ đầu chí cuối, thậm chí trong đó cá biệt có chỗ bị sửa chữa, nhưng cũng chưa làm hại đến mạch khí và chương pháp. Hầu như tất cả những nhà thưởng thức đều ca ngợi lối kết tự phong phú và nhiều biến đổi, đặc biệt là hơn hai chục chữ "chí", cách viết chẳng chữ nào giống chữ nào, ngay đến chữ "nhất" cũng mỗi chữ một vẻ thật xứng đáng một thiên tuyệt bút!

Phong cách thư pháp của Vương Hỷ Chi thay đổi theo tính tình của ông, đại để có thể chia làm hai loại, một là linh hoạt tự nhiên, loại thứ hai lấy cổ thô là chính. Khi ông viết *Tang loạn thiếp*, buồn bực đến cực điểm, nét bút như chuỗi nước mắt nối nhau. Lại như *Di mẫu thiếp*, bởi trong lòng nặng nề, phong thái thư pháp tỏ ra dày dặn lảng động.

Nguồn mạch của thư pháp đời Đường, cở từ khípháchdôi dào của một đế quốc. Chính phủ nhà Đường luôn đề xướng

việc đeo đá dựng bia để ca ngợi hoàng quyền, thể hiện điều "văn trị, võ công" nghệ thuật thư pháp có liên hệ chặt chẽ với trực tiếp với công dụng xã hội. Thư pháp đời Đường lấy Nhị Vương đời Đông Tấn làm gốc, tự thành cốt cách nghệ thuật hào phóng và khoẻ khoắn, so với trước đó, khảo thư càng cầu kỳ về pháp độ, phong cách *thảo thư* với tư ý phóng khoáng đã làm thay đổi thú thẩm mỹ chú trọng mặt trong của người Tấn. Chẳng hạn như *khảo thư* của Nhan Chân Khanh, khí thế lớn lao, át cả hồn phách người khác; *khởi thư* của Liễu Công Quyền lại rắn rỏi trong thể hiện, vững đẹp từ cốt lõi, nên thường được gọi liền tên hai người là "Nhan - Liễu"; Trương Húc và Thích Hoài Tố lại khai sáng ra hình thức *thảo thư* mới - *cuồng thảo*, thể bút liên miên xông xáo nối liền từng chữ lại với nhau như rồng rắn tranh nhau ào ào lên mặt giấy, mạnh mẽ và buông thả, đáng khen là nhất tuyệt.

Thư đàn trước thời Bắc Tống luôn chìm đắm trong pháp độ của người đời Đường, về sau mới xuất hiện "Tứ đại gia" là Tô Thức, Hoàng Đình Kiên, Mễ Phi, Thái Tương (trong sử gọi là Tống Tứ gia), họ đã đột phá khuôn khổ cốt cách của người đời Đường, góp nhặt những gì tinh túy của Nhị Vương và của người Đường trực tiếp chứa vào lòng mình thể hiện ra phong cách hành thư khác nhau của mình, xây dựng tình thần thư pháp "Tống nhân thượng ý". Phong cách cầm bút của Tô Thức nổi tiếng trên đời với vẻ chìm vũng, hào phóng, kết tụ của Hoàng Đình Kiên trong chặt ngoài lỏng, được

khen là có thể mảnh mai; Mễ Phi lại có riêng một phong cách, thật thà, nôm na và thoải mái, buồn vui lâm li; Thái Tương lại có một thư thể nhỏ nhả đoan trang, khiêm nhường hơn ba người trước. Đến *Sáu kìm thư* của Tống Huy tông Triệu Cát, lại thể hiện một vẻ mặt mới của khái thư. Phong cách thư pháp của "Tống Tứ gia" luôn thống trị thư đàn Nam Tống; và cũng có người vượt ra khỏi phạm vi đó như Trương Tức Chi cuối đời Nam Tống, tiếp nhận mặt mạnh của đông đảo mọi người mà không rơi vào khuôn sáo của Tô Thức, Mễ Phi, tự tìm ra một con đường, chữ *đại khái* của ông nhuần nhuyễn với nét bút *lệ thư*, thô dày và cao cả, khoẻ và phóng khoáng, rất có ảnh hưởng ở cuối đời Tống.

Thế chữ ở hai đời Minh Nguyên phần lớn ở thế dầm chân tại chỗ. Một tay "cụ phách" trong thư đàn đời Nguyên là Triệu Mạnh Phủ giữ truyền thống tinh thông dày dặn, chọn lọc phong cách tốt đẹp của "Nhị Vương", có sở trường đủ các loại thể; Tiên Vu Khu thì lại lấy sự ky vĩ thoải mái dễ hơn người, có những nét khác với thể cách của "Nhị Vương". Các nhà thư hoạ đời Minh như Chúc Doãn Minh, Văn Trung Minh, Đồng Kỳ Xương... đều lấy "Nhị Vương" làm ông tổ, phong cách viết bay bướm thoải mái, nhưng ít có sáng tạo. Cuối đời Minh và cả đời nhà Thanh là thời đại có rất nhiều ý nghĩa trong lịch sử phát triển thư pháp, tập trung thể hiện phong cách nghệ thuật rất rõ ràng của cá nhân các nhà thư pháp. Bút pháp cuồng thảo của Từ Vị cuối đời Minh và Phó Sơn đầu đời Thanh đã quét sạch thói quen uỷ mị yếu mềm,

thảo thư của Từ Vị điên cuồng không kìm giữ, bung ra cả một nỗi niềm căm giận, *thảo thư* của Phó Sơn hào phóng mạnh mẽ, khí thế ào ào. Thế nhưng thư đàn đầu đời Thanh, hầu như bị thể chữ quan các Ô, Phương, Quang bao trùm, tẻ đoan quá ư sùng thượng thiếp học đã làm cho phong cách thư hoạ đi tới chỗ mềm yếu không vươn dậy được. Đến giữa đời nhà Thanh lại dấy lên phong trào bìa học, các nhà thư hoạ lại thu được nhiều điều bổ ích từ trong vàng đá như Kim Nông đã quay ngược lên "hoa sơn bị" của nhà Hán, sáng tạo ra "*Tất thư*" bắt đầu từ nét vuông, thu nét về, ngang thô, dọc mảnh, không ra lệ mà cũng chẳng giống khải, có nhiều ý thú vị. Trịnh Nhiếp đã kết hợp nét bút lệ thư với hành khải làm một, tự xưng là "*Lục phân bán thư*" còn gọi là thể "*đá cuối rái đường*", dọc ngang không hạn chế. Những người như Đặng Thạch Như, Hà Thiệu Cơ, Triệu Chi Liêm, Ngô Xương Thạc ở cuối đời Thanh, đều từ nét triện trụ từ tiên Tần đến Lương Hán, cũng như các bản bìa của Nam Bắc triều và Tùy - Đường để được cái hay, rồi luyện chung một lò để tạo ra một phong cách thư pháp có nét bút khoẻ khoắn, tư chất siêu phàm. Như Ngô Xương Thạc, triện thư lại được sức bút "*Thạch Cổ Văn*", khí độ chữ viết lên gạch ngói của Hán, Ngụy, Lục triều, mọi thể chữ của các loại trầm hùng cổ kính, đậm đà chất phác, ảnh hưởng rất lớn đến các nhà thư pháp cận đại và hiện đại.

Cái đẹp của thư pháp sinh ra cùng chữ viết, đại để là vào cuối đời Xuân Thu, những người viết chữ đã có ý thức nghệ

thuật hoá thư pháp di, nói tóm lại, cái đẹp của thư pháp trước hết là đã hình tượng hoá được tinh thần trù tượng.

"Chữ thế nào người thế ấy", đã gọi là một nghệ thuật trù tượng, thì những cái mà thư pháp thể hiện, chính là vẻ đẹp trong thế giới tinh thần của con người, trên tổng thể, nó đã phản ánh tình hình tư tưởng và trạng thái tinh thần của tác giả. Như trong *Tế diệt văn cáo* bằng thư pháp hành thảo của Nhan Chân Khanh đời Đường, giữa những hàng chữ biểu lộ ra nỗi đau như cắt và tình cảm căm giận của tác giả, còn trong *Tĩnh Ký Hiên* mà Nghê Tấn gửi cho bạn bè, thì lại giống một ao nước trong, đậm bạc phẳng lặng, êm ả xa vời, thể hiện đầy đủ tâm trạng của một ẩn sĩ. Phẩm tính của người viết cao hay thấp lại càng là đạo đức tinh thần mà người thưởng thức mong cầu thấy được, và luôn được các nhà thư hoạ các thời đại coi trọng.

Giới hạn của tác phẩm thư pháp, là thông qua thứ ngôn ngữ tạo hình cơ bản nhất là nét bút đi đến từng con chữ, từng dòng chữ, trong đó có kỹ xảo nghiêm ngặt nhưng lại rất linh hoạt của cách viết, thông thường có thể ví với những yếu tố quan trọng như "xương, thịt, gân, máu" song vẫn thể hiện được tinh thần, khí chất con người chứ không phải là hiện tượng sinh lý cụ thể.

"Xương", tức là sức mạnh quả cảm, đưa bút kiên định không mềm yếu, để có thể chống đỡ hình thể cho chữ viết.

"Thịt" tức là sự biến đổi nét bút thô hay mảnh, "chỗ thua thì ẩn bút cho đầy, chỗ đầy thì nhấc bay bút lên, ẩn cho đầy tức là béo, nhấc bút cho bay lên là gầy (lời Trần Dịch Tăng đời Nguyên) sự biến hoá cho nét bút thô hay mảnh cần phải "xương thịt cân xứng", quá béo thì thành "con lợn đen", nhiều xương quá lại trở nên "gân guốc", "thuần xương thì không có thịt", thuần thịt thì không có lực", trong đó chứa đầy phép biện chứng.

"Gân", tức là mối liên hệ giữa các nét chữ. Đát Trung Quang đời Thanh nói: "Gân xoắn kết với nhau đang xoay chuyển", thể bút có được nhờ sự thông suốt của gân, mạch.

"Máu", tức là quan hệ biện chứng của nước với mực: "Chữ sinh ra từ mực, mực sinh ra bởi nước, nước tức là máu vậy!", "nước quá đầm thì thịt tản, quá ráo thì thịt khô; mực đậm quá thì thịt xệ, nhạt quá thì thịt mỏng" (lời Trần Dịch Tăng đời Nguyên) "khô ướt xen lẫn nhau" mới có thể có được mỹ cảm của sự mềm rần cùng nâng đỡ nhau.

"Xương, thịt, gân, máu" không thể mỗi thứ đứng riêng một mình, mà cần có "khí" xuyên suốt. "Khí" tức là lực lượng tinh thần cảm hoá người ở trong tim nhà nghệ thuật, trong khi viết chữ đã hoá giải thành bút mực làm rung động lòng người, và cũng là năng lực thống lĩnh "xương, thịt, gân, máu" và các nét chấm, các con chữ, các hàng chữ... và phú cho nó một sinh mệnh.

Thư pháp tuy là một nghệ thuật trừu tượng, nhưng không phải là kết quả của sự tư duy lô gíc trừu tượng, nó có từ cảm thụ thẩm mỹ của nhà thư pháp với muôn vật trong tự nhiên, như dùng "xương, thịt, gân, máu" cấu tạo nên sinh mệnh, hoà trộn vào thành sự cấu tạo nghệ thuật của thư pháp. Người xưa hình tượng hoá động tác vẽ nét chấm như "đá lăn từ đỉnh núi", nét thẳng trong thư thảo như "sợi mây khô muôn tuổi", nét ngang như "một lớp mây thành", nét gấp tựa "cánh tay co của tráng sĩ"... đưa bút thì phải "như dùi vẽ cát", như "vết dột mái nhà"... Còn những hình thái bút mực khiến người ta liên tưởng đến những sự vật xấu xa (như con lợn, như đuôi chuột...) thì khó có thể từ đó mà nhận được một sự hưởng thụ thẩm mỹ. Khang Hữu Vi đời Thanh từng nói: "Viết chữ, là hình ảnh". Đã là một loại nghệ thuật tạo hình, thư pháp là "quý ở hình, không quý ở động tác, mang động tác vào nét, nét trở nên thô tục, đều là bệnh của chữ vậy (lời của Mễ Phi). Thư pháp không phải là máy móc hội nhập tất cả mọi hình thái tự nhiên, mà là bắt được cái thần của một sự vật vốn có lực độ nào đó, gây cho người ta một sự liên tưởng đầy mỹ cảm. Trương Húc đời nhà Đường sau khi xem Công tôn đại nương múa kiếm, thảo thư mỗi ngày một tiến bộ, Lôi Thái Giản đời Tống khi viết "*Giang thanh thiệp*", có linh cảm từ từ tiếng sóng réo râm trời khi nước sông dâng ào ạt. Cũng như vậy, sự cộng hưởng giữa người thưởng thức với người sáng tác, cũng có từ sự thể nghiệm với vẻ đẹp tự nhiên. Lý Bạch đời Đường cảm nhận

thấy nét thảo thư của Hoài Tố "nổi gió đổ mưa kinh ào ào, hoa rụng tuyết bay mênh mang sao!"

Do muôn vật trong tự nhiên mỗi thứ đều tồn tại những hình thái mỹ cảm khác nhau và tâm lý cá tính của mỗi một nhà thư hoạ cũng khác nhau, hình thái thể chữ các loại trong nghệ thuật thư pháp đều có sự hàm chứa bên trong vẻ thâm mỹ rất phong phú như nét đẹp, nét cao quý, sự bức tức và sự hóm hỉnh...

Cái đẹp của thư pháp còn ở chỗ thống nhất cao độ giữa kết tự và chương pháp, tất cả những tác phẩm hay về thư pháp đều không thể tách rời sự cấu thành của nét bút và chương pháp bao gồm sự hành khí bao quát và bố cục toàn bức viết. Chương pháp tức là thống nhất những cá thể lại với nhau trong một tinh thần hoàn chỉnh.

Kết tự là sự xếp đặt các nét chữ, cũng còn gọi là bố bạch, những chỗ trống giữa các nét chữ cũng là một bộ phận hợp thành của kết cấu; hư thực ở lẫn bên nhau kết hợp giữa trắng và đen, mới thể hiện được vẻ đẹp của kết cấu. Các nhà thư pháp thời xưa đã đúc rút ra kinh nghiệm rất phong phú, mà nổi tiếng nhất là 36 phép kết tự của Âu Dương Tuân đời Đường, ông nêu ra 36 loại quy luật kết tự linh hoạt như, đặt chống, tránh cũ, luôn lách, hướng ra sau, hơi lệch, nhường nhau, lấp chỗ trống, dính vào nhau, thay đổi nhau, tăng giảm, nắm chắc, cứu ứng, vòng ôm trở lại... Người xưa còn chú trọng đến sự biến hoá trong kết tự. Trương Húc thấy

công chúa với Đàm Phu tranh đường nhau trên một lối đi nhỏ, chẳng ai nhường ai, bèn tránh sang một bên, từ trong đó cảm nhận ra rằng kết hợp cạnh nhau trong thảo thư cần phải tiến thoái so le có trật tự, càng lùi nhường chỗ cho nhau hợp lý.

Thể chữ khác nhau có vẻ đẹp kết cấu khác nhau, thảo thư nét như rồng rắn quần nhau, nét thảo thư "từ cao nổi xuống, như tháp nhọn nhà cao ("tứ thể thư thể" Vệ Hoàn đời Tấn) nét chữ triện như gỗ chồng trong cung các.

Chương pháp có từ sự hành khí trong hai ba dòng chữ, hành khí là quan hệ dâng mắc và hô ứng hữu cơ giữa các chữ với nhau, bút ngắt ý không lìa. Hành khí của chữ một hàng bản thân nó đã cấu tạo nên chương pháp cho toàn bức.

Qua Thư Trí đời Thanh cho rằng mấu chốt của chương pháp là ở chỗ "Viết chữ đầu tiên", khí thế của nó phải giữ cho đến cuối cùng, thì chữ đó là lãnh tụ của cả bài". Giả sử chữ đầu tiên một hai nét xấu, thì không có cách nào thống lĩnh được cả dòng, nếu nhiều lần như thế xảy ra thì không có cách nào thống lĩnh được chương pháp cả bài, chương pháp rối loạn, khí thế cũng mất hết. "Nhất bút thư" (viết một nét) mà lịch sử thư pháp ca ngợi cũng là chỉ chữ đầu chữ cuối trong thảo thư tạo một hơi mà thành, nét bút kế thừa nhau; như Trương Chi, Vương Hy Chi... cũng đều giỏi về mặt này.

TỈ ẤN HOÀNG ĐẾ SỚM NHẤT THẾ GIỚI

Diệp Ki Phong

Hoàng đế các triều đại đều có ấn chương để làm tượng trưng cho quyền lực nhà vua và làm bằng chứng thay mặt quốc gia hành sử quyền lực. Tỉ ấn hoàng đế sớm nhất được khắc khi Tần Thủy hoàng ở ngôi, có hai loại. Một là Thặng dư lục tỉ. *Tấn thư. Dư phục chí* ghi : "Thặng dư lục tỉ, Tần chế dã, viết Hoàng đế hành tỉ, Hoàng đế chi tỉ, Hoàng đế tín tỉ, Thiên tử hành tỉ, Thiên tử chi tử, Thiên tử tín tỉ. Hán tuân Tần bất cải" (Thặng dư lục tỉ là chế độ đời Tần gồm Hoàng đế hành tỉ, Hoàng đế chi tỉ, Hoàng đế tín tỉ, Thiên tử hành tỉ, Thiên tử chi tỉ, Thiên tử tín tỉ. Hán theo như Tần, không đổi) Sáu quả tỉ này là ấn chương Tần Thủy hoàng sử dụng khi xử lý việc chính sự thường ngày. Hai là Tần Thủy hoàng ngọc tỉ nổi tiếng. Tương truyền quả ấn vuông này được làm bằng ngọc Lam Điền, núm Si hổ (Si : con rồng không có sừng trong truyền thuyết cổ đại), chữ trên ấn do Thừa tướng Lý Tư viết, có sách nói là "Thụ mệnh ư thiên, kí thọ vĩnh xương" (theo *Hậu Hán thư. Từ Cầu truyện chú*), có sách nói là "*Thụ thiên mệnh, Hoàng đế thọ xương*" (theo *Tây Hán hội yếu* dẫn lời ghi của Từ Quảng). *Sứ kí Cao tổ bản kí* nói khi Hán Cao tổ đem quân vây bức Hàm Dương,

“Tân Vương Tử Anh tố xa bạch mã, hệ cảnh dĩ tổ, phong hoàng đế tử, phù, tiết, hàng Chỉ Đạo bàng.” (Công tử Anh nước Tân xe trắng ngựa trắng, buộc thắt cổ bằng dây, gói ngọc tử hoàng đế, phù tiết, dấu hàng ở gần Chỉ Đạo). Tử Anh đem dâng tử ấn hoàng đế, hẳn là 7 quả ấn vương nói trên.

“Thặng dư lục tử” nhà Tần từ Hán về sau sử sách không còn nhắc đến có lẽ là bị Hán bỏ. Nhưng ngọc tử của Thủy hoàng thì được nhà Hán coi là ngọc tử truyền quốc, đời đời trao truyền, và dần dần được thần thánh hoá, đem đặt cho nó rất nhiều câu chuyện li kỳ. Quả ấn vương này có thể đến cuối thời Đông Hán đã bị mất. *Tam Quốc chí. Ngô chí Tôn Kiên truyện* Bùi Chú dẫn Ngô thư nói khi quân Tôn Kiên đến Lạc Dương, quét sạch tôn miếu nhà Hán, quân sĩ phát hiện trong giếng có ánh sáng ngũ sắc, Tôn Kiên sai người xuống giếng đào được truyền quốc tử của nhà Hán. Những ghi chép kiểu thần thoại này rõ ràng không đáng tin lắm. Còn như trong sử sách các triều đại thường xuất hiện những đoạn ghi chép nói rằng một hoàng đế nọ bắt được Thủy hoàng ngọc tử, thì chẳng qua là những câu chuyện bịa đặt của những kẻ thống trị cốt dối mình lừa người, ra cái điều ta là chân long thiên tử mà thôi. Đến thời Minh Thanh, những trò bịp ấy đến ngay các hoàng đế đương thời cũng không còn tin nữa. Như năm Càn Long thứ ba, một kẻ tên là Cao Bán dâng cho Càn Long một quả “Thủy hoàng ngọc tử” nói là bắt được ở sông Bảo Ứng. Quả ấn này hình vương, núm hình bát úp, cạnh dài 6,7 cm, màu đen bóng, lưng ấn

trang hoàng hoa văn rồng Si quấn, khắc 8 chữ điều triện "Thụ mệnh ư thiên, kí thọ vĩnh xương". Càn Long hết sức nghi ngờ quả ấn này cho là không phải, phán rằng : "Xem qua tuy giống ngọc tỉ đời Tần từ xưa truyền lại, song chữ triện vụng về, không phải lối chữ trùng điều của Lý Tư, thì đã rõ" ⁽¹⁾. Lại nói : "Ngọc Tỉ nhà Tần đã cháy thành tro, cổ nhân đã bàn kĩ rồi. Dầu mà có còn thì vật ấy của Doanh Chính, Lý Tư sao có thể được cất chung với truyền bảo của bản triều ?" ⁽²⁾ Ngày nay, ấn ấy bề mặt bị xước bong ra, để lộ bên trong là chất gốm màu nâu đen, thì ra là ấn gốm chứ chẳng phải ấn ngọc ! Dưới thời phong kiến chuyên chế mà có người dám đem ấn gốm làm rởm ngọc tỉ truyền quốc của Tần Thủy hoàng để lừa hoàng đế, thật quả dễ sợ ! Và cung cách làm rởm của quả ấn này cũng thực có thể chứng minh những điều ghi chép của sử sách liên quan đến truyền quốc ngọc tỉ là không thể tin được.

Tỉ ấn của hoàng đế triều Tần đã không thể thấy được nữa, thì hơn một chục quả ấn gọi là "Thủy hoàng ngọc tỉ" còn lưu truyền đến nay đều không thể tin. Quả ấn hoàng đế sớm nhất ngày nay còn có thể thấy được là dấu in trên "phong nê" của một quả ấn đời Hán với dòng chữ "Hoàng đế

(1) Nguyên văn : "Ấn kì từ tuy loại cổ sở truyền Tần tỉ, như triện văn chuyết tục, phi Lí Tư trùng điều chi cụ minh hi".

(2) Nguyên văn : "Phù Tần tí ôi tận, cổ nhân luận chi tương hi. Túc sử thượng tồn. Chính Tư chi vật, hà đắc dĩ bản triều truyền bảo đồng trư ?".

tín tử". Đời Hán chưa có mực dấu, người ta sử dụng ấn chương bằng cách kiếm ấn lên keo, và thứ keo có kiếm hình chữ của ấn đó, chính là cái mà đời sau quen gọi là "phong nê". Vì "phong nê" tái hiện một cách trung thực diện mạo của nguyên ấn cho nên nó có giá trị lịch sử quan trọng ngay với nguyên ấn.

Về chế độ tử ấn của hoàng đế đời Hán, trong tư liệu có nhiều ghi chép, khái quát lại như sau :

1. Số lượng, nội dung và công dụng. Cả thấy có bảy quả, trong đó một quả là Tấn Thủy hoàng ngọc tử, quy định là ngọc tử truyền quốc, cất đi không dùng. Sáu quả khác gọi là "thặng dư lục tử". Nội dung của nó giống đời Tấn là bằng chứng để các hoàng đế nhà Hán thay mặt quốc gia mà ban bố hiệu lệnh. Theo *Hán cữu nghị* ghi chép, Hoàng đế hành tử dùng để ban thư cho chư hầu ; Hoàng đế tín tử dùng để phát binh đánh đại thần ; Thiên tử hành tử dùng để sách bá ngoại quốc và thờ trời đất quỷ thần.

2. Chất liệu và kiểu nôm. Theo *Hánquancữu nghị*, tử của hoàng đế Hán bằng chất ngọc trắng, nôm Si hổ.

3. Chế độ thụ dũ (trao). Mỗi vị hoàng đế lên ngôi, đều phải cử hành nghi thức thụ ấn long trọng. *Hậu Hán thư. Lễ nghị chí hạ* cho biết ngay hôm hạ cửu sau khi hoàng đế chết, thì Thái tử lên ngôi hoàng đế ở trước linh cửu. Bấy giờ quần thần đều phải mặc trang phục xếp hàng theo quy định. "Thái úy từ bậc thêm bước lên, trước linh cửu ngảnh mặt phía bắc

dập đầu, đọc xong sách, đem truyền quốc ngọc tử cùng với dây đeo trao cho hoàng thái tử trong tư thế quỳ ngảnh mặt phía đông, để lên ngôi hoàng đế" ⁽¹⁾.

4. Chế độ quản lí. Thời Lương Hán đặt chức quan chuyên quản lí ngự tử, Tây Hán gọi là "Thượng phù tử lang" (xem *Hán thư*, *Hoắc Quang truyện*), Đông Hán gọi là "Thượng phù tử lang trung" (xem *Hậu Hán thư*. *Bách quan chí*). Nhưng bản thân hoàng đế đeo theo mình ít nhất là một trong số các quả ngự tử, Hán thư, Hoắc Quang truyện nói rằng Hoắc Quang phế Xương Ấp vương, "bèn cầm ngay lấy tay, cởi dây đeo tử trên người vương mà dâng lên Thái hậu" ⁽²⁾. Trong lời chú của Mạnh Khang còn nói : "Đầu đời Hán có ba quả tử, Thiên tử chi tử, tự đeo ! Hành tử, tín tử thì để ở phù tiết đài".

Tài liệu ghi chép về chế độ tử ấn của hoàng đế đời Hán tuy tương đối tỉ mỉ, song có những điều như tử ấn của hoàng đế khác thể chữ gì, to chừng nào, thì lại không nói đến. Phong nề của "Hoàng đế tín tử" may thay lại giải đáp đúng hai câu hỏi đó. Một là "hoàng đế tín tử" dùng thể chữ *tiểu triện*, mặt ấn chia ô chữ diễn", cung cách giống như ấn của quan chức đời Tần. Căn cứ vào đó, thấy rằng ấn của hoàng

(1) Nguyên văn : "Thái úy thăng tư tồ giai, đương cứu hương tọa bắc diện khể thủ, độc sách tất, dĩ truyền quốc ngọc tử thụ đông diện quỳ hoàng thái tử, tức hoàng đế vị".

(2) Nguyên văn : "Nãi tức trì kì thủ, giởi thoát kì tử tồ, phụng thượng thái hậu".

để đời Hán hản là đều khắc chữ *tiểu triện*, mặt ấn chia ô. Hai là, phong nê "Hoàng đế tín tử", cạnh dài 2,6 cm. Vì lâu đời, nên kích thước của phong nê có bị co lại chút ít so với nguyên ấn, cho nên nguyên "hoàng đế tín tử" phải to hơn phong nê hiện còn một chút, nghĩa là khoảng 2,8 - 3 cm. Do đó có thể biết được chiều dài cạnh của tử ấn hoàng đế đời Hán cũng khoảng 2,8 - 3 cm. Hai thông tin quan trọng này do "Hoàng đế tín tử" đem lại, kết hợp với những ghi chép của sách vở, khiến người ngày nay hiểu biết được rõ hơn chế độ tử ấn hoàng đế đời Hán.

TRANH BỎ TÚI ĐỜI HÁN ĐƯỢC CẢ THẾ GIỚI CHÚ Ý:

Ấn hình con giống đời Hán

Ấn hình con giống đời Hán hiện còn được mấy trăm quả, quả to thì vuông mỗi cạnh một tấc, quả to thì chỉ mấy phân, song nội dung khác hoạ lại khá rộng lớn, gần giống với các phiến đá vẽ tranh, các viên gạch vẽ tranh thời bấy giờ, đó là những bức tranh "bỏ túi" đời Hán. Các ấn chương này, xét hình thức hoa văn ấn có thể chia làm hai loại : loại tranh độc lập và loại tranh phụ thuộc. Loại trước thì hình vẽ tồn tại độc lập, loại sau thì khắc ở hai cạnh hoặc ở xung quanh chữ ấn, để làm trang sức cho chữ. Ấn hình con giống đời Hán (Hán đại tiểu hình ấn) có nhiều kiểu nôm : nôm [con] rùa, nôm viên ngói, nôm cầu, nôm voi, nôm ngựa, nôm rắn, nôm mũi kiểu dài, nôm mũi, nôm xuyên dây hình bán cầu, ngoài ra còn có ấn xuyên dây hình vuông một mặt khắc chữ, một mặt hình con giống, mình ấn khoét rỗng thành hình hai tầng đình, gọi là ấn nôm đình v.v... Các kiểu nôm và các hình như vậy, không khác gì với ấn họ tên đương thời.

Nội dung tranh vẽ của ấn hình con giống đời Hán chủ yếu chia ra mấy loại như sau :

1. Hoạt động của nhân vật

Có quả biểu hiện cuộc sống quý tộc lớp trên, như ấn hoa văn xe ngựa xuất hành ; có tranh chiến đấu cưỡi ngựa bắn cung, như ấn hoa văn kỵ xạ, ấn hoa văn võ sĩ cầm khiên gươm ; có tranh phản ánh sinh hoạt nhà nông, như ấn hoa văn chăn nuôi gia cầm. Chiếm số lượng nhiều nhất là ấn hoa văn bách hí (biểu diễn "trăm trò") trong đó có tranh biểu hiện cả một cảnh diễn xuất, như ấn hoa văn vũ nhạc tạp kĩ, góc trên bên trái mặt ấn một người đánh đàn sắt, góc dưới bên phải một người thổi khèn (nhạc khí thổi nhiều ống), góc trên bên phải người đang ca múa, góc dưới bên trái hình người hai tay khê nâng lên, đang tung một vật, giống như "trò tung hứng" thường thấy trong đá vẽ tranh đời Hán. Cả mặt tranh đã tái hiện rõ nét một cảnh biểu diễn "trăm trò", hoàn toàn ăn khớp với cảnh ghi trong *Diêm thiết luận*. *Tán bất túc* : "Nay người giàu thì chuông trống vũ nhạc, mấy tốp ca nhi. Người trung bình thì thổi khèn đánh sắt, múa Trịnh ca Triệu". Có trường hợp khắc hoạ một hai chủ thể biểu diễn, như hai quả ấn có hoa văn húc sừng vào nhau, một tranh là hai hình người đấu nhau, hiện tàng trữ tại Viện bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh. Một quả khắc hoạ hình người biểu diễn

đang tập trung tinh thần vận khí, chuẩn bị võ mạnh đối phương, hình tượng rất xúc động ; một quả nữa thì thể hiện cảnh hai bên ác đấu. Lại có cả ấn hoa văn đấu hổ, loại ấn này không ít, có quả khắc hoạ hình người hổ đấu nhau, có quả khắc hình người đuổi mãnh hổ, có cả hình người đánh đấu hổ, biểu diễn động tác điển hình trong trò đấu hổ. Sắp xếp những hình hoa văn của các con dấu này theo thứ tự, thì có thể có một ấn tượng tương đối hoàn chỉnh đối với trò đấu hổ cổ đại. Các hình này đều là tả thực, tác giả khéo nâng cao các cảnh sinh hoạt đương thời, khái quát lên rồi thể hiện ra trên mặt ấn nhỏ bé, khác nhau từng bức tranh phong tục tí hon, phản ánh những mẫu sinh hoạt cổ đại bằng hình tượng nghệ thuật riêng của nó, có ý nghĩa quan trọng đối với việc tìm hiểu ca vũ tập kịch đời Hán và hiện thực xã hội lúc bấy giờ.

2. Thần thoại truyền thuyết

Thần thoại truyền thuyết là suối nguồn quan trọng của nghệ thuật cổ đại, các đồ án hoa văn trang trí của bích hoạ, tranh lụa, đá vẽ tranh, gạch vẽ tranh, cho đến gương đồng, phần nhiều lấy đề tài từ thần thoại lưu hành lúc bấy giờ, ấn hình con giống cũng không ngoại lệ. Mặt ấn có trường hợp trực tiếp khắc hoạ thần tiên, như ấn hoa văn cười rồng, khác một thần nhân cười trên lưng rồng, ngao du trong bầu

trời. Thể hiện thần tiên đúng như khắc trên gương đời Hán "giá vãn long, thừa phù vân". Hay như ấn hoa văn Úc Lũy, là hình người bán thân, tay cầm cuộc giấy, tướng mạo uy nghiêm. Đó chính là môn thần đời Hán, có thể trị quỷ, vì thế người đời Hán hễ đến trước ngày Na thì "vẽ Úc Lũy cầm dây cỏi để ngừa quỷ dữ", dán trước cửa. Cũng có trường hợp vẽ thần tiên thị tòng, như ấn hoa văn chim xanh. Hình ấn là một con chim lớn, mang sọt mang giỏ, để thể hiện chim xanh theo hầu thần tiên *Bác vật* chí của Trương Hoa đời Tấn ghi cảnh *Tây Vương mẫu hội kiến* với *Hán Vũ đế* : "Có ba con chim, to bằng con quạ, sau hầu cạnh Mẫu". *Sơn Hải kinh*, *Hải nội bắc kinh* chép : "Phía nam có ba con chim xanh, kiếm cái ấn cho Tây Vương mẫu. Trong đá vẽ tranh đời Hán, bên cạnh tranh Tây Vương mẫu thường có chim xanh, có tranh vẽ một con, có tranh vẽ ba con, có con mỏ ngậm thức ăn, có con không ngậm gì. Song trong ấn hình con giống, hoa văn chim xanh công sọt đi quả là chỉ thấy có một lần.

3. Chim hiếm thú lạ.

Đề tài của các hoa văn các quả ấn này phần nhiều lấy từ *Sơn hải kinh*. Như quả ấn hoa văn chim hai đầu. *Sơn hải kinh*. *Hải ngoại tây kinh* chép : *Nước Kỳ Quăng* "có con chim, hai đầu vàng". Và *Tây sơn kinh* : "Chim ấy là đa lũy, hình

dáng như chim thước, lông đen đỏ, có hai đầu, bốn chân, có thể đập lửa". Lại như quả ấn có hoa văn chim ba đầu. *Son hai kinh*. *Tây sơn kinh* ghi : Núi Dục Vọng "có giống chim, hình dáng giống như chim quạ, ba đầu sáu đuôi mà hay cười, gọi là chim kì dư". *Nam Sơn kinh* cũng có ghi chép về chim ba đầu.

4. Động vật điểm lành.

Loại hoa văn này nhiều nhất, nguyên nhân của hiện tượng này có quan hệ với cái học sấm vĩ rất thịnh hành lúc bấy giờ. Động vật điểm lành ở đời Hán trước hết phải kể "tứ thần" tức là Thanh long, Bạch hổ, Chu tước, Huyền vũ. Tứ thần vốn là các ngôi sao chỉ phương hướng, người đời Hán cho là thần thủ hộ cát tường, vì thế các tấm gương và các quả ấn hình con giống ở đời Hán đều có nhiều tranh tứ thần. Ấn hình con giống hoa văn tứ thần nay thấy có mấy loại :

(1) Toàn bộ hoa văn ấn là tranh tứ thần;

(2) Hoa văn tứ thần khắc ở xung quanh chữ ;

(3) Mặt ấn là chữ, hoa văn tứ thần khắc ở bốn mặt nghiêng của quả ấn.

Ngoài ra, ấn hình con giống còn có hoa văn tam thần (long, hổ, chu tước), hoa văn nhị thần (long, hổ). Loại tranh nhị thần, tam thần nay cũng rất thường thấy ở các tấm gương đời Hán. Ấn hoa văn long, hổ, chu tước, huyền vũ

cũng rất nhiều, những loại tranh độc lập này có thể lí giải là một trong tứ thần, song cũng có thể không phải hoàn toàn là tứ thần. Thí dụ như rồng trong ấn hoa văn long, có thể không phải là thanh long, mà là hoàng long vẫn được người đời Hán coi là đúng đầu tứ long. Lại như hoa văn rùa, thì không nhất thiết là huyền vũ (huyền vũ đời Hán có hai loại : hình rùa và hợp thể của rùa và rắn), mà có thể là động vật diêm lành linh quy. Tranh động vật diêm lành ở ấn hình con giống còn có nhiều loại khác như huơu, thỏ, long nữa, chim liễn cánh, bạch yến, hạc, thú liễn vai, đàn chim cửa khuyết v.v... trong đó hoa văn hạc là thường thấy hơn cả.

Ấn hình con giống có thể chia làm 3 loại : ấn đức, ấn dục và ấn tuyến khác.

Có hai cách đúc ấn : “Một là để cát, trước hết khắc thành một cái ấn, đập kĩ bùn cát và nặn ở ngoài, chờ khô, tách ra lấy ấn đi, lại ghép lại, chừa một lỗ nhỏ, nấu đồng đổ vào. Hai là đổ sáp. Lấy sáp làm ấn, khắc chữ triện vào làm núm. Dưới núm đặt một cái cần, dùng bút dát mịn và cao bôi lên ngài quả ấn sáp, chờ khô lại bôi, cho đến lúc cực dày thì bỏ cần, như vậy ngoài núm có một cái lỗ. Cho lửa vào hơi nhanh qua, sáp tắt sẽ có một cái lỗ. Nấu chảy đồng đổ vào”. (Tái tục tam thập ngũ cử của Diêu Án đời Thanh). Những điều nói ở đây tuy là nói về phương pháp đúc ấn chữ, song cũng thích hợp cả với ấn con giống. Đúc ấn hình con giống bằng

hai cách trên, điều then chốt là trước hết khắc cho được một khuôn ấn lí tưởng, vì quả ấn đúc rã là hoàn toàn giống với khuôn ấn. Còn như điêu khắc khuôn ấn thì thuộc phạm trù phù điêu. Khắc ấn chữ nổi thì trước hết vạch ra hình, sau đó gọt bỏ phần bên ngoài hình, để cho hình nổi lên. Khắc ấn chữ chìm thì ngược lại, gọt phần bên trong hình mà giữ lại mép ngoài của hình. Do ấn chương cổ đại đều là kiềm ấn trên đất keo, nên để cho chữ ấn nổi lên được mũ quan, những người thợ thường khắc thêm bên trong hình những trang trí tinh vi. Nếu đem những ấn hình con giống chữ chìm này in lên bùn dẻo theo cách của cổ nhân, thì lập tức sẽ hiện ra một bức phù điêu cỡ nhỏ rất đẹp mà cảm giác lập thể hết sức rõ rệt.

Ấn đục thì trực tiếp khắc đục hình lên trên ấn đồng, phần nhiều là chữ chìm, tranh thì có các động vật như hổ, ngựa, thạch sùng, bọ cạp v.v..., và các cảnh "trăm trò", cảnh sinh hoạt thường ngày v.v... Vì chất đồng rắn mà khó khắc đục, tác giả thường vứt bỏ việc khắc hoạ tỉ mỉ phần chi tiết mà chỉ cố khắc cái tư thái của vật. Vì thế loại tác phẩm này mặc dù giản lược như hình cắt, song lại có cái mỹ cảm đặc biệt của sự trau chuốt vụng thời xưa.

Ấn "Tuyển khắc" phần nhiều khắc các động vật chìm muông, trong đó ấn hoa văn hạc là nhiều nhất và đặc sắc nhất. Thông qua mấy đường nét dài ngắn, to nhỏ, cong thẳng

và đổi thay vị trí, tác giả đã biểu hiện các dáng vẻ đi đứng, ngao du, nghỉ ngơi và kiếm ăn của chim hạc, tranh vẽ thật đơn giản nhưng hết sức có thần.

Vô luận là ấn đức, ấn lục hay ấn "tuyến khắc", đều chú trọng cấu tạo tranh khéo léo và linh hoạt, có tranh nội dung khá phức hợp nhưng phức mà không rối, có tranh chỉ đơn giản mấy nét, nhưng không tỏ ra sơ sài. Các tác giả ấn hình con giống, còn khéo nắm bắt động tác trong chớp mắt có tính chất tiêu biểu nhất của vật để xây dựng hình tượng, khiến nó hết sức sinh động hấp dẫn, còn về các động vật được khắc hoạ thì cũng đều nắm chắc những đặc điểm thể hiện được rõ nét nhất đặc tính của loại động vật đó.

MẪU MỤC CỦA NGHỆ THUẬT KHẮC CHỮ TRIỆN Ở HOA HẠ:

Khắc chữ triện thời Tần Hán

Diệp Kỳ Phong

Đưa việc khắc dấu lên thành một ngành nghệ thuật, và dần dần hình thành một ngành nghệ thuật khác với mọi ngành nghệ thuật khác là khắc triện, là việc độc nhất xảy ra ở Trung Quốc. Nghệ thuật này sáng lập ra từ thời Chiến Quốc và thành thực vào đời Tần Hán, những tác phẩm tinh xảo của nghệ thuật khắc triện Chiến Quốc, Tần Hán còn lại đến ngày nay là những mẫu mực của nghệ thuật khắc triện.

Khắc triện là nghệ thuật tổng hợp ba môn thư pháp, điêu khắc và đồ án vào làm một. Nó phát triển song song với việc sử dụng con dấu. Con dấu thời xưa là một sản phẩm thực dụng, là vật tin để con người giao tiếp qua lại trong xã hội, nó xuất hiện vào thời Chiến Quốc và ngay sau đó được sử dụng rộng rãi, và đó cũng là nhu cầu phát triển của chính trị, kinh tế đương thời. Do văn khắc trên ấn là để cho người khác xem, cho nên vừa phải cho người ta đọc ra được, lại phải làm sao cho người ta đọc một cách thoải mái, bởi vậy

khi khắc ấn không thể không thiên về sự chạy theo cái đẹp của ấn văn, cho nên mới sinh ra nghệ thuật khắc triện.

Việc khắc chữ triện lên ấn tử ở thời Chiến Quốc, vì mới còn đang ở thời kỳ đầu, cho nên mặc dù là ấn tử của nhà quan hay của tư nhân dùng chữ nhiều hay ít, việc bố cục ấn văn, trang trí trên mặt ấn, thậm chí đến vật liệu làm ấn hoặc phương pháp khắc đục thế nào... đều không có mẫu thức nào cố định. Nước nọ khác với nước kia, việc đó cũng làm cho hình thể, nét bút của ấn văn thêm hoặc bớt, gây nên những sự khác biệt nhỏ. Nghệ thuật khắc chữ triện lúc bấy giờ tuy còn non thô, nhưng cũng thể hiện ra một diện mạo phong phú nhiều màu sắc: Quan tử của nước Tề chất phác tự nhiên, của nước Yên lại xinh xắn hơn; ấn tử của Tam Tấn nét mảnh mà khoẻ, chữ trên ấn tử của nước Sở lại mang màu sắc độc đáo của địa phương. Trong quan tử của các nước, lại có loại tử ấn hình chữ to lớn, ấn tử "đại phủ" của nước Sở, chữ "đại" ""làm thành hình"" ", giống như hai đỉnh núi, hùng vĩ thô thoáng; tử "*Nhật canh đô tuy xa mã*" của nước Yên, hình mặt ấn lại lõm xuống, rất khéo léo và độc đáo. Trong tư tử, loại nhỏ của Chu Văn, nét chữ nhỏ như sợi tóc, rần rở ngay ngắn; Tử Bạch Văn lại khắc đục phóng khoáng thuột tha. Có những loại làm cho phần mặt đẹp thêm bằng những đường trang trí, lại càng trở nên sang trọng xinh xắn. Mặc dù phong cách của triện phong phú và đa dạng,

nhưng cũng có những nét đặc trưng riêng của chúng: chữ của chúng đầu là chữ cổ thời Chiến Quốc, khắc theo hai phép âm dương chìm nổi, nét chữ chuyển theo đường tròn, bố cục bề mặt không theo phép tắc nào, nhưng nhiều kiểu và tự nhiên. Chữ triện khắc trên cổ tỷ, đã đặt nền móng cho nghệ thuật khắc chữ triện của Trung Quốc.

Một loạt những biện pháp mà nhà Tần áp dụng sau khi thống nhất Trung Quốc, đã ảnh hưởng trực tiếp đến chế độ ấn chương và nghệ thuật khắc triện của Trung Quốc. Quan ấn lúc bấy giờ thống nhất là hình vuông mép dài một tấc; còn tư ấn thì hoặc là vuông hay tròn hoặc hình chữ nhật nhưng hình thể đều nhỏ. Hình dáng và chế độ của ấn nhà Tần luôn được Hán Ngụy Nam Bắc triều dùng theo, và trở thành một hệ thống. Đặc điểm chữ triện khắc trên ấn nhà Tần là: trên mặt của quan ấn đều có đường giới hạn, tư ấn phần lớn cũng như thế, mỗi chữ đều khắc ở trong ô, bố cục chặt chẽ và quy củ. Ấn văn thuộc hệ thống chữ triện nhỏ nhưng lại mang thành phần lệ thư cổ, nhưng chữ trên quyền, lượng của nhà Tần, thể thái đều tiên về dạng chân phương, thể nét bút di chuyển tự nhiên. Ung dung hoa mỹ, đoàn trang sang trọng là cách điệu của ấn nhà Tần, nó không nhiều tư thế như cổ tỷ, tuy nhiên bỏ đi cái thô tạp của nó, là sự gạn đục khơi trong với nghệ thuật khắc chữ triện trên cổ tỷ.

Đời Hán là thời kỳ thành thục của nghệ thuật khắc chữ triện trên của Trung Quốc; người ta đã phá vỡ khuôn khổ tương đối đơn điệu của ấn đời Tần; sáng tác ra hàng ngàn tác phẩm có thể gọi là mẫu mực về nghệ thuật khắc chữ triện. Chữ trong quan ấn đời Hán đều dùng thể chữ triện mặc ấn. Quan ấn thời Tây Hán thể chữ rộng rãi, nét chữ khoẻ hơn và mang dáng chuyển tròn, bố cục đầy đặn chặt chẽ, phong cách chắc chắn rộng rãi. Quan ấn Tân Mãng nét chữ cân xứng, dáng chữ hơi dài, kích thước hài hoà, ngay ngắn mà đẹp, bố cục mẫu mực, trong ngoài vừa phải. Quan ấn Đông Hán nét chữ vuông vắn gãy gọn, dáng chữ ngay ngắn, phong cách khoẻ mà phóng khoáng. Thí dụ ấn "Tập dư thiếp tiêu" đời Hán (được lưu giữ tại bảo tàng Cổ Cung Bắc Kinh, kích thước mỗi cạnh 2,3 cm) khắc chữ chìm hình chìm và còn trùng, chiếc ấn này chất ngọc trắng trong, mẫu dáng hình chim quăn quýt nhau tinh xảo khác thường, nét chữ quanh co xinh xắn, có nhiều vận vị, là một loại báu vật hiếm có. Tiệp dư sử sách gọi là tên quan chức của nữ quan trong cung nhà Hán, chữ thứ ba trong ấn là "thiếp" tức là một từ khiêm xưng của phụ nữ thời xưa, chữ thứ tư là "tiêu" mới là tên riêng. Quan ấn thời Hán đều không khắc tên người, những cái nào có khắc tên người, đều thuộc loại ấn tùy táng. Theo chế độ thời Hán, trừ trường hợp nhà vua cho phép, các quan khi bị bãi miễn, di chuyển hoặc chết, quan ấn của

người đó phải giao lên cấp trên, không được chôn theo, bởi thế mới xuất hiện một thứ minh khí chuyên để làm đồ tùy táng, đó là ấn tùy táng. Ấn tùy táng đời Hán có thể chia làm hai loại:

1. Ấn tùy táng được ban tặng đặc biệt. Người được ban tặng đều là người được tặng quan sau khi đã chết, loại ấn này sẽ được làm ra theo mẫu dáng và chất liệu đã quy định, loại tư ấn này cũng được ghi chép nhiều trong sử sách. Như *Hậu Hán thư - Tôn Trình truyện* có ghi, khi Tôn Trình chết truy tặng ấn *Xa kỵ tướng quân, tể thụy Cương hầu*.

2. Ấn tùy táng bình thường - Loại ấn này đều do người lớp sau của người chết làm ra để chôn theo người chết, những ấn tùy táng còn lưu giữ đến ngày nay, phần lớn đều thuộc loại này, theo nội dung của ấn vẫn có thể chia ra 3 loại:

a. Ấn văn khắc theo nguyên văn của quan ấn người ấy vẫn dùng. Loại ấn này mặc dù ấn văn giống như ấn cũ, nhưng để làm ấn tùy táng nên chất liệu và đường nét đều có những chỗ khác với ấn cũ, có những cái khắc rất qua loa. Cho đến nay, thấy có mấy loại chất liệu sau đây:

- Bàng ngọc: Có *Hoài âm ngọc tử*". Ấn này hiện được lưu giữ tại bảo tàng lịch sử Trung Quốc, là di vật của Lưu Khâm, con trai Hán Tuyên đế thời Tây Hán hoặc các đời vua sau.

- Bằng đồng: Có An Bình hầu ấn chuông... Theo đời Hán thì hầu ấn là "ấn vàng giải đeo tím". Mà ấn này lại là bằng đồng, không phù hợp với chế độ lúc đó, cho nên có thể khẳng định đó chỉ là thứ minh khí. Lại còn có loại ấn lồng bằng đồng, như *Lưu Diên*. *Tuấn Mã thừa* ấn là cái ấn to, rỗng ở giữa "Lưu Diên" là cái ấn nhỏ, có thể lồng vào đó. Phần trống rỗng trong *Tuấn Mã thừa* ấn. Trong những quan ấn thực sự dùng ở thời kỳ Lương Hán, không có kiểu ấn lồng thế này.

- Than đá: mới thấy gần đây là *Tư Lạc phủ* ấn suu tầm được ở Tân Cương.

- Đá, chì: ấn tùy táng bằng đá có khá nhiều, riêng ở Hồ Nam đã suu tầm được hàng chục loại. Ấn tùy táng bằng đá, bằng chữ còn có loại khắc chữ cả hai mặt, như *Ngũ Nguyên hầu ấn* - *Ngũ Nguyên đô úy chương* hiện lưu giữ tại bảo tàng Cố Cung Bắc kinh. Loại ấn này hai mặt khắc tên của hai chức quan khác nhau, hẳn là sinh thời, người chết này đã đảm nhiệm hai chức quan khác nhau.

b. Loại trước tên quan còn thêm chữ "Cố" như "Cố Thành Bình hầu tư ấn" được ghi lại trong *Tập cổ ấn phả* của La Thường. Loại ấn này 4 chữ đều được viết nét xuôi, hai chữ sau viết nét ngược (trái ngược với ấn văn gốc, bốn chữ trước viết nét ngược, hai chữ sau viết nét xuôi), khác hẳn với quy luật của nét khắc ở quan ấn và tư ấn nói chung. Hơn nữa

chữ đầu tiên của ấn văn là chữ “cổ”, tức là có ý chỉ người đã chết.

c. Sau tên quan chức, có thêm tên họ. Loại ấn này đã phát hiện thấy hơn chục loại. *Tiếp du thiếp Tiêu* là một trong những loại đó. Lưu hành ở thời kỳ Tân Mãng Lương Hán, cực thịnh vào giữa thời Tây Hán cho đến đầu đời Đông Hán. Loại ấn chương này, do phía sau tên quan chức lại có khắc tên họ tên người, điều đó nói lên rằng so với quan ấn dùng thực sự, có những tính chất khác nhau, bởi thế nên cả về chất liệu cũng như kiểu nôm... không cần phải có gì để tách bạch với nguyên ấn, cũng chẳng cần phải tuân theo những chế độ triều đình quy định với quan ấn, mà phải dùng loại vật liệu quý hiếm. Cho nên loại ấn tùy táng này so với các loại ấn tùy táng khác, chất liệu phân nhiều là tốt hơn, tạo hình, chữ triện khác cũng tinh vi hơn.

Ấn tùy táng đời Hán nhiều chủng loại như thế, đã phản ánh lên tập tục của xã hội đương thời, mà do nó có khắc cả tên quan chức và tên người, nên đã khiến cho nó có giá trị nghệ thuật và giá trị lịch sử rất quan trọng. Thời kỳ này, chữ triện khắc trên tư ấn lại càng có nhiều biến đổi. Chữ dùng trên các tư ấn ở đầu đời Hán là chữ triện nhỏ tiêu chuẩn, xung quanh mặt ấn có đường viền, giữa các chữ lại có sự ngăn cách, gần giống như ấn đời Tần. Từ sau đời Hán Văn đế, rồi Cảnh đế, bộ mặt của ấn đời Hán dần dần hình

thành, đến đời Hán Vũ đế thì hoàn toàn thoát khỏi ảnh hưởng của ấn đời Tần, bước vào thời kỳ thành thực. Thể chữ dùng cho loại ấn này, có cái thì mang nét mặt triện với nét quanh co và dày đặc; có cái thì dùng nét bút điều trùng, với hai đầu nét tạo thành hình chim hoặc côn trùng; Có cái thì dùng nét mặt ấn triện chuyên dùng để khắc ấn. Về sau lấy nét bút rắn rỏi mạnh mẽ, thể thái chân phương vuông vắn làm đặc trưng cơ bản, thể chữ triện này lại kết hợp hữu cơ với bố cục nghiêm chỉnh đầy đặn, đã hình thành một phong cách nghệ thuật hồn hậu cô đọng, nghiêm trang thoáng đãng. Tuy nhiên phương pháp khắc chữ triện thay đổi rất nhiều, nét có lúc lượn cong, có lúc gãy vuông, có loại ở phần cuối chữ lại để nét vuông, lại có loại làm ra dạng lưỡi đao lưỡi kiếm, bố cục mặt ấn lại cầu kỳ là qua việc thay đổi vị trí không gian của mỗi chữ để đạt được sự hoàn mỹ của toàn bộ mặt ấn hoặc áp dụng cách cho xen kẽ nét âm nét dương, quanh những chữ trên mặt ấn lại có đường bao trang trí như đường "tứ thần" làm cho mặt ấn càng trở nên trang nhã xinh xắn. Do thời kỳ đó, phong phú đa dạng nên được coi như một kho báu của ngành khắc chữ triện của Trung Quốc.

Những ấn nhà Hán còn lưu giữ được, nhất là tư ấn, bao gồm phần lớn những tác phẩm thời Ngụy, Tấn, Nam Bắc triều, do thiếu những chứng cứ đáng tin cậy, cho đến nay, cũng khó mà tách bạch được chúng ra. Từ việc khảo sát

những quan ấn của Ngụy Tấn Nam Bắc triều đã nhận biết được thì việc khắc chữ triện trên cổ ấn, sau khi đi hết đỉnh thời kỳ đỉnh cao đời Hán, đã bắt đầu trượt xuống dốc, nhiều Quan ấn thể chữ đã lỏng lẻo, thiếu sự vững vàng, có những cái còn tỏ ra qua loa. Tuy nhiên nghệ thuật khắc triện của thời kỳ Ngụy Tấn Nam Bắc triều không phải là không có thành tựu. Ấn tướng quân thời Ngụy Tấn với đường dao rần rỏi, nét chữ khoẻ khoắn; Bắc triều ấn đục khắc thô thiển, không tu sửa trang trí, khoẻ nhưng thô kệch, tuy nhiên cũng có sự độc đáo của nó và cũng có chỗ đứng nhất định trong lịch sử khắc chữ triện thời cổ. Do những ấn văn đó đều trực tiếp khắc lên trên mặt ấn, xem ra như rất tùy ý, thực ra đó là một cách dùng dao khắc rất khoẻ khoắn và lão luyện, đáng để cho mọi người kể cả những người giỏi giang trong khắc chữ triện nhiều thời đại, học tập và vận dụng.

ẤN CHƯƠNG THỜI CHIẾN QUỐC CẢ THẾ GIỚI NHÌN VÀO:

Cổ tỳ.

Diệp Kỳ Phong

Ấn chương thời Chiến Quốc tự gọi là "tỉ", vì nó là loại ấn chương - con dấu cổ nhất mà Trung Quốc còn lưu giữ đến ngày nay, nên gọi nó là "cổ tỳ"

Cổ tỳ chia làm hai loại lớn là quan tỳ và tư tỳ.

Quan tỳ là loại con dấu mà quan lại đương thời thường dùng, nó thể hiện thân phận, chức vụ và quyền thế của quan lại, là bằng chứng cho sự kêu gào ra lệnh hống hách của họ. Quan tỳ củ thời Chiến Quốc còn lưu giữ được tới nay ước lượng khoảng hơn 300 cái (gồm ấn văn cổ tỳ truyền thế) phần lớn là làm bằng đồng, cũng có một số ít làm bằng ngọc, bằng gốm. Ngoài ra những văn gốm của cùng thời đại, cũng có nhiều cái có dấu tích của quan ấn đóng lên, quan tỳ thời bấy giờ chẳng có mẫu mực gì quy định về thể chữ, núm cầm, cho đến dùng ít hay nhiều chữ, cách sắp chữ... Kích thước mỗi cạnh cũng nhiều loại, từ 1,5cm đến 6cm, nhiều nhất là loại hai hoặc 3cm. Núm cầm nói chung là hình chóp vuông cụt;

loại lớn có núm như cái cốc hoặc rỗng ở trong, có thể tra núm gỗ vào... Hình dáng của ấn tử chủ yếu là hình vuông, một số ít là hình tròn hay chữ nhật. Sự khác nhau về chất liệu, kích thước và hình thức không hoàn toàn quyết định bởi quan chức cao hay thấp, mà thường thường có quan hệ mật thiết đến công dụng cũng như của từng nước khác nhau. Thí dụ ấn của huyện lại, ở nước Yên, ấn *Cù thành đô tu mã* cạnh dài 2,4 cm; ấn *Thạch thành cương tu khấu*, ấn *Dương Châu tả ấp hữu tiên tu mã* thời Tam Tấn lại có cạnh từ 1,9 đến 2 cm. Chúng đều thuộc loại có núm cao, nhưng ấn của nước Yên, ở mép của phần lưng lưng ấn có một bậc nên cả chiếc ấn trông như hình một tháp vuông cụt. Lưng ấn của Tam Tấn lại có dạng dốc nghiêng, nhưng lại không thành bậc, thân ấn nhỏ nhưng dày dặn. Sự khác nhau giữa hai loại tạo nên bởi sự khác nhau về tên nước và khu vực khác nhau. Hoặc như tử "đại phủ" của nước Sở, lưng ấn thành hình như núm quả dưa, núm cao có thể cầm tay được; ấn của nước Tề dùng ở các cửa ải *Tả hoành chính mộc*, ấn lục mã *Nhật canh đô tốt xa mã* của nước Yên, phần núm đều dùng hình tròn, trong rỗng có thể tra gỗ vào. Những loại núm khác kiểu quyết định bởi sự sử dụng thường xuyên và cách sử dụng đặc biệt của nó quyết định.

Ấn văn của quan ấn thời Chiến Quốc phần lớn có khác cả tên quan chức, như Tư mã trong ấn *Cù Thành đô tu mã*,

Tư khấu trong ấn *Thạch Thành cương Tư khấu* vừa kể ở trên, có cái còn khắc cả tên quan phủ, như "đại phủ", đại phủ là cơ cấu quản lý về tài chính thuế khoá của nhà nước thời cổ đại, *Chu Lễ - thiên quan chủng tể* ghi: "Đại phủ nắm việc cứu cống, cửu phú (thuế) cửu ông để thu tiền của vào, chia vào các phủ cất giữ rồi lại phân chia cho các phủ chi dùng" hoặc như *Chức tuế chi tể* cũng là tên phủ quan thời cổ, là cơ cấu quản lý kế hoạch thu chi tài chính, *Chu Lễ - Thiên quan chủng tể* ghi: "Chức tuế nắm quyền chi tiền của ra", "phàm quan phủ đều xuất tiền cho quận lại chi dùng, cách thức do chức tuế", có cái thì khắc tên của đối tượng nắm giữ, như "phát nỗ" trong *phát nỗ tể*, đại xa trong "đại xa chi tể", "tốt xa mã" trong *Nhật canh đô tốt xa mã*. Những tên đó có thể là tên quan của quan chức danh, cũng có thể là tên của cơ cấu được thành lập ra theo những phần việc nắm giữ. Tên quan chức hay tên phủ quan trong cổ tể, phần lớn có thể đối chiếu qua những văn bản cổ, nhưng cũng có cái không có trong văn bản cổ, chúng có một giá trị quan trọng để tìm hiểu về quan chế thời kỳ Chiến Quốc.

Tư tể thời Chiến Quốc chủ yếu gồm hai loại là tể tên và tể thành ngữ, ngoài ra còn có một số nhỏ là ấn chân dung(?)

Mang theo ấn tín là tập tục ở thời Chiến Quốc, đúng như Vệ Hùng nói trong *Hán Cựu nghi*: "Đời Tần trở về trước, dân đều mang ấn vuông một tấc bằng vàng bạc, ngọc, đồng, sừng

tê giác, ngà voi, mỗi thứ đều có cái hay của nó". Từ tử còn giữ lại được đến ngày nay, phần lớn là làm bằng đồng, sau đó là bằng ngọc và bằng bạc. Thân ấn đủ loại hình dáng không có quy tắc gì như vuông, chữ nhật, tròn, bầu dục rồi hình nửa đường. tròn, hình tim, hình mặt trăng... Núm có đủ loại hình dáng như cái đình, con răn, chim, thú, hình cái cốc, hình râu quai...

Ấn tên tuổi đã giữ lại số lớn tên tuổi thời cổ xưa, trong số họ có người lấy chức quan làm họ mình như Tư Mã, Tư Không, có người thì lấy tước hiệu làm họ cho mình như công thừa; Có người lấy nước được phong làm tên mình như Vệ, Không Đông; Có người lấy đất được phong để làm họ cho mình như Tuân; Có người lấy nơi ở làm họ, như Bắc Cung, *Tử ấn tính thị trùng* đã dẫn từ *Cổ kim trính thị thư biên chứng* : "bắt đầu là họ Cơ, tăng tôn của Vệ Thành công, cả đời là Vệ thanh, sau lại lấy chỗ ở là họ Bắc Cung; "Có người lấy tên của tổ tiên làm họ như Thành, "Quảng Vậ viết: "Vốn từ sau con của Chu Văn vương là Thành Bá"; Có người lấy thụy hiệu của tổ tiên làm họ, như Hồ (*Nguyên hoà tính thị thoán* nói: "Sau đời đế Thuấn, Hồ công phong Trần, con cháu lấy thụy làm họ. Trong cổ tử, có nhiều họ mà ở những sách ghi họ không thấy có, do vậy rất có giá trị quan trọng trong việc tìm tòi nguồn gốc và sự diễn biến về các họ của Trung Quốc.

Tỉ thành ngữ chủ yếu chia ra hai loại là tỉ khắc lời răn và tỉ ghi lời may mắn. Những điều khắc trên tỉ lời răn, đều nói những lời răn làm người tu thân như thế nào, như "Kính văn". "Văn" là biểu hiện ở nét trang sức khác nhau ở trang phục ngựa xe trong chế độ đẳng cấp thời xưa, ý trong tỉ văn tuân thủ chế độ đẳng cấp đương thời, không được vượt qua. "Kính vị", là tôn trọng chế độ danh vị quân thần, trên dưới, già trẻ... được quy định trong lễ chế. "*Nhật kính vô tri*". Chữ "tri" là chữ dạng thông giả của chữ "đãi" có nghĩa là lười nhác, ý trong tỉ văn là đối với cha mẹ và các bậc bề trên, phải ngày đêm kính trọng phụng dưỡng, không được trễ nải lười nhác; "*Trung thân*" trung là trung thành, chữ thân đọc như chữ tín là tin, ý tỉ văn là trung thành tín nghĩa; "*Chính hành vong tử*", ý của tỉ văn là từng giây từng phút phải chú ý giữ gìn hành vi của mình cho ngay ngắn không nên có ý riêng tư. "*Tự tu*" tu ở đây là dạy lòng yêu. "*Nghi lễ - tang phục*" có nói: "tu bất tư kỳ phục, tắc bất thành vi tử" (con không biết yêu đến cha mình, tất không thành con) cho nên chữ "tự tu" trong tỉ văn, nên hiểu là tự yêu. Những lời răn như thế này phần lớn đều lấy từ kinh điển của Nho giáo, nói rõ lên ảnh hưởng rộng rãi mà sâu xa của học thuyết nhà nho đối với xã hội bấy giờ.

Tỉ khắc những lời may mắn đều khác những từ tốt lành. Những từ có liên quan đến mạnh khỏe sống lâu và gia tộc

phát triển như "phúc thọ", "thiện thọ", "trường sinh", "thiên tuế", "thiên thu"; những từ có liên quan đến giàu sang và học hành tấn tới như "nghĩ hữu bách vạn", "nhật nhập thiên vạn", "trưởng quan"... Những lời tốt lành này là sản phẩm đặc biệt xác định thời đại lịch sử, nó phản ánh lên khát vọng mạnh mẽ đối với sự sinh tồn và sự lý giải về hạnh phúc của con người trong xã hội đương thời.

Trong số từ tử lại có loại chỉ khác có một chữ, người ta quen gọi là tử một chữ, từ sự phân tích ý của chữ, có cái là ẩn tín dùng ở các cơ cấu chức năng như "Khố" (kho); có cái lại chỉ tên người, như "Hiệu"; có cái lại chỉ họ, như "Vương"; cũng có cái ghi lời răn, như "Kính", có cái ghi lời tốt đẹp, như "Cát". Cho nên cũng quy vào hàng ngũ quan tử, tử tử, chỉ có điều là tử văn đã rút gọn, khó xác định được ý của nó mà thôi.

Cổ tử là sản phẩm thực dụng, ngay như tử thành ngữ cũng có công dụng của nó, như tử lời răn đều khắc lời tu thân để từng giây từng phút nhắc nhở mình đối nhân xử thế ra sao, làm người như thế nào, để làm tấm gương cho người sau. Tử lời tốt đẹp dùng để tránh điều tà ác, cầu mong may mắn. Nhưng Cổ tử đồng thời cũng là thứ đồ trang sức mà con người luôn mang theo bên mình, cho nên về mặt tạo dáng, về khắc đục trên đó cũng khá cầu kỳ. Hơn nữa, do Cổ tử là giai đoạn mở đầu trong lịch sử phát triển ấn chương của Trung Quốc,

bất kể là quan tỉ hay tư tỉ đều không có một mẫu mực nào cố định, mà đều sinh ra theo cảm nhận theo thẩm mỹ cá nhân, nên mới hình thành nên diện mạo phong phú đa dạng về mặt nghệ thuật như thế. Về kết cấu của tỉ văn, có cái thì khác theo thể chữ thông dụng thời đó, ngang bằng sổ thẳng không vương mắc gì, có cái hoặc thêm nét, hoặc bớt nét hoặc kéo lệch nét đi, thậm chí gộp chữ lại. Về mặt điều khắc, có cái nét khắc thẳng và khoẻ, có cái lại mềm mại chuyển tròn xinh xắn thuốt tha. Về mặt sắp đặt mặt ấn, có cái thì chia đều diện tích cho từng chữ, có cái thì sắp xếp lệch lạc đi, xen kẽ nhau. Nhưng bất kể chữ nhiều hay ít hoặc có thay đổi gì về nét chữ, về dạng chữ... đều phải tuân theo mỹ quan trong cấu tạo của cả mặt ấn, làm cho nó trở nên tự nhiên hài hoà và chan chứa một mỹ cảm chất phác dôn hậu và cổ kính.

Việc điều khắc Cổ tỉ đã đặt nền móng vững vàng cho nghệ thuật điều khắc chữ triện của Trung Quốc, nó có ý nghĩa hết sức quan trọng đối với những ngành như cổ văn tự học, lịch sử quan chế, cổ dân tộc học... trong việc nghiên cứu của mình.

VII

THIÊN KIẾN TRÚC NGHỆ THUẬT

TỬ CẨM THÀNH: Tác phẩm đại biểu tinh
thần kiến trúc Trung Quốc

Hà Tại Phong

Tử Cẩm Thành nằm ở chính giữa thành phố Bắc Kinh, là cung điện của hai triều đại Minh, Thanh. Từ năm 1407, năm thứ 5 của Minh Vĩnh Lạc, Minh Thành Tổ Chu Đệ bắt đầu tập trung toàn bộ thợ nề mộc ở trong nước, trải qua 14 năm mới xây xong. Đến triều Thanh có sửa chữa cải tiến xây dựng lại, mới có được bộ mặt như ngày nay. Năm 1925, tại đây sau khi xây xong Viện Bác vật Cố Cung nên gọi luôn là Cố Cung.

Tử Cẩm Thành là một quần thể kiến trúc quy mô to nhất, được bảo tồn hoàn hảo nhất, cũng là kết tinh của thành quả kiến trúc cung điện của nhiều triều đại ở Trung Quốc. Phương pháp tổ chức và quan niệm về phác (cấu đồ) của nó tuyệt nhiên không phải là một sản vật của một triều đại, không kể về mặt kỹ thuật hay nghệ thuật, đều tiếp nhận

thừa kế truyền thống, có bổ sung thêm về mặt thể thức hoá, từ đó trở thành một mẫu mực hoàn thiện hết sức. Thời cổ đại Trung Quốc, "Cung thất" là tên gọi chỉ các kiến trúc để ở, "diện" là chỉ các kiến trúc cao to nhất. Sau triều Hán, Cung điện là tên gọi chung cho nơi Hoàng đế giải quyết công việc hành chính, cử hành triều hội quần thần và nơi ở của Hoàng đế. Đô thành và hoàng cung ở thời cổ đại Trung Quốc được xem là tượng trưng cho trung tâm quyền lực, cấu trúc của nó, trên thực tế là một việc làm chính trị, nên đã trở thành trọng điểm của Hoàng đế các triều đại để tâm xây dựng. Cho nên, nếu nói lịch sử kiến trúc cổ điển phương Tây là lấy kiến trúc tôn giáo làm chủ thể, phát triển dần mà hình thành, thì không còn nghi ngờ gì nữa, kiến trúc cổ điển Trung Quốc là lấy cung điện làm trung tâm mà triển khai ra.

Từ cổ đến nay, hoàng cung của Trung Quốc đều không phải là một quần thể kiến trúc cô lập, khi xem xét, xây dựng đều có suy nghĩ xuất phát từ quy hoạch tổng thể của cả một thành phố. Quy hoạch đô thành, cung điện thông qua "cư trung" tức là ở giữa nơi ở của mọi người, biểu hiện tư tưởng đế vương tự ngã độc tôn nhất thống thiên hạ. Nguồn gốc của tư tưởng này có rất sớm trên cổ văn khắc trên mai rùa trên xương đã nhắc đến thành của vua cần ở "địa trung" tức là thành phải ở vị trí trung tâm của toàn thành, từ cung thành, hoàng thành, đến đô thành, tầng tầng lớp lớp xen nhau bao quanh, hình thành một chỉnh thể khép kín.

Có một học giả nổi tiếng ở phương Tây đã từng nói: "Chúng ta xây dựng nhà ở thì tầng tầng chồng lên nhau, còn người Trung Quốc thì ở trong cùng một mặt bằng giống nhau, dãy này tiếp dãy khác, nhà này tiếp nhà khác, cho nên chúng ta được hưởng là hưởng không khí, còn họ thì chiếm hữu được đất đai". Người phương Tây thường nhấn mạnh cá tính của công trình kiến trúc, tỏ rõ cái đột xuất của công trình ở thể tích khối lượng bên ngoài, còn bên trong thì phát triển không gian nội thất đồ sộ, có vẻ đẹp loá mắt theo mức độ trên dưới và tung thâm. Còn kiến trúc cấu trúc bằng gỗ đơn chiếc của Trung Quốc so sánh với sự phát triển không gian trong nội thất thì rõ ràng là chật hẹp và khó thay đổi biến hoá. Cho nên, khuynh hướng kiến trúc Trung Quốc là kéo dài ra theo hướng ngang, lấy cái hơn cái được trong sự sáng tạo một quần thể kiến trúc có mối quan hệ không gian phong phú giữa nội thất và ngoại thất. Còn bố cục tổng thể của quần thể kiến trúc cung điện này có thể đạt đến mức độ phức tạp, nghiêm chỉnh về mặt tổ chức vừa sâu xa vừa kín đáo vừa rộng rãi, thì cho đến bây giờ, trên thế giới chưa có một kiến trúc nào đẹp hơn nó.

Về mặt lợi dụng quần thể kiến trúc để tô đậm làm nổi bật tính chất thần thánh tôn sùng hoàng đế, thì Tử Cấm Thành ở Bắc Kinh đã đạt đến mức độ cực điểm. Ở nước Pháp cùng thời đại, diện tích mặt bằng của cung điện Vua cũng tương đương Tử Cấm Thành, nó phân ra năm bộ phận chủ yếu, mật độ vật kiến trúc không thể cao hơn Trung Quốc,

nhưng cung điện là kiến trúc nhiều tầng, về bề ngoài mắt nhìn là thấy được hết, còn tổ chức nội thất thì phức tạp vô cùng, tầng thứ thay đổi phong phú. Ngược lại, mặt bằng nội bộ của kiến trúc Tử Cấm Thành tương đối đơn giản, nhưng tầng thứ tổ chức mặt bằng tổng thể lại phức tạp khác thường.

Khi đánh giá các quần thể kiến trúc với nhau, về mặt không gian có biến hoá phong phú, có thể so sánh với Trung Quốc xem cái nào đẹp hơn cái nào, thì chỉ có Hy Lạp cổ đại. Nhưng người Hy Lạp cổ đại sử dụng là phương thức bố cục tự do như Thánh địa Thành A - ten, còn Tử Cấm Thành sử dụng là lấy sân viên làm bố cục theo hình thức đối xứng nghiêm khắc chặt chẽ làm đơn vị tổ hợp, nó có thể phân khu theo công năng sử dụng, theo ý đồ sử dụng, và khác biệt ở mức độ trọng yếu, sắp xếp bố trí hình thức không gian và thể tích khối lượng quần thể kiến trúc một cách nhịp nhàng cân đối.

Đông Tây Tử Cấm Thành rộng 753m, Nam Bắc dài 961m, bên ngoài có sông hồ thành rộng 52 m, và có tường thành bao bọc chung quanh cao 10m. Nam, bắc đông tây có các cửa, Ngọ môn, Huyền Vũ môn (Triều Thanh đổi là Thần Vũ môn), Đông Hoa môn và Tây Hoa môn. Từ cửa chính Ngọ môn đến Huyền Vũ môn hình thành một đường trục giữa xuyên qua Nam Bắc Tử Cấm Thành, nó trùng với đường trục giữa của thành phố Bắc Kinh. Cung điện chủ yếu đủ kiểu, sân đình

và cung môn đều theo thứ tự được phân bố trên tuyến đường trục giữa này.

Ở phương Tây, từ trước đến nay chưa bao giờ có một tuyến đường trục giữa dài 8km giống như con đường này ở Bắc Kinh, về mặt vẽ phác cấu đồ là áp đảo tất cả. Thủ pháp tinh hoa của Tử Cấm Thành là trên một trục chính dài 16 km trong nội thành, trật tự kiến trúc từng bước được triển khai ra dưới hình thức liên tục đối xứng để làm cho "ba điện lớn" thêm kính cẩn, thêm cao quý trang nghiêm. "Ba điện lớn" là trọng tâm của cả cung thành bao gồm điện Thái Hoà, điện Trung Hoà và điện Bảo Hoà. Trong đó, điện Thái Hoà phải qua 5 cửa lớn, sáu sân có mực thước không giống nhau. "Thiên bộ lang" dài hơn 500m ở phía bắc Đại Thanh môn trở thành một sân trước hẹp và dài (hiện không còn nữa), lại tiếp một không gian theo hướng ngang dài hơn 300m (nay là đường Tường An) hình thành một mặt bằng hình chữ T, tiếp đó là cửa chính của hoàng thành to cao: Thiên An môn. Trước cửa dát hoa siêu đá trắng, in rõ nét câu sông kim thủy, tất cả hình thành một đỉnh cao nhất. Tiến vào Thiên An môn là một sân hình vuông mực thước có thu nhỏ lại, hình thức Đoan môn và Thiên An môn giống nhau, thể tích khối lượng tương đối, lại một lần nữa khiến cho hình tượng của Thiên An Môn thêm khoẻ khoắn. Giữa Đoan môn và Ngọ môn là một sân hẹp dài hơn 300m. Ngọ môn và những đường viên phong phú đa dạng cũng như thể tích khối lượng hùng vĩ của nó hình thành điểm cao thứ hai. Một kiến trúc sư hiện

đại của nước Anh là Marply cho rằng hiệu quả của Ngọ môn là cái đẹp có tính chất áp đảo, khiến cho nhiều người thương khốc nó đến nỗi phải nín thở. Xuyên qua Ngọ môn là sân trước của Thái Hoà môn, bằng nhưng hơi nghiêng rộng khoảng 200m. Tại đây, quang cảnh rất thoáng dăng rộng rãi. Qua Thái Hoà môn là một quảng trường lớn gần như là hình vuông có diện tích hơn 4 ha, ở chính giữa trên một kỳ đài cao to có ba cấp, chung quanh có lan can bằng đá cẩm thạch, điện Thái Hoà đứng sừng sững uy nghi, có hơn mười cửa, lầu, hành lang bảo vệ chung quanh, đạt đến điểm tối cao của toàn cục. Bộ mặt tổng thể của Tử Cấm Thành không thể nhìn là có thể thấy hết được. Trải qua chuyển dịch của thời gian, sự sắp xếp bố trí các kiến trúc cao thấp xen kẽ chằng chịt, không đều nhau về không gian bị thu hẹp hay mở rộng... nhưng mọi người đều như có cảm giác chờ đợi như có một lực lượng điều khiển lòng tôn kính của mọi người, không ngừng thăm sâu, thăm sâu, thăm thấu đến tận trung tâm của hoàng quyền. Chế độ tập quyền trung ương của xã hội phong kiến Trung Quốc và ý thức hướng nội ở tại đây được biểu hiện tràn trề hết mức.

Ở Trung Quốc, tư tưởng "Nho gia" lấy "lễ" làm trọng tâm, là tư tưởng chỉ đạo cao nhất làm quy tắc cho hành vi xã hội. Sau thời Chiến Quốc, giải thích các vấn đề có liên quan đến "lễ" đã dung nạp thêm nội dung của âm dương ngũ hành, từ đó trong kiến trúc cũng bắt đầu xuất hiện biết dựa vào các phương thức để diễn đạt chủ nghĩa tượng trưng theo ý nghĩa

của nó. Bố trí phương vị mặt bằng của Tử Cấm Thành đến các loại mệnh danh cũng đã phản ánh truyền thống kết hợp giữa "Lễ chế" và "Huyền học" ⁽¹⁾. Cung thành hoàng thành và đô thành đều áp dụng kết cấu ba cấp hiện thân của thiên, địa, nhân, tượng trưng cho Tử vi, thái cực và Thiên thi (tam viên). Hoàng cung cổ đại là cấm địa, còn vũ vi tinh viên (sao bắc đẩu vị trí ở trung ương có quần tinh vây quanh, vị trí là vịnh hằng bất dịch, là nơi ở của Thiên đế gọi là "Tử cung". Cố cung thành còn gọi là Tử Cấm Thành. Vì vậy đã đem Hoàng đế và Thiên đế liên hệ lại, Hoàng đế là con trời, địa vị chí tôn vô thượng của nó đến từ ý chí của trời, chính là nhận ý trời để cai trị nhà nước, không thể lung lay dao động.

Theo tư tưởng "Tả tổ hữu xà" ⁽²⁾ trong Chu Lễ, hai phía đông tây trước cung thành phân biệt xây dựng. "Thái miếu" và "đàn Xà Tắc", nội thành thì theo "Tiên triều hậu tẩm" phân ra hai bộ phận lớn là Ngoại triều và Nội đình. Ba điện tượng trưng cho chế độ "Tam triều" ⁽³⁾ Ngũ Trung môn trước điện Thái Hoà tượng trưng cho chế độ "Ngũ môn" ⁽⁴⁾. Điện

(1) *Huyền học*: trào lưu tư tưởng do Hà yên Vương Bất thời Ngụy Tấn sáng lập ra bằng cách kết hợp tư tưởng Lão Trang với tư tưởng Nho giáo.

(2) "Tả tổ hữu xà" phía phải thờ tổ tiên, phía trái thờ thần đất thần lúa.

(3) *Tam triều*: (ba triều Vua trong truyền thống cổ đại Trung Quốc: Tại nhân, Phục Hi, Thần Nông).

(4) "Ngũ môn" tượng trưng cho ngũ hành kim mộc thủy hỏa thổ - Ngũ môn 5 cửa.

Thái Hoà tượng trưng cho sao Bắc đẩu. Cung Đế hậu tằm Càn Thanh và cung Khôn Ninh tượng trưng cho trời và đất: Vu Nhật Tinh môn và Nguyệt Hoa môn ở đông tây cung Càn Thanh tượng trưng cho ngày tháng. Sáu cung đông tây tượng trưng cho 12 thời (1 thời bằng 2 giờ). Năm số ở đông tây Cung Càn Thanh tượng trưng cho thiên can, phương vị các cung hình thành hình "tường quân tinh" bao quanh, đồng thời diễn đạt "Nội đình" vẫn là nơi "thiên địa hoà hợp hội tụ, bốn tiết (mùa) dung hoà, mưa hoà gió thuận, âm dương giao thái cân bằng".

Trong cung thành, nguồn nước chảy đến từ sông Kim Thuỷ cũng căn cứ vào truyền thuyết cổ đại mà bố trí thiết kế ra, chứ không phải suy nghĩ ra từ công năng của nó. "Đế vương khuyết nội trí Kim thuỷ hà, biểu thiên hà ngân hán chi nghĩa giả, tư Chu hữu chi" có nghĩa là bên trong cửa khuyết của Đế vương đặt sông Kim Thuỷ, để biểu thị ý nghĩa to lớn hùng vĩ của sông Ngân hà, từ đời Chu đã có tư tưởng này. Nước sông Kim thuỷ từ phương Tây chảy đến, chảy ra theo hướng đông nam, chảy xuyên qua một nửa Tử Cấm Thành, là một bộ phận cấu thành, có quan hệ hữu cơ với thành Bắc Kinh, đã thể hiện ra được chủ đề của con rồng một cách rõ ràng cụ thể nhất. Cầu Kim thuỷ như là miệng rồng, Thái Miếu, đàn Xã Tắc như là mắt rồng, Tử Cấm Thành như là thân rồng, góc các lầu thành như là chân rồng, núi Vạn Tuế đến Lầu chuông như là đuôi rồng... Tất cả hình

thành một hình tượng con rồng khổng lồ. Còn đối với việc tự giác lấy không gian của kiến trúc và hình thức kiến trúc để phân biệt đẳng cấp giữa người với người, bảo vệ trật tự xã hội giai cấp, thể hiện quan hệ luân thường phương kiến như quân, thần, cha con, vợ chồng... điều này ở Trung Quốc được thể hiện rất rõ. Trong Tử Cấm Thành chủ yếu có thể phân ra hai loại: loại thứ nhất lợi dụng sân viên to nhỏ, cung đình rộng hẹp để phân chủ thứ. Ba điện trước chiếm 20% đất, ba cung sau chỉ bằng 1/4 đất của ba điện trước còn ra là nhỏ để làm nổi bật ba điện trước và ba cung sau. Loại thứ hai, về mặt hình thể chủ yếu thì thông qua số gian nhiều ít và hình thức đỉnh nóc cung điện, mà phân biệt chủ thứ. Số gian từ 11 gian trở đi là nhất. Đẳng cấp đỉnh thất các kiểu theo thứ tự từ cao đến thấp là một đỉnh tám mái, một đỉnh 4 mái, đỉnh có trang trí các hình long ly quy phượng mang dáng vẻ mềm mại, đỉnh có trang trí các hình hổ chầu dáng vẻ cứng rắn uy nghi. Như cửa chính Ngọ môn, điện Thái Hoà, cung Càn Thanh đều là kiểu nhà có một nóc "tám mái" hoặc hai mái chồng lên nhau. Điện thờ phụ, cổng điện so chính điện thì hạ xuống một cấp, cứ như vậy theo thứ tự quần tổ mà hạ thấp dần. Nhờ vậy hình thành một chỉnh thể hài hoà thống nhất, chủ tòng phân minh. Nhà học giả nước Anh nổi tiếng trong quyển "khoa học và văn minh Trung Quốc" khi bàn về Tử Cấm Thành có nói: "Bố cục tổng thể

kiểu kiến trúc vĩ đại này đã sớm đạt trình độ tối cao của nó, đã đem được ý thơ cao quý và tấm lòng khiêm tốn lễ độ đối với tự nhiên, tổng hợp lại thành một đồ án hữu cơ mà chưa có một nền văn hoá nào có thể vượt qua được"

Tử Cấm Thành thật sự đã dựa vào khí thế phi phàm và tư tưởng cấu trúc hùng vĩ, đã trở thành tác phẩm đại biểu, thể hiện được tinh thần kiến trúc Trung Quốc.

THẬP TAM LĂNG: Một kỳ tích trong lịch sử kiến trúc Trung Quốc

Hà Tại Phong

Thập Tam lăng ở dưới chân núi Thiên Thọ, huyện Xương Bình, thành phố Bắc Kinh, bao gồm 13 lăng các vua triều Minh:

1. Trường Lăng của Minh Thành tổ Chu Đệ
2. Hiến Lăng của Nhân tông
3. Cảnh Lăng của Tuyên tông
4. Dụ Lăng của Anh tông
5. Mậu Lăng của Hiến tông
6. Thái Lăng của Hiếu tông
7. Khang Lăng của Vũ tông
8. Vĩnh Lăng của Thế tông
9. Chiêu Lăng của Mục tông
10. Định Lăng của Thần tông

11. Khánh Lăng của Quang tông

12. Đức Lăng của Hi tông

13. Tư Lăng của Tư tông

Đời Vĩnh Lạc năm thứ 7 (năm 1409), bắt đầu xây Trường Lăng, phải mất hơn hai thế kỷ mới xây xong lăng thứ 13 là Tư Lăng, cuối cùng đã hình thành một quần thể lăng mộ đế vương, có quy mô lớn, có quy hoạch hoàn chỉnh, chủ tông chính phụ rõ ràng.

Cả dãy núi non khu lăng uốn lượn liên tiếp, hiện rõ hình móng chân ngựa về phía Nam. Mười ba ngôi lăng, cái nào cũng dựa vào một ngọn núi mà đặt dưới chân núi, hơn nữa lấy Trường Lăng làm trung tâm, các lăng khác đều theo thứ tự ở thế vây quanh mộ tổ.

Cách Trường Lăng 6 km về phía Nam là nơi thông thoáng, rộng rãi nhất của dãy núi hình móng chân ngựa, phía đông và phía tây có núi Mãng sơn và Hồ Dụ sơn, hai hòn núi nhỏ đứng đối diện nhau, ở giữa xây Đại Hồng môn là cửa chính vào ra của toàn khu lăng mộ.

Đời Gia Tĩnh năm thứ 19 (1540) lại xây thêm một đền thờ bằng đá, cách Đại Hồng môn 1300m về phía Nam, mở rộng khởi điểm của khu lăng. Đền thờ mặt rộng 5 gian, đứng sừng sững uy nghi, gian chính giữa chiếu thẳng vào đỉnh núi cao nhất của dãy núi Thiên Thọ.

Từ Đại Hồng môn đến Trường Lăng có một con đường gọi là "Thần đạo" dài 6 km, là con đường dẫn lối chung vào tận tường lăng mộ. Điều này làm cho ta cảm nhận ngay được cái sáng tạo đầu tiên của Thập Tam Lăng là các mộ có thể cùng nhau phản chiếu, hiện rõ khí thế tổng thể thoáng đãng hùng tráng của toàn khu.

Đường dẫn lối đi vào từng lăng mộ, được bố trí theo điều kiện thích nghi của địa hình, nhưng không có con đường nào đi thẳng hướng Nam - Bắc, mà hơi có chuyển ngoặt, cùng tuyến trục Trường Lăng đại thể thẳng góc với nhau, lợi dụng khoảng không tự nhiên giữa hai ngọn núi Mãng sơn và Hồ Dụ sơn làm cửa vào, lấy đỉnh cao nhất của Thiên Thọ Sơn làm đối cảnh, để những con đường hướng về phía Đông hơi lệch về các núi nhỏ và thấp, khiến cho hình thể và khối lượng các ngọn núi xa ở hai phía trái và phải, đại thể cân bằng.

Con đường "Thần Đạo" bắt đầu từ Đại Hồng môn theo thứ tự xây một nhà để bia khá đồ sộ và đặt một số tượng đá. Trong nhà để bia có một tấm bia khá lớn, khắc mấy chữ "Bia Đại Minh Trường Lăng Thần Công Thánh Đức". Bốn góc ở ngoài nhà để bia đều có xây hoa biểu đá trắng, càng nổi bật trang trí của nhà để bia. Tượng đá sắp xếp hai bên đường "Thần Đạo" có 18 đôi văn thần vũ tướng và rất nhiều tượng ngựa, voi, lạc đà bằng đá to bằng thật, kéo dài khoảng 1200m. Mỗi tượng đều được hoàn chỉnh trên một hòn đá,

không chấp vá tí nào. Các tượng đá sắp xếp tiến theo hướng bắc và kết thúc bằng ba cửa "Linh Tinh môn" bằng đá (cửa xây theo kiểu có chân song, ghép bằng các hình sao). Từ đó lại tiếp về phía bắc đến Trường Lăng khoảng 4 km vì ở giữa thường xuyên có nước chảy tràn qua nên không bố trí gì nữa.

Dựa vào "Thần Đạo", con đường có chủ đề này để kết cấu không gian, khiến cho việc bố trí đồng thể của Thập Tam Lăng với mối quan hệ môi trường chung quanh, hiện rõ được sự cao quý của tự thân Thập Tam Lăng. Sự trang nghiêm vừa kính cẩn vừa đẹp đẽ của cả quần thể lăng mộ là thành tựu đột xuất của nghệ thuật kiến trúc Thập Tam Lăng, Càn Lăng của Cao Tông đời Đường cũng dựa vào sự biến hoá của không gian, sự nhấp nhô mở đóng của "Thần Đạo" mà tô đậm thêm cảnh tượng hùng vĩ của lăng mộ.

Hình thể và cách xây dựng của tường lăng mộ trong Thập Tam Lăng gần giống nhau. Trường Lăng lớn nhất, là điển hình của lăng triều Minh. Nó được cải biên từ Tân Hối đến Bắc Tống, lấy hướng làm trung tâm, bốn phía có tường vây quanh, các mặt đều có mở cửa, không áp dụng bố cục kiểu phóng xạ nội thực ngoại hư, mà áp dụng bố cục tung thâm theo trục giữa kéo dài qua rất nhiều sân viện. Phương thức này gần giống một số lăng đời Nam Tống.

Mỗi lăng đều bắt đầu một cửa Tam quan xây bằng gạch đá. Qua tam quan thì tiến vào một cái sân rộng, chính giữa xây một cửa gọi là "Phúc Âm môn". Phía trong cửa "Phúc

Ấm Môn" là kiến trúc chủ thể "Điện Phúc Ấm". Mặt diện dài 9 gian, xây theo kiểu "Trùng thiên vu điện đỉnh" có ba lớp lan can bằng đá trắng vây quanh, gần giống như điện Thái Hoà ở Tử Cấm Thành Bắc Kinh. Trong điện có 32 cột gỗ tròn rất to, toàn là loại gỗ quý hiếm. Chung quanh cột có khắc chạm các bức hoạ không màu, nét khắc thâm trầm, sắc thái nghiêm túc, vừa thanh cao tao nhã vừa đẹp đẽ, ở Trung Quốc nhìn thấy thì chỉ ở đây có mà thôi.

Phía sau điện đi qua cửa "Nội Công môn" thì đến sân sau cuối cùng có xây lầu "Bắc Minh Đoan". Lầu Bắc Minh Đoan" xây trên một gò đất hình vuông, là một "bi đình" (nhà để bia mộ) xây theo kiểu trùng thiềm yết sơn đỉnh hai mái chống nhau đỉnh hình núi tròn, ở giữa "bi đình" đặt một tấm bia to cao khắc mấy chữ: *Long Đại Minh Thành tổ Văn Hoàng đế*. Phía trước bia có một bàn thờ và năm bàn bằng đá để lễ vật cúng phả sau bia như là một bảo tháp, đó là ngôi mộ hình tròn có đường kính 31m, có thành xây bằng đá quý vây quanh, ở phía dưới là huyền cung tức là mộ thất. Số lượng của tổ hợp kiến trúc này không nhiều, nhưng cách xử lý hợp lý phong phú, có nhiều vẻ nhiều màu sắc, khối lượng của điện Phúc Ấm kết cấu bằng gỗ, theo hướng ngang, khối lượng của lầu Bắc Đoan Minh kết cấu bằng gạch đá cao thẳng đứng, tạo ra sự đối chiếu so sánh rõ ràng, hình thành trước sau hai điểm.

Gạch xây của toàn khu lăng mộ đều là gạch màu son tươi, tượng trưng sự chí tôn đối lăng hoàng đế. Trong ngoài sân viện, trên đỉnh mộ đều trồng rất nhiều cây bách cây tùng, tươi tốt quanh năm, làm tăng thêm không khí tượng niệm. Bố cục tổng thể đơn giản, nhưng thoáng rộng, làm cho trọng điểm được nổi bật hẳn lên. Phần địa cung của mười ba lăng, chỉ mới khai quật một lăng là Định Lăng. Quy mô cũng rất lớn xây bằng gạch, có điện trước, điện giữa và điện sau, mô phỏng theo bố cục các điện ở trên mặt đất, còn các mộ khác chắc có lẽ cũng một kiểu giống nhau như vậy. Lăng mộ cổ đại Trung Quốc chủ yếu là mộ táng các đế vương, trong khi xây dựng thường hao tổn một khối lượng rất lớn về tài lực và vật lực. Cũng giống như tất cả các nước nông nghiệp cổ đại khác nghi thức tế lễ thỉnh cầu âm phúc chiếm địa vị đặc biệt trong đời sống xã hội. Trong nghi thức tế lễ gây tác dụng quan trọng nhất là quân vương. Quân vương đặc biệt coi trọng cuộc sống vĩnh hằng sau khi chết, để mong muốn đảm bảo được quyền lực cha truyền con nối và sự hưng thịnh đời đời để thống trị xã hội. Ví như Cổ Ai cập, Kim tự tháp - lăng mộ của các Lão Pháp chủ yếu vẫn là vật kiến trúc có tính chất kỷ niệm. Sự sản sinh và hoàn thiện hình thể lăng mộ ở Ai cập tuy có sớm hơn Trung Quốc nhưng cơ chế sản sinh ra nó thì đều cùng xuất phát từ một mối giống nhau. Lăng mộ là môi giới liên hệ giữa sống và chết, thể hiện hai thuộc tính của nhân loại đối tư thân tồn tại - sống và chết mối quan hệ thân thiết của chủ đề muôn thuở này.

Nhân loại xa xưa thời sơ khai chưa có ý niệm về linh hồn sau khi chết, nhưng dần dà về sau ý thức có sự tồn tại của linh hồn nên sinh ra sùng bái linh hồn, để về sau đến vận lại sinh. Từ đó, sinh ra sự sùng bái linh hồn. Và cũng từ đó mà sinh ra lễ nghi mai táng. Tùy theo chế độ thị tộc xuất hiện, sinh ra sự kết hợp giữa sùng bái linh hồn và sùng bái tổ tiên, coi "việc chết cũng như việc sống", để cầu tổ tiên ban phúc trừ tai họa, che chở cho hậu thế. Những người đứng đầu thị tộc là người có tác dụng chủ đạo trong việc cúng tế lại trở thành đối tượng phụng dưỡng chủ yếu, vì vậy mới sinh ra các chế độ hình thức lăng mộ. Ở Ai cập, quan niệm này lưu truyền để lại được chuyển dịch vào trong các nghi thức tang lễ đối các Lão Pháp. Ở Trung Quốc, đến đời nhà Chu, sự sùng bái linh hồn tổ tiên đã thoát ra khỏi tính chất thần thánh, đã được hoàn bị trong các hình thức chế độ tế lễ. Kết quả của việc thay đổi này chính là sự tiến triển của chế độ hình thức lăng mộ từ khi mới sinh ra đến khi được xây dựng hoàn chỉnh. Sau thời gian lễ nhạc bị huỷ hoại bị coi thường ở thời Xuân Thu Chiến Quốc, hình chế lăng mộ chịu ảnh hưởng quan trọng của Khổng Tử: "Lấy nhân giải thích lễ", về sau lăng mộ và địa cung mô phỏng kiểu nhà ở được phát triển mạnh ở thời kỳ này. Cho đến khi Trung Quốc xuất hiện lăng hoàng đế đầu tiên là lăng Tần Thủy hoàng, thì hình chế lăng mộ cổ đại Trung Quốc đã được chín mười thành thuộc. Lăng mộ đế vương dần dần trở thành một loại kiến trúc có tính lễ chế để bảo vệ uy quyền của hoàng đế

và chế độ đẳng cấp đạt đến mức độ đương nhiên tất nhiên phải đúng phép tắc như thế, đời vua nào cũng làm như thế.

Trong thể hiện mối quan hệ đan xen giữa sống và chết, giữa tự nhiên và xã hội, lăng mộ hàm ẩn rất nhiều ý nghĩa và màu sắc. Ngược lại ở Châu Âu, trong thế giới Cơ đốc giáo, lăng mộ của quân vương quốc vương thường thường dựa và phụ thuộc vào giáo đường, mộ địa của bình dân cũng quy thuộc vào giáo hội, linh hồn của các tín đồ ngoan đạo cuối cùng đều lên thiên đường, được hưởng vinh ân của thượng đế ban phát và che chở.

Quy mô phạm vi của lễ chế lăng mộ, thì hình thể lăng mộ quân vương phải to như núi, nên có tên gọi là "Sơn lăng". Kim tự tháp tuy vẫn lấy nguyên hình núi, nhưng hình thể hình học thuần túy với sa mạc chung quanh hình thành một thế đối lập. Còn Trung Quốc, khi xây lăng mộ phần kiến trúc dùng nhân công thường là ở địa vị thứ yếu, ngược lại luôn luôn dựa vào hình thể núi sông tự nhiên làm chủ đề sáng tác. Ở Thập Tam Lăng, kiến trúc phần đất của lăng được các sườn núi tự nhiên phía sau lăng thay thế để mưu tìm sự hoà mình với thiên nhiên nhất thể với non xanh nước biếc. Lấy mộ ở hậu kỳ Ai cập, như lăng mộ nữ vương Hát to phút ở gần vùng Pa Han cũng biểu hiện được mong muốn gần như vậy.

Bác sĩ Lý Ước Sắt có nhận xét rằng: "Lăng mộ các đế vương Trung Quốc là ví dụ cụ thể về sự kết hợp tài tình vì

dại nhất giữa toàn bộ kiến trúc lăng mộ và phong cảnh chung quanh. Thập Tam Lăng là kiệt tác trong đó. Việc chọn địa điểm cho Thập Tam Lăng và thành công của quy hoạch tổng thể có được là nhờ sự chỉ đạo của lý luận phong thủy theo truyền thống chỉ Trung Quốc có mà thôi. Trong thiết kế lăng mộ bao giờ cũng dựa vào phong thủy, luôn luôn lấy phương châm chọn được khu đất đạt toàn mỹ làm trọng chứ không phải ở chỗ cung diện tráng lệ nguy nga để tăng thêm ấn tượng. Khi chọn đất thì hết sức tỉ mỉ, cẩn thận, chu đáo làm sao chọn được "thắng địa" để kiến trúc lăng tẩm tuân thủ quy chế của đại lễ, phối hợp chặt chẽ với "thắng thế" của núi sông.

Theo ghi chép để lại, trước khi xây Trường Lăng, Minh Thành tổ đã đặc biệt lưu ý cử các thầy địa lý đi thăm dò tìm chọn địa điểm. Lúc đó Thiên Thọ Thổ gọi là Hoàng Thổ, được mệnh danh là vùng đất "long tường phượng vũ, khí thế hùng cố" (rồng bay phượng múa, khí thế hùng vĩ bền chặt), trước có núi Phụng Hoàng, sau có trấn Hoàng Hoa phía phải có núi Mãng Sơn, trái có núi Hồ Dụ Sơn, hai đầu cửa núi đông và tây có hai sông nhỏ hợp lưu vào Triều Tông. Địa thế của khu lăng phù hợp với tư tưởng triết học cổ đại "vạn vật phụ âm bao dương". Theo đúng như sách *Táng thư* một trước tác kinh điển về lý luận phong thủy: "Táng giả, thủy sinh khí giả" "Tàng phong tụ khí đắc thủy vi thượng" "Thiên xích vi

thế, bách xích vi hình, thế lai hành chí, thị vi toàn khí", đúng với quan điểm của sách "Táng thư" và cũng là địa điểm lý tưởng để xây lăng mộ.

Thiết kế cụ thể như chiều hướng các lăng đều phù hợp với hướng "cát" mà lý thuyết phong thủy yêu cầu. Như Trường Lăng là "Quý sơn đình hướng", Đình Lăng là "Tuất sơn thìn hướng" (đình hướng là hướng nam, thừa hướng là hướng đông nam). Sự tinh tế tỉ mỉ trong xử lý con đường Thần đạo, không chỉ dựa vào kinh nghiệm mà còn rất hợp với sự chỉ đạo chặt chẽ của lý luận phong thủy: "tả sùng nhi hữu thực, hữu thắng nhi tả ấn"

"Trên thế giới ví dụ về "động" hùng vĩ nhất chính là lăng mộ của các vị hoàng đế triều Minh ở phía bắc Bắc Kinh. Con đường Thần Đạo, dài xuyên qua rừng núi cứ cách từng đoạn một xuất hiện cổng vòm, tượng người tượng vật bằng đá, được sắp xếp, đối mặt với Thần Đạo, dưới chân núi có mười ba điện lớn, phía sau là lăng mộ của 13 vị hoàng đế, đỉnh nóc lăng mặt đúng giữa núi khí thế của Thập Tam Lăng tráng lệ biết mấy. Toàn bộ thể tích trong dãy núi đều dùng để kỷ niệm các quân vương đã chết" (Ed mund N. Bacon-thiết kế thành thị). Đây là cảm nghĩ của một học giả phương tây phát biểu sau khi tham quan Thập Tam Lăng, đã diễn đạt rõ ràng.

Thập Tam Lăng rất hợp một cách hài hoà hoàn mỹ cảnh quan nhân văn với cảnh quan tự nhiên.

Thập Tam Lăng đã đem những năm tháng qua đi kết đọng lại trong không gian, cảnh và ý vĩnh viễn tồn tại. Loại kiến trúc phục vụ cho người chết - lăng mộ - trở thành chúng có nhìn thấy, không lúc nào không cảm hoá người đang sống ở trên thế gian, toả ra sức hấp dẫn muôn đời vượt qua cả không gian và thời gian.

ĐỈNH CAO CỦA NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC ĐẠI DIỆN PHẬT TRUNG QUỐC:

Đại điện chùa Phật Quang

Hà Tại Phong

Đời Đường là một thời kỳ cao trào phát triển nghệ thuật kiến trúc cổ đại Trung Quốc. Thông qua việc hấp thụ và dung hợp văn hoá ngoại lai, hệ thống kiến trúc già dặn đặc sắc Trung Quốc đã dần dần hoàn thiện. Bố cục và hình thức của cung điện, đền chùa và nhà ở về cơ bản đã định hình và đã sáng tạo ra một phong cách và diện mạo kiến trúc rục rờ nhiều vẻ trước kia chưa từng có. Kiến trúc đời Đường phần nhiều không còn bảo tồn được, hình ảnh các quần thể kiến trúc đại quy mô tráng lệ chỉ có thể nhìn thấy ở những tài liệu phụ trợ trên các bích hoạ, song qua mấy kiến trúc đơn lẻ hiện còn vẫn có thể nhìn thấy phần nào phong vận kiến trúc đương thời. Trong số đó đặc sắc nhất là toà đại điện chùa Phật Quang trên Ngũ đài sơn ở Sơn Tây.

Chùa Phật Quang là một trong mười ngôi chùa lớn nổi tiếng ở Ngũ đài sơn thánh địa Phật giáo đương thời, tương truyền được sáng lập dưới thời Hiếu Văn Đế nhà Bắc Ngụy. Hai bên chùa, núi đồi bao quanh chùa toạ đông hướng tây,

phía sau là vách núi dựng đứng. Ba tầng bình đài lần lượt lên cao xây dựng theo thế núi từ cửa núi hướng về phía đông, Đại điện nằm trên tầng bình đài thứ ba, xây dựng năm Đại Trung 11 nhà Đường (857)

Kiến trúc Trung Quốc thường nổi trội về tổ hợp quần thể với bố cục quy hoạch tổng thể, song xử lý kiến trúc đơn lẻ cũng hết sức đẹp đẽ tế nhị. Đại điện chùa Phật Quang xét về kết cấu, cấu tạo hay về sáng tạo không gian đều đáng gọi là giai phẩm hiếm có trong kiến trúc cổ điển.

Đại điện rộng bảy gian, thẳng sâu bốn gian, dài 34 mét, rộng 17,66 mét. Xét về ngoại quan, đại điện tạo hình hốn hậu đôn thực. Phần nền của nó là một nền dài thấp, mặt đứng mỗi gian gần như một hình vuông. Các cột đều áp dụng cách làm chân bên (trắc ước) và "sinh khởi". Chân bên tức là cột đứng của hiên ngoài không hoàn toàn thẳng đứng mà hơi nghiêng về phía trung tâm mặt bằng. "Sinh khởi" tức là ngoài cây cột giữa của mặt đứng ra, các cây cột khác đều lần lượt tăng cao dần lên chút ít, các cột đều có "quyển sát". Thủ pháp này do được sáng tạo ra dưới thời Đường, chẳng những đã tăng cường được tính ổn định của kết cấu, mà còn khiến cho cả mặt đứng được thông thoáng chứ không ngưng trệ, trong đó như toát ra nhịp thở giàu sức sống. Cùng với cách xử lý trụ đá của thân miếu Hi lập phát sinh ra từ kết cấu gỗ, kết cấu của đại điện chùa Phật Quang cho thấy hai cách kết cấu đều khéo léo tài tình, mỗi bên một vẻ.

Trong kiến trúc các nơi trên thế giới, tạo hình mái nhà của kiến trúc Trung Quốc là đẹp nhấ hơn cả, và hình tượng cũng phong phú nhất. Mái đại diện chùa Phật Quang là mái điện thêm chái đơn, loại mái này vững chắc đĩnh đạc, rất thích hợp với những kiến trúc quan trọng như loại điện chính. Mặt nhà về phương diện tung thâm là một mặt cong lõm, thời cổ gọi là "Phản vũ", từ Tống về sau gọi là "cử chiết". Bằng cách làm mặt nhà nổi lên, nóc chính là một đường cong thấp giữa, hai bên cao. Đồng thời, để uốn nắn lại cái cảm giác là đại diện kiểu vũ điện do thiếu thị biến hình mà nóc nhà như rút ngắn lại, nó thường đẩy ra hai phía đầu hồi, tức là "Thôi san", nó khiến cho bốn đường nóc nghiêng của bốn mái dốc nhìn từ bất cứ hướng nào cũng thành đường cong. Góc nhà cất cong lên cũng là đặc điểm phổ biến của mái nhà Trung Quốc. các thủ pháp "Cử chiết", "Sinh khởi", "Thôi san" và "Giác kiều" là do nhu cầu của kết cấu và thực dụng, nhưng các đặc điểm đường cong "Phản vũ" của mặt nhà, đường cong vì kèo, góc cánh hiên cong lên do các thủ pháp ấy mang lại thì lại phù hợp với thị hiếu thẩm mỹ vốn có của truyền thống Trung Quốc, cho nên mái nhà kiểu đường cong này đến nay vẫn được đại chúng yêu thích, trở thành dấu hiệu cố hữu trong ngôn ngữ kiến trúc cổ điển. Cổ nhân từng vịnh cái mái nhà là "như xí tư dục, như thỉ tư cức, như điểu tư cách, như huy tư phi". Lời thơ *Tư can* (*Tiểu Nhã - Kinh Thi*) nghĩa là: cung thất cao vút như người kiễng chân, với những đường thẳng như mũi tên bay nhanh, [nóc

và mái] cao vút như con chim vươn cổ vút bay lên, mái đao rục rũ cất vọt lên như trĩ xoè cánh bay chính vì đường cong tự nhiên của nó mang lại cho kiến trúc vốn bám chắc vào mặt đất một cảm giác nhẹ nhõm như muốn cất cánh bay lên. Mái đại diện chùa Phật Quang thoải thoải phẳng hơn kiến trúc Tống về sau, đã thể hiện khí chất ung dung độ lượng của kiến trúc đời Đường.

Bộ vị chuyển chiết giữa hai mặt lớn của thân nhà với mái nhà là nơi biến ảo bóng sáng phong phú nhất của kiến trúc, nó được tiếp diễn bằng cái đấu củng kiêm hai chức năng kết cấu và trang sức. Đấu củng đời Đường to khỏe, thoáng mà chắc, càng có vẻ đẹp chất phác và giản trực. Đấu củng của đại diện chùa Phật Quang là đấu củng có số tầng vẩy ra nhiều nhất trong kiến trúc cổ hiện còn với cự li xa nhất: vẩy ra được 4 vẩy, và hiên nhà vẩy ra được 4 mét. Do mái dốc thoải thoải, đứng trước điện không nhìn thấy mặt nhà, mặc dù tỉ lệ giữa đấu củng và chiều cao cột là 1: 2, nhưng hiệu quả thực tế thì lại lớn hơn rất nhiều, do đó làm nổi bật địa vị quan trọng của đấu củng trong toàn bộ cấu đồ mặt đứng.

Hiên nhà sâu mà cất cao, dầy cột to khỏe, cửa lớn cửa sổ giản dị chất phác cùng với mái nhà rộng và thoải thoải đã cùng nhau tạo nên cái vẻ ngoài hồn hậu mà hào phóng của Đại diện chùa Phật Quang.

Đại diện chùa Phật Quang là dẫn chứng xưa nhất, điển hình nhất và to lớn nhất trong kiến trúc khung gỗ kiểu điện

đường đời Đường hiện còn. Khung kết cấu của nó là do hai hàng cột bao quanh trong và ngoài, "lan ngạch" và đầu củng trên đỉnh cột và xà nhà nối liền hệ lại thành bộ khung không gian, hình thành nên hai không gian trong và ngoài to nhỏ khác nhau. Vì máng trong ở trung tâm mặt bằng là không gian quan trọng để thờ cúng tượng Phật, máng ngoài chỉ là nơi tín đồ triều bái và thờ cúng các tượng thứ yếu, cho nên không gian máng ngoài thấp và hẹp hơn không gian máng trong, và làm nền cho máng trong, nhưng sự giống nhau trong kết cấu cơ bản khiến chúng lại có được cảm giác thống nhất trong khi so sánh.

Đặc điểm nổi bật của việc xử lý không gian máng trong chính là sự phối hợp mật thiết giữa không gian kiến trúc với các tượng khắc và nặn, sáng tạo được hiệu quả không gian phong phú trong mặt phẳng đơn giản. Thủ pháp là như sau: Thứ nhất, xà nổi và trần của máng trong không trực tiếp nối liền với nhau, ở giữa để hở; thêm vào đó là xà nổi có khoa độ lớn, chỗ giao tiếp giữa trần với cột thu vào bên trong, tăng thêm độ cao thị giác của không gian máng trong. Thứ hai, phần sau của máng trong vây khếp lấy bức tường xoè nan quạt của hơn ba chục pho tượng trên Phật đàn, khiến các tượng ở vào trong một không gian hoàn chỉnh tương đối độc lập, bốn mảng khung xà lại chia nó ra thành năm phần nhỏ hơn, mỗi phần đều đặt một nhóm tượng. Ba gian giữa đặt ba pho tượng ngồi của Thích ca, Di lặc và A di đà. Hai gian hồi tả hữu thì đặt tượng Phổ Hiền và Quan Âm, mỗi

tượng đều có mấy pho hiệp thị. Hai pho tượng Thiên vương đặt đối nhau ở hai đầu mút làm cho cả quần thể tượng được gom thành một chỉnh thể. Tỷ lệ vừa phải giữa kích cỡ của tượng Phật với chiều rộng của từng gian phong, ngược sáng hơi cong, thích ứng với độ vẩy ra của đầu củng phía sau và xu thế nghiêng của phần chéch của trần, khiến cho không gian máng trong hoà nhập hữu cơ với tượng Phật, không mấy may có vẻ chen chúc hoặc trống trải. Thứ ba, tiền cảnh của tượng Phật rộng thoáng tính đến tầm mắt của người triều bái, quan hệ không gian giữa cột trụ, cột vuông với tượng Phật, giữa máng trong máng ngoài, vừa đủ cho tượng Phật với khoảng tối đều thu vào tầm mắt. Cuối cùng là trần nhà phẳng và tối, các đòn tay hơi cong, các đầu củng như màn buông và các tượng màu nhiều màu dệt nên một vận luật trầm bóng nhịp nhàng.

Việc lễ bái tôn giáo thoát li trần thế vươn tới nước Trời, đòi hỏi một quá trình thể ngộ tinh thần dài dằng dặc. Trong Cơ đốc giáo, quá trình đó được hoàn thành trong không gian bên trong rộng lớn và thâm nghiêm của nhà thờ. Tạo hình bên ngoài nhà thờ khiến cho ranh giới giữa cõi tục với cõi Chúa hết sức rõ ràng. Trong Phật giáo Trung Quốc, như ở chùa Phật Quang, quá trình đó được hoàn thành dần trong môi trường bên ngoài kiến trúc. Môi trường thiên nhiên xung quanh đã lọc lắng sự thể ngộ tinh thần đó, tầng tầng nâng cao từng tầng khiến tinh thần được thăng hoa. Khi người đi lễ vào đến trong đại điện, thì đã hoàn toàn bước vào trong

cõi Phật. Và sự sáng tạo không gian giàu logic lí tính nhưng không kém phần tưởng tượng nghệ thuật, khiến người ta dù đặt mình trong Phật điện trang nghiêm vẫn cảm nhận được sự yên tĩnh và bình an như trong tịnh thổ Phật quốc mà không có sự mê cuồng tôn giáo quá mức.

Sự biến thông qua lại của không gian trong ngoài, chẳng những thể hiện trong quá trình lễ bái Phật, mà đồng thời cũng thể hiện cả trong cuộc sống thường nhật của người Trung Quốc. Nó vừa do đặc điểm tự thân của hệ thống cấu trúc gỗ của kiến trúc Trung Quốc tạo thành, mà cũng vừa phản ánh quan niệm không gian kiến trúc của cổ nhân. Điều nói trong *Chu Dịch* - *Hệ từ truyện* rằng " Hạp hộ vị chi Khôn, tịch hộ vị chi Càn, nhất hạp nhất tịch vị chi biến, vãng lai bất tuyệt vị chi thông" (Đóng cửa gọi là Khôn, mở cửa gọi là Càn, một đóng một mở gọi là *biến*, qua lại không ngắt gọi là *thông*) chính đã nói lên khái niệm đó. Phong trào kiến trúc hiện đại phương Tây bắt nguồn từ cuối thế kỷ XIX, đạt độ chín vào các thập kỷ 20, 30 của thế kỷ XX cũng chính là mong muốn dùng một kết cấu khung tựa như kiến trúc Trung Quốc, phá vỡ trạng thái cô lập lẫn nhau giữa không gian bên trong và bên ngoài từng có trước kia, cố gắng đạt tới sự giao lưu "động" giữa không gian bên trong và bên ngoài nhà. Kiến trúc truyền thống Trung Quốc và kiến trúc hiện đại phương Tây có lẽ tương hợp với nhau thật sự là ở điểm này.

Đại diện chùa Phật Quang cho chúng ta chẳng những niềm vinh dự tự hào về ánh rực rỡ Đại Đường khi xưa, sự hun đúc tâm thái thẩm mỹ mà không mất đi hình tượng đẹp đẽ tinh vi và sáng tạo không gian của thời kỳ đại hoà hợp mà đại diện chùa Phật Quang thể hiện ra, đã toát lên tinh thần thời đại đầy tự tin, lạc quan đi lên, khí phách hiên ngang, có những gợi ý rất sâu xa cho những người hôm nay đang ra sức sáng tạo nền kiến trúc hiện đại Trung Quốc vừa giàu cảm hứng thời đại vừa đậm đà đặc sắc dân tộc.

ĐỈNH CAO NGHỆ THUẬT THÁP PHẬT TRUNG QUỐC:

Tháp gỗ huyện Ứng

**Hà Tại Phong
Trần Diệu Tiến**

Tháp Thích Ca chùa Phật Cung dựng năm Thanh Ninh thứ 2 nhà Liêu (năm 1056), tọa lạc ở góc Tây Bắc huyện Ứng Thành tỉnh Sơn Tây dân gian gọi là Tháp gỗ huyện Ứng (Ứng huyện mộc tháp). Tháp gỗ Thích ca được cả thế giới biết tiếng từ trước tới nay khiến người đời khâm phục vì độ bền vững, các học giả phương Tây nhất trí coi là hình thức Trung Quốc hoá hoàn mĩ nhất trong kiến trúc loại tháp.

Tháp Phật khởi nguồn từ Ấn Độ, Trung Quốc cổ đại căn cứ vào chữ Phạn *stupa*, và chữ Pa li *thupo* dịch âm là "Tốt đổ pha" và "tháp bà"... Nguyên nghĩa của "Tốt đổ pha" là "phần mộ" hoặc "tông miếu". Sau khi Thích ca Mâu ni tạ thế, đệ tử các nơi xây mộ để chia nhau cất giữ xá lị của ngài làm kỷ niệm, thì *Stupa* (Tốt đổ pha) đã trở thành một hình thức kỷ niệm của kiến trúc Phật giáo. Về sau hễ thờ Phật thì dựng tháp. Đồng thời với việc Phật giáo từ thời Tần Hán truyền vào Trung Quốc, tháp cũng bắt đầu truyền vào theo

với tư cách một hình thức kiến trúc quan trọng của Phật giáo. Nhưng tháp kiểu lâu gác như tháp Thích Ca này thì về cấu tạo nội bộ cũng như về hình tượng bên ngoài đều đã khác xa supa, vốn có của Ấn Độ. Như một stupa dựng vào khoảng năm 250 trước CN ở Tang Kì, Ấn Độ hiện còn, ngày nay vẫn giữ hình chế cơ bản của thời quốc vương Asoka: Mái tròn to như bầu trời vây quanh đường thông đạo tượng trưng vũ trụ đang quay tròn, về thị giác lại biểu hiện thành một tháp nhọn do nhiều mái lọng hình thành, tượng trưng cho linh hồn thông qua nhiều tầng ý thức. Trên bốn cửa, trang trí các kí hiệu nhà Phật - Bánh xe, cây cối, kích ba chạc, hoa sen đại diện bốn phương vị chính, thiết kế lan can bên cạnh đường đi bộ khiến người đến lễ có thể đi vòng quanh khám thờ thần theo chiều kim đồng hồ, một mặt hoàn thành nghi thức lễ bái thành kính, đồng thời chiêm ngưỡng cuộc đời của Phật được khắc trên tường. Cho nên chức năng tạo hình của stupa Ấn Độ là tiến hành nghi thức tôn giáo ở bên ngoài kiến trúc. Còn tháp Thích Ca thì đặt thể nghiệm tôn giáo ở bên trong tháp, coi trọng không khí tôn giáo của không gian bên trong kiến trúc. Trong tháp có các tranh và tượng Phật giáo rất tinh mỹ, tượng Phật từ tầng một đến tầng năm tổ thành 5 nhóm mạn - đồ - la có quan hệ với nhau, cũng tức là dưới một chủ đề triển khai 5 cõi tinh thần khác nhau. Quá trình lễ bái từ dưới lên trên của thiện nam tín nữ cũng chính là quá trình thể nghiệm dần từng bước bầu không khí tôn giáo mạnh mẽ bên trong kiến trúc. Nhìn bên ngoài, kiểu

nhà lầu của tháp Thích ca càng không giống stupa của Ấn độ, vậy thì vì sao mà tháp Phật của Trung Quốc lại áp dụng hình thức lầu gác này? Xét nguyên nhân, có mấy phương diện như sau: 1. Từ Chu Tần đến đời Hán, Trung Quốc đã xác lập hệ thống kiến trúc lấy kết cấu gỗ làm chính, loại hình kiến trúc lầu gác này trước đời Hán đã có thành tựu rất cao, như Tỉnh Cạn lầu kiến tạo thời Vũ Đế cao tới 50 trượng, hình tượng nó cao vút, hoàn toàn phù hợp với ý đồ "cao hiển", yêu cầu của stupa, và có thể làm nổi bật địa vị trung tâm của tháp. 2. Các hoàng đế đời Hán từ sau khi Hán Vũ Đế và Đông Trọng Thu "bãi truất trăm nhà, độc tôn Nho thuật", Nho gia từ đó trở thành triết học quan phương, song ý chí cầu sinh vẫn khiến quan liêu quý tộc tin thờ thuyết phương thuật thần tiên, cho rằng kiến tạo lầu gác cao tắp có thể gặp gỡ tiên nhân, cho nên sau khi Phật giáo truyền vào Trung Quốc không bao lâu, thì đã hoà trộn với Đạo học của Trung Quốc, tháp kiến tạo theo kiểu lầu gác này cũng bắt đầu mang hàm nghĩa mới. Tháp một khi đã truyền vào Trung Quốc, thì kết hợp với các kiến trúc kết cấu gỗ như lầu, gác, khuyết, quán... hình thành nên phong cách độc đáo của dân tộc mình. Bộ phận duy nhất bảo tồn ý nghĩa và hình thức stupa của Phật giáo cổ Ấn Độ chỉ có "Sát" (chùa) nữa mà thôi.

Đặc điểm của Tháp Thích Ca là mỗi tầng đều có ba bộ phận của "diện đường" thành tổ hoặc đơn tầng, tức là nền thêm, thân nhà và mặt nhà, trong tháp cùng một hình thức,

lắp lại 5 lần theo những cự li không gian khác nhau, khiến cả chỉnh thể nó có tiết tấu và vận luật hài hoà. Tuy thể thái của tháp Thích Ca rất to lớn, song vì các tầng lên trên dần dần thu vào trong, phần mái hiên của các tầng triển khai thành hình tán, lại thêm mái tháp tạo hình đẹp đẽ và "thiết sát" (cột sát) giàu cảm giác vươn lên, khiến hình tượng tháp tỏ ra cao vút, nhẹ nhõm mà ổn định, tinh xảo, trang nhã mà lại hùng vĩ, đem cái cảm giác cao thượng vô biên của pháp lực và cái cảm giác thần thiết phổ độ chúng sinh trong Phật giáo hoà vào làm một. So sánh với phong cách của tháp Thích Ca, thì stupa tỏ ra nặng nề, và tạo hình của bái lâu kiểu tên lửa thì quá giản đơn. Đó là vì phần hiên kết cấu gỗ kiểu lấu gác này của tháp Thích Ca giống như cánh chim xoè ra ngoài, tưởng chừng có thể mang cả tháp mà bay lên, càng thêm động lực vươn lên vô hạn cho tháp, là ngôn ngữ then chốt phân biệt với tạo hình bên ngoài của tất cả các tháp khác. Đến sau này các tháp gạch đá phỏng theo kiểu lấu gác ấy, mái hiên vẩy ra vì không thể sâu xa như mái hiên của kiến trúc kết cấu gỗ nên không thể nào so sánh nổi vẻ đẹp của nó.

Trong ghi chép của Huyền Trang, thánh địa Phật giáo Na Lạn Đà trước thế kỷ 7 đã có tháp kết cấu gỗ nhiều tầng và có một toà tháp đá phỏng kết cấu gỗ còn sót lại. Một toà tháp vinh dự tạo bằng cẩm thạch ở Khế - bà - nhĩ Ấn Độ những năm 1440 - 1448 đã hoàn toàn mô phỏng tháp kiểu lấu gác kết cấu gỗ nhiều tầng này. Điều này hiển nhiên là

có mạch quan hệ cội nguồn với tháp của Trung Quốc. Hay như tháp 5 tầng chùa Pháp Long của Nhật Bản chịu sự hun đúc của Trung Quốc thì rõ ràng không phải nói cũng biết. Đến như Txen pôx người Anh năm 1763 xây dựng một ngôi tháp kiểu Trung Quốc ở vùng gò đồi của hoàng gia, có lẽ chỉ là do hiếu kì, song viên lâm Trung Quốc bấy giờ quả có ảnh hưởng đến vườn hoa lãng mạn chủ nghĩa của Anh quốc thế kỷ 18.

Tháp Thích Ca chẳng những khác biệt với tất cả mọi tháp trên thế giới, vì không gian bên trong và hình tượng bên ngoài độc đáo của nó, mà về phương thức bố cục của chùa với tháp cũng không giống mọi tháp. Stupa của Ấn độ là một kiến trúc rất độc lập, tự mình thành một hệ thống riêng, không có cung điện hay bất cứ một kiến trúc nào khác kèm theo, nhưng sau khi vào Trung Quốc thì đã hình thành nên một hình thức bố cục chùa tháp lấy tháp làm trung tâm, xung quanh bốn bề có hành lang và nhà vũ (nhà đối diện hoặc ở hai bên nhà chính), có điện ở sau tháp.

Tháp kết cấu gỗ như tháp Thích ca, theo sách cổ ghi chép thì biết rằng có trên một ngàn toà. Đỗ Mục có thơ rằng: "Nam triều tứ bách bát thập tự, Đa thiếu lâu đài yên vũ trung" (Nam triều bốn trăm tám chục chùa. Bao nhiêu lâu đài trong khói mưa). Bấy giờ chùa nào cũng có tháp, cũng đều là tháp bằng gỗ. Kết cấu gỗ quả là có nét độc đáo của nó về phong cách nghệ thuật biểu hiện lầu gác nhiều tầng, nhưng do

những khó khăn hạn chế nhất định trong việc lấy gỗ, chống mục, chống cháy... nên dễ bị huỷ hoại bởi thiên tai nhân hoạ. Sử chép dưới niên hiệu Đoan Cung (987 - 988) của Tống Thái Tông, thợ Dụ Hạo dựng tháp chùa Khai Bảo ở kinh sư, "cao ba trăm sáu mươi trượng" tức là gần 90 mét ngày nay, có thể nói là chưa từng có trên lịch sử, và ông đã dày công nghiên cứu căn cứ vào đặc điểm của vùng Biện Lương nhiều gió tây bắc, nên để cho thân tháp nghiêng về Tây Bắc để tăng thêm khả năng chống gió. Dụ Hạo từng dự báo "thủ tháp khả thất bách niên vô khuynh động" (tháp này có thể 700 năm không nghiêng đổ), song tiếc rằng cũng như số phận của bao nhiêu ngôi tháp khác, nó không còn tồn tại, chỉ tháp Thích Ca dựng sau đó 560 năm còn một mình ngạo nghễ đứng vững đến ngày nay.

Tháp Thích Ca cao 63,71 mét, bên ngoài tháp là năm tầng hiên lớn, tầng đáy là hiên kép, mỗi tầng thân tháp đều có đáy phẳng. Mặt bằng của tháp là hình bát giác, đường kính 30,27 mét, là tháp cổ có đường kính lớn nhất. Tháp Phật đã sử dụng mặt bằng và kết cấu kiểu ống lồng hai lớp, mở rộng trụ trung tâm làm vòng trụ trong, tăng thêm độ cứng rất lớn cho tháp. Bên trong thân tháp, giữa mỗi hai tầng tháp có một tầng ngấm chuyển tiếp, trong tầng ngấm, dùng nhiều xà, cột ngắn và cây chống nghiêng, kết hợp với cột gỗ của máng trong máng ngoài, làm thành khung giá gỗ kiểu xà kép nhiều hướng. Loại kết cấu này chằng chéo, phức tạp, giữa các hướng có mối quan hệ chế ước lẫn nhau, khó

bị biến hình, lại có tính đàn hồi tương đối lớn, là sáng tạo ưu tú nhất trong kiến trúc kết cấu gỗ cổ đại Trung Quốc. Trải qua nhiều trận động đất lớn, tháp vẫn sừng sững uy nghiêm, là toà tháp kết cấu thuần gỗ duy nhất và sớm nhất hiện còn của Trung Quốc.

Cấu tạo bộ phận chi tiết của tháp Thích Ca cũng rất đẹp, như mối nối giữa cột đứng với đòn tay của tháp, tùy theo vị trí và tình trạng chịu lực khác nhau đã sử dụng hơn 60 loại đầu củng, các loại cấu kiện khác tỉ lệ kích thước và ngàm nối mộng mero, cũng thể hiện trình độ kỹ thuật kết cấu gỗ và tính thông lý luận lực học của thầy thợ kiến trúc đương thời. Đồng thời, mỗi đầu củng đều có phương thức tổ hợp nhất định, tùy theo nhu cầu của chỉnh thể và kết cấu mà tiến hành các loại gia công nghệ thuật, khiến diện mạo phong phú của tháp có được tiết tấu thống nhất, đạt tới sự thống nhất cao độ giữa công năng với vẻ đẹp hình thức. Kiến tạo tháp Thích Ca đã phát huy đầy đủ đặc điểm thuộc tính tự nhiên của gỗ, khiến kết cấu thành một chỉnh thể hữu cơ. Trong kiến trúc phương Tây, tính hữu cơ của kết cấu ấy chỉ tìm thấy trong nhà thờ gô tích. Những người sáng tạo nhà thờ gô tích đã coi kết cấu là thủ đoạn vật chất của quá trình tâm linh lên đến chân lí, từ đó mà dẫn dắt tinh thần người ta lên nước Trời. Nhà thờ là nhà của Chúa và cửa của nước Trời, nó truyền đạt ý chỉ và uy nghiêm của Chúa. Con người không có cách nào mong mỏi vượt qua. Nhưng ở buổi đầu Phật giáo truyền vào Trung Quốc, tổ tiên người Trung Quốc

đã dùng thuật Hoàng Lão giải thích và trình bày tinh thần Phật giáo. Như vậy trong tháp Phật, hình thức vật hoá của nó, cũng đã thấm hoà một cách tự nhiên tư tưởng mê học sùng chuộng thiên nhiên của Đạo gia, mang tinh thần vui vẻ duyệt lạc thiên nhân hợp nhất. Cửa lớn cửa sổ của tháp Thích Ca đều rất thoáng rộng, mỗi tầng đều có hành lang bao quanh, người ta có thể ra ngoài thân tháp, vịn lan can mà nhìn ra xa, trực tiếp đối mặt với thiên nhiên mà giải bày nỗi lòng. Giữa lúc con người phương Tây hiện đại dùng kỹ thuật khoa học cao để kiến tạo tháp Ep phen và nhà chọc trời, tiếp tục cái ảo tưởng tháp thông trời của cổ nhân, nhưng vẫn lúng túng bối rối bởi sự xa cách và dị hoá giữa con người với thiên nhiên, ngôi tháp Thích Ca kiểu Trung Quốc hơn 900 về trước đã xử lý thông minh các mối quan hệ giữa hình thức với công năng, giữa con người với thiên nhiên, có thể tỏ rõ ý nghĩa và giá trị mới của nó trong so sánh mặt bằng thời thái hiện nay.

ĐỈNH CAO NGHỆ THUẬT VIÊN LÂM TRUNG QUỐC CHUYẾT CHÍNH VIÊN

Hà Tại Phong

Nơi phát nguyên của ba hệ thống tạo vườn lớn trên thế giới là Trung Quốc, Tây Á và Cổ Hi Lạp. Viên lâm Trung Quốc có thành tựu cao siêu và phong cách độc đáo. Có người so sánh phong cách nhà cửa với viên lâm Trung Quốc, liên hệ với hai triết học lớn thời cổ đại(Nho gia và Đạo gia), nhà cửa là sự thể hiện xã hội lễ chế, là lý tính, đối xứng, còn vườn hoa là thiên nhiên thu nhỏ, là lãng mạn, tự do, hai cái đó đã phản ánh sự điều hợp hai thái độ nhân sinh khác nhau của người Trung Quốc.

Viên lâm Trung Quốc lại tùy theo phong cách, quy mô và địa vị của chủ vườn mà chia ra viên lâm hoàng gia và viên lâm tư gia. Viên lâm tư gia phần nhiều tập trung ở miền Giang Nam, sự hưng thịnh tươi tốt của nó liên quan mật thiết với môi trường thiên nhiên, nhân văn và kinh tế Giang Nam. Có thơ rằng: " Giang Nam viên lâm giáp thiên hạ, Tô Châu viên lâm giáp Giang Nam"(Viên lâm Giang Nam nhất thiên hạ, Viên lâm Tô Châu nhất Giang Nam), mà Chuyết

chính viên là một trong những khu vườn nổi tiếng ở Tô Châu.

Chuyết chính viên khởi dựng khoảng năm Chính Đức thứ 8(1513) triều Minh. Ngự sử Vương Hiến Thân dẫn ý câu " Quán viên dục sơ, dĩ cung triều dịch chi thiện, thị diệc chuyết giả chi vi chính dã"(Trước vườn bán rau để kiếm bữa sớm tối,..... đó cũng là cách làm chính trị của kẻ vụng dại vậy) trong bài *Nhàn cư phú* của Phan Nhạc đời Tấn để tỏ bày nỗi lòng quy ẩn của ông sau khi thất ý nơi quan trường. Viên lâm tư gia, chủ nhân phân nhiều có tu dưỡng cao, nhiều người là văn nhân học sĩ, theo đuổi tìm kiếm sự thanh cao phong nhã, đậm tố thoát tục, mượn viên lâm để tu thân dưỡng tính, gửi tình cho sông núi, khiến phong cách viên lâm chứa chan hương vị thi thư đậm đà, Chuyết chính viên không ngoài lệ đó.

Đặc điểm lớn nhất của viên lâm Trung Quốc là bắt chước thiên nhiên, " Tuy do nhân tác, uyển tự thiên khai"(dấu bởi tay người, hết do trời mở). Sân vườn Châu Âu và phương tây thì bố trí theo quy tắc đối xứng, mong đạt tới chỉnh tề và thậm chí là chinh phục thiên nhiên. Quan niệm của con người Đông Tây khác nhau, nên viên lâm đều có đặc sắc riêng. Thời gian áp ủ nghệ thuật tạo vườn Đông Tây tuy có trước có sau, nhưng đều trưởng thành vào khoảng một trăm năm trước Công nguyên(Trung Quốc bấy giờ là thời Tây Hán, còn Châu Âu là đế quốc La Mã)và đều đạt tới đỉnh cao ở thế kỷ 17, hình thành nên cảnh tượng đông tây đối sánh,

dội chiếu lẫn nhau. Đến thế kỷ 18 khi các nghệ sĩ của chủ nghĩa lãng mạn Anh tìm kiếm " phong cảnh như tranh" và các nhà tư tưởng khai mông(ánh sáng) Pháp đề xướng " trở về với sự phác thực", thì phong cảnh tự nhiên của viên lâm Trung Quốc được du nhập, ảnh hưởng đến sự phát triển của nghệ thuật viên lâm châu Âu. Học giả nổi tiếng người Anh là Trian - pôx cho rằng viên lâm Trung Quốc " tuy luôn bắt chước thiên nhiên, song không hề gạt bỏ nhân tạo", " nguyên tác thiết kế thực tế là ở chỗ sáng tạo ra các cảnh muôn hình muôn vẻ, để thích ứng với các mục đích khác nhau của sự hưởng thụ lí trí hoặc tình cảm". Qua sự giới thiệu và phân tích của mọi người, viên lâm Trung Quốc" chẳng những trở thành đối tượng được ái mộ, mà đã trở thành đối tượng để bắt chước", trong một thời gian, vườn hoa và kiến trúc kiểu Trung Quốc đã lan toả ở Châu Âu, thành thời thượng. Như nông trang quận Stafxia nước Anh là một thí dụ hoàn chỉnh. Nhưng do thiếu bối cảnh văn hoá, người châu Âu chỉ hiểu hời hợt về viên lâm Trung Quốc, chứ không thể hiểu được cái tinh túy, vì thế sang thế kỷ 19 thì " cơn sốt" đó đã nhanh chóng lắng xuống. Nếu đem so sánh thì thấy viên lâm Trung Quốc ảnh hưởng trực tiếp và sâu sắc đến các nước láng giềng Triều Tiên Nhật Bản hơn, đặc biệt là Nhật Bản, kết hợp Phật giáo Thiền tông và trà đạo dân gian, sáng tạo ra đình viên " sông núi khô", phát triển thủ pháp tả ý của nghệ thuật viên lâm Trung Quốc một cách mới mẻ.

Viên lâm Trung Quốc mặc dù bắt nguồn từ thiên nhiên song cao hơn thiên nhiên, thông qua sự sáng tạo gia công nhân tạo, nhằm đạt tới" thần tự"(giống cái thần) của sông

núi tự nhiên. Chuyết chính viên nguyên là một vùng đất trũng đọng nước, người thiết kế đã khéo lợi dụng địa thế sẵn có, bố cục lấy nước làm chính, khơi vét thành hồ, trồng cây bao quanh," phàm chư đình, hạm, đài, tạ giai nhân vi thủy vi diện thể", tất cả các đình, hạm, đài, tạ đều theo nước mà tạo thế, khiến cho trong vườn cây tươi hồ đẹp, nước với cây thoáng trong sáng sửa, thành diện mạo một thủy quốc Giang Nam.

Xử lý nước hồ có tự có phân, lấy tự làm chính, lấy phân làm phụ. Phần giữa vườn là đặc sắc nhất. Hồ nước chiếm hai phần ba diện tích phần giữa, mặt nước được phân ra thành mấy khoảnh bởi hai ngọn núi giữa hồ, bởi kiến trúc, bởi nhịp cầu cong, bởi những khóm trúc và cây cối, lấy mặt bắc Viễn hương đường làm trung tâm, trông thật thoáng đặng sáng sửa: mặt nước góc tây bắc, tây nam, đông nam thì thâm u quanh quanh như triển miên bất tận.

"Nước lấy non làm mặt,... nên nước được non mà xinh đẹp" (1). Non nước dựa vào nhau. Cùng một lúc tính đến xử lý nước và non cũng là một trong những nét đặc sắc tự nhiên tả ý trong nghệ thuật viên lâm Trung Quốc, hai ngọn núi trong hồ ở phần giữa Chuyết chính viên, ngăn cách bằng một khe nước, lại kết liền làm một, hình tượng tự nhiên mà có tầng bậc, núi tây lại có thể liên hệ Nam Bắc, hình xuống cao

(1). Nguyên văn chữ Hán: "Thủy dĩ sơn vi diện... cố thủy đắc sơn nhi mị."

thấp, chính phụ biến hoá, trên đó đá chen cây không hề lộn xộn, mà ngăn nắp bài bản. Cho nên non nhờ nước mà sống động, mà tràn đầy ý vị non nước tự nhiên.

Viên lâm tư gia nói chung quy mô tương đối nhỏ. Chuyết chính viên lớn nhất trong viên lâm Tô Châu chẳng qua cũng chỉ 62 mẫu (Mẫu Trung Quốc = hai sào bắc bộ), cho nên cấu tứ trong tạo vườn chủ yếu là "Tiểu trung kiến đại"(trong nhỏ thấy lớn), trong một không gian hữu hạn, vận dụng các thủ pháp hàm súc, ức dương, khúc chiết, thị ý⁽¹⁾, tạo nên những khung cảnh tưởng chừng thâm thúy(sâu xa) triển miên, khuếch đại cảm thụ của người ta đối với không gian thực tế.

Cấu tứ "đĩ tiểu quan đại" (lấy nhỏ xem lớn) bắt nguồn từ ý thức không gian đặc biệt của người Trung Quốc, " hội tâm xứ bất tất tại viễn"(chỗ hiểu lòng há cứ phải xa), không gian viên lâm phong bế chính là thiên nhiên vi mô,"Liên doanh cao sảng, song hộ linh hư, nạp thiên khoảng chi uông dương, thu tứ thời chi lạn mạn"(khung hiên cao thoáng, cửa lớn của sổ trống không, thu ngàn khoảng bao la, gom rục rữ bốn mùa), " vạn vật giai bị ư ngã hĩ"(muôn vật đều có đủ trên thân ta đó),"bất xuất hộ, tri thiên hạ"(không ra khỏi cửa mà biết thiên hạ), vũ trụ sâu rộng vô bờ vốn gần gũi với ta, trong viên lâm có thể đo, có thể nhìn, có thể dạo, có thể ở, sinh

(1). hàm súc = kín đáo; ức dương = ghìm nén và phát huy; khúc chiết = quanh co; thị ý = tổ ý.

mệnh người ta với mạch nhịp của tự nhiên hô ứng cùng nhau, “phủ ngưỡng tự đắc, du tâm thái huyển”(cúi xuống hay ngẩng lên tùy ý mình, lòng du khách lâng lâng) mà chẳng cứ phải như Fau-xơ đầy dẫy tâm, bàng hoàng lo lắng, nhọc lòng tốn sức. Có thể nói người phương Tây theo đuổi cái vô hạn bằng hành động, còn người Trung Quốc thì dùng cái tâm của mình để thể nghiệm cái vô hạn, người phương Tây thường ngăn ngại như đánh mất vật gì, người Trung Quốc trái lại tri túc thường lạc (biết thoả mãn với những gì mình có thì luôn luôn vui).

“ Lấy nhỏ xem lớn ” được hoàn thành nhờ tạo cảnh. Cảnh là đơn vị cơ bản của không gian viên lâm Trung Quốc. Tạo cảnh tức là chia vạch toàn khu vườn ra làm nhiều vùng cảnh, khiến cho mỗi vùng cảnh mang chủ đề và đặc sắc riêng, hơn nữa phân chia chính phụ rõ ràng. Thông qua tuyến đường du lâm mà tổ chức không gian, thông qua kiến trúc đa dạng biến hoá, vận dụng sự so sánh và “làm nền” mà sáng tạo không gian, làm nổi bật chủ đề. Khác với lối trình bày ngang bằng sổ thẳng của viên lâm Ba-rô-cơ châu Âu, xem xong là hết, viên lâm Trung quốc chú trọng vẻ đẹp kín đáo. “Cảnh quý hồ thâm, bất khúc bất thâm”(cảnh quý ở chỗ sâu, mà không quanh co thì không sâu), thưởng thức viên lâm Trung Quốc cũng giống như thưởng thức một bức

(1) *baroque*(tiếng pháp): phong cảnh baroc, hoa mỹ kì cục(chú thích của ND)

tranh lụa cuộn ("quyển trục hoạ"), "bộ di cảnh di" (bước chân di động, cảnh cũng di động), không gian dần dần triển khai thông qua thời gian, những chỗ biến đổi gấp khúc của cảnh thường được xử trí rất công phu, bằng các thủ pháp đối cảnh, mượn cảnh, phân cảnh, cách cảnh mà làm giàu và mở rộng tầng bậc không gian, sáng tạo những cảnh quan cuốn hút. Giống như một bản nhạc, có khúc dạo, phát triển, cao trào, kết thúc, trong cái động gửi gắm cái tĩnh, nhờ thế mà có được cảm thụ hoàn chỉnh về viên lâm.

Trong Chuyết chính viên, từ một ngõ nhỏ dài hẹp đi vào cổng vách, chắn trước mặt là một hòn giả sơn ngăn tầm nhìn, vòng quanh giả sơn đi về phía bắc, đi vào mặt nam của Viên hương đường, đó là điểm ngoặt đầu tiên của khu cảnh, cầu cong, đá núi và hồ nước là tiền cảnh, Viên hương đường ở vào trung tâm, xuyên qua Viên hương đường thấp thoáng một viên cảnh rộng mở, cảnh trước mặt bỗng nhiên bùng sáng, mặt nước, sơn đảo, đình đệ, lầu đài bày ra trước mắt, đó là sự khởi đầu theo lối "dục dương tiên ức" (muốn phát huy, trước phải ghìm nén dãn). Viên hương đường phía tây thông với Ý ngọc hiên (hiên dựa ngọc), theo hành lang quanh co của Ý ngọc hiên ngoặt sang phía tây, thì đến cầu vồng nhỏ - Đạt lang kiều (cầu dẫn đến hành lang), Tiểu Thương lãng và Hương Châu (sóng xanh nhỏ và bãi thơm), chỗ này là một không gian nhỏ của thủy viên biến hóa quanh co, hoàn cảnh cực đẹp. Bản thân Hương Châu tạo hình linh lung khéo léo, là một giai cảnh. Phía tây là Ngọc lan đường,

thành một tiểu viện yên tĩnh vắng vẻ, mấy tảng đá giữa hồ, một cây ngọc lan, đẹp một phong cách riêng. Ra khỏi Hương Châu, qua Tây bán đình, theo con đường rợp bóng liễu đi quanh lên bắc đến Kiến sơn lâu, lên lầu mà ngóng ra xa. Các ngọn núi Linh Nham, Thiên Bình xa xa bên ngoài vườn và cảnh quan trong vườn đều thu cả vào trong tầm mắt. Gió đưa hương sen trong hồ, đình bốn mặt đứng ở nơi giao điểm của hai cây cầu với một con đê, vừa được cảnh vừa lại vừa làm nên cảnh. Thể lượng của nó rất nhỏ, dùng để làm nền cho thể đình trên núi của đảo Tây tương đối lớn. Tuyết hương vân ụy đình trên núi là đối cảnh chủ yếu của Viên Hương đình. Góc đông nam vườn có Tì bà viên, là một vườn ở trong vườn. Giữa Tì bà viên với hồ nước có hòn núi đất cách cảnh, hồ ứng với hai đảo giữa hồ. Mặt Bắc vườn, trong tường hoa có cửa tròn mang tên "Vân thủy", từ cửa bắc nhìn về nam, lấy Gia thực đình làm chủ thể cấu thành một cảnh, lại từ cửa này nhìn về bắc, lấy Tuyết hương vân ụy đình thấp thoáng trong cây rừng làm chủ thể lại cấu thành một cảnh, đó là một thí dụ đẹp về đối cảnh trong vườn. Phần đông của vườn có Ngô trúc u cư đình, có cầu cong thông với Đông sơn giữa hồ, đình này bốn phía có cửa tròn, qua cửa nhìn hồ, cảnh như thu vào trong vòng tròn.

Tây bán đình thông với phần tây của vườn, gọi là "Biệt hữu động thiên", thật hợp với cảm thụ lúc này. Vườn tây dòng nước bao quanh, phía nam dòng nước có một toà kiến trúc bên trong chia làm hai sảnh nam bắc, sảnh bắc có tên

Tam thập lục uyên ương quán, thích hợp để ngắm cảnh qua dòng nước vào mùa hè thu; sảnh nam gọi là Thập bát Mạn đà la hoa quán, thích hợp cho việc thưởng thức sơn trà trong vườn vào mùa đông xuân. Hai đầu nam bắc hồ nước ở phần đông Tây viên, lầu soi bóng(Đảo ảnh lâu) với Nghi vũ đình(Đình hợp mưa) thành đối cảnh của nhau. Nghi vũ đình đầu nam vừa có thể cúi nhìn xuống cảnh vật trong vườn, lại vừa có thể dẫn đến cảnh sắc phần giữa.

Viên lâm Trung Quốc có cấp độ không gian phong phú phức tạp như vậy, tầng này khép lại tầng kia mở ra, chuyển tiếp rất tự nhiên, vườn hoa của các nước khác không thể theo kịp. Khai thác tứ thơ ý tranh trong đó, thông qua cảnh lộ bên ngoài vừa biểu đạt tình cảnh giao hoà, lại càng là điều mà người phương Tây khó lòng hiểu được. Một thủ pháp quan trọng sáng tạo ý cảnh"ngụ tình ư cảnh nhi tình dã thâm"(gửi tình vào cảnh mà tình càng sâu) là kết hợp tạo cảnh để đặt tên cho cảnh sắc, làm đậm nét không khí chung. Trên hoành phi câu đối ở Chuyết chính viên, ta có thể bắt gặp thủ pháp đó ở khắp mọi nơi. Như các kiến trúc chủ thể "Viễn hương đường" và "Lưu thính các"đều là nơi thưởng sen ngày hè, thì tên Viễn hương đường được gợi ý từ câu "hương ích thanh" (hương càng trong) ở bài *Ái liên thuyết* của Chu Đôn Di đời Tống, tên Lưu thính các lại lấy từ câu "Lưu đặc tàn hà thính vũ thanh"(để lại sen tàn nghe tiếng mưa) của Lí Nghĩa Sơn. Vừa chỉ ra đặc sắc phong cảnh của hai nơi đó, lại vừa nối liền mối liên hệ giữa thị giác, thính giác với khứu

giác của người xem làm tăng thêm cảm thụ thẩm mĩ. Hay như Ngô trúc u cư, hoành phi đề "Nguyệt đảo phong lại" (Trăng đến gió về), câu đối viết "Sảng tá thanh phong minh tú nguyệt, Động quan lưu thủy tình quan san" (Động ngắm nước trôi, tình ngắm núi; thoáng nhờ gió mát, sáng nhờ trăng) đã diễn đạt vô cùng xác đáng các ý cảnh quyến rũ thực hư tương tế(Cái thực và cái hư giúp cho nhau), gợi cho người ta suy ngẫm không thôi.

Có người đã hình dung Chuyết chính viên là " một bài thơ lắng đọng, một bức tranh lập thể". Đó có lẽ cũng là nét đặc sắc của toàn bộ viên lâm Trung Quốc vậy. Nếu mở rộng ngoại diên của khái niệm" lấy nhỏ xem lớn"(đĩ tiểu quan đại) thì từ nghệ thuật tạo vườn của Chuyết chính viên, chúng ta có thể nhìn thấy phần nào cái tinh diệu của nghệ thuật tạo vườn Trung Quốc xứng đáng là mẹ đẻ của viên lâm thế giới..

ĐỈNH CAO NGHỆ THUẬT VIÊN LÂM HOÀNG GIA TRUNG QUỐC:

Tị thử sơn trang (Làng núi nghỉ mát)

Hà Tại Phong

Nhìn từ góc độ sự ra đời của viên lâm Trung quốc, thì viên lâm hoàng gia xuất hiện sớm nhất. Viên lâm hoàng gia cổ đại còn gọi là " uyển hựu" có tài liệu thành văn ghi chép sớm nhất là Linh hựu của Chu Văn Vương, còn viên lâm tư gia thì đến thời Tây Hán mới xuất hiện. Viên lâm hoàng gia thời kì đầu là để tìm kiếm thú vui cưỡi ngựa săn bắn, say mê cảnh thần tiên bất lão. Sau đó nhận thức thẩm mỹ đối với sông núi thiên nhiên ngày càng sâu sắc, trải qua các giai đoạn phát triển từ sơn thủy thiên nhiên thời Hạ Thương Chu, sơn thủy mô tả thời Tần Hán, sơn thủy tả ý thời Đường Tống, đến Minh Thanh lại tham khảo tư tưởng và thủ pháp tạo vườn của viên lâm tư gia Giang Nam, cuối cùng đạt tới đỉnh cao thời " Càn Long thịnh thế" với một loạt viên lâm mang khí thế hoàng tráng. Tác phẩm tiêu biểu của thời kì này là Thừa Đức tị thử sơn trang(Làng núi nghỉ mát Thừa Đức) và " tam sơn ngũ viên"(năm vườn ba núi) ở Bắc Kinh, mà quy mô lớn nhất hiện còn phải kể Tị thử sơn trang.

Nếu so sánh với vẻ thanh tú của viên lâm tư gia, thì viên lâm hoàng gia càng tỏ ra phóng khoáng thoáng đãng. Lấy núi thật sông thật làm yếu tố tạo vườn, nó chẳng cần phải "lấy muôi nước làm hồ, lấy nắm đất thay núi" như viên lâm tư gia. Quy hoạch tổng thể về cấp độ cảnh quan càng có thể thể hiện được bộ mặt tinh thần và thể nước thịnh suy của thời đại. Xét trên phong cách tạo hình, nó vừa có khí tượng hoàng gia vàng ngọc lại vừa không mất đi cái nhã thú thiên nhiên chất phác hồn nhiên. Còn xét theo hàm nghĩa tượng trưng, thì viên lâm hoàng gia lại chiết xạ được tư tưởng nhất thống quyền vua "phổ thiên chi hạ, mạc phi vương thổ"(dưới cả gầm trời, đâu cũng đất vua). Đôi câu đối trong Ngẫu hương tạ (Nhà hương thơm ngó sen) ở Di Hoà viên "Đài tạ sâm si kim bích lí, yên hà thư quyển hoạ đồ trung"(Đại tạ nhấp nhô trong vàng ngọc, Ráng mây co duỗi giữa hoạ đồ) đã diễn đạt thật xác đáng cái thần vận của viên lâm hoàng gia.

Tỳ thử sơn trang còn có tên là Nhiệt hà hành cung, vốn là li cung biệt uyển(vườn riêng cách xa hoàng cung) của hoàng đế nhà Thanh để nghỉ mát và xử lý triều chính. Khởi công xây dựng từ năm Khang hi 42 (năm 1703), đến năm Càn long 55(1790) thì hoàn thành, mất tất cả 87 năm, Sơn trang có quy mô rất lớn, diện tích khoảng 560 héc ta. Nó kế thừa truyền thống nghệ thuật ưu tú của viên lâm Trung Quốc, đồng thời lại tụ hội được tinh hoa của nghệ thuật kiến trúc các dân tộc, hội nhập được phong cách viên lâm nam

bắc, là mẫu mực của viên lâm sơn thủy tự nhiên truyền thống của Trung Quốc.

Dày công chọn địa điểm cho trúng là cơ sở thành công của nghệ thuật tạo vườn của Tị thử sơn trang. Sơn trang ở về mạn bờ tây sông Vũ Liệt phía bắc khu phố Thừa đức, bốn phần năm diện tích là núi, còn lại một phần năm là đồng bằng và ao hồ. Địa thế ở đây thấp cao lên xuống, núi không cao lắm nhưng thung lũng khe suối ngang dọc, dốc đôi liên miên, khắp nơi là rừng tùng rừng trăn, khí thế hùng vĩ. Mấy đám ao hồ dưới chân núi, tầng lớp thứ bậc rõ ràng, bờ đê uốn lượn, trên bờ hồ cỏ xanh như nhung, hoè liễu thành rừng, những đỉnh núi cao thấp xung quanh được mượn vào trong cảnh vườn làm nền cho sơn trang bao la xanh ngắt, hùng hồn rộng lớn, chất phác thuần tịnh, siêu nhiên thoát tục. Thêm vào đó là khí hậu thích hợp, mùa hè không oi bức, mùa đông không rét buốt, thực là một nơi tuyệt vời để đặt hành cung li uyển. Vì thế, vua Khang Hi ngay khi chọn địa điểm và xem thế đất đã sớm xác lập nguyên tắc quy hoạch "Tự nhiên trời đã cho thế núi, chẳng đợi nhân công giả đặt bày"⁽¹⁾.

Nơi đây tuy có ý thú thiên nhiên, song trong khí vận không gian đa cấp độ, đâu đâu cũng ẩn chứa sự sáng tạo dày công của sức người khéo léo không hẳn in dấu vết, đã

(1) Nguyên văn : " Tự nhiên thiên thành tự sơn thế, bất đãi nhân lực giả hư thiết".

thể hiện đầy đủ phong cách chung của người Trung Quốc khi xử lý viên lâm hoàng gia là nhìn trên tổng thể tự nhiên thoải mái.

Theo chức năng, Tì tử sơn trang có thể chia làm hai phần lớn: cung và uyển. Cung ở phía Nam, là nơi vua Thanh xử lý triều chính, cử hành các lễ lớn và sinh hoạt hàng ngày. Uyển ở sau cung, theo đặc trưng địa hình và nội dung hoạt động chia ra làm ba khu: khu hồ, khu núi và khu đồng. Khu cung điện bao gồm: Chính cung, Tùng hạc trai, Đông cung và Vạn hạc tùng phong. Bốn quần thể kiến trúc này ngoại hình giản dị mộc mạc, trang hoàng đậm nhã, so với cung điện hào hoa và nguy nga ở kinh thành, rõ ràng¹ là thân thiết dễ chịu hơn, nhưng bố cục thì vẫn không kém phần nghiêm ngặt hoàn chỉnh. Khu hồ là khu cảnh trọng điểm của sơn trang, nằm ở phía bắc khu cung điện. Sơn trang có cả thấy 72 cảnh thì 31 cảnh ở khu hồ. Bố cục khu hồ áp dụng thủ pháp phân tán, 8 hòn đảo trong hồ khiến cho mặt hồ được phân cách ra có hình trạng và ý thú khác nhau, giữa chúng có các con đê, cầu nhỏ và lối đi quanh co nối liền. Rải rác các lầu gác, cảnh sắc phong phú tú lệ. Đi tiếp về phía bắc có bốn ngôi đình quá độ, trong đó có đình "Oanh chuyển kiều mộc" (oanh hót cây cao). Tiếp đó là khu đồng bao la, cỏ cây tươi tốt, từng một thời hươu nuôi từng đàn, thỏ rừng nhảy nhót, là nơi mà Càn Long cử hành "Đại Mông Cổ bao yển", tiếp đãi thủ lĩnh các dân tộc và sứ tiết ngoại quốc, đưa ngựa. Phía tây bắc sơn trang là khu núi, bề ngoài biến hoá phong

phủ, nội hàm rộng lớn, trong đó có Tùng vân giáp(Hẻm mây tùng), Lê thụ cốc(hang cây lê), Tùng lâm cốc(hang rừng tùng), Trần tử cốc(hang cây trần) đến khu núi, hiện còn ba ngôi đình *Thùy phong lạc chiếu*(nắng tàn núi Búa), *Nam sơn tích tuyết* (Tuyết đọng núi Nam), và *Tứ diện vân sơn* (Núi bốn mặt mây) bố trí thành hình tam giác khổng lồ che khu núi ở ba mặt bắc, tây bắc và tây của sơn trang, chẳng những có thể nhìn xuống cảnh vườn, mà còn hô ứng với những dãy núi xa bên ngoài vườn. Từ *Thùy phong lạc chiếu* có thể ngắm thẳng ngọn Khánh trùy phong sừng sững cao vút dưới nắng chiếu sắp tắt. Từ *Nam sơn tích tuyết* có thể xa trông núi tuyết phía Nam khi tuyết đông vừa phủ. Từ *Tứ diện vân sơn* thì có thể nhìn bao quát núi non cheo leo ở xung quanh trong làn mây mỏng mù nhẹ, cấu thành những bức tranh trắng lợt có tình cảm thú vị khác thường trong những thời không gian khác nhau.

Trong khu núi, kiến trúc kết hợp với cảnh đẹp núi rừng, hoặc công thung lũng đến bên mỏm đá, hoặc bắc núi qua suối, quả là " thạch khê kì chuyển dao, nham kính bách bàn li, thập bộ bất kiến ốc, kiến ốc đảo chỉ xích" (Khe đá chảy quanh co, đường đá nhiều uốn khúc, mười bước chẳng thấy nhà, thấy nhà trong gang tấc) vừa thoáng rộng vừa kín đáo.

Bố cục tổng thể của sơn trang đã thể hiện thành công quy luật thống nhất trong đa dạng: mỗi khu cảnh, mỗi điểm cảnh đều có tính độc lập tương đối, nhưng giữa chúng lại có

mối liên quan qua lại, chan hoà làm một. Sơn trang là hình ảnh thu nhỏ của môi trường địa lý và danh lam cổ tích của Trung Quốc: Khu hồ tượng trưng cho làng nước Giang Nam diễm lệ, "Yên vũ lâu" (Lầu khói mưa) phỏng theo yên vũ lâu ở hồ Nam Giang Hưng, " Tiểu Kim Sơn" phỏng theo núi Vàng ở Trấn Giang , rừng sư tử Văn Viên phỏng theo rừng sư tử Tô Châu. Khu núi tượng trưng miền núi tây bắc hùng vĩ, có " Đấu mụ các" như Đấu mẫu cung ở Thái Sơn, có "Quảng nguyên cung" giống như đền Bích hà nguyên quân trên cực đỉnh Thái sơn, Khu đồng thì tượng trưng cho thảo nguyên Mông Cổ bao la. Chung quanh sơn trang, tường hoa bao quanh, dài đến hai mươi dặm Trung Quốc, theo thể núi mà nhấp nhô uốn lượn, giống như Vạn lí trường thành vĩ tráng lệ. Núi non bên ngoài sơn trang từ sông Vũ Liệt trở về đông, từ khe Sư tử trở lên bắc, cùng với những chùa miếu dựng lên phỏng theo hình thức miếu vũ nổi tiếng của các vùng Tạng, Mông và phương Nam phương Bắc -miếu vũ "Ngoại bát miếu", như muôn sao hướng tới vầng trăng vừa làm bối cảnh nền và chủ đề" mượn cảnh" của sơn trang, lại vừa là tượng trưng cho đại đế quốc phong kiến thống nhất nhiều dân tộc. Thủ pháp " Di thiên súc địa tại quân hoai"(Dời trời co đất, ở lòng vua)⁽¹⁾ là khuynh hướng chung của viên lâm hoàng gia. Đình viên (sân vườn) của phương tây

(1). ý nói "Thay đổi được cả trời đất, đều do nó ý muốn chủ quan của hoàng đế."

cũng không lệ ngoại. Như sơn trang Ha-đơ-liêng nổi tiếng ở ngoại thành phía đông La Mã xây dựng trong thế kỷ 2 sau công nguyên, trong đó một số kiến trúc chính là được khởi tạo phỏng theo những danh tích nổi tiếng ở ngoài nước mà hoàng đế mục kích trong dịp tuần du toàn cõi đế quốc. Cũng là quan niệm trên một địa vực hữu hạn, mà khao khát cái vô hạn, trong viên lâm hoàng đế thì cảnh giới rộng lớn hơn viên lâm tư gia nhiều.

Nhìn theo cảnh quan sâu rộng hơn, khoảng triều Càn Long, thì trong khoảng từ kinh đô đến *Mộc Lan vi trường* cách kinh đô một ngàn dặm về phía đông bắc, *Tị thủ sơn trang* cùng với hai mươi viên lâm hành cung cỡ nhỏ suốt dọc đường lại hình thành một tuyến cảnh quan kiến trúc dài một ngàn dặm, kinh đô là trung tâm lễ chế, vi trường là sân khấu lăng mạn có tính chất hoang dã, cao trào ở giữa là *Tị thủ sơn trang* đan xen lí tính với lăng mạn, hai chục tiểu hành cung khác nào hòa thanh với tiết tấu tươi tắn, thông qua sự va đập và hoà quyện tương hỗ của các nền văn hoá dân tộc khác nhau mà toả lan ánh sáng rực rỡ muôn màu.

Nghệ thuật viên lâm của *Tị thủ sơn trang* có thể nói là một thứ nghệ thuật môi trường cao cấp. Lấy môi trường thiên nhiên làm điểm xuất phát, dựa vào quan hệ không gian hạn chế kiến trúc nhân tạo, tổ chức nâng dần từng lớp, thấm đẫm các nhân tố lịch sử và văn mạch, khiến cho môi trường càng thêm hài hoà, ý cảnh càng thêm sâu sắc. Phong

cách của toàn bộ kiến trúc ở đây đã thể hiện tập trung quan điểm thẩm mĩ của một đại đế quốc phong kiến trung ương tập quyền ở buổi nắng quái chiều hôm. Cùng ở một thời gần như vậy, ở nước Pháp trung ương tập quyền, vườn hoa cung Véc-xay(Versailles) có thể nói là thành tựu cao nhất tiêu biểu cho nghệ thuật viên lâm châu Âu, khiến tất cả các ông vua chuyên chế lúc bấy giờ thi nhau bắt chước như cung điện mùa hè của Pi-ốt nước Nga, Cung Vô sầu Pôtzdâm ở Béc-lin, Cung Mùa hè Viên⁽¹⁾ đều được kiến tạo dựa trên cùng một mô thức, tư tưởng và thủ pháp xử lí môi trường của các công trình ấy đều hoàn toàn khác hẳn Trung Quốc. Hê-ghe-nen từng ví nghệ thuật viên lâm Trung quốc như một thứ hội hoạ. Quả vậy, môi trường với Tì thử sơn trang làm trung tâm rõ ràng đã cấu thành một bức " tranh cuộn" muôn dặm giang sơn. Còn viên lâm Pháp thì Hê-ghe-nen cho là đã triệt để vận dụng nguyên tắc kiến trúc vào viên lâm. Cung Véc-xay lấy cung điện làm tiêu điểm của toàn bộ cảnh quan, cung điện vươn dài theo chiều ngang đã chia cắt môi trường làm ba lớp: Trước mặt cung điện, ba con đường lớn toả ra nổi thẳng đến khu phố Pa-ri, trắc diện này là bộ phận nổi dài của thành phố; một trắc diện khác ở bên kia là khu đại đình viên bao la bát ngát, bằng hệ thống tuyến đường tổ chức hình học lại chia ra làm ba lĩnh vực có tính chất khác nhau: một là thế giới " văn minh" biểu thị bởi Hoa đàn trang

(1). Viên (Viennes), thủ đô Áo

sức, hai là thiên nhiên được "thuần hoá" biểu thị bởi các khóm cây, ba là thiên nhiên "hoang dã" được biểu thị bởi rừng cây um tùm, ranh giới rạch ròi như vậy, phân hoá tầng bậc mà khống chế cả tự nhiên. Cung điện thì lấy chiếc giường của Lu-y 14 làm hạt nhân, tượng trưng cho vương quyền tuyệt đối. Thế là ở giữa môi trường thiên nhiên và xã hội loài người đã dựng lên một kết cấu đối ứng với trung tâm xác định, tầng bậc phân minh.

Con người phương Đông và con người phương Tây sống trong hệ thống khác nhau, thái độ đối xử với môi trường cũng hoàn toàn khác biệt, nhưng trong xã hội văn minh công nghiệp ngày nay, xung đột giữa con người với môi trường sinh thái tự nhiên ngày càng nghiêm trọng, hố ngăn cách giữa con người với lịch sử với văn mạch càng lớn thêm, cần phải cấu trúc thế giới sinh tồn của chúng ta như thế nào, rõ ràng là nghệ thuật viên lâm của Tị thủ sơn trang có thể cung cấp một tài liệu tham khảo rất tốt.

VẠN LÝ TRƯỜNG THÀNH: Một thắng cảnh hùng

vĩ của Trung Quốc

Hà Tại Phong

Từ khi loài người bắt đầu biết xây dựng nhà ở trên quả đất đã xây luôn những bức tường để phòng ngừa sự xâm phạm của bên ngoài, cầu mong cho mình có một cuộc sống yên định. Tường đã trở thành vấn đề chủ chốt và căn bản trong xây dựng. Tường là giới hạn giữa không gian bên trong thiết thân ấm cúng với tự nhiên bên ngoài có chu vi là không bờ bến, có những thần bí chưa biết và cũng là tiền đề bảo đảm cho loài người tìm kiếm sự giao lưu lẫn nhau, tiến thêm một bước khai thác mở rộng môi trường. Tùy theo sự ra đời của thành thị, cả một hệ thống văn hoá xã hội của từng quần thể nhân loại cũng như vậy, đều cần một biên giới có tính chất bảo hộ của cộng đồng, để chống trả kẻ địch đến phá hoại. Vì vậy đã xuất hiện tường thành.

Khắp nơi trên thế giới, đâu đâu cũng có thể nhìn thấy từng đoạn tường cổ, hoặc là đang được vây quanh thành thị, hoặc là đang dấu dãi nắng mưa, bị lãng quên trong môi trường tự nhiên, không ai nhòm ngó. Tường thành cổ đại Ba bi lon, cổ La mã, cổ Ai cập, ở Pháp những bức tường thành

bằng đá được xây dựng nên để chống lại các cuộc chiến tranh tàn bạo giữa các quốc gia, các dân tộc thời cổ đại và trung cận đại. Bộ mặt già nua của những bức tường tro như đá vung như đồng này đã nói lên được lịch trình chiến đấu gian khổ của nhân loại. Những bức tường thành đã trải qua hàng ngàn năm mưa gió xâm thực, tuy đã bị tàn phá huỷ hoại nặng nề, nhưng tư thế đứng hiên ngang sừng sững giữa trời cao đất dày cũng đủ thể hiện được trí tuệ siêu phàm của loài người. Không còn nghi ngờ gì nữa, hùng tráng nhất, kiệt xuất nhất trong những bức tường thành đó, phải kể đến là Vạn lý trường thành của Trung Quốc.

Tường thành là biểu hiện đặc sắc nhất trong nghệ thuật kiến trúc cổ đại Trung Quốc. Hệ thống tường thành thể hiện được nền chính quan quan liêu, ý đồ riêng tư, ẩn ý phòng vệ từ những kẻ nghèo hèn đến ông to bà lớn, vua quan đều cần đến sự bảo vệ của tường. Không kể là nơi ở, vườn cây, vườn hoa, chùa chiền, cung đình hoặc thành thị đều có tường để cách biệt với bên ngoài, đâu đâu cũng lo tự bảo vệ lấy bản chất của mình.

Thời nhà Nguyên, có một người nước ngoài đến kinh đô Trung Quốc, đã từng phải thốt lên sao mà Trung Quốc có nhiều tường đến thế. Xem xét từ bên ngoài của Vạn lý trường thành tầng tầng lớp lớp đá được xây ngay ngắn, đưa người từ xa ngàn dặm đến xây, đã tạo nên cho Trung Quốc một bức tường có sức hấp dẫn kỳ lạ, chỉ có vượt được bức tường

đó mới hiểu được bên trong Trung Quốc tiềm ẩn những cái gì. Mô hình kiến trúc theo kiểu tường sân, đình, vườn hoa, hướng nội phong toả bên ngoài, đã bảo đảm trật tự cả xã hội Trung Quốc được ổn định, thì Trường thành là tổng giới hạn để che chở cả một hệ thống to lớn này.

Sông Hoàng Hà, sông Trường Giang và khu vực Trung nguyên bao la được hình thành giữa hai con sông này là hoàn cảnh địa lý độc nhất trời cho. Phía đông giáp biển, phía tây thì cao nguyên và sa mạc, phía bắc sa mạc lại là vùng giá rét, phía nam thì thuộc vùng som lam chướng khí độc địa. Môi trường được phong toả tương đối, đã sản sinh ra nền văn minh cổ, lấy nghề nông làm chính. Mặc dù từ trước đến nay vẫn có sự đấu tranh bộ tộc, thay đổi triều đại, các loại phân tranh chính trị giành giật Trung Nguyên, nhưng cả một nền văn hoá xã hội vẫn phơi bày được trạng thái ổn định liên tục. Nhưng sự xâm phạm đến từ các dân tộc du mục phương Bắc đối cuộc sống yên vui của Trung Nguyên gây nên một uy hiếp rất lớn. Các dân tộc du mục hiếu động, ham muốn hướng ngoại vì không nơi nương náu ổn định. Các dân tộc lấy nông nghiệp làm chính thì hiếu tĩnh, cố gắng khắc phục khổng chế để hướng nội vì có môi trường sống ổn định lâu dài của mình. Chính vì sự đấu tranh quyết liệt giữa cái động và cái tĩnh đó, đã viết nên những trang sử huy hoàng. Hai nền văn hoá không giống nhau đó, trong đấu tranh va chạm, đã không ngừng thâm nhập dòng máu mới nên đã thu được sức sống mới. Trường thành được sinh ra

trong sự xung đột chấn động đến hôn phách tâm linh con người.

Xa xưa, từ hậu kỳ thời Chiến Quốc, Tần, Triệu, Yên mỗi nước đều đã xây tường biên giới riêng biệt của mình ở phương Bắc, để phòng sự xâm phạm của các dân tộc du mục xuống phương Nam. Năm 221 trước công nguyên, sau khi Tần Thủy Hoàng thống nhất Trung Quốc, việc đầu tiên là bắt tay ngay vào việc nối liền các bức tường biên giới riêng biệt này lại.

Về sau, Hán, Bắc Ngụy, Bắc Tề, Bắc Chu, Tùy, Liêu, Kim, Nguyên, Minh, mỗi triều đại đều có tu sửa bổ sung bồi đắp thêm Trường thành. Trong đó quy mô tu sửa lớn nhất là ở triều Minh. Trường thành đạt đến mức độ cao nhất, bộ mặt Trường thành được hoàn chỉnh như ngày nay ta thấy là Trường Thành triều Minh. Phía Tây bắt đầu từ Gia dự quan, đông đến Sơn hải quan hình thành một hệ thống phòng ngự ở phía Bắc dài 12700 dặm, thời cổ gọi là Vạn lý trường thành.

Trường thành do 4 bộ phận cấu thành: Tường thành dài dằng dặc liên tục lô cốt, chòi quan sát đốt bằng lửa để báo hiệu về ban đêm, un khói để báo hiệu về ban ngày và các cửa ải. Chủ thể của Trường thành là xây ở nơi cao nhất, bên bờ dốc đứng, eo núi, nơi hiểm yếu, hết sức lợi dụng hình thế tự nhiên, uốn lượn theo sườn núi nhấp nhô, khúc khuỷu quanh co liên miên không dứt. Đỉnh tường có công sự phòng

ngự, có nhiều mép viền hình để tiện bề quan sát, đồng thời làm cho mặt ngoài của tường thêm phong phú. Cứ cách 30 - 100m tùy địa thế xây một lô cốt có tên gọi là "địch đài" để cho người lính gác quan sát và chiến đấu; Cách ba dặm ở nơi cao nhất trên đỉnh núi xây một chòi canh phát tín hiệu. Nó cũng như "địch đài" đều kiến trúc theo kiểu cái thớt. Nơi giao thông đi lại hiểm yếu thì xây các cửa ải. Tất cả đều là một quần thể phòng ngự do các lô cốt dày đặc, chòi canh, cửa ải và tường thành dài liên miên cấu thành. Cửa ải hiểm yếu hiện nay đang còn là: Sơn Hải quan, Gia Dự quan, Cư Dung quan, Nhạn Môn quan. Nhờ vậy khiến Trường Thành trở thành một hệ thống phòng ngự nghiêm mật nhất hùng vĩ nhất thế giới ngày nay.

Ở Trung Quốc, "Trường" và "Thành thị" là từ đồng nghĩa. Trường thành của một thành thị thường thường là cùng với thành thị có cùng chung một mệnh vận. Trường thành được xem là tường của cả một quốc gia, càng cùng chung khổ nạn với dân tộc Trung Hoa. Năm ấy, biết bao lao công đã tu sửa Trường thành, đã dốc hết tâm huyết của mình vào đó; khối thuốc súng của bao trận đánh nhau để gìn giữ bảo vệ Trường thành, đã mịt mù bao phủ khắp chung quanh Trường thành, chém giết lẫn nhau tàn khốc giữa hai bên, một công một thủ; tất cả đã trôi theo thời gian bay vào dĩ vãng, dần dần làm cho người ta quên mất, chỉ còn có tự thân Trường thành vẫn sừng sững uy nghi như cũ, gió mưa bao đời vẫn không dội sạch được kỳ tích hùng vĩ của nó, mà chỉ có thể tô đậm thêm

cái đẹp vĩ đại không có gì so sánh nổi. Vì vậy, một dấu tích của lịch sử và văn hoá, quá khứ, sau khi trút bỏ được gánh nặng về những hồi ức đau thương, thì tự thân hình tượng của nó và môi trường mà nó đã sáng tạo ra, đã đưa lại cho con người một gọi mở mới và hướng thụ mới.

Một học giả phương Tây xem Trường thành là một điển hình vĩ đại phản ánh ảnh hưởng lẫn nhau giữa con người và môi trường (Anh quốc - *Kiến trúc sử thi*).

Từ cửa ải thứ phát Sơn Hải quan, bắt đầu từ phía đông đến phía cửa tây là Gia Dự quan, Trường thành đi dọc theo sườn núi uốn lượn quanh co vô tận vẽ ra một đường viền thanh tú. Những dịch dài, chồi canh xen kẽ vô số trên Trường thành, liên hệ chặt chẽ với nhau, nơi này hô nơi kia ứng đã phá tan cái cảm giác đơn điệu của Trường thành, khiến cho những dãy núi có địa hình cao thấp chìm nổi hiện rõ sự nhịp nhàng cân đối như có vẫn có luật vậy. Nó phảng phất như một cánh tay của dãy núi vươn dài ra vô tận, xây dựng nên một môi trường mới và cùng cảnh quan chung quanh hợp thành một thể thống nhất.

Cho nên Trường thành vừa là phong cảnh vừa là kiến trúc. Nó thông qua hình tượng tự thân của nó, thông qua con đường cấu trúc của con người để tổ chức sắp xếp không gian, diễn đạt sự chiếm hữu của con người đối với tiềm tàng của tự nhiên, thể hiện rõ được tác dụng của kiến trúc ảnh hưởng đến môi trường. Đồng thời nó cùng với dãy núi, bày

ra một cảnh quan kéo dài không bờ bến, biển ảo khôn lường, trừ phi con người ra không ai có thể bảo đảm thể hiện ra được một phong cảnh tuyết mỹ như vậy.

*"Vọng Trường thành, nội ngoại duy mãn mãn
Đại Hà thượng hạ đột thất thao thao"*

Dịch nghĩa:

*Ngắm Trường thành, trong ngoài đều một dải
mênh mông
Sông lớn ở trên dưới Trường Thành tạm thời
mất đi cuộn cuộn chảy*

Quả thực như vậy, khi chúng ta đứng ở trong không gian khoáng khoát của Trường thành, khả năng thị giác mãnh liệt của chúng ta khiến chúng ta đổi môi trường đang đứng, tự nhiên có nhận thức mới sâu sắc hơn đồng thời tiến thêm một bước cảm thụ được sức sống của mình được tăng cường lên rất mạnh.

Chẳng trách nhà khảo cổ học nước Anh thế kỷ thứ 19 Hy-la - man hơn 100 năm trước đã từng bước chân lên Trường thành, đều có cùng một cảm giác như vậy, ông kinh ngạc nói: "Tôi đã từng đứng trên đỉnh Hoả diệm sơn Oai ao, đã từng đứng trên đỉnh núi Hy ma lay a ở Ấn độ, đã từng đứng trên cao nguyên Ca ti na ở Nam Mỹ Châu, đã nhìn thấy bao cảnh tượng tráng lệ, nhưng vĩnh viễn không thể so sánh được với bức hoạ hùng vĩ kỳ lạ đẹp đẽ này đang bày ra trước mắt tôi. Tôi kinh ngạc quá, cảm động quá, như bị

giữ chặt lại, tôi chưa thể quên ngay được chỉ nhìn trong nháy mắt, đã có thể nhìn thấy được nhiều kỳ tích như vậy (Trung Quốc "Tôi đi du lịch Trường Thành năm 1883)

Chính vì thân hình quá to lớn của Trường thành đã đem phong cảnh và kiến trúc hai mặt đối lập hoá thành nhất thể, nó mới vượt qua được cảnh quan tự nhiên thuần túy, và hình tượng kiến trúc lại một lần nữa cấu trúc nên môi trường tự nhiên, đưa lại bộ mặt mới, nội dung bao hàm mới cho Trường thành.

CẦU TRIỆU CHÂU: Một thắng cảnh hùng vĩ thứ

hai của Trung Quốc

Hà Tại Phong

Cầu Triệu Châu là một trong 4 di tích thắng cảnh của phương bắc Trung Quốc. Với lịch sử lâu đời, với kết cấu đặc biệt kỳ lạ với dáng vẻ tạo hình đẹp nổi tiếng khắp mọi nơi, nên được xếp là một thắng cảnh hùng vĩ thứ hai sau Vạn lý trường Thành.

Cầu Triệu Châu còn có tên gọi là cầu An Tế, ở cách 5 km về phía nam thành Triệu Huyện tỉnh Hà Bắc. Cầu vượt qua sông Hào theo hướng Bắc - Nam.

Dưới đời nhà Tùy, trong những năm từ 605 đến năm 617, cầu được xây dựng dưới sự chỉ đạo của một thợ xây tài hoa tên là Lý Xuân. Cầu nằm trên mặt sông rộng 37,37m, cao 7,22m, được xây toàn bằng đá theo hình vòm cung vượt qua sông Hào. Toàn bộ cầu dài 50,82 m là cầu đá có hình vòm lâu đời nhất hiện còn ở Trung Quốc.

Hệ thống kết cấu lấy gỗ làm giá đỡ theo kiểu "Đầu củng"⁽¹⁾ là nét đặc sắc nhất được hình thành từ đời Hán, là

(1).Đầu củng: là loại kết cấu đặc biệt của kiến trúc Trung Quốc, để làm các kiểu nhà bằng gỗ.

xu hướng chính của kiến trúc Trung Quốc. Nó hoàn toàn khác hẳn với Âu Châu lấy gạch đá làm nguyên liệu chủ yếu để xây dựng nên các công trình kiến trúc. Người Trung Quốc, từ lâu đời đã có quan niệm không cầu vật kiến trúc trường tồn, cả Trung Quốc đến nay chưa bao giờ như cổ Ai cập, đem hết tâm não công sức để xây một công trình vĩnh cửu bất diệt, mặc dù đều nhận thức con người và vật thể tự nhiên có sự tồn tại lâu dài, nhưng vẫn lấy lý rằng "cái mới sẽ thay thế cái cũ", lấy "tự nhiên có sinh có diệt" làm định luật, nên xem kiến trúc cũng như áo quần chân đệm xe ngựa, đến một thời nào đó rồi cũng phải thay (Lương Tư Thành - *Văn tuyển tập* 3). Kiến trúc bằng gỗ bảo tồn được hơn ngàn năm là điều hiếm thấy. Ở phương Tây, người cổ Ai cập đặc biệt coi trọng cuộc sống sau khi chết, người cổ Hy Lạp xem "đá" là xương cốt của "người mẹ đất đai", vĩnh viễn không quên đi việc tạo thêm vật chất cho họ. Kiến trúc sư cổ La Mã lấy kiên cố là một trong những nguyên tắc cơ bản của kiến trúc. Trung thế kỷ, các tín đồ tôn giáo xem Giáo đường là nhà ở vĩnh cửu của thượng đế thánh thần. Cho nên kiến trúc của họ trải qua hàng ngàn năm mưa gió vẫn sừng sững đứng vững trong thế gian. Người Trung Quốc không phải không giỏi về việc vận dụng gạch đá, kỳ thực kỹ thuật xây dựng gạch đá ở cổ đại Trung Quốc đã phát triển và chín mùi tương đối sớm. Nhưng nói chung chỉ giới hạn ở xây phần mộ, tháp và cầu. Trong các loại kiến trúc kiểu đó, cầu Triệu Châu được xây dựng bằng đá cách đây hơn 1300 năm với kỹ thuật cuốn vòm

cao siêu là một dẫn chứng cụ thể. Hơn 4000 năm trước công nguyên, kỹ thuật cuốn vòm đã xuất hiện ở khu vực Lưỡng hà, về sau đến Ba bi lon đến La Mã, đến Ấn Độ, ứng dụng và có phát triển thêm. Kỹ thuật uốn vòm ở Trung Quốc xuất hiện tương đối muộn, đến thời Đông Hán mới hình thành, đến đời Tây Hán năm 206 trước công nguyên đến năm 25 sau công nguyên mới bắt đầu vận dụng vào làm cầu.

Năm 1965, trong khi đào đất ở Tân Giã tỉnh Hà Bắc, đã phát hiện được một bức hoạ bằng gạch nung, trên có vẽ một hình tượng cầu vòm bằng đá, là một bằng chứng cụ thể. Hơn nữa, các phương thức kết cấu như "điệp sắp củng" (kiểu vòm tròn nhiều tầng), "Tĩnh liệt củng" (kiểu vòm song song), "Tung liên củng" (kiểu vòm liên kết dọc) được sử dụng rộng rãi trong khi xây mộ dưới đất, đều là kỹ thuật cần có để vận dụng vào trong khi làm cầu vòm. Trong quyển *Thuỷ kinh chú - Dục thuỷ* có ghi chép đời Tây Hán Thái Khang năm thứ ba ở gần Lạc Dương đã có làm một cầu đá cho người đi qua, đó là ghi chép sớm nhất về cầu đá, cầu treo, cầu vòm... nhưng do cầu vòm chịu lực hợp lý, khó xâm thực, cho nên các cầu từ cổ đại còn lưu lại đến nay phần nhiều là loại cầu này, hình dáng bề ngoài cũng tương đối hoàn chỉnh. Người cổ La mã xây dựng cầu vòm sớm nhất thế giới. Cầu để vận chuyển nước của họ nổi tiếng thế giới. Nhưng cầu vòm cổ La Mã, bụng cầu phình ra một nửa hình tròn, nên trông nặng nề, nhìn thì cảm thấy hùng tráng, nhưng mất đi cái vẻ thanh

thoát duyên dáng. So sánh thì thấy vai cầu vòm rất thoáng của cầu Triệu Châu hình thức cầu thì vòm mà mặt đường thì phẳng, hiện rõ được nét mềm mại uyển chuyển khác thường. Kết cấu ở hai đầu mỗi cầu lại cuốn thêm bốn hình tròn là một sáng kiến lớn có tính cách mạng trong lịch sử xây dựng cầu vòm. Ở Châu Âu, năm 1883, khi nước Pháp xây dựng xong một cầu vòm bằng đá trên tuyến đường sắt cho xe lửa chạy qua thì lúc đó mới thật sự mở màn cho việc xây dựng cầu vòm bằng đá, có vai cầu bằng và mặt cầu rộng. Học giả nước ngoài đều nhất trí cho rằng: Cầu uốn vòm hình cung, vai cầu bằng của Trung Quốc đúng là sản phẩm của trên một ngàn năm, ở phương Tây đến thời đại đường sắt mới xuất hiện được loại cầu như vậy. Trường phái cầu vòm vai cầu bằng của cầu Triệu Châu sáng tạo ra, thực sự đã có ảnh hưởng sâu xa trong việc sáng tạo ra các công trình cầu to lớn của thế giới cổ kim. Cầu vòm vai cầu bằng đã giảm được trọng lượng tự thân của cầu và sức chịu đựng của móng cầu, lại còn có lợi lớn là kết cấu ở phía dưới mặt cầu rất đơn giản.

Do lưu lượng và mặt bằng của mặt nước sông Hào khá rộng và không ổn định, có lúc bị cạn, nhưng mỗi khi mưa to nước tràn về nhanh, chảy mạnh, xiết và gấp, thế nước không kìm nổi, thì 4 lỗ tròn ở hai đầu mỗi cầu, có thể tạo cho dòng chảy mau thoát không chướng ngại được coi như là cái dễ đẹp nổi bất bình nổi giận của dòng nước. Đó là nguyên nhân chủ yếu làm cho cầu Triệu Châu ngàn năm không đổ. Đồng

thời do cầu Triệu Châu mặt bằng giao thông để xe ngựa đi lại là chính, thợ nề Lý Xuân đã mạnh bạo sáng tạo thiết kế vòm bằng tức là uốn vòm chỉ dùng một phần của nửa cung vòng tròn, kéo dài được độ chênh của mặt cầu, giải quyết được ngày xưa hay sử dụng uốn vòm bằng $1/2$ cung hình tròn, làm thân cầu cao quá, đưa lại khó khăn cho việc giao thông đi lại không tiện.

Cầu Triệu Châu có khẩu độ 37,37m, vòm có khẩu độ lớn như vậy ở Trung Quốc được xuất hiện vào thời ấy là một việc đáng kinh ngạc.

Tất nhiên, ở Châu Âu, xây một cung vòm hay cung hình tròn có khẩu độ 37 m đến 40 m không có gì là lạ. Đường kính của cung đình đền Vạn Thần ở La Mã là 42,5m, đường kính của cung Giáo đường ở Pakistan cũng gần tương đương cầu Triệu Châu: 32,6m. Khẩu độ của cầu Triệu Châu tuy không đột xuất, nhưng không thể xem thường được. Lý do uốn vòm của nó chỉ có một đoạn của cung hình tròn, nếu hợp thành một vòng tròn hoàn chỉnh thì đường kính của nó là 54,4m. Kế tục theo người La mã, người Pháp đã đứng hàng đầu trong việc xây cầu đá uốn vòm.

Năm 1187 ở Pháp đã xây dựng một cầu có khẩu độ 34m năm 1336 xây một cầu có khẩu độ 45m, năm 1445 xây một cầu có khẩu độ 54m, nhưng không phải là cầu đá uốn vòm có vai cầu bằng, vì vậy không thể tồn tại lâu hơn cầu Triệu Châu, và đến nay cũng không còn nữa.

Cầu Triệu Châu đối với sự nghiệp làm cầu ở khắp Trung Quốc có ảnh hưởng rất lớn. Hiện nay đã phát hiện có 12 cầu lấy nguyên hình cầu Triệu Châu, trong đó có cầu Tế Mỹ cũng ở trên sông Hào, có vẻ độc đáo, có màu sắc riêng. Cầu là một loại kiến trúc có loại hình đặc biệt. Nó bắc qua kênh, rạch, ao, hồ, khe suối, vùng nước lớn... có thể nối liền nai bên bờ sông bờ suối; một mặt nối liền hai bờ hai khu vực hợp thành một không gian chung, một mặt khác bao hàm sự vận động đi lại giữa hai lĩnh vực khác nhau, làm cho trạng thái động học được cân bằng. Cho nên cầu không chỉ là thủ đoạn giao thông, mà còn khiến cho con người chiếm hữu được không gian trên sông trở thành khả năng hiện thực, hơn nữa, lấy hình tượng tự thân của cầu liên hợp với mặt đất rộng lớn ở chung quanh hai bên bờ sông, cầu thành một cảnh sắc thống nhất.

Trung Quốc là một nước có nhiều sông ngòi, xây dựng cầu chiếm một vị trí trọng yếu, tạo hình cầu lại càng được coi trọng đặc biệt.

Từ xa nhìn cầu Triệu Châu, cầu lượn như một làn sóng. Mặt cầu bằng trải rộng một con đường thoáng, hình cung của cầu đỡ toàn lực của cầu chuyển ra hai đầu mỗi cầu được uốn cong như thể một đầu căng ra một đầu chùng lại, khiến cho thân cầu như một cánh cung, mà hai đầu như đang dập dờn trên 4 lỗ tròn lớn ở hai đầu mỗi cầu, hoà hoãn một cách nhẹ nhàng lực căng tích tụ trong thân cầu, khiến cho toàn

cầu hiện ra một sắc thái linh hoạt uyển chuyển. Trong khoảng không gian, nó trông giống như một thanh niên khoẻ khoắn kiêu diễm đứng thẳng trên sông Hào, nhưng không mất đi dáng vẻ thanh tú ẩn hiện bên trong của một thiếu nữ.

Sự hấp dẫn mê người của cầu Triệu Châu đã khiến cho bao du khách tao nhã, không ai không bị nghiêng ngả dưới bàn chân của nó, có người còn la lên rằng: đó là "vầng trăng mới", là "rồng xanh" là "cầu vồng bay"... không muốn rời khỏi.

Nếu đi trên cầu, những trang trí hoa văn tế nhị, tỉ mỉ, càng làm cho tạo hình tổng thể thêm dáng vẻ mới. Những chạm trổ sinh động như thật ở lan can hai bên cầu, trong đó khi sửa cầu năm 1955, đã phát hiện dưới sông một đoạn lan can đời Tùy được khắc hết sức tinh xảo. Trên mặt có hình giao long hình các con vật khác đang cuộn mình nô đùa dưới nước, hoặc đang tư thế dưới nước lao lên bờ, trên bờ lao xuống nước hoặc đang lượn lờ, hoặc đang nằm im... phong cách mạnh mẽ hào phóng, trông thật là tinh xảo và đặc sắc đúng là nghệ thuật tinh tế khắc đá đời nhà Tùy.

Bác sĩ Lý Ước Sắt đã từng nói: Đặc sắc Trung Quốc trên một trình độ không nhỏ là sự kết hợp tuyệt diệu giữa tính hợp lý và tính lãng mạn. Như vậy, về phương diện công trình kiến trúc cũng sản sinh ra được hiệu quả tốt đẹp. Cầu của

Trung Quốc không có cái nào không đẹp, mà không ít cái là đẹp vô cùng.

Những người thợ xây cổ đại Trung Quốc, trong điều kiện thoả mãn các nhu cầu công năng thực tế, đồng thời đã căn cứ vào các khu vực khác nhau, môi trường khác nhau, đã tạo ra đủ các kiểu dáng cầu. Như cầu Thuý Hồng ở Ngô Giang tỉnh Giang Tô, vòm cầu như nửa mặt trăng, thân như cầu vồng buông xuống; cầu Bảo Đới ở Tô Châu nổi tiếng có dáng như là cầu vồng dài đang lượn như làn sóng. Cầu Ngọc Đới ở Di Hoà Viên Bắc Kinh, thân cầu uốn vòm như u hình lạc đà, được coi là cầu uốn vòm đẹp nhất lúc bấy giờ. Ở phía ngoài Thuỷ Đông môn, Quế Lâm tỉnh Quảng Tây, có cầu đá "Cửu Khổng Tam Đình" cùng phong cảnh chung quanh hoà thành như một bức hoạ, được gọi là "Yên Vũ Hoa Cầu" (cầu có khói có mưa có hoa); cầu Ngũ Đình ở trên hồ Sáu Tây ở Dương Châu Giang Tô, dưới cầu có 15 động, những đèn trắng rầm, mỗi động có một bóng trắng, thật là một cảnh lạ, cứ mỗi cầu có một đặc điểm riêng như vậy khó mà kể hết được.

Có nhà thơ đã từng vịnh cầu Triệu Châu bằng 8 câu thơ như sau:

*Giá thạch phi lương tận nhất hồng
Thương long kinh tuyết bội ma không
Thần bình tiền trực thiên nhân quá
Dịch sứ trì khu vạn quốc thông
Vân thổ nguyệt luân cao củng bắc*

*Vũ thềm xuân thủy khứ triều đông
Hư khoa thế tục di tiên tích
Tự cố thần đình dịch thủ công.*

Dịch nghĩa:

*Khiến được đá xếp thành một cầu vồng bắt qua
trời xanh
Rồng xanh nhìn thấy, kinh sợ phải quay mình lại
Hàng ngàn người ung dung bước trên mặt đường
bằng phẳng.
Các dịch vụ việc công của sứ giả chạy bằng ngựa,
cứ thế mà vút qua thông mọi nước.
Từ vòm trời cao mây nhả vầng trăng
Mưa thêm cho nước mùa xuân chảy về hướng đông
Thôi! Từng nói với trần gian, đây là di tích của
tiên nữ
Mà từ lâu rồi, nhiều thanh niên tài giỏi đã khó
nhọc xây dựng nên công trình này.*

Đây là lời bình giá xác đáng nhất, thiết thân nhất đối với cầu đá Triệu Châu, một hình tượng nghệ thuật hoàn mỹ, một kỳ tích trên mặt công trình học, một kết tinh của trí tuệ người Trung Quốc được tích tụ trong chiếc cầu này.

KÌ QUAN CỦA NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC TRUNG QUỐC: (I) Ảnh Bích

Hà Tại Phong

Ảnh bích là một hình thức " màn che" (bình phong) độc đáo trong kiến trúc truyền thống của Trung Quốc. Nó thường được dựng ở bên trong cổng chính hoặc bên ngoài cổng chính của sân vườn, hình thành nên một không gian quá độ khiến cho giữa không gian bên ngoài với không gian bên trong vừa liên thông lại vừa có ngăn cách.

Ảnh bích được ghi chép trong văn hiến thời xưa có các tên gọi khác nhau: môn bình (màn cửa), tắc môn(cái che cửa), phù tư, tiêu tường (đều nghĩa như bình phong). Trong di chỉ kiến trúc đầu đời Chu phát hiện được ở thôn Phượng Sô huyện Kỳ Sơn tỉnh Thiểm Tây năm 1976, ở phía chính tiền ngoài cổng lớn của sân vườn hai nhánh thước thợ, đã có một cái "môn bình"bằng đất nện bốn góc có cột. Đó là hiện vật sớm nhất của loại ảnh bích. Vị trí và quy mô xây dựng của ảnh bích ngay từ đầu đã mang sắc thái đẳng cấp cao thấp, kết hợp với chế độ lễ nghi của xã hội, chứ không đơn thuần là xử lý kiến trúc. Như trong *Tuân Tử. Ngoại bình nội bình* đã nêu: "Thiên tử ngoại bình, chư hầu nội bình" (Thiên

tử đặt bình phong bên ngoài, chũu hấu đặt bình phong bên trong). Về sau, việc sử dụng ảnh bích dần dần không chỉ giới hạn ở cung điện và trong trạch viện của quý tộc lớp trên, mà trước cửa nhà ở của dân thường cũng thường có một mẫu tường ngăn với chức năng tương tự, song nó vẫn là một dấu hiệu đặc thù của đẳng cấp kiến trúc và nhà cửa. Mặc dù phần lớn hiện vật ảnh bích đều được xây dựng thời Minh Thanh, song trong các cụm minh khí nhà ở đời Đường và hội hoạ đời Tống đều có thể nhìn thấy hình ảnh của ảnh bích. Sự ra đời và phát triển của ảnh bích đã đi kèm theo suốt lịch sử lâu dài của kiến trúc truyền thống, dần từng bước được định hình và đa dạng hoá trong quá trình đó, và địa bàn sử dụng nó cũng khá rộng lớn.

Là yếu tố cấu thành chỉ trong kiến trúc truyền thống mới có, sự sản sinh và ứng dụng ảnh bích có một nội hàm văn hoá sâu sắc. Văn hoá khác nhau của Trung Quốc và nước ngoài có thái độ không giống nhau đối với tính chất bí mật riêng tư của hành vi sinh hoạt, cho nên trình độ phong bế của kiến trúc tương ứng cũng có sự khác nhau. ở Âu châu, mặc dù đời sống cá nhân và gia đình đòi hỏi một môi trường bí mật riêng tư, như nhà ở của người Hi Lạp cổ đại thì gần giống " Tứ hợp viện " Trung Quốc(sân nhà bốn phía - còn gọi là tứ hợp phòng, kiểu nhà cũ, bốn phía là nhà, ở giữa là sân), phủ đệ mang tính truyền thống ở I.ta.li là một cái hộp lập thể đóng kín, song cả quần thể xã hội thì theo đuổi một hình thái sinh hoạt cởi mở, môi trường kiến trúc tổng thể là không

đóng kín, họ duy trì một trạng thái cân bằng giữa đời sống riêng tư của cá nhân với sinh hoạt cởi mở của cộng đồng. Còn trong kết cấu văn hoá Trung Quốc luôn luôn lấy gia đình làm nhân tố cơ bản, toàn bộ xã hội phong kiến được xây dựng trên quan hệ luân thường, thể hiện ra thành trạng thái phong bế có đẳng cấp thâm nghiêm, thứ bậc dứt khoát. Vì thế hành vi sinh hoạt vô luận cá nhân hay quần thể đều đặc biệt chú trọng tính bí mật riêng tư, loại quảng trường công cộng dành cho giao lưu đại chúng ở phương Tây thì ở Trung Quốc không phát triển. Đặt ra ảnh bích là sự phản ảnh điển hình của quan niệm văn hoá đặc thù ấy vào trong cấu thành của kiến trúc.

Quan niệm phong thuỷ truyền thống cũng có ảnh hưởng sâu sắc đến việc đặt ảnh bích. Thuyết phong thuỷ cho rằng "thiên địa sinh khí tàng khí" (trời đất sinh ra khí và cất giữ khí) "Thiên khí tàng thượng, khuyết xứ nhập, chuồng xứ hồi, nghi thái nhập thu vi" (Khí lành của trời thì tàng thượng, chỗ thiếu thì vào, chỗ ngán thì quay lại, nên lấy vào vòng thu)⁽¹⁾. Kiến trúc là nơi "câu nạp sinh khí", cổng là cửa vào cho khí sinh mệnh, ảnh bích trên thực tế có tác dụng câu nạp và thao túng cái "thiên khí" đó. Một mặt ảnh bích có thể ngăn chặn "tà khí" không tốt lành, mặt khác lại có thể dẫn lối cho "thiên khí" đi vào. Mặc dù quan niệm ấy

(1). Dẫn theo *Truyền thống đích bình chương hình thức của Vinh Bàn*.

mang đậm màu sắc mê tín, song về khách quan nó nhấn mạnh mối liên hệ giữa kiến trúc với môi trường, và giữa các phần của kiến trúc với nhau, làm cho không gian của lối vào quanh co biến hoá, và tăng bậc quá độ thêm phong phú.

Xét theo hình thức mặt bằng và vị trí xây dựng, ảnh bích Trung Quốc về đại thể có thể chia làm bốn loại hình cơ bản: ảnh bích chữ "nhất", ảnh bích toạ sơn, ảnh bích chữ "bát" và ảnh bích phiến sơn.

Bên trong cổng vào sân vườn truyền thống thường đặt ảnh bích, nếu như cổng mở ra trên tuyến trục giữa, thì phần nhiều đặt ảnh bích chữ "nhất"; nếu cổng mở ở góc đông nam thì đặt ảnh bích toạ sơn, nó ngăn trở tầm mắt của người ta, khiến người ngoài từ trên đường phố không thể dòm thấy bên trong, bảo đảm cảm giác an toàn và tính bí mật riêng tư của sân vườn, và khống chế cũng như hướng dẫn hữu hiệu tuyến đường đi vào của khách đến. Ở hai bên phía ngoài cổng của trạch viện có quy mô tương đối lớn thì thường đặt ảnh bích phiến sơn, hình thành cảm giác đón tiếp trên không gian khu vực cổng. Đối diện phố của viện trạch, thẳng hướng cổng vào đặt ảnh bích cũng rất phổ biến, ảnh bích tuy nằm ở chỗ công cộng trên đường phố, nhưng do mối liên hệ giữa các kiến trúc vốn có, nên khu vực không gian này đã tự nhiên hoá, đã mở rộng không gian cổng vào, khiến chỗ ấy có đặc tính kiêm hai loại không gian công cộng và tư nhân, như thầm nhắc người ta đi đường qua chỗ ấy không nên dừng

lại lâu và dòm ngó, đồng thời nó cũng là một trong những dấu hiệu để chủ nhân trách viện khoe với người đời địa vị và của cải của mình. Trước cổng một số chùa miếu cũng thường đặt ảnh bích, như ảnh bích trước cổng chùa Trí Hoà, chùa Ngưu nhai Thanh Châu ở Bắc Kinh, " Vạn nhân cung tường" khí phách rất lớn trước cổng Khổng miếu (Văn Miếu) các địa phương, ảnh bích bờ bên kia sông trước cửa sơn môn Hồ Khâu đầu ở Tô Châu..., chúng tuy cũng mở rộng khu vực không gian cổng vào, song tính bí mật riêng tư của khu vực ấy tương đối ít, nhiều hơn là ở vào trạng thái tiếp nạp, ảnh bích như là một tiêu thức tuyên truyền tôn giáo tín ngưỡng, có tác dụng hướng dẫn người ta đi vào không khí lễ bái tôn giáo. Nam kinh Phu Tử miếu(dựng lại trong khoảng 1984 - 1987) trên lịch sử với tư cách vật chổ và tượng trưng cho văn hoá Tân Hoàì, ảnh bích cổng vào miếu này dài nhất trong cả nước, đặt ở bờ nam sông Tân Hoàì, khổng lồ khổng không gian đường sông và cổng vào, hình thành một quảng trường cổng vào giao thông thuỷ bộ, giao dịch, vui chơi và nghỉ ngơi. Vì khu vực Phu Tử miếu là một trung tâm văn hoá và thương nghiệp nổi tiếng ở Đông Nam, đã có tám chín trăm năm lịch sử và hình thành nên thắng cảnh du lịch Tân Hoàì mười dặm rất lung danh, đã từng thu hút bao nhiêu văn nhân tài tử nhiều thời đại, xúc tiến mối liên hệ rộng rãi và giao tiếp xã hội của các tầng lớp nhân sĩ thời phong kiến, vì thế quảng trường cổng vào hình thành bởi ảnh bích này về cơ bản là một quảng trường công cộng. Tỉnh

hình này phải nói là rất ít thấy trong kiến trúc Trung Quốc vốn đậm đà tính chất bí mật riêng tư trước đây.

Ảnh bích trong kiến trúc Trung Quốc không phải là hình thức bình phong duy nhất. ảnh bích cùng với bình môn, bình phong...quán xuyên cả ba không gian cơ bản của kiến trúc là không gian công cộng, không gian nửa riêng tư bí mật nửa công cộng và không gian bí mật riêng tư, hình thành một hệ thống cách đoạn vừa tương quan tổng thể vừa có lớp lang thú vị. Do đặc điểm tự thân của hệ thống kết cấu gỗ của kiến trúc truyền thống, ảnh bích và các hình thức bình phong khác không nảy sinh quan hệ trực tiếp với sự chịu lực tương đối, cho nên cách thiết trí linh hoạt biến hoá của ảnh bích đã làm phong phú hình thái không gian kiến trúc lên rất nhiều, tự thân nó lại thành ra một tác phẩm nghệ thuật trang sức riêng biệt.

Ảnh bích chủ yếu do ba bộ phận mái, vách và bệ hợp thành. Mái có các kiểu phủ điện, yết sơn, huyền sơn, ngạch sơn, quyển bằng v.v.⁽¹⁾, phỏng theo hình thức mái nhà kiến trúc kết cấu gỗ, hai kiểu đầu dùng trong cung điện chùa miếu. Vách thì dùng gạch mài làm phỏng hình cột vuông, mặt tường khoảng giữa dùng gạch vuông xây nghiêng góc 45°, ở trung tâm và bốn góc trang trí hoa văn bằng gạch mài, có khi ở giữa thay hoa văn bằng chữ tốt lành. Bệ là

(1). *Phủ điện Yết sơn*: núi nghê. *Ngạch sơn*: núi cừu, *huyền sơn*: núi treo; *quyển bằng*: lều cuốn là các kiểu mái che trên bình phong.

bê "tu di" xây gạch hoặc xây bằng gạch mài. Ảnh bích cung điện và chùa miếu thì thường viên bê bằng gạch lưu li. Như Cửu long bích(vách chín rồng) trước Đại đồng đại vương phủ Sơn Tây, Cửu long bích giữa Bắc Hải và Tử Cấm thành Bắc Kinh, toàn dùng lưu li ngũ sắc, thần thái của chín rồng bay múa, nhảy nhót sinh động, điêu khắc tinh vi, sắc màu tươi đẹp, là những tác phẩm ảnh bích đặc sắc.

Mặc dù ảnh bích được vận dụng trong kiến trúc truyền thống, gắn liền mật thiết với quan niệm và hành vi của con người lúc bấy giờ, nhưng các tác dụng của nó trong việc cấu thành không gian kiến trúc như quá độ, phân cách, hướng dẫn thị giác v.v.. và là một dấu hiệu đặc biệt của kiến trúc truyền thống thì kiến trúc hiện đại vẫn có thể tham khảo khi thiết kế. Như trong Hương Sơn phạn điểm Bắc Kinh do kiến trúc sư Hoa kiều ở Mĩ nổi tiếng là Bối Duật Minh thiết kế, ảnh bích được đưa vào trong thiết kế nội thất, vách được khoét một lỗ tròn, hình thức tuy bắt nguồn từ truyền thống, song lại có sắc thái hiện đại rõ nét, là sự sáng tạo trên cơ sở truyền thống, có thể coi là một thí dụ thành công tốt đẹp.

KÌ QUAN CỦA NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC TRUNG QUỐC: (2) Bài Phường (*)

Hà Tại Phong

Có người ví kiến trúc truyền thống của trung Quốc là nghệ thuật "cửa", đó là vì kiến trúc truyền thống Trung Quốc cho người ta cái cảm giác "đình vũ thâm thúy, viện lạc trùng trùng", bất kể là thành quách, cung thành, lý phường, nhà ở, kiến trúc tôn giáo.... đều có rất nhiều "cửa" "cổng" với những loại hình khác nhau để hạn định sự chuyển hoá của các khu vực mang tính chất khác nhau, cứ qua một lần cửa là có một tầng ý nghĩa và tượng trưng nhất định. Cửa cấm thâm nghiên là kết quả của việc kiến trúc Trung Quốc chú trọng tính bí mật riêng tư và tính phòng ngự cùng với yêu cầu "phi lễ vật động" của xã hội lễ chế nghiêm khắc. Trong vô vàn cửa cổng đủ loại đó, bài phường đáng được gọi là một loại hình cửa độc đáo.

Nói về kết cấu, nguyên hình của bài phường là cửa đầu quạ (ô đầu môn) mà cửa đầu quạ là sản phẩm kết hợp Hoa biểu với Hành môn cho nên có thể thấy rằng cội nguồn đầu

(*). Bài phường là một thứ "cổng chào" đặc biệt ngày xưa dùng để để cao những nhân vật trung hiếu tiết nghĩa theo lễ giáo phong kiến.

tiên của bài phường là Hoa biểu và Hành môn. Hành môn là một loại cửa hết sức nguyên thủy trong kiến trúc kết cấu gỗ, như nói trong *Hán thư. Huyền Thành truyện*: "Hành môn hoành nhất mộc ư môn thượng, bản giả chi cư dã" (Hành môn là đặt ngang một cây gỗ trên cổng, là nhà của người nghèo vậy), tức là đem một hai thanh gỗ bắc ngang trên hai cây cột đứng ở hai bên phải trái, mỗi cột lắp một cánh cửa. Kết cấu "điều cư" của Nhật Bản trên thực tế giống như hành môn, có điều không lắp cánh cửa mà thôi. Thiên môn của nước Ấn Độ từng có truyền thống kết cấu gỗ, như cửa đá bốn bên của stupa Tang Kì I về kết cấu cũng đại đồng tiểu dị như vậy, cho nên có người cũng gọi "điều cư" và "thiên môn" là bài phường. Hoa biểu là cột đứng thành cặp, trong *Tiền Hán thư* chú lại còn gọi là Hoàn biểu "có ván lớn xuyên cột ra bốn phía" ⁽¹⁾. Trong *Cổ kim chú* của Thôi Bào thì viết: "Hoa biểu ngày nay... ở các đại lộ các đường lớn giao nhau đều có đặt, có người gọi là Biểu vương, để biểu thị bậc vương giả tiếp thu lời can gián, và cũng để cắm móc cho đường lớn" ⁽²⁾ và *Thuyết văn*: "Hoàn đình buu biểu dã" đã nói rõ công dụng của Hoa biểu (đều dẫn theo *Doanh tạo pháp thức* đời Tống). Hoa biểu phải chăng là "phỉ báng chi mộc" thời Nghiêu (*Tiền Hán thư. Văn Đế kỉ*) ngày nay không thể khảo

(1). Nguyên văn: Hữu đại bản quán trụ tứ xuất.

(2). Nguyên văn: "Kim chi Hoa biểu... đại lộ giao cù tất thị yên, hoặc vị chi biểu vương, dĩ biểu vương giã nạp gián, diệc dĩ biểu chí cù hộ"

chứng được nữa, nhưng dùng làm tiêu thức thì rõ ràng là công dụng chủ yếu của Hoa biểu về sau, vì thế cũng có người cho rằng Hoa biểu bắt nguồn từ cột tô - tem nguyên thủy. Hoa biểu hiện còn, như các Hoa biểu đá thành cặp ở hai đầu cầu Lư Câu Kiều, Hoa biểu bốn góc nhà bia Thập tam lăng đời Minh, Hoa biểu trước và sau Thiên An Môn, cùng với cột tiêu (một loại hoa biểu) trước cổng vào lăng mộ Lục triều, Đường, Tống, thì đều có tác dụng cắm mốc đánh dấu.

Nếu đem hai cột đứng hai bên cửa hành môn thay bằng cột hoa biểu (đời Thanh gọi là Thiên trụ: cột trời) cao hơn, thì sẽ thành ra ô đầu môn (cửa đầu qua). Ô đầu môn thời Minh Thanh thì không còn bảo tồn được hiện vật nữa. Hình tượng ô đầu môn sớm nhất ở Trung Quốc còn thấy được trong bích họa Sơ Đường ở hang số 431 Đôn Hoàng. Trong các tranh đời Tống như *Doanh tạo pháp thức* và *Kim Minh trì đoạt tiêu đồ* cũng có thể thấy hình tượng như vậy. Tên "Ô đầu môn" thấy sớm nhất ở *Lạc Dương già lam kí*, dùng làm cửa bắc chùa Vĩnh Ninh, đời Tống về sau gọi là "Linh tinh môn" (cửa ô). Ô đầu môn trong *Doanh tạo pháp thức* còn gọi là "phiệt duyệt", "ngày xưa gọi đồn được công lao là phiệt" (1) và "tùng trái gọi là duyệt" (2) (*Hán thư chú*) cho nên dựng ô đầu môn có ý nghĩa biểu dương môn đệ. Trong *Đường lục điển* còn quy định rõ ràng "lục phẩm dĩ thượng" (từ lục

(1). Nguyên văn: "Cổgid dĩ tích công vi phiệt"

(2). Nguyên văn: "Kính lịch vi duyệt"

phẩm trở lên) mới được dùng ô đầu đại môn (cổng lớn đầu qua). Từ đời Tống về sau, ô đầu môn thường dùng ở cổng chính những địa điểm tương đối trang trọng như văn miếu, đạo quán, lăng mộ...

Trung Quốc từ Xuân thu Chiến quốc đến Đường, các thành phố đều áp dụng chế độ "lí phường". Lí phường (tựa như khu phố) là đơn vị cơ bản quy hoạch khu ở, tường bao quanh bốn phía, giữa mở cửa, gọi là "phường môn" (cổng phường). Giữa thời Bắc Tống, theo đà phát triển của kinh tế hàng hoá, chế độ lý phường đóng kín dần dần bị thay thế bởi chế độ phố ngõ (nhai hạng) tương đối cởi mở hơn. Để tiện quản lý, thành phố vẫn khoanh một số phố ngõ vào một khu vực, và vẫn dùng tên cũ là phường, song các phường này đều không xây tường bao quanh nữa mà định giới hạn bằng các đường trục, cổng phường không còn đặt ở lối vào phường bốn mặt nữa mà là dựng ngang qua đường phố, chứng tỏ rằng nó là vật được dựng lên độc lập sau khi hình thái kết cấu thành phố đã có những biến chuyển trọng đại, thế là "bài phường" với tư cách một loại hình kiến trúc mới đã thực sự xuất hiện.

Bài phường là một thứ cổng hờ, chỉ có một dãy cột đứng, không nối liền với tường thành, vì thế nói một cách chặt chẽ ra thì nó không giống với ô đầu môn và cổng phường trước kia, vì ô đầu môn và cổng phường đều liền với tường thật, song công dụng của chúng thì được bài phường kế thừa. Bây

giờ lại còn hay gọi bài phường là "bài lâu", song hai cái này thật ra có phân biệt. (Trong bài gọi chung là "bài phường"), "bài phường" thì chỉ có cột đứng bắc thanh ngang ở trên không có lấu, còn "bài lân" thì ở trên thanh ngang có lấu là một mái hiên bắc trên đầu củng, không dùng cột xung thiên. Còn "Xung thiên bài lâu" thì là sự kết hợp của hai cái, tức là dùng cột hoa biểu nhô đầu lên cao hơn mái. "Linh tinh môn" của Thiên đàn vẫn là kiểu dáng ô đầu môn trước kia, còn "linh tinh môn" trước Văn miếu Nam Kinh thì đổi sang hình thức "bài lâu" "Linh tinh môn" của Đông lăng Dụ lăng đời Thanh là hình tượng "xung thiên bài lâu", hơn nữa không nối liền với tường.

Các bài phường dựng ở các nơi xung yếu của thành trấn và đường phố lớn, như khởi điểm đại lộ, ngã tư, hai đầu cầu và cửa hàng, có tác dụng cấm mốc vị trí, đồng thời làm phong phú cảnh quan phố xá. Một cây cầu do Cổ La mã xây ở Xanh Xia -,ma miền nam nước Pháp, hai đầu cầu xây hai cổng, cũng là một thú tiêu chí cấm mốc. Loại bài phường này hoàn toàn tiếp tục công dụng của hoa biểu cổ đại, hình chế cấp bậc thấp hơn. Các bài phường dựng trước cổng chính lối vào các cụm kiến trúc cỡ lớn như lăng mộ, đàn miếu, chùa quán... như bài phường bằng đá ở Thập tam lăng Bắc Kinh, bài phường bằng đá ở lăng Thanh Đông, Tuân Hoá, Hà Bắc, bài phường trước cửa Khổng miếu Khúc Phụ Sơn Đông, bài phường đá ở lăng Trung Sơn Nam Kinh, cấp hình chế tương đối cao, là khúc dạo đầu cho cả cụm kiến trúc, tuy không

thật sự chia vạch không gian, song do sự tồn tại của nó mà hạn định và thu gọn không gian, tạo cho không gian một ý nghĩa nào đó. Thông qua khung cửa của bài phường, thì về tâm lí cũng như vật lý đều có ý nghĩa là đã bước vào lĩnh vực bên trong cụm kiến trúc, quả là "cần khôn xuất nhập vô cùng tượng, Ngô Việt quan phòng hữu hạn tâm" (Trời đất vào ra, tượng vô cùng, Ngô Việt quan phòng, lòng hữu hạn) - trích *Vịnh môn* của Long Xương Kì đời Tống. Điều cư đặt trước Thần xã của Nhật Bản cũng có công dụng tương tự. Còn các nhà chùa quán xây trong khu cảnh rừng núi, thường đặt bài phường trên đường núi, vừa là khúc đạo trước của cảnh chùa quán, lại vừa là cột mốc hướng dẫn lối đi trên đường núi. Bài phường bằng đá đề bốn chữ "Thiên uy chỉ xích" (Oai trời gang tấc) ở miếu Tây Nhạc còn kín đáo nói lên chủ đề của kiến trúc, làm nổi bật sự cheo leo hiểm trở và uy nghiêm của Hoa Sơn.

Ngoài công năng không gian vốn có của bản thân, bài phường còn có ý nghĩa kỉ niệm biểu dương công danh và lòng trung trinh. Giang Nam có những thành trấn dựng liên tiếp mười mấy chiếc bài phường ngang qua đường phố, hoặc là tiết hiếu phường dựng lên để ngợi ca các tiết phụ hiếu nữ, hoặc là công danh phường để tôn vinh những con người lập được công danh đem lại vinh dự cho địa phương. Ở đây, bài phường trên thực tế đã chuyển hoá thành kí hiệu kiến trúc

tuyên dương tư tưởng lễ chế tông pháp phong kiến, có ý nghĩa tượng trưng. Trong chuỗi không gian trước khi bước vào điện Đại Thành, kiến trúc chủ thể của Khổng miếu Khúc Phụ Sơn Đông, đã an bài lớp lớp bài phụng thờ và cổng cửa, tạo thành một quá trình tiệm biến về không gian từ ngoài vào trong, tô đậm không khí trang nghiêm, kính cẩn, thâm thúy, đồng thời thông qua các tượng trưng phù hiệu và bài phụng thờ của hình tượng kiến trúc cùng với các mệnh đề văn tự tôn vinh công tích thánh đức của Khổng Tử, như "Kim thanh ngọc chấn" (lời ngọc tiếng vàng), "vạn thế sư biểu" (Bậc thầy muôn đời), "Thái hoà nguyên khí", "Chí thánh miếu"... mà đề cao tư tưởng chính trị đạo đức mà Khổng Tử đã đề xướng. các cửa bài lâu trong thần miếu cổ Ai Cập, do hai bức tường thực hình thang cao lớn kẹp lấy một khung cửa hình thước thợ ở giữa phía trên khung cửa khắc dấu hiệu thần mặt trời, tượng trưng cho ý niệm thế giới của người Ai cập, chắc chắn đã được kí hiệu hoá. Miếu thần A môn của Kanakho, trên trục chính đã bố trí 6 lần cổng bài lâu cao lớn, dãy không gian do chúng thể hiện và tổ chức đã tăng mạnh quá trình tâm lí dâng lễ cúng bái đối với thần mặt trời và pháp lão hoá thân của thần ấy, hoàn toàn giống với ý đồ vận dụng của cửa trong Khổng miếu. Khái hoàn môn của thời đế quốc La Mã, kiến tạo lên để khuếch trương thắng lợi, biểu dương chiến công, ghi tạc sử xanh, với tư cách

một kiến trúc kỉ niệm cũng chẳng phải một cái cổng với ý nghĩa tầm thường, mà là một kí hiệu kiến trúc mang tính tượng trưng.

Bài phường có thể được kiến tạo bằng những vật liệu gỗ, đá, gạch, lưu li, mỗi thứ có một đặc sắc riêng. Trước thời giữa nhà Minh, bài phường lấy gỗ làm chính, phần nhiều là một gian hoặc ba gian, đến giữa Minh về sau, bài phường bằng đá đua nhau mọc lên như măng mùa xuân, chẳng những số gian tăng lên, quy mô lớn hơn, điêu khắc càng thêm phần hoa lệ, song về cơ bản là phỏng theo kết cấu gỗ. Quy mô lớn nhất, nổi tiếng nhất là bài phường đá Thập tam lăng, năm gian, sáu cột, mười một lầu, tạo hình hùng vĩ. Hứa quốc bài phường ở huyện Hấp tỉnh An Huy vào thời Vạn Lịch nhà Minh phía trước phía sau tạo ra hai toà bài phường đá ba gian bốn cột, bên trái và bên phải lại nối với bài phường một gian hai cột, thành mặt bằng hình chữ nhật, hết sức độc đáo, người địa phương gọi là bài phường bát giác, điêu khắc bên trên là tác phẩm tiêu biểu của trung điệp nhà Minh. Đặc điểm nổi bật về kết cấu của bài phường lưu li là cửa khoán xây gạch, cổng khoán bằng đá có điêu khắc, bề ngoài thì dùng gạch men lưu li xây viên làm hình của bài phường, về tỉ lệ hoàn toàn khác với bài phường gỗ đá. Nổi tiếng thì có bài phường lưu li miếu Phổ Đà Tông Thừa ở Thừa Đức tỉnh Hà Bắc, và bài phường lưu li thế giới Cực

lạc ở Bắc Hải. Miếu vũ và nhà dân ở miền Nam còn thích dùng gạch đá xây kiểu bài phường ở vách trước cổng, như cổng gạch trước võ miếu Quảng Hán ở Tứ Xuyên.

*"Xước tiết biểu hanh cù, nguyên thuộc triều đình chi
cự điển,*

*Sa nga lãg bích hán, duật tăng đô hội chi sùng
quan"*

(Trùng tu Lân phường phường Thượng lương văn của
Thiệu Viễn Bình đời Minh)

Nghĩa là:

*Rạng rỡ tỏ đường thông, vốn thuộc triều đình ngày
đại điển,*

*Cheo leo tăng mây biếc, càng tăng đô hội vẻ oai
hùng*

Là sáng tác độc đáo của kiến trúc truyền thống Trung Quốc, bài phường đến nay vẫn dùng hình tượng đẹp dễ của mình điểm tô cảnh quan thành phố và thị trấn. Tác dụng to lớn của nó trong cấu tạo không gian kiến trúc, ý nghĩa tượng trưng phong phú của nó, thì các loại cổng cửa tương tự của các nước khác không thể nào sánh kịp. Trong kiến trúc thế giới đương đại, loại cửa hồ này càng có cách vận dụng hoàn toàn mới như cửa Défense ở Paris, lấy ý của Khải hoàn môn, tượng trưng tiến bộ của khoa học kỹ thuật hiện đại; cổng Olympic ở Los Angeles kết hợp điêu khắc với kiến trúc, đem lại ý nghĩa mới cho hình thức nghệ thuật cổ Hi Lạp, đánh

dấu sự lưu truyền bất hủ của tinh thần Olympic; cửa cuốn công viên do kiến trúc sư Mêhicô T. Gôn-xa-letx thiết kế đã giản hoá và trừu tượng hoá cổng Mayas, phản ánh sự kết hợp mới của kiến trúc hiện đại với văn minh cổ xưa; các thí dụ trên đều đã thể hiện rằng kiến trúc hiện đại nhận được linh cảm trong văn hoá truyền thống từ những bình diện khác nhau, khiến văn minh nhân loại được kế thừa liên tục. Các kiến trúc sư Trung Quốc đương đại cần phải khai thác như thế nào nội hàm bổ ích của loại kiến trúc truyền thống "bài phường" này vào trong các thiết kế hiện đại, khiến nó có được sức sống mới đây?

TÁC PHẨM TUYỆT VỜI CỦA CÔNG NGHỆ CHẠM NGỌC THẾ GIỚI: (1) Rồng ngọc Hồng Sơn.

Trương Bằng

Công nghệ chạm ngọc của Trung Quốc có nguồn gốc xa xưa và dòng chảy lâu dài, phong phú nhiều vẻ, địa vực phân bố hết sức rộng lớn, ở đầu cuối Hoàng Hà, nam bắc Trường Giang, trong ngoài Trường Thành đều chói lọi ánh sáng của văn hoá ngọc. Công nghệ chạm ngọc của Trung Quốc chắc chắn đã khởi nguồn từ thời đại Đá mới.

Ở lưu vực Liêu hà Đông bắc, đã lần lượt phát hiện và biên nhận được mấy trăm đồ ngọc thuộc về văn hoá Hồng Sơn. Loạt đồ ngọc này nhiều thứ có kích thước lớn, công nghệ độc đáo, tạo hình không giới hạn ở một loại đồ trang sức thường thấy ở thời đại Đá mới như châu, bích, hoàn, hoàng, mà có một đặc điểm lớn là nhiều đồ trang sức bằng ngọc mang hình chim muông thành tổp. Đặc biệt đáng chú ý là trong loạt đồ ngọc này đã xuất hiện những đồ ngọc hình rồng.

Năm 1971 ở thôn On - niu - thơ - txi - xing - tha - la thuộc Nội Mông phát hiện một con rồng ngọc, chạm khắc bằng ngọc mềm màu xanh mực, là tác phẩm điêu khắc tròn

bằng chất liệu ngọc nguyên khối. Mũi rồng vươn tới trước, mồm ngậm chặt; đầu mũi cắt bằng, để lộ hai lỗ mũi tròn đối xứng, hai mắt nổi cao lên hình thoi, sừng trước tròn mà nổi cạnh đuôi mắt nhỏ dài cong lên; trán và dưới cằm đều khắc hoa văn lưới ô vuông rất dày, ô lưới nổi lên thành hình quả trám ngay ngắn. Mảnh rồng cuộn tròn yêu kiều, thành hình chữ C trên sống lưng bờm dài phất phơ, đuôi rồng cuộn vào trong, trên lưng có một cặp lỗ nhỏ. Con rồng ngọc này, xét về tạo hình đã khái quát một cách nghệ thuật đối với hình tượng động vật, coi trọng nét giống truyền thần và sự đối xứng chuẩn xác. Về thủ pháp công nghệ thì toàn thân rồng nhẵn bóng không có hoa văn, phần nhỏ vận dụng các thủ pháp phù điêu, thiểu điêu (khắc nổi và khắc nông), mượt mà mềm mại, mảnh rồng khoẻ khoắn, đầy sức sống.

Công dụng của rồng ngọc văn hoá Hồng Sơn không phải là công cụ sản xuất. Rồng ngọc lấy kết cấu hình chữ C, có lẽ do ngọc khuyết (hình nửa vành khăn) diễn biến mà thành, cũng có thể dùng để đeo. Hình rồng chẳng những có tính trang sức mà còn có ý nghĩa tô tem.

Từ xưa đến nay, người Trung Quốc luôn coi đồ ngọc là của quý, thường nói sánh đôi với vàng; đồ ngọc cũng là vật tượng trưng điểm lành và liên quan mật thiết với vui buồn trong cuộc sống hàng ngày. Thời Ngũ đại, vua chúa thánh hiền sùng chuộng lễ nghi đẳng cấp, thịnh hành tập quán "lấy ngọc ví đức", công nghệ phẩm bằng ngọc trở thành tượng

trung của hình thái quan niệm đặc biệt và là kí hiệu hình thức bên ngoài đặc biệt, dẫn đến sự phát triển cực độ của công nghệ đồ ngọc. Hứa Thận đời Hán trong *Thuyết văn giải tự* lần đầu tiên nêu ra định nghĩa về ngọc: Ngọc tức là "thạch chi mỹ giả" (loài đẹp trong đá), có năm đức "nhân, nghĩa, trí, dũng, khiết": "trơn bóng mà ấm, là nhân; thờ hiện ra ngoài có thể biết trong, là nghĩa; tiếng nó trong trẻo du dương có thể nghe xa, là trí; không uốn cong được mà phải gãy, là dũng; sắc nhọn mà không khéo, là khiết".

Dấu hiệu của sự ra đời công nghệ chạm ngọc phải là việc người ta không còn dùng phương pháp chế tác đá để làm ngọc, mà bắt đầu đeo ngọc bằng một phương pháp riêng đối với ngọc, tức là dùng ngọc sa để cắt ngọc, dùng các phương pháp để (mài), ma (xát), khắc (khắc), toản (khoan), trác (đẽo), điều (chạm)... để làm thành khí, cuối cùng là đánh bóng, trở thành một ngành thủ công nghiệp độc lập giống như nghề làm gốm làm đá. Ở các nền văn hoá Tế Gia, văn hoá Long Sơn, văn hoá Hồng Sơn, văn hoá Lương Chử cuối thời đại Đá mới, số lượng đồ ngọc tăng vọt lên, chủng loại tương đối nhiều, tạo hình đẹp, đeo gọt tinh vi. Các thứ đồ ngọc tinh xảo này nếu không được cắt bằng giải ngọc sa, không dùng những phương pháp đeo gọt riêng thì không có cách nào chế tác được tinh xảo sinh động như vậy, không sao đạt tới trình độ công nghệ điều trác cao như vậy. Vì thế

có thể nói rằng các quả ngọc tử lớn, các ngọc tông (đổ ngọc hình hộp vuông giữa có lỗ tròn) hoa văn mặt thú của văn hoá Lương Chủ; các ngọc bôn (đổ ngọc, có hình dáng và công dụng giống cái bèo) hoa văn mặt thú của văn hoá Long Sơn Sơn Đông; và rồng ngọc của văn hoá Hồng Sơn là những tác phẩm tiêu biểu của công nghệ chạm ngọc Trung Quốc thời kỳ đầu. Đồ ngọc Trung Quốc đã có bảy ngàn năm lịch sử chế tác, còn công nghệ chạm ngọc Trung Quốc thì hình thành vào văn kì thời đại Đá mới cách đây bốn năm ngàn năm, trong đó thành tựu đẽo ngọc của văn hoá Lương Chủ là cao nhất. Ở thời đại Đá mới, do sự phát triển không đồng đều của công nghệ đẽo ngọc, mặc dù phân bố mỏ ngọc ở Tây Bắc dồi dào hơn Đông Nam, song ở miền Đông Nam đồ ngọc đào được có số lượng nhiều hơn, và đẽo gọt cũng tinh vi hơn.

Qua rồng ngọc đào được ở văn hoá Hồng Sơn này có thể biết được rằng rồng bắt nguồn từ xã hội nguyên thủy, liên quan mật thiết với nghề nông nguyên thủy. Hình tượng nghệ thuật khái quát cao của ngọc hình rồng, cộng với thân hình cuộn tròn nhu rắn, rõ ràng là một vật sùng bái thần linh đã được thần hoá. Sự xuất hiện rồng và các đồ ngọc thành chùm hữu quan tượng trưng sự tồn tại một thứ quan niệm đẳng cấp và quyền lực nào đó trong xã hội nghĩa là đã có một dạng phôi thai của "lễ". Việc thiết kế chế tác ngọc hình rồng đã có xu hướng chuẩn hoá, tuân thủ những quy tắc chặt chẽ, đã chịu sự chế ước của một hình thái quan niệm nhất định.

Dùng ngọc vào việc mai táng dùng ngọc vào việc lễ tế một cách đột xuất nổi bật là một đặc tính chung mà các nền văn hoá ở các địa phương Trung Quốc vào khoảng năm ngàn năm trước đây từ thời đại đồ đá quá độ sang thời đại đồ đồng đen còn di tồn lại. Ảnh hưởng của rỗng ngọc đối với đời sau khá lớn, nó xứng đáng là tị tổ của rỗng ngọc Ân Thương. Sự thai nghén và ra đời của rỗng có nghĩa là buổi bình minh của văn minh viễn cổ Trung Quốc đã đến rồi.

TÁC PHẨM TUYỆT VỜI CỦA CÔNG NGHỆ CHẠM NGỌC THẾ GIỚI: (2)Ngọc Tông Lương Chữ

Lâm Thông Nhận

Đồ ngọc không phải chỉ riêng Trung Quốc có, song đồ ngọc Trung Quốc tiêu biểu cho trình độ cao nhất của ngọc thế giới. Trong chuỗi đồ ngọc Trung Quốc có các giai phẩm với cấu tứ tuyệt diệu, khéo hơn. Tạo hoá, lại cũng có các thần phẩm theo đuổi sự trở về với cái chân phác "đại ngọc bất trác" (ngọc lớn không đẽo = ngọc quý không gia công), từ sự giản phác cổ chuyết thời Thương Chu đến sự tinh vi chu mật thời Xuân thu Chiến quốc, từ sự hùng hồn phóng khoáng thời Tần Hán đến sự phồn hoa diễm lệ thời Minh Thanh, con người Trung Quốc cổ đại dường như đem tất cả tâm huyết và trí tuệ nghệ thuật của mình dâng hiến hết cho lịch sử đồ ngọc này. Thế nhưng, nếu như chúng ta không phải nhằm miêu tả cụ thể đồ ngọc của Trung Quốc trên các phương diện tiểu sắc (chọn màu), tương thạch (chọn đá), hình thần, (công nghệ khéo léo) để trầm trồ ca ngợi tuyệt kĩ tài tình của nghệ nhân các đời, mà là muốn quan sát từ góc độ diễn biến văn hoá nhân loại để tìm kiếm phương diện giàu cảm xúc lịch sử nhất trong đó, thì trước

hết phải chú ý đến ngọc tông trong văn hoá Lương Chủ xã hội nguyên thuỷ.

Ngọc tông Lương Chủ nay đã phát hiện được nhiều, và đã nổi tiếng trên đời vì kích cỡ lớn, chế tác đẹp, và khắc những hình tranh thần kì. Ở di chỉ Tụ Đôn Thường Châu đã đào được một cái ngọc tông cao 33,5 cm, thân vách khắc chìm mấy nhóm hoa văn mặt thú; một cái ngọc tông khác cũng đào được cùng nơi đó, cao khoảng 23 cm, trên vách của nó cũng có hoa văn mặt thú. Những ngọc tông tương tự cũng đã phát hiện được trong mộ táng ở Thảo Hải sơn, Trương Lăng sơn huyện Ngô và Phúc Tuyền sơn Thượng Hải. Năm 1986 ở khu mộ Du Hàng Phấn sơn tỉnh Chiết Giang đã đào được ngót một trăm chiếc đồ ngọc có đồ án hoa văn, trong đó có một chiếc ngọc tông được mệnh danh là "vua tông" đặc biệt được mọi người chú ý. Chiếc ngọc tông lớn này cao 8,8 cm, đường kính 17,6 cm, trên vách vận dụng thủ pháp kết hợp khắc nổi nông với khắc nét chìm, khắc hình tượng thần kì gồm thần nhân và mặt thú. Căn cứ trên những hiện tượng sự thực về ngọc tông Lương Chủ này, đặc điểm của các đồ ngọc này rất dễ nhận thấy là:

1. Hình cột trụ
2. Ngoài vuông trong tròn, ở giữa xuyên thông
3. Bề ngoài thường khắc hoa văn mặt thú và hoa văn tổ hợp người thú.
4. Phần nhiều ở trong mộ táng.

Công dụng của ngọc tông từ trước đến nay vẫn là một trong những vấn đề hóc búa của việc nghiên cứu cổ vật. Có một cách giải thích tương đối lưu hành vốn nằm trong *Chu Lễ* "đĩ thương bích lễ thiên, dĩ hoàng tông lễ địa", cho rằng ngọc tông là lễ khí để tế đất. Thuyết này của *Chu Lễ* chịu sự chi phối của quan niệm "trời tròn đất vuông", ngọc bích hình tròn dùng làm vật tượng trưng trời có lẽ đứng được, còn đặc trưng ngoại hình của ngọc tông là ngoài vuông trong tròn, vuông tròn quán xuyên, thì công dụng của nó không thể chỉ là để làm vật tượng trưng Đất, Thuyết của *Chu Lễ* có lẽ chính xác, song nó chỉ thích hợp với thời đại Chu - Hán, không thể nói lên cái duyên do con người thời đại Đá mới sử dụng ngọc tông. Mà những người bàn về tông xưa nay thường quên mất cái hình thái đặc thù của ngọc tông là có cả vuông tròn và vuông tròn quán xuyên. Nói cách khác, phán đoán theo quan niệm "trời tròn đất vuông" của cổ nhân, ngọc tông có cả vuông tròn, vuông tròn quán xuyên, thì nó rất có thể tượng trưng Trời và Đất, đặc biệt là tượng trưng Trời Đất quán thông.

Hiện nay, có học giả dẫn lời trong *Chu lễ toán kinh*, ủng hộ thuyết ngọc tông tượng trưng trời đất quán thông và giải thích rằng: tròn vuông là cái gốc của muôn số, mà tròn từ vuông mà ra; tròn vuông đều từ "củ" (thuốc thợ) mà ra. Chuyên gia dùng "củ" cũng chính là chuyên gia có thể sử dụng thước cong để vẽ vuông vẽ tròn, tức là chuyên gia có thể nắm vững được Trời Đất. Chữ "vu" trong Giáp cốt văn

là 𠄎 tức là hai chữ "công" 厶 lồng vào nhau. *Thuyết văn* nói: "công, xảo sức dã, tượng nhân hữu quy củ dã, dĩ vu đồng ý" (*Công* là khéo trang sức, tượng một người có cái quy cái củ, cùng một ý với chữ *vu*). Có thể thấy rằng "vu" là chuyên gia sử dụng "củ", có thể vẽ vuông tròn, nắm vững Trời Đất. Còn ngọc tông với tư cách là pháp khí, có cả vuông tròn, tượng trưng thiên địa quán thông, thì công dụng của nó phù hợp với chức trách của "vu". Ứng hộ được giả thuyết này hơn cả, có lẽ không có gì bằng các hình tranh văn sức trên ngọc tông. Ngọc tông Lương Chủ trước kia phát hiện được ở Tự Đôn Thường Châu, ở Trương Lăng Sơn và Thảo Hải sơn thuộc Ngô huyện chỉ trang hoàng hoa văn mặt thú, mà loại hoa văn mặt thú này bị hoài nghi là động vật giúp cho vu sư nối liên được với Trời Đất, không đủ tin. Bây giờ đào được ngọc tông Lương chủ ở Du Hoàng Phần sơn chứng minh rằng sự hoài nghi ban đầu đó càng có tính hợp lý nhất định. Trên cái ngọc tông được tôn là "vua Tông" đó, chẳng những có hoa văn mặt thú, mà trên hoa văn mặt thú đó, có vẽ một thần nhân. Thần nhân đầu đội mũ lông vũ, mặt có hình thang ngược trên rộng dưới hẹp, trợn mắt phồng mũi, há miệng nhe răng, tướng mạo oai vũ, hai tay chống nạnh, khuỳnh chân nhún người, rõ ràng là dáng vẻ ngự thú làm phép. Trên một chiếc việp bằng ngọc tìm thấy trong cùng ngôi mộ đó cũng có hình tranh văn sức giống như vậy. Hoàn toàn có thể suy đoán như sau: Người nắm được pháp khí thông với Trời Đất là vu sư, mà vu sư làm phép để thông

với Trời Đất thì cần có động vật giúp sức, cho nên trên ngọc tông khắc hoa văn mặt thú hoặc hình tranh thần nhân ngự thú cũng không phải ngẫu nhiên.

Trong văn hoá Lương Chủ, ngọc tông phần nhiều tập trung trong mộ táng của một số ít người. Cùng tìm thấy với ngọc tông thường còn có các lễ khí như ngọc bích và các đồ trang sức như vòng ngọc, ống ngọc, ngọc châu... Như mộ số 198 ở Thảo Hải Sơn, có 60 đồ tùy táng, trong đó hơn 30 chiếc là đồ ngọc. Ở mộ số 3 Tự Đôn số ngọc tông, ngọc bích tùy táng có đến 57 chiếc. Dùng đồ ngọc tùy táng nhiều như vậy, là điều trước kia chưa từng có. Kết hợp với các đặc trưng có liên quan đến tính chất của bản thân ngọc tông nói trên mà xét, với tư cách là một phần của nghi thức mai táng, chúng đồng thời cũng phải có ý nghĩa tượng trưng đặc biệt. Chiếm hữu những ngọc trong tròn ngoài vuông có khắc hoa văn mặt thú hoặc hình tranh thần nhân ngự thú, cũng tức là có thể dùng pháp khí quán thông Trời Đất đó để tượng trưng quyền lực mà họ đã có lúc sống sẽ được tiếp tục sau khi họ chết. Xét sự phát triển của văn hoá thời đại Đá mới ở vùng Thái Hồ, thì bắt đầu từ thời Mã Gia Tân, đồ ngọc đã xuất hiện phổ biến. Song xuất hiện các lễ khí tế tự quan trọng như ngọc tông thì phải đến thời kỳ văn hoá Lương Chủ. Hiện tượng này không phải một trường hợp lẻ loi. Trong văn hoá Hồng Sơn và văn hoá Long Sơn gần như cùng thời với văn hoá Lương Chủ, đều có các lễ khí chế tác bằng vật liệu ngọc thạch ra đời. Như các ngọc bôn có hoa văn mặt thú của văn

hoá Long Sơn, rồng bích ngọc và lợn ngọc rồng ngọc.... khắc hình rất tinh xảo của văn hoá Hồng Sơn... Điều đó chứng tỏ rằng bước vào văn kì thời đại Đá mới, văn minh cổ đại Trung Quốc đã phát triển đến thời đại có những nhân vật có đặc quyền đã xuất hiện. Trước kia, chúng ta có những bằng chứng khảo cổ về sự phân hoá của cải, sự phân công sản xuất, và chiến tranh cướp giết ở thời đại này, còn việc đào được các lễ khí tế tự mà tiêu biểu là ngọc tông, thì đã tiến thêm một bước cho phép chúng ta từ phương diện hình thái ý thức có thể quan sát đặc trưng trọng yếu này - sự kết hợp vương quyền, vu thuật với mỹ thuật - của thời đại ấy.

Sự kết hợp vu thuật với chính trị và mỹ thuật này mà tiêu biểu là ngọc tông Lương Chủ có ý nghĩa nền tảng đối với việc nghiên cứu sự diễn biến và phát triển của văn hoá nguyên thủy đến văn hoá Tam đại của Trung Quốc. Đi ngược lên, trên đồ gốm màu của văn hoá Ngưỡng Thiều phương Bắc đã có những hình vẽ có liên quan đến vu thuật và chính trị. Trên chậu gốm màu đào được ở di chỉ Bán Pha và di chỉ Khương Trại có vẽ hình mặt người mang hình cá, một số nhà bình luận từ rất sớm đã nêu ra ý kiến về hình tượng vu sư. Trên một chiếc vại gốm màu đào được ở thôn Lâm Nhữ Diêm có vẽ hình con cò ngậm con cá và hình chiếc búa đá trang sức công phu, được coi là ghi lại sự kiện trọng đại thị tộc Quán kiêm tính thị tộc Ngư, mà chiếc búa đá thì có ý nghĩa tượng trưng quyền lực. Đồng thời, ở di chỉ văn hoá Hà Mẫu Độ phương Nam, đã phát hiện nhiều mỹ thuật

phẩm bằng xương và ngà voi có khắc đồ án hình chim và hình tượng hình chim và những con chim này được gọi là "môi giới" đi lại giữa Trời và Đất, thuộc tính chất vu thuật, và trực tiếp ảnh hưởng đến hoa văn khắc trên ngọc tống của văn hoá Lương Chủ sau này. Nhìn xuống dưới, ảnh hưởng của văn hoá Lương Chủ đối với văn hoá Tam đại đặc biệt văn hoá Ân Thương khá sâu. Về vấn đề này, ý kiến của Lăng Thuần Thanh rất có giá trị gợi mở. Trong bài *Văn hoá biển cổ đại Trung Quốc với Địa Trung Hải châu Á*, ông đã chỉ rõ: Văn hoá Trung Quốc là đa nguyên, sự hình thành của văn hoá là luỹ tích, văn hoá cơ tầng dưới cùng hoặc tối cổ có thể nói là văn hoá biển phát sinh và trưởng thành ở duyên ngạn Địa Trung Hải châu Á. Văn hoá biển này, cổ sử Trung Quốc gọi là văn hoá giáp (nghĩa chính là biển), dân tộc ấy bắc gọi là Mạch, nam gọi là Man hoặc Việt. Văn hoá đại lục của cao nguyên hoàng thổ, dân tộc ấy là Hoa Hạ, sau khi văn hoá ấy tiếp xúc với văn hoá biển, trải qua sự dung hợp hơn hai ngàn năm, hình thành văn hoá trung nguyên, văn hoá Ân Thương mà hiện nay về khảo cổ học có thể xác định có thể là đại biểu. Các cổ vật đào được ở Ân Khư, có châu bích, vàng ngọc, có tượng khắc - đá hình người vẽ mình, có xe ngựa, tuy chưa phát hiện được thuyền và mái chèo, nhưng đào được nhiều mai rùa và đồ vỏ trai như vậy, thì chắc hẳn là đã sử dụng thuyền và mái chèo. Như lấy thành phần văn hoá Ân Thương làm nghiên cứu phân tích, thì cơ tầng của nó chắc chắn là văn hoá biển. Kiến giải đó của Lăng Thuần

Thanh là có tính hợp lý. Ngọc tông trong "kim ngọc" đào được ở Ân Khư, về cơ bản có thể coi là sự kéo dài của văn hoá Lương Chủ ở bờ biển Đông; còn con thao thiết và chim phượng trên lễ khí đồng đen mới xuất hiện ở thời kỳ này và những hình tranh văn sức người thú tìm được, thì cội nguồn của nó cũng có thể trước hết truy ngược lên đến hoa văn mặt thú, hoa văn chim trên ngọc tông Lương Chủ và hình tranh văn sức thần nhân ngự thú.

Xét như vậy, nếu vạch một đường thẳng nối sự phát triển thời đại Đá mới Trung Quốc với văn hoá Tam đại, thì đường thẳng ấy có thể chia thành 4 giai đoạn: đá, ngọc, đồng và sắt, và vô hình trung khớp với cách phân kì cổ sử của Phong Hồ Tử mà sách *Việt tuyệt thư* của Viên Khang đã ghi. Các thời "đi thạch vi binh" "đi ngọc vi binh", "đi đồng vi binh và " đi thiết vi binh" mà Phong Hồ Tử đã chia ra, đại để tương đương với bốn giai đoạn Tam hoàng, Ngũ đế, Tam đại và Đông Chu trong lịch sử truyền thống, đã thuật lại một cách giản yếu quá trình diễn tiến và biến đổi về chất của văn minh cổ đại Trung Quốc - sự bắt nguồn và phát triển của chính trị vương quyền. Mà trong đó giai đoạn lịch sử "đi ngọc vi binh" vạch ra, rất có ý nghĩa hiện thực lịch sử, và được chứng thực bởi lễ khí bằng ngọc mà đại diện là ngọc tông mới phát hiện. Khảo cổ học phương Tây chia lịch sử thành thời đại đồ đá, thời đại đồng đen và thời đại đồ sắt, trong

đó, thời đại đồ đá đại biểu cho giai đoạn giai cấp chưa có mầm mống trong xã hội nguyên thủy, còn thời đại đồ đồng đen đại biểu cho giai đoạn văn minh chính trị vương quyền xác lập, ra đời các quốc gia và thành thị. Nhưng nếu dùng cách phân kỳ chung đó của lịch sử mà đo lịch sử Trung Quốc thì trong đó thiếu đi một khâu trung gian, tức là "thời đại đồ ngọc" ở đó giai cấp nảy sinh, vu thuật với vương quyền bắt đầu kết hợp.

Xem vậy, thì cách phân kì của Phong Hồ Tử hợp với tình hình thực tế bản địa hơn. Vì thế, cái gọi là "thời đại đồ ngọc" trên lịch sử Trung Quốc vừa vận đại biểu cho quá trình tiệm biến từ thời đại đồ đá đến thời đại đồ đồng đen hoặc nói là quá trình tiệm biến của thời đại từ dã man đến văn minh. Quá trình này không giống với phương Tây, là đặc điểm tự thân của lịch sử xã hội Trung Quốc, mà lễ khí bằng ngọc tiêu biểu là ngọc tông Lương Chử chính là bằng chứng hiện vật giàu sức thuyết phục nhất.

KÌ TÍCH TRÊN LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT ĐIÊU KHẮC THẾ GIỚI: Đá khắc tranh đời Hán.


Trương Bằng

Đá khắc tranh đời Hán (hán đại hoạ tượng thạch) sản xuất ở mọi miền Trung Quốc đều là lấy đá làm nền, dùng dao thay bút, xuất hiện dưới hình thức hội hoạ trang sức kiểu bích hoạ. Chúng chủ yếu phân bố ở các vùng Sơn Đông, Hà Nam, Thiểm Tây, Sơn Tây, Giang Tô, Tứ Xuyên, ở các vùng Hồ Bắc, Chiết giang, An Huy, Bắc Kinh, Thiên Tân... cũng có phát hiện một ít.

Đá khắc tranh sản sinh dưới ảnh hưởng của phong tục hậu táng thời Hán, là những tấm bia kỉ niệm để tưởng nhớ tổ tiên, chủ yếu dùng cho kiến tạo và trang sức các kiến trúc mộ táng như nhà mồ, nhà thờ trước mộ và thạch khuyết... Nội dung của nó có thể chia làm năm loại: biểu hiện cuộc sống của chủ nhân ngôi mộ, bao gồm các cảnh lễ nghi thể hiện tư cách và kinh lịch sĩ hoạn và phương thức sinh hoạt yến tiệc hưởng lạc; biểu hiện lao động sản xuất và đặc điểm sản xuất ở trang viên; biểu hiện các câu chuyện lịch sử và nhân vật lịch sử, phản ánh không khí xã hội chịu sự thống trị của Nho gia, bao gồm thánh hiền cổ đại và trung hiếu

tiết nghĩa đời nay; biểu hiện các vật tượng thuy tốt lành, thế giới thần tiên và dùng đồ án hoa văn để trang sức mặt tranh. Thông qua việc biểu hiện mục tiêu nhân cách lí tưởng của cá nhân, tông giáo và xã hội để đạt tới sinh mệnh bất hủ, huyết thống diên tục và tinh thần sống mãi. Trong quan niệm truyền thống của Trung Quốc, sự phân vạch thuộc tính thời gian và không gian được kiến lập trong cách giải thích đối với "vũ trụ". "Tứ phương thượng hạ viết vũ, cổ vãng kim lai viết trụ" (Bốn phương và trên dưới gọi là vũ, xưa qua nay tới gọi là trụ). Thời gian cộng với không gian thành vũ trụ. "Vũ, di dị sở dã; trụ, di dị thời dã" (Vũ là khác nơi chốn, Trụ là khác thời gian). Vì thế, trên mặt vách của kiến trúc mộ táng, những tình tiết khác thời gian, khác không gian xuất hiện trong cùng một cảnh, có đặc trưng của tranh liên hoàn. Từ sự tích của tổ tiên xa xưa đến sinh hoạt bình thường nhất trong hiện thực, hết như một tập tranh liên hoàn đồ sộ, tổng hợp các bức tranh tình tiết câu chuyện, lại đều thống nhất vào trong một tư tưởng chủ đề "lễ nghi tôn giáo". Cũng tức là chỉ cần phục tùng được nhu cầu biểu đạt nội dung, còn hình thức không gian là thứ yếu. Vì thế không gian trong tác phẩm vượt qua chân thực khách quan về lô gích mà trở thành không gian khái niệm biểu ý. Ngoài ra nhà mồ cũng được gán cho nhiều ý nghĩa tượng trưng hơn, do tín ngưỡng cho rằng linh hồn sau khi người ta chết thì lên trời. Nhà mồ trở thành hình ảnh thu nhỏ của hoàn cảnh chủ mộ lúc sinh tiền. Mục đích công lợi tương ứng với quan niệm "sự

tử như sự sinh" (thờ người chết giống như phụng sự người sống), chẳng những dẫn đến kết quả là đá khắc tranh trong mộ nhiều dần lên về số lượng, mà còn quy định chức năng của đá khắc tranh, thể hiện ra thông qua vị trí của chúng ở trong mộ.

Để biểu hiện những thời - không gian khác nhau, đá khắc tranh đời Hán ra đời dưới hình thức dụng tranh kiểu "xếp phẳng - diễn cho đủ", đã vận dụng bố cục "tán điểm thấu thị" và phương thức phân tầng, phá vỡ giới hạn của không gian hai chiều và không gian ba chiều, khiến cho hình tượng tùy theo tầng bậc trên dưới và quan hệ tả hữu mà có được vị trí trong không gian, bằng cách đó mà cấu thành đặc sắc dụng tranh của hội họa Trung Quốc, như các bức *Đình viện* (sân nhà), *Thái liên* (Hái sen) trong  đá khắc tranh đời Hán, họa sĩ vận dụng hình thức "điều khan thấu thị tán điểm", khiến cách nắm không gian càng phá vỡ tính hạn chế, đặc biệt là hình thức "giảm địa bình điều" (chạm phẳng bớt nền) xuất hiện ở đền Vũ Lương tỉnh Sơn Đông, đã vận dụng sự đối sánh hư thực: vẽ không gian, giảm bớt những vật phụ gia điển tắc (nhét cho đầy), tăng cường hiệu quả không gian của khoảng trống, "kế bạch đương hắc" (lấy trắng tính làm đen) khiến cho mặt tranh sản sinh được vận luật và tiết tấu trong sự đối sánh hư thực. Sự phát triển của kết cấu không gian đá khắc tranh đời Hán đã cung cấp một cơ sở vô cùng hữu ích cho quan niệm tạo hình của hội họa Trung Quốc về sau.

Về khắc hoạ hình tượng nhân vật, các nghệ sĩ đời Hán đã không giới hạn trong việc khắc hoạ tỉ lệ, động thái, biểu cảm của hình tượng nhân vật, mà đã kết hợp khắc hoạ hình tượng nhân vật với tô đậm không khí tình tiết, không lấy tả thực làm chuẩn mực mà lợi dụng hoàn cảnh và động thái để làm nổi lên, giữ lại diện mạo lớn lấy vụng thay cho khéo, qua đó có thể thấy rằng hội hoạ Trung Quốc đặt nền tảng trên nguyên tắc "lấy hình tả thần". Trong *Hoài Nam Tử* đời Hán đã nêu ra lí luận hội hoạ "cẩn mao nhi thất mạo" (chú trọng cái lông mà để mất bộ mặt), vạch ra tiêu chuẩn thẩm mĩ là nắm vững động thái tỉ lệ của đối tượng, chú ý nét lớn, không vì xử lý chi tiết mà phá hoại chỉnh thể. Vì thế, thể tích của vật thể mất đi trong tạo hình mặt phẳng kiểu ảnh cắt, đường viền mà chủ yếu là đường cong đã nhấn mạnh hình thể và đặc trưng động thái của hình tượng, hầu như các loại hình tượng đều ở trong một chớp mắt của quá trình vận động, hoặc đi, hoặc nhảy vọt, hoặc quay nhìn, hoặc xuôi qua. Sự vận dụng đường nét đã tăng cường thế động, tỏ rõ khí thế hùng hồn mạnh mẽ, sức sống bùng bùng hùng hực trong đó thì nghệ thuật đời sau khó lòng theo kịp. Thí dụ như *Nhị Đào sát tam sĩ vận dụng thế động của nhân vật*, *Kinh Kha thích Tấn vương* (Kinh Kha đắm vua Tấn) thì tinh động hô ứng, biểu hiện mối liên hệ của sự vật, do đó mà tỏ rõ một cách nổi bật tinh thần dân tộc mang tính chỉnh thể và truyền thống văn hoá bản địa Trung Hoa, cũng như khí

thế hồn nhiên lãng mạn mà thâm trầm rộng lớn của văn hoá Hán.

Về hình thức biểu hiện, đá khắc tranh đời Hán dùng nhiều phương pháp kỹ thuật điêu khắc như khắc chìm, phù điêu nông mặt phẳng, phù điêu nông mặt cong, ao điêu (khắc lõm) mặt bằng, cao phù điêu... Sử dụng phổ biến nhất là phù điêu nông cộng với khắc chìm, tức là trên mặt đá phẳng, khắc bỏ phần ngoài đường viền, khiến hình tượng có dạng phù điêu nông, rồi sau đó dùng đường chìm khắc phần tinh vi bên trong đường viền. Bản thân hình thức này đã thúc đẩy thêm một bước sự hiển hiện của phong cách nghệ thuật, dùng dao thay bút, dùng đường nét rắn rỏi, khoẻ khoắn, hồn hậu để biểu hiện phong cách giản phác phóng khoáng chắc nịch. Ngoài ra, do sự sai khác về phong thổ và tính người từng vùng, và sự khác nhau về độ sáng bóng của chất đá, độ tinh tế của điêu khắc, mà hình thành sự không hoàn toàn giống nhau của đá khắc tranh ở các địa phương, nhưng điều này không hề phương hại cho việc đá khắc tranh trở thành chứng tích và đại diện cho tinh thần đỉnh thế nghệ thuật đời Hán.

Khác với đá khắc tranh đời Hán, các nghệ sĩ Hi Lạp nhằm đạt được vẻ đẹp lý tưởng, đã nhấn mạnh chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa lý tưởng trong nghệ thuật điêu khắc và hội hoạ, biểu hiện một vẻ đẹp hiển hiện nổi bật, hoàn toàn khác hẳn với tinh thần kín đáo.

Ngai vàng Ru đô vích nổi tiếng thời kỳ cổ điển Hi Lạp do ba mảnh phù điêu ghép thành, trên phù điêu chính diện hai nữ thần đầm nước núi rừng đang cúi mình nâng đỡ A - phrô - đit ⁽¹⁾ từ trong sóng nước nhô lên. Các nếp áo khắc họa tinh vi của A - phrô - đit và hai nữ thần đầm nước rừng núi, A - phrô - đit đang lên và các nữ thần đầm nước núi rừng đang vươn thẳng lưng lên có tiết tấu động tác hô ứng lẫn nhau. Chiếc áo ngoài sưng nước mặc trên mình A - phrô - đit, như một tấm lưới bằng đường nét gần giống sóng nước bao trùm lên nàng. Hình thể có cảm giác khối lượng và cảm giác lập thể, tư thái tự nhiên thoải mái, đã biểu hiện một cách điển hình cái giây phút có tính vĩnh hằng của nhân vật. Phù điêu ngai vàng hoàn toàn là phù điêu sâu mang tính tả thực, đã biểu hiện cảm giác thể tích của không gian ba chiều trên mặt phẳng của một không gian hai chiều, làm nổi bật sự tỉ lệ hài hoà và nhịp nhàng của nhân vật. Thần và thiên sứ trong thần thoại đều được gán cho hình thể chân thực của các thiếu niên nam nữ chốn trần gian, nó thể hiện cái đặc điểm thiên nhiên với con người hợp nhất, khoa học với nghệ thuật hợp nhất, toán và thơ hợp nhất trong văn hoá Hi Lạp. Phù điêu ngai vàng với tư cách là tác phẩm thời đầu của thời kỳ cổ điển Hi Lạp, đã thoát ra khỏi dạng thức khô

(1) A - phrô - đit (Aphrodite): nữ thần trong thần thoại Hi Lạp, là con gái của Zeus, là vợ của thần lửa Hepaestus, là thần trông coi sắc đẹp và tình yêu, tương đương với thần Venus của La mã (chú thích của người dịch).

cứng của thời kỳ cổ phong, tràn đầy hơi thở sinh động nhẹ nhõm, có tình thú vui tươi mới mẻ trong sáng.

Quan niệm về đá khắc tranh Trung Quốc nắm được chính thể tinh thần dân tộc và phản tư ⁽¹⁾ lịch sử và hiện thực, với thể hiện chú trọng lý tưởng anh hùng của Hi - lạp đã hình thành quan hệ đối ứng, cho nên trong sáng tác nghệ thuật hình thành những chuẩn mực của cái đẹp tương ứng với từng quan niệm. Đá khắc tranh đời Hán và phù điêu Hi lạp đã cho thấy nghệ thuật thời kỳ đỉnh cao của văn hoá nhân loại, chúng là những mẫu mực không thể nào sánh kịp.

(1). Phản tư: suy ngẫm lại. (Vốn là thuật ngữ triết học, chỉ sự tự vận động của tư tưởng))

ĐỈNH CAO CỦA NGHỆ THUẬT ĐIÊU KHẮC NẶN TƯỢNG TRUNG QUỐC: "Mã đạp phi yến"

Trong nghệ thuật điêu khắc nặn tượng cổ đại Trung Quốc, ánh sáng rực rỡ nhất hẳn thuộc về thế giới động vật do những lợn, dê, gà, chó, voi, ngựa, sư tử, hổ, lạc đà, tê ngưu và cả rồng, phượng, thao thiết ⁽¹⁾ thiên lộc, tị tà, kì lân, dục mã... Bình giá lịch sử về điêu khắc nặn tượng động vật cổ đại Trung Quốc, sự quan tâm chú ý của học giả phương tây không hề ít hơn học giả Trung Quốc. Nhà lịch sử mĩ thuật Anh Hơ bót Rít cho rằng điêu khắc nặn tượng động vật của Trung Quốc cổ đại đã có ảnh hưởng rất sâu sắc đến phong cách điêu khắc nặn tượng của tất cả các nước trên thế giới. Phong cách trung thành với tái hiện trong điêu khắc nặn tượng Hi Lạp thế kỉ V trước CN trở về trước, điêu khắc nặn tượng Ai Cập, và điêu khắc nặn tượng Aztec của Mexico, xét cho đến nguồn gốc đều là từ điêu khắc nặn tượng động vật Trung Quốc, và thông qua truyền thống lâu đời của Trung Quốc, từ phương đông truyền đến phương bắc và

(1) Thao thiết: loài dã thú hung ác tham ăn trong truyền thuyết Trung Quốc (chú thích của ND).

phương tây. Đó chính là "phong cách động vật" được các nhà lịch sử nghệ thuật biết tới. Nó sở dĩ được gọi là phong cách động vật, là vì đặc điểm lớn nhất mà nó biểu hiện, là ở chỗ sự tái hiện này không nhằm giữ sự nhất trí một cách tình xác với ngoại hình động vật, mà trong sự hiểu biết thấu triệt các tập tính và động tác của động vật, người nghệ sĩ lựa chọn những đặc trưng có khả năng biểu hiện sức sống của nó nhất rồi khoa trương biến hình đi cho đến khi có thể thống nhất được vận luật vốn có của điều khắc nặn tượng với hình thể thì thôi. Chỉ có loại hình tượng đó mới có thể truyền đạt cho người ta cái bản chất đích thực của động vật. Rít còn cho rằng điều khắc nặn tượng kiểu La - mã và điều khắc nặn tượng kiểu Gốt của Bắc Âu cũng đều là sự phát triển thêm một bước của loại điều khắc nặn tượng động vật biến hình này (xem *Chu Dịch Mỹ học phương tây đương đại*, tr 440)

Thật ra, về vấn đề ảnh hưởng của điều khắc nặn tượng động vật buổi đầu của Trung Quốc đối với điều khắc nặn tượng phương Tây, Rít chỉ mới nêu ra được một sự phỏng đoán còn cần được chứng minh mà thôi. Mặc dù như vậy, chúng ta không hề phủ nhận điều khắc nặn tượng động vật Trung Quốc với điều khắc nặn tượng người ở phương Tây có điểm chung, đó là các nhà điêu khắc nặn tượng Trung Quốc giỏi điêu khắc nặn tượng động vật cũng như các nhà điêu khắc nặn tượng phương Tây giỏi điêu khắc nặn tượng người, mỗi bên đều biết rõ hình thái tự nhiên của đối tượng mình muốn điêu khắc nặn tượng, và có thể sản sinh được hình

thức lí tưởng từ trong độ sâu tri thức đó, do đó mà tránh được những phương diện có tính ngẫu nhiên trong hình thái tự nhiên, để sáng tạo ra những vật vĩnh hằng cần thiết về tình thần.

Tiêu biểu cho điêu khắc nặn tượng động vật buổi đầu của Trung Quốc là những "thần cầm dị thú" (chim thần thú lạ) có ý vị thần linh. Chúng có nhiều hàm nghĩa thâm trầm hơn những hình tượng động vật thông thường, hơn nữa còn có thần thông và công lực siêu tự nhiên. Trong các di vật của thời đại Đá mới, ánh sáng rực rỡ không chỉ thuộc về những cái quy ⁽¹⁾ hình chó, quy hình lợn và đỉnh cú kết hợp động vật gồm nặn tả thực với khí cụ thực dụng, mà cũng thuộc về cả những rồng ngọc bích, rồng lợn ngọc và ngọc tông cùng những hình vẽ mặt thú và chim phù điêu trên ngọc và ngọc tông và vương việt giàu màu sắc tượng tượng và có hàm nghĩa tô tem vu thuật. Bước vào thời kỳ Thương Chu, những chim thần thú lạ đại loại như rồng ngọc bích, rồng lợn ngọc, mặt thú và đầu chim đá trở thành đối tượng biểu hiện chủ yếu khắc tròn và khắc nổi trên lễ khí bằng đồng đen. Đó chính là những thao thiết, quỳ, bàn long, bàn huỷ và thiết khúc ⁽²⁾ mà người đời sau đặt tên theo một số thư tịch văn

(1) Quy: một loại đồ dùng nhà bếp cổ đại bằng gốm có ba chân rồng. (chú thích của ND)

(2) Thao thiết: chú thích tr 241; quỳ: loại thú giống trâu, không có sừng, có một chân, nhắc đến trong Sơn hdi kinh; bàn long: rồng khoanh tròn; bàn huỷ: rắn độc khoanh tròn, thiết khúc hay thiết trùng: theo Phong thị Kiến văn kí là một loại động vật như con chuột có hai sừng màu trắng. (Chú thích của ND)

hiển. Có học giả đã chỉ ra rằng hình tượng động vật điêu khắc trên lễ khí Thương Chu là một bộ phận tổ thành quan trọng trong các công cụ để vu sư thông tiếp được với Trời, và các hình tượng động vật điêu khắc trên các chất liệu khác cùng thời kì ấy thì cũng có hàm nghĩa chức năng tương tự. Điều khắc nặn tượng động vật buổi đầu của Trung Quốc hưng thịnh lên là có liên quan với việc sùng bái thần linh, là sản phẩm của suy ngẫm về thần linh. Nhưng trong sự suy ngẫm đó, không thể đồng thời ý thức được sự tự ngã tồn tại của con người, về bản chất coi động vật ngang với người hoặc cao hơn người, thế giới động vật không phải là đối tượng để con người chinh phục mà con người là tượng trưng cho sự bị chinh phục và tha hoá. Điều này cũng đã quyết định quy luật tạo hình và thước đo cái đẹp của điêu khắc nặn tượng động vật buổi đầu, tức là phát huy sức tưởng tượng cực lớn trên cơ sở của tính tả thực, biểu hiện cái thần bí, uy nghiêm và siêu phàm của chúng bằng các thủ pháp khoa trương, biến hình và tổ hợp.

Phong cách động vật hình thành từ thời kì Thương Chu này đã trực tiếp ảnh hưởng đến điêu khắc nặn tượng Tần Hán. Thế nhưng, tinh thần vụ thực trọng việc người, trọng hiện thực của xã hội Tần Hán nổi bật hơn hẳn Thương Chu, thế giới động vật bị con người chinh phục và lợi dụng, mặc dù con người thời này trong hiện thực vẫn còn tư tưởng mê tín quỷ thần khá nặng nề, con người vẫn tiếp tục khẩn cầu thần linh cảm ứng, sau khi chết mong được tái sinh, linh hồn cần siêu độ lên Trời. Một dấu vết mới không được bỏ

qua là: sự thần bí và tính uy nghiêm của chim thần thú lạ đang lột xác, còn tính thế tục và tính tả thực thì lại không ngừng được tăng cường. Có thể nói rằng, thời Tần Hán, các con thú có cánh bằng đá được gọi là "thiên lộc", "tì tà" tiêu biểu cho mặt tiếp tục kéo dài của phong cách động vật Thương Chu, còn "mã đạp phi yến" mà cả thế giới chú ý thì thuộc về mặt phát triển của phong cách động vật Thương Chu.

Mã đạp phi yến còn gọi là ngựa đóng phi, đào được năm 1976 trong ngôi mộ Đông Hán ở Lôi đài Vũ uy tỉnh Cam Túc. Dựa vào các di vật trong mộ để phán đoán, chủ mộ là một vọng tộc hào cường địa phương đó, có nhà nghiên cứu còn suy đoán rằng đó là "Phá Khương tướng quân" Trương Tú từng quy phụ Tào Tháo vào cuối thời Đông Hán. Cùng ngôi mộ ấy còn đào được một loại xe kéo, vệ sĩ nghi vệ và ngựa cỡi bằng đồng. Người phát quật đã từng miêu tả tác phẩm này như sau: "Con ngựa này là một tác phẩm nghệ thuật cổ đại hiếm thấy, tạo hình hết sức khoẻ khoắn, trong tư thế ngẩng đầu hí vang, lao đi như bay. Đầu hơi nghiêng về trái đuôi dài tung cao, ba vó chồm lên không, vó sau bên phải đạp lên một con én đang bay, con én xoè cánh quay đầu lại nhìn về kính hải. Thiết kế tạo hình này đã biểu hiện đầy đủ sức tưởng tượng phong phú và thủ pháp nghệ thuật lãng mạn chủ nghĩa, tạo hình ngoại quan hoạt bát sinh động, mà lại khiến người ta cảm thấy chắc chắn ổn định, tuy tập trung điểm chịu lực của thể trọng toàn thân lên một chân, song

hoàn toàn phù hợp với nguyên lý cân bằng trọng tâm". Lại có người nhằm vào con chim dưới chân ngựa, cho rằng đạp dưới chân ngựa ấy không phải là phi yến mà là con sẻ rỗng, một loài chim thần tốc độ bay cực nhanh, cho nên tên tác phẩm phải đổi là "mã siêu long tước" (ngựa vượt sẻ rỗng). Lại có một cách giải thích khác thêm về kết cấu hình thể của con ngựa đang phi, cho rằng con ngựa phi khác đồng nhất nhất phù hợp với các yêu cầu của kinh xem tướng ngựa, cho nên tượng ngựa phi này đúng là sự hình tượng hoá của tướng mã kinh, là một thứ hình mẫu tướng ngựa, chắc chắn là dùng để xem tướng ngựa.

Về vấn đề công năng của tác phẩm khắc đồng này còn cần nghiên cứu sâu thêm, song thành tựu nghệ thuật tiêu biểu cho điêu khắc nặn tượng động vật thời kỳ Tấn hán của nó thì không thể coi nhẹ. Qua dạng thức và phong cách tạo hình của nó, chúng ta chẳng những thấy được sự phục hiện sức tưởng tượng nghệ thuật và thủ pháp khoa trương rung động lòng người của thời kỳ Thương Chu, mà cũng thấy được một phong cách tả thực mới phát triển lên và kết hợp hữu cơ với tưởng tượng và khoa trương, trong việc biểu hiện bản chất của đối tượng vươn tới "cái vĩnh hằng và cái nhu yếu về tinh thần". Trước đây, người ta thường theo thói quen xếp các điêu thú trong lễ khí đồng đen thời Thương Chu đến Chiến Quốc theo thứ tự thời gian trước sau, để mong tìm được dấu mối tuyến diễn tiến của phong cách tả thực trong điêu khắc nặn tượng động vật buổi đầu của Trung Quốc, và

coi dấu mối ấy là tài liệu bối cảnh phát triển mới của điêu khắc nặn tượng động vật Tần Hán. Thật ra, căn cứ xem xét vấn đề đó là lấy tượng người phương Tây làm chuẩn, mà quên mất mặt truy cầu lý tưởng bên trong của nó. Do điêu khắc nặn tượng động vật Trung Quốc bằng cái chuẩn đó thì khác nào một cái gạch cửa, kết quả tất nhiên dẫn đến cắt đứt ngang cái tinh túy nghệ thuật của dân tộc mình. Điều khắc nặn tượng động vật cổ đại Trung Quốc quả có dấu vết hoặc xu hướng phát triển phong cách tả thực, song chúng không theo đuổi việc giữ sự nhất trí chính xác với ngoại hình đối tượng, mà trước sau vẫn dùng thần gió lãng mạn của tưởng tượng và khoa trương để điều chỉnh hướng đi tả thực của mình. *Mã đạp phi yến* chính là tác phẩm mẫu mực trong đó.

Mã đạp phi yến còn đề cập đến một vấn đề nữa của điêu khắc nặn tượng động vật cổ đại Trung Quốc, đó là vấn đề dạng thức tạo hình "động" hoặc "bồn động" của nó. Chỉ nói riêng về địa bàn phát hiện tác phẩm, thì dường như cũng nên xét đến việc nó thuộc dạng thức điêu khắc nặn tượng động vật thảo nguyên phương Bắc (hoặc gọi là Ngạc nhĩ đa tư, Oóc đơx) ⁽¹⁾ hoặc giả ít nhất cũng chịu ảnh hưởng của

(1) Tên một bộ lạc, cũng gọi là Ngạc nhĩ đa tư, bắt đầu từ Gia Tĩnh triều Minh, tự thành một tộc, xưng là 1 kho trao, đầu đời Thanh lại nhập vào là một trong 6 minh của Nội Mông, sống ở bên ngoài Trường Thành (ND)

dạng thức ấy. Từ Thương Chu đến Tần Hán, điều khắc nặn tượng động vật thảo nguyên phương Bắc Trung Quốc có tác phong truyền thống của riêng mình, đề tài và phong cách của nó vẫn liên tục tiếp nối. Trong sự phát triển lâu dài của mình, nó trước hết và chủ yếu có liên hệ trực tiếp và ảnh hưởng qua lại với điều khắc nặn tượng động vật vùng Trung nguyên, đến đời Hán lại càng như vậy. Qua *Mã đạp phi yến* có thể nhận thấy rõ ràng tạo hình cơ bản của nó rất giống với ngựa gổm, ngựa đồng, ngựa đá vùng Trung nguyên, ngay cả đến tư thái phi của nó cũng nhất trí với tư thái tuần mã trên bích họa nhà mô và trên gạch đá khắc vẽ có rất nhiều ở Trung nguyên. Có thể khẳng định rằng tác phẩm này là phiên bản của dạng thức điều khắc nặn tượng tuần mã vùng Trung nguyên trong cùng thời kì, chỉ có trên thủ pháp "phức hợp" ngựa phi với én bay, là còn giữ lại đặc điểm của điều khắc nặn tượng động vật ở thảo nguyên phương bắc. Ở Trung Quốc có học giả chỉ ra rằng: Tìm kiếm sức mạnh, vận động và tốc độ đã cấu thành bộ mặt mỹ học cơ bản của nghệ thuật đời Hán, ở đó, động vật không ở trạng thái yên tĩnh thuần lương, nội tình đoan trang của nó mà là chạy băng băng, phi như điên, hoạt bát sôi nổi có nhiều tính chất hoang dã hơn. Thật ra, biểu hiện tính hoang dã của động vật không phải bắt đầu từ đời Hán, mà ở thời Xuân Thu Chiến quốc, trên vung, trên tai, trên bệ và trên bờ miệng các

đồ đồng đen, có thể thấy rõ trạng thái xoè cánh chực bay của cầm điều và leo trèo nhảy nhót của các thú lạ, và qua đó thấy được sự biến đổi - điêu khắc nặn tượng động vật bắt đầu từ thế giới thần bí, tĩnh lặng nhảy sang thế giới trần tục sôi nổi. Điêu khắc nặn tượng động vật phương Tây không phát triển mấy. Về hình thức bên ngoài tuy nó đã trải qua mấy lần biến đổi từ tả thực đến biến hình, từ biến hình đến trừu tượng, song trên tinh thần nội tại luôn giữ sự tĩnh lặng và trang trọng trong lí tưởng, nhân tố lí tính hết sức mạnh mẽ. Điêu khắc nặn tượng động vật Trung Quốc ít lý tính mà nhiều linh khí, trong khi ý thức được bản ngã một cách tự giác hay không tự giác, đã mở ra một phong thái hợp với quy luật nghệ thuật điêu khắc nặn tượng động vật hơn.

ĐỈNH CAO CỦA NGHỆ THUẬT QUẦN ĐIÊU TRUNG QUỐC :

Quần điêu mộ Hoắc Khứ Bệnh.

Lâm Thông Nhạn

Đây là một cụm thạch điêu khắc bằng chất liệu tinh nham, hiện trưng bày tại trước mộ Hoắc Khứ Bệnh và hành lang đông tây mộ ấy ở Hưng Bình tỉnh Thiểm Tây.

Cụm thạch điêu gồm 16 tác phẩm, trong đó hai tác phẩm có khắc chữ, một cái là "Tả tư không", một cái là "Bình nguyên Lạc lãng túc Bá nha Hoắc Cư Mạnh tạo", ngoài ra có hai con *Thạch ngư* (cá đá) có tính chất cấu kiện kiến trúc hoặc bộ phận trang sức của khí vật. Còn lại 12 tác phẩm căn cứ vào đặc trưng ngoại hình có thể chia làm hai loại: Phức hợp và đơn thể. Xếp vào loại phức thể có *Mã đạp Hung nô* (Ngựa xéo Hung nô), *Nhân bác thú* (Người đánh thú) và *Quái thú thực dương* (Thú lạ ăn thịt cừu). Thuộc loại đơn thể, có: *Dược mã* (ngựa phi), *Ngoạ mã* (ngựa nằm), *Thạch nhân* (người đá), *Ngoạ ngư* (trâu nằm), *Ngoạ tru* (lợn nằm), *Phục hổ* (hổ phục), *Ngoạ tượng* (Voi nằm), *Thiêm* (con cóc) và *Oa* (Con ếch).

Năm 117 trước CN (năm thứ 6 niên hiệu Nguyên thú nhà Tây Hán) vị tướng trẻ của vương triều Hán là Hoắc Khứ Bệnh tạ thế, Hán Vũ Đế Lưu Triệt, để kỉ niệm người anh hùng chống Hung Nô, đã huy động thuộc quốc huyền giáp quân tham gia lễ tang, xuống chiếu sai đắp mộ ông tượng trưng núi Kì Liên. Bây giờ, nhiều nhà lịch sử mĩ thuật dựa vào những sự kiện ghi chép trong *Sử kí* và *Hán thư* đó để đoán định niên đại sáng tác của cụm thạch điêu mộ Hoắc Khứ Bệnh. Đầu thế kỉ này, một số học giả nước ngoài như Xê - ca - lan người Pháp và Thuỷ Dã Thanh Nhất người Nhật Bản đã từng đến khảo sát, song việc ghi chép tình hình hiện trường lúc đó của cụm thạch điêu này lại do tay học giả Trung Quốc Vương Tư Văn thực hiện. Theo tài liệu biên bản hiện trường của Vương Tư Văn, chúng ta mới biết rằng một bộ phận tác phẩm thạch điêu nằm ở đỉnh mộ và ở sườn dốc phía đông mộ; còn một bộ phận rải rác ở phía đông mộ địa. Đương nhiên, tình hình đó chắc chắn đã không còn là vị trí thiết trí ban đầu của cụm thạch điêu nữa rồi. Một điều quan trọng đáng suy nghĩ là: Mộ Hoắc Khứ Bệnh, cạnh Nam Bắc dài hơn cạnh Đông Tây. Mặt vốn có lẽ quay về phía Đông. Lại xét đến quan hệ giữa điêu khắc trang sức cho kiến trúc với góc nhìn của người xem, chúng ta suy đoán rằng cụm thạch điêu này vốn trước kia có thể thiết trí tập trung ở đỉnh mộ, sườn đông của nấm mộ và phần đông của mộ địa. Lại căn cứ vào câu "(Hoắc mộ) tiến hữu thạch nhân thạch mã tương đối" (Trước mộ Hoắc có người đá ngựa đá đối nhau)

của Nhan Sư Cổ chú thích *Hán thư* và lời họ Diêu mà *Sử kí sách dẫn* đã dẫn, thì những tác phẩm giàu tính năng vị trí như *Mã đạo Hung Nô* từng đặt ở mộ địa là điều chắc chắn. Về nội dung hàm nghĩa của nhóm thạch điều này, nhận thức trước đây thường không đầy đủ. Thật ra, ở thời Tây Hán thần thoại đan xen với mê tín, thì cá, ếch, cóc, hổ trong cụm thạch điều luôn luôn được xem là vật thần có chức năng sinh thực phồn diễn hoặc tránh quỷ trừ tà, là đối tượng chủ yếu được miêu tả trong mỹ thuật tang táng. Điều khắc lăng mộ với tư cách là một bộ phận tổ thành của mỹ thuật tang táng (chôn cất ma chay), tất nhiên không ngoài lệ đó. Xem thế thì cụm thạch điều mộ Hoắc Khứ Bệnh không chỉ có ý nghĩa ghi công mà trong đó còn chứa đựng cả nội dung tránh quỷ trừ tà và trông mong vong linh anh hùng được tái sinh. Các dân tộc trên thế giới đều đã từng có huyền tượng về người sống lại sau khi chết, và đã trút vào đó tất cả tình cảm nghệ thuật cháy bỏng, sáng tạo ra rất nhiều tác phẩm đến nay còn rung động tâm linh con người. Điều khắc lăng mộ thành thực đã dẫn đầu thế giới ở thời kỳ vương quốc cổ Ai Cập, đó chính là tượng điều khắc mặt người mình sư tử vẫn sừng sững bên cạnh các lăng mộ kiểu kim tự tháp trên bờ sông Nil. Người cổ Ai Cập chẳng những giỏi huyền tượng, đã điều khắc được những hình tượng không hề tồn tại trong hiện thực, mà còn biết sử dụng những thực thể vật chất khổng lồ chiếm hữu cả không gian rộng lớn, để bày tỏ sự truy cầu cái vĩnh hằng của mình. Về sau, điều khắc cổ Hi Lạp quyết

định phương hướng phát triển nghệ thuật điêu khắc nặn tượng phương Tây suốt hai ngàn năm nay lại lựa chọn một con đường khác hẳn hoàn toàn với điêu khắc cổ Ai Cập. Người cổ Hi Lạp trên bia mộ của họ, chú ý nhiều hơn đến sự tái hiện hình tượng của người đã chết, và trên vách tường đá vôi xung quanh nền tế của lăng mộ, đã khắc lên những cảnh đấu tranh ác liệt quyết tử giữa người và thần, dường như là tái hiện cuộc chinh chiến giữa các quốc gia các thành bang trong hiện thực. Nếu đem so với tượng mặt người mình sư tử của cổ Ai Cập, thì điêu khắc ở mộ Hoắc Khứ Bệnh dường như ít có cái tình thần huyền tưởng như đền như say và sự truy cầu cái vĩnh hằng nhiệt thành của người cổ Ai Cập; còn nếu so với phù điêu trên bia mộ và trên đàn tế của người cổ Hi Lạp, thì dường như điêu khắc ở mộ Hoắc Khứ Bệnh lại ít có cái phẩm cách của người cổ Hi Lạp là thống nhất được hiện thực với lí tưởng vào trong phong cách tả thực. Người Trung Quốc cổ dường như đã chọn con đường nghệ thuật nằm ở giữa cái huyền tưởng của người cổ Ai Cập và cái tả thực của người cổ Hi Lạp.

Về đặc trưng nghệ thuật rõ rệt nhất của điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh là tính tượng trưng thì các nhà lịch sử mỹ thuật đã khẳng định. Chỗ độc đáo, thành công của điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh là ở chỗ nó trước hết và chủ yếu tùy thuộc vào chức năng trang sức kiến trúc phần mộ, dựa vào sự truy cầu tượng trưng của kiến trúc phần mộ mà có được ý nghĩa tượng trưng. Có hai phương thức để nghệ thuật kiến

trúc thực hiện ý nghĩa tượng trưng; một là, không tái hiện đối tượng tượng trưng, mà truy cầu sự đồng cấu hoặc khế hợp với nó trên "đồ thức"; hai là trên cơ sở phương thức nói trên mà áp dụng phương pháp gợi ý, tức là trong kiến trúc có phối trí vật trang sức khác để biểu đạt cái ý nghĩa mà nó tượng trưng. Hiển nhiên, mộ Hoắc Khứ Bệnh tượng trưng Kì Liên Sơn là thuộc phương thức thứ hai, tức là chẳng những truy cầu sự đồng cấu khế hợp về "đồ thức" giữa mộ với núi Kì Liên, mà còn phải tiến thêm một bước gợi ý hoặc thuyết minh hàm nghĩa tượng trưng bằng cách phối trí các tác phẩm thạch điêu trên gò mộ. Ở đây, gò mộ được đắp chồng nhân tạo tuân thủ nguyên tắc kiến trúc không tái hiện đối tượng tượng trưng; còn trâu đá, ngựa đá, hổ đá, voi đá bày trên gò mộ lại có tác phong tả thực chặt chẽ. Ngay cả những tác phẩm loại phức hợp, như *Mã đạp Hung nô*, *Quái thú thực dương* và *Nhân bác thú* thì cũng hấp thu tình hình trong hiện thực mà biến hoá thành, rất ít có thành phần hư ảo hoặc huyền tưởng. Thế nhưng, cùng với sự kết hợp của các tác phẩm thạch điêu ấy với gò mộ, khi kiến trúc gò mộ bắt đầu thực hiện hàm nghĩa tượng trưng của nó, thì tính tả thực của chúng có sự chuyển hoá ngược, thành phần hư ảo hoặc huyền tưởng tăng lên, do đó đập vào mắt người ta là một ấn tượng lằng mạn sâu đậm. Do đó, nói rằng người Trung Quốc cổ đã tìm đến con đường nghệ thuật nằm trung gian giữa huyền tưởng của người cổ Ai Cập với tả thực của người cổ Hi Lạp, có lẽ không đúng bằng nói rằng người

Trung Quốc cổ trong tính tượng trưng kiến trúc đã tìm được một đất trời bao la khác, đã chấp một cách sáng tạo đôi cánh huyền tưởng cho phong thần tả thực, hoặc giả nói trong ý tình huyền tưởng đã dựa vào phong thần tả thực chỉ dẫn phương hướng.

Theo quan điểm của người phương tây, tính thực thể của không gian ba chiều là một trong những thuộc tính đặc thù để phân biệt nghệ thuật điêu khắc nặn tượng với các nghệ thuật tạo hình khác. Nếu như chúng ta đem khái niệm này từ chỗ chuyên chỉ các tác phẩm độc lập hoặc cá thể mà mở rộng đến các tác phẩm quần thể do nhiều cá thể tổ hợp thành, thì có thể cho rằng với tư cách là một chỉnh thể, cụm điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh bằng mối quan hệ tương hỗ bên trong của nó đã cấu thành một vật thể mới đồ sộ, chiếm một không gian ba chiều bao la và sâu xa hơn. Đương nhiên thể vật chất và không gian nó chiếm đang nói ở đây, so với điêu khắc cổ Ai Cập và cổ Hi Lạp mà nói thì có tính giả định rất lớn. Đó chưa chắc đã là trọng điểm của sức hấp dẫn nghệ thuật độc đáo của cụm điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh, nhưng không thể phủ nhận rằng đằng sau cái vật thể và không gian mà chúng sáng tạo ra đó ẩn giấu một ý cảnh vượt lên trên bản thân cụm điêu khắc. Mà ý cảnh này dường như nằm giữa cái thế giới huyền tưởng cổ Ai Cập với cái thế giới hiện thực cổ Hi Lạp. Không lạ gì một số chuyên gia sau khi khảo sát thực địa ở mộ Hoắc Khứ Bệnh đều có một cảm nhận (mặc dù cảm nhận này là của người hiện đại, đã ẩn đi cái

mặt phản ánh sự mê tín đối với tang táng đương thời trong cụm thạch điêu) như sau: Cụm thạch điêu này không trực tiếp biểu hiện bản thân người anh hùng, mà là biểu hiện con ngựa cuối của người anh hùng, và môi trường địa lý đặc định nơi người anh hùng từng chiến đấu dẫm máu để cho người ta qua đó mà suy ngẫm về công tích bất hủ mà người anh hùng đã sáng tạo nên. Quả thật, xét trên phương diện tả thực và tái hiện, điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh tỏ ra thua kém cổ Hi Lạp; xét về phương diện khối lượng vận dụng, nó khó lòng so được với cổ Ai Cập. Nhưng nếu xem xét về phương diện sáng tạo ý cảnh, thì điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh lại trội hơn cả hai đối tượng kia một cách rõ rệt. Trong cụm thạch điêu này, từng tác phẩm đều có tính tả thực, từng tác phẩm đều có khối lượng hợp với kích thước hiện thực, bằng cách cấu thành riêng lẻ, quần thể tổ hợp, chúng ngưng tụ thành một vật thể mới, mở ra một không gian mới. Ở giai đoạn sơ kì của nghệ thuật thạch điêu cỡ lớn, người Trung Quốc cổ đã tìm được thủ đoạn nghệ thuật và ngôn ngữ nghệ thuật của mình.

Về vấn đề dạng thức và phong cách của tác phẩm cá thể điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh, đầu thế kỉ này đã từng có một loạt học giả nước ngoài chú ý. Có người nêu ra rằng *Mã đạp Hung Nô* chịu ảnh hưởng của *Sư tử vồ người ở Babylone*; lại có người cho rằng tác phong vật lộn của những tác phẩm *Nhân dữ thú* và *Quái thú thực dương* cũng như tư thái ngồi xổm của *Ngoạ mã* và *Ngoạ ngư* thì thuộc về Ski-tai. Những

năm gần đây, học giả Trung Quốc Văn Nho nêu ra quan điểm mới, cho rằng cụm thạch điêu này không hoàn toàn giống tượng gốm và thạch điêu đào được trong mộ Hán ở Quan trung nói chung, nhưng lại rất giống các tác phẩm nghệ thuật của văn hoá đồng đen thảo nguyên phương bắc Oóc-đô, hơn nữa có nhân tố kế thừa.

Sư tử vô người của Babylone và *Mã đạp Hung Nô* của Trung Quốc, dạng thức quả có chỗ gần nhau, cả hai đều là một thú một người, hơn nữa con người dưới bụng thú đều nằm ngửa co chân. Tác phẩm trước sáng tác vào khoảng thế kỉ 8 trước công nguyên, tác phẩm sau phải đến thế kỉ 2 sau công nguyên mới ra đời. Vì thế, nói *Mã đạp Hung Nô* bắt chước dạng thức của *Sư tử vô người*, thì hiện nay hình như còn thiếu khâu trung gian. Còn thuyết về điêu khắc mộ Hoắc Khứ Bệnh thuộc tác phong Ski-tai thì cũng không đáng tiếp thu. Từ thế kỉ 8 trước công nguyên đến đầu kỉ nguyên, trên sản phẩm điêu khắc công nghệ kim loại của dải đất thảo nguyên Âu Á rộng lớn bao gồm cả thảo nguyên miền bắc Trung Quốc, đã lưu hành hoa văn động vật, mà những mẫu hoa văn động vật này thật ra bao hàm cả mấy dạng thức và phong cách Ski-tai, Al-tai và Bắc Trung Quốc, chứ tác phong vật lộn không phải chỉ riêng Ski-tai có. Còn quan điểm cho rằng điêu khắc động vật ở mộ Hoắc Khứ Bệnh bắt chước tư thái ngồi xổm của Ski-tai thì cũng không đúng được. Thật ra điêu khắc loại thú trên thảo nguyên Âu Á bao gồm Ski-tai trong đó, phạm thuộc loài có vuốt, thì chỉ trước chỉ sau của

nó đều co duỗi về phía trước, phạm loại "guốc chẵn" (ngẫu đề), thì chỉ trước co về sau, chỉ sau duỗi ra trước, cả hai đều ăn khớp với tập tính sinh hoạt của đối tượng. Còn điều khác động vật mộ Hoắc Khử Bệnh thì không hề có sự phân biệt ấy, dù là loài vật có vuốt hay loài có "guốc" (đề loại) đều là tứ chi co duỗi về phía trước. Chúng tôi đoán rằng phương thức biểu hiện này có mối liên hệ nhất định với việc xử lý vấn đề chống đỡ và thăng bằng của đối tượng trong quá trình chế tác thạch điêu cỡ lớn. So lại với nhau thì kiến giải của Diêm Văn Nho có giá trị tham khảo nhất định. Ở thời Tây Hán, giao lưu văn hoá giữa dân tộc Hán Trung nguyên với các dân tộc thảo nguyên như Hung Nô ngày càng mật thiết, thì việc tham khảo lẫn nhau, ảnh hưởng lẫn nhau về phương diện nghệ thuật tạo hình là điều tất nhiên. Vì thế chúng ta có thể cho rằng trong thạch điêu mộ Hoắc Khử Bệnh biểu hiện cảnh động vật cắn nhau chọi nhau, nhấn mạnh động thái người với thú hoặc thú với người vật lộn và kĩ xảo dụng tuyến, càng nghiêng nhiều sang dạng thức và phong cách điêu khắc của khu vực thảo nguyên phương bắc.

TÁC PHẨM TIÊU BIỂU CỦA NGHỆ THUẬT ĐIÊU KHẮC LĂNG MỘ TRUNG QUỐC:

Điêu khắc Càn Lăng.

Lâm Thông Nhạn

Điêu khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc từ trước đời Đường đã xác lập một hệ thống tạo hình mà đặc trưng chủ yếu là "tính quán thể". Việc xây dựng nên hệ thống tạo hình này, ngoài sự đòi hỏi dạng thức cá thể phải chuẩn hoá ra, còn phải bao gồm những nhân tố như sau:

1. Tổ hợp ba chủng loại lớn gồm người, thú và cột thể hiện tập trung quan niệm tư tưởng phong kiến.
2. Số lượng quán thể và khối lượng cá biệt đánh dấu đẳng cấp phong kiến và điều hoà môi trường khu mộ.
3. Phụ thuộc vào chính thể bố cục kiến trúc lăng mộ, phương thức sắp đặt có thứ tự.

Càn lăng tọa lạc ở Lương Sơn trong phạm vi huyện Càn, tỉnh Thiểm Tây, là nơi hợp táng Đường Cao Tông và Võ Tắc Thiên. Hoảng Đạo nguyên niên (năm 683), Cao Tông Lý Trị chết ở điện Trinh Quán, Lạc Dương, sang năm sau quy táng ở Càn lăng. Thần Long nguyên niên (năm 705), Võ Tắc Thiên chết ở cung Thượng Dương Lạc Dương. Năm sau, Trung

Tông Lí Hiễn hạ lệnh khởi khai địa cung Càn lăng lên, an trí di cốt của mẫu hậu. Đồng thời, cho thiên mộ của công chúa Vĩnh Thái, thái tử Ý Đức và thái tử Chương Hoài đến bồi táng ở Càn lăng. Từ Hoảng Đạo nguyên niên đến Thần Long nhị niên, công trình chủ yếu của Càn Lăng tiến hành trong 23 năm. Núi Lương Sơn, nơi Càn lăng y thác, có ba ngọn núi là Bắc phong và Nhị Nam phong, xếp thành hình chữ "phẩm". Bắc phong là ngọn chính, làm linh đài, bốn phía xây tường bao hình vuông, mở 4 cửa, ngoài cửa đặt các tượng sư tử ngồi bằng đá. Hai ngọn nam phong sừng sững đông tây đối nhau, xây lầu khuyết ở trên, một đường thần đạo rộng rãi chạy dài trên dải sườn dốc thoải giữa bắc phong với nhị nam phong. Hai mé thần đạo bày thạch điều khổng lồ: thần đạo thạch trụ (cột đá), hai; dực mã (ngựa có cánh) hai; đà điều thạch bình (bức ngăn bằng đá hình đà điều) hai; trượng mã (ngựa làm nghi trượng) hai mươi; thuật thánh kỉ bi (bia ghi sự tích vua) và vô tự bi (bia không có chữ) mỗi thứ một tấm, phiên thần sáu chục. Ngoài ra, phía bắc sư tử ngồi ở cửa Bắc còn có 6 con trượng mã. Sự ra đời của điều khắc Càn Long đánh dấu một đỉnh cao ghi nhận một bước phát triển dài của điều khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc.

Điều khắc lăng mộ phụ thuộc vào kiến trúc mặt đất. Hệ thống kiến trúc của Trung Quốc với phương Tây không giống nhau, mỗi bên có những đặc điểm riêng, điều này đã quyết định đặc điểm khác nhau của mỗi bên trong phương thức

sắp đặt điêu khắc lăng mộ. Kiến trúc là nghệ thuật không gian, nhưng vì nó lại mang đặc trưng là tiến trình thường thức có tính chất dây thứ tự và theo phương thức lưu động. Vì vậy, từ nghệ thuật không gian, kiến trúc lại có thể kiêm chứa cả tính chất của nghệ thuật thời gian. Trong kiến trúc cổ điển phương tây, trình độ kiến trúc dây thứ tự hoàn cảnh chỉnh thể, kém xa trình độ sáng tạo cụm nhóm cá biệt và kiến trúc đơn toà. Tính chất nghệ thuật không gian của kiến trúc đặc biệt nổi bật. Kiến trúc cổ điển Trung Quốc không giống phương Tây, đặc biệt chú trọng cả tính chất nghệ thuật thời gian, và về phương diện này đã có thành tựu cao trong một lịch sử lâu đời. Thậm chí có thể nói, thành tựu của nghệ thuật kiến trúc cổ điển Trung Quốc chủ yếu biểu hiện ở chỗ đã sáng tạo được những dây thứ tự hoàn cảnh hết sức phong phú, làm cho ý thức không gian ba chiều thấm vào tiến trình thời gian. Biểu hiện cụ thể của nó trong kiến trúc lăng viên chính là sáng tạo được một bố cục: xây tường bao quanh bốn phía đều mở cửa, ngoài cửa mở đường thân đạo. Tư liệu khảo cổ chứng minh rằng, kiểu bố cục kiến trúc lăng viên này khởi đầu từ thời Tây Hán, đến đời Đường, được phục hưng qua Cao tổ Hiến lăng, tiếp đó mở rộng đến lăng viên Càn lăng, dựng lăng theo thế núi. Trước đó, bố cục phân nhiều theo mô thức chữ "giáp" 甲 đến Càn lăng, ngoài cửa bắc không những đặt sư tử ngói, còn dựng thêm các tác phẩm điêu khắc, nên bố cục diễn biến thành hình chữ "thân", 申 càng tăng phần nhấn

mạnh dòng chảy của dây thứ tự nam bắc. Cụm thạch điêu cỡ lớn sắp xếp, triển khai theo bố cục này, ngoại hình cao thấp không đều, nhiều chủng loại tác phẩm điêu khắc đi vào trong một trật tự lí tính. Người xem và thăm viếng trong quá trình tiến hành, liên tục và lâu dài cảm thụ và thể hiện tình cảm: từ sự kính chuyển hoá thành quy y, rồi đi kèm theo đó là tiết tấu và vận luật đồng thời hình thành, và không ngừng được tăng cường khẳng định. Xét như vậy, do sự quy định của bố cục kiến trúc tuyến tính đó, điều khác với tư cách là nghệ thuật không gian đã thấm nhân tố thời gian như một chiều thứ tư, và điều này lại chính là một đặc trưng lớn của điêu khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc. Điều khác lăng mộ phương Tây trong kiến trúc làm nổi bật đặc chất kết cấu không gian, điều này khiến cho từ Cổ Hi Lạp, văn hoá phục hưng đến nghệ thuật ba rô cơ, đều đặc biệt chú trọng cảm giác không gian độc lập của tự thân tác phẩm và sự phối hợp nhịp nhàng của nó với kết cấu không gian kiến trúc, mà hầu như không có tính chất thấm vào nhân tố chiều thứ tư thời gian như Trung Quốc. Sự khác nhau giữa điêu khắc lăng mộ Trung Quốc với phương Tây là ở chỗ: điêu khắc lăng mộ Trung Quốc chứa cả thời gian, người xem thực hiện cảm giác trật tự lí tính hiện thực trong quá trình thời gian; còn điêu khắc lăng mộ phương Tây thì làm nổi bật không gian, người xem nhận được sự cảm thụ kích thích trực tiếp trong sự thể nghiệm đối với không gian.

Tổ hợp điêu khắc đa chủng loại đã hình thành thêm một đặc trưng nữa của điêu khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc. Bắt đầu từ thời Đông Hán, tổ hợp ba bộ loại lớn cột đá, thú đá, người đá đã bước đầu hoàn thành, và trở thành một mô thức cố định được đời sau dùng theo. Cột đá tức là thần đạo thạch trụ, bày ở phía trước thần đạo của mộ địa, để đánh dấu thành mộ như một thế giới khác có tính chất thiêng liêng không để người khác xâm phạm. Người đá thì thông thường là thị vệ hay thuộc lại địa vị tương đối thấp, tương đối đơn nhất, điều này có thể nói là thể hiện rõ nét rằng chủ mộ có ảo tưởng hồng kéo dài cái quyền lực thống trị mà mình đã được hưởng trong thế giới hiện thực sang cả thế giới phi hiện thực kia. Dem so sánh, thì thú đá rất nhiều chủng loại, ngoài thạch mã, thạch đà, thạch ngư ra, còn có thạch dương, thạch tượng (voi đá), thạch hổ, thạch sư được coi là có thể *chiêu thủy tị tà* (đem lại điều lành tránh khỏi điều tà) hoặc dẫn linh hồn người chết lên trời, kể cả các thú vật quái dị được gọi là "thiên lộc", "tị tà". Giữa chúng với nhau có sự sai biệt về đẳng cấp: voi, tê và thiên lộc... bày ở lăng viên đế vương, còn sư tử, hổ, dê... thì bày ở mộ địa thần tướng. Phương thức tổ hợp đa chủng loại này khi đến điêu khắc Càn lăng đời Đường vẫn thế, tuy đã được khuếch triển thêm một bước. Trên cơ sở ba bộ loại: trụ, thú, và người trước kia giờ đây đã tăng thêm bộ loại cầm - bình phong đà điệu. Bộ loại thú có ba loại dực mã (ngựa có cánh), an mã (ngựa thắng yên) và môn sư (sư tử ở cổng), bộ loại người ngoài thì thần

cầm gương, ngự thủ đất ngựa ra, còn có tượng thiên thần tượng trưng bốn phương về chầu, thiên hạ hướng về. Điều đó nói lên rằng các tập đoàn thống trị phong kiến đồng thời với việc mong mỏi ý trời sức thần, còn bắt đầu chú trọng hành vi, sức mạnh và trí tuệ con người, nhấn mạnh biểu hiện chính trị quyền lực hoàng đế. Điều khắc lăng mộ phương tây đã trải qua ba giai đoạn biến đổi lịch sử: xã hội nô lệ, xã hội phong kiến và sơ kì xã hội tư bản chủ nghĩa. Nội dung tư tưởng mà ba giai đoạn ấy biểu hiện tuy không thể đánh đồng như nhau, song đặc điểm đơn nhất về chủng loại điều khắc, chủ yếu là tượng người thì rất nhất trí, trong tượng người lại có không ít là thuộc về hình tượng của bản thân mộ chủ. Còn điều khắc lăng mộ Trung Quốc thuộc một thời kì xã hội phong kiến, trong đó tượng người không đóng vai chủ thể. Hơn nữa, toàn bộ đều lấy thị thần thuộc lại làm đối tượng biểu hiện, trước sau không bao giờ khắc ra hình tượng mộ chủ. Đương nhiên, hiện tượng đặc thù này của Trung Quốc không hề có nghĩa là địa vị mộ chủ bị sút kém, mà chính là ngược lại.

Về vấn đề số lượng tổ hợp quần thể và khối lượng cá thể của điều khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc, cũng cần nghiên cứu. Bởi vì chúng chẳng những phản ánh chế độ đẳng cấp phong kiến, mà còn đề cập đến vấn đề tô đậm không khí, môi trường của lăng viên mộ địa và sự ăn khớp nhịp nhàng với không khí ấy. Từ Đường trở về trước, điều khắc lăng mộ có khối lượng lớn trong đó: Nam triều là tiêu biểu nhất. Lăng

mộ Nam triều phần nhiều xây dựa núi, tác phẩm thạch điêu để thích ứng với môi trường khoáng dã giữa núi đồi nên phải kì vĩ khác thường, phá vỡ cái hạn chế của kiến trúc phối hợp trang sức lăng mộ, từ đó mà có một sức sống nghệ thuật mới. Khi điêu khắc Càn lăng xuất hiện, khối lượng cá thể của tác phẩm so với Nam triều tuy không tăng lên rõ rệt, nhưng số lượng quần thể lại tăng vọt hẳn lên, nhiều tới 114 chiếc, vượt hẳn đời trước và đời sau cũng không sao theo kịp. Cụm điêu khắc do các cá thể với khối lượng lớn tổ hợp lại, được dàn bày triển khai theo bố cục kiến trúc lăng viên, nhịp nhàng hài hoà với môi trường thiên nhiên quanh lăng từ đó mà tạo nên một khí thế và cõi đất thiêng liêng, vĩnh hằng, hùng vĩ, lớn lao, làm rung động mạnh mẽ tâm linh người xem và người thăm viếng. Có thể nói: giải pháp phát huy đầy đủ sức biểu hiện nghệ thuật của khối lượng điêu khắc, đặc biệt là số lượng quần thể, là một cống hiến lớn đối với sự phát triển của điêu khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc. Khối lượng cá thể của điêu khắc lăng mộ phương Tây không hề yếu hơn Trung Quốc, và cũng có những tác phẩm tổ hợp quần thể. Nhưng, khối lượng và số lượng của chúng phụ thuộc vào sự phối hợp trang sức thực thể kiến trúc nhiều hơn, chứ không hề chú trọng đến quan hệ môi trường thiên nhiên xung quanh.

So với phương Tây, điêu khắc lăng mộ cổ đại Trung Quốc có dạng thức tạo hình ổn định ít biến hoá, đó cũng là đặc điểm rõ rệt dễ nhận thấy. Xét về điêu khắc tượng người, thì

phương Tây biến hoá nhiều vẻ, tính động thái của nhân vật mạnh hơn, cá tính tương đối nổi bật hơn, còn có không ít tác phẩm biểu hiện những tình tiết nhất định; còn Trung Quốc thì từ thời Đông Hán sáng lập một dạng thức cung lập về sau, cứ thế kéo dài liên tục hơn một ngàn năm không thay đổi, chỉ có phân biệt cầm vật, lồng ống tay áo và chấp tay - tính cách của đối tượng thiên về công thức hoá. Nhưng xét trên các hình mẫu tượng thị thần cầm kiếm và tượng phiên thần lồng ống tay áo ở Càn lăng, mô thức cố định này chẳng những có tính năng sắp xếp vị trí khá tốt, mà quan trọng hơn là từ trong sự sắp xếp ấy đã biểu lộ một dáng vẻ tinh thần vĩnh hằng bất biến. Đây có lẽ chính là cái động cơ ban đầu vốn có của tượng người kiểu cung lập (đứng cung kính) kéo dài suốt ngàn năm không thay đổi. So với điêu khắc tượng người, thì dạng thức điêu khắc động vật tuy có biến hoá và thay đổi, song rốt cuộc vẫn không có được bước tiến đột phá nào. Ngay như dực mã mới xuất hiện ở Càn lăng, thì ngoài đôi cánh trang sức ở hai sườn ra, tạo hình cơ bản của nó không có sai biệt gì lớn với các thần thú thời Sơ Đường và Bắc triều. Sư tử ngồi cũng vậy. Sư tử ngồi ở Càn lăng tuy rằng đẹp, nhưng so với trước cũng chỉ có chút ít thay đổi tỉ lệ giữa đầu và thân, và trên phương diện bắp thịt nở nang mà thôi. Sự liên tục trong dạng thức điêu khắc nói lên rằng: hình thức của nghệ thuật có tính kế thừa trực tiếp. Nhưng nếu như một dạng thức mà cứ truyền nối mãi ngàn năm không đổi, thì chắc chắn phải có nguyên nhân ở phương

diện khác. Có thể là Trung Quốc cổ đại, bản thân sự diễn tập truyền nổi của dạng thức điêu khắc lăng viên mộ địa có ý nghĩa là truyền nổi một thứ quyền lực và địa vị chính trị chính thống. Những năm gần đây, các nhà nghiên cứu đã chuyên tiến hành sắp xếp so sánh các dạng thức điêu khắc cùng chủng loại, và nêu ra luận điểm cho rằng: đến khi điêu khắc Càn Long xuất hiện, thì đã hoàn toàn kết thúc cái tác phong cựa quậy không yên trước kia, để mang dáng vẻ phong cách trang trọng khoẻ khoắn vững chãi. Mặc dù thiếu đi những biến đổi cá thể, thậm chí có chút ít tính chất "xơ cứng", nhưng đứng trên độ cao tính chỉnh thể mà quan sát, thì phong cách trang trọng vững khoẻ càng thích hợp hơn cho việc thống nhất nhịp nhàng giữa các quần thể thạch điêu, càng phù hợp hơn với không khí thiêng liêng, nghiêm túc và trật tự mà khung cảnh đặc biệt lăng viên đòi hỏi.

NGHỆ THUẬT DÂN GIAN HOA HẠ CỔ PHONG

THÁI RIÊNG: Cắt giấy

Lí Hồng Quân

Giấy là một trong những phát minh sáng tạo của đất nước có nền văn minh cổ đại - Trung Quốc. Chắc chắn rằng: cắt giấy đã bắt nguồn sớm nhất ở mảnh đất này. Phụ nữ Trung Quốc dưới nền thống trị của lễ giáo phong kiến, có đôi bàn tay khéo léo cắt giấy thêu tài hay không, là tiêu chuẩn mà xã hội và nam giới bình luận về họ. Đồng thời, phụ nữ cũng dựa vào cắt giấy mà biểu đạt ước mơ và nỗi niềm của mình. Vì thế, trên từng miền đất trong cương vực Thần châu bao la, đa số phụ nữ đều là người thao tác cắt giấy và là người sáng tạo cái đẹp. Mấy ngàn năm nay, họ đã không ngừng sáng tạo ra kĩ thuật nghệ thuật cắt giấy cao siêu và ngũ vựng nghệ thuật phong phú, lấp lánh, toả ra ánh sáng màu đặc biệt trong rừng nghệ thuật thế giới.

Cắt giấy, nói theo nghĩa rộng, là tạo hình đục rỗng trên chất liệu mỏng, bằng dao hoặc kéo; với sự phát triển của chất liệu hiện đại thì khái niệm có phần được mở rộng. Còn cắt giấy nghĩa hẹp là nghệ thuật tạo hình dùng dao trở hoặc kéo cắt đục lỗ trên giấy. Trước khi ngôn ngữ văn học ra đời

và được ứng dụng, loài người đã sử dụng ngôn ngữ đồ tượng (tranh vẽ), đại loại như người Sơn Đỉnh Động ⁽¹⁾ dùng kim bằng xương, đồ trang sức bằng xương; người ngọc, hoa văn nhật nguyệt trên gốm màu, hoa văn răng cưa, hoa văn sơn thủy, hoa văn xoáy nước trong văn hoá Hồng Sơn đầu thời đại Đá mới, đều đã thai nghén ngữ vựng cơ bản nhất của cát giấy, có cái còn giữ mãi đến ngày nay vẫn là ngữ vựng tạo hình thường gặp trong cát giấy dân gian. Trong tranh vách đá buổi đầu của Trung Quốc, nhiều tranh tạo hình ảnh tượng, điển hình như trong nham họa Hoa Sơn Quảng Tây, hình người giơ tay lập lại rất nhiều biểu hiện chiến tranh vu thuật, cũng giống với một số tạo hình cát giấy dân gian hiện nay.

Thời kỳ "Loa tổ dưỡng tằm" (tổ ốc nuôi tằm) giữa và cuối Đá mới, cát trên lụa tơ, có thể nói là tiếp cận với cát giấy. Từng có một học giả nghiên cứu lịch sử giấy cho rằng chữ "chỉ" (giấy) viết bộ "mịch" , trước khi giấy ra đời, người ta lấy lụa làm giấy. Thế nhưng, lụa với giấy tuy có duyên nợ dù sao vẫn không phải là một. Trung Quốc đi vào thời Đồ Đồng cho mãi đến Hán, thời gian này đã bắt đầu cát tờ kim loại mỏng, như tấm đồng, hoặc là vàng bạc lá. Cho đến nay

(1) Người Sơn Đỉnh Động: một giống người cổ đại, sống ở cuối thời đại Đá cũ, trước chúng ta khoảng 18.000 năm, hoá thạch đào được năm 1933, 1934 trong hang đỉnh núi Long Cốt sơn ở Chu Khẩu Điếm, Bắc Kinh (chú thích của ND)

phát hiện ở Trung Quốc sớm nhất là bạc lá trở khắc thời Chiến Quốc đào được ở thôn Huy Huyện tỉnh Hà Nam. Dao cắt cũng có sớm từ thời Chiến quốc. *Sử kí Tần thế gia* chép: "Thành vương dũ thúc Ngu hí, tước đồng điệp ⁽¹⁾ vì khuê, thúc Ngu dĩ thử phong nhuộc" (Thành vương chơi với chú là Ngu, cắt lá đồng làm cái khuê, chú Ngu lấy nó bọc hoa nhuộc). Đó chính là chuyện "tiền đồng phong đệ" nhà Chu. Thẩm Ước đời Lương lấy chuyện ấy làm thơ: "Vi điệp tuy khả tiện, nhất tiền hoặc thành khuê" (Lá nhỏ dẫu hèn mọn, cắt ra làm được khuê). "Hán phi bảo oa song tiền xoa, xảo tiền đồng điệp chiếu song sa" (Hán phi bế con chơi bên cửa, khéo cắt lá đồng chiếu song the). Cho nên dùng chất liệu tấm mỏng để khắc hình trở hoa đã khá phổ biến trước khi có giấy. Nhưng cắt giấy với ý nghĩa sắt thực của nó thì phải lấy mốc từ khi phát minh ra giấy ở đời Hán. Sự xuất hiện của giấy khiến cho ngôn ngữ điêu khắc đã tích lũy mấy ngàn năm, nay được ứng dụng trên chất liệu giấy, giúp cho nghệ thuật cắt giấy như hủ chấp thêm cánh, vì nó giản đơn tiện lợi. Thuật cắt giấy nhanh chóng và rộng khắp trở thành hình thức nghệ thuật không thể thiếu được trong hoạt động dân tục. Do chỗ chất liệu giấy không dễ bảo tồn, cho nên hiện vật cắt giấy ở thời kì quan trọng đó nay không tìm đâu được nữa. Hiện vật cắt giấy đến nay phát hiện được sớm nhất là

(1) Đồng điệp () với bộ "mộc", có thể là lá cây du đồng, hoặc cây ngô đồng.

chùm 5 bức hoa cát giấy thời Bắc triều (386 - 581) đào được ở gần núi lửa Thổ lỗ phiên Tân Cương. Mấy bức cát giấy này áp dụng phương thức gấp xếp, hình tượng không che lấp nhau. Ngôn ngữ bản thân cát giấy ứng dụng rất đầy đủ, rất giống chùm hoa cát giấy ngày nay.

Sau này, rất ít hiện vật cát giấy còn để lại được, nên chúng ta chỉ có thể tìm lại dấu vết. *Sưu thân kí* của Can Bảo đời Tấn chép: "Thời Hán Vũ đế, sủng ái Lí phu nhân, sau khi phu nhân chết, Đế thương nhớ không nguôi. Phương sĩ người Tề Lí Thiệu Ông gọi được thần, đến đêm buông màn trước, chong đèn nến, rồi để Đế vào ở trong trướng của mình, nhìn ngóng từ xa. Thấy một người con gái đẹp ở trong trướng, hình dạng như Lí phu nhân. "Cao Thừa Ân đời Tống theo thuyết đó, trong *Sự vật kì nguyên* nói rằng Lí Thiệu Ông" đem vào trướng, chong đèn nến trong đó, lấy giấy khắc hình phu nhân rồi dọi cái bóng lên màn". Tống Lãm đời Lương viết sách *Kinh Sở tuế thời kí* nói rằng: "Mùng 7 tháng giêng là nhân nhật, lấy 7 thứ rau làm bánh, cát lựa làm người hoặc trở lá vàng làm người đem dán lên bình phong, hoặc cũng mang trên tóc mai. Còn làm trăm hoa cài đầu để tặng nhau". Lại nói: "Trâm hoa cài đầu bắt đầu từ đời Tấn, phỏng theo thuy đó, khắc hình Tây vương mẫu cài trâm..." Hiện vật trâm hoa cát giấy đời Đường của Trung Quốc, nay được tàng giữ ở Nhật Bản. Có thể thấy rằng: đời Tấn cát giấy đã liên quan mật thiết với các ngày tết dân gian.

Đời Hán, Phật giáo truyền vào Trung Quốc, trải qua Ngụy Tấn đến Bắc triều thì hoà trộn với văn hoá dân tộc Trung Hoa, nghề cắt giấy bản địa Trung Quốc cũng đi vào cả mảnh tịnh thổ Phật giáo ấy. Đến nay, trong các lễ mừng miếu vũ chùa Phật cũng không thể thiếu được tục cắt giấy để điểm tô không khí tết Phật giáo.

Thi nhân đời Đường là Đỗ Phủ viết trong *Bành nha hành*: “Noãn thang trạc ngã túc, Tiễn chỉ chiêu ngã hồn” (nước nóng rửa chân ta, cắt giấy vời hồn ta). *Ngọc chúc tán điển* chép: “ngày lập xuân, trong dân đều cắt lụa màu thành hình chim én, dán lên cột hiên, hoặc cài lên. Dán chữ “Xuân”... Ngày mừng 7 là ngày nhân nhật, nhà nhà cắt lụa màu hoặc trở vàng lá làm hình người, đem dán lên bình phong, hoặc cài lên tóc mai”. Như vậy đủ thấy được bộ mặt của nghệ thuật cắt giấy dân tộc đời Đường, cũng đồng thời đã phản ánh cắt giấy vụ thuật chiêu hồn. Phong tục cắt giấy chiêu hồn đến nay vẫn còn lưu hành khá rộng khắp ở các miền biên viễn của Trung Quốc.

Cắt giấy Trung Quốc phát triển đến đời Tống đã hết sức phong phú, phẩm chủng và kĩ xảo đều ngày càng thành thực. Sách *Đường Tống dị sự* chép: “Vùng Nam Bắc các sông Hoài hà và Trường Giang, ngày năm tháng năm chế độ cài trâm và trang sức cực kì tinh khéo thường dùng lụa là cắt ghép, hoặc thành hình tiên Phật, cầm điểu, trùng ngư, bách thú, hoặc bát bảo quần hoa, hoặc con nhện bằng the nhiễu, hoặc

lân phượng bằng gấm đoạn, hổ dũi rồng nhung, tác kẻ cỏ bài, nào bộ ngựa ve sầu, nào dưa leo bầu bí, thứ nào cũng giống như thật, gọi là "Đậu nương". Sách *Chí đường tạp sao* của Chu Mật nói: "Từ trước các phố lớn cụ đô có những người cắt hoa rất tinh diệu, muốn cắt gì được nấy. Có Trung Ngôã Du Kính Chi, cắt chữ các nhà đều chuyên môn, sau đó, bỗng có thiếu niên có thể cắt chữ và hoa trong tay áo, càng khéo hơn mọi người, thế là nổi tiếng một thời ngày nay không còn được như vậy nữa".

Tô Châu phú chí đời Minh chép: "Vào năm Gia Tĩnh chế tạo đèn bằng the kép, cắt giấy thành hình hoa trúc cầm điệu. Tô màu đậm nhạt khác nhau, đốt chảy nển ra bôi lên, dùng the mỏng phồng theo, soi lên mặt trời thì sáng lên lóng lánh, hoa cỏ dập dờn, rung rinh trong khói nhẹ, hết như thật không ai phân biệt được. Có thể thấy rằng cắt giấy nhuộm màu ở đời Minh đã được ứng dụng rộng rãi".

Vì lí do thời gian, cắt giấy đời Thanh được lưu giữ lại nhiều, các mẫu hoa truyền thống lưu truyền trong dân gian ngày nay phần nhiều là của đời Thanh truyền lại.

Từ ngày thành lập nước Cộng hoà nhân dân Trung Hoa đến nay, theo đà phát triển của khảo cổ học, huấn hồ học, dân tộc học, dân tục học, nghiên cứu mỹ học, đặc biệt là thập kỉ tám mươi của thế kỉ này các chuyên gia học giả và họa sĩ Trung Quốc dưới sức va đập mạnh mẽ của văn hoá phương Tây, đều đổ dồn mắt vào khu vực văn hoá dân gian để tìm

kiếm cội nguồn văn hoá bản địa, hấp thu dinh dưỡng của nó, hoàn thiện lí luận văn hoá dân tộc nghệ thuật dân tộc. Thời kì mới giải phóng, bộ văn hoá đã đặt tên cho mười nghệ nhân nổi tiếng là Triệu Cảnh An, Hoàng Tục Thiên... và xuất bản tập tác phẩm của một số nghệ nhân cá biệt. Mười năm gần đây, trên cơ sở của các nghệ nhân sẵn có, các chuyên gia học giả về các địa phương thu thập dân phong, đã phát hiện nhiều lão nghệ nhân, thu thập được nhiều tác phẩm cát giấy quý giá, các tỉnh các địa phương đều đã xuất bản tập cát giấy. Nghiên cứu cát giấy cũng đang không ngừng đi sâu. Thực tiễn chứng tỏ rằng cát giấy dân gian Trung Quốc chẳng những là tư liệu thực chứng không thể thiếu được của dân tộc học, huấn hử học, dân tộc học, nghiên cứu mĩ học, mà còn là một trong những con đường hữu hiệu để tìm cách giải cho được câu đố về văn hoá Trung Quốc nguyên thủy.

Tư duy của cát giấy Trung Quốc là một kiểu tư duy đối ứng điển hình. Sự phát triển của nó hết sức lâu dài và gian nan, kể từ khi loài người sử dụng kí hiệu thứ nhất, vì người ta mê hoặc không hiểu được sự sống, thiên nhiên, động thực vật... là những lực lượng thần kì, nay bắt đầu tìm cách giải thích, như vậy thì phải dựa vào các kí hiệu biểu đạt, cùng với sự nảy sinh ra nhiều quan niệm, thì những kí hiệu giải thích đối ứng cũng không ngừng sản sinh. Chẳng hạn như:

sùng bái sự sống, sinh thực, tổ tiên, cỏ núi, cây cối... bao gồm cả tô tem của các bộ lạc thị tộc... đều có những dấu hiệu và hàm nghĩa xác thực. Rất nhiều vật tượng tự nhiên như vậy đều được dùng làm kí hiệu thay thế quan niệm. Mà cắt giấy thì ra đời từ đời Hán nên về sau luôn luôn tiếp tục mãi tư duy đối ứng đó.

Sùng bái sự sống và sinh thực là một chủ đề vĩnh hằng luôn luôn xuyên suốt văn hoá dân gian Trung Quốc. Cắt giấy dân gian cũng như vậy. Như chùm kí hiệu biểu hiện sinh thực và tình yêu: cá giỡn sen, cò thăm sen, mèo nằm dưới sen, sóc ăn nho, chuột ăn bắp mỡ, diều bắt thỏ, rắn quán thỏ, hươu giỡn hoa mai, chim khách rộn hoa mai, thỏ ăn bắp cải, bướm đậu kim qua, mèo vỗ bướm, bướm đậu hoa cúc... Các động vật thực vật có sức sống và sức phồn thực cực mạnh được dùng để biểu hiện khát vọng đối với sự sống mới, sinh mệnh mới. Như: sen sinh hạt ⁽¹⁾, dưa hấu có hạt ⁽¹⁾, bầu có hạt ⁽¹⁾, kim qua sinh hạt ⁽¹⁾... đều dùng hạt để ví với sinh con đẻ cái. Và như con chuột, trong thập nhị chi là thuộc "tí", lại có sức phồn thực mạnh, được gọi là thần tí (cũng là tử: con). Quan hệ đối xứng như trên có thể liệt ra như sau:

Sinh dục, ái tình:

(1) Trong chữ Hán, tử là "hạt", đồng âm và có nguồn gốc từ chữ tử là "con"

- Dương, nam: sóc, chuột, rắn, diều, cò, chim khách, cá, bướm, mèo, thỏ, hươu.

- Âm, nữ: sen, nho, thỏ, bắp cải, hoa mai, hoa cúc, kim qua.

- Con: hạt dưa hấu, hạt thạch lựu, hạt bầu, hạt kim qua

Trên đây đã trình bày về phương pháp tư duy đối ứng trong cát giấy. Nhưng cùng một kí hiệu trong những kết cấu tổ hợp khác nhau thể hiện ra những thuộc tính khác nhau, biểu đạt những hàm ý khác nhau: trong hai nhóm mỗi nhóm hai kí hiệu là thỏ ăn bắp cải và diều bắt thỏ, thì giữa thỏ với bắp cải, thỏ ở thế năng động, bắp cải ở thế bị động, thỏ là dương tính, bắp cải là âm tính. Diều bắt thỏ, diều chiếm ưu thế, thỏ ở liệt thế, diều là dương tính, thỏ là âm tính, đó chính là sự vận dụng âm dương hổ biến trong các kí hiệu cát giấy.

Khi nhìn sang nghệ thuật dân gian châu Âu, châu Mĩ, châu Phi, thì thấy để biểu đạt quan niệm về sự sống và sinh thực như vậy, phần nhiều người ta dùng cơ thể người đầy đà béo tốt, bầu vú to và đầy căng, hoặc là cơ quan sinh dục rõ ràng. Còn trong cát giấy dân gian Trung Quốc, chú trọng thực hiện tư duy và cảm thụ tinh thần, chứ không mô tả chân thực vật tượng khách quan như trong tạo hình nghệ thuật phương Tây; là cảm thụ thiên nhiên bằng tâm linh, chứ không phải dùng một con mắt (phép thấu thị tự nhiên) để cảm thụ vật tượng tự nhiên một cách bị động. Kết cấu

tạo hình cát giấy nằm trong thời không gian vô hạn. Thí dụ như: đầu to mình nhỏ, mặt nhìn nghiêng lại có hai mắt, trên một cây ra mấy loại quả, trong một bức cát giấy có thể xuất hiện những giống quả khác mùa, trên mình động vật có thể nở hoa, trong bụng khỉ có khỉ con, trong bụng hổ, trâu cũng có con. Dù là cát cái nhà thì cũng phải cất cả các thứ đồ đạc trong nhà. Đó đều là sáng tạo cát giấy dân gian. cách tạo hình này xuất phát từ mô thức tư duy và tiêu chuẩn thẩm mỹ truyền thống Trung Quốc, tức là quan niệm cấu toàn cấu mĩ. Bất kể là vật tượng biến đổi như thế nào, thì cũng tạo hình theo hình dáng vốn có của nó. Cách biểu hiện quan niệm thời gian và vận động của cát giấy Trung Quốc thì có nguồn gốc từ lâu. Từ rất xa xưa, "chim cồng mặt trời" trong gốm màu đã có, *Sơn hải kinh* chép: "mặt trời mọc mặt trời lặn đều chở trên chim quạ" ⁽¹⁾. Trong gạch vẽ tranh đời Hán, có "quạ trong mặt trời" (nhật trung ô), "thỏ trong mặt trăng" (nguyệt trung thố) cũng là biểu hiện của quan niệm vận động. Và như "chim chín đầu", "gà ba đầu", "ngựa nhiều đầu ăn cỏ", "người nhiều mặt"... cũng là biểu hiện hiện tượng vận động trong thời gian tương đối.

Cát giấy sở dĩ thành một môn loại nghệ thuật độc lập, không chỉ vì phương thức tư duy, quy luật tạo hình và mục đích độc đáo của nó, mà còn vì đặc tính của ngôn ngữ ở bản

(1) nguyên văn chữ Hán: "Nhật xuất nhật lạc giai tải u ô"

thân nó. Tức là tính độc đáo của công cụ và chất liệu thể hiện ra trong kĩ thuật chế tác.

Giấy là chất liệu tấm mỏng, dễ gấp, dễ rách, dễ cháy, dễ tô màu, dường như khuyết điểm nhiều hơn ưu điểm. Thế nhưng, chính những hạn chế của nó lại tỏ rõ cái đặc tính của nó khiến chất liệu khác không thể thay thế được. Đó là: gấp xếp, có gấp đôi mép, có gấp đôi theo bán kính của vòng tròn, trong giới hạn của sức cắt kéo, nhiều nhất có thể gấp 16 lớp, có thể đạt được hiệu quả làm ít mà lợi nhiều. Thí dụ như cắt giấy 16 lớp gấp đôi theo bán kính vòng tròn, chỉ cắt một diện tích một phần mười sáu, khi mở ra thì diện tích cắt gấp 16 lần. Cắt giấy nhuộm màu, là dùng giấy Tuyên chỉ của Trung Quốc, cắt thành hình xong, tô bảy màu, màu tươi dịu, được đông đảo người ưa chuộng. Cắt giấy chọi màu (dân gian gọi là "đổi nhà" - hoán đường tử) tức là dùng kéo đi trên giấy, có thể sản sinh được hai hình hoàn toàn khớp nhau, tức là cắt trên giấy được một hình dương, thì trên tấm giấy ban đầu sẽ để lại một hình âm. Nếu đem hình dương đặt lại vào chỗ cũ, thì trước mắt ta lại vẫn là một tờ giấy. Chọi màu tức là lợi dụng đặc tính đó của giấy dùng từ bốn tờ trở lên giấy khác màu, chồng lên cắt một lúc, trong quá trình cắt đem các hình cắt được xếp sang bên theo thứ tự. Đoạn dùng các hình dương ghép tùy ý vào bốn tờ giấy mang hình âm kia, điều phối màu sắc cho hợp ý rồi dán cố định lại. Ta sẽ có bốn tác phẩm tạo hình giống nhau với màu sắc khác nhau. Cắt giấy bằng các cách cắt kéo, xé, đốt,

nhuộm, ghép, xén thì càng có thể sản sinh hiệu quả nghệ thuật đặc biệt kỳ lạ. Khắc giấy là một đỉnh cao ứng dụng đặc điểm phức số của cát giấy. Khắc giấy nhiều nhất một lần có thể khắc trở mấy trăm tờ, như tiền giấy dùng trong tế tự dân gian, dùng dao tương đối khoẻ, đóng gỗ bằng búa, như vậy một lần có thể cắt được mấy trăm tờ tiền giấy giống nhau. Khắc giấy tinh tế nhất cũng có thể một lần trên chín chục tờ. Khắc giấy Lạc thanh Giang Tô, khắc giấy huyện Uy ở Hà Bắc, đều là dùng giấy Tuyên chỉ, ngâm nước ép chặt, hong khô phẳng, rồi đem khắc trở, dao thật mỏng, cầm dao hơi lệch là có thể gấp gãy. Kỹ thuật sử dụng dao rất tinh vi, đường trở nhỏ có thể như sợi tóc, khiến người xem không ngớt trầm trở.

Cát giấy dân gian Trung Quốc khác nào một cây cổ thụ chọc trời, trải bao tang thương biến cải nó vẫn mọc rễ đâm chồi trong mảnh đất phì nhiêu của văn hoá nguyên thủy Trung Quốc và nay đã trĩu cành sai quả, tích lũy trí tuệ và kết tinh nghệ thuật của bao thế hệ người lao động. Là nghệ thuật folklore của Trung Quốc và của cả nhân loại, dòng sữa ngọt của nó sẽ ngày càng thấm nhiều vào trong máu của các nghệ sĩ nghệ nhân hiện đại và trong tác phẩm muôn màu của họ.

VIII

THIÊN DƯƠNG SINH

**DƯƠNG SINH HỌC CỦA Y HỌC TRUNG QUỐC
LÀ TÀI SẢN QUÝ HOÁ CỦA VĂN HOÁ
DƯƠNG SINH THẾ GIỚI.**

Lạc Bản

Đồng Kỳ Quyền

Dư Huy

Con người cũng như các động vật khác, đều phải trải qua quá trình tự nhiên sinh ra, trưởng thành, tráng kiện già yếu rồi chết. Loài người trong quá trình đấu tranh với bệnh tật, khí hậu mưa gió nóng lạnh khắc nghiệt thất thường của giới tự nhiên, đã không ngừng tích lũy được nhiều kinh nghiệm để tự bảo vệ mình, nhận thức rõ lớp người càng về sau này, càng có thể xúc tiến thúc đẩy sự sinh trưởng phát dục, tăng cường được năng lực để kháng bệnh tật của cơ thể, làm chậm sự già yếu kéo dài tuổi thọ của con người. Trong đó tổ tiên người Trung quốc đã đạt được thành quả to lớn và kinh

nghiệm phong phú trong việc tìm hiểu và ứng dụng các vị thuốc để bồi dưỡng sinh lực bảo vệ sức khỏe kéo dài tuổi thọ của con người.

Trong cuốn *Thần nông bản thảo* một chuyên tác về vị thuốc của Trung quốc đã chỉ rõ một số lượng vị thuốc có tính chống lại sự suy thoái già lão của con người. Cuốn sách này phân các vị thuốc ra làm ba loại: nhất - nhì - ba. Vị thuốc thượng hạng là vị thuốc có ích cho việc kéo dài tuổi thọ có đến 132 vị thường dùng cho việc kháng lão. Các y gia đời sau như đời Tấn: Cát Hồng có sách *Tiểu hâu bị cấp* (Phương thuốc cấp cứu gãy khuỷu tay), Vương Đào có sách *Kim yển phương* đã thu thập được rất nhiều phương thuốc dưỡng sinh kháng lão. Còn tản mạn ở trong các y gia nhiều đời về các phương thuốc này lại càng không kể hết. Ngoài ra, còn lưu truyền trong dân gian các phương thuốc bí truyền gia truyền các phương thuốc được giấu kín chỉ dành cho hoàng gia được dùng trong các cung đình từ bao đời nay cũng là một phần quan trọng trong việc vận dụng các vị thuốc để dưỡng sinh kháng lão.

Kết quả nghiên cứu phương thuốc đối các với phương thuốc bảo vệ sức khỏe bí mật của cung đình hai đời Thanh Minh của giới y học Trung quốc, đã dẫn đến sự chú ý và coi trọng của giới y học Trung quốc và nước ngoài.

Thành quả nghiên cứu các phương thuốc bí mật về bảo vệ sức khỏe của cung đình Minh Thanh, đã và đang phát

huy tác dụng mạnh mẽ trong việc bảo vệ sức khoẻ cho nhân dân trong nước và nhân dân thế giới.

Vương Song đời Hán từng nói "Dưỡng sinh tự ninh, thích thời tác tiết, bế mệnh tác thương, ái tình tự bảo, thích phụ được vật dẫn đạo thứ dị tính mệnh khả diên, kỳ tất bất lão" (*Luận Hoành - Tự luân thiên*) có nghĩa là biết bồi dưỡng sinh học thì khoẻ mạnh, biết thích nghi với thời tiết thì cơ thể được điều hoà, sinh dục điều độ biết bảo vệ tinh khí, lấy thuốc để dẫn đạo bổ sung khi cần thiết, nhất định sẽ kéo dài tuổi thọ, tất nhiên là sẽ không già. Điều đó đã nói lên biết ứng dụng các vị thuốc để dưỡng sinh kháng lão là một trong những biện pháp quan trọng.

Trung y cho rằng con người ta có khoẻ mạnh hay không, có được trường thọ hay không, có quan hệ mật thiết với hai tạng là Tỳ và Thận, là vì Thận là vốn có trước tiếp nhận cái tinh của cha mẹ, là nguồn gốc của sự sống, là nơi ở kín đáo của nguyên âm và nguyên dương của con người, thận giữ tính quyết định sự sinh trưởng, phát dục, sinh thực và suy lão của con người. Tốc độ suy lão của con người với công năng của thận có tương quan mật thiết với nhau, nếu thận khí thịnh thì con người khoẻ, quá trình suy lão sẽ chậm đến hơn.

Còn Tỳ là vốn có sau này, là cơ quan để dự trữ là kho tàng của cơ thể, là nguồn gốc để sinh ra khí phát dục đều phải dựa vào tỳ và thận không ngừng cung cấp các chất dinh

dưỡng. Công năng của Tỳ và Thận có được kiện toàn hay không, có trực tiếp quan hệ đến sức hấp thụ và tiêu hoá chất dinh dưỡng kháng lão đều bắt đầu từ hai tạng Tỳ Thận, để hỗ trợ điều hoà khí huyết, lưu thông kinh lộ hiệp đồng phủ tạng.

Quá trình sống của loài người là quy luật tự nhiên, dùng vị thuốc để dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ đều có thể giúp cho con người kéo dài tuổi thọ, làm cho quá trình suy thoái già lão đến chậm, tăng cường sức đề kháng và tu bổ hồi phục sức lực. Nhưng thuốc bổ không thể thay thế sự chủ động rèn luyện và bảo dưỡng gìn giữ sức khoẻ của bản thân con người, càng không thể có tiên đan diệu dược trường sinh bất lão.

Truyền thống ứng dụng vị thuốc của Trung y chủ yếu dựa vào động vật và thực vật thiên nhiên là chính. Căn cứ vào sự chỉ dẫn của lý luận đông y, dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ cần chú ý những nguyên tắc sau đây.

1. Biện chứng dùng thuốc. - Trung y trị bệnh là dựa vào phiên tính của vị thuốc và công hiệu của nó để sửa chữa phiên tính của bệnh tật trong cơ thể con người, sửa chữa sự không điều hoà giữa âm dương, sửa chữa khí huyết thất hoà, âm dương thất diệu. Ví dụ như vận dụng vị thuốc có tính hàn lương để trị các bệnh có tính ôn nhiệt. Vị thuốc kéo dài tuổi thọ, đa số là dùng cho các vị cao tuổi, người già yếu, cơ thể suy nhược nhiều bệnh. Đặc điểm sinh lý của người già là tạng phủ đa số yếu kém hư, đồng thời có thể kiêm hữu

thực tà (Bộ phận yếu kém không đều nhau, cái khoẻ, cái yếu mất cân đối) trong hư có thực hư thực tương kiêm. Cho nên, khi vận dụng thuốc bổ cần phải căn cứ vào thể chất khác nhau của từng người, tính chất của bệnh với yếu cầu hiểu rõ thực hư của hàn nhiệt, dùng thuốc bổ có thể bổ sung chất dinh dưỡng mà con người thiếu, tăng cường được thể chất, nhưng thuốc bổ không phải là thuốc vạn năng, bản thân của nó có nhiều loại không giống nhau. Mỗi loại thuốc bổ đều bổ riêng cho từng loại khác nhau, thường chia ra 4 loại: bổ khí, bổ máu, bổ dương, bổ âm. Khi dùng thuốc bổ phải căn cứ vào thể chất từng con người và bệnh tật đã gây ra sự lộn xộn cho con người, để dùng thuốc bổ tương ứng. Có như vậy mới phát huy tác dụng của thuốc bổ, đạt được tăng cường sức khoẻ, điều dưỡng cơ thể, đạt hiệu quả phòng bệnh phòng lão. Ngược lại, không rõ thực hư, không rõ thể chất con người, lạm dụng thuốc bổ không những không đạt hiệu quả, mà còn dẫn đến hiệu quả không tốt, ảnh hưởng xấu đến sức khoẻ. Danh y đời Thanh Trình Trân đã từng nói: "Phải hiểu hết ý nghĩa của việc bồi bổ, nếu không sẽ gây ra tác hại vô cùng, đáng bổ mà không bổ, là người không biết gì, không đáng bổ mà bổ lại là không biết gì nữa, khi cần bổ mà không phân biệt khí huyết, không phân hàn nhiệt, không biết hoãn cấp, không phân ngũ tạng, không biết rõ điều cơ bản thì lại là người không biết gì nữa".

2. Theo thời tiết mà dùng thuốc. - Trung y học cho rằng "Thiên nhân tương ứng", nhấn mạnh dùng thuốc dưỡng sinh

bảo vệ sức khoẻ, phải biết kết hợp thời tiết khác nhau giữa bốn mùa mà có gia giảm thay đổi. Giới tự nhiên có khí hậu thay đổi; mùa xuân ôn hoà, mùa hè nóng nực, mùa thu mát mẻ, mùa đông rét mướt, tương ứng hình thành quy luật tiêu trưởng: xuân có sinh, hạ có trưởng, thu thu hoạch, đông cất giấu tàng trữ. Âm dương tiêu trưởng của giới tự nhiên cũng vậy, cũng ảnh hưởng đến sự thay đổi âm dương thịnh suy của con người. Cho nên, nói thuốc bổ dưỡng sinh mùa, mà áp dụng nguyên tắc bổ dưỡng tương ứng. Như Tôn Tử Mặc y gia đời Đường đã nói: "Phàm nhân xuân phục tiểu tục mệnh thang ngũ tích, cập chu bổ tán cách nhất tích; hạ đại nhiệt tắc phục thận lịch thang tam tích, thu phục hoàng kỳ đẳng phàm nhất lưỡng tích, đông phục dược tửu lượng tam tích, lập xuân tắc chỉ. Thử pháp chung thân thương nhĩ, tắc bách bệnh bất sinh ai".

Tức là nói phải căn cứ vào sự thay đổi của thời tiết bốn mùa mà dùng các thứ thuốc bổ là tốt nhất. Giới tự nhiên mùa đông thuộc mùa tàng trữ cất giấu, tương ứng con người cũng ở vào thời gian cần tu bổ vào mùa đông. Thời gian này dương tiêu âm trưởng, âm chủ tàng, nhờ vậy năng lực của thuốc dễ tổn tích, phát huy đầy đủ công hiệu của nó, khiến cho thành phần dinh dưỡng của thuốc được tàng trữ ở mức độ cao nhất trong cơ thể, là thời tiết tốt nhất để các bậc cao tuổi người già yếu uống thuốc bổ. Mùa đông rét đậm, căn cứ tình trạng thể chất mà bổ ôn: như uống nhục quế, long nhãn, nhân sâm, thực địa. Tiết mùa xuân dương khí dần dần tăng

lên, có uống thuốc bổ cũng phải căn cứ và thuận với sự thay đổi của thời tiết của giới tự nhiên, mà uống một số thuốc hanh - ôn v.v... Phương nam khí mưa xuân liên miên thì thích hợp uống các thuốc "Phương hương hoa kiện tỳ táo thấp" (uống các loại hoa thảo có mùi thơm, chống táo và tê thấp kiện tỳ) như đẳng sâm, bạch truật, bộ lan, tiêu hương, phục linh) mùa hạ dương khí thịnh, ngày dài đêm ngắn nóng nực, con người ra nhiều mồ hôi, có thể căn cứ vào thể chất của từng người đặc điểm của từng người mà chọn vị thuốc có tính lương mát ích khí sinh tâm dịch, bổ tỳ vị, bổ tinh như mạch đông, đẳng sâm, thạch斛, dưa hấu, hoa cúc, sâm âu châu, mộc nhĩ trắng. Mùa thu khí dương suy giảm dần khí hậu khô, dễ thương tâm dịch, uống thuốc bổ thì chọn các loại bổ âm nhuận táo là chính, như sa sâm, ngọc trúc, bách hợp, thạch斛 v.v.

3. Phải thích hợp theo người - Hình thể con người có to có nhỏ, có béo có gầy, khí có thịnh có suy, tạng có hàn có nhiệt, thận có người yếu người khỏe, tính chất có âm có dương, sinh trưởng có nam có bắc, tính tình có cương có nhu, gân cốt có cứng có dòn, con người có người nhàn hạ người vất vả, tuổi có cao thấp, mức ăn uống dinh dưỡng từng người có cao có thấp, tâm tình có người buồn người vui, lại thiên thời thì hoàn cảnh nóng lạnh khác nhau, bệnh mắc phải có nặng có nhẹ, nhất luật bốc thuốc tùy tiện, thể chất con người chịu đựng khác nhau thì lợi hại tương phản. Ý muốn nói rằng do thể chất khác nhau, mức độ liều lượng (uống

thuốc cũng tương đối) khác nhau. Người già là người suy dương, trẻ con là người có âm của trẻ con dương của trẻ con, phụ nữ âm nhiều dương ít, nam giới dương nhiều âm ít, khi dùng thuốc cho thuốc bổ thuốc phải nhận kỹ những đặc điểm của thể chất mà chọn loại thuốc nào, không được bổ nhu nhau. Người âm hư trong nóng, không được dùng loại thuốc ôn dương, để tránh hao tổn tân dịch. Người dương hư tránh dùng thuốc bổ âm để tránh trợ âm thương tổn dương. Người viêm thấp suy nghĩ nhiều không thể dùng thuốc bổ âm, để tránh trợ thấp tổn thương dương v.v. Ngoài ra uống thuốc bổ cần uống lúc sáng sớm hay trước khi đi ngủ.

Theo đà chuyển biến của mô thức y học, trọng điểm nghiên cứu y học đã bắt đầu từ y học lâm sàng chuyển sang hướng y học dự phòng và y học phục hồi sức khỏe (y học kháng phục). Sức khỏe và trường thọ là nguyện vọng chính đáng tốt đẹp của loài người thường mong muốn, nên dưỡng sinh bảo vệ sức khỏe càng ngày càng được nhiều người chú ý. Trong y dược không những đã phát huy tác dụng to lớn trong việc bảo vệ sức khỏe kéo dài tuổi thọ dân tộc Trung hoa, mà đối với việc dưỡng sinh bảo vệ sức khỏe hiện nay cũng được các nước trên thế giới quan tâm coi trọng chú ý. Mọi người đều biết, tây dược có thể giảm nhẹ và chữa được rất nhiều bệnh, nhưng nó đều là thuốc do các chất hoá học hợp thành, cho nên có nhiều tác dụng phụ, bản thân không có sẵn chất dinh dưỡng, giá trị không có công hiệu dưỡng sinh bảo vệ sức khỏe tăng cường sức đề kháng của cơ thể.

Còn Trung y dược đại đa số là thực vật, khoáng vật động vật thiên nhiên, đại đa số không có tác dụng phụ, lại có nhiều chất dinh dưỡng, có thành phần hữu hiệu mà cơ thể không những có thể phòng trị bệnh, tăng cường sức đề kháng và sức phục hồi đối tổn thương của cơ thể nhờ đó mà làm chậm được quá trình suy lão, bồi dưỡng sinh lực bảo vệ sức khoẻ. Điều này Tây dược không thể so sánh được.

Cho nên Trung y có có ưu thế rõ ràng về mặt dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ, kéo dài tuổi thọ cần không ngừng được khai thác và mở rộng.

TRUNG QUỐC DƯỢC THIỆN - BẢO VẬT CỦA NỀN VĂN HOÁ ĂN UỐNG THẾ GIỚI.

Vương Kỳ

Lạc Bản

Dược thiện là một môn khoa học nhánh (phân chi) được xây dựng và phát triển trên cơ sở hiệu pháp ăn uống của truyền thống Trung quốc, là một bộ phận của y học Trung hoa. Dưới sự chỉ đạo của cơ sở lý luận Trung y, thông qua việc đưa Trung dược phối hợp với thực phẩm, trải qua kỹ thuật gia công đặc biệt, chế biến thành từng viên thuốc có hình dáng phù hợp, có mùi vị, có màu sắc, để đạt mục đích bồi dưỡng sinh lực, chống lão hoá và chữa trị các bệnh tật. Loại thực phẩm có kết hợp với thuốc để bồi dưỡng sức khoẻ và chữa trị bệnh như vậy gọi là dược thiện.

Dược thiện là một trong những biện pháp quan trọng để dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ của truyền thống Trung quốc, được nhân dân Trung quốc, trong quá trình tìm kiếm thức ăn trong thiên nhiên đã dần dần nhận thức được một số động vật thực vật, vừa có thể chống đói vừa có hiệu quả chữa bệnh, từ đó, từng bước tích lũy dần dần, biết được thông qua

ăn uống để dưỡng sức để bảo vệ sức khoẻ và chữa trị bệnh tật.

Theo đà phát triển của xã hội sự sản xuất phát triển dần lên, sự xuất hiện của lửa làm thay đổi việc gia công các loại thức ăn nước uống, việc bào chế thuốc cũng đưa lại nhiều thay đổi. Nhân loại kết thúc thời kỳ nguyên thủy ăn sống nuốt tươi, đi vào thời kỳ mới, thức ăn được nấu hoặc nướng chín.

Theo sử liệu đã ghi chép, từ đời Thương thế kỷ thứ 17 đến thế kỷ 11 trước công nguyên, Trung quốc đã biết dùng phương pháp ăn uống để trị một số bệnh (liệu pháp ăn uống). Lúc đó, Trung y đã có phân khoa thực y (y học về thực phẩm). Thực y là khoa chuyên nghiên cứu vệ sinh và dinh dưỡng của thực phẩm và đã biết vận dụng liệu pháp ăn uống để chữa trị bệnh.

Trong sách *Chu lễ* có ghi: "Lấy ngũ vị, ngũ cốc làm thuốc dưỡng bệnh, lấy ngũ khí ngũ sắc ngũ thanh để ru cái sinh cái tử của con người. Sự phát sinh ra rượu và sử dụng rượu, đối với dược thiện có tác dụng rất lớn. Rượu có thể ôn dương thông huyết mạch, trợ thế cho thuốc, đồng thời phối hợp với thuốc có thể thành rượu thuốc để dùng vào việc cung cấp chất dinh dưỡng cho cơ thể bảo vệ sức khoẻ và chữa trị bệnh". Sách *Hoàng đế nội kinh* có ghi nguyên tắc trị bệnh: "Thuốc có thể trừ được bệnh, ăn uống cũng có thể trừ được bệnh, các loại gạo thịt, hoa quả, các loài rau ăn vào có thể

chữa được một số loại bệnh, để xướng nguyên tắc thuốc chữa bệnh cần phối hợp với các biện pháp ăn uống: cho rằng thuốc chữa trị bệnh, thêm ngũ cốc để dưỡng, ngũ quả để trợ, ngũ thái (5 loại rau) để bổ sung, khí vị phù hợp, phối hợp chặt chẽ, nhất định bổ tình ích khí.

Có thể nói đây là bước mở đường đầu tiên cho dinh dưỡng học hiện đại.

Theo đà phát triển của bản thảo học (môn học về các cây thuốc) và dược thiện học, đến đời Đường (618 - 907 sau công nguyên) trong *Thiên kim yển phương Thiên kim Di phương* của y gia, dinh dưỡng gia Tôn Tử Mạc đã có chương viết về biện pháp ăn uống trị bệnh bằng ăn uống (thực trị) để ra: "Phàm làm thầy thuốc, khi đã hiểu nguồn gốc bệnh của từng bệnh nhân đã mắc, trước hết cần nghĩ đến dùng liệu pháp ăn uống chữa trị đã, nếu biết liệu pháp ăn uống không chữa được, thì sau đó mới dùng thuốc". Đến đời Tống (960 -1279) sau công nguyên) dược thiện đã dần dần quen thuộc và phổ cập ở Trung quốc. Ở thời kỳ này dinh dưỡng học, dược thiện học đã có một số phát triển, một bước tiến rất lớn. Các sách của triều đình biên soạn đều có chuyên đề: liệu pháp ăn uống (thực trị môn), ghi chép rất nhiều loại dược thiện. Thái y Hối Tư Tuệ chuyên lo việc ăn uống cho hoàng đế viết ra sách *Ấm thiện chỉnh yếu* là đại biểu cho các sách chuyên về dược thiện. Cuốn sách này thừa kế tiếp nhận truyền thống Trung quốc có bổ sung thêm nhiều kinh nghiệm dược thiện tích lũy

trong nhiều năm về trước, tập hợp được nhiều mặt mạnh, nhiều ưu điểm của các bậc y gia tiền bối, đề ra được nhiều được thiện mới và phương pháp chế biến mới. Từ đời Minh đời Thanh về sau (1368 - 1911) được thiện càng được phát triển thêm một bước rất nhiều sách chuyên đề viết về được thiện và các vị thuốc chuyên đề về liệu pháp ăn uống được xuất hiện. Các loại được thiện kể cả chất lượng, cách chế biến cũng mỗi ngày một phong phú nhiều màu sắc hơn.

Được thiện là sự kết hợp giữa thuốc và thức ăn dung hoà giữa cao lương mỹ vị với dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ thống nhất thành một thể, là thể hiện tập trung tổng hợp y được Trung Hoa với cách nấu nướng chế biến điều chế Trung hoa Được thiện là một loại thực phẩm đặc biệt là hợp thành của ba bộ phận thuốc, dựa vào vị của thực phẩm, thực phẩm nhờ lực hỗ trợ để đạt mục đích có ích càng cao.

Được thiện là một bộ phận của y học Trung quốc, cho nên phương thuốc phối hợp giữa thực phẩm và thuốc đều được tiến hành dưới sự chỉ đạo của lý luận Trung y. Tức là có tính đến vị, tính công hiệu của thuốc, kết hợp với công dụng và tính lệnh (Phiên tính) của thực phẩm mà chọn lựa phối hợp, để dựa vào công hiệu của được thiện mà sửa chữa những lệch lạc trong cơ thể, khiến cho sức khoẻ đề kháng bệnh tật và công năng của phủ tạng.

Đặc sắc nhất của Trung y là quan niệm tổng thể (chỉnh thể) và biện chứng luận trị. Cho nên khi ăn uống được thiện

cũng nên thực hiện dưới sự chỉ đạo của lý luận này. Nên căn cứ đặc điểm thể chất của từng người mùa vụ thời tiết, điều kiện hoàn cảnh địa lý v.v để chọn lọc loại dược thiện nào nên ăn nên uống.

Như tạng người khí hư, thì nên chọn loại dược thiện bổ khí, để bổ ích phế khí, kiện toàn sự vận động của từng người v.v tăng cường công năng của phủ tạng và sức đề kháng bệnh tật, dược thiện nên dùng là: cháo nhân sâm, nhân sâm hầm sen, hoàng kỳ khởi liệu hầm bồ câu sữa, hoàng kỳ nhân sâm kho bung hầm với cá sồng. Người tạng huyết hư, sắc mặt vàng khô héo, chóng mặt hoa mắt ù tai, tâm hoảng loạn tim đập nhanh, mệt mỏi tay chân rã rời thì chọn dược thiện bổ huyết dưỡng gan bổ tim ích tỳ, như quy sâm hầm gà mái, hoặc nấu cách thủy, dương quy tần thịt dê táo hồng gừng long nhãn ngâm mật ong, hà thủ ô hầm gà, v.v, mùa đông giá rét thích hợp các loại dược thiện ôn tính, ôn dương tán hàn, như điền thất hầm gà, đảng sâm ninh thịt bò, nhục quế hầm gà cách thủy, táo hồng ninh chân dỏ v.v.

Chế biến nấu nướng theo kiểu Trung quốc có đặc sắc nổi tiếng thế giới về màu sắc hương vị và hình thức. Dược thiện chính là áp dụng kỹ thuật chế biến truyền thống để tiến hành gia công thực phẩm với thuốc. Do tính chất hợp thành đặc biệt của dược thiện, cho nên trong quá trình chế biến cũng phải áp dụng phương pháp chế biến và phối hợp đặc biệt, để phòng ngừa sự mất mát và hao tổn thành phần hữu

hiệu hết sức tránh bị phá hoại mất chất, để phát huy đầy đủ công hiệu của dược thiện đã có, và cũng dưới tiền đề này cần phải tính đến bản thân màu sắc, mùi vị và hồng thể của dược thiện để sao cho dễ ăn dễ uống hợp khẩu vị hợp với mọi người. Kiểm tra việc nấu nướng thức ăn bình thường có đảm bảo chất lượng hay không, đều thông qua vị giác và cảm thụ của miệng, còn dược thiện thì lại phải chú trọng đến sự làm sao cho phát huy được công hiệu; nếu trong quá trình điều chế gia công, tính vị và công hiệu của thuốc thực phẩm bị phá huỷ thì sẽ mất đi giá trị của dược thiện. Cho nên, trong việc điều chế gia công nấu nướng dược thiện, phải căn cứ đặc điểm của thực phẩm và thuốc trong dược thiện để có sự phân biệt. Phương pháp điều chế nấu nướng dược thiện có ninh, hầm, luộc nấu cách thủy, lùi, rang, xào, tráng, hong, chiên, rán, đốt, sao, quay, nướng v.v. nhưng chủ yếu là ninh, hầm, nấu. Bởi vì, những vị thuốc có nhiều chất dinh dưỡng bảo vệ sức khỏe dùng trong dược thiện, đa số thuộc các loại thuốc bổ, ngọt ôn bình, phải trải qua một thời gian dài gia công ở mức độ tối đa, mới giải phóng được thành phần hữu hiệu, để đạt tới có hiệu quả làm cho thân thể khỏe mạnh. Trong quá trình chế biến, chủ yếu, vẫn lấy thuốc nguyên chất, thực phẩm nguyên chất làm chính khi cần thiết có thể thêm tá dược, nguyên liệu phụ khác.

Dược thiện có rất nhiều loại, có thể căn cứ vào nhu cầu khác nhau và phương pháp gia công khác nhau mà có nhiều hình dạng khác nhau, có loại lấy bột mì viên thành viên, có

loại dưới dạng cao, có loại dưới dạng sệt có loại dưới dạng nước (rượu thuốc, chè thuốc) có loại dạng bột, có loại viên tẩm mật ong, có loại dưới dạng bánh ngọt kẹo v.v

Trong sự phối hợp dược thiện, cần chú ý giữa các loại thực phẩm với nhau, giữa thực phẩm với thuốc, giữa thuốc và thuốc. Hết sức chú ý đến những vị thuốc đã có chỉ định không được phối hợp với nhau và cấm chỉ bệnh này không được dùng thực phẩm kia v.v. Ví dụ đậu xanh tính ôn lương vị ngọt thanh nhiệt, giải độc lợi tiểu tiện, tiêu đờm, tiêu nóng chỉ khát đối người hư hàn không được dùng, người đau đầu không được ăn các sản phẩm phụ phế phẩm của gà sống tôm cua v.v.

Căn cứ công dụng dược thiện có thể phân ra các loại như sau:

1. Dưỡng sinh bảo vệ sức khỏe, kháng lão. - Chủ yếu chọn một số vị thuốc bổ loại bình, tính vị bình hoà phối hợp với một số thực phẩm có tác dụng tẩm bổ như gà vịt, cá chép v.v. Chế thành thực phẩm dược thiện hay rượu thuốc v.v. Loại dược thiện này có thể tẩm bổ cơ thể, làm mạnh gân cốt chống suy lão, kéo dài tuổi thọ, tăng cường năng lực để kháng bệnh tật và tuổi thọ, tăng cường năng lực để kháng bệnh tật và công năng miễn dịch. Ví dụ: nhân sâm phòng phong dục, sa nhân dục, hoàng tinh dục, rượu sâm khởi, trùng thảo áp thể v.v.

2. Bổ hư cường thể. - Chủ yếu thích hợp với người có cơ thể suy nhược cầm hơi phục sức khoẻ sau khi ốm nặng. Loại dược thiện này trọng tâm chú ý tăng cường công năng của phủ tạng, tăng cường thể chất khôi phục hoạt động công năng bình thường của cơ thể như thập toàn đại bổ, kiện tỳ, phục linh bao tử v.v.

3. Dược thiện trị bệnh - Loại dược thiện này chủ yếu nhìn thể chất cụ thể của bệnh nhân và đặc điểm bệnh lý mà chọn loại thuốc và thực phẩm gì để chữa bệnh và phụ trợ chữa bệnh, ví như địa hoàng mạch dục trị đỏ mắt buổi sáng, chè hoa cúc ô long trị gan cao huyết áp v.v.

Dược thiện sở dĩ có tác dụng cường thân kháng lão phòng trị bệnh là ở chỗ dung hoà dược công hiệu quả thuốc và thực phẩm cùng ở một thể. Các vị thuốc được chọn, đa số là thuốc bổ, như nhân sâm, hoàng kỳ, đương quy, câu khí, sơn dược v.v, thực phẩm đa phần là gà, vịt, cá, thịt lợn, thịt dê, đại mạch, dung hoà thuốc trong thực phẩm, không những dễ ăn uống mà còn có thể giúp cơ thể dễ hấp thụ. Trong dược thiện có các chất dinh dưỡng và năng lượng cần thiết cho cơ thể điều tiết sự thay thế vật chất nâng cao công năng miễn dịch của cơ thể, xúc tiến tuần hoàn của máu, cải thiện hoạt động công năng của tạng phủ. Điều này chỉ đơn thuần thuốc hay thực phẩm riêng rẽ là không thể đồng thời đạt được.

Tục ngữ có câu: Khám bệnh thì ba phần trị, 7 phần dưỡng. Dược thiện vạn trị nhờ dưỡng, vạn dưỡng nhờ ăn.

Biến thuốc tốt khó uống thành vật quý có màu sắc hương vị có thể phòng trị bệnh, lại kiêm dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ, ích thọ cường thân, là vật báu của văn hoá ăn uống Trung hoa, và là tinh tuý của y học truyền thống, là sáng tạo và kết tinh của trí tuệ dân tộc trung hoa.

Dược thiện tập trung phản ánh đặc điểm rõ nét về sự kết hợp giữa y dược Trung quốc và cách điều chế Trung hoa.

Trong lịch sử văn minh phương Tây không có biện pháp dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ và văn hoá ăn uống như dược thiện Trung quốc. Trước mắt dược thiện đang được phát triển mạnh ở Trung quốc, không những được mọi người dân trong nước Trung quốc ưa thích mà cũng được nhân dân thế giới ưa thích nhờ tác dụng dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ rõ nét cũng như màu sắc hương vị và hình dạng của nó.

Đó là một bộ phận của văn hoá Trung hoa đang dần dần được nhân dân thế giới biết đến, đang đi theo hướng toả ra thế giới vì sự nghiệp bảo vệ sức khoẻ của nhân dân thế giới mà cống hiến công sức nhiều hơn nữa.

ĐỈNH CAO TRÍ TUỆ VỀ DƯỠNG SINH HỌC VÙNG HOA HẠ:

Giữ gìn và vận động thì luôn khoẻ mạnh

Vương Kỳ
Lạc Bản

Đã từ rất lâu rồi, tổ tiên chúng ta đã nhận thức được rằng hoạt động sinh mệnh của loài người có quan hệ rất chặt chẽ với sự vận động. Cho nên đến nay vẫn nêu ra nhận định "vận động thì sẽ không suy thoái". Đó là một trong những đặc điểm chính của cách dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ cổ truyền của dân tộc Trung Hoa. Hàng ngàn năm nay, tổ tiên chúng ta đã sáng tạo ra tất nhiều cách rèn luyện thân thể có nét đặc sắc của Trung quốc và mang dấu ấn văn hoá dân tộc. Như *Khắc ý biên* của Trang Tử nói: "Người biết học đạo dẫn, biết dưỡng hình, là những mặt tốt để Bành Tổ sống lâu, thở ra hít vào, thải cái cũ đi, nhận cái mới vào, có sức khoẻ như gấu, dẻo dai như chim, tức là sống được lâu". Lại như *Thiên luận biên* của Tuân Tử cũng nói: "Giữ gìn tốt mà luôn vận động thì quanh năm không ốm, giữ gìn không tốt mà ít vận động, thì quanh năm khó mà trọn vẹn". Những điều đó nói lên rằng hàng ngàn năm trước đây, nhân dân ta đã biết

vận dụng phương pháp đạo dẫn để giữ gìn và rèn luyện sức khỏe. Tranh vẽ trên thẻ tre *Đạo dẫn đồ* khai quật và sưu tầm được ở mộ cổ đời Hán tại Mã Vương Đồi - Trường Sa, đã miêu tả rất sống động những người đủ các giới, đủ mọi lứa tuổi đang làm những động tác đạo dẫn, trong tranh còn ghi chú tên những động tác gì phòng được bệnh gì. Điều đó nói nên rằng, nhân dân ta ngay từ trước thời Tây Hán, chẳng những coi đạo dẫn là một thứ vận động để cho khỏe người, mà còn lấy đó làm những biện pháp để phòng một số tật bệnh nào đó. (*Thực dụng Trung y bảo kiện học* - Trương Kỳ Văn). Thời kỳ Đông Hán, nhà y học nổi tiếng Hoa Đà, đã sáng tạo và biên soạn ra ngũ cầm hương, tức là bát chước động tác của năm loài vật là hổ, hươu, gấu, dơi, ếch, biên soạn thành một bài công pháp về đạo dẫn. Đệ tử của Hoa Đà là Ngô Phổ đã rèn luyện theo phương pháp này, bền bỉ không mệt mỏi, cho nên đến lúc tuổi đã 90, tai mắt vẫn sáng suốt, răng còn nguyên vẹn. Việc xuất hiện của ngũ cầm ký, là bước phát triển rất lớn trong cách vận động dưỡng sinh cổ truyền, có tác dụng thúc đẩy khá lớn trong việc mở rộng hình thức vận động dưỡng sinh ở nước ta sau này. Các nhà dưỡng sinh đời sau, trên cơ sở gợi ý này, đã biên tạo ra nhiều phương pháp vận động dưỡng sinh, có những đóng góp quan trọng lớn lao trong sự nghiệp bảo vệ sức khỏe của dân tộc Trung Hoa. Rất nhiều công pháp cho đến ngày nay vẫn là một trong những phương pháp quan trọng bảo vệ sức khỏe của nhân dân nước ta, thậm chí của nhân dân thế giới. Việc

biên soạn và sử dụng các phương pháp vận động dưỡng sinh cổ truyền ở nước ta, được tiến hành dưới sự chỉ đạo của một hệ thống lý luận của y học Trung quốc. Cả một thể hệ và bài bản lý luận tương đối hoàn chỉnh, chẳng những có thể giữ gìn và tăng thêm sức khoẻ, hơn nữa, còn có thể phòng ngừa và chữa trị được bệnh tật. Đặc điểm chính của vận động dưỡng sinh cổ truyền của Trung quốc là:

Thứ nhất, động tĩnh kết hợp, hình và ý theo nhau. Đặc điểm lớn nhất của phương pháp vận động dưỡng sinh cổ truyền của Trung quốc là thống nhất ba mặt giữ ý, điều hơi thở và cử động hình thể, nhấn mạnh sự phối hợp chặt chẽ giữa hoạt động ý thức, điều chỉnh hô hấp và vận động cơ thể (*Trung y dưỡng sinh học* của Lưu Chiến Văn). Điều này phù hợp với quan niệm chỉnh thể, thống nhất giữa hình thể và tinh thần trong Đông y. Tức là khi luyện công thì ý niệm cần chuyên chú, trạng thái tinh thần thật thoải mái, vứt bỏ mọi ý nghĩ. Điều tức, hay là điều hơi thở, có nghĩa là khi luyện công nên căn cứ vào yêu cầu của công pháp mà điều chỉnh sự hô hấp, theo động tác, thở ra hít vào đều phải tự nhiên và phải khống chế có ý thức; cử động hình thể, nghĩa là cử động các chi và thân thể có nhịp điệu và có quy tắc nhất định. Đông y học cho rằng "tinh, khí, thần" là "ba thứ vốn quý" của cơ thể con người. Bởi vậy, phương pháp vận động dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ cổ truyền của Trung quốc đều được đặt ra xoay quanh ba thứ "vốn quý" này. Giữ ý là tĩnh, tức là dùng nó để dưỡng tinh thần; điều hoà hô hấp là

lấy việc thải cái cũ nhận cái mới để dưỡng khí. Cử động hình thể là để lưu thông khí huyết, để cho khí huyết vận hành khắp thân mình nhằm nuôi cơ thể, đẩy mạnh sự hấp thụ trong tiêu hoá. Vận động dưỡng sinh cổ truyền chịu sự chỉ đạo của lý luận đông y còn thể hiện ở chỗ ý niệm tập trung, giữ ý vào "đan điền" để lấy ý mà đạo dẫn cử động, ý và động phải theo nhau, hô hấp có nhịp điệu, thay đổi phải kết hợp nhau. Bên ngoài là luyện gân cốt, tứ chi, toàn thân; trong thì luyện tinh thần, khí huyết, phủ tạng, trong ngoài tu bổ lẫn cho nhau, khí huyết lưu thông, hình thể và tinh thần sẵn sàng dung hoà làm một, trọn vẹn hết mình, để đạt được sự bền bỉ. Tức là điều được gọi là "hình thể và tinh thần đều đầy đủ sẵn sàng, mà tận hết hàng năm hàng đời".

Thứ hai, tùy từng người mà có sự khác nhau, vận động vừa phải. Vận động là để bảo vệ và tăng cường sức khoẻ, xua đuổi bệnh tật đi để kéo dài tuổi thọ. Bởi vậy mà vận động dưỡng sinh cổ truyền nhấn mạnh một điều là căn cứ vào thể chất, tuổi tác, trạng thái sức khoẻ của từng người để xác định khối lượng và phương thức vận động. Lượng vận động lớn thì vượt quá khả năng chịu đựng của cơ thể, như thế thì chẳng những không có lợi cho việc dưỡng sinh, ngược lại còn tổn hại cho cơ thể; lượng vận động nhỏ quá thì không có tác dụng vận động dưỡng sinh. Đúng như Thiên Kim yển phương đã chỉ ra rằng: "Cái đạo của phép dưỡng sinh thường muốn nhẹ nhàng nhưng chớ có làm mệt quá hay mạnh quá đến nỗi không chịu nổi". Vận động dưỡng sinh

cổ truyền của Trung Quốc còn nhấn mạnh: "Động thì không suy thoái", tức là muốn nói rằng vận động phải kiên trì không mệt mỏi và giữ được thường xuyên, băng dày ba thước không phải vì nhờ rét một đêm, qua vận động mà kéo dài tuổi thọ, song cũng là sự thử thách về ý chí và nghị lực của con người nữa.

Thuật rèn luyện thân thể, phép vận động dưỡng sinh cổ truyền vốn có đặc điểm của Trung quốc có rất nhiều loại, riêng võ thuật đã có rất nhiều môn phái với cả trăm loại quyền thuật, khí công với các loại lưu phái cũng khá nhiều, khái quát lại có thể chia làm các loại vũ thuật, khí công, đạo dẫn, trong đó, loại có ảnh hưởng khá lớn, lưu truyền tương đối rộng rãi và được nhân dân trong nước và nước ngoài ưa thích là Thái cực quyền, Ngũ cầm hý, Bát đoạn cầm v.v...

Ngũ cầm hý tương truyền là công pháp rèn luyện thân thể do Hoa Đà, danh y thời Đông Hán sáng tạo ra, đó là phương pháp dưỡng sinh được biên tạo ra thông qua việc mô phỏng động tác của năm loài cầm thú là: hổ, hươu, gấu, vượn, hạc.

Ngũ cầm hý là một trong những thuật đạo dẫn có ảnh hưởng khá sâu rộng trong thời kỳ cổ đại, nhấn mạnh sự phối hợp giữa ba mặt giữ ý, điều hoà hơi thở và cử động hình thể. Yếu lĩnh động tác chủ yếu của nó là: Khi luyện công phải thả lỏng toàn thân, tình cảm phải yên tĩnh, lạc quan, dùng cách thở bằng bụng, thở hít phải điều hoà, miệng hơi khép

nhẹ, đầu lưỡi đặt lên vòm trên, thở ra bằng miệng hít vào bằng mũi. ý niệm phải tập trung, khi luyện tập, tùy theo yêu cầu của từng trò mà để cho ý niệm tập trung vào những bộ phận khác nhau trên cơ thể để cho hình với ý theo được nhau. Luyện trò hổ yêu cầu động tác cứng và mạnh, lấy cái thần khí của nó, mô phỏng theo cái thần uy của nó, giữ ý ở mệnh môn, mệnh môn là nơi ẩn náu cái vô dương của con người, nơi tàng giữ cái tinh của thận; giữ ý ở đây có thể làm khoẻ thận mạnh lưng, ích tinh khoẻ xương. Luyện trò gấu, động tác phải chìm và chắc, chú trọng động bên trong mà bên ngoài tĩnh, yêu cầu giữ ý ở huyết Thần quyết. Động tác này có thể điều hoà lưu thông khí huyết, làm khoẻ tỳ và giúp cho sự vận động, tăng cường công năng tạng phủ, hoạt động các khớp vai v.v... Tập trò hươu, động tác phải rộng rãi thoải mái, nhẹ nhàng, phải lấy cái hình tính nhạy bén của hươu, chân phải nhẹ nhàng, giữ ý ở huyết Vi lư, để dẫn khí huyết đi toàn thân, có thể giúp ích cho việc thư giãn gân cốt, thông kinh lạc, làm rùi lại cho giảm bớt căng thẳng trong suy nghĩ. Luyện trò vượn, để đạt được yêu cầu là ngoài thì luyện được sự linh hoạt của các chi thể, trong thì ổn định được tâm thần, để cho cả thân thể và trong lòng đều linh hoạt, người nhẹ nhàng thoải mái. Khi luyện trò của con hạc, lấy cái ngang nhiên trong động tác của con hạc, giữ ý ở huyết Khí hải, Khí hải là huyết vị quan trọng của hệ mạch, là huyết sinh ra khí, luyện ở đây giúp cho tăng cường công năng của tim phổi, điều đạt được khí huyết, khoẻ thận và

lunh hoạt động gân, khắp ở vai. *Ngũ cầm hỷ* tuy là năm loại công pháp, song thực chất là một thể hoàn chỉnh, luyện tập lâu có thể đạt được hiệu quả là kéo dài được tuổi thọ, trừ được bệnh, phục hồi sức khoẻ.

Thái cực quyền được truyền lại qua nhiều đời, không ngừng được đổi mới và sáng tạo thêm, lưu truyền đến nay, có rất nhiều loại. Nó tập trung được tinh hoa của cách rèn luyện thân thể thời xưa, là mẫu mực của phương pháp vận động dưỡng sinh mang màu sắc đặc biệt của Trung quốc, đã có đóng góp rất lớn lao vào việc giữ gìn sức khoẻ, phòng bệnh và khôi phục sức khoẻ của nhân dân ta, cũng là một vận động làm khoẻ người rất thịnh hành hiện nay, trong nhân dân ta cũng như các nước, các khu vực trên thế giới. Hiện nay, trong nhân dân ta cũng như các nước, các khu vực trên thế giới. Hiện nay, thường thấy nhất là 24 kiểu *Thái cực quyền*. Động tác của *Thái cực quyền* chậm rãi nhẹ nhàng, nhất là thích hợp với hoạt động dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ của những người trung niên và nhiều tuổi. *Thái cực quyền* được biên tạo ra dưới sự chỉ đạo của lý luận đông y. *Thái cực quyền* phải được chỉ đạo bằng thứ tư tượng đó, ngoài động trong tĩnh lấy quyền thức trọn vẹn làm gốc, dưới sự chỉ đạo của "Thái cực đồ" và "Bát quái" để cấu tạo ra các động tác, chiêu thức của nó chủ yếu là các động tác vòng tròn. Ý giữ ở huyết "đan điền", lấy tĩnh để chế ngự động,

dùng ý mà dẫn cho khí huyết vận hành đi toàn thân, cứ thế tuần hoàn khép kín, vòng lại từ đầu. Từ đó mà đạt được yêu cầu động tĩnh kết hợp, trong ngoài cùng tu bổ, hình thể và tinh thần hợp nhất với nhau, âm bình dương hoà, sinh khí dồi dào không suy giảm. *Thái cực quyền* là một loại quyền thuật tăng cường sức khoẻ phối hợp chặt chẽ giữa ý thức, hô hấp và động tác, ý động hình phải theo". Động tác của nó liên tục với nhau, mềm mại xoay quanh, độ khoẻ và lực lượng hoàn chỉnh, lấy hô hấp điều hoà động tác, dùng ý niệm đạo dẫn hình thể hoạt động. Yêu cầu tay chân đầu và nhãn thần phối hợp thành một thể, lên xuống theo nhau, từng đoạn một nối liền nhau, lấy lưng làm trục, lấy thân mang cánh tay, động tác phải phối hợp điều hoà, mềm cứng kết hợp. Yêu cầu chung là: "trăm, đều, liên tục và chậm rãi". Do *Thái cực quyền* dung hoà ý, khí hình vào với nhau làm một, luyện tập lâu có thể làm cho thân thể và tinh thần, phủ tạng, gân cốt, các chi tiết đều được giữ gìn và vận động.

Sinh mệnh là ở sự vận động, nhận thức của phương Đông và phương Tây về sức khoẻ và sự vận động là thống nhất với nhau. Bất kể là võ sĩ thời cổ La mã hay tinh thần Ô lem pích thời nay đều tôn sùng vận động, tiến thủ. nhưng về phương thức vận động cũng như những điều hàm chứa trong văn hoá phương Tây đều chú trọng vào sự luyện tập lực lượng và thể hình; tức là chú trọng sự khoẻ mạnh về thể

chất. Mục đích của nó phần lớn là dùng để thi thố, giải trí như các vận động điền kinh và các loại bóng, ban, quyền kích v.v... không có gì giống với *Thái cực quyền*, võ thuật, khí công v.v... trong các thuật dưỡng sinh của Trung quốc. Thuật vận động dưỡng sinh bảo vệ của Trung quốc nhấn mạnh rèn luyện cả trong lẫn ngoài, động tĩnh phải theo nhau, nhấn mạnh hình thể tinh thần phải theo nhau, nhấn mạnh hình thể tinh thần phải hợp nhất, lấy ý dẫn hình, hình làm theo ý, nó chẳng những khiến cho thân thể ta được vận động và rèn luyện, hơn nữa, còn rèn luyện được ý niệm tinh thần bên trong, khiến cho con người vui vẻ thoải mái, cởi mở chan hoà, bồi dưỡng một quan niệm tích cực về sinh mạng. Vận động dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ cổ truyền của Trung quốc tự nó đã có một ma lực độc đáo và vĩnh cửu.

PHÉP DƯỠNG SINH ĐIỂN HÌNH NHẤT TRONG TRUYỀN THỐNG VÙNG HOA HẠ (1)

Dưỡng sinh bằng uống trà.

Đồng Lý Quyền

Lạc Bân Từ

Thế Bình

Trà là thứ giải khát thiên nhiên thông thường và được ưa thích rộng rãi nhất, nó được xếp ngang hàng với ca cao, cà phê và được coi là ba loại đồ uống mềm lớn nhất thế giới (vì không chứa cồn). Chè vốn được sản xuất tại Trung Quốc, sau dần dần truyền bá đến nhiều nơi trên thế giới. Trung quốc cổ đại, từ rất xa xưa đã biết được rằng uống trà có thể ngừa bệnh và chữa bệnh thúc đẩy sự lành mạnh trong thể xác và tâm hồn con người, là một cách dưỡng sinh vừa khá tốt lại vừa giản tiện dễ làm. Từ xưa đến nay, ở Trung quốc đã hình thành một nền văn hoá trà có tiếng trên đời với những nội dung cực kỳ phong phú như trồng chè, chế biến chè, pha trà, nếm trà, vịnh trà v.v...

Cây chè là một thứ cây thân gỗ xanh quanh năm, người ta hái búp và lá của cây chè này rồi đem gia công thành ra

thứ sản phẩm dùng để uống, gọi là trà. Trà có rất nhiều loại, theo cách chế biến có thể chia ra làm mấy loại lớn như trà đỏ do có để lên men, trà ô long nửa lên men, trà xanh không ủ mà sao trực tiếp, trà bánh được đồ chín sau ép chặt lại; trà ướp với hương của hoa thành trà hương, trộn với một số vị thuốc thành trà thuốc v.v... mỗi loại đó lại chia ra làm nhiều loại, như trà xanh, căn cứ vào nơi sản xuất khác nhau, có trà Long Tỉnh Tây Hồ, Mao Phong Hoàng Sơn, Hâu Khôi Đại Bình vv... cho đến nay đã có tới gần ngàn loại trà khác nhau.

Lá chè có sớm nhất là ở vùng Tây Nam Trung quốc. Theo những cứ liệu lịch sử có thể khảo chứng được; Trung quốc phát hiện ra cây chè sớm nhất là vào đời Chu. Trước tiên, người ta dùng chè như một cây thuốc, đến đời nhà Hán vào thế kỷ thứ 2 trước Công nguyên, uống trà mới trở thành thói quen của con người. Đến đời nhà Đường, kinh tế và văn hoá của xã hội đã phát triển, việc uống trà đã rất thịnh hành. Lấy việc chế biến trà, phương pháp uống trà và uống trà để dưỡng sinh làm nội dung để hình thành nên văn hoá trà đã dần dần phong phú lên. Đến thế kỷ thứ 7 sau Công nguyên, trà đã theo con đường tơ lụa phát triển xuống khu vực Trung Á, Tây Á, đồng thời cũng theo Phật giáo, truyền bá tới các nước Triều Tiên, Nhật Bản. Trà đạo - một nền văn hoá độc đáo của Nhật Bản chính là đã hấp thụ nghi thức dâng trà trong chùa chiền ở thời Tống ở Trung quốc, rồi phát triển lên mà thành... Đến thế kỷ 17, trà đã truyền bá sang Tây

Âu và rất nhiều nơi trên thế giới, ngày càng được nhân dân thế giới ca ngợi và ưa chuộng.

Uống trà để dưỡng sinh đã có ghi rằng "trà có vị đắng, uống vào có lợi cho suy nghĩ, ít mệt mỏi, nhẹ người, sáng mắt". Trần Tàng Khí nhà y học đời Đường cũng gọi "trà là thuốc chữa vạn bệnh" (*Bản thảo thập di*). Trong cuốn *Trà kinh*, một cuốn sách đầu tiên chuyên đề về trà do Lục Vũ đời Đường viết ra, cũng đã liệt kê tới mười hai tác dụng tốt của trà như "tiêu thức ăn", "trừ viêm nhiễm", "tàng trí nhớ", "lợi tiểu", "sáng mắt v.v... Lý Thời Trân đời Minh trong *Bản thảo cương mục* cũng chỉ ra rằng "Những năm trẻ tuổi khí thịnh, mỗi lần uống búp chè mới hái, là phải uống liền mấy bát, mồ hôi vã ra mà xương thịt thấy nhẹ nhàng, cảm thấy rất khoan khoái; đến tuổi trung niên, vị khí đã hơi bị hao tổn, uống nó vào thấy có hại tức bụng và nôn nao lập tức lạnh bụng và đi lỏng..." rồi bàn đến những điều chú ý khi uống trà. Tổng quát những điều người xưa kể lại, trà chủ yếu có những tác dụng là làm tỉnh táo chống mệt mỏi, giúp cho việc tiêu hoá tốt hơn, lợi tiểu, giải khát và làm mát người, giải độc, giảm béo, chống suy thoái v.v...

Tác dụng dưỡng sinh của trà cũng được người ta áp dụng rộng rãi và ngày càng được coi trọng. Nhiều nước trên thế giới đã làm nhiều cuộc thí nghiệm và nghiên cứu, cho đến nay biết được "những hợp chất hữu cơ có trong trà đã được phân ly và giám định, có tới trên 450 loại, nguyên tố dinh

duơng là hợp chất khoáng vô cơ cũng có tới trên 15 loại ("*Trà kinh thuật bình* " của NgôGiác Nông). Có nhiều thành phần chủ yếu của nó như ca phê in, cô ca in v.v... đều là các chất kiểm sinh học, ngoài ra còn có ta nanh trà và các loại có mùi thơm như phê nôn, an dê hít hợp chất. Các loại sinh tố và các chất phốt pho, sắt, mắg gan v. v... đều có thể ngăn ngừa được bệnh tật bồi dưỡng được sức khoẻ của con người. So với những loại đồ uống mà người phương Tây thường dùng như hai loại chính là cô ca và cà phê, thì tác dụng phòng chữa bệnh, tăng cường sức khoẻ của trà vượt những thứ kia xa, vả lại, uống cô ca và cà phê một thời gian dài, sẽ sinh ra khá nhiều tác dụng phụ không có lợi, bởi vậy duơng sinh bằng uống trà nét văn hoá truyền thống của Trung quốc ngày càng được mọi người ưa thích thêm.

Giá trị duơng sinh của trà có quan hệ rất chặt chẽ với giống cây chè, người ta phát hiện ra rằng, trà xanh có tính hơi hàn, nó làm tỉnh đầu óc tăng lực cho dạ dày, lợi tiểu tương đối mạnh. Chè Ô long có tác dụng tăng lực cho dạ dày, lợi tiểu tương đối mạn. Trà đỏ tính hơi ôn, tác dụng tăng lực cho dạ dày, lợi tiểu tương đối mạnh. Chè Ô long có tác dụng chống viêm nhiễm, giảm mỡ trong máu, giảm béo tương đối tốt. Bởi vậy, khi chọn dùng loại trà nào, phải căn cứ vào thể chất của mình, phải nhận thức đầy đủ đặc tính của từng loại trà, phải chọn lựa theo tình hình cụ thể. Ví dụ như người nào già mà thể chất lại hơi bị hư hàn, dùng trà đỏ là hay nhất. Người có chứng béo phì, mắc bệnh động mạch vành,

mỡ trong máu cao... thì uống trà đen là tốt nhất. Những kết quả nghiên cứu hiện đại đã chứng minh loại trà khác nhau thì thành phần đó có những sự thay đổi khác nhau. Thí dụ như trong trà xanh, hàm lượng sinh tố C, các loại a xít amin..., tương đối cao, tác dụng làm hưng phấn trung khu thần kinh và kháng khuẩn của nó tương đối tốt. Trường đại học Tinh Cương ở Nhật Bản qua thí nghiệm lâm sàng đã cho biết, bệnh nhân béo phì, mỗi ngày uống 5 đến 6 cốc trà Ô long, sau khi uống liên trong 4 tuần Côletstêrôm đã hạ xuống 9m gam/ 100ml; cân nặng giảm 1kg.

Phẩm chất của trà, tức là hàm lượng các chất có ích cho cơ thể con người hoà tan trong nước khi pha trà, rồi mùi vị, màu sắc của trà v.v... đều trực tiếp ảnh hưởng đến giá trị dưỡng sinh. Bởi vậy, mà nguồn nước và chất lượng nước để pha trà cũng hết sức quan trọng. Trương Đại Hạ đời nhà Minh đã nói trong *Mai hoa thảo đường bút đàn* rằng: "Tính chất của trà phát ra ở nước, nếu trà tốt tám phần, có nước tốt 10 phần, thử với trà tốt đến 10 phần, thì trà cũng chỉ đạt 8 phần thôi. Xưa nay, người ta uống trà rất cẩn thận trong việc tìm nước để pha trà. Lục Vũ đời nhà Đường chia nguồn nước ra hai loại là tốt xấu khác nhau, tức là "nước trên núi tốt nhất, nước sông vừa và nước giếng kém". Khi pha hãm, nước phải thật sôi và đun bằng bã mía hay than gỗ là tốt nhất, còn dùng than đá hoặc điện để đun thì kém hơn. Kết quả nghiên cứu hiện đại cũng chứng minh rằng chất nước khác nhau cũng ảnh hưởng tới thành phần của

trà, như "nước có độ kiềm tương đối cao hoặc là hàm lượng sắt cao có thể làm cho hợp chất phê nôn ở trong trà bị oxy hoá và co lại làm cho nước trà bị đen, vị trở nên chát đắng, mất hẳn giá trị sử dụng" (*Trà kinh thuật bình* của Ngô Giác Nông) Ngay như nước máy đang dùng ở các thành phố hiện nay, trong nước có chứa nhiều khí clo phá hoại thành phần của trà, cho nên muốn dùng để làm nước pha trà, tốt nhất là phải để cho nước hả trong mấy ngày.

Dụng cụ uống trà hay đồ trà là những thứ dùng để hãm trà, uống trà. Chúng có vô vàn kiểu dáng và chủng loại, tuy nhiên đồ trà khác nhau, có quan hệ rất lớn tới chất lượng, màu sắc, hương vị... của trà. Phùng Khả Tân đời Minh, trong *Giới trà tiên* đã chỉ ra rằng: "Ấm trà bằng đất nung là tốt nhất, rồi đến bằng thiếc". Theo kinh nghiệm của mọi người qua nhiều thời đại, đồ sứ gốm là tốt nhất, như ấm đất đang nung màu đỏ nổi tiếng lâu đời của Nghi Hưng, ấm chén trà bằng sứ của Cảnh Đức trấn, đều là những loại tốt nhất trong các thứ đồ trà. Dùng những thứ đó để pha trà, những thành phần có ích trong trà không bị phá hoại, màu sắc cũng đẹp, mùi thơm và vị ngon. Đồ trà bằng kim loại, bằng pha lê hay sắt tráng men đều thua kém xa.

Trần Tàng Khí đời Đường trong cuốn *Bản thảo thập di* cũng đã chỉ ra rằng: "Thức ăn vào cần phải nóng, lạnh sẽ sinh bệnh. Ăn nguội nhiều người sẽ gây, và không ngủ được". Trong *Ấm trà quyết* cũng nói: "Trà loãng uống lúc ấm là có dinh dưỡng nhất, uống trà quá đặc sẽ mắc nghiện" mới hay

và những điều cần chú ý khi uống trà. Nói chung hàng ngày uống trà nên uống từ 4 đến 7 chén là vừa, và nên uống nóng là hay nhất. Uống trà cũng chớ nên ham đặc, nên uống trà loãng và uống từ từ; buổi sớm ngủ dậy, trước lúc đi ngủ và khi đói bụng tốt nhất không nên uống trà. Trà để qua đêm cũng dùng nên uống. Những nghiên cứu khoa học cũng cho biết, uống trà quá nhiều cũng tăng thêm gánh nặng cho thận, sau khi uống trà đặc cũng sẽ dẫn đến sự hưng phấn quá độ ở đại não, nhịp tim tăng nhanh và từ đó có hại cho sức khỏe.

Nhấn mạnh "Thiên nhân hợp nhất" là tư tưởng dưỡng sinh cổ truyền của nước ta. Trong dưỡng sinh bằng uống trà cũng hết sức coi trọng vấn đề này. Đòi hỏi mùa nào thì tan cái lạnh lẽo của mùa đông tích tụ trong con người; mùa hè nên dùng loại trà xanh có tác dụng thanh nhiệt và làm ngon miệng. Mùa đông nên dùng trà đỏ, thứ có tính ôn, là tốt nhất.

Trà thuốc là thứ trà kết hợp với nền y học cổ truyền nước ta, có giá trị quan trọng với việc dưỡng sinh, nó thường được uống kèm với những vị thuốc đông y để đạt tới tác dụng bổ gan thận, lợi khí huyết, điều hoà âm dương, dưỡng thần, ích trí. Đồng thời cùng uống phối hợp với một số vị thuốc đông y để đạt tới tác dụng phòng bệnh và chữa bệnh. Từ xưa đến nay, những đơn thuốc làm trà để dưỡng sinh và khỏe người, phòng bệnh chữa bệnh nhiều vô cùng, thí dụ như bài thuốc "Tam sinh thang lôê trà" nổi tiếng sau đây: Dùng một ít trà

một ít gạo, một ít gừng, cho vào cối giã vụn ra, dùng nước sôi hãm và uống thường xuyên, có thể phòng bệnh giữ gìn sức khoẻ, chống suy thoái và lâu dài có thể bền gân cốt, nhẹ mình, dẻo dai. Nghiên cứu khoa học cũng chứng minh có nhiều thứ trà thuốc uống lâu dài có thể làm tăng được khả năng miễn dịch cho cơ thể, ngăn chặn được hiện tượng suy thoái sức khoẻ.

Uống trà chẳng những tiêu hoá tốt, sáng mắt, tỉnh đầu óc, mà còn được coi là một thứ nhả thú trong cuộc sống con người, lúc ấy người ta gọi là nếm trà, nó có mối liên hệ chặt chẽ với việc trút bỏ mọi phiền muộn, tu dưỡng đức tính và một sự hưởng thụ tinh thần và nghệ thuật. Bạn bè sum họp, muợn chén trà mà gửi gắm tâm tình, hun đúc tình cảm tư tưởng cao quý trong nền văn hoá trà phong phú, như việc "đấu trà" đời Tống mà hoạt động trung tâm là "nếm trà", về sau lưu truyền tới Nam Việt của nước ta với tên gọi là "công pha trà", và những văn nhân tao khách nhiều người để giúp cho thể chất và tinh thần đều mạnh khoẻ.

Nói tóm lại, uống trà là một trong những phương pháp dưỡng sinh tốt nhất trong truyền thống dân tộc Trung Hoa, trong thực tiễn, hãy coi trọng đặc tính của các loại trà và phương pháp uống trà khoa học cũng như tạo nên và chú ý đến thể chất và thói quen cá nhân, như vậy càng phát huy tốt tác dụng có ích của nó cho sức khoẻ con người.

PHÉP DƯỠNG SINH ĐIỂN HÌNH NHẤT TRONG TRUYỀN THỐNG HOA HẠ

Dưỡng sinh bằng châm cứu.

**Vương Kỳ
Lạc Bản**

Châm cứu là một bộ phận quan trọng tạo nên nền y học của Tổ quốc, có lịch sử lâu đời, có hệ thống lý luận hoàn chỉnh, có kinh nghiệm lâm sàng phong phú, có những kết quả điều trị khiến mọi người tin phục và được sự coi trọng và đánh giá cao của giới y học trong và ngoài nước đã dùng những biện pháp kỹ thuật cao, tiến hành hàng loạt những công việc nghiên cứu tỉ mỉ đối với thực chất về kinh lạc có liên quan đến châm cứu cũng như tác dụng cơ lý của châm cứu, bằng biện pháp thực nghiệm khoa học hiện đại và số liệu cụ thể, chứng minh rằng châm cứu có thể nâng cao được cơ năng miễn dịch của cơ thể và điều tiết được công năng của tổ chức khí quan, nâng cao được cơ năng miễn dịch của cơ thể và điều tiết được công năng của tổ chức khí quan, nâng cao được khả năng trao đổi chất của cơ thể và tăng cường được sức đề kháng. Việc đó đồng thời cũng mở ra một viễn cảnh tươi sáng cho ngành khoa học lâu đời này.

Châm cứu bắt nguồn ở nước ta, nhưng ngành khoa học cổ điển này hiện nay đã truyền bá tới trên 120 nước và khu vực của khắp năm châu, trên phạm vi toàn thế giới từng dấy lên phong trào nóng bỏng về học châm cứu, dùng châm cứu và nghiên cứu về châm cứu. Theo đà chuyển biến của mô thức y học, dùng châm cứu và nghiên cứu về châm cứu. Theo đà chuyển biến của mô thức y học, người ta càng hiểu biết nhiều hơn về những thứ thuốc tổng hợp bằng phương pháp hoá học, thì liệu pháp tự nhiên càng thể hiện rõ được tính ưu việt của nó, khoa học, thì liệu pháp tự nhiên càng thể hiện rõ được tính ưu việt của nó, khoa học châm cứu cũng được phát triển chưa từng thấy trên phạm vi toàn thế giới. Tác dụng dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ, chữa trị bệnh tật của châm cứu, cũng được ứng dụng trong một phạm vi rộng lớn hơn. Sự phát triển của khoa học kỹ thuật cũng tiếp thêm cho châm cứu một dòng máu mới, như sự ra đời của việc châm cứu điện, châm cứu bằng la de, máy châm cứu bằng vi ba, châm bằng thanh quang, máy chữa bệnh bằng từ trường v.v... những phát triển và cải tiến này, đã làm phong phú thêm nội dung khoa học của châm cứu, nâng cao và tăng cường thêm hiệu quả và phạm vi của châm cứu.

Dưỡng sinh và bảo vệ sức khoẻ bằng châm cứu có nguồn gốc rất xa xưa. Ngay từ thời Ân Thương cách đây tới 5000 năm, ở nước ta đã xuất hiện dụng cụ châm bằng kim loại, trước đó, người ta dùng kim bằng đá phèn để kích thích các huyết vị. Cho đến thời kỳ Tiên Tần, trong "Hoàng đế nội

kinh" đã có rất nhiều luận thuật về châm cứu dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ, để phòng bệnh chữa bệnh v.v. .. như: "Không dùng đá phèn, muốn dùng cây kim nhỏ, để thông kinh lạc, điều hoà khí huyết".

Đến đời Đường, việc dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ đã thành trào lưu, trong đó dưỡng sinh bằng châm cứu là một trong những biện pháp dưỡng sinh quan trọng nhất. Như trong cuốn *Thiên Kim yếu phương* đã có phần lớn những ghi chép về châm cứu, như "phạm chạy vạy quan chúc đến Ngô Thục, trên mình thường có hai ba chỗ cứu, bỗng làm cho bệnh bớt hẳn, mà những bệnh chướng,, nóng sốt, khí độc không vào người được". Thời kỳ Tống Nguyên, châm cứu bảo vệ sức khoẻ được phát triển thêm một bước. Vương Chấp Trang đời Tống, trong cuốn sách *Châm cứu tu sinh kinh* do ông viết, đã nêu ra rằng châm cứu có thể dự phòng được rất nhiều bệnh tật, chẳng hạn đã nêu ra việc cứu ở rốn có thể sung dưỡng nguyên khí, cường tráng thân thể, kéo dài tuổi thọ. Trong *Biển Thuộc toàn thư* lại có ghi: " Thường cứu các huyết quan nguyên, khí hải, trung quản, tuy chưa được sống mãi, thì cũng được sống lâu". (*Biển thuộc toàn thư* của Đẩu Tài đời Tống). Trong *Thọ thân dưỡng lão tân thư* cũng có ghi: "Xoa ấn vào huyết Dũng Truyền thì mãi mãi không bị nhiễm chướng, sắc mặt hồng hào, chân và lưng nhanh nhẹn". Thời kỳ Minh Thanh, theo đà phát triển thêm của việc giao lưu

về y học, bảo vệ sức khỏe bằng châm cứu chẳng những ở nước ta có sự phát triển khá lớn lao, mà ở các nước như Triều Tiên Nhật Bản... cũng rất thịnh hành. Như cuốn *Dưỡng sinh nhất ngôn thảo* do Bất Ngộ Cảnh Sơn người Nhật viết cũng có đoạn nói: "Cứu trị quả là bí quyết của cách dưỡng sinh, tuổi ngoài bốn mươi cứu tâm lý, khi cứu không có hạn chế mùa đông hay mùa hè, mệt mỏi mà cứu là thượng sách, trẻ nhỏ mắc bệnh cũng nên châm cứu, còn thần hiệu hơn cả cho uống thuốc". Sau khi nước Trung Quốc mới ra đời, khoa học châm cứu được phát triển rất nhanh chóng, châm cứu chẳng những được áp dụng rộng rãi hơn trong lĩnh vực chữa bệnh, mà trong các mặt phục hồi sức khỏe, bảo vệ sức khỏe, giảm béo, mỹ viện v.v... cũng được phát triển và vận dụng sâu rộng mạnh mẽ.

Tác dụng dưỡng sinh bằng châm cứu chủ yếu ở ba mặt: Một là bổ cái chính khử cái tà, tăng cường cơ năng miễn dịch cho cơ thể, châm cứu vốn có tác dụng điều tiết hai hướng rất tốt, tức là vừa có thể bổ hư để phù trợ chính khí, lại có thể tiết thực, để đẩy tà khí đi, bổ và tiết chủ yếu dựa vào thể chất của cá thể cũng như khí hậu, môi trường, thời tiết mà lấy hay bỏ. Chẳng hạn như vào mùa Đông, đối với người dương hư thì có thể cho cứu để giữ sức khỏe hay dùng thủ pháp nhiệt bổ, châm cứu vào các huyệt Khí hải, Quan nguyên, Túc tam lý v.v... để giữ dương bổ khí, làm thông

kinh lạc. Những nghiên cứu khoa học đã chứng minh, châm cứu có thể tăng cường cơ năng miễn dịch cho cơ thể, đối với việc miễn dịch cho tế bào hay miễn dịch thể dục, đều có tác dụng thúc đẩy có thể tăng cường được hoạt động của hệ thống vòng trạng nội bì, các kháng thể miễn dịch dị tính các loại trong cơ thể cũng được tăng lên (*Thực dụng Trung y bảo kiện học* của Trương Kỳ Văn). Hai là điều tiết âm dương cân bằng công năng phủ tạng. người bình thường ở trạng thái âm bình dương mật là trạng thái cân bằng động thái, tuy nhiên âm dương tương đối cân bằng là do những nhân tố, khí hậu, môi trường, tật bệnh v.v... mà bị phá vỡ, hơn nữa tùy tuổi tác thể chất khác nhau, thì giữa âm dương của nó cũng có sự sai lệch. Qua việc châm cứu không những có thể điều tiết được sự lện lạc đó để đi đến cân bằng. Phủ tạng của cơ thể con người là một thể hoàn chỉnh có tác dụng lẫn nhau. Châm cứu không những có thể điều hoà được công năng các phủ tạng mà còn có thể điều hoà được hoạt động công năng của mỗi tạng với phủ đó, để cho nó giữ được ở trạng thái công năng tốt đẹp nhất. Chẳng hạn đối với người mắc bệnh viêm thận, châm kích vào huyết Thận du, có thể tăng được công năng tiết niệu, lượng phế nôn thải ra cũng nhiều hơn trước lúc châm cứu. Ba là làm thông kinh lạc của con người, có thể làm thông suốt kinh lạc, khí huyết cũng điều hoà trôi chảy dễ được thể chất, chống được bệnh, phòng được bệnh.

Khí huyết lấy kinh lạc làm đường lối để vận hành, cơ thể cũng nhờ khí huyết mà được di dưỡng chỉ có kinh lạc thông suốt, khí huyết vận hành bình thường thì cơ thể mới giữ được hoạt động và cơ năng sinh lý bình thường.

Dưỡng sinh bằng châm cứu lại chia ra hai loại là châm chích và cứu pháp, châm chích dưỡng sinh, tức là dùng kim kích thích vào một huyết nào đó trong hệ kinh lạc trên cơ thể, thông qua việc vận dụng phương pháp châm chích khác nhau để kích thích cho hệ kinh lạc cảm truyền hiệu ứng, điều hoà và tăng cường công năng của phủ tạng, tăng cường hoạt động trao đổi chất của cơ thể, để đạt tới sự thúc đẩy sức khoẻ, tăng cường khả năng chống lại bệnh tật của cơ thể. Dưỡng sinh bằng châm cứu lấy việc làm cường tráng và bảo vệ sức khoẻ là chính. Cho nên, trong việc chọn huyết vị không giống như khi chữa bệnh, phần lớn đều chọn những huyết vị làm tăng được công hiệu. Vừa có thể lấy những huyết đơn lẻ, vừa có thể lấy một nhóm mấy huyết cường tráng nhằm tăng thêm hiệu quả. Thủ pháp châm chích nói chung, lấy bổ pháp là chính, bổ tiết kết hợp để bài tiết những gì dư thừa đi, bổ vào chỗ chưa đủ, bình phục lại âm dương, đưa kim nên từ từ, cường độ kích thích vừa phải, giữ kim lại cũng không nên lâu quá và cũng không nên sâu quá. Phàm những người ăn no, uống đủ, say rượu v.v... đều không nên châm chích. Tác dụng dưỡng sinh của việc châm chích

chủ yếu là làm cho thông suốt kinh lạc. Kinh lạc vốn có công năng sinh lý truyền giao dẫn cảm ứng trong ngoài, thông qua kinh lạc, làm cho phủ tạng, tứ chi, gân cốt, da dẻ trong cơ thể con người liên hệ hữu cơ lại với nhau. Kinh lạc lại còn là con đường đi để vận hành khí huyết; bởi vậy, kinh lạc thông suốt, là vô cùng quan trọng đối với cơ thể. Qua việc châm chích lại có thể bổ hư tiết thực, cân bằng âm dương. Huyệt vị thường dùng để châm chích lại có thể bổ hư tiết thực, cân bằng âm dương. Huyệt vị thường dùng để châm chích bảo vệ sức khoẻ có: Túc tam lý, Quan nguyên, Khí hải, Khúc trì, Tam âm giao, Thận du, Mệnh môn v.v... Bảo vệ sức khoẻ bằng cứu pháp tức là thông qua tác dụng của dây ngải vào một huyệt vị nào đó nhằm làm thông kinh lạc, điều hoà khí huyết, giữ cho kinh lạc được thông suốt, khí huyết vận hành được bình thường. Bảo vệ sức khoẻ bằng cứu pháp thường dùng sợi ngải, ngải là một vị thuốc đắng và ôn, vị đắng, không độc. Có ba cách cứu là cứu bằng đốt ngải, cứu bằng dây ngải và cứu bằng ôn châm. Cứu pháp lại có thể chia làm mấy cách là cứu trực tiếp, cứu gián tiếp và cứu treo. Cứu trực tiếp tức là sau khi đốt cháy dây ngải rồi đặt vào chỗ da của huyệt vị, trong đó làm tan mủ, để lại sẹo gọi là cứu có sẹo. Cứu gián tiếp (còn gọi là cứu cách vật) tức là giữa mặt da và dây ngải có một lớp thuốc gì đó để dây ngải và thứ thuốc đó cùng phát huy công hiệu. Cứu gián tiếp

thường dùng là cứu cách gừng, cứu cách muối, cứu cách tỏi v.v... Cứu treo, tức là sau khi châm cháy dây ngải, lấy tay giữ để nó treo ở phía trên huyết vị, khoảng cách này khoảng một tấc. Cứu bằng đốt kim, ôn châm tức là sau khi chích kim châm vào huyết vị rồi, dùng dây ngải quấn lấy phần đuôi của kim rồi đốt, nhờ thân kim truyền nhiệt vào sâu bên trong. Thời gian cứu để bảo vệ sức khoẻ cho mỗi lần tốt nhất là từ 5 đến 10 phút, không nên để quá lâu. Mùa thu mùa đông nên để lâu, mùa xuân mùa hè nên ngắn hơn. Tác dụng chủ yếu của bảo vệ sức khoẻ bằng cứu pháp là: ôn thông kinh lạc, hành khí, hoạt huyết; ôn bổ nguyên khí, phòng bệnh, chống suy thoái; bổ ích tỳ vị, di dưỡng cơ thể. Bảo vệ sức khoẻ bằng cứu pháp là một trong những phương pháp dưỡng sinh học nhiều thời đại khuyến khích. Cũng như tục ngữ thường nói: " Muốn thân thể được yên, tam lý động thường xuyên" *Biển thuốc toàn thư* cũng nói: "Phương pháp bảo vệ tính mạng, ngải cứu là đệ nhất". Huyết vị hay dùng trong khi dùng cứu pháp bảo vệ sức khoẻ là: Túc tam lý, Khí hải, Quan nguyên, Thần quyết, Tam âm giao, Trung quản, dũng truyền v.v...

Dưỡng sinh bằng châm cứu là kết tinh của trí tuệ của nhân dân nước ta, tổ tiên chúng ta ngay từ bốn năm ngàn năm trước đã vận dụng cách dưỡng sinh bằng châm cứu để bảo vệ sức khoẻ, phong phú và quý báu. Châm cứu là một

trong những phương pháp dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ truyền thống có đặc điểm của Trung quốc. Tư tưởng y học phòng ngừa ngay từ trước cũng đã có từ lâu đời ở Trung quốc. Những năm gần đây, văn hoá phương Tây bắt đầu tôn sùng phương pháp trị liệu bằng tự nhiên cũng như bảo vệ sức khoẻ bằng tự nhiên, nhận thức của họ đối với châm cứu là do giao lưu văn hoá Trung quốc và phương Tây những năm gần đây đã từ Trung quốc truyền đi các nơi ở phương Tây. Còn Nhật Bản, Triều Tiên do chịu ảnh hưởng sâu sắc của văn hoá Trung quốc nên từ lâu đã vận dụng cách dưỡng sinh và bảo vệ sức khoẻ bằng châm cứu để phòng bệnh chữa bệnh rồi.

PHƯƠNG PHÁP DƯỠNG SINH ĐIỂN HÌNH NHẤT TRONG TRUYỀN THỐNG HOA HẠ

Khí công và Xoa bóp

Vương Kỳ - Lạc Bản

Khí công là một di sản quý báu trong kho tàng y học truyền thống của dân tộc Trung Hoa, là một phương pháp rèn luyện thân thể và tinh thần để dưỡng sinh đề phòng bệnh chữa bệnh, giữ gìn sức khoẻ và kéo dài tuổi thọ do nhân dân ta dần dần tích lũy và sáng tạo ra trong quá trình đấu tranh với mệt mỏi, tật bệnh và suy thoái. Khí công là một thứ của quý trong kho tàng văn hoá truyền thống ưu tú của dân tộc Trung Hoa, hàng trăm ngàn năm nay, nó đã có những tác dụng không thể phai mờ đối với việc sinh sôi phát triển của dân tộc Trung Hoa cũng như với nền văn minh cổ đại xán lạn huy hoàng của nhân dân ta.

Khí công là một từ lần đầu tiên thấy ở trong "Tôn giáo tịnh minh lục" bằng câu "Khí công xiển vi". Trong văn hiến trước thời Tấn, đạo gia gọi là "Thổ nạp", "Luyện đan", nho sĩ gọi là "Tu thân", "Chính tâm", nhà Phật gọi là "Tham thiền", "Chỉ quan", nhà y học gọi là "Đạo dẫn", "Nhiếp sinh". Loài người muốn sinh tồn,, thì phải phát huy và lợi dụng cơ

năng toàn thân để chiến thắng mọi trở ngại của thiên nhiên, để thích nghi với sự biến đổi khôn lường của thiên nhiên, dần dần tìm hiểu được tầm quan trọng của việc chống lại sự tấn công của tật bệnh bằng cách tự bảo vệ, nâng cao khả năng tự rèn luyện và bảo vệ để phòng bệnh và chữa bệnh.

Khí công có nguồn gốc rất sớm, ngay từ mấy ngàn năm trước, các bậc tổ tiên của dân tộc Trung hoa đã bắt đầu khám phá quy luật vận động của sinh mạng. Chẳng hạn những khí cụ đồng thau từ đầu đời nhà Thương đã có những hình vẽ hoa văn miêu tả sinh động các tư thế của người tiền cổ tập "Khí công". Trong *Đạo đức kinh* của Lão Tử thành thư vào thế kỷ thứ 7 trước công nguyên, cũng đã có ghi chép về việc vận dụng khí công để chữa bệnh: "Để lòng hư không, để cho bụng đầy chặt, để mềm chí xuống và làm mạnh thận lên", "Liên tục còn mãi, dùng không gò bó", đến tột đỉnh hư không, thì giữ thật yên tĩnh" v.v... Trong cuốn *Hành khí*, sâu thì chứa, chứa thì dần, dần thì xuống, xuống thì định, định thì chắc, chắc thì nảy nở, nảy nở thì lớn, lớn thì sẽ thoái.

Ngay trong *Khắc ý biên* của Trang Tử cũng nói: "thở ra hít vào, thải ra cái cũ, nạp vào cái mới, khoẻ như gấu dẻo như chim, sống lâu mãi được"... Trờ đó có thể thấy, ngay từ thời Chiến Quốc, đã có những nhà dưỡng sinh vận dụng khí công. Thư tịch về y học sớm nhất của nước ta còn giữ được là cuốn *Hoàng đế nội kinh*, cũng có nói nhiều đến khí công. Như *Tổ Vấn - Thượng cổ thiên chân luận* viết: "Yên lặng hư

vô, chân khí cùng theo, tinh thần giữ ở trong, bệnh sẽ khỏi theo. "Hô hấp lấy khí sạch, ngồi im giữ vững tinh thần, cơ bắp như một". Trong *Tổ Vấn - Di biên thích pháp luận* có ghi: "Người mắc bệnh thân lâu ngày, có thể nhằm giờ Dần quay về hướng nam, để đầu óc trong sạch không suy nghĩ lung tung, nín khí lại không thở bảy lần, nuốt hơi qua cổ xuống, như người nghẹn vật cứng, làm như vậy bảy lần, nuốt theo xuống rất nhiều nước bọt". Theo sự thay đổi của thời đại, khí công được phát triển thêm một bước, tác dụng dưỡng sinh, bảo vệ sức khoẻ của khí công cũng được người ta nhận thức thêm như Trương Trọng Cảnh đời Hán đã chỉ ra trong cuốn *Kim khuy yếu lược* của mình: "đạo dẫn thải nạp" có thể "thông lợi cứu khiếu", cho rằng khí công là một phương pháp phòng bệnh và chữa bệnh. Trên cơ sở phép đạo dẫn của Trang Tử là khỏe như gấu, dẻo dai như chim, tinh như cú, nhìn xa như hổ, nhanh dưới nước như le v. v... Hoa Đà lại sáng tạo và biên ra *Ngũ cam hý*; tức là khí công phỏng theo động tác và tư thế của năm loài động vật là hổ, hươu, gấu, vượn, hạc... nhà dưỡng sinh nổi tiếng đời nhà Tấn là Cát Hồng cũng chỉ ra trong cuốn sách *Bao phác tử* rằng: "Uống thuốc tuy là cái gốc để sống lâu, nhưng nếu người nào biết hành khí, hiệu quả ấy càng nhanh. Nếu không có thuốc uống, nhưng hành khí mà làm được đến nơi đến chốn, cũng được cả trăm tuổi. Người giỏi hành khí, trong có thể dưỡng thân, ngoài trừ được bệnh tật. Người dưỡng sinh đúng cách, hành khí không mệt mỏi, sớm chiều đạo dẫn để khơi động

sức để kháng... có thể sẽ không ốm đau". Những điều này đã nói lên ý nghĩa quan trọng của việc luyện tập khí công. Trong sách *Đạo dẫn dưỡng sinh đồ* của Đào Hồng Cảnh thời Nam Bắc triều đã liệt kê ra tới 36 loại tư thế, đồng thời còn thu thập và bàn luận đến rất nhiều phương pháp và lý luận khí công cổ đại, nêu ra cách thở bằng 6 chữ mà sau này gọi là bí quyết 6 chữ.

Khái niệm của "khí" đã chứa đầy và thấm sâu trong học thuyết của Nho, Đạo, Thích, Y, là một khái niệm đặc hữu của văn hoá Trung hoa. Các nhà y học Trung quốc cho rằng "khí" là thứ vật chất cơ bản nhất tạo nên hoạt động sinh mạng của con người và là nguồn gốc để duy trì hoạt động đó, là hình thức biểu hiện cơ bản nhất của hoạt động sinh mạng con người, tức là chỉ không khí mà con người hít thở cùng với nguyên khí có trong cơ thể. Nguyên khí, phần nhiều cho rằng nó liên quan đến sức để kháng của cơ thể con người với bệnh tật, lực thích nghi với ngoại cảnh và lực phục hồi sự mất điều hoà công năng trong cơ thể. Nguyên khí dồi dào, là một nhân tố quan trọng để giữ gìn sức khoẻ, để phòng bệnh tật làm cho khoẻ người, chống già.

Khí công, chủ yếu là thông qua việc điều tiết tư thế, rèn luyện hô hấp nói lỏng cơ thể và thần kinh, không chế ý thức, hoạt động các chi theo một nhịp điệu; thông qua người rèn luyện phát huy tác dụng năng động chủ quan, tiến hành vận động để chữa trị và bảo vệ sức khoẻ cho cơ thể và thần kinh,

để cho cơ thể và thần kinh chan hoà làm một. Có thể nói, khí công là thông qua việc vận dụng ý thức có tính hướng nội, làm cho hoạt động ý thức tự thân kết hợp với hoạt động của sinh mệnh, để cho hoạt động sinh mệnh của cơ thể và hoạt động cơ năng đều được tăng trưởng, từ đó dẫn sâu vào và kêu gọi được tiềm lực nội tại trong cơ thể gây được tác dụng dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ, phòng bệnh chữa bệnh, kéo dài tuổi thọ, mở mang được trí tuệ. Trong khi luyện tập hay sau đó, do kết quả sự khống chế của ý niệm, người luyện công thông qua hô hấp tự nhiên, dần dần đi đến chỗ tập luyện hô hấp kiểu bằng bụng, điều chỉnh và dẫn đạo "khí" một cách có quy luật và tiết tấu, làm cho "khí" dần dần được dồn đây, tụ tập từ trên xuống dưới, hình thành một hiện tượng nối tiếp chức phận nhau, đốc thúc hai mạch theo đó đến tám mạch tiến hành tuần hoàn theo chu kỳ, từ đó mà khơi dậy công năng tiềm tại trong cơ thể, giải phóng ra "năng lượng vật chất" và xảy ra những hiệu ứng đặc biệt, việc khơi dậy và giải pháp tiềm năng cũng như xảy ra hiệu ứng đặc biệt đó, cần phải qua một thời gian nhất định cộng với sự rèn luyện gian khổ mới giành được; nói cách khác, người luyện khí công, khi luyện "khí", vừa phải có sự tích lũy về thời gian, vừa phải có sự cố gắng của nhân tố con người, lại cần phải có sự giải phóng và phát huy năng lực và tác dụng của chính bản thân "khí".

Xoa bóp là động tác dùng bàn tay hay ngón tay, dùng những thủ pháp và lực lượng nhất định, liên tục ấn và day xoa trên một bộ phận hay huyết vị nhất định của cơ thể con người; thông qua sự kích thích bằng những động tác này để điều chỉnh sinh lý, bệnh lý trên cơ thể con người nhằm đạt tới mục đích phòng bệnh trừ bệnh, dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ ở Trung quốc đã có một lịch sử lâu đời. Ngay từ hàng ngàn năm trước đây, các nhà y học, dưỡng sinh học nước ta đã rất coi trọng tác dụng của xoa bóp trong dưỡng sinh bảo vệ sức khoẻ. Trước tác nổi tiếng về y học cổ của nước ta còn lưu giữ được tới ngày nay là *Hoàng đế nội kinh*, trong rất nhiều chương mục đều có nói đến tác dụng phòng bệnh chữa bệnh bằng xoa bóp, như *Tổ Vĩn - Huyết khí hình chí biên* viết rằng: "Có bệnh sinh lo sợ, kinh lạc không thông, bệnh sinh bởi bên trong trống rỗng, muốn chữa phải xoa bóp". Trong *Tổ Vĩn - Di pháp phương ghi luận biên* viết: "Phân ở giữa đất bằng và ẩm thấp, trời đất mới sinh ra muôn vật... cho nên nó mới nhiều bệnh, teo đi vì lạnh vì nóng, chữa nó tốt nhất là bằng đạo dẫn và xoa bóp...". Trong *Điều kinh luận biên*, sách này cũng viết: "Người thân kinh không đủ, thấy bị hư lạc, xoa bóp có thể dẫn đến chết". Nhà y học nổi tiếng thời Đông Hán, mà đời sau gọi là "Y thánh" tức là Trương Trọng Cảnh, trong sách *Kim khuỵ yếu lược* cũng chỉ ra rằng: "Huyết mạch mới thấy ứ trệ, lập tức phải đạo dẫn,

thải nạo, châm cứu, xoa bóp đã trở thành một trong những thủ đoạn quan trọng của nhân dân ta để dưỡng sinh bảo vệ sức khỏe. Nhà y học đời nhà Tùy là Sao nguyên Phương, trong trước tác của mình là quyển *Chủ bệnh nguyên bệnh luận*, ở phần cuối của mỗi cuốn đều có đăng tải giới thiệu kèm về phương pháp đạo dẫn xoa bóp, những phương pháp này được ứng dụng rất rộng rãi cho các bệnh như mụn ngoài da, nội thương, tai mũi họng, làm đẹp khuôn mặt, nuôi tóc, giữ gìn sức khỏe v.v... Ví dụ: "gà gáy, lấy hai tay xoa vào nhau cho nóng lên, rồi áp lên mắt, làm ba lượt, lấy ngón tay day vào mắt. Bên phải bên trái có thần quang làm cho mắt sáng không bị đau" Lại như: "Buông tóc ra ngồi quay về hướng nam, nắm chắc tay rồi nín thở, lần lượt nâng tay phải tay trái để đạo dẫn, sau lấy tay bịt lấy hai tai, chữa đau đầu và làm cho tóc không bị bạc, dùng tay giữ lại trên đầu là để thông mạch. Có thể nói tự xoa bóp đầu mình là đi trước một bước để phòng tóc bị bạc sớm. Nhà dưỡng sinh đời Đường là Tôn Tử Mạc lại càng tôn sùng phương pháp xoa bóp hơn ai hết. Trong cuốn *Bị cấp thiên kim yếu phương dương tính biên* của mình, ông từng nói: "xoa bóp ngày ba lần, một tháng sau có thể trừ trăm bệnh, đi nhanh như ngựa, đó là phép dưỡng sinh." Ông cũng là người đầu tiên ghi vào cuốn *Thiên kim yếu phương* nổi tiếng của mình về cách vận dụng xoa bóp để phòng và chữa bệnh cho trẻ nhỏ. Sách *Dưỡng lão*

phụng tân thu của Trần Trực đời Tống cũng có ảnh hưởng lớn lao đến sự phát triển về dưỡng sinh học cho đời sau và lưu truyền rất rộng rãi. Chẳng hạn sách này đã đề cập đến việc người già năng xoa bóp ở nước ta càng phổ cập và thành thực, các nhà y học nhiều thời đại đều hết sức chú trọng đến tác dụng bảo vệ sức khỏe bằng truyền bá cách xoa bóp, trong các sách chuyên ngành về dưỡng sinh đều có bàn đến nội dung này. Do cách bảo vệ sức khỏe bằng xoa bóp giản tiện dễ làm, an toàn bình ổn, công hiệu đáng tin cậy, cho nên bảo vệ sức khỏe bằng xoa bóp chẳng những rất được các nhà dưỡng sinh học chú trọng, mà còn được lưu truyền sâu rộng trong dân gian, rất được nhân dân ta ưa chuộng. Theo đà mở mang với nước ngoài, phương pháp bảo vệ sức khỏe bằng xoa bóp vốn đậm đà đặc sắc truyền thống của Trung quốc cũng được các học giả trong ngoài nước chú trọng quan tâm.

Tác dụng của bảo vệ sức khỏe bằng xoa bóp thể hiện ở mấy mặt sau đây: Một là, khai thông kinh lạc, hành khí hoạt huyết. Đông y học cho rằng việc này sinh ra rất nhiều tật bệnh là do khí huyết vận hành không trôi chảy, kinh lạc không thông v.v... dẫn tới. Đúng như *Tổ Văn - Huyết khí hình chí biên* đã chỉ ra: "có bệnh sinh lo sợ, kinh lạc không thông, bệnh sinh bởi bên trong trống rỗng, muốn chữa thì phải trên cơ sở theo đường kinh mà lấy huyết vị; qua việc tác động kích thích các huyết vị đó có thể tăng cường được

sự vận hành của khí huyết, kinh lạc được thông suốt, chống được chứng u trệ của khí huyết. Hai là, giải được động kinh và giảm đau, hoạt huyết, hoá u. Đông y học cho rằng không thông thì sẽ thống (đau) xoa bóp có thể làm cho hoạt huyết, và tan chỗ u trệ, khai thông kinh lạc. "Thông thì sẽ hết thống (đau)". Ba là điều chỉnh âm dương, điều hoà việc dinh dưỡng và giữ gìn. Đông y học cho rằng nuôi dưỡng và giữ gìn vòng tuần hoàn khí huyết thông suốt trên toàn thân, trong là các phủ tạng, ngoài cho đến da dẻ và nuôi dưỡng cơ thể nữa. Nếu âm dương mất điều hoà, khí huyết không nuôi được cơ thể thì sẽ dẫn đến bệnh tật. Thực tiễn đã chứng minh rằng qua việc xoa bóp sẽ cân bằng được âm dương điều hoà được dinh dưỡng và giữ gìn, từ đó đảm bảo cơ thể có khí huyết thông suốt, âm bình dương một để khoẻ mạnh không ốm đau, đúng như nhà dưỡng sinh đời Minh là La Hồng nói trong *Vạn thọ tiên thư*: "Phép xoa bóp làm thông thoát được lỗ chân lông, có thể xoay chuyển được dinh dưỡng và giữ gìn".

Nhìn từ góc độ y học hiện đại, sự kích thích máy móc của xoa bóp qua việc chuyển đổi năng lượng cơ học thành nhiệt năng, có thể nâng cao được nhiệt độ ở một vùng nào đó, đẩy mạnh việc dẫn nở các vi ti huyết quản, cải thiện sự tuần hoàn của máu và các hệ hạch, làm giảm bớt độ dính động của máu, giảm trở lực cho các mạch máu xung quanh. Xoa

bóp còn có thể điều tiết sự co giãn của cơ bắp làm cho áp lực tổ chức được điều hoà, để đẩy mạnh tuần hoàn máu xung quanh vùng tổ chức bị tổn thương, đẩy nhanh sự hồi phục của tổ chức bị tổn thương. Thực nghiệm đã chứng minh, xoa bóp còn có thể nâng cao cơ năng miễn dịch cho cơ thể và khả năng chống lại tật bệnh.

Phương pháp xoa bóp bảo vệ sức khoẻ cổ truyền của Trung quốc khi mang ra vận dụng, ngoài việc phải tuân theo lý luận của Đông y học để tìm huyết vị ra, còn cần có một thủ pháp xoa bóp rất đặc sắc nữa. Một là cách vỗ đập, dùng lưng bốn ngón tay trừ ngón cái ra, đập nhịp nhàng, phần lớn dùng cho tứ chi. Hai là gõ nhẹ, năm ngón tay khum lại dùng lực cổ tay và các đầu ngón tay gõ vào nơi định xoa bóp. Ba là cách xoa nhẹ dùng bàn tay xoa nhẹ và nhịp nhàng ở vùng định xoa, có thể áp dụng ở đầu, ở bụng. Năm là ấn điểm, dùng đầu ngón tay ấn lên một huyết vị nào định xoa bóp đó. Sáu là lấy tay dùng đầu ngón tay ấn lên một huyết vị nào định xoa bóp. Bảy là day bằng dẹt tay, dùng năm ngón tay để miết. Chín là cách xát bàn tay, dùng phần lưng các ngón tay xát lên huyết vị. Mười là cách bấm, nghiêng bàn tay, dùng phần bụng cá ở ngón út bấm nhẹ lên chỗ định xoa bóp. Mười một là cách đẩy dẫn dùng phần dưới của bàn tay ấn nén xuống rồi lại buông lên. Cách xoa bóp bảo vệ sức khoẻ thường dùng gồm có công minh, công đầu, công mặt,

công tai, công mắt, công miệng và công chân tay v. v... Có thể làm hết, cũng có thể chọn lựa theo mục đích mà làm. Trong đó động tác ủ ấm mắt, xoa tai, xoa hai mi, xoa bụng, nắm ngón tay chân, xoa lưng, miết lưng, xoa huyết Dũng tuyền ở gan bàn chân v.v... là những thủ pháp xoa bóp hay dùng nhất.

Xoa bóp bảo vệ sức khỏe theo truyền thống của Trung quốc còn kết hợp cùng sử dụng với khí công đạo dẫn và các phép dưỡng sinh khác nữa.

IX

THIÊN KHOA HỌC KỸ THUẬT

ĐÓNG GÓP LỚN LAO VÀO VƯỜN KHOA HỌC THẾ GIỚI (1):

Định lý thăng dư Trung Quốc

Tây Môn Hiến Lộ

"Định lý thăng dư Trung Quốc" là tên mà các tác phẩm lịch sử số học phương Tây đặt cho định lý đồng dư bậc một, bởi vì nó xuất hiện sớm nhất trong tác phẩm số học cổ đại của Trung Quốc là *Tôn Tử toán kinh* (Khoảng thế kỷ thứ 4, thứ 5 trước Công nguyên), cho nên nó còn có tên gọi khác là "Định lý Tôn Tử".

Trong "*Tôn Tử toán kinh*" có vấn đề giải nhóm đồng dư thức bậc 1, và nổi tiếng nhất là đề trong quyển thứ 26: "Nay có một số chưa biết: Ba ba số thừa 2, năm năm số thừa 3, bảy bảy số thừa 2. Hỏi số đó là bao nhiêu? Đáp số cho trong sách là 23. Theo cách giải đã nêu trong sách, dùng ký hiệu toán học hiện đại để diễn đạt, sẽ là:

Nhóm đồng dư thức bậc một:

$N \pmod{3} \pmod{5} \pmod{7}$ Giải ra là:

$N = 70R_1 + 21R_2 + 15R_3 - 105P$. Trong đó P là số chẵn.
Nếu lấy $R_1=R_2=R_3=1$ thì P nên lấy là 1; nếu lấy $R_1=R_3=2$,
 $R_2=3$ thì P lấy là 2, như thế v.v...

Nếu mở rộng vấn đề trên trong "Tôn Tử toán kinh" và cách giải của nó vào tình hình nói chung, thì sẽ có định lý sau đây:

Giả thiết a_1, a_2, \dots, a_h mà h là số hơn kém nhau 2, các số chia R_1, R_2, \dots, R_h lần lượt là số dư, mà $M = a_1 a_2 \dots a_h$

$N \pmod{a_i}, i = 1, 2, \dots, h$.

Vậy nếu tìm được k để nó thỏa mãn $k \pmod{a_i} \equiv \frac{M}{a_i} \pmod{a_i}$, sẽ

có: $N \equiv \frac{M}{a_i} \pmod{M}$

Ở châu Âu, vào khoảng thế kỷ thứ 10 sau Công nguyên đã bắt đầu xuất hiện mầm mống của việc thảo luận vấn đề đồng dư thức bậc 1. Nhưng nhân vật nổi tiếng có liên quan đến vấn đề này như Ibn al Haithan (khoảng năm 1.000 sau Công nguyên), Fiboracci 1202;

I.Arggyros (thế kỷ 14) Johannes Müller hoặc còn có tên là Regio mon ta nus (1463) v.v... một số bản thảo đến nay đã bị thất lạc tên tuổi cũng có nhắc đến vấn đề này nhưng phần lớn đều ở giai đoạn sơ cấp. Đến thế kỷ thứ 18 nhà đại

số học L.Euler, J Lagrange v.v... đã từng nghiên cứu vấn đề đồng dư thức bậc một. Trong cuốn *Toán thuật thâm cứu* của K.F.Gauss xuất bản năm 1801 đã cho định lý này một cách rõ ràng. Lúc đó, người Âu châu không hề hay biết gì về công việc của các nhà số học Trung Quốc cổ đại, Gauss có được thành quả này, hoàn toàn là do nghiên cứu độc lập. Mãi sau này nhà truyền giáo người Anh là Alexander Wylic đến Trung Quốc truyền giáo và giới thiệu vấn đề "một số chưa biết" trong "*Tôn Tử toán kinh*" về châu Âu, lại qua việc L.Mathiesen viết bài phát biểu vào năm 1874 chỉ ra rằng cách giải đó hợp với định lý Gauss, người Tây mới xác định tên nó "định lý thặng dư của Trung Quốc".

Nên chỉ ra rằng, cách giải nhóm đồng dư thức bậc 1 trong *Tôn Tử toán kinh* tuy rằng có "hợp với" định lý do Gauss nêu ra, nhưng cuối cùng cũng không biểu hiện ra bằng hình thức phổ biến của Gauss, giữa hai cái vẫn có sự khác biệt nhất định. Sau *Tôn Tử toán kinh*, các nhà số học Trung Quốc lại tiếp tục thảo luận sâu vào vấn đề giải nhóm đồng dư thức bậc 1, lại qua sự cố gắng tới một ngàn ba bốn trăm năm, cuối cùng mới đạt được kết quả thành thực. Trong đó có ba vấn đề mấu chốt, là:

-Làm thế nào chuyển hoá được số gần nhau không hơn kém nhau hai, thành số hơn kém nhau hai.

-Làm thế nào tách nhóm đồng dư thức ra thành đồng dư thức độc lập.

- Làm thế nào giải được đồng dư thức $a^x \equiv 1 \pmod{b}$

Trong đó đóng góp quan trọng nhất là những kết quả do Tấn Cửu Thiệu và Hoàng Tông Hiến đưa ra.

Vấn đề "tìm một số chưa biết" trong *Tôn Tử toán kinh* có thú vị như là giải câu đố, cách giải của nó cũng rất khéo léo, bởi thế mới lưu truyền mãi cho đời sau, diễn biến thành một tiết mục vui chơi văn nghệ với những tên gọi như "Tần Vương ngấm đếm quân", "thuật của ống", "toán Quý Cốc", "Hàn Tín điểm binh" v.v. Đối với cách giải vấn đề này cũng dùng những câu ca, ví để ám chỉ, làm tăng mức độ thú vị. Ví dụ đối với đề 26 ở tập 2 của *Tôn Tử toán kinh*, trong quyển 5 *Toán pháp thống tông* của Trình Đại Vị thời Minh có ghi một bài ca:

"Ba người cùng đi 70 tuổi.

Năm cây hoa mai 21 cành

Bảy con sum họp vào giữa tháng

Chia trăm lẻ năm ra rành rành"... chỉ ra những con số vừa nói ra là 70, 21, 15 và 105.

Với truyền thống chú trọng thực dụng của Trung Quốc cổ đại, vấn đề "tìm số chưa biết" cũng không phải là sản phẩm để tiêu khiển, mua vui. Các nhà thiên văn học cổ đại của Trung Quốc qua việc quan trắc ghi chép lâu dài, đã tính ra chu kỳ vận động của mặt trăng mặt trời và năm hành tinh lớn. Để thực thi những điều dự tính vị trí của các thiên thể này, lại cần phải xác định khởi điểm các vận động chu

kỳ này. Thí dụ quy về lấy thời khắc của tiết đông chí hàng năm làm khởi điểm, tháng sóc vọng lấy thời gian hợp sóc trung bình làm khởi điểm, v.v... Thời xưa ghi ngày bằng can chi, một vòng 60 ngày lấy "0" giờ của giờ Giáp Tý nửa đêm làm khởi điểm. Như khi xác định tiết khí đông chí vào ngày nào giờ nào rồi, cộng với $1/24$ theo vòng kín của một năm, thì sẽ tính được ra ngày giờ của những tiết khí sau Đông Chí. Như xác định thời điểm bình sóc tháng 11 cộng thêm một tháng sóc vọng thì sẽ tính được thời điểm bình sóc hàng tháng. Bởi vì thời điểm Đông Chí, thời gian bình sóc tháng 11 nói chung không vừa vặn vào không giờ ngày Giáp Tý, bởi vậy việc tính toán số liệu rất phiền phức. Thế là các nhà làm lịch thời xưa bèn giả định từ thời đại viễn cổ, có một thời điểm lý tưởng đó là tiết Đông Chí, không giờ ngày Giáp Tý, bình sóc tháng 11 vừa vặn lại cùng vào thời điểm này. Thời điểm này gọi là Thượng nguyên. Số năm từ năm có ngày thượng nguyên đó đến năm định tính toán gọi là tích niên của Thượng nguyên. Với điều kiện đã biết thời điểm đông chí của năm ấy và thời điểm bình sóc tháng 11, tìm ra tích niên thượng nguyên, chính là vấn đề đồng dư thức bậc một. Thí dụ a là số ngày của vòng năm; R1 là thời gian cách "0" giờ ngày Giáp Tý Đông chí của năm ấy; b là số ngày của tháng sóc vọng, R2 là khoảng cách thời gian từ đông chí đến thời gian bình sóc tháng 11, thì tích niên thượng nguyên N sẽ thoả mãn nhóm đồng dư thức bậc 1 dưới đây:

$$a \in \mathbb{N} \rightarrow R_1(\text{mod } 60) \rightarrow R_2(\text{mod } b)$$

Công việc tính toán tìm ra con số tích niên thượng nguyên hết sức vất vả, nếu nâng trình độ lý tưởng của thời điểm thượng nguyên thêm được nữa, thì không những đông chí, hợp sóc, "0" giờ ngày Giáp Tý đều vào cùng thời điểm, mà thời điểm đó mặt trăng lại đang ở điểm cận địa và điểm thăng giao, chẳng những thế, còn khiến cho năm hành tinh lớn cũng vừa vận ở vào địa điểm chỉ định trên từng quỹ đạo của nó (thí dụ như "ngũ tinh liên châu) như vậy sẽ phải đứng trước một nhóm đồng dư thức bậc 1, gồm 9 đồng dư thức bậc 1; khối lượng công việc tính toán sẽ nhiều đến mức ghê người. Theo sự ghi chép của các sử liệu, tích niênThượng nguyên mà Tổ Xung Chi đã dùng để chế định "Đại Minh lịch" (làm ra năm 463) chính là tính được bằng cách giải chín đồng dư thức bậc 1 đó. Khoảng thế kỷ ba sau Công nguyên các nhà tính lịch của Trung Quốc bắt đầu dùng định lý thặng dư Trung Quốc để tính tích niên thượng nguyên. Các chuyên gia cho rằng vấn đề "tìm số chưa biết" trong *Tôn Tử toán kinh* rất có thể là qua phương pháp tính toán tích niên thượng nguyên của các nhà làm lịch rồi rút gọn đi mà được.

ĐÓNG GÓP LỚN LAO VÀO VƯỜN KHOA HỌC THẾ GIỚI (2):

Chu Toán của Trung Quốc

Tây Môn Tiên Lộ

Căn cứ vào những tư liệu bằng văn bản hiện có, việc dùng bàn tính làm công cụ tính toán, tuy rằng ở nhiều nước văn minh cổ đại đều có, nhưng bàn tính cổ La Mã không có cách ghi số theo vị trị của nó, lại không tính theo thập phân, mà là thập nhị phân, nên đã bị đào thải từ lâu. Bàn tính của nước Nga thời xưa lại để mỗi cột mười hạt nên tính toán rất phiền phức. Bàn tính hiện nay đang được dùng ở Trung Quốc, Nhật Bản, châu Á và một số nơi trên thế giới, đều là bàn tính kiểu Trung Quốc (của Nhật Bản có hơi khác một chút với của Trung Quốc), Trung Quốc cũng lại là quê hương của chu toán hiện đại.

Phương pháp tính toán truyền thống lâu đời của Trung Quốc là trù toán, tức là tính bằng thẻ tre, dùng một ít thẻ tre dài chừng ba bốn tấc làm công cụ tính toán, ghi số theo số thập phân, bày những thẻ tre đó thành hàng ngang dọc rồi làm các phép tính cộng, trừ, nhân, chia và khai căn cũng như các phép tính đại số. Sau thời Đường, Tống, xuất hiện

hàng loạt câu ca, về dễ đơn giản hoá cách tính bằng thẻ tre. Đến thời Nguyên, Minh, nền kinh tế hàng hoá có một bước phát triển mới, khi tiến hành những hoạt động trao đổi hàng hoá, nếu dùng hàng ôm thẻ tre, chiếm một khoảng diện tích rất rộng để tính toán, người ta cảm thấy hết sức bất tiện. Khi tính toán đòi hỏi với tốc độ nhanh, nếu bỏ thẻ không cẩn thận, lại rất dễ xảy ra sai sót. Thế là, một phương pháp tính toán mới - chu toán, và công cụ tính toán của nó - bàn tính, bắt đầu ra đời và dần dần thịnh hành.

Danh từ "chu toán" thấy xuất hiện sớm nhất trong cuốn *Số thuật ký di* của Từ Nhạc đời Đông Hán (khoảng thế kỷ thứ 2 sau Công nguyên) nhưng nói chung người ta cho rằng sách này là do Chân Loan thời Bắc Chu (khoảng thế kỷ thứ 6 sau Công nguyên) viết ra và nguy thác như vậy. Trong *Số thuật ký di* đã ghi lại 14 phương pháp tính toán cổ đại, công cụ tính toán được nhắc tới ở đây, đã có tới 13 loại. Trong đó, loại dùng hạt để tính toán, đã có tới năm loại như "Thái nhất toán", "Lưỡng nghi toán", "Tam tài toán", "Cửu cung toán" và chu toán. Chu toán nói đến trong đó, theo Chân Loan, thì dụng cụ này, mỗi số vị gồm 5 hạt tròn có thể di động được. Một hạt phía trên, đại biểu cho năm đơn vị, bốn hạt phía dưới mỗi hạt là một đơn vị, như thế là đã có đủ hình hài ban đầu của một cái bàn tính, là mầm mống chu toán cho đời sau. Đây cũng là những ghi chép sớm nhất, rõ nét nhất của chu toán.

Về cái bàn tính dùng cho cách tính này, theo *Toán pháp thống tông* của Trình Đại Vị đời Minh (năm 1592) thì từ năm 1078 sau Công nguyên đến 1162 lần lượt có tới bốn quyển sách sau đây có liên quan đến chu toán: "Bàn chu tập", "Tẩu bàn tập", "Thông vi tập", "Thông hàng tập", rất tiếc là đều không còn lưu truyền được đến ngày nay. Trình Đại Vị còn dẫn ra những điều mô tả về cách tính bằng bàn tính trong *Tạ sát vi toán kinh* (cũng đã thất truyền) hồi thế kỷ thứ 11, năm 1279, trong *Tĩnh tu tiên sinh vấn tập*, Lưu Nhan cũng có bài thơ năm chữ về "bàn tính". Trong *Nam thôn chuyết canh lục* (1366) của Đào Tôn Nghi cuối đời Nguyên, ở điều "*Tĩnh, chu dụ*" nói: "Phàm là nhận kẻ ăn người ở, mới vào thì như hạt châu trên mâm, không bảo gạt cũng tự lăn đi; lâu dần rồi như hạt tròn trên bàn tính, có gạt thì mới chạy; lâu hơn nữa thì như hạt châu trên tràng hạt nhà Phật, nằm im cả ngày, có gạt cũng không nhúc nhích. Đó tuy là những câu ngạn ngữ nôm na, nhưng đúng với sự thực". Trong ngạn ngữ nôm na đã có sự so sánh như thế, đủ thấy lúc bấy giờ bàn tính đã được dùng khá rộng rãi ở vùng Tùng Giang. Trong *Nam thôn chuyết canh lục* cũng nói đến cách tính bằng thẻ tre, đủ thấy lúc đó bàn tính đã rất thịnh hành, song cách tính bằng thẻ tre vẫn còn chưa hoàn toàn bị vứt bỏ.

Về hình thức chế tạo của bàn tính, cũng có rất nhiều thư tịch còn lưu truyền và những văn vật để khảo cứu. Thí dụ như *Hoá láng đồ* lưu truyền từ đời Nguyên, đã vẽ một người

bán hàng (hoá lang) gánh hàng trên vai, có cả một cái bàn tính. Hay là trong *Khôi bản đối tường tứ ngôn tạp tự* năm Tân Hợi Hồng Vũ đầu đời Minh (1376) do Nhật Bản khắc lại, cũng có vẽ bàn tính. Trong cuốn *Lỗ Ban mộc kinh* ra đời hồi giữa thế kỷ 15, có nêu ra quy cách chế tạo của bàn tính: "Kiểu bàn tính: dài một thước hai tấc, to bốn tấc hai phân, khung dày sáu phân, lớn chín phân, khum lên như đáy bát, trên đây là hai hạt tính, một tấc một phân; dưới đây có năm hạt tính, ba tấc một phân. Dài ngắn lớn nhỏ, tùy theo hạt tính mà làm. Bàn tính trong *Lỗ Ban mộc kinh* kiểu cách còn nguyên thủy thô sơ, bởi vì giữa hai hạt tính trên với năm hạt dưới chỉ cách nhau bằng sợi dây chứ chưa có thanh ngang. Đến Kha Thượng Thiên, trong *Số học thông quỹ* (năm 1578) có một bức vẽ chiếc bàn tính 13 cọc, với tên *Sơ định toán bàn đồ thức*, giữa hai hạt tính trên và 5 hạt tính ở dưới đã có thanh ngang ngăn cách, giống hệt những chiếc bàn tính đang được dùng ngày nay.

Về những câu ca chu toán, ngay từ rất sớm, đã thấy ở trong *Cửu chương toán pháp tỷ loại đại toàn* (năm 1450) của Ngô Kính và *Toán học bảo giám* (năm 1524) của Vương Văn Tố. Đây là hai cuốn sách giới thiệu phương pháp tính bằng thẻ tre, nhưng cũng có nhắc đến bàn tính, hơn nữa trong khi thuật lại những câu ca về phép cộng, phép trừ có câu "Một gậy 4 thành 5", "không có một, bỏ năm còn xuống bốn..." lại là những câu ca chu toán. Điều đó nói lên rằng

khi Ngô Kính, Vương Văn Tố soạn sách, cách tính bằng chu toán đã rất thịnh hành.

Sau khi bàn tính được thịnh hành, tất cả các phép cộng, trừ, nhân, chia đã chuyển biến thành phương pháp tứ tắc của chu toán. Trong các sách về cách tính thời Tống, Nguyên không ghi những câu ca về phép cộng trừ, việc vận dụng tính toán phép cộng, trừ của chu toán đơn giản hơn cách tính bằng thẻ nhiều, thì lại có ca. Và lại, câu ca về cách cộng trừ đã tạo nên một bộ phận quan trọng của chu toán. Trong các sách về chu toán đời Minh phép cộng trừ được gọi là "thượng pháp" và "thoái pháp". Câu ca về phép nhân trong chu toán (tức là bảng cửu chương) hoàn toàn giống câu ca về phép nhân trong phép tính bằng thẻ tre.

Những sách về chu toán soạn ra vào thời Minh bị thất lạc quá nhiều. Cho đến nay, chỉ còn lưu giữ được một số loại như *Bàn chu toán pháp* của Từ Tâm Lỗ (năm 1573); *Số học thông quỹ* của Kha Thượng Thiên (năm 1578), *Toán học tân thuyết* của Chu Tải Dục (năm 1584), *Toán pháp tông thống* của Trình Đại Vị (năm 1592), *Toán pháp chí nam* của Hoàng Long Ngâm (năm 1604). Trong đó, nổi bật nhất là cuốn *Toán pháp tông thống* của Trình Đại Vị, toàn tập gồm 17 quyển, trong đó thu thập 595 vấn đề về số học, toàn bộ đều dùng chu toán để tính toán. Cuốn sách này được lưu truyền rộng rãi mà còn truyền bá sang phía đông tới tận Nhật Bản.

Trước và sau thế kỷ thứ 17, chu toán dần dần truyền vào một số nước ở Đông Nam á và được dùng cho đến nay.

Ngày nay, mặc dù đã bước vào thời đại máy tính điện tử, nhưng trong công tác tính toán tài vụ chủ yếu, tốc độ của bàn tính vẫn có thể thi thố với máy tính điện tử. Mấy năm trước đây, một nhà tính toán bằng chu toán người Nhật Bản nói rằng: "Bây giờ không còn là phút "bàn tính, tạm biệt" nữa, mà là "Chào anh! Máy tính". Câu nói này cho đến bây giờ hình như vẫn còn chưa đúng lắm. Nhưng việc phát triển mạnh mẽ về máy vi tính, là chuyện một vài năm trước người ta khó tưởng tượng ra được, cho nên số phận cuối cùng của bàn tính thế nào, người ta đành chờ đợi về sau xem sao?

CÔNG HIẾN TRỌNG ĐẠI CHO VƯỜN KHOA HỌC THẾ GIỚI: (III)

Tư liệu thiên văn học Mã Vương Đồi.

Quách Thịnh Xí

Cuối năm 1973, giới khảo cổ Trung Quốc đã tiến hành phát quật mộ cổ Tây Hán ở Mã Vương Đồi (gò Mã vương) thành phố Trường Sa tỉnh Hồ Nam.

Trong các văn vật đào được ở ngôi mộ Hán số 3, Mã Vương Đồi, có rất nhiều sách lụa, trong đó có tư liệu văn tự trình bày tình hình vận hành của năm đại hành tinh và hình vẽ miêu tả các hiện tượng thiên văn khí tượng này kèm theo văn tự thuyết minh. Nguyên không có tiêu đề, căn cứ vào nội dung có thể đặt cho nó cái tên là *Ngũ tinh chiêm* và *Thiên văn khí tượng tạp chiêm*.

Niên đại viết *Ngũ tinh chiêm* vào khoảng trước sau năm 170 trước CN. Toàn văn khoảng tám ngàn chữ, có thể chia làm 9 đoạn. Năm đoạn đầu lần lượt trình bày tình hình vận hành của năm hành tinh lớn và văn tự chiêm tinh hữu quan. Đoạn 6 là văn tự chiêm tinh về vị trí tương đối của năm hành tinh lớn ấy cùng vị trí mọc lặn của chúng. Ba đoạn cuối lần lượt là bảng biểu tình hình vị trí của sao Mộc, sao

Thổ, sao Kim khi lặn khi mọc giữa các hằng tinh trong thời gian tổng cộng 70 năm từ Tần Thuỷ Hoàng tam niên (246 tr CN) đến Hán Văn Đế tam niên (177 tr CN). Niên đại viết *Ngũ tinh chiêm* tuy sớm hơn *Hoài Nam Tử - Thiên văn huấn* và *Sử ký - Thiên quan thư* nhiều năm, song trình bày về chu kì hội hợp của sao Kim, chu kì hội hợp của sao Thổ và chu kỳ hằng tinh đều chính xác hơn hai sách sau, cho thấy người đương thời đã có trình độ nhận thức khá về quy luật vận động của hành tinh. Trong sách lựa đã phân biệt dùng "Tầm hành" và "phục" để nói về hai thời đoạn mà sao Kim trước sau thượng hạ hợp vì gần với vị trí biểu kiến của mặt trời mà không nhìn thấy được, điều này chứng tỏ bấy giờ người ta đã nhận thức được sự khác nhau giữa hai cái đó, điểm ấy là sớm nhất thế giới. Trên sách lựa còn chỉ ra 5 chu kì hội hợp của sao Kim là tám năm, và dùng nhận thức này để liệt ra bảng vị trí động thái của sao Kim trong bảy mươi năm. Gần đây vẫn có người lợi dụng nhận thức tương tự để tiến hành công tác dự báo tương tự về tình hình vận động của sao Kim. Điều này cho thấy, nhận thức trình bày trong sách lựa hơn hai ngàn năm trước là khá tiến bộ, chứng tỏ một cách đầy đủ trình độ phát triển của thiên văn học cổ đại Trung Quốc. Ba đoạn cuối trong sách lựa trình bày bảng vị trí động thái bảy mươi năm của sao Mộc, sao Thổ, sao Kim là những bảng vị trí hành tinh sớm nhất trong thời cổ đại Trung Quốc. Qua tính toán nghiệm chứng, thì thấy chúng khá phù hợp với thiên tượng thực tế, là được tính ra từ số

liệu thu được bằng quan trắc thiên văn thực tế. Dựa vào đó, người ta có thể nghiên cứu trình độ tính xác của quan trắc thiên văn đương thời.

Gần như cùng thời kì với *Ngũ tinh chiêm*, các nhà thiên văn học của thời Ba by lon Xai liu cu (312 - 64 trước công nguyên) cũng đã cho trị số chu kì hằng tinh và chu kỳ hội hợp của 5 thành tinh lớn, (chu kì hằng tinh khuyết Kim tinh, Thủy tinh) độ tính xác cao hơn *Ngũ tinh chiêm* một chút. Ngoài ra, hiện nay còn giữ được bảng lịch sao vị trí sao thủy của năm thứ 122 kỉ niên Xai liu cu (khoảng 189 trước công nguyên). Miêu tả bằng con số của bảng này khá phức tạp, ngoài việc dùng vận động nhanh đều và vận động gia tốc đều ra, còn dùng vận động gia tốc biến để trình bày tình hình vận động của sao Thủy, nhận thức này quả là có đi trước thiên văn học cổ đại Trung Quốc. Thế nhưng kết quả nghiên cứu cho thấy: sự khác nhau giữa bảng lịch sao này với *Ngũ tinh chiêm*, bảng lịch sao không phải là kết quả trắc thực mà là kết quả suy tính theo mô hình toán học. Có thể thấy rằng, giữa sự trình bày về vận động của hành tinh của Trung Quốc cổ đại với Ba by lon có sự sai khác khá lớn, trên cơ bản không thể gạt bỏ khả năng hai bên phát triển độc lập với nhau. Nhận thức về vận động hành tinh của Trung Quốc cổ đại phản ánh trong *Ngũ tinh chiêm*, với tư liệu tương ứng của Cổ Ba - by - lon cùng có vị trí quan trọng trên lịch sử phát triển thiên văn học thế giới, mặc dù *Ngũ tinh chiêm* có lạc hậu hơn chút ít so với Ba by lon.

Thiên văn khí tượng tập chiêm thông qua sự quan sát một số hiện tượng *Thiên văn khí tượng* để tiến hành dự đoán. Nó thuộc phạm trù chiêm bốc, xét trên tổng thể là không khoa học. Nhưng trong đó cũng có một số cái có ý nghĩa khoa học. *Thiên văn khí tượng tập chiêm* tổng chiều dài 1,5 mét, vẽ cả thấy 250 bức tranh, từ trên xuống dưới chia làm 6 dãy, mỗi dãy từ trái sang phải chia làm mấy hàng, mỗi hàng phần trên là hình tranh, phần dưới là một ít văn tự thuyết minh, nội dung có: mây, khí (gồm thần khí, quầng, cầu vồng), nguyệt yểm tinh, hăng tinh, tuệ tinh... Trong đó nội dung về tuệ tinh có giá trị học thuật cao hơn cả.

Tuệ tinh đó có cả thấy 29 bức, dưới mỗi bức có văn tự thuyết minh, chủ yếu là thuyết minh tên gọi và văn tự chiêm bốc hữu quan. Trừ bức thứ ba không còn rõ, bức thứ 21 hình và chữ đều bị mờ mòn không rõ, phần còn lại đều khá hoàn chỉnh rõ ràng. Hình dạng của 27 bức tuệ tinh đó còn giữ được hoàn hảo kia mỗi bức một vẽ. Trừ bức 29 hình dạng tương đối đặc thù ra, các hình đều là dấu chổi ở dưới, đuôi chổi ở trên. Nghiên cứu cho thấy, điều này trên thực tế đã phản ánh rằng đuôi chổi của chúng đều là nằm ngược hướng với mặt trời đang ở dưới đường chân trời. Đương thời người ta cũng đã có nhận thức sơ bộ về tính quy luật đó của sao chổi, đó là sớm nhất trên thế giới. Trong những tranh này, dấu chổi có hình vẽ gồm hạt nhân chổi và tóc chổi, có hình

vẽ thành hình thân cầu, có hình chỉ vẽ một chấm tròn đen, có hình thậm chí vẽ thành hình tam giác. Theo cách phân loại của nhà thiên văn học Liên Xô (cũ) Oóc lớp, đầu chổi có 3 loại N, C, E lần lượt là có tóc chổi, có tóc chổi nhưng không có tầng vỏ mà là kiểu thân cầu, và có tóc chổi rất sáng và tầng vỏ hình mặt pa - ra - bôl. Trong 27 bức hình sao chổi đều có thể tìm thấy đầu chổi ứng với ba loại này. Đuôi chổi trong hình thì lại càng đa dạng, có hình lông vũ, hình que, hình chùm, hình đĩa, có hình đuôi chổi nhiều đến 4 cái, có đuôi ở giữa tỏa ra, dạng cong của các đuôi cũng khác nhau. Gần đây, người ta căn cứ vào mức độ cong của đuôi chổi mà chia làm 3 loại hình: loại I cơ bản không cong, là đuôi chổi thể khí; loại II và III thì cong, là đuôi bụi, loại III cong nhiều hơn loại II. Có sao chổi cùng một lúc có cả đuôi chổi thể khí lẫn đuôi chổi bụi. Trên 27 bức tranh Tuệ tinh đồ dễ dàng tìm thấy quan hệ đối ứng. Vì vật chất trong đuôi chổi vào lúc giao thoa có thể sản sinh một số hoa văn kì lạ nàc đó, trong hình cũng có thể tìm thấy. Ngoài ra một số ít sao chổi còn có một loại đuôi chổi khác thường, nhìn giống như hình quạt vươn dài theo hướng mặt trời hoặc đuôi chổi hình cái đinh dài. Hình bức thứ 29 hình như cũng có thể đối ứng với nó. Tên sao chổi xuất hiện trong thuyết minh bằng văn tự, có mười tám loại, trong đó có một nửa chưa từng xuất hiện trong các tư liệu khác. Việc sử dụng các tên gọi này chứng

tở Trung Quốc cổ đại từ lâu đã căn cứ vào hình dạng và kích thước của sao chổi để tiến hành phân loại. Nó cung cấp tư liệu khách quan cho chúng ta nghiên cứu tình hình phân loại sao chổi ở Trung Quốc thời cổ đại cùng với sự diễn biến của sao Chổi.

Theo nghiên cứu, niên đại vẽ các tuệ tinh đồ này vào khoảng từ năm 369 đến năm 200 trước CN, chúng là những tư liệu quý giá mà con người Trung Quốc cổ đại tích lũy được bằng cách quan sát lâu dài hình thái của sao Chổi, là trước tác sớm nhất viết về sao chổi, không những của Trung Quốc cổ đại mà cả trên thế giới. Ở các nước khác, mãi đến năm 66 sau công nguyên mới có một bức tranh sao chổi xuất hiện ở Jerusalem. Còn ở châu Âu, trong một cuốn sách xuất bản năm 1528, hình sao chổi trong đó lại là một đồ án kì quặc khiến người ta sờn tóc gáy. Việc phát hiện hình sao chổi ở sách lựa trong mộ Hán Mã Vương Đồi đã chứng minh đầy đủ rằng người Trung Quốc cổ đại đã biết quan sát hiện tượng thiên văn một cách tỉ mỉ tích cực, và cũng chứng tỏ trình độ phát triển cao độ của thiên văn học Trung Quốc cổ đại.

CỔNG HIẾN TRỌNG ĐẠI CHO VƯỜN KHOA HỌC THẾ GIỚI (IV):

Hai mươi tư tiết khí và bảy mươi hai hậu.

Quách Thỉnh Xí

Trung Quốc cổ đại về cơ bản là xã hội nông nghiệp. Mà muốn cho khỏi lỡ thời vụ nông nghiệp, khiến sản xuất nông nghiệp được tiến hành bình thường, tác dụng chỉ đạo của lịch pháp đối với sản xuất nông nghiệp tỏ ra đặc biệt quan trọng. Nhưng vì lịch pháp cổ đại Trung Quốc về cơ bản đều là âm dương lịch, quan hệ giữa biến đổi mùa và tháng trong những năm khác nhau tất phải có sai biệt một số ngày, điều này tất không lợi cho chỉ đạo sản xuất nông nghiệp. Như vậy thì phải xây dựng lên một hệ thống có liên quan với biến đổi mùa, tức là đòi hỏi nó phải liên hệ với biến đổi vị trí của mặt trời giữa các hằng tinh để sắp đặt việc nhà nông. Thế là đã ra đời hệ thống hai mươi tư tiết khí mà chỉ trong lịch pháp cổ đại Trung Quốc mới có mà thôi.

Sự ra đời của hai mươi tư tiết khí có một quá trình phát triển của nó. Trong *Thượng thu Nghiêu điển* đã có ghi "Kì tam bách hựu lục tuần hựu lục nhật, dĩ nhuận nguyệt định tứ thời thành tuế" (hạn ba trăm ba mươi sáu ngày, lấy tháng

nhuận định bốn mùa thành năm) đã nói rõ một năm có bốn mùa, một năm dài 366 ngày, chứng tỏ thời viễn cổ đã có khái niệm chiều dài của năm hồi quy, và đã kiến lập liên hệ giữa nó với biến đổi mùa. Như vậy trên thực tế đã lập mối liên hệ giữa vận động biểu kiến năm mặt trời với mùa, đặt cơ sở cho sự ra đời tiết khí. Trong *Hạ tiểu chính* tương truyền là lịch pháp đời Hạ, đã có ghi chép về các thiên tượng và vật hậu quan sát được ở các tháng trong năm (vật hậu tức là tình hình phản ánh của sinh vật đối với biến đổi mùa). Tuy không nói đến các tháng đã sắp xếp như thế nào, nhưng các tháng chắc chắn là có liên hệ mật thiết với mùa. Nếu như một tháng nào đó có tình hình không phù hợp với thiên tượng và vật hậu tương ứng thì phải làm cho nó thích ứng bằng tháng nhuận. Có người cho rằng *Hạ tiểu chính* thật ra là thứ lịch mặt trời, nó chỉ có mười tháng, mỗi tháng 36 ngày, như vậy thiên tượng và vật hậu của các tháng trên cơ bản cũng đã đối ứng rồi, xem ra cũng có lí nhất định. Tương tự với *Hạ tiểu chính*, trong *Lã thị Xuân thu* và *Lễ kí Nguyệt lệnh* cũng có quy định tương ứng. Nếu như căn cứ vào sự xuất hiện của thiên tượng hoặc vật hậu tương ứng để sắp xếp sản xuất nông nghiệp, thì tác dụng cũng về cơ bản tương tự như tiết khí. Trong *Hạ tiểu chính* và *Lã thị Xuân thu* đã có tên gọi tiết khí cá biệt đến nay còn dùng. Trong *Quán tử* - *Ấu quan* nói rằng đương thời đã từng xuất hiện tình hình một năm có ba mươi tiết khí, mỗi tiết khí 12 ngày, tên gọi của các tiết khí lần lượt là: địa khí phát, tiểu mao, thiên khí

hạ, nghĩa khí chí, thanh minh, thủy mao, trung mao, hạ mao, thủy hàn, tiểu du, trung hàn, trung du, hàn chí tĩnh, đại hàn chí âm, đại hàn chung. Trong đó có một số giống hoặc gần giống với tên dùng hiện nay, song cũng có một số sử dụng trùng lặp. Vì không thể phân bố đều 30 tiết khí vào trong bốn mùa được, nó cũng khó mà phối hợp được với tháng, cho nên nó chỉ có thể sử dụng ở một số vùng cục bộ, chứ không thể thi hành phổ biến. Đầu Tây Hán (khoảng năm 131 trước công nguyên) sách *Hoài Nam tử* ra đời, trong thiên *Thiên văn huấn* đã có toàn bộ tên gọi 24 tiết khí, và chỉ ra rằng giữa 2 tiết khí liền nhau là một khoảng cách 15 ngày, xem ra, hệ thống 24 tiết khí hình thành không muộn hơn đầu Tây Hán là điều chắc chắn.

Tên gọi 24 tiết khí về cơ bản phản ánh đặc trưng tương ứng trong biến đổi mùa: 1. *Lập xuân* là bắt đầu mùa xuân, muôn vật bắt đầu khởi mầm sự sống; 2. *Vũ thủy* là bắt đầu có mưa, sau đó nước mưa sẽ tăng dần; 3. *Kinh trập*, sương xuân nổi lên, đánh thức các động vật ngủ đông, chúng bắt đầu từ chỗ đất ngủ đông đi ra hoạt động; 4. *Xuân phân*, ngày đêm mùa xuân bằng nhau, mặt trời vừa đứng trên xích đạo trời, sau đó mặt trời di động về phía bắc xích đạo trời; 5. *Thanh minh*, cỏ cây nảy mầm sinh trưởng, không khí trong trẻo, cảnh sắc sáng sủa; 6. *Cốc vũ*, lúc gieo hạt, thóc xuống như mưa, nước mưa tăng lên nhiều, chính là lúc gieo hạt các giống cây xuân, lúc ra mạ của nó; 7. *Lập hạ* là bắt đầu mùa hè, thời tiết ấm áp tạo điều kiện cho cây cối sinh trưởng

manh mẽ; 8. *Tiểu mãn*, cây trồng chín vào mùa hè bắt đầu kết hạt, vào nước, hạt bắt đầu nảy cấy; 9. *Mang chủng*, các cây trồng có lông măng bắt đầu thành thực, miền trung Trung Quốc bước vào mùa hoàng mai mưa nhiều, nông dân bắt đầu thu hoạch và gieo trồng mùa hè. 10. *Hạ chí*, mặt trời ở vào điểm bắc chí, tức là đến vị trí phía Bắc nhất trong một năm, là hôm ngày dài nhất, đêm ngắn nhất, mặt trời bắt đầu di động về phía nam; 11. *Tiểu thử*, trời bắt đầu viêm nhiệt; 12. *Đại thử*, lúc thời tiết nóng nhất trong một năm; 13. *Lập thu*, mùa thu bắt đầu; 14. *Xử thử*, vẫn hây còn hơi nóng, nhưng nó sẽ lui bớt dần; 15. *Bạch lộ*, khí trời chuyển mát, hơi nước ngưng kết trên mặt đất thành móc; 16. *Thu phân*, ngày đêm bằng nhau, mặt trời trong vận động từ bắc xuống nam lại dời đến trên đường xích đạo trời; 17. *Hàn lộ*, thời tiết bắt đầu lạnh lẽo, nhiệt độ của hạt móc cũng theo đó mà hạ xuống; 18. *Sương giáng*, ở vùng lưu vực Hoàng Hà xuất hiện sương đầu mùa. 19. *Lập đông*, bắt đầu mùa đông, lượng thực bắt đầu thu cất mùa đông; 20. *Tiểu tuyết*, lưu vực Hoàng Hà bắt đầu có tuyết; 21. *Đại tuyết*, lưu vực Hoàng Hà lượng tuyết tăng nhiều, bắt đầu đọng tuyết; 22. *Đông chí*, mặt trời đến điểm nam chí, tức là vị trí phía nam nhất trong một năm, hôm ấy ngày ngắn nhất, đêm dài nhất, mặt trời bắt đầu di động về phía bắc; 23. *Tiểu hàn*, vào mùa rét, nhưng chưa phải rét nhất; 24. *Đại hàn*, những ngày rét nhất trong một năm. Căn cứ vào mối quan hệ tương ứng giữa tên gọi và tiết khí với biến đổi mùa, người ta đến một tiết khí

nào đó thì có thể biết được tình hình khí hậu tương ứng, để mà sắp đặt công việc nhà nông tương ứng.

Bắt đầu từ Thái sơ lịch thời Tây Hán, trong lịch pháp cổ đại Trung Quốc đã có nội dung tính toán 24 tiết khí, và áp dụng nguyên tắc "vô trung nhi nhuận". Người ta căn cứ theo thứ tự chẵn lẻ của sự sắp xếp 24 tiết khí mà phân chúng làm hai nhóm: đông chí, đại hàn.... là 12 trung khí, còn 12 tiết khí còn lại, gồm tiểu hàn, lập xuân... gọi là tiết khí. Người đương thời không biết được rằng sự vận động của mặt trời trên hoàng đạo là không đồng đều, 24 tiết khí đã được phân bố đồng đều trong một năm hồi quy, giữa hai tiết khí liền kề là khoảng cách hơn 15 ngày chút ít, loại tiết khí phân bố đồng đều này gọi là bình khí. Vì độ dài bình quân của tháng sóc vọng là khoảng 29,5 ngày, nên trong trường hợp thông thường thì mỗi tháng sóc vọng có một tiết khí và một trung khí, song có lúc chỉ có một tiết khí hoặc một trung khí mà thôi. Người ta quy định những tháng chỉ có một tiết khí mà không có trung khí là tháng nhuận, từ đó bảo đảm độ dài bình quân của năm trong lịch pháp về cơ bản khớp với độ dài của năm hồi quy, lại khiến cho sự sai khác của quan hệ đối ứng giữa tháng với biến đổi mùa không chế trong khoảng trên dưới 15 ngày. Nguyên tắc "vô trung nhi nhuận" này được áp dụng mãi đến nông lịch hiện đại.

Khoảng trước sau thế kỉ VI, nhà thiên văn học Bắc Tề là Trương Tử Tín đã tiến hành quan trắc thiên văn hơn 30 năm

trên một hải đảo và phát hiện rằng vận động của mặt trời trên hoàng đạo là không đồng đều. Ông đã chỉ ra một cách chính xác rằng: sau xuân phân thì mặt trời vận động chậm lại, sau thu phân thì vận động nhanh hơn. Một số nhà thiên văn học đời Tuỳ cũng đã hiểu được rằng mặt trời từ vị trí xuân phân vận động đến vị trí thu phân, sau đó lại trở về đến vị trí xuân phân, thời gian hai quãng này là không bằng nhau. Như vậy thì bình khí không thể phản ánh chuẩn xác tình hình biến đổi mùa. Nhà thiên văn học đời Tuỳ là Lưu Xước, lần đầu tiên trong *Hoàng cực lịch* do ông biên soạn đã đưa vào khái niệm "Định khí", căn cứ vào vị trí của mặt trời trên hoàng đạo để xác định tiết khí. Cũng tức là lấy điểm đông chí làm khởi điểm chia đều hoàng đạo làm 24 phần bằng nhau, mỗi lần mặt trời ở vào một điểm chia đều ấy thì gọi là một tiết khí. Như vậy thì khoảng cách thời gian giữa hai định khí sẽ có thể không bằng nhau. Khi mặt trời ở gần điểm đông chí, mặt trời vận động nhanh, khoảng cách thời gian này sẽ ngắn, chỉ có hơn 14 ngày; còn khi gần điểm hạ chí, vận động chậm, khoảng cách thời gian dài hơn, gần 16 ngày. Thế nhưng, vì khi tính tiết khí, sử dụng bình khí tương đối tiện hơn, trong lịch pháp thông thường chỉ điều chỉnh trên bình khí để có được định khí. Và vì sử dụng bình khí cũng có thể sắp đặt việc nhà nông, nên tiết khí trên lịch dân gian vẫn là bình khí. Định khí chỉ sử dụng trong tính

toán hữu quan về lịch pháp. Tình hình này đến đầu đời Thanh thì có thay đổi. Sau khi Thanh Thuận trị nhị niên (1645) ban bố *Lịch thời chiến*, thì tiết khí trên lịch dân gian bao giờ cũng là định khí.

Tương tự như 24 tiết khí, Trung Quốc cổ đại còn có một hệ thống nội dung lịch pháp độc đáo, có liên quan với vật hậu, đó là tính toán 72 hậu. Bảy mươi hai hậu chính là sự chia một năm rồi quy ra làm 72 khoảng cách thời gian, mỗi khoảng cách ước 5 ngày hơn một chút, mỗi khoảng dùng một hiện tượng vật hậu tương đối điển hình để tượng trưng. Trong *Hạ tiểu chinh* và *Lã thị xuân thu* có nói đến thiên tượng và vật hậu của 12 tháng trong một năm, có một số vật hậu thì lời kể về sau đã diễn biến thành tên một số hậu. Năm Chính Quang thứ 3 nhà Bắc Ngụy (522), trong *lịch Chính Quang* do nhà lịch học Lí Nghiệp Hưng biên soạn, lần đầu tiên bao gồm nội dung tính toán 72 hậu. Xét trên tên gọi 72 hậu liệt kê ở đó, đại bộ phận là vật hậu như đại nhạn bắc phi, trĩ kê minh khiếu, đào thụ khai hoa... quả thật đã phản ánh một số hiện tượng sinh vật xuất hiện khi khí hậu biến đổi, quan sát thấy những hiện tượng này thì quả có thể biết được tình hình biến đổi của khí hậu theo mùa. Nhưng trong đó cũng có những tên gọi rất không khoa học như ung biến thành cưu, diễn thử hoá vi như (chuột đồng hoá thành "như" - một loài chim nhỏ), cỏ mục biến thành đom đóm...

đó có thể chỉ là do một nguyên nhân nào đó, chim ung, chuột đồng ít ra hoạt động, mà cừu, "như", đom đóm thì bắt đầu xuất hiện hàng loạt, từ đó tạo cho người ta một thứ ảo giác sai lầm. Trên thực tế, nó vẫn có thể phản ánh một phần sự biến đổi của khí hậu. Có những tên gọi trực tiếp miêu tả tình hình khí tượng, như bắt đầu có mưa, bắt đầu nghe thấy tiếng sấm, khí trời bắt đầu nóng lên, gió mát thổi tới.... Còn có những tên gọi là sự biến đổi của hoàn cảnh xung quanh theo khí hậu, nước suối tan giá bắt đầu chảy, đất hết giá, nước khô cạn, nước đóng băng... Thậm chí có những tên gọi còn rất trừu tượng như thu sát chi khí tiệm cường, dương khí tiệm nhược... Nhưng người ta chỉ cần nhìn vào những tên gọi ấy là có thể hình thành khái niệm về tình hình biến đổi khí hậu. Qua mối quan hệ đối ứng của 72 hậu và tiết khí, ngày lịch, người ta có thể quan sát sự biến đổi của vật hậu để sắp đặt việc nhà nông. Sau *Lịch Chính quang*, đại bộ phận lịch pháp đều có nội dung tính toán 72 hậu. Tuy quan hệ đối ứng giữa 72 hậu với tiết khí có sai khác nhỏ, và tên gọi của 72 hậu có khác nhau, nhưng tình hình cơ bản không hề thay đổi. Trong các lịch pháp nổi tiếng như *Đại diễn lịch* đời Đường, *Thụ thời lịch* đời Nguyên đều đem nội dung tương ứng liệt riêng thành một chương. Có thể thấy rõ mức độ trọng thị của người đương thời. Nhưng cũng có lịch pháp đã đem nội dung đó liên hệ với 72 quẻ trong *Kinh Dịch*,

dùng nó để tính toán sự tốt xấu lành dữ của một số việc nào đó, điều này là rất không khoa học. Thế nhưng tác dụng quan trọng của việc lập ra 72 hậu trong quá trình xây dựng và phát triển vật hậu học cổ đại Trung Quốc thì rất nên khẳng định. Nó cũng như 24 tiết khí đều là sự sáng tạo của con người Trung Quốc cổ đại nhằm phục vụ cho sự chỉ đạo sản xuất nông nghiệp.

PHÁT MINH VĨ ĐẠI ĐƯỢC CẢ THẾ GIỚI CÔNG NHẬN (I): Kim chỉ Nam

Quách Thịnh Xí

Kim chỉ nam là một trong bốn phát minh lớn của Trung Quốc cổ đại được cả thế giới công nhận. Ai phát minh ra nó? Quá trình phát hiện hiện tượng từ thạch chỉ hướng đã diễn ra như thế nào? Xem ra khó mà tra cứu được. Căn cứ theo điều ghi chép trong *Hàm Phi Tử Hữu độ thiên* nói rằng "Tiền vương lập Tư Nam dĩ đoan triều tịch" ("Tiền vương lập ra Tư nam để xác định đúng sáng tối), thì có thể biết rằng niên đại xuất hiện kim chỉ nam có thể lần ngược lên đến trước thời Chiến Quốc (475-221 trước công nguyên). "Đoan triều tịch" ở đây chính là xác định phương hướng. Bởi vì mặt trời lặn và mọc về cơ bản là trên hướng Đông Tây, cho nên "tiêu tịch" có thể dùng làm từ thay thế cho phương hướng Đông Tây. Từ Nam chính là kim chỉ nam, có điều là kim chỉ nam sớm nhất không phải được chế theo hình kim. Học giả lừng danh thời Đông Hán là Vương Sung trong *Luận hành Thị ứng thiên* nói rằng: "từ nam chi thạch, đầu chỉ ư địa, kì để chỉ nam" (Cái muôi từ nam, ném nó xuống đất, cán nó chỉ phương nam). Người ta thường dựa vào đó mà cho rằng cái

gọi là "tư nam" chính là một cái "muôi" làm bằng nam châm thiên nhiên, đáy muôi có hình bán cầu, vút nó xuống nền đất nhẵn (có thể là một thứ đĩa đặc biệt, gọi là đĩa bàn), thì cái chuôi của nó chỉ về phương nam. Cũng có người cho rằng nó là một cái khay đựng thuỷ ngân, xem ra không có mấy căn cứ. Qua những điều trình bày trên đây có thể thấy rằng, Trung Quốc cổ đại đã sớm có nhận thức chính xác rõ ràng về đặc tính của nam châm dưới tác dụng của từ trường quả đất có thể chỉ được phương hướng, điều này đã tỏ rõ đầy đủ sự thông minh tài trí của nhân dân lao động Trung Quốc cổ đại. Điều đó có ý nghĩa hết sức quan trọng trên lịch sử phát triển khoa học kỹ thuật thế giới, mà sự phát minh và sử dụng kim chỉ nam là sự kiện trọng đại, có ý nghĩa vạch thời đại đối với sự phát triển đi lên của nền văn minh nhân loại.

Nhà khoa học nổi tiếng Bắc Tống là Thẩm Quát (1031-1095) đã nói trong *Mộng Khê bút đàm* của ông rằng người đương thời dùng nam châm thiên nhiên cọ sát vào kim thép, thì có thể khiến nó có đặc tính chỉ nam, chứng tỏ đương thời đã có thể vận dụng phổ biến phương pháp từ hoá nhân tạo để chế tác kim chỉ nam. Ông còn nói đến bốn cách lắp đặt kim chỉ nam, và chỉ ra ưu khuyết điểm của chúng: đặt kim chỉ nam nổi trên mặt nước, thì vì nước dễ chịu ảnh hưởng của chấn động mà dập dềnh, từ đó dẫn tới hướng chỉ không ổn định; đặt kim trên nắp sắt và đặt kim trên mép bát, hai cách này tuy kim chỉ nam đều có thể nhanh chóng chuyển động để chỉ về hướng nam, nhưng vì chỗ tiếp xúc dễ

trượt mà rơi xuống, nên cũng không lý tưởng lắm; cách thứ tu mà ông đề cao là dùng một chút sáp, đem một sợi tơ nhỏ cố định chỗ giữa kim lại, treo nó lên chỗ không có gió thì có thể sử dụng bình thường. Phương pháp này có thể tránh được khuyết điểm của ba cách trên, là phương pháp ổn thoả nhất. Đặc biệt, nên chỉ ra rằng, Thẩm Quát còn vạch rõ phương hướng do kim chỉ nam chỉ ra không phải là phương Nam Bắc đúng, "thường vi thiên đông, bất toàn nam dã" (thường hơi lệch về đông, không hoàn toàn nam), đã trình bày chính xác hiện tượng độ từ thiên do cực nam bắc của trái đất với cực nam bắc của địa từ trường không trùng hợp gây ra. Đây là sự ghi nhận chính xác về hiện tượng này sớm nhất trên thế giới. Ở phương Tây, nói chung đều cho rằng Colombo khi thám hiểm, bằng hàng hải, vào năm 1492 đã phát hiện ra hiện tượng độ từ thiên. Sự kiện này rõ ràng muộn hơn Thẩm Quát trên bốn trăm năm. Đến đời nam Tống, người ta còn nhận thức được rõ ràng tình hình độ từ thiên thay đổi theo địa điểm, đẩy nhận thức của Thẩm Quát đi tới thêm một bước dài.

Thẩm Quát nói về phương pháp nhiễm từ nhân tạo trong *Mộng Khê bút đàm*, ở Trung Quốc cổ đại cũng không phải là sớm nhất. Trong sách *Hoài Nam vạn vật thuật* đầu đời Hán đã từng nói tới bôi hỗn hợp máu gà, mật sấu và nam châm thiên nhiên lên quân cờ, hong khô, rồi đặt lên bàn cờ nhằm bóng, thì giữa các quân cờ sẽ có sự bài xích lẫn nhau. ở đây chẳng những nói đến tình hình mật sấu bị từ thạch thiên

nhiên làm nhiệm từ, mà còn miêu tả hiện tượng thể từ đồng cực tính thì bài xích lẫn nhau, chỉ tiếc là nhận thức ấy đã không được làm rõ và đi sâu thêm. Đầu thời Bắc Tống, trong trước tác quân sự *Vũ kinh bị yếu* do Tăng Công Lượng (998 - 1078) biên soạn đề cập đến quá trình dùng phương pháp nhiệm từ nhân tạo chế ra cá chỉ nam. Theo sự ghi chép; cá chỉ nam cắt bằng mảnh tôn mỏng, dài hai tấc, rộng năm phân, hai đầu nhọn hẹp, rất giống hình con cá, đem nung lửa đỏ lên lấy ra nhúng vào chậu nước, khiến phần đuôi chỉ đúng phương bắc; đặc biệt còn chỉ dẫn phải để cho đuôi cá ngập nước mấy phân, thì mới hoàn thành toàn quá trình chế tạo. Tuy cả quá trình chế tạo chẳng phức tạp gì, song lại là rất có cơ sở khoa học. Đó là qua gia nhiệt khiến cho từ tính vốn có trên mảnh tôn mất đi, sau đó bằng công nghệ tôi lửa, làm thay đổi công năng từ tính của nó, và từ hoá dưới tác dụng của địa từ trường, do đó mà mang được từ tính. Điều đó chứng tỏ nhận thức hữu quan của người xưa về gia nhiệt xoá từ và nhiệm từ nhân tạo đều đã đạt tới độ sâu kha khá. Ở đây nói đến lúc lợi dụng địa từ trường để tiến hành từ hoá cá chỉ nam phải khiến phần đuôi nó thấp hơn phần đầu cũng tức là cá chỉ nam ở vào trạng thái nam cao bắc thấp. Vì phương của tổng cường độ từ trường địa cầu trên mặt đất với phương nằm ngang có một góc kẹp không lớn, người ta gọi là độ từ khuynh. Độ từ khuynh ở bắc bán cầu là dương, tức là phương của tổng cường độ từ trường cũng ở trạng thái nam cao bắc thấp. Cá chỉ nam trong quá trình từ hoá giữ

trạng thái giống như vậy thì có thể lợi dụng từ trường địa cầu ở hạn độ tối đa. Đương nhiên, ở đây chưa nói rõ được cái lí tại sao làm như vậy, song xem ra quyết không thể là sự ăn may ngẫu nhiên mà nó rõ ràng chứng tỏ người đương thời đã có hiểu biết nhất định về hiện tượng độ từ khuynh của từ trường địa cầu. ở phương Tây, vào năm 1600, Gilbert trong sách *Nam châm* của mình mới lần đầu tiên nói đến hiện tượng độ từ khuynh, sau Tăng Công Lượng khoảng 600 năm. Lợi dụng từ trường trái đất để tiến hành nhiệm từ nhân tạo, thì từ tính thu được là rất yếu, đương nhiên không bằng phương pháp tiến hành từ hoá bằng nam châm thiên nhiên mà Thẩm Quát đã nói, cho nên cách của Thẩm Quát đã được ứng dụng rộng rãi.

Sự làm quặng kim của Trần Nguyên Tĩnh thời Nam Tống cũng đã nói đến hai cách lắp đặt kim chỉ nam. Một là lắp kim chỉ nam vào trong bụng cá khắc bằng một mẫu gỗ, thả trên nước. Một nữa là dùng một con rùa khắc bằng gỗ, trong rùa đặt nam châm thiên nhiên, và trong bụng rùa khoét một rãnh lõm nhẵn, dùng một cây kim tre nhọn chống ở rãnh lõm khiến con rùa treo lơ lửng, như vậy là ta có một con rùa chỉ nam. Cách thứ nhất là một hình thức cá chỉ nam khác, trên thực tế không khác gì phương pháp thứ nhất mà Thẩm Quát đã nói, còn cách thứ hai tương đối hoàn thiện, kim chỉ nam cận hiện đại, ngoài hình dạng kim chỉ có khác ra, thì cơ bản không có gì khác biệt.

Sau khi được phát minh, kim chỉ nam nhanh chóng được ứng dụng ở Trung Quốc cổ đại. Ngoài việc áp dụng rộng rãi để định phương hướng trên đất liền ra, nó được ứng dụng nhiều hơn trong sự nghiệp hàng hải, cung cấp công cụ dẫn đường quan trọng cho sự nghiệp hàng hải Trung Quốc cổ đại. Đi trên biển cả mênh mông, chẳng thể nhìn thấy bất cứ vật tham chiếu nào khả dĩ đánh dấu phương hướng, kim chỉ nam chính là chỗ dựa duy nhất. Cho nên Chu Vực thời Bắc Tống trong *Bình châu khả đàm* (quyển 2) đã nói: "Người chỉ huy thuyền biết địa lí, đêm thì xem sao, ngày thì xem mặt trời, trời râm tối thì xem kim chỉ nam". Gần như cùng thời, Từ Cảnh trong *Tuyên Hoà phụng sứ Cao Li đồ kinh* (quyển 34) cũng nói: "Nếu tối thì dùng kim chỉ nam, để suy ra nam bắc". Ngô Tự Mục thời Nam Tống viết trong *Mộng Lương lục* quyển 12: Trong "Giang hải thuyền hạm điều" càng nói rất rõ về vai trò quan trọng của kim chỉ nam trong hàng hải: Nhưng biển gần đá ngầm thì nước nông, và phải đá ngầm thì tất hỏng thuyền, tất cả nhờ vào kim chỉ nam. Chỉ cần một chút sai lầm là chôn thây trong bụng cá". Đến đời Nguyên, thì bất kể ngày đêm, thời tiết âm u hay quang đãng, kim nam châm đều được dùng để định phương hướng trong hàng hải. Trên thực tế, vì kim chỉ nam nói chung đều lắp trong một cái đĩa xung quanh có khắc tiêu chí phương vị, ngay cả khi ban ngày quan trắc mặt trời, ban đêm quan trắc hàng tinh xác định được phương hướng rồi, muốn định phương hướng hàng hải cho chuẩn xác hơn thì vẫn phải

dùng kim nam châm khớp với phương hướng đã xác định, là có thể tìm trên mặt đĩa của kim chỉ nam cái phương hướng hàng hải cần lựa chọn.

Nhà hàng hải vĩ đại đời Minh là Trịnh Hoà bảy lần "hạ Tây dương", đã cho thấy sự hưng vượng phát đạt của sự nghiệp hàng hải cổ đại Trung Quốc cũng đã phản ánh vai trò quan trọng của kim chỉ nam trong nghề hàng hải. Theo sách *Tự bảo thuyền xướng khai thuyền tòng Long Giang quan xuất thủy trực đế ngoại quốc chư phiên quốc* (gọi tắt là *Trịnh Hoà hàng hải đồ*) từ đời Minh lưu truyền lại, đội thuyền của Trịnh Hoà sau khi khởi hành từ Lưu Giả Cảng ở Tô Châu, đến đảo Sumatra, giữa đường đều phải dùng kim chỉ nam để định phương vị của thuyền. Đường đi về sau mới bắt đầu căn cứ vào quan trắc thiên văn để xác định vị trí của đội thuyền, nhưng cũng dùng kim chỉ nam để định hướng và hỗ tương tham chiếu. Nhờ dùng kim chỉ nam, nghề đi biển của Trung Quốc cổ đại đã được phát triển đầy đủ, cống hiến xuất sắc cho việc mở ra con đường tơ lụa trên biển cho việc phát triển cuộc tiếp xúc hữu nghị giữa nhân dân cổ đại Trung Quốc với các nơi trên thế giới, xúc tiến sự phát triển kinh tế của thế giới cổ đại.

Kim chỉ nam mà nhân dân Trung Quốc cổ đại đã phát minh ra đến khoảng cuối thế kỉ XII đã theo đường biển truyền đến các quốc gia A rập, về sau lại truyền sang châu Âu, thúc đẩy sự phát triển của nghề đi biển thế giới. Nhất

là ở thời kì chủ nghĩa tư bản phương tây bắt đầu phát triển, sự phát triển của nghề đi biển đã tạo điều kiện khá quan trọng cho nền kinh tế các nước tư bản chủ nghĩa tiến nhanh tiến mạnh. Nếu không có sự phát minh ra kim chỉ nam thì chẳng những sự ra đời của nghề hàng hải, hàng không hiện đại, mà cả văn minh vật chất của xã hội hiện đại cũng chậm lại không biết bao nhiêu năm. Trên lịch sử phát triển của xã hội loài người kim chỉ nam là một trong bốn phát minh lớn của Trung Quốc cổ đại, nó có ý nghĩa trọng đại không thể lường hết được. Đó là một cống hiến xuất sắc của nhân dân Trung Quốc cổ đại cho loài người.

PHÁT MINH VĨ ĐẠI ĐƯỢC CẢ THẾ GIỚI CÔNG NHẬN (2): Nghề in

Nữ Vệ Tĩnh

Nghề in được ca ngợi là một trong bốn phát minh lớn của Trung Quốc cổ đại. Sự phát triển của nó đại thể đã trải qua 3 giai đoạn: rập bản khắc đá, in bằng ván khắc và in chữ rời.

Truyền thống khắc đá ở Trung Quốc là rất lâu đời. Sau khi đã thực hiện nhất thống thiên hạ, Tần Thủy Hoàng đã năm lần tuần du cả nước, sau thừa tướng Lí Tư dựng thạch khắc, ca ngợi công đức nhà Tần ở rất nhiều nơi. Năm thứ nhất, niên hiệu Vĩnh Nguyên nhà Đông Hán, Đậu Hiến phá Bắc Thiển vu, lên núi Yên Nhiên, khắc đá ghi công rồi về. Năm thứ tư, niên hiệu Hi Bình của Đông Hán Linh đế (năm 175) sai bọn Sái Ung viết khắc sáu kinh, dựng bia ở trước cửa nhà Thái Học, để làm bản mẫu cho học trò trong thiên hạ, để chữa lại những chỗ sai lầm do nhiều lần sao chép gây ra. Sái Ung là nhà văn học và nhà thư pháp nổi tiếng đời Đông Hán. Lục Kinh do ông viết đặt tên là "Hi Bình thạch kinh" được học trò bốn phương đến kinh đô sao chép qua kinh văn khắc đá. Có người dùng hản phương pháp rập theo

bìa, tức là áp giấy ướt lên bìa, rồi dùng chày bông mà đập cho giấy lõm xuống theo hình chữ khắc, sau khi để khô, bèn dùng bàn chải chải lên một lớp mực mỏng mà đều đặn, chữ trên bìa đá là trắng, giống như in trên giấy mực, được một bản rập kinh đá hoàn chỉnh và rõ ràng, như vậy vừa nhanh gọn hơn sao chép mà lại giữ được nét bút thư pháp. Có thể nói rập đá (mô thác) là mầm mống của việc in ván khắc. Hai chữ "ấn"(in) và "loát"(chải) có thể là từ trong quá trình rập (mô thác) mà ra. Đồng thời chúng ta cũng có thể biết rằng, ngay cả phương pháp mô thác có lẽ cũng xuất hiện sau khi giấy được phát minh ra.

Khắc văn lên bìa đá vừa nặng nhọc lại vừa tốn tiền công, hơn nữa văn chương có thể được khắc trên bìa đá cũng chỉ hạn chế trong kinh tịch lưu hành, những bài minh trên mộ chí của danh nhân, và một số văn chương xung tụng. Vào khoảng trước sau năm 600 đã xuất hiện việc dùng ván khắc thay bìa đá để in chữ, đó là nghề in ván. Ván khắc tức là dùng giấy mỏng đã viết chữ dán trái lên ván, rồi đục đi những chỗ không có nét chữ, thế là tạo nên một tấm ván chữ trái lỗ nổi, lúc in chỉ cần bôi mực, đặt giấy trắng lên rồi dùng bàn chải nhỏ hoặc chày bông chải đập lên lưng giấy, ta sẽ được chữ thuận in rõ trên giấy trắng. Khắc ván tất nhiên tiện lợi và rẻ hơn khắc đá rất nhiều, khắc được một bộ ván thì có thể in ra rất nhiều bản sách.

Thời Nam bắc triều- Tuỳ Đường, Phật giáo hưng thịnh, tín đồ đông đảo, kinh Phật chép tay chắc chắn cung không kịp cầu, cho nên nghề in ván trên một mức độ rất lớn là đã ra đời theo nhu cầu kinh Phật của tín đồ Phật giáo. Ngày nay, ấn phẩm sớm nhất trên thế giới có ghi ngày tháng xuất bản là *Kim Cương kinh* được in ngày 15 tháng 4 năm Hàm Thông thứ 9 (năm 868) đời Đường Ý Tông, kinh này được phát hiện trong nhà đá Đôn Hoàng tỉnh Cam Túc năm 1900. Bộ *Kim Cương kinh* này cả văn lẫn tranh đều đẹp, điêu khắc tinh xảo, nét dao thuôn thực, màu mực đều đặn. Năm 1907, Stanin người Anh mang về Luân Đôn, nay giữ ở Viện bảo tàng London. Bộ *Đà la ni kinh* khắc in bởi Biện gia ở phủ Thành Đô, đời Đường vào năm thứ hai niên hiệu Chí Đức, đời Túc Tông (năm 757) đào được trong ngôi mộ cụ Đường trong thành phố Thành Đô năm 1944, cũng là một ấn phẩm khắc ván khá hoàn mĩ. Năm 971 (Tống Thái Tổ Khai Bảo năm thứ tư), Trương Đồ Tín khắc in tại Thành Đô toàn bộ *Đại Tạng kinh*, mất cả thấy 12 năm, được 1046 bộ, 5048 quyển, ván khắc có đến 13 vạn tấm. Có thể thấy kinh điển Phật giáo in ván là một nội dung quan trọng trên lịch sử ấn loát.

Ấn loát ván khắc đại thể có thể coi là bắt đầu ở đời Tuỳ, phát triển ở thời Đường và hoàn thiện vào thời Tống. Ngoài kinh Phật ra, thời Đường ở vùng Thành Đô Tứ Xuyên còn lưu hành rất nhiều chủng loại sách nông nghiệp, sách lịch, sách y học và vận thư (tự khắc tự in) số lượng in các loại

sách này cũng khá lớn. Đến thời Tống, nghề khắc sách càng phát đạt. Quan phủ khắc sách có hơn 50 nơi. Nội dung thư tịch đã từ kinh điển mở rộng ra đến các phương diện lịch sử, triết học, y học, toán học, văn học... Ngoài ra, tiền giấy và tiền dẫn lưu hành đời Tống cũng là những tác phẩm nghệ thuật đẹp đẽ trong các ấn phẩm khắc ván. Các hiệu khắc sách dân gian có lịch sử có thể kê khảo được là : Kiến An Du thị Cẩn hữu đường(sáng lập đời Đường, trải ba đời Tống Nguyên Minh, xuất bản thư tịch phát hành trong cả nước), Quảng Đô phi trạch, Trĩ xuyên truyền thụ đường, Lâm An Trần thị, Kiến ấp Vương thị...

Khắc sách thì Chiết Giang, Phúc Kiến, Tứ Xuyên, Hà Nam, Thiểm Tây là thịnh nhất. Thư tịch khắc in đời Tống, chủng loại nhiều, số lượng lớn, ván khắc tinh xảo, song trải nhiều chiến loạn và tai họa, còn lại đến nay thì càng vô cùng quý giá.

Nghề in khắc ván ở Trung Quốc đầu thế kỷ VIII đã cùng với kinh Phật truyền sang Nhật Bản, khoảng thế kỷ XII truyền đến Ai Cập. Ấn phẩm in khắc ván có "đất" chính xác, sớm nhất hiện còn ở Châu Âu là tranh vẽ *Xanh. Co-rixtô-phin* của Đức in năm 1423, muộn hơn Trung Quốc 6 thế kỷ.

Thế nhưng in khắc ván vẫn có khuyết điểm của nó: tốn tiền, tốn thì giờ, tốn công. *Ngũ đại giám bản kinh thư*, khắc mất 22 năm, *Đại Tạng kinh* Thành Đô đã nói ở trên khắc

mất 12 năm. Hơn nữa khắc ván sai rất khó chữa, số ván khắc cho một bộ sách thường là rất lớn, rất khó có chỗ để và bảo quản. Cho nên trên cơ sở kĩ thuật ván khắc, ấn loát chữ rời đã ra đời.

Tần Thuỷ Hoàng thống nhất cân, đo, đong trong cả nước, đã dùng con dấu bằng gỗ in bản chiếu thư 40 chữ lên đồ đồng bằng gấm, đó có thể xem là khởi đầu của bản chữ rời. Nhưng khi chưa phát minh ra giấy, thì phát minh ván chữ rời cũng khó lòng được áp dụng. *Mộng Khê bút đàm* quyển 18 của Thẩm Quát chép rằng người phát minh ra bản chữ rời là Tất Thăng, một người áo vải dưới thời Khánh Lịch (1041 - 1048) vua Tống Nhân Tông. Ông đã phát minh ra cách khắc chữ lên đất sét ướt, mỗi khối một chữ, đốt lửa cho cứng lên thì thành khuôn chữ rời, trước khi sắp chữ thì bôi lên tấm sắt tây có khung một lớp nhựa thông trộn thêm tro giấy, rồi xếp chữ rời lên tấm sắt tây, đốt nóng lên, sáp hơi chảy ra, dùng ván mỏng đè mặt chữ cho bằng, sau khi để nguội thì khuôn chữ được cố định trên tấm sắt tây, là có thể in được như ván khắc vậy. Cách in chữ rời này chế bản nhanh, sai đâu sửa đấy, vừa sắp chữ vừa in, lại không có các vấn đề như mối mọt, biến dạng và khó bảo quản của ván khắc. Khuôn chữ rời này cũng có thể dùng nhiều lần. Nhưng khi sinh thời Tất Thăng (mất năm 1061) việc in chữ rời chưa được mở rộng ra.

Đến đời Nguyên, nhà nông học Vương Trinh đã cải tiến nguyên lí ấn loát chữ rời, dùng gỗ thay cho đất sét, khắc phục được các khuyết điểm của chữ đất sét là dễ vỡ và bất mục không đều, hơn nữa chữ gỗ dễ chế. Song theo ghi chép của Thẩm Quát, thì Tất Thắng cũng đã từng thử làm chữ gỗ, có điều thớ gỗ không đều, thấm nước vào thì cao thấp mấp mô, hơn nữa dính vào sáp hoặc nhựa thông thì khó gỡ ra, không tiện bằng đất sét. Nhưng theo Vương Trinh, khắc chữ lên ván trước, rồi sau đó dùng loại cửa nhỏ cắt rời ra, sửa sang thành chữ rời. Lúc đó ông còn sáng tạo ra khung sắp chữ có bánh xe khá nhẹ nhàng, bánh xe quay trái quay phải thoải mái. Chữ gỗ phân loại theo vần chữ, để riêng trong các khay chữ cũng lắp bánh xe, mỗi khay có khoảng hơn bavan chữ, chữ thông thường thì mỗi chữ có độ ba bốn khuôn; chữ hay dùng thì phục chế vài chục khuôn. Khi sắp chữ thì xoay cái khay trên bánh xe, theo bài mà nhật chữ, thao tác thuận tiện. chữ nhật ra xếp vào trong một khung gỗ, cỡ khung bằng trang sách, khi xếp đầy một khung thì dùng các thanh gỗ mỏng chèn vào giữa các dòng, lại dùng các mẫu vụn gỗ chêm chặt, sau khi soát lại chính xác, thì khung này có thể đem in được. Khi làm huyện doãn Tĩnh Đức, Vương Trinh đã dùng bản chữ gỗ rời để in thử bộ *Tĩnh Đức huyện chí* do ông biên soạn. Bộ huyện chí 6 vạn chữ của ông chỉ không đầy một tháng đã in được 100 bản, so với in khắc ván thì hiệu quả cao hơn nhiều. Vương Trinh còn tổng kết những kĩ thuật cụ thể về chữ rời, sắp bản, lắp chữ, in sách...viết ra các thiên

Tạo hoạt tự ấn thư pháp (Phương pháp in sách bằng chữ rời), *Tả vận khắc tự pháp* (cách khắc chữ viết vân), *Tác khôi ấn tự pháp*, *Hoạt tự bản vận luân đồ thủ tự pháp*, trở thành tư liệu quý giá về lịch sử ấn loát Trung Quốc.

Nghề in ở Trung Quốc cũng đã có cống hiến xuất sắc về phương diện in tranh. Khoảng thời Hán Ngụy Lục triều, Phật giáo hưng thịnh, các tín đồ chẳng những in kinh Phật mà còn bắt đầu in tranh Phật, đây có thể xem là khởi đầu của việc in tranh. Sau đó, kĩ thuật in tranh thành thực dần cùng với nghề in. Tiến giấy quan phương thông hành thời Tống - tiền dẫn ⁽¹⁾ và giao tử ⁽²⁾ in khá đẹp. Triều Nguyên vào năm 1340 in lồng hai màu son và mực bản *Kim Cương Bát Nhã Ba la mật kinh*, đó là cuốn sách in màu cổ nhất trên thế giới. Năm 1581, người Hồ Châu tên là Lãng Doanh Sơ cho in *Thế thuyết tân ngữ* 4 màu. Khoảng 1627-1644, Hồ chính Ngôn ở Nam Kinh in màu "Thập trúc trai tiên phả", màu sắc tươi tắn hài hoà, là một kiệt tác đáng kính nể. Tranh khắc gỗ in màu sớm nhất là bằng cách bôi mấy loại màu lên cùng một ván khắc, như vậy thành phẩm không

(1) Tiền dẫn: tên gọi một loại tiền giấy đời Tống. Niên hiệu Đại Quán, đổi "giao tử" thành "tiền dẫn", thông hành trong tất cả các lộ. Lại xuống chiếu đổi Giao tử vụ làm tiền dẫn vụ. (chú thích của ND)

(2) Giao tử: Thời Tống Nhân Tông, người Thục thấy tiền kim loại khó nặng nên dùng giấy làm thành vé để thay thế gọi là "giao tử", ba năm đổi một lần. Về sau do triều đình đặt ra Giao tử để quản lí, khởi đầu hình thức tiền giấy ở Trung Quốc (chú thích của ND).

đẹp. Chẳng bao lâu đã phát minh ra cách in lồng" ghép suất", tức là trước hết đem bản tranh mẫu tách ra mỗi mẫu khắc một ván riêng, khi in thì lần lượt in từng mẫu một. Về sau lại có phương pháp "củng hoa", làm cho tranh màu lồi lõm trên giấy, giống như khắc nổi (phù điêu), càng sinh động đặc sắc.

Nghề in chữ rời đến năm 1390 truyền sang Triều Tiên. Triều Tiên phát triển chữ đúc kim loại, đến niên hiệu Hồng Trị vua Minh Hiếu Tông (1488-1505), chữ rời bằng đồng đã chính thức lưu hành ở miền Giang Nam. Bấy giờ Hoa thị Hội thông quán và An Thị Quế Pha quán ở Vô Tích là những nhà tàng thư và nhà xuất bản nổi tiếng trong và ngoài nước, đều dùng chữ rời bằng đồng để in những thư tịch đồ sộ. Năm Long Khánh 6, nhà Minh đã dùng chữ rời kim loại tái bản *Thái Bình ngự lãm* một ngàn quyển; thời Khang Hi nhà Thanh bắt đầu biên tập bộ bách khoa toàn thư *Đồ thư tập thành*, đến năm Ung Chính thứ tư (1726) in bằng bản chữ đồng, cộng một vạn quyển, là bộ sách in bản chữ rời bằng đồng lớn nhất trong lịch sử Trung Quốc.

Nghề in của Trung Quốc từ Tây vực truyền sang Châu Âu, thời gian vào khoảng cuối thế kỷ XIV. Là vũ khí tư tưởng giải phóng nhân loại, nghề in càng có ảnh hưởng mạnh mẽ rộng rãi hơn nhiều so với thuốc súng. Học thuật trung cổ Châu Âu bị giai cấp tăng lữ lũng đoạn, triết học trở thành cô hầu gái của thần học, khoa học sa sút thành vu thuật, kĩ

thuật bị cấm bế trong những nhóm nghề chật hẹp, những điều này đều có liên quan với tình trạng thiếu những công cụ bảo tồn và truyền bá trí thức. Nghề giấy đã truyền đến châu Âu, lại cộng thêm nghề in nữa, tri thức được truyền bá, tầng lớp không còn lúng đoạn được học thuật. Người ta ai cũng có một quyển kinh thánh, thì không phải mê tín quyền uy của Giáo hội nữa. Có thể thấy rằng : nghề in đã đóng vai trò lớn lao khó lường hết đối với công cuộc giải phóng tư tưởng ở Châu Âu và đối với tiến bộ của nền văn minh thế giới.

PHÁT MINH VĨ ĐẠI ĐƯỢC CẢ THẾ GIỚI CÔNG NHẬN (3): Nghề làm giấy

Nữ Vệ Tĩnh

Nghề làm giấy là một trong bốn phát minh lớn của Trung Quốc cổ đại. Việc sử dụng chữ viết đánh dấu rằng loài người đã tiến vào xã hội văn minh, mà bước đầu tiên của sử dụng chữ viết là ghi lại được nó. Người xưa đã chọn dùng các loại vật thể khác nhau để ghi chép văn tự. Sách bằng tấm đất sét của Ba-by-lon, sách cỏ giấy của cổ Ai Cập, sách da cừu của người Ả-rập, văn giáp cốt của Trung Quốc thời Ân Thương..., đều dùng những vật liệu đặc thù của mình để ghi chép lại lịch sử của chính mình. Nhưng tất cả những chất liệu ấy mỗi thứ đều có khuyết điểm riêng của nó: tấm đất sét thì dễ vỡ, cỏ giấy thì giòn, da cừu thì đắt,...Cho nên cổ nhân luôn luôn tìm kiếm một loại chất liệu để viết sao cho giản tiện để thay thế tất cả các chất liệu trên. Thứ chất liệu làm nên cuốn sách mà ngày nay ta đang cầm trên tay - giấy viết, công nghệ chế tạo ra nó ở hình thức đầu tiên chính là do người Trung Quốc cổ đại phát minh ra.

Trước khi phát minh ra giấy, người Trung Quốc tất nhiên cũng đã thử rất nhiều loại chất liệu để viết chữ. Năm 1899, tại

tại Ân Khư nay thuộc thôn Tiểu đồn An Dương Hà Nam và vùng chung quanh đã phát hiện được một khối lượng lớn mai rùa xương thú có khắc lời chiêm bói, đó chính là giáp cốt văn, là văn tự Trung Quốc khoảng trước sau năm 1200 trước Công nguyên. Vào khoảng năm 1000 năm trước công nguyên người ta đã phát minh ra cách chẻ tre, gỗ thành mảnh, thành tấm để ghi chữ. Nhiều chữ tiếng Hán ngày nay như sách thiên, luận, điển vv.... đều có liên quan với việc đó. "Sách" là chữ tượng hình lấy dây sâu chuỗi các mảnh tre lại với nhau. Ba chữ kia đều lấy "Sách" làm bộ thủ. Tre gỗ làm chất liệu viết vừa nhẹ nhàng vừa có sẵn để kiếm hơn mai rùa xương thú nhiều, nên có lẽ đã được dùng phổ biến. Trong mộ Hán ở Ngâm Tước Sơn Lâm Kỳ, Sơn Đông phát quật năm 1973 đã phát hiện được hàng loạt thẻ tre ở thời Tần Hán. Thế nhưng sử dụng thẻ tre, thẻ gỗ thì mang đi mang lại vẫn khó khăn, và đọc xem cũng bất tiện. Theo truyền thuyết Đông Phương Sóc viết cho Hán Vũ Đế một bức thư, dùng hết ba ngàn chiếc thẻ tre, phải hai tháng sỹ khiêng lễ mễ, và Hán Vũ Đế đọc hai tháng mới xong.

Sử dụng gần như đồng thời với thẻ tre, thẻ gỗ, có một loại chất liệu khác để viết gọi là kiếm bạch, đó là một loại mặt hàng dệt bằng tơ. Nó ưu việt hơn thẻ tre thẻ gỗ ở chỗ mang đi khá thuận tiện, có lợi cho việc truyền bá văn hoá. Nhưng lụa (bạch) thì khá đắt, thời cổ đại thậm chí đến thời Đường, "bạch" còn lưu thông trên thị trường như một loại vật ngang giá thông thường, viết trên lụa thì khác nào ngày

nay dùng nhân dân tẻ làm giấy viết. Cho nên thẻ tre, thẻ gỗ, và lụa có thể đã song song sử dụng trong một thời gian tương đối dài, chỉ ít thì theo sử sách, thời Đông Hán có việc đại thân tự sát bằng dao khắc chữ, dao khắc chữ chính là công cụ để viết trên thẻ tre vậy.

Để hạ thấp giá thành mà lại giữ được ưu điểm của kiêm bạch cổ nhân trước sau vẫn cứ tìm tòi một thứ chất liệu thay cho kiêm bạch "Hách đề thư" của Đông Hán Thành Đế và "giản chỉ" của Giả Quy (30-101) đều là thứ kiêm bạch gần như chất vải. Dưới *Hán thư Ngoại thích truyện*, Nhan Sư Cổ chú, dẫn Ung Cù nói rằng: "Hách đề, bạc tiểu chỉ đã" (Hách đề là giấy nhỏ mỏng). Hách đề thực ra là phụ phẩm khi chế tác tì miện (bông tơ), vẫn chưa thể gọi là giấy. Khi chế tác bông tơ, người xưa đem các kén tằm đã ương trái ra trên chiếu, ngâm xuống sông mà đập, đập nát ra thì thành tì miện (bông tơ). Kén tằm vốn có chất keo, trong quá trình đập chất tơ sẽ trộn lẫn với tơ vụn mà bám vào mặt chiếu, sau khi lấy bông tơ xong, trên chiếu còn có thể bóc ra một lớp bông tơ mỏng, đó chính là "hách đề". Chữ chỉ là "Giấy" viết với bộ "mịch" có lẽ có liên quan đến điều này. Đương nhiên loại giấy này chưa phải là "giấy" theo ý nghĩa hiện đại, song chỉ ít nó cũng gọi cho việc cải tiến phương pháp và nguyên liệu làm giấy sau đó.

Các phát quật khảo cổ sau giải phóng chứng tỏ thời Tây Hán đã có giấy day. Ngày 8 tháng 5 năm 1957 phát quật

một ngôi mộ cổ ở Bá Kiều - Tây An, đã phát hiện một tập giấy cổ, qua hoá nghiệm giám định, nguyên liệu làm ra tập giấy đó là sợi đay, thời đại chỉ ít là không muộn hơn niên đại Tây Hán Vũ Đế (140-87 trước Công nguyên). Nhưng "Bá Kiều chỉ" có tính là giấy hay không, thì có những học giả còn có những quan điểm khác.

Đến Đông Hán, Sái Luân có thể đã cải tiến cách làm giấy trên cơ sở tổng kết kinh nghiệm làm giấy của tiền nhân. Sái là hoạn quan của Hán Minh Đế, thời Hoà Đế làm Trung thường thị và từng được bổ nhiệm làm Thượng phương lệnh chủ quản chế tạo các đồ vật ngự dụng, An Đế Nguyên Sơ nguyên niên (114) phong làm Long Đình Hầu, *Hậu Hán Thư*, *Sái luân truyện* chép: "Tự cổ thư khế", đa biên dĩ chúc giản; kỳ dụng kiềm bạch giả vị chi vi chỉ. Kiềm quý nhi giản trọng, tịnh bất tiện ư nhân. Luân nãi tạo ý, dụng thụ phu, ma đầu, cập tề bố, ngư vông vi chỉ." (Từ xưa viết lách, thường xâu các thẻ tre, còn dùng kiềm bạch thì gọi là giấy. Kiềm thì đắt, còn thẻ thì nặng, đều không tiện cho người dùng. Luân bèn nảy ra ý dùng vỏ cây, sợi đay và giẻ rách, lưới đánh cá hỏng để làm giấy). Hoà đế, niên hiệu Nguyên Hung năm đầu (105) Sái đã tâu với triều đình tất cả quá trình và phương pháp làm giấy cùng với giấy do ông làm ra từ cây, sợi đay, lưới đánh cá hỏng v.v. Công tích làm giấy của Sái Luân từ đó được thừa nhận. Đó là một sáng tạo rất có giá trị, mặc dù lúc bấy giờ giấy do ông làm ra còn xù xì thô ráp, nhưng công

tích của nó mang lại cho nhân loại về phương diện truyền bá văn hoá thì thật là bất diệt.

Sau Sái Luân, đến Tả Bá là người thời Tam Quốc đã cải tiến nghề làm giấy " giấy Tả Bá" của ông được người đời tôn vinh là " diệu nghiên huy quang". Đến đời Tấn, kĩ thuật làm giấy càng có tiến bộ hơn, đã nắm được cách làm giấy bằng sợi thực vật, "Diễm khê đằng chỉ" (giấy mây khe Diễm) nổi tiếng, là thuộc loại này. Dùng sợi tre sản xuất giấy hàng loạt là công việc thời Tây Tấn về sau. Sự ra đời của giấy tre khiến cho nghề làm giấy bước sang một giai đoạn mới. Tống Ứng Tinh đời Minh trong trước tác của mình là *Thiên Công khai vật quyển 13 " Sất thanh"* đã kể lại tỉ mỉ quá trình chế tác giấy tre và giấy da. Phương pháp chế tạo giấy tre đương thời như sau: bước 1, cưa ngắn, chẻ thành tấm, trộn vôi, ngâm xuống ao; bước 2, ngâm đủ thời gian thì vớt lên, nấu mấy ngày, bỏ tạp chất, rồi cho vào hố đất để cho lên men: bước 3, dùng đá lăn nghiền nát nguyên liệu đã lên men đổ nước vào quấy loãng, cho vào máng; bước 4, dùng khung gỗ trên có căng mảnh tre, chao qua trong nước loãng kia, nhấc lên, trên mảnh tre còn giữ lại một lớp sợi; bước 5, rải mảnh tre trên máy cán, lấy mảnh tre ra, lấy lớp giấy ướt rơi xuống. Cuối cùng ép cho hết nước trong các lớp giấy ướt chất đống kia, sấy khô, thì sẽ được từng tờ giấy. Theo đà tiến bộ của kĩ thuật làm giấy, các kĩ nghệ gia công như in hoa, nhuộm màu, mài nhẵn đánh bóng cùng được nâng cao tương ứng, công dụng của giấy cũng ngày càng mở rộng.

Từ Đường về sau, nghề làm giấy ở lưu vực Trường Giang phát triển rất nhanh. Điều này trước hết là bởi ở đó sản xuất nhiều tre, nguyên liệu làm giấy dồi dào. Đồng thời cũng vì sau "ngũ Hồ loạn Hoa", trung tâm văn hoá - kinh tế của Trung Quốc chuyển xuống phía Nam, hơn nữa cũng vì đã nảy sinh nhu cầu khối lượng lớn về giấy. Như kinh Phật, tiền giấy, sổ nợ và sổ sách buôn bán đều rất cần nhiều giấy. Đời Nguyên, nghề làm giấy Giang Tây chiếm địa vị rất cao trong cả nước, đến đời Minh đã trở thành trung tâm sản xuất giấy của toàn quốc. Nghề làm giấy của các vùng Phúc Kiến, Chiết Giang, An Huy, Hồ Nam càng rất lâu bền. Trong đó giấy tuyên chỉ của An Huy trắng, mịn, đều, mềm mại, rất được người đời khen ngợi.

Giấy buổi đầu của Trung Quốc, do thương nhân theo đường bộ, dần dần qua miền Tân Cương(khoảng năm 450), Trung Á(khoảng năm 650), ARập (707), Ai Cập(800), Tây Ban Nha(950) truyền đến Châu Âu. Theo tài liệu ghi chép đáng tin cậy, I-ta-lia vào năm 1154, Đức năm 1228, Anh năm 1309 mới biết đến giấy. Thời điểm tự mình làm được giấy của các nước Châu Âu là : Tây Ban Nha 1150, Pháp 1189, I-ta-lia 1276, Đức 1391, Anh 1494, Bắc Mỹ đến 1690 mới có xưởng làm giấy. Nghề làm giấy của Trung Quốc truyền đến Châu Âu, đã cung cấp một khối lượng giấy cần thiết cho văn nghệ phục hưng, thúc đẩy công cuộc truyền bá văn hoá và phát triển giáo dục của Châu Âu. Nói trên điểm này, cổ nhân

Trung Quốc đã có cống hiến to lớn cho văn minh thế giới, thì thật xứng đáng.

Đương nhiên, cũng giống như các chất liệu khác dùng để viết chữ, giấy cũng có khuyết điểm: dễ hỏng, dễ cháy...Giờ đây chúng ta rất ít khi có thể nhìn thấy được những tờ giấy cổ xưa, trên lịch sử có không biết bao nhiêu điển tịch đã bị thiêu ra tro trong các cơn binh lửa. Cho nên phòng hoả là biện pháp bảo quản hàng đầu của rất nhiều nhà tàng thư. như lầu tàng thư *Thiên nhất các* ở Ninh Ba, đặt tên "Thiên Nhất", là do câu cổ ngữ "Thiên nhất sinh thủy", thủy hoả tương khắc, hẳn là với lý do như vậy.

Nghe nói kết cấu kiến trúc của "Thiên nhất các" quả là không sợ lửa, đến nỗi triều đình nhà Thanh khi xây dựng các gác sách lớn như Văn Uyên, Văn Lan để chứa Tứ khố toàn thư, đều đã phỏng theo thiết kế kiến trúc của Thiên Nhất các. Thế nhưng, vô luận như thế nào, thì giấy vẫn là ưu nhiều hơn khuyết, nhờ giấy mà văn hoá truyền bá được rộng rãi hơn, văn minh kéo dài được xa và lâu hơn. Mặc dù có người đem việc nhà Thanh dựng Tứ khố toàn thư, so với việc Tấn Thủy Hoàng đốt sách xếp đều vào một trong mấy phong trào huỷ hoại sách vở lớn" có hạng" trên thế giới, song rốt cuộc thì Tứ khố toàn thư đã bảo tồn được cho chúng ta rất nhiều điển tịch cổ đại. Công cuộc bảo tồn ấy chắc chắn không thể làm được nếu không có giấy mà chỉ trông vào đục trên đá và khắc chữ trên thẻ tre.

PHÁT MINH VĨ ĐẠI ĐƯỢC CẢ THẾ GIỚI CÔNG NHẬN (4): Thuốc súng

Nữ Vệ Tinh

Thuốc súng là một trong bốn phát minh lớn của Trung Quốc cổ đại. Nó là một thứ hỗn hợp hoặc hợp chất hoá học. Bị va đập mạnh hoặc gặp nhiệt độ cao, sẽ phát sinh biến đổi hoá học dữ dội, sản sinh ra nhiệt lượng và khối lượng thể khí cực lớn. Thế nhưng giữa thuốc súng là một chất có sức sát thương và sức phá hoại rất lớn với các loại "thuốc" trị bệnh cứu người, có mối liên hệ ra sao mà đều gọi là thuốc cả? Có thể tìm lời giải cho câu đố này trong lịch sử phát minh thuốc súng của Trung Quốc.

Thuốc súng do Trung Quốc phát minh ra là thuốc súng màu đen, thành phần chủ yếu là tiêu thạch(KNO_3) chiếm 75%, Lưu huỳnh(S) chiếm 10,3% và than gỗ chiếm 14,7%. Khi nổ thì hoá hợp thành sunfat kali, khí cac-bô-nic và ni-tơ, trong đó thể khí bằng 45% trọng lượng ban đầu, dưới nhiệt độ cao các thể khí này giãn nở ra trên một ngàn lần thể tích ban đầu, sức phá hoại của thuốc súng chính là từ đó.

Ba loại nguyên liệu chủ yếu của thuốc súng đen - than gỗ, lưu huỳnh và tiêu thạch đã được người ta nhận biết từ rất sớm. Trong sách cổ của Trung Quốc đã từng ghi " quý thu phạt tân vi thán " (tháng chín âm lịch chặt củi làm than)," trọng hạ cấm vô thiêu thán"(tháng năm cấm đốt than)v.v.Lưu huỳnh thời Trung Quốc cổ đại có nhiều tên gọi khác nhau. Vào khoảng trước sau CN chút ít, ở miền nam đã phát hiện được mỏ lưu huỳnh thiên nhiên. Trong cổ tịch, cuốn sách nhắc đến lưu huỳnh sớm nhất là *Hoài Nam Tử* (150 trước Công nguyên), bấy giờ gọi là " lưu hoàng" (lưu = chảy, hoàng =vàng). Bộ ... điển tịch được vật ra đời thời Đông Hán *Thần Nông bản thảo kinh* xếp lưu hoàng là loại thứ ba trong các loại thuốc hạng vừa (trung phẩm dược). Trong các Đan thư thời Hán, Ngụy, Tấn, Lục triều thường nhắc đến lưu huỳnh. Các nhà luyện đan Trung Quốc cổ đại chẳng những biết rõ sự tồn tại của lưu huỳnh sau khi thăng hoa, Đan thư cổ đại gọi là " phục hoả lưu hoàng". Do đó có thể thấy rằng lưu huỳnh trước hết đã được các nhà luyện đan nhận biết như một loại thuốc. Nhà luyện đan chính là người thông qua luyện chế dược vật để uống vào cầu mong được trường sinh .

Thần nông bản thảo kinh xếp tiêu thạch làm loại thứ sáu trong 120 loại thuốc hạng cao (thượng phẩm dược). Người

Trung Quốc cổ đại trước hết phát hiện tiêu thạch có các công năng trị liệu tiêu trừ tính nhiệt và ứ huyết, cho nên cũng gọi là tiêu thạch. Về sau lại phát hiện nó có thể chữa các bệnh chứng động kinh và hoa mắt. Trong thuật luyện đan Trung Quốc cổ đại, tiêu thạch là chất xúc tác ô xi hoá và dung môi chủ yếu. Nguồn chính của tiêu thạch cổ đại có thể là vật kết tinh màu trắng mọc ở những nơi ẩm thấp như chân tường, loại tiêu thạch đó gọi là " Tường diêm" (muối tường). Trong thư tịch cổ đại Ai Cập và Arập từ thế kỷ XII về sau, khi nhắc đến tiêu thạch thì gọi là " tuyết Trung Quốc" (Ai cập) hay "muối Trung Quốc"(Ba tư) hay " muối tường". Năm 664 nhà sư Triệu Nha Khuê và một số người khác đã phát hiện tiêu thạch thiên nhiên ở hai nơi Linh Thạch và Tấn Thành thuộc Sơn Tây, ngoài ra cũng biết rằng nước Ô Trường ở phía bắc Hằng Hà Ấn Độ cũng sản xuất tiêu thạch. Trong *Bản thảo cương mục*, Lí Thời Trân nói đến việc luyện tiêu thạch: dùng lòng trắng trứng gà trộn đều với tiêu (nitrat kali), sau đó thêm nước, cái nổi lên trên gọi là " mang tiêu" ⁽¹⁾, chìm xuống dưới gọi là "phác tiêu"⁽²⁾. Mang tiêu là nitrato natri tương đối thuần khiết, còn phác tiêu thì

(1)"mang tiêu" là một lớp chất vô cơ, là sulfat natri ngậm 10 phân tử nước kết tinh, màu trắng hoặc không màu($\text{Na}_2\text{SO}_4 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$) là nguyên liệu của công nghiệp hoá chất, công nghiệp kính, công nghiệp chế tạo giấy, trong y được dùng làm thuốc hạ tả.(chú thích của ND)

(2)"phác tiêu" sulfat natri ngậm nước, nitratkali và các tạp chất khác, dùng để thuốc da hoặc làm thuốc tả và thuốc lợi tiểu(chú thích của ND)

chủ yếu là sulfat natri. Phác tiêu là loại thượng phẩm dược số 7 trong *Thân Nông bản thảo kinh*.

Có thể thấy rằng trong ba thành phần của thuốc súng đen thì hai đã được xếp vào loại thuốc hạng cao và hạng vừa, nên chả trách thứ hỗn hợp nguy hiểm đó là gọi là "thuốc". Nhưng làm sao mà hai loại thuốc hạng cao và hạng vừa, khi thêm than gỗ vào lại thành ra thuốc súng được? Vào khoảng năm 600, nhà luyện đan Tôn Tư Diểu đã ghi chép trong phép nội phục lưu huỳnh sách *Đan kinh* do ông soạn một đơn thuốc gần gần giống thuốc súng : dùng lưu huỳnh hai lạng, tiêu thạch hai lạng nghiền bột, thêm ba quả bồ kết (nướng thành than) bỏ vào hũ chôn dưới đất, sau đó dùng ba cân than chín đốt trên miệng hũ. Nếu không cẩn thận để cho than lửa rơi vào trong hũ, thì sẽ có tác dụng của thuốc súng. Trong thư tịch cổ quả không thiếu những ghi chép về loại buồng luyện đan bốc cháy như vậy, hiểu biết về thuốc súng có lẽ được tích lũy dần qua mỗi lần sự cố như vậy.

Một điểm đáng chú ý là nhà luyện đan không bao giờ mong muốn chất thuốc họ chế ra lại bị bốc cháy hoặc nổ tung, cho nên thuốc súng chỉ là sản phẩm phụ của thuật luyện đan. Khi người ta chú ý đến tính chất quân sự của thuốc súng và dùng nó làm vũ khí, thì người ta mới có ý thức phát triển tăng cường sức nổ, sức cháy của thuốc súng. Thuốc súng đưa vào sử dụng đã đưa chiến tranh từ thời binh khí lạnh sang thời hoá khí. *Đại Quốc Chí* của Lạc Chấn đời

Tổng chép: Thời Đường Ai Đế(khoảng 905-907) Trịnh phiên đánh Dự Chương," phát cơ phi hoả" đốt cháy Long Sa Môn. Năm thứ hai Khai Bảo Tống Thái Tổ (969), Phùng Nghĩa Thằng và Nhạc Nghĩa Phương phát minh ra phép phóng tên thuốc súng, dùng năm lạng thuốc nạp vào sau đốc tên, đốt lửa mà bắn đi". Có thể thấy rằng lúc bấy giờ tên lửa đã dùng thuốc cháy chậm. Năm 1000, Đường Phúc và Thạch Tân xuất thân từ binh sĩ đã lần lượt phát minh ra những vũ khí thuốc súng thiêu cháy là hoả cầu và hoả tạt lê.

Sự xuất hiện vũ khí thuốc súng ngược trở lại đã thúc đẩy việc nghiên cứu và sản xuất thuốc súng qui mô lớn. *Vũ kinh tổng yếu* đã ghi chép ba bài thuốc súng, ba bài này là những ghi chép sớm nhất trong lịch sử nhân loại về thành phần của thuốc súng.

1. Phép thuốc súng quả cầu khối thuốc độc:

| | | | |
|------------|----------|--------------------------|--------------|
| Lưu huỳnh | 15 lạng | Diêm tiêu | 1 cân 14lạng |
| Ba dậu | 2,5 lạng | Thảo ô đầu | 5 lạng |
| Tiểu du | 2,5 lạng | Bột than gỗ | 5 lạng |
| Lịch thanh | 2,5 lạng | Phê sương ⁽¹⁾ | 2 lạng |

2. Bài thuốc súng hoả cầu tạt lê:

(1) *Phê sương* : một loại hợp chất vô cơ (O_3As_2), là chất bột màu trắng, có lúc hơi vàng hoặc đỏ, rất độc, có thể làm thuốc trừ sâu, hoặc thuốc diệt chuột. Cũng gọi là bạch phê, hồng phê hoặc tén thạch, có vùng gọi là hồng phàm. (chú thích của ND)

| | | | |
|------------|---------------|--------------|----------|
| Lưu huỳnh | 1 cân 14 lạng | Lộc thán mặt | 5 lạng |
| Lịch thanh | 2,5 lạng | Diêm tiêu | 2,5 lạng |
| Can tất | 2,5 lạng | Trúc nhự | 1,1 lạng |
| Ma nhự | 1,1 lạng | Đồng du | 2,5 lạng |
| Tiểu du | 2,5 lạng | Sáp | 2,5 lạng |

3 Bài thuốc súng hoả pháo:

| | | | |
|--------------------|---------|-----------|----------|
| Lưu huỳnh Tấn châu | 14 lạng | Ma nhự | 1 lạng |
| Phê sương | 1 lạng | Diêm tiêu | 2,5 cân |
| Can tất | 1 lạng | Định phấn | 1 lạng |
| Oa hoàng | 7 lạng | Trúc nhự | 1 lạng |
| Hoàng đan | 1 lạng | Hoàng lạp | nửa lạng |
| Thanh du | 1 phân | Đồng du | nửa lạng |
| Nhựa thông | 14 lạng | Nồng du | 1 phân |

Bài này về cơ bản là có tính chất cháy, và không có khả năng nổ, trong đó hai bài 1,2 dùng đến lịch thanh, đó là để khống chế tốc độ cháy. Sử dụng lịch thanh như vậy, ở các nước Âu Mĩ là câu chuyện của thế kỷ XX. Pháo hoả tiền chất cháy đặc biệt đại chính là dùng lịch thanh để khống chế tốc độ cháy.

Đời Tống, quy mô chế tạo thuốc súng khá lớn. Triều đình đương thời đặt ra " quân khí giám", dưới có 11 tác phường lớn, thuê công nhân đông đến hàng vạn. Năm 1083, để chống lại người Tây Hạ xâm nhập Lan Châu, đã từng một lần dùng

đến 25 vạn mũi tên thuốc súng, có thể thấy được quy mô sản xuất hoả khí lúc bấy giờ.

Nhờ việc luyện tiêu, gia công lưu huỳnh và nâng cao chất lượng thuốc súng, việc phát triển vũ khí thuốc súng đã tiến một bước từ loại hình cháy sang loại hình nổ. Năm 1126, người Kim tấn công Khai Phong, Lí Cương đã từng dùng pháo sấm sét (tích lịch pháo) đánh lui quân địch. Tháng 7 năm 1259, Vương Kiên và Trương Giác trấn thủ Diêu ngư thành, dùng pháo bắn chết Nguyên Hiến Tông Mông Kha. Loại pháo sấm sét này (tích lịch pháo) sử không chép rõ, song có thể tưởng tượng hẳn là tiếng nổ như sấm sét, là vũ khí loại hình nổ có sức sát thương rất lớn. Hơn nữa vì lúc bấy giờ luyện kim đúc đã có trình độ khá, cho nên có khả năng đã dùng vỏ sắt để thế vỏ ngoài của vũ khí thuốc súng nổ vốn có, phát huy thêm sức sát thương của hoả khí. Năm 1132, khi Trần Quy giữ thành Đức An, đã phát minh ra một loại vũ khí xạ kích hình ống , gọi là hoả thương (súng lửa). Năm 1259, phủ Thọ Xuân tạo ra một loại vũ khí vạch thời đại, gọi là "đột hoả thương". Sau đó những ghi chép về hoả khí quân dụng ngày càng nhiều. Trong trước tác quân sự nổi tiếng đời Minh *Vũ bị chí* đã có nhiều tranh vũ khí mới phát minh.

Ngoài việc dùng vào chiến tranh, thuốc súng thời cổ đại Trung Quốc phần nhiều dùng làm nguyên liệu đốt lửa vui

chơi. Dùng ngọn lửa để chúc mừng ngày tết, chủ yếu là lợi dụng tính chất cháy của thuốc súng.

Như trên đã nói trong thư tịch Arập thế kỉ XIII đã xuất hiện tên gọi "tiêu" là "tuyệt Trung Quốc", "tiêu" được truyền sang Tây theo đà phát triển mậu dịch thương nghiệp giữa Trung Quốc với Ba Tư, Arập. Bấy giờ người Arập và người Ba Tư chỉ dùng nó vào việc chữa bệnh, luyện vàng bạc hoặc chế tạo kính. Khoảng 1225-1248, tức là thời Nam Tống, thuốc súng qua thương nhân Trung Quốc và Arập truyền tới các nước Arập. Trong binh thư của người Arập thời này có các tên gọi "Khiết Đan hoả luân" (bánh xe lửa người Khiết Đan), "Khiết đan hoả tiêu" (tên lửa Khiết Đan) v.v..., Khiết Đan chính là Trung Quốc. Cuộc tác chiến giữa người Mông Cổ với người Arập và người Ba Tư đã tạo ra nhiều cơ hội cho vũ khí tên lửa truyền sang phương Tây. Năm 1241, người Mông Cổ tác chiến với người Arập đã sử dụng vũ khí thuốc nổ. Người Mông Cổ thì trong tác chiến với quân đội Nam Tống đã nắm vững kĩ thuật chế tạo vũ khí thuốc súng. khoảng 1368 - 1369, nguyên phò mã Tie-mur của Xamar Khan dựng xây đế quốc, bành trướng ra ngoài, chiếm đóng Đêli, Ba Tư, ở miền Tây vực đã dùng hoả pháo mà xưng hùng một thời. Lịch sử phương Tây nói rằng : " Năm 1354 tể tướng Đức đã phát minh ra thuốc súng". Vô luận đó có phải là sự thực hay không, thì con đường thuốc súng Trung Quốc truyền sang Châu Âu vẫn là rất rõ ràng. Thế lực người Arập một đạo khổng chế bán đảo Pyrenées, ở đó vẫn minh Arập

tiên tiến được truyền bá, kĩ thuật chế tạo và sử dụng thuốc súng mà người Arập học được ở người Mông Cổ tất nhiên cũng có thể truyền sang Tây Ban Nha lúc đó, trải qua phong trào thu phục kéo dài đến mấy thế kỷ, người Tây Ban Nha cuối cùng đã được độc lập thoát khỏi ách thống trị của người Arập, nhưng người Arập và kĩ thuật của họ đã ở lại Tây Ban Nha. Các nước Châu Âu, trước hết là Pháp đã học được thuốc súng và kĩ thuật sử dụng nó ở người Arập sống trên đất Tây Ban Nha. Có thể có một nẻo đường khác để thuốc súng được truyền sang phương Tây là do người Thổ Nhĩ Kỳ vượt qua eo biển Dardanelles mang vào Châu Âu. Năm 1453, Mohamed đệ nhị dẫn quân đội Thổ Nhĩ Kỳ dùng pháo đồng đen dài 8,5 feet khẩu kính 25 inches, nặng 19 tấn tiến công Constantinople, khiến cho nửa kia của đế quốc La mã đế quốc Byzantium cũng phải diệt vong. Các sử gia cho rằng sự kiện đó đánh dấu bước chuyển từ thời Trung cổ thời cận đại. Hiển nhiên là ở đây thuốc súng đã có vai trò không thể thiếu được. Thuốc súng là hữu hiệu tuyệt đối đối với việc đánh đổ thế giới cũ.

XE CƠ GIỚI SỚM NHẤT THẾ GIỚI :

Xe chỉ nam Trung Quốc

Tây Môn Tiên Lộ

Nguyên lí làm việc của xe chỉ nam Trung Quốc cổ đại, không giống như kim chỉ nam nhờ vào tính chỉ cực của nam châm để chỉ hướng nam bắc, mà là nhờ vào một tổ máy bánh răng để chỉ thị phương hướng được chọn. Trung Quốc là nước đầu tiên trên thế giới áp dụng nguyên lí cơ giới chế tạo ra xe chỉ nam.

Về việc chế tạo xe chỉ nam, ở Trung Quốc cổ đại có khá nhiều truyền thuyết. Tương truyền thời Thái cổ, Hoàng Đế đã chế tạo ra xe chỉ nam. Căn cứ vào tình trạng kĩ thuật sản xuất lúc bấy giờ, không mấy có khả năng chế được xe chỉ nam. Về thời gian sáng chế xe chỉ nam, giới học thuật có ý kiến khác nhau, song nói chung đều cho rằng muộn nhất thì đến thời Mỗ Quân Tam Quốc (thế kỉ III sau CN) đã chế được xe chỉ nam. Và từ Bắc Tống về sau, thì không thấy có ghi chép về việc sử dụng xe chỉ nam nữa.

Xe chỉ nam tuyệt nhiên không phải là nghi khí (máy móc) chỉ nam chuyên môn, mà là một loại xe nghi trượng dùng lúc hoàng đế đại giá xuất hành, số lượng rất ít, quy

cách rất cao. Nó không hề dùng để thực sự quan trắc phương hướng, lại càng chưa bao giờ dùng để dẫn đường thực chiến, vì thế, xe chỉ nam bề ngoài hào nhoáng tinh xảo, kích thước khổng lồ, nhưng yêu cầu về tính định hướng và về phương diện điều khiển giản tiện không phải là cao. Điều khiển phức tạp thì lại có thể tăng thêm quyền uy và vẻ sang trọng của hoàng đế. Như *Kim sử* ghi rằng xe chỉ nam dùng 12 người điều khiển, còn *Tống Sử* thì lại còn chép là xe chỉ nam có đến 18 " giá sĩ" thậm chí đến 30 người.

Mỗi lần đổi thay triều đại, thì xe chỉ nam của vương triều cũ phần nhiều đều bị phá hoại theo, và vương triều mới lại phải nghiên cứu chế tạo mới. Tình hình nhiều lần phế bỏ nhiều lần chế tạo ấy khiến cho xe chỉ nam các triều đại phần nhiều có tính chất nghiên cứu chế tạo xe chỉ nam trong lịch sử khá nhiều. Vương Chấn Đạc năm 1937 đã từng liệt kê 15 người. Và vì Trung Quốc cổ đại thường có thói quen phỏng theo cụ thể của đời trước, theo đó suy đoán, thì xe chỉ nam các đời bề ngoài và tính năng tương đối gần nhau, còn cấu tạo bên trong có chỗ khác nhau.

· Thư tịch cổ ghi chép về xe chỉ nam, phần nhiều chỉ hạn chế ở ngoại hình, tính năng, quá trình chế tác và tình hình sử dụng, lại thường chen lẫn các câu chuyện truyền thuyết. Chỉ trong *Tống sử* và *Quý đàm lục* có ghi cấu tạo bên trong của hai loại xe chỉ nam đời Tống. Như vậy có thể căn cứ vào đó để nghiên cứu hệ thống truyền động bên trong của hai

loại xe chỉ nam đời Tống này. Nghiên cứu hiện đại phần nhiều lấy loại xe chỉ nam do Tống Yên Túc chế tạo thành công năm 1027.

Theo tài liệu ghi chép hữu quan, nói chung cho rằng kết cấu của xe chỉ nam là một cang hai bánh (đơn viên song luân), hai bánh cũng gọi là túc luân, đường kính túc luân theo chế độ xưa là 6 thước, khoảng cách giữa hai bánh cũng là 6 thước; cùng trục với túc luân mỗi bên lắp một bánh con kèm chân đứng, có 24 răng; phía trên bánh - con- kèm -chân- đứng bên trái bên phải mỗi bên treo một bánh răng nhỏ 12 răng, bánh răng nhỏ có dây nối liền với phần đuôi của cang xe. Chính giữa thùng xe của xe chỉ nam nằm một bánh bằng lớn 48 răng, chính giữa bánh bằng lớn dựng một cột gỗ, trên đầu cột khắc một ông tiên mặc áo lông vũ đang chỉ tay về phía trước.

Nguyên lí vận tác của xe chỉ nam là : Khi xe chỉ nam vận hành thẳng về phía trước thì giữa các bánh răng không tiếp chạm vào nhau hướng chỉ tay của ông tiên cũng chẳng thay đổi. Khi xe chuyển hướng sang trái hoặc sang phải, thì sợi dây ở cuối cang xe khiến cho một bên của bánh xe răng nâng lên, một bên trượt rơi vào giữa bánh - con - kèm - chân - đứng với bánh răng bằng lớn, khiến các bánh răng ở vào trạng thái ăn khớp nhau. Lấy khi xe chỉ nam rẽ trái làm ví dụ : chẳng hạn, đầu trước cang xe hướng sang trái, đuôi lắc sang phải. Bánh bằng nhỏ bên trái bị nâng lên không ăn với

bất cứ bánh răng nào, còn bánh bằng nhỏ bên phải trượt rơi xuống giữa bánh - com - kèm - chân đứng bên phải với bánh bằng lớn, khiến các bánh xe răng đều ấn vào nhau . Khi xe chỉ nam rẽ trái, tức luân trái ở nguyên tại chỗ, tục luân phải xoay quanh tức luân trái. Khi tức luân phải xoay được một vòng thì bánh- con-kèm-chân-đứng cũng chuyển động một vòng, luân chuyển 24 răng, do tác dụng của bánh răng nhỏ, khiến cho bánh lớn trung tâm chuyển động 24 răng theo chiều ngược lại, cho nên hướng chỉ tay của người tiên vẫn giữ nguyên không thay đổi. Khi xe chỉ nam đi thẳng trở lại, thì bánh bằng nhỏ lại được nâng lên, các bánh răng lại không ấn vào nhau nữa.

Vì xe chỉ nam từ đời Tống về sau thất truyền, trong khảo cổ cho đến nay vẫn chưa phát hiện được các văn vật có liên quan trực tiếp đến xe chỉ nam, chỉ có thể nghiên cứu dựa theo các tài liệu ghi chép mà thôi. Vì thế, cấu tạo và phương thức vận tác của xe chỉ nam đã trở thành một câu đố chưa có lời giải trong lịch sử khoa học kĩ thuật. Từ đầu thế kỉ này, người ta đã bắt đầu nghiên cứu. Công việc nghiên cứu này trước hết khởi lên từ Châu Âu, với cái mốc năm 1909 Giles nêu lên: Theo *Tống sử* ghi lại, có thể đoán định rằng tính định hướng của xe chỉ nam Trung Quốc là do hệ thống cơ giới thực hiện, đã bác bỏ lời truyền sai lầm đã lưu hành rất lâu rằng xe chỉ nam chính là kim chỉ nam. Tiếp đó tác giả Sơn Hạ người Nhật Bản cũng đăng bài *Chỉ nam xa dư chỉ nam châm vô quan hệ khảo* (khảo về việc xe chỉ nam không

có quan hệ gì với kim chỉ nam), phát huy thêm quan điểm này. Nhưng rõ ràng Giles đã có thiếu sót là điều ông khảo thích về sự ghi chép trong *Tống sử* không được chính xác, dẫn đến kết luận vô đoán: " Duy bánh xe của nó không thể làm việc."

Năm 1924, A.G.Moule người Anh công bố bài *Trung Quốc chỉ chỉ nam xa* (tên Trung Văn là *Tống Yên Túc, Ngô Đức Nhân chỉ nam xa tạo pháp khảo*) khảo thích lại điều ghi trong *Tống sử*, đoán định rằng hệ thống cơ giới bên trong xe chỉ nam có thể làm việc được và trình bày kiến giải của ông dưới dạng bản vẽ để thuyết minh. Cống hiến của Moule là ở chỗ lần đầu tiên thể hiện điều ghi chép hữu quan trong *Tống sử* thành hình vẽ và đề xuất phương pháp thứ nhất hệ thống truyền động xe chỉ nam thực hiện li hợp tự động, gợi ý rất nhiều cho Vương Chấn Đạc sau đó phục nguyên thành công xe chỉ nam khiến công việc nghiên cứu xe chỉ nam tiến được một bước dài.

Năm 1937, học giả Trung Quốc nổi tiếng Vương Chấn Đạc đã phát triển và bổ sung rất nhiều cho kiến giải của Moule, khảo cứu kỹ lưỡng *Tống sử* và nhiều thư tịch cổ khác, lần đầu tiên thật sự giải quyết được vấn đề li hợp tự động của hệ thống truyền động xe chỉ nam, phục nguyên thành công xe chỉ nam Tống Yên Túc. Nguyên lý cơ bản của nó giống như kiến giải Moule, nhưng Vương đã khảo chứng và sắp xếp tỉ mỉ kết cấu của các bộ phận. Công trình của Vương

Chấn Đạc đã làm quả cho xe chỉ nam sau ngàn năm thất truyền được tái hiện, là thành quả quan trọng nhất trong nghiên cứu xe chỉ nam, được giới học thuật trong và ngoài nước hết sức coi trọng. Xe chỉ nam nay hiện nay bày trong nhà bảo tàng lịch sử Trung Quốc. *Trung Quốc khoa học kĩ thuật sử* của Lí Uớc Sát (Joseph Li) quyển 4 tập 2 và nhiều trước tác khác đều đã có giới thiệu xe chỉ nam này.

Gần như cùng lúc với Moule nêu ra trước tiên bức tranh giả định của ông về xe chỉ nam với hệ bánh xe định trục, thì cũng đã xuất hiện kiến giải về xe chỉ nam với hệ bánh xe sai động. Người đầu tiên nêu kiến giải này là T.Dykes người Anh. Năm 1924 sau khi đọc duyệt bài của Moule, T.Dykes cho rằng xe chỉ nam với hệ bánh xe định trục của Moule giả định " phương pháp điều khiển chậm chạp khó khăn, hơn nữa không thể định phương hướng thật chính xác" chỉ có hệ bánh xe sai động mới có thể tránh được thiếu sót đó.

Năm 1947, học giả Anh G.Lanchster đã phát biểu bài diễn thuyết *Xe chỉ nam của Hoàng Đế*, giới thiệu kiến giải chính của ông trong việc chế tác xe chỉ nam với hệ bánh sai động. Ông " quyết định gạt sử liệu sang một bên để giải quyết nguyên lí hệ thống cơ giới xe chỉ nam", "sau khi suy nghĩ , đã suy đoán ra rằng xe chỉ nam phải áp dụng hệ thống sai động mà các công trình sư đều am hiểu". Hệ thống truyền động xe chỉ nam do ông chế tạo ra trên thực tế là hệ bánh xe hỗn hợp do hệ bánh định trục và hệ bánh sai động hợp

thành, thường gọi là xe chỉ nam với hệ bánh sai động. Vấn đề là ở chỗ phương pháp nghiên cứu xe chỉ nam mà gạt bỏ sử liệu thì có chấp nhận được không?

Ngoài ra, theo bài *Trung Quốc tại truyền động cơ kiện phương diện đích phát minh* (phát minh của Trung Quốc về phương diện linh kiện máy truyền động) của chuyên gia công trình cơ giới Lưu Tiên Châu năm 1954 giới thiệu : Bao Tư Hạ từng viết bài *Chỉ nam xa chỉ nghiên cứu* vào năm 1948, nêu ra một loại hệ thống li hợp tự động khác trên xe chỉ nam với hệ bánh định trục. Năm 1977, học giả Hà Lan A.W. Sleeswyk lại nêu ra hệ thống li hợp tự động thứ ba trong xe chỉ nam với hệ bánh định trục.

Nhìn lại 80 năm nghiên cứu xe chỉ nam, có thể chia các kiến giải thành hai phái : " hệ bánh định trục" và " hệ bánh sai động". Phía hệ bánh định trục : Đọc kĩ các thư tịch cổ *Tống sử* và *Quý Đàm lục* v.v., sẽ có thể thấy rõ quan điểm này là có căn cứ. Nhưng về phương pháp cụ thể để hệ thống truyền động thực hiện li hợp tự động thì lại có 3 chủ trương khác nhau: 1. Moule và Vương Chấn Đặc chủ trương dùng dây, và bánh trượt kéo trục bánh răng thực hiện ; 2. Lưu Tiên Châu, Bao Tư Hạ chủ trương thực hiện bằng cách thay đổi khoảng cách trung tâm các bánh răng; 3. Sleeswyk chủ trương thực hiện bằng bánh gai, móng gai và cơ cấu cọc xe. Trong đó, chủ trương của Vương Chấn Đặc lưu truyền rộng rãi hơn cả.

Phía hệ bánh sai động: Nếu phân tích theo lí luận khoa học cơ giới hiện đại, có thể khẳng định rằng tính năng của xe chỉ nam hệ bánh sai động ưu việt hơn vì định hướng chuẩn xác, điều khiển dễ dàng, kết cấu chặt chẽ. Song cũng cần chỉ ra rằng, nếu căn cứ vào sự ghi chép của *Tống sử* và *Quí Đàm lục* thì rất khó giải thích bằng hệ bánh sai động, còn các sử tịch khác thì chưa hề phát hiện được điều ghi chép trực tiếp nào về cấu tạo nội bộ của xe chỉ nam, và trong các bài chủ trương hệ bánh sai động cũng không thấy nêu ra căn cứ sử liệu trực tiếp nào. Đồng thời, trong cơ giới Trung Quốc cổ đại cho đến nay cũng chưa phát hiện được một trường hợp thực tế nào có ứng dụng hệ bánh sai động, cho nên, kiến giải này cho đến nay vẫn tỏ ra chưa có đủ căn cứ.

DỤNG CỤ NGHIÊN CỨU THIÊN VĂN SỚM NHẤT TRÊN THẾ GIỚI:

Thiên văn nghi kiểu xích đạo

Quách Thịnh Xí.

Trong thiên văn hiện đại, các kính vọng viễn thiên văn ngoài những cái có yêu cầu đặc thù ra, phần lớn đều áp dụng thiết bị kiểu xích đạo: ống kính vọng viễn như nòng pháo có thể chuyển động quanh một cái trục, trục này trên mặt xích đạo trời, nó lại có thể bám vào bộ phận khác chuyển động quanh một cái trục chỉ hướng Bắc - thiên - cực. Thông qua một số hệ thống như vậy, ống kính của kính vọng viễn có thể chỉ về bất cứ phương hướng nào trong bầu trời. Lúc này, bằng một mâm khắc độ tương ứng, ta có thể biết tọa độ xích đạo của phương hướng mà ống kính đang chỉ về. Mặc dù kính vọng viễn thiên văn kiểu xích đạo chế tạo ra sớm nhất ở phương Tây, nhưng dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu xích đạo sớm nhất trên thế giới lại ra đời ở Trung Quốc.

Theo *Tấn Thư. Thiên văn chí*, do nhu cầu chế định lịch pháp, ở thời Hán Vũ Đế, các nhà thiên văn học thời đó Lạc Hạ Hoàng, Tiên vu Vọng Nhân, Cảnh Thọ Xương đã chế tạo một loại dụng cụ quan trắc thiên văn gọi là viên nghi. Nhưng

về kết cấu của nó, thì không có chỗ nào chép tỉ mỉ. Trong *Hậu Hán thư*, *Luật lịch chí* có một đoạn nghị luận về lịch pháp của nhà thiên văn học Giả Quỳ. Trong đó có nói rằng người thời bấy giờ đã nhận thức được Mặt trời vận động theo hoàng đạo, vận động của Mặt trăng cũng cách hoàng đạo không xa, quan sát biến đổi vị trí của Mặt trời, Mặt trăng trên hoàng đạo vừa giản tiện vừa chính xác, nhưng trên dụng cụ quan trắc thiên văn của cơ quan thiên văn nhà nước lúc bấy giờ lại không có Hoàng đạo, chỉ có thể lợi dụng tiêu chí toạ độ của nó trên vòng xích đạo để quan sát tình hình biến đổi vị trí của Mặt trời và Mặt trăng. Chúng ta không thể khẳng định đó chính là viên nghi thời Tây Hán, song có thể suy đoán rằng viên nghi cũng không có vòng Hoàng đạo, mà là một dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu Xích đạo chỉ có vòng xích đạo. Để tiện quan sát tình hình vận động của Mặt trời, Mặt trăng, nhà cầm quyền Đông Hán đã tiếp thu đề nghị của Giả Quỳ, vào năm Vĩnh Nguyên 15 (năm 103) đã chế tạo một dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu xích đạo có vòng Hoàng đạo - Hoàng đạo đồng nghi, và đã thu được hiệu quả nhất định. Sau đó hầu như triều đại nào cũng có chế tạo dụng cụ tương tự, vì nó có quan hệ mật thiết với học thuyết vũ trụ lưu hành lúc bấy giờ là Hồn thiên thuyết, người ta gọi chúng là Hồn nghi (hoặc Hồn thiên nghi). Đến đầu đời Đường, hồn nghi về cơ bản đã định hình. Nó chia làm 3 lớp trong ngoài, lớp trong cùng gọi là Tứ du nghi, trên thực tế là một loại thiết bị kiểu Xích đạo. Hồn nghi về sau

tuy về kết cấu có lúc có cải biến chút ít, song kết cấu cơ bản của nó thì giữ nguyên không đổi. Trong đài thiên văn Tử Kim sơn của Viện khoa học Trung Quốc ở Nam Kinh hiện còn bảo tồn hôn nghi và giản nghi chế tạo năm Chính Thống 3 đời Minh (năm 1438) - Nhà thiên văn học nổi tiếng đời Nguyên là Quách Thủ Kính sáng chế một loại dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu cải tiến, trong đó cũng có thiết bị quan trắc kiểu Xích đạo. Dem chúng đối chiếu với những tư liệu hữu quan, chúng ta thấy rằng trong *Tứ du nghi* của chúng có một ống nhòm là một cái ống đồng rỗng giữa, phần giữa của ống nhòm cố định với một cái trục vuông góc với nó. Ngoài ra có hai vòng tròn song song với nhau, chỗ trung tâm của mỗi vòng tròn ấy có một chốt trục tương đối cố định với vòng tròn. Trục trên ống nhòm được lắp trong chốt trục này, khiến ống nhòm có thể chuyển động song song với mặt phẳng của vòng tròn, ở giữa hai vòng tròn ấy. Mà hai vòng tròn này lại lần lượt cố định với trục chỉ hướng thiên cực Nam Bắc tại hai mút một đường kính của nó, khiến vòng tròn có thể chuyển động quanh trục này. Như vậy ống nhòm cũng có thể chia theo bất cứ hướng nào trong bầu trời, giống như ống kính của kính vọng viễn thiên văn hiện đại. Qua tiêu chí tọa độ trên hai vòng tròn này và vòng tròn tương ứng của tầng giữa hôn nghi, có thể biết được tọa độ Xích đạo của phương hướng mà ống nhòm đang chỉ. Tuy về ngoại hình, hôn nghi khác khá xa với kính vọng viễn thiên văn kiểu Xích đạo hiện đại, song về nguyên lý kết cấu chúng hoàn toàn

giống nhau. Tuy trên hôn nghi Trung Quốc cổ đại thường có vòng Hoàng đạo và vòng địa bình song chúng chẳng qua là phụ kiện trên hôn nghi kiểu Xích đạo, dùng để nhận được số đo toạ độ tương ứng, chứ không hề ảnh hưởng đến kết cấu cơ bản của hôn nghi.

Viên nghi chế tạo thời Tây Hán vẫn chưa hẳn đã là dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu Xích đạo sớm nhất của Trung Quốc. Trong một số thư tịch cổ còn lưu truyền đến nay có trị số toạ độ xích đạo tương ứng với các hằng tinh thời Chiến Quốc. Năm 1977 trong mộ Nhữ Âm Hầu đầu thời Tây Hán ở Phụ Dương thuộc tỉnh An Huy đã đào được một chiếc đĩa tròn có đánh dấu trị số tứ độ Xích đạo của Nhị thập bát tú, con số của nó về cơ bản giống với trị số tứ độ cổ trong *Khai Nguyên chiêm kinh* còn sớm hơn cả *Thạch thị tinh kinh* thời Chiến Quốc. Trong *Ngũ tinh chiêm bản* lựa Mã Vương Đồi đã liệt kê độ số vận hành của năm hành tinh lớn, mỗi độ lại chia nhỏ làm 240 phân. Tất cả những điều này, nếu không có dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu Xích đạo với độ tinh xác tương đối cao thì thật khó mà tưởng tượng được. Chúng ta có lí do để tin rằng dụng cụ thiên văn kiểu Xích đạo của Trung Quốc cổ đại còn có thể đẩy lên niên đại sớm hơn nữa.

Đối với bất cứ địa điểm nào trên trái đất, thiên cực bắc (hoặc nam), Xích đạo trời, vòng Tử ngọ ở phương hướng chính Nam Bắc đều có vị trí về cơ bản cố định trong bầu trời, dùng phương pháp thiên văn có thể xác định vị trí của chúng rất

thuận tiện. Dụng cụ thiên văn kiểu Xích đạo một khi đã lắp xong và hoàn toàn tương ứng với chúng rồi thì không cần thường xuyên điều chỉnh nữa. Hơn nữa vận động biểu kiến suốt ngày của mặt trời, mặt trăng và các sao lại về cơ bản là từ đông sang tây theo phương hướng song song với xích đạo trời, như vậy sau khi kính vọng viễn nhằm đúng mục tiêu quan trắc rồi thì chỉ cần khiến cho toàn bộ thiết bị chuyển động với một tốc độ nhất định từ đông sang tây quanh trục chỉ hướng nam bắc thiên cực là có thể đạt được mục đích bám sát mục tiêu quan trắc. Cho nên, dụng cụ quan trắc thiên văn kiểu Xích đạo là thực dụng, tiện lợi và ổn định, sử dụng nó có thể thu được kết quả quan trắc tương đối chính xác, nói một cách tương đối thì khá tiên tiến. Kính vọng viễn thiên văn từ cận đại đến nay phần lớn đều áp dụng hệ thống kiểu xích đạo cũng là điều tất yếu.

Khác với Trung Quốc cổ đại, người Ai Cập cũng như người Hi Lạp người A Rập cổ đại, về cơ bản đều sử dụng toạ độ Hoàng đạo, cho nên dụng cụ thiên văn kiểu Xích đạo không hề xuất hiện trước ở chỗ họ. Điều này có cội nguồn lịch sử của nó. Để chế định lịch pháp, con người thời cổ cần phải quan sát tình hình vận động của Mặt trời giữa các hằng tinh để quyết định các mùa. Người cổ Ai Cập, người cổ A Rập đều quan trắc "giai nhật xuất" và "giai nhật một" của Mặt trời, tức là căn cứ vào hằng tinh mọc lên cuối cùng ở phương đông trước khi mặt trời mọc hoặc hằng tinh lặn đi sớm nhất ở phương tây sau khi mặt trời xuống núi, để phán

đoán vị trí của mặt trời giữa các hằng tinh. Bởi hằng tinh "giai nhật xuất, mộ" với mặt trời cách nhau không xa, người ta có thể chú ý tới quỹ đạo di động của mặt trời giữa các hằng tinh - Hoàng đạo, từ đó xây dựng lên hệ toạ độ Hoàng đạo. Còn Trung Quốc cổ đại sớm nhất là quan trắc "hôn, minh trung tinh" để xác định vị trí của Mặt trời giữa các hằng tinh. Cái gọi là "hôn, minh trung tinh" tức là những hằng tinh mà khi hoàng hôn và mờ sáng thì vừa vịn ở vào phụ cận đường tí ngọ nam bắc, như vậy cái được người ta chú ý là cụ li góc của mặt trời với các hằng tinh này trên phương hướng Đông Tây, như vậy thì tất phải kiến lập liên hệ với Xích đạo trời, từ đó sản sinh ra hệ toạ độ xích đạo. Chính vì vậy mà dụng cụ thiên văn kiểu Xích đạo sớm nhất trên thế giới lẽ đương nhiên là sản sinh ở Trung Quốc. Nói chung người ta cho rằng, dụng cụ thiên văn kiểu Xích đạo xuất hiện ở Phương Tây bắt đầu từ nhà thiên văn học nổi tiếng Đan Mạch là Tỉ cu (1546 - 1601). Năm 1585 ông đã kiến tạo một hôn nghi kiểu Xích đạo cỡ lớn, đường kính vòng Xích vĩ của nó tới 9,5 foot, là một trong những dụng cụ tính xác nhất mà ông thường xuyên sử dụng. Năm 1598, ông còn chế ra một chiếc hôn nghi xích đạo cỡ nhỏ, ngoại hình của nó có phần giống với hôn nghi Trung Quốc cổ đại. Những hôn nghi này đều muộn xa so với các dụng cụ cùng loại hình của Trung Quốc.

Cuối thế kỉ XVI, các giáo sĩ phương Tây đến Trung Quốc mới biết rằng Trung Quốc cổ đại vẫn sử dụng dụng cụ thiên

văn kiểu xích đạo từ lâu nay, còn phương Tây lúc này mới vừa bắt đầu sử dụng dụng cụ thiên văn loại hình này, và coi nó như một trong những tiến bộ chủ yếu về thiên văn học của thời Văn nghệ phục hưng. Họ hết sức kinh ngạc trước bộ phận thiết bị kiểu Xích đạo trên giản nghi do nhà thiên văn học đời Nguyên Quách Thủ Kính sáng chế ra sớm hơn Ti cụ trên ba trăm năm. Thành tựu khoa học kĩ thuật này của Trung Quốc cổ đại như vậy là đã vượt trước phương Tây rất xa.

Điều đáng nói là, ở Trung Quốc cổ đại còn xuất hiện một loại dụng cụ thiên văn để mô phỏng sự vận hành của trời sao, đó là hỗn tượng, mà hình trạng rất gần với thiên cầu nghi trong thiên văn học cận đại, nhưng kích thước lớn hơn nhiều, hơn nữa có thể dùng hệ thống truyền động cơ giới để kéo nó chuyển động. Trên hỗn tượng phân biệt đánh dấu Hoàng đạo và Xích đạo cùng mặt trời, mặt trăng, năm hành tinh lớn, các hằng tinh. Trục chuyển động của nó cũng chỉ hướng nam bắc thiên cực, cho nên trên thực tế nó cũng là một dụng cụ thiên văn kiểu xích đạo. Theo ghi chép của *Tấn thư. Thiên văn chí* và *Tuỳ thư Thiên văn chí*, nhà thiên văn học trứ danh thời Đông Hán là Trương Hành từng chế tạo một toà hỗn tượng, được điều khiển chuyển động bằng nước chảy trong một bình đục lỗ (lậu hồ) ra. Nó biểu diễn tình hình mọc đằng đông lặn đằng tây của hằng tinh cơ bản phù hợp với thiên tượng thực tế, tỏ rõ trình độ cao siêu của nó. Theo như trong *Pháp ngôn* có câu "Cảnh trung thừa tượng

chỉ" (Quan trung thừa họ Cảnh bất chước) và *Tuỳ thư*. *Thiên văn chí* nói rằng trước hôn tượng do Trương Hành chế đã có một "cỗ cụ hôn tượng" thì có thể suy đoán rằng Cảnh Thọ Xương thời Hán Vũ Đế nhà Tây Hán đã từng chế tác hôn tượng.

Trong dụng cụ trắc thời thiên văn, Trung Quốc cổ đại cũng có một loại nhật quỹ kiểu Xích đạo rất độc đáo ra đời từ sớm. Theo tài liệu ghi chép, Tống Nam Trọng thời Nam Tống ngay khoảng năm 1130 đã từng chế tạo một cỗ nhật quỹ kiểu xích đạo. Nhà toán học - thiên văn học nổi tiếng đời Thanh là Mai Văn Đình cũng nói rằng ông từng nhìn thấy một cỗ nhật quỹ kiểu Xích đạo chế tạo đời Đường. Kiểu nhật quỹ này giờ đây người ta vẫn có thể nhìn thấy trước điện Thái Hoà trong Viện bảo tàng Cố Cung ở Bắc Kinh. Ở thời đại mà đồng hồ chưa được chế tạo nhiều, chế tạo nó theo cỡ nhỏ để mang trong dân gian được dùng phổ biến. Hình thức nhật quỹ này thế kỉ XVII mới thịnh hành một thời ở Châu Âu, muộn hơn ở Trung Quốc khoảng trên dưới 600 năm. Theo tiến sĩ Lí Ước Sắt suy đoán, thì kiểu nhật quỹ này có thể do các nhà truyền giáo phương Tây sau khi đến Trung Hoa đem truyền sang phương tây.

TÁC PHẨM KHOA HỌC NÔNG NGHIỆP NỔI TIẾNG SỚM NHẤT THẾ GIỚI:

"Tề Dân Yếu Thuật"

Tây Môn Tiền Lộ

Tác phẩm khoa học nông nghiệp nổi tiếng có hệ thống sớm nhất thế giới, cũng là bộ nông thư tổng hợp cỡ lớn bao gồm các nghề nông, lâm, chăn nuôi, nghề phụ, nghề cá của Trung Quốc, do Giả Tư Hiệp đời Bắc Ngụy soạn, sách hoàn thành vào khoảng năm 530. Cả thấy có 10 quyển, đầu có lời tựa và "tập thuyết". Nội dung chủ yếu của 10 quyển như sau:

Quyển 1. Canh điền (cày ruộng), Thu chủng (thu giống), Chủng cốc (trồng loài cốc); - 3 thiên

Quyển 2. Thử tế, Lương truật, Đại đậu, Tiểu đậu, Chủng ma, Chủng ma tử, Đại tiểu mạch (phụ cù mạch), Thuỷ đạo, Hạn đạo, Hồ ma, Chủng chư sắc qua (phụ cà tử), Chủng bào, Chủng vu ⁽¹⁾; 13 thiên *Quyển 3.* Trồng quỳ, Vu thanh (phụ tùng lô bạc), Trồng tỏi, Trồng kiệu, Trồng hành, Trồng hẹ, Thực giới vân đài giới tử, hồ tuy (một loại rau thơm), lan

(1) Lăn lượt là Ngô nếp và tẻ, cao lương nếp và tẻ, đậu to, đậu nhỏ, gai, đại tiểu mạch (phụ cù mạch), lúa nước, lúa cạn, vừng, các loại dưa bầu bí (phụ cà), trồng bầu, trồng khoa sọ.

huong, Nhấm liễu, Trồng gừng, Trồng nhượng hà (một loại cây gần giống sen, rễ làm thuốc bắc, thân dùng để bện hài sảo) và rau cần rau cừ, mục túc, tạp thuyết; 14 thiên.

Quyển 4. Rào vườn, trồng cây, Trồng táo, Trồng mận, Trồng mai hạnh, Ghép lê, Trồng dẻ, Nại lâm câm (còn gọi sa quả), Trồng thị, An thạch lựu, Trồng đu đủ, Trồng tiêu ốt, Trồng thù du; 14 thiên.

Quyển 5. Trồng dâu (phụ nuôi tằm), Trồng du bạch dương, Trồng đường lê, Trồng cốc chữ, Trồng ơn, Trồng hoè liễu thu tử ngô tạc, Trồng tre, Trồng hoa hồng lam và chi tử (Phụ cách chế yển chi, hương trạch, phấn xoa mặt, thuốc xoa tay, phấn tím, phấn trắng), Trồng trà, Trồng cỏ tía, Đăn gỗ (Phụ trồng địa hoàng); 11 thiên.

Quyển 6. Nuôi trâu bò ngựa lừa la (xem tướng trâu bò, ngựa và phép chữa bệnh), Nuôi dê (Phụ cách làm thảm chiên và chế pho mát bơ cùng cách đỡ bê nghé ngựa con, dê con, các phương thuốc chữa bệnh dê cừu), Nuôi lợn, Nuôi gà, Nuôi vịt ngỗng, Nuôi cá (Phụ cách trồng rau rút, sen, cỏ đầu gà, cây củ ấu) - 6 thiên

Quyển 7. Hoá thực (buôn bán và khai mỏ), vò đất, làm men và rượu, Rượu trắng. Men đặc biệt, Rượu nấu đúng luật; 6 - thiên

Quyển 8. Hoàng y hoàng chủng cập nghịet tứ ⁽¹⁾, Muối thường mẫn và muối hoa, Cách làm tương, Cách làm giấm,

(1) Chưa rõ nghĩa, tạm ghi âm Hán Việt, chờ tra cứu, có lẽ là một số cách sơ chế thực phẩm

Các cách làm xì dầu, Bột bát hoà, Các cách muối cá, Các cách làm thịt khô, thịt hun khói, Làm xúp thịt, Cách làm chồ hấp, Ninh hầm chiên kho, Các cách muối dưa; - 12 thiên.

Quyển 9. Cách nướng, Ngâm rượu ử hèm, Cách làm bánh, Luộc bánh chung, Làm miến, Làm mứt, Làm com, Com chay, Làm dưa và cất rau sống, Cháo đường, Nấu keo, bứt mực; - 12 thiên

Quyển 10. Ngũ cốc, Hoa quả, Các món ăn miền nam Trung Quốc bên ngoài Trung Nguyên.

Tế dân yếu thuật đã phản ánh kỹ thuật nông nghiệp và kỹ thuật sinh hoá thực dụng phát triển cao của Trung Quốc cổ đại ở vùng trung hạ du Hoàng Hà. Phạm vi đề cập rất rộng, nội dung phong phú và tỉ mỉ, hết sức thiết thực. Trong đó có nhiều kinh nghiệm đến nay vẫn có thể tham khảo.

Về sản xuất nông nghiệp, tinh thần chủ yếu của *Tế dân yếu thuật* là ở chỗ làm thế nào để tùy theo mùa vụ, khí hậu khác nhau, đặc tính thổ nhưỡng khác nhau để trừ hoạch bố cục cây trồng khác nhau, cách trồng trọt và quản lý khác nhau, để đạt được mục đích nâng cao sản lượng và chất lượng. Sách đã tổng kết các phương pháp canh tác kịp thời và hợp lý, chế độ luân canh thích hợp, biện pháp xen canh hỗn canh thích đáng, khai thác nguồn phân bón, trồng phân xanh, hệ thống giếng tưới cho đất khô hạn, nhấn mạnh tầm quan trọng của chọn giống và giữ độ thuần giống tốt, cùng

các biện pháp kĩ thuật phòng trừ sâu hại, sương giáng... Các nội dung này đều có cống hiến lịch sử to lớn.

Về các phương diện di truyền và biến dị của thực vật, lựa chọn nhân tạo, lai nhân tạo (bao gồm hữu tính và vô tính) và bồi dục định hướng, sách này cũng có nhiều nhận thức và đúng đắn. Có những kĩ thuật đặc thù, như chọn dưa giống ngắt bỏ hai đầu, trắc định tỉ lệ nảy mầm của hạt kiệu bằng nước sôi, dùng bẹ tỏi khí sinh để giải quyết vấn đề thiếu giống tỏi và gây tỏi to củ... đều rất đáng chú ý. Về cây ăn quả và cây lấy gỗ, sách này đã tổng kết nhiều phương pháp phổ biến thực từ gieo hạt, cắt hom, vùi hom, tách cây, chiết, ghép... có thể giúp cho tăng nhanh phổ biến thực, sinh trưởng và cải lương giống.

Tề dân yếu thuật chẳng những có thành tích nổi bật về phương diện cây trồng và nghề làm vườn, mà về các phương diện giám định ngoại hình đại gia súc, chọn giống cây giống và chăn nuôi quản lí gia cầm gia súc, cũng như chế biến và cất trữ nông sản phụ, đặc biệt là ủ men, cũng đều có đóng góp lớn, hơn nữa đã bảo tồn những trí thức phong phú về phương diện sinh hoá. Đồng thời, sách này lại hết sức coi trọng giá trị sử dụng thực vật hoang dại và thực vật phương nam, coi trọng cây trồng cứu đói và việc trồng trọt, sử dụng thực vật. Quyển 10 của sách được coi là cuốn *Nam phương thực vật chí* sớm nhất hiện còn (*Sách Nam phương thảo mộc*

trạng trước đây ghi là Kê Hàm soạn, thực ra là sách nguy tạo của người sau)

Tề dân yếu thuật vượt xa giới hạn của một bộ sách nông nghiệp. Trong một đất nước nông nghiệp cổ truyền, *Tề dân yếu thuật* cố nhiên phải "lấy nông nghiệp là cương", song đồng thời cũng tất yếu phải bao gồm mọi ngành nghề có liên quan với quốc kế dân sinh như thủ công nghiệp và thương nghiệp. Sách này đã đề cập và trình bày cả những phương diện đó. Xin nêu hai thí dụ khá nổi bật: Thiên "tạp thuyết" quyển ba đã dành khuôn khổ không ít để giới thiệu cách bảo quản thu tịch, bao gồm chống ẩm, chống mối mọt, tu bổ... thậm chí còn bàn đến cả việc khi xem sách nên cầm như thế nào, mở sách gấp sách thế nào cho khỏi hỏng. Và thiên "Hoá thực" ở quyển 7 chuyên bàn về sự lưu thông sản phẩm hàng hoá, trong đó ghi chép tỉ mỉ đến giá cả những nông sản chính và phụ quan trọng thông thường ở các thành phố lớn.

Ngoài ra, thuyết dữ lành nên theo nên tránh "cát hung nghi kị) có ảnh hưởng to lớn đến đời sống mọi tầng lớp người trong xã hội cổ đại, cũng được ghi chép không ít trong *Tề dân yếu thuật*. Điểm này đã thành thông lệ trong một số sách nông nghiệp đời sau. Vì *Tề dân yếu thuật* có niên đại sớm nhất trong các cổ tịch nông nghiệp hiện còn, nên những ghi chép về phương diện này cũng rất có giá trị đối với việc nghiên cứu văn hoá sử.

Tinh thần cơ bản của *Tề dân yếu thuật* có thể khái quát bằng tám chữ là "Tuởng lệ nông canh, tàng tiến sinh sản (khuyến khích canh nông, thúc đẩy sản xuất). Lời văn mộc mạc giản dị, không chuộng phù hoa, trình bày nhiều lần, không ngại quá kĩ. Đặc biệt là phân tích so sánh tốt xấu lợi hại, có thể thấy khắp nơi trong bộ sách đây rõ ràng là xây dựng trên cơ sở kinh nghiệm thực tiễn và điều tra thực tế. Tác giả bộ sách quả xứng đáng là một vị quan chức cần chính ái dân (chăm chỉ yêu dân), hết sức dụng tâm dụng lực. Đáng tiếc là ngoài một lời đề ở đầu quyển "Hậu Ngụy Cao Dương thái thú Giả Tư Hiệp soạn", người đời nay không thể biết một điều gì hơn. Ông đã làm đến thái thú Cao Dương, là một quan chức địa phương tương đối cao cấp, quả là cũng có điều kiện để viết được một bộ sách như vậy.

“ÔNG TỔ NGHỀ Y” TRUNG QUỐC:

Hoàng Đế Nội Kinh

Tây Môn Tiên Lộ

Hoàng đế Nội kinh là điển tịch sớm nhất trong tài liệu y học Trung Quốc hiện còn. Nó trình bày toàn diện kết cấu của hệ thống lý luận Trung y đặt nền tảng cho sự phát triển của y học Trung Quốc, được y gia các đời tôn là “Ông tổ nghề y”.

Nói chung, người ta nhận rằng *Nội kinh* thành sách sau thời Chiến Quốc, một mặt thì mỗi đời mất đi một ít, mặt khác lại không ngừng được bổ sung, do đó đến thời Tần Hán vẫn có nội dung tăng bổ, cho đến khi người đời Đường chú thích còn tăng thêm không ít nội dung. Vì thế, nội dung chủ yếu của *Nội kinh* thì ra đời thời Chiến Quốc, còn theo khảo chứng của nhiều người thời cận đại, thì sách biên soạn xong, có thể là đầu Tây Hán.

Xét trong nội dung của *Nội kinh* hiện còn, thì ngoài việc dẫn dụng các trước tác cổ y kinh đã viết trước đó thì còn bảo lưu được ở mức độ khá cao diện mạo vốn có thời cổ đại ra, một bộ phận trong đó là do người đời sau tăng bổ. Trong nội dung còn lộ rõ sự phân kỳ về quan điểm học thuật, thậm chí

còn tự mâu thuẫn, chứng tỏ tác giả không phải là một người, cũng không phải thành tựu y học của một thời kì, một địa phương nào mà là vụng biên tổng kết kinh nghiệm của các nhà y học trong một thời kỳ tương đối dài. Tên sách chụp thêm cái mũ "hoàng đế" chẳng qua là một lời nguy thác.

Nội kinh hiện còn bao gồm hai phần *Tổ Vấn* và *Linh khu*, mỗi phần đều 81 thiên, cộng 162 thiên. Nội dung *Tổ vấn* về cơ bản là dùng lí luận âm dương ngũ hành để luận chứng bệnh lí sinh lí cơ thể người ta, còn *Linh khu* bàn nhiều về chứng trị kinh mạch du huyết.

Lí luận *Nội kinh* cho rằng giới tự nhiên có sự biến hoá của lục khí 3 âm 3 dương và khí ngũ hành, cơ thể người ta cũng có sự vận động của khí lục kinh 3 âm 3 dương và khí ngũ tạng. Mà sự biến đổi của khí hậu tự nhiên lại quan hệ đến các vận động này. Hoạt động sinh lí và biến đổi bệnh lí của cơ thể người ta được quyết định bởi sự hiệp điều của khí lục kinh và khí ngũ tạng. Vì thế, cho rằng hoạt động sống của cơ thể người ta tương quan với biến hoá của tự nhiên, đồng thời lại cho rằng vận động của khí âm dương ngũ hành trong giới tự nhiên và vận động của khí ngũ tạng lục kinh trong cơ thể người ta là thông ứng thu nhận lẫn nhau. Đó chính là quan điểm chỉnh thể "thiên nhân tương ứng" (Trời và người tương ứng) và "nhân dữ thiên địa tương tham" (Người với trời đất là ba).

Theo quan điểm này, *Nội kinh* liên hệ chặt chẽ tổ chức tạng phủ của cơ thể người ta với các sự vật hữu quan của giới tự nhiên hình thành nên hệ thống lí luận "tứ thời ngũ tạng âm dương".

Quan điểm chính thể "tứ thời ngũ tạng âm dương", trình bày trên hai phương diện sau đây:

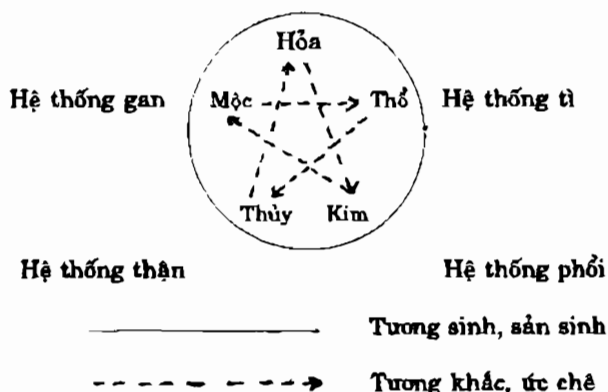
Một là kết cấu liên hệ của hệ thống ngũ tạng. Hệ thống lí luận *Nội kinh* căn cứ vào công năng khái quát các tạng khí của cơ thể người ta làm ba loại lớn là Ngũ tạng, Ngũ (lục) phủ và Kỳ huyệt chỉ phủ lần lượt cấu thành 5 hệ thống hoạt động công năng mà Ngũ tạng là chủ thể. Kết cấu liên hệ của chúng như nhau:

| | | | | | |
|----------------|------|------------|-----------|-------|------|
| Hệ thống gan: | Gan | Mật* | Gân | Mất | Móng |
| Hệ thống tim: | Tim | Ruột non | Mạch máu* | Lưỡi | Mắt |
| Hệ thống tì: | Tì | Dạ dày | Thịt | Miệng | Môi |
| Hệ thống phổi: | Phổi | Ruột già | Da | Mũi | Lông |
| Hệ thống thận: | Thận | Bàng quang | Cốt tủy* | Tai | Tóc |
| | Não* | Nữ tử bào* | | | |

Năm hệ thống này không cô lập với nhau. Chúng tiến hành điều tiết và khống chế thông qua liên hệ kinh mạch lạc thuộc, khí huyết thông đạt, từ đó mà cấu thành một chính thể hoạt động sống. Liên hệ điều tiết và khống chế giữa 5 hệ thống đó được trình bày bằng thuyết ngũ hành sinh khắc, quan hệ sinh khắc lẫn nhau như hình bên

Hai là
kết cấu hệ
thống "Tứ
thời ngũ
tạng âm
dương". Hệ
thống công
năng Ngũ
tạng nói
trên còn
liên hệ mật
thiết với "tứ
thời âm

Hệ Thống Tim



Hình 1. Sơ đồ điều tiết khống chế giữa ngũ tạng

dương "của giới tự nhiên. Tứ thời (ngũ thời) là Xuân, Hạ (trường hạ), Thu, Đông, Ngũ khí là: phong, thổ, thấp, táo, hàn lần lượt là khí chủ lệnh ngũ thời. Ngũ vị là : Đông, Nam, Trung, Tây, Bắc 5 phương vị, cũng gọi là Ngũ phương. Ngũ phương sinh Ngũ khí, Ngũ khí ấy đều có thuộc tính âm hoặc dương: phong, thổ thuộc dương; thấp, táo, hàn thuộc âm. Ngũ khí luân phiên thay nhau hình thành biến đổi khí hậu, cũng tức là sự vận động thăng giáng tiêu trưởng của hai khí âm dương trong giới tự nhiên. Dương động, chỉ dương trưởng âm tiêu trong nửa năm đầu, cho nên mùa xuân là Thiếu dương, dương khí mới sinh ra, khí phong phương đông chủ

Chú thích của nguyên tác: Có dấu * là Kì hằng chi phủ.

lệnh, khí hàn từ đông út biến thành xuân ấm; mà Hè là Thái dương, dương khí long thịnh, khí nóng phương Nam chủ lệnh, khí hậu từ Xuân ấm biến thành hạ nóng. Âm đông, chỉ âm trưởng dương tiêu trong nửa năm cuối, cho nên mùa Thu là Thiếu âm, âm khí sơ sinh, khí tảo phương Tây chủ lệnh, khí hậu từ hạ nhiệt biến thành Thu lương (mát); mùa Đông là Thái âm, âm khí long thịnh, khí hàn phương Bắc chủ lệnh, khí hậu từ Thu lương biến thành Đông hàn. Còn Trường hạ, ở giữa Hạ và Thu, gọi là Chí âm, khí thấp ở trung ương chủ lệnh, khí hậu ẩm ướt. Ngũ phương ngũ khí tự sinh lẫn nhau, ức chế lẫn nhau, làm thành sự biến hoá mang tính quy luật của khí hậu 4 mùa trong năm. Đó là lí luận "Âm dương bốn mùa" mà *Nội kinh* nêu ra.

Hệ thống hoạt động công năng ngũ tạng cơ thể người ta với sự biến đổi âm dương tiêu trưởng bốn mùa của giới tự nhiên thông ứng thu nhận lẫn nhau, liên hệ mật thiết với nhau. *Nội kinh* có trình bày: Tim là "Thái dương trong Dương, thông với Hạ khí"; Phổi là "Thiếu âm trong Dương, thông với Thu khí; Thận là "Thái Âm trong Âm, thông với Đông khí"; gan là "Thiếu dương trong âm, thông với Xuân khí"; tử là "loại Chí Âm, thông với Thổ khí (Trường Hạ). Dương long thịnh là Thái dương, dương sơ sinh là Thiếu dương, âm long thịnh là Thái âm, Âm sơ sinh là Thiếu âm, nó vừa là thuộc tính âm dương của Ngũ tạng, lại vừa là sự thịnh suy tiêu trưởng của Khí Ngũ thời. Đó chính là lí luận "Tứ thời Ngũ tạng Âm dương". Lí luận này thống nhất con

người với tự nhiên bằng phương pháp liên hệ đem hệ thống hoạt động công năng ngũ tạng ngoại ứng với ngũ Khí ngũ thời, hình thành nên hệ thống kết cấu của lý luận *Nội kinh*, phản ánh quan niệm chỉnh thể "thiên nhiên tương ứng" của hệ thống lý luận *Nội kinh*.

Nội dung chủ yếu của hệ thống lý luận *Nội kinh*, khái quát lại không ngoài mười một loại lớn: Âm dương, Ngũ hành, Tàng tượng, Kinh lạc, Bệnh nhân (nguyên nhân bệnh), Bệnh cơ, Bệnh chứng, Chẩn pháp, Trị tắc, Dưỡng sinh và Vận khí. Nội dung chủ yếu giới thiệu văn tắt như sau:

Học thuyết Âm dương Ngũ hành: dùng học thuyết Âm dương để trình bày các hiện tượng sinh lý của cơ thể người ta, tức là quá trình vận động hai phía âm dương trong cơ thể người tiêu trưởng qua lại. Biến đổi bệnh lý của cơ thể người ta chính là hiện tượng âm dương thiên thịnh hoặc thiên suy xuất hiện sau khi âm dương động thái cân bằng. Dùng học thuyết Ngũ hành để trình bày mối quan hệ giữa sinh lý bệnh lý của cơ thể người ta với tự nhiên, vừa vận dụng đặc trưng Ngũ hành để thuyết minh công năng của Ngũ tạng, lại vừa vận dụng lý luận Ngũ hành sinh khắc chế hoá để luận chứng quy luật liên hệ về công năng giữa Ngũ tạng với nhau. Thí dụ: đặc tính của Mộc là sinh phát, nhu hoà, cho nên gan ưa điều đạt mà có công năng sơ tiết; đặc tính của Hoả là dương nhiệt, viêm thượng, cho nên tâm dương có tác dụng ấm áp; đặc tính của Thổ là bị hoá, cho nên tì

chủ vận hoá là nguồn của sinh hoá; đặc tính của Kim là thanh túc, cứng rắn, cho nên phối khí chủ túc giáng, thu gom; đặc tính của Thủy là hàn nhuận, hạ hành, cho nên thân có công năng chủ thủy, tàng tinh. Phối thuộc Ngũ tạng vào Ngũ hành, để thuyết minh liên hệ nội tại tư sinh lẫn nhau và ức chế lẫn nhau giữa Ngũ tạng.

Học thuyết tàng tượng: là học thuyết nghiên cứu các tổ chức tạng khí trong cơ thể người ta và các quy luật hoạt động sinh lí và biến đổi bệnh lí của chúng trên các phương diện thủy cốc vận hoá, khí huyết vận hành, thủy dịch đại tả, hoạt động tinh thần tình cảm, cùng với mối quan hệ qua lại giữa các quy luật hoạt động đó với môi trường bên ngoài.

Học thuyết kinh lạc: là học thuyết nghiên cứu nội dung tổ thành công năng sinh lí, biến đổi bệnh lí của hệ thống kinh lạc cơ thể con người ta và mối quan hệ của nó với phủ tạng.

Học thuyết bệnh nhân bệnh cơ: học thuyết bệnh nhân là môn học vấn nghiên cứu các nhân tố dẫn đến sự phát sinh bệnh tật trong cơ thể người ta cùng tính chất, đặc điểm gây bệnh và biểu hiện lâm sàng của chúng. *Nội kinh* cho rằng sự kích thích của những biến hoá bất thường của khí hậu tự nhiên bên ngoài và tình cảm ý chí bên trong là hai nhân tố gây bệnh quan trọng dẫn đến phát sinh bệnh tật, cái trước gọi là "lục dâm", cái sau gọi là "thất tình", và căn cứ vào sự khác nhau về nguồn bệnh, chia ra làm hai loại âm dương.

Mưa gió nóng lạnh, tà từ ngoài vào, cho nên thuộc dương, ăn uống thức ngủ không điều độ, tình cảm ý chí biến động, bệnh sinh ra từ bên trong nên thuộc âm. Chính vì bệnh tà có nội ngoại khác nhau, cho nên quy nạp các bệnh tật thành hai loại lớn là bệnh ngoại cảm và bệnh nội thương. Học thuyết bệnh cơ là học vấn nghiên cứu cơ lí và quy luật phát sinh, phát triển và biến hoá của bệnh tật. *Nội kinh* gọi các năng lực phòng ngự của cơ thể đối với các nhân tố gây bệnh là "chính khí", gọi các nhân tố gây bệnh là "tà khí", bệnh có phát sinh hay không được quyết định bởi so sánh lực lượng của chính tà đôi bên. Mặc dù tật bệnh thì thiên biến vạn hoá, song xét trên toàn quá trình cơ chuyển bệnh lí mà nói, thì cũng không ngoài đấu tranh giữa chính với tà, âm dương mất cân đối và thăng giáng thất thường, chỉ mấy mặt chủ yếu đó mà thôi.

Bệnh chứng: trong *Nội kinh* ngoài chuyên đề thảo luận bệnh cơ, chứng trạng và cách điều trị các bệnh chứng là bệnh nóng, bệnh sốt rét, bệnh phong, bệnh nhức mỏi (tê), bệnh liệt (nuy) ra, còn bàn về bệnh cơ và trị liệu các bệnh lạ, bệnh phủ tạng, bệnh trong bụng, các bệnh chứng có bàn đến gồm trên 180 bệnh.

Chẩn pháp: Chẩn pháp của *Nội kinh* gồm bốn loại vọng vấn vấn thiết. Phàm tinh thần, hình thái, ngũ quan, răng lưỡi, màu da, lông tóc, đại tiểu tiện của bệnh nhân thì vọng chẩn (chẩn đoán bằng mắt nhìn) phải xét; hô hấp, ngôn ngữ,

thanh âm, hơi thở, mùi vị... thì vấn chẩn (chẩn đoán bằng nghe ngửi) phải xét; ăn uống, cư xử, tình chí, thích ghét, quá trình phát bệnh... thì vấn chẩn phải hỏi; mạch tượng, da dẻ, ngực bụng, tay chân... thì thiết chẩn phải dò.

Luận trị: Về phương diện trị liệu, *Nội kinh* đề ra các nguyên tắc lựa thể mà hướng cho có lợi, trị bệnh tìm gốc, đồng bệnh dị trị (bệnh giống nhau mà chữa khác nhau), bổ hư tiết thực (rỗng thiếu thì bù, đầy chắc thì tiết bớt), hàn nhiệt ôn thành, phòng trước và chữa sớm. Về phương diện trị pháp, ngoài châm cứu và chữa bằng thuốc, còn đề cập đến liệu pháp tinh thần và các phương pháp xoa bóp, đạo dẫn, và là thuốc (chườm nóng bằng thuốc).

Học thuyết dưỡng sinh: Trong lý luận dưỡng sinh, *Nội kinh* đặc biệt coi trọng nội nhân (nhân tố bên trong) - tác dụng quan trọng của chính khí cơ thể người ta trong phòng bệnh và kéo dài tuổi thọ. Biểu hiện nổi bật trên phương pháp dưỡng sinh phòng bệnh, coi trọng điều tiết tinh thần tình cảm, bảo dưỡng chân khí. Trên phương pháp cụ thể, ngoài việc nhấn mạnh điều tiết các mặt sinh hoạt như ăn uống, cẩn thận trong thức ngủ, thích ứng nóng lạnh, điều hoà mừng giận ra, còn nêu lên các phương pháp điều tiết thuận theo sự biến đổi bốn mùa của tự nhiên "xuân dưỡng sinh khí, hạ dưỡng trưởng khí, thu dưỡng thu khí, đông dưỡng tàng khí".

Học thuyết vận khí: Nội kinh lấy Ngũ hành, Lục khí, Tam âm tam dương làm cơ sở lí luận, vận dụng Giáp tí phối hợp Thiên can và Địa chi làm công cụ diễn dịch để suy ra quy luật biến đổi khí hậu và tình hình lưu hành tật bệnh.

Hoàng Đế Nội kinh đã trình bày một cách khá toàn diện và hệ thống toàn bộ tư tưởng học thuật và hệ thống lí luận của Trung y, là cội nguồn của lí luận y học Trung Quốc. Rất nhiều danh y và không ít trường phái y học xuất hiện trên lịch sử phát triển y học Trung Quốc, xét về tư tưởng học thuật và tính kế thừa, thì về cơ bản đều phát triển lên trên cơ sở của hệ thống lí luận Nội kinh.

KĨ THUẬT TUYỆT VỜI CỦA NGHỀ Y THẾ GIỚI:

Châm cứu

Tây Môn Tiên Lộ

Châm cứu liệu pháp là một bông hoa diệu kì của y học truyền thống Trung Quốc. Châm cứu liệu pháp có lịch sử lâu đời, theo ghi chép trong tư liệu hậu thế về sự việc thời xa xưa và các hiện vật khảo cổ đào được, nói chung cho rằng thuật châm cứu khởi đầu từ thời Đá Mới. Lúc đó, người ta nắm được kĩ thuật ghè, đào và mài hai đầu hòn đá, có thể chế ra được những đồ đá với khá nhiều chủng loại và tương đối tinh tế, như thế mới có được những hòn *đá biêm* thích hợp cho nghề y.

Đá biêm là một loại mảnh đá sắc, với tư cách là tiền thân của kim, dao đời sau, có thể coi là công cụ y liệu sớm nhất. Nó chủ yếu được dùng để chích vỡ các ung nhọt, nặn mủ và máu, hoặc dùng để kích thích một số bộ vị của thân thể nhằm xoa bỏ đau đớn. Để đáp ứng nhu cầu chích và cắt, đá biêm phải chế tác hoặc có mũi nhọn hoặc có lưỡi sắc cho nên cổ đại gọi đá biêm là *châm thạch* (đá kim - có mũi nhọn) hoặc *đế thạch* (có lưỡi sắc). Đá biêm do khảo cổ phát hiện có đủ mọi hình dạng, có hình kiếm, hình dao, hình kim... phần

nhiều thuộc từ thời đại Đá mới cho đến thời Xuân Thu - Chiến Quốc. Sự xuất hiện kim bằng kim loại ở đời sau là phát triển trên cơ sở chữa bệnh bằng đá biêm.

Trong Hoàng Đế Nội kinh có ghi "cửu châm" (9 loại kim). Cửu châm chỉ viên châm (kim tròn), phong châm (kim nhọn), viên lợi châm (kim tròn sắc), sàm châm (Kim bào), hào châm (kim lông), đề châm (kim lưỡi), phi châm (kim kểu), đại châm (kim to) và trường châm (kim dài). Chín loại kim dài ngắn, to nhỏ, hình dạng khác nhau này, có loại đầu kim tròn, tù, có loại hình như dao con, có thể chọn dùng linh hoạt tùy theo những nhu cầu khác nhau. Trong đó có phong châm, mình kim tròn, mũi kim ba cạnh, có thể dùng để chích máu; hào châm nhỏ và dài như một sợi lông tơ, có thể dùng để trị liệu các bệnh nội khoa. Hai loại kim này, cho đến nay vẫn thường sử dụng trong lâm sàng. Ngày nay người ta dùng kim thép không rỉ, chính là trên cơ sở của những cây kim nguyên thủy như đá biêm, kim đá, kim xương, kim tre.... qua các giai đoạn kim đồng, kim vàng... không ngừng phát triển đổi mới mà thành.

Tiến hành kích thích ấm nóng cố định ở một bộ vị nào đó của cơ thể để chữa bệnh, đó là *phép cứu*. *Phép cứu* xuất hiện hẳn là sau khi con người nguyên thủy biết dùng lửa. Trong quá trình sưởi lửa chống rét, con người nguyên thủy phát hiện ra rằng một số cơn ốm đau của cơ thể có thể giảm nhẹ hoặc đẩy lùi; lại dùng da thú hoặc vỏ cây gói một hòn

đá hoặc nắm cát đã đốt nóng, áp vào bộ vị nào đó của cơ thể, để sưởi ấm cục bộ, cũng có thể xoa bóp được đau đớn, thế là hình thành cách chườm nóng nguyên thủy. Thời gian trôi đi, liệu pháp gia nhiệt không ngừng được cải tiến. Người ta dùng cành cây hoặc cỏ khô làm nhiên liệu, tiến hành kích thích ôn nhiệt cố định cục bộ, chữa lành được nhiều bệnh tật hơn, tiến tới hình thành phép cứu lâm sàng thường dùng nhất là dùng ngải đốt lên, nhưng ngải thì càng cũ càng tốt.

Phép châm cứu đều phải chọn huyết vị. y học truyền thống của Trung Quốc cho rằng mối liên hệ giữa các huyết vị và liên hệ giữa bề ngoài cơ thể với phủ tạng đều thực hiện qua "kinh lạc". "Kinh" là thân, chạy thẳng, trong thuộc tạng phủ, ngoài nối với da thịt; "lạc" là nhánh, chạy ngang, có tác dụng liên hệ chiều ngang. Ghi chép sớm nhất về học thuyết kinh lạc, thấy ở hai loại sách lựa đào được trong mộ Hán ở Mã Vương Đồi, thành phố Trường Sa tỉnh Hồ Nam, là *Mạch cứu kinh* và *Hoàng Đế nội kinh*.

Chuyên khảo châm cứu học sớm nhất hiện nay tìm được là *Châm cứu giáp ất kinh* của Hoàng Phủ Mật thời Tây Tấn. Hoàng Phủ Mật đã hấp thu các nội dung trọng yếu về huyết châm cứu của ba sách *Tổ Vắn*, *Châm Kinh* và *Minh đường khổng huyết ước yếu*, tổng kết thành tự châm cứu từ Tân Hán Tam Quốc trở lại, kết hợp với kinh nghiệm lâm chứng của bản thân, đã viết nên *Hoàng Đế tam bộ châm cứu giáp ất kinh* (gọi tắt là *Châm cứu giáp ất kinh* hoặc *Giáp ất kinh*).

Sách gồm 12 quyển, 128 thiên. Phần trình bày về sinh lý và biến đổi bệnh lý cơ thể người gồm 70 thiên, giới thiệu trọng điểm tổng số du huyết, bộ vị li định, giới thiệu tỉ mỉ phương pháp thao tác châm cứu, liệt kê các thích ứng chứng theo nhu cầu lâm chứng, tiến hành khảo chứng sửa chữa những chỗ người xưa ghi không xác thực. Ngoài ra sách này còn ghi chép tường tận các vấn đề chủ trị của huyết vị, cách châm và cấm kỵ.

Châm cứu giáp ất kinh được giới y học các đời coi trọng. Một số trước tác châm cứu nổi tiếng khác, về cơ bản đều trên cơ sở của *Giáp ất kinh* mà phát huy lên. Sách này cũng có tiếng vang ở nước ngoài.

Về phương diện vận dụng lâm sàng cứu trị học, vợ của danh y Cát Hồng đời Tấn là Bao Cô, có thể xem là nhà nữ cứu số một của Trung Quốc được sử sách ghi chép. Bà dùng phép cứu để chữa mụn cóc (hạt cơm), "hiệu nghiệm như thần", mấy đồ đệ được bà truyền thụ cũng đều chữa bệnh bằng cứu rất giỏi. Đời Đường, châm cứu được trình bày ở một số thiên trong *Thiên kim yếu phương* và *Thiên kim dục phương* của Tôn Tư Diệu. Ngoài đời bí yếu do Vương Thao đời Đường soạn, quyển 39 nói nhiều về phép cứu, tập trung giới thiệu Minh đường cứu pháp. Trong Thái y thự đời Đường không có khoa châm độc lập, phối hợp có châm bác sĩ, châm trợ giáo, châm sư.

Thời Tống Nguyên, châm cứu học phát triển rất mạnh. Vào năm Thiên Thánh 5 (1027) thời Tống Nhân Tông, y quan Bắc Tống là Vương Duy Nhất đã sáng chế ra một đồ dùng giảng dạy mới là người đồng châm cứu. Theo ghi chép, lúc bấy giờ Vương Duy Nhất đã dùng đồng đúc được hai con người đồng to bằng thật, bên trong rỗng, phối chế các khí quan nội tạng. Bề ngoài cơ thể đánh dấu rõ 14 đường kinh lạc, phàm là chỗ huyết vị đều có lỗ nhỏ, cạnh lỗ có ten gọi của huyết vị. Dạy học có sử dụng mô hình người đồng như vậy, hiệu quả tốt hơn dùng hình vẽ trước kia rất nhiều bởi có cảm giác lập thể và cảm giác chân thực. Ngoài ra, người đồng còn dùng để thi y sĩ, trước hết bọc lên bề ngoài người đồng một lớp sáp, đựng đầy nước vào trong, học sinh theo yêu cầu của thầy giáo tiến hành châm trên cơ thể người đồng, nếu chọn đúng huyết vị thì có thể châm vào trong lỗ nhỏ, sau khi rút kim sẽ có nước chảy ra; nếu không chọn trúng bộ vị, thì chỉ có thể châm thủng lớp sáp. Loại đồ dùng dạy học châm cứu do Vương Duy Nhất sáng chế ra đó trong một thời gian dài đã được giới y học trong và ngoài nước coi trọng. Từ đời Tống về sau, nhiều đời đã phỏng theo. Năm 1369, thấy thuốc Nhật Bản có tên là Trúc Điện Xương Khánh đến Trung Quốc học tập, sau 10 năm học thành về nước, đã đem một người đồng về Nhật. Vương Duy Nhất đồng thời soạn thành *Tân chú đồng nhân du huyết châm cứu đồ kinh* 3 quyển, ghi 657 du huyết, trừ đi các huyết đôi thì còn 354 du huyết, so với *Châm cứu giáp ất kinh* của Hoàng

Phủ Mật đã tặng ba huyết đôi Thanh linh, Quyết, Dương du và hai huyết đơn Linh đài, Dương quan của đốc mạch. Sắp xếp du mạch thì thấu tóm cả ưu điểm của *Giáp át kinh* lẫn *Ngoại đài bí yếu*, khiến người ta vừa có thể tìm hiểu hệ thống kinh lạc cổ đại, lại vừa có thể tiện cho nhu cầu lâm chứng. Sách này chẳng những đương thời khắc in, mà còn dựng đá khắc trong điện Nhân Tế chùa Tướng Quốc, là một cột mốc mới trên lịch sử châm cứu Trung Quốc.

Thời Tống Nguyên còn có một số trước tác châm cứu khác. Như *Châm cứu tu sinh kinh* (năm 1165) của Vương Chấn Trung là một bộ chuyên khảo châm cứu lâm chứng tuy theo chứng mà phối huyết, nội dung phong phú mà trước thời Tống chưa từng thấy. *Tiêu u phú* do Đâu Mặc soạn, dùng thể tài ca phú, trình bày tổng hợp về châm cứu và mối quan hệ với kinh lạc, tạng phủ, khí huyết... cùng những điều nên làm nên tránh khi lấy huyết, các thủ pháp bổ tả... thông tục dễ hiểu, dễ học thuộc, trở thành cương hình của châm cứu học. *Bị cấp cứu pháp* (năm 1226) do Văn Nhân Kỳ biên soạn là chuyên khảo về cứu trị liệu pháp cho những bệnh cấp tính thường gặp. Còn có *Thập tứ kinh phát huy* của Hoạt Thọ.

Thời Minh, châm cứu học tiếp tục phát triển. Năm 1443, triều đình nhà Minh đặc biệt chỉ định người phỏng theo kiểu đời Tống đúc người đồng châm cứu. Thời kì này còn xuất hiện không ít trước thuật về châm cứu như *Châm cứu đại*

toàn (khoảng năm 1493) của Từ Phụng, chủ yếu dùng hình thức ca phú giảng về lí luận và huyết vị châm cứu, sau đó giới thiệu tí ngọc lưu chú và phép cứu. Sách đã chọn chép tư liệu châm cứu các đời kèm tranh minh hoạ, có giá trị tham khảo nhất định. *Châm cứu vấn đối*, còn gọi là *châm cứu vấn đáp* (năm 1530) của Uông Cơ chủ yếu dựa vào tài liệu về châm cứu của *Nội kinh* dùng hình thức hỏi đáp trình bày một số lí luận cơ bản của châm cứu học, đồng thời giới thiệu phép châm, phép cứu và kinh lạc huyết vị... Phản ánh được thành tựu châm cứu học đời Minh hơn nữa là cống hiến của Cao Vũ và Dương Kế Châu về châm cứu học. Giữa thế kỉ XVI, Cao Vũ lần lượt biên soạn được hai cuốn sách *Châm cứu tiết yếu* và *Châm cứu tự anh*, tập hợp lí luận của hơn mười loại tư liệu châm cứu từ đầu thế kỉ XVI trở về trước cùng với kinh nghiệm trị liệu thời ấy, là một bộ chuyên khảo Châm cứu học. Xét các huyết vị châm cứu trên cơ thể nam, nữ và nhi đồng có những sai khác, Cao Vũ đã thiết kế đúc vào giữa thế kỉ XVI những người đồng dùng châm cứu: nam, nữ, nhi đồng mỗi giới một hình nhân để làm tiêu chuẩn định huyết. Cuối thế kỉ XVI, Dương Kế Châu tiến hành thu thập các sách vở tư liệu châm cứu học thế kỉ XVI về trước, trên cơ sở sách *Châm cứu huyền cơ bí yếu* tổ truyền, năm 1601 đã biên soạn và khắc in *Châm cứu đại thành*. Sách này đã trình bày kinh lạc, huyết vị, thủ pháp châm cứu và thích ứng chứng..., giới thiệu kinh nghiệm điều trị tổng hợp ứng dụng châm cứu và thuốc, và có cả các bệnh án châm cứu trị

liệu thành công và vô hiệu. Là một bộ chuyên khảo châm cứu học quan trọng của đời Minh.

Từ giữa đời Thanh về sau, giai cấp thống trị phong kiến dựa vào luận điệu sai trái "châm kim, cứu lửa, xét cho cùng không phải là thích hợp để thờ vua". Năm 1822 ra lệnh "vĩnh viễn đình chỉ khoa châm cứu của Viện Thái y", nên sự phát triển của châm cứu liệu pháp bị trở ngại ở mức độ nhất định, song vì tính ưu việt nhiều mặt của nó, nên trong dân gian vẫn lưu truyền ứng dụng rộng rãi. Các sách nghiên cứu tổng kết chỉnh lí lí luận châm cứu học và kinh nghiệm lâm sàng vẫn không ngừng xuất hiện, về *phép cứu, kinh lạc, Minh đường đồ phả, Tỳ ngọ lưu chú...* hơn 110 loại, đã phản ánh thành tựu của Châm cứu học cận đại.

KIỆT TÁC TRONG LỊCH SỬ KHOA HỌC KỸ THUẬT THẾ GIỚI (1)

Đài thiên văn kết hợp với đồng hồ máy

Quách Thịnh Xí

Nguyên Hựu năm thứ 7 đời Bắc Tống (1092) đã dựng lên đài nghi tượng thủy vận, cao khoảng 12m, rộng khoảng 7m. Đài này là do nhà thiên văn học kiêm nhà dược học Tô Tụng đời Tống hợp tác với nhà chế tạo thiên văn nghi khí Hàn Công Liêm thiết kế, chế tạo và điều chỉnh suốt 7 năm mới hoàn thành. Quy mô to lớn, kết cấu phức tạp, thiết kế tinh xảo, chế tác tỉ mỉ, đó là một kiệt tác của Trung Quốc thời cổ đại chưa hề có, mà trong lịch sử thế giới, cũng rất hiếm thấy. Đó là một kỳ tích về sáng tạo trong lịch sử khoa học kỹ thuật. Để giới thiệu đài Nghi tượng thủy vận này, Tô Tụng còn viết cuốn sách tên là: *Tân nghi tượng pháp yếu*. Sách có hơn 60 bức đồ họa các bộ phận, kết cấu, ngoại hình mỗi bản vẽ đều có phần thuyết minh để cập đến nguyên lý, kết cấu, cách sử dụng và nguồn gốc của đài nghi tượng thủy vận rất cụ thể. Nhờ đó mà ngày nay chúng ta có thể hiểu được tương đối hoàn chỉnh đài nghi tượng này đã lâu không còn nữa.

Đài nghi tượng thủy vận gồm ba bộ phận, tầng trên dùng để quan trắc mặt trời, mặt trăng, các vì sao, tầng giữa mô phỏng vòm sao và đường chuyển động của mặt trời, tầng dưới là hệ thống báo giờ, khác. Hệ thống máy móc chuyển động ẩn giấu trong cỗ máy, làm cho cả đài nghi tượng thủy vận chạy đều đặn.

Hồn nghi là nghi khí quan trắc thiên văn thời cổ Trung Quốc. Theo sử sách ghi chép thời Hán Võ Đế (Tây Hán), hồn nghi đã được chế tạo qua một quá trình phát triển hơn một nghìn năm, đến đời Tống mới cải tiến kết cấu được tương đối hoàn chỉnh. Hồn nghi ở tầng trên đài nghi tượng thủy vận, so sánh với hồn nghi cùng thời không thua kém chút nào, mà cũng dùng cách kết cấu ba tầng trong ngoài. Tam thời nghi ở tầng giữa cũng có đường xích đạo và đường hoàng đạo có thể chuyển động để chỉ tiêu chí của 28 vì sao tương ứng với tình hình thực tế trong không trung. Nhưng trên tam thời nghi đó so với các hồn nghi khác có thêm một đường thiên vận hoàn, đường này song song với đường xích đạo nhưng kích thước nhỏ hơn đường xích đạo, đặt ở phía nam đường xích đạo tiếp xúc với cột trụ hình mây ở dưới hồn nghi. Cột trụ hình mây hình ống, bên trong là một bộ phận mang tên là thiên trụ. Thiên trụ có răng cưa, đường thiên vận hoàn cũng có răng cưa, hai bên ăn khớp với nhau. Khi thiên trụ do máy chuyển động thì vòng thiên vận cũng chuyển theo, cả tam thời nghi cũng chuyển theo. Tốc độ vận chuyển ấy tương ứng với tốc độ vận chuyển tự thân của quả

đất. Tứ du nghi ở từng trong hôn nghi cũng theo sự vận chuyển của tam thời nghi, bộ phận chỉ phương hướng cũng có thể theo sự vận chuyển của mặt trời, mặt trăng, các vì sao trong ngày mà thay đổi, cũng tức là khi quan sát một thiên thể có thể làm cho thiên thể đó dừng lại ở tâm mặt quan sát. Việc sử dụng kỹ thuật ấy quả là tiên tiến giống với cái đồng hồ trong kính viễn vọng hiện đại. ở bên châu Âu, một trang bị tương tự cũng chỉ mới xuất hiện năm 1824 mà thôi, nghĩa là sau hơn bảy trăm năm. Sự vận chuyển của thiên vận hoàn là do máy móc điều khiển, cho nên đối với việc theo dõi quan trắc vùng thái dương và hằng tinh trực tiếp phản ánh tốc độ chuyển động của chúng. Người ta có thể căn cứ vào đó mà điều chỉnh hệ thống chuyển động của máy móc, để có thể căn cứ vào tốc độ bình thường của hôn tượng mà điều chỉnh tốc độ vận chuyển của hôn tượng cho thật chính xác và báo thời giờ cho thật đúng.

Đài hôn nghi ấy được đặt trong một toà nhà gỗ có thể lắp vào tháo ra, khi trời mưa có thể che cho hôn nghi để phòng nước mưa có thể thấm thấu vào cột trụ bên dưới, và khi tháo toà nhà gỗ ra có thể để hôn nghi lộ thiên tiện cho việc quan trắc. Toà nhà gỗ này gần giống với đài thiên văn hiện đại trong đó có kính thiên văn viễn vọng nhìn ra không trung, và khi quan trắc có thể dời nóc toà nhà ra hoặc mở hết các cánh cửa để quan trắc. Như vậy có thể nói toà nhà gỗ kia là tổ tiên của đài thiên văn sau này.

Hồn tượng là nghi khí thiên văn mô phỏng sự chuyển động của mặt trời, mặt trăng, các vì sao trong không trung. Thời Đông Hán nhà thiên văn học trú danh Trương Hành đã sang chế một hồn tượng thủy vận đặt trong một gian nhà kín, lấy nước trong một cái bình chảy ra làm cho nó chuyển động, rồi từ linh đài (đài thiên văn thời Đông Hán) truyền ra cho người quan trắc thiên văn để đối chiếu với bầu trời thực tế. Kết quả là hai bên hoàn toàn phù hợp với nhau. Điều đó chứng tỏ việc sáng chế ấy tương đối thành công. Hồn tượng trong đài nghi tượng thủy vận tiếp thu ưu điểm các loại đài hồn tượng thủy vận đời trước chế tạo, đến đời Tống thì kết cấu ngày càng hoàn thiện, lại có cải tiến thêm. Tiêu chí vị trí mặt trời, mặt trăng đều do người dùng phương pháp điều tiết, đơn giản hoá được cơ cấu chuyển động bởi máy móc, lại làm cho tình hình vị trí của mặt trời, mặt trăng hoàn toàn phù hợp với thực tế bầu trời, làm rõ vị trí của năm hành tinh lớn. Trong cuốn *Tân nghi tượng pháp yếu* có vẽ bản đồ vị trí hàng tinh trên hồn tượng. Cả thấy là 5 bức. Đó là bản đồ các vì sao cổ xưa nhất mà thời Trung Quốc cổ đại đã vẽ và in ra trong sách truyền lại đời nay, có một giá trị lịch sử quan trọng đối với việc nghiên cứu tinh đồ cổ đại.

Bộ phận báo giờ trong đài nghi tượng thủy vận tỏ rõ công năng của đồng hồ máy, chia ra làm năm tầng gỗ. Tầng thứ nhất có ba cửa sổ nhỏ, mỗi cửa bố trí một hình người gỗ lúc đúng giờ thì người ở cửa nhỏ hai bên trái phải rung chuông. Cứ mỗi khắc thì người gỗ giữa đánh trống. Theo tiếng

chuông, tiếng trống, báo cho người ta biết giờ khắc. Tương ứng với việc đó, thì người gõ ở cửa sổ tầng hai tầng ba giờ thẻ ghi giờ khắc để cho người ta nhìn thấy thời khắc. Tầng thứ tư, thứ năm lại có người gõ cầm thẻ và dùng âm thanh báo canh. Tình hình giống như ba tầng nói trên. Việc báo giờ của đài nghi tượng thủy vận tương đối hoàn chỉnh, mà các hôn tượng thủy vận trước kia chưa đạt tới.

Cả ba bộ phận của đài nghi tượng thủy vận đều chạy bằng sức nước. Động lực là do một bình chứa nước và ba mươi sáu bánh xe (có thuyết nói bốn mươi tám bánh xe), do nước từ bình chứa chảy ra làm cho chuyển động. Bình chứa nước cố định trên một bánh xe lớn, khi nước chảy đầy bình con thì trọng lượng làm cho một cơ cấu gọi là thiên hành làm cho bánh xe chuyển động, do đó toàn thể cỗ máy chạy đều. Theo sách *Tân nghi tượng pháp yếu* chép thì cơ cấu gọi là thiên hành thực tế là một hệ thống không chế làm cho các bánh xe bất động đồng thời có thể làm cho nó chuyển sang một góc độ khác. Nó có tác dụng làm cho bánh xe chạy đều theo dòng nước chảy khiến cho nghi khí thủy vận chuyển động được đều và chính xác tương tự như bộ phận vừa giữ vừa buông ra trong chiếc đồng hồ hiện đại. Các nhà nghiên cứu đều nhận ra cơ cấu trước là tổ tiên của cơ cấu sau.

Căn cứ vào tình trạng của đài nghi tượng thủy vận có người cho rằng đó là chiếc đồng hồ máy xưa nhất trên thế giới. Thực tế thì hôn tượng thủy vận do Trương Hành chế

tạo cũng đã là một dạng đồng hồ máy thô sơ. Nó cũng dùng nước trong bình chảy làm chuyển động đều đặn hỗn tượng. Trên hỗn tượng có tiêu chí của thái dương căn cứ vào sự chuyển động của hỗn tượng mà biết được thời khắc chẳng khác gì một chiếc đồng hồ máy. Lại còn có máy chỉ nhật lịch chỉ nhật kỳ trong tháng. Công năng có phần giống đồng hồ máy chỉ ngày hiện đại. Sau đó, nhà thiên văn học đời Đường Nhất Hành và Lương Linh Toàn hợp tác chế tạo ra *Thủy vận hỗn thiên phủ thị đồ* nổi tiếng. Nó còn dùng tiếng trống, chuông, chiêng để báo giờ, báo khắc, khiến cho công năng của nó giống như loại đồng hồ reo ngày nay. Về sau, lại có nhà thiên văn học Trương Tử Uyên đời Thái Bình hưng quốc Bắc Tống (năm 979) chế tác hỗn tượng, ngoài bộ phận báo giờ khắc bằng âm thanh còn có bộ phận người gõ cầm thẻ chỉ giờ khắc. Để khắc phục tốc độ của dòng nước chảy theo thời tiết nóng hay lạnh, người ta dùng thủy ngân thay nước làm động cơ chuyển vận máy. Vì tên gọi của một số bộ phận trong hai đài hỗn tượng nói trên, giống với tên gọi trong các bộ phận trong cơ cấu thiên hành nói trong *Tân nghị tượng pháp yếu* có thể suy đoán đó cũng là bộ phận cơ cấu giữ lại và buông ra mà thôi. Đủ thấy, cơ cấu của đồng hồ chuông có nguồn gốc xa xôi từ đài nghị tượng thủy vận. Bác sĩ Lý Ước Sắt người Anh chuyên gia nổi tiếng về lịch sử khoa học kỹ thuật Trung Quốc trong cuốn *Trung Quốc khoa học kỹ thuật sử* đã có nói. Bắt đầu từ thế kỷ VIII, thứ nghi khí đó chính là hình thức của đồng hồ thiên văn khổng lồ đã có

trước chiếc đồng hồ máy thứ nhất của châu Âu thế kỷ XIV. Điều đó đã khẳng định chắc chắn thành tựu đồng hồ máy của Trung Quốc cổ đại.

Đài nghi tượng thủy vận kết hợp một cách khéo léo với quan trắc thiên văn, trình bày thiên tượng và đồng hồ máy. Người ta có thể thông qua quan trắc thiên văn mà điều chỉnh việc trình bày thiên tượng và sự vận chuyển của đồng hồ máy. Đó là một sáng chế trước kia chưa từng có. Nó sử dụng một số thao tác kỹ thuật gần giống với thiên văn học cận đại ở một trình độ nhất định. Chính thể của nó được suy nghĩ chu đáo, thiết kế khéo léo, chế tác tinh xảo, kết cấu hợp lý, mở ra một trang mới trong lịch sử chế tạo đồng hồ máy và thiên văn học, đạt đến đỉnh cao của khoa học kỹ thuật thế giới đương thời. Đáng tiếc là về sau, người Kim xâm lược miền Nam, mang đi mất. Thời Nam Tống, Tống Cao tông từng vời con của Tô Tụng là Tô Huê yêu cầu nghiên cứu nguyên lý trong *Tân nghi tượng pháp yếu* để sáng chế lại nhưng cuối cùng bất lực đành phải chấm dứt, khiến cho thành tựu của đài nghi tượng thủy vận trở thành không tiến tuyệt hậu. Sau khi Trung Quốc mới thành lập cũng từng tổ chức các chuyên gia chế tạo mô hình đài nghi khí thủy vận hiện trưng bày trong nhà Bảo tàng lịch sử Trung Quốc, đài ấy được đánh giá rất cao. Thế nhưng nỗ lực phục nguyên cho đến nay chưa làm cho người ta thoả mãn. Tất nhiên điều ấy có nguyên nhân khác nhau nhưng do đó có thể thấy thời Bắc Tống trình độ sản xuất còn thấp mà có thể chế tạo thành

công những máy móc phức tạp đến như thế thật đáng kinh ngạc thán phục.

Điều đáng nói là Tô Tụng và Hàn Công Liêm còn hợp tác với nhau sáng chế một loại hỗn tượng thuỷ vận khác nữa. Họ căn cứ vào mô hình mà gia đình Tô Tụng cất giữ, qua nhiều năm tính toán, thiết kế và cấu tạo, cuối cùng đã chế tạo thành một hỗn tượng thuỷ vận cao bằng người, mặt ngoài hỗn tượng ấy có một lỗ hở theo vị trí các hằng tinh, người có thể chui vào bên trong hỗn tượng mà quan sát là có thể nhìn thấy cảnh tượng giống như sự vận hành của các vì sao trên vòm trời, cỗ máy đó khác nào như nhìn thấy trong phòng thiên tượng của đài thiên văn hiện đại. Hình trạng và tác dụng tương đương với một đài thiên tượng. Đó là một kỳ quan đặc biệt hiếm có của Trung Quốc thời cổ đại mà các nhà nghiên cứu thiên văn học đương thời phải thán phục. Thú vị nhất là năm 1912, phương Tây xuất hiện thiên tượng nghi sớ'n nhất cũng dùng phương pháp khoét một lỗ trên mặt quả cầu mà nhìn vị trí của hằng tinh. Tất nhiên quy mô to lớn hơn nhiều, việc chuyển động máy móc và ánh sáng của các vì sao chiếu dọi đều sử dụng điện lực, nhưng về nguyên lý thì giống với cỗ máy mà Tô Tụng và Hàn Công Liêm chế tạo như đã tường thuật, kể về thời gian thì muộn hơn 800 năm.

KIỆT TÁC TRONG LỊCH SỬ KHOA HỌC KỸ THUẬT THẾ GIỚI (II)

Hệ thống lịch pháp thời gian liên tục dài nhất

Quách Thịnh Xí

Bắt đầu từ thời Ân Thương, Trung Quốc đã có một hệ thống lịch pháp phát huy tác dụng cho đến ngày nay. Đó là một hệ thống lịch pháp thời gian liên tục dài nhất luôn luôn được hoàn thiện, càng ngày càng tinh xảo, tỏ ra có một sức sống vô tận, là một bộ phận trọng yếu trong thành tựu huy hoàng về thiên văn học thời Trung Quốc cổ đại.

Trong văn giáp cốt Ân khư, đã có thể thấy dấu hiệu lịch pháp Ân - Thương. Nghiên cứu lịch pháp Ân - Thương thuộc phạm trù lịch âm dương, lấy kỳ trăng mới xuất hiện làm khởi điểm mỗi tháng, cứ 12 tháng là một năm, rồi theo sự phân chia thích đáng của các năm là có thêm một tháng nhuận để cho độ dài trung bình của năm và độ dài của năm hồi quy không chênh nhau. Trên giáp cốt trước thời Ân - Thương, có khá nhiều bốc từ ghi 13 tháng, chứng tỏ rằng đương thời người ta đặt tháng nhuận vào cuối năm và gọi là tháng 13. Nhật kỳ đều gọi theo can chi, tức là đã bắt đầu phép lấy can chi mà ghi ngày. Can chi là: Giáp, Ất, Bính,

Đinh, Mậu, Kỷ, Canh, Tân, Nhâm, Quý làm phù hiệu của mười thiên can, cùng với phù hiệu của mười hai địa chi: Tý, Sửu, Dần, Mão, Thìn, Tị, Ngọ, Mùi, Thân, Dậu, Tuất, Hợi phối hợp với nhau thành 60 phù hiệu tổ hợp khác nhau. Theo thứ tự ghi nhật kỳ hình thành 60 ngày là một chu kỳ. Căn cứ vào sự tuần hoàn của nhật kỳ mà gọi. Trong văn giáp cốt Ân - Thương có một thẻ xương bò ghi đầy đủ 60 can chi. Có thể đó là lịch dùng để ghi ngày. Mặc dầu lịch pháp đời Ân không bảo tồn được đầy đủ, nhưng nguyên tắc làm lịch ấy đã là cái khung căn bản của hệ thống lịch pháp cổ đại Trung Quốc. Đặc điểm rõ ràng thứ nhất của hệ thống lịch pháp cổ đại là chú trọng quan trắc thực tế của thiên tượng. Ở thời viễn cổ, Trung Quốc đã quan trắc thực tế thiên tượng mà quyết định quý, tiết (mùa và thời tiết). Thiên Nghiêu điển trong sách Thượng thư có chép về bốn trọng trung tinh, đó là ghi chép xưa nhất mà người Trung Quốc thời viễn cổ xem xét thiên tượng mà định ra bốn mùa và các thời tiết. Sách *Hạ tiểu chính* và sách *Lã thị xuân thu* đều nói đến thiên tượng của các tháng và quyết định các quý tiết có quan hệ trực tiếp để định các quý tiết. Và hơn gần trăm lần thay đổi lịch trong lịch sử đều đặt trên cơ sở quan trắc thực tế của thiên tượng. Chỉ thông qua quan trắc mà phát hiện ra lịch cũ không phù hợp với thiên tượng thực tế, và để ra việc làm lịch mới. Việc chế định một bộ lịch mới đều xây dựng trên cơ sở một số lượng quan trắc thiên văn nhất định, mặc dù người làm lịch không nhất thiết phải tự mình tham gia quan

trắc. Muốn thu thập được một số cứ liệu thiên văn chính xác, phải kinh qua một thời gian dài quan trắc thiên văn, lại còn phải biết lợi dụng kết quả quan trắc thiên văn của những người trước, khiến cho lịch pháp có thể quán triệt cổ kim, và trong quá trình tính toán suy luận lâu dài, không vấp phải sai lầm nghiêm trọng. Để chế định lịch pháp được chính xác, ở thời giữa đời Đông Hán, thông qua quan trắc thiên văn, người ta phát hiện thấy lúc đông chí thì mặt trời vị trí ở 21 độ sao Đẩu mà không phải ở đầu sao Thiên ngư, liền kịp thời sửa đổi lại cho tương ứng. Niên hiệu Vĩnh Nguyên thứ 15 (103), để quan trắc sự chuyển động của mặt trời trên đường hoàng đạo, người ta đã chế tạo một đài đồng nghi hoàng đạo, chứng tỏ rằng trong khi làm lịch pháp, người ta chú trọng quan trắc thiên văn đến mức nào. Thời Tấn nhà thiên văn học Khương Cấp là người đề xuất trước nhất lợi dụng nguyên tắc: Trong thời gian nguyệt thực thì mặt trời ở vào vị trí đối lập với mặt trăng ló, và lấy vị trí của mặt trăng mà suy đoán ra vị trí của mặt trời. Phương pháp ấy nhanh chóng được các nhà làm lịch coi trọng. Thời Lưu Tống, Nam Bắc triều, nhà thiên văn học Hà Thừa Thiên trước khi biên soạn lịch *Nguyên Gia* đã tiến hành nhiều lần cách quan trắc ấy. Đến đời Nguyên, nhà thiên văn học Quách Thủ Kính, lúc biên soạn lịch *Thụ thời* cũng ứng dụng phương pháp ấy. Đời Đường nhà thiên văn học trú danh Nhất Hành khi biên soạn lịch *Đại diễn* để có thêm cứ liệu thiên văn cũng chế tạo ra đài hoàng đạo du nghi và tiến hành nhiều

lần quan trắc thiên văn. Đời Nguyên, Quách Thủ Kính trước khi biên soạn lịch *Thụ thời* cũng đã chế tạo ra hàng loại nghi khí thiên văn và cũng tiến hành vô số quan trắc. Đặc biệt là ông đã lợi dụng khuê biểu cao bốn trượng ông chế tạo ra mà tiến hành trắc lượng biểu ảnh một thời gian rất dài và có được những kết quả quan trắc chính xác. Do đó lịch *Thụ thời* đã cho rằng sau 365, 2.425 ngày mới hết một vòng, chỉ sai hơn 20 giây so với số chính xác, hoàn toàn giống số ngày theo công lịch ngày nay. Độ chính xác của pháp lịch được nâng cao rất nhiều. Trong lịch sử, lịch pháp mới sau khi xuất hiện có được ứng dụng hay không là do việc tính toán thiên tượng có phù hợp với thiên tượng thực tế hay không. Việc quan trắc thiên tượng thực tế là cơ sở duy trì và phát triển hệ thống pháp lịch cổ đại Trung Quốc, do đó bảo đảm được tính khách quan của hệ thống ấy.

Đặc điểm thứ hai là tính liên tục. Bắt đầu từ lịch pháp đời Ân Trung Quốc cổ đại, mặc dù trải qua hơn trăm lần thay đổi, nhưng ngoài việc căn cứ vào nội dung mới được bổ sung, dẫn đến những cách tính toán tiên tiến, thì toàn bộ hệ thống lịch pháp, trên những nét chung, không thay đổi mấy. Trừ *Thiên lịch* của Thái Bình thiên quốc và *Thập nhị khí lịch* do Thẩm Quát đời Bắc Tống đề xuất, thì tất cả các lịch pháp đều lấy sóc vọng nguyệt mà sắp đặt lịch nhật. Lịch cũ và lịch mới hàm tiếp nhau không khập khiễng và không trùng phục, không hề làm cho lịch nhật hỗn loạn. Phương pháp dùng can chi ghi ngày là theo nông lịch sử dụng từ đời

Ân cho đến ngày nay, không hề gián đoạn. Nó được sử dụng liên tục ba, bốn nghìn năm, lâu dài nhất trong các cách ghi ngày trên thế giới. Đồng thời cũng dùng số thứ tự mà biểu thị nhật kỳ của mỗi tháng sóc vọng. Căn cứ vào thể thức các lịch của thời Hán Võ đế năm thứ 7 (134 trước Công nguyên) khai quật được ở Lâm Tân (Sơn Đông) năm 1972 thì biết đương thời đã dùng phương pháp đó rồi. Phương pháp ấy tương quan mật thiết với mặt trăng nên cách sắp đặt nhật lịch cũng không có vấn đề gì. Vì sự chuyển động của mặt trời, mặt trăng không đều nhau, nên độ dài của sóc vọng nguyệt cũng có thay đổi. Những người chưa nhận thức được sự chuyển động không đều đó của mặt trăng thì họ dùng bình sóc. Thời Xuân Thu Chiến Quốc, người ta đã dùng bình quân của sóc vọng nguyệt mà suy ra thời khắc của sóc vọng phù hợp với bình sóc. Độ dài bình quân của sóc vọng nguyệt là 29,5 ngày, do đó mà có thể sắp đặt tháng đủ (30 ngày) xen kẽ với tháng thiếu (29 ngày), đến một thời kỳ nhất định cho hai tháng đủ liên nhau là được. Cuối Đông Hán, lịch *Càn tượng* thay đổi, dùng định sóc. Đó là phương pháp sử dụng cơ sở tính toán bình sóc, lấy sự vận chuyển không đều của mặt trăng mà hiệu chỉnh thêm. Lịch pháp về sau lại căn cứ sự vận chuyển không đều của mặt trời mà hiệu chỉnh thêm nữa. Mặc dù có những sự cải tiến ấy, nhưng mô thức lấy sóc vọng nguyệt làm cơ sở vẫn không thay đổi. Về cách bố trí tháng nhuận thì mãi đến giữa thời Xuân Thu (thế kỷ 6 trước Công nguyên) người ta đặt ra cứ 19 năm có bảy

tháng nhuận để cho độ dài bình quân các năm gần khớp với năm hồi qui. Đó cũng là cách bố trí chu kỳ tháng nhuận của pháp lịch cổ Hy Lạp năm 432 trước Công nguyên, nhưng so với Trung Quốc cổ đại thì muộn hơn một thế kỷ. Đầu đời Hán, sau khi đặt ra 24 tiết khí thì vẫn dùng cho đến ngày nay. Trong hệ thống lịch pháp Trung Quốc có cả hệ thống công lịch. Dựa vào hệ thống này, lịch *Thái Sơ* đời Tây Hán mới dùng nguyên tắc "vô trung trí nhuận", quy định tháng không có trung khí không phải là tháng nhuận, thay đổi cách đặt tháng nhuận ở cuối năm, nên hạn chế được sự sai lệch trong hệ thống ứng đối giữa các tháng và quý tiết, trong phạm vi trên dưới 15 ngày. Theo hiệu quả bình quân, thì cách đó so với nguyên tắc "19 năm, 7 tháng nhuận" không sai lệch nhau mấy. Nhưng về khách quan thì hợp lý hơn, hiệu quả tốt hơn. Cho nên nông lịch hiện đại vẫn dùng nguyên tắc đặt tháng nhuận này. Lịch pháp Minh Thanh về sau, mặc dù tính toán theo kiến thức thiên văn học tiên tiến phương Tây, nhưng hệ thống lịch pháp vẫn giữ những đặc sắc vốn có của Trung Quốc ngày trước.

Đặc điểm thứ ba là quan phương hoá. Vì các nhà thống trị Trung Quốc cổ đại lấy việc ban bố lịch pháp là tượng trưng cho vương quyền, cho nên việc ban bố lịch pháp là có tính chất quan phương. Trong lịch sử đã gần trăm lần thay lịch pháp, chỉ có 60 bộ được quan phương thừa nhận ban hành. Sau khi chế thành lịch pháp mới, nhà nước triệu tập những người tinh thông lịch pháp, đối chiếu lịch cũ, lịch mới,

tiến hành kiểm nghiệm để xác định chỗ ưu, chỗ khuyết mà quyết định có nên ban hành hay không. Và khi ban hành thì toàn quốc đều sử dụng một lịch pháp thống nhất, tránh việc sử dụng lịch pháp hỗn loạn. Còn khi chưa ban bố thì chỉ lưu hành trong phạm vi hẹp, không có thể gây ảnh hưởng. Hơn nữa xưa nay nhà nước nghiêm cấm dân gian làm lịch pháp riêng nên lịch pháp dễ dàng thống nhất, nhưng điều ấy cũng gây trở ngại cho sự tiến bộ của lịch pháp.

Đặc điểm thứ tư là việc nhận thức mới được phản ánh kịp thời. Những phát hiện thiên văn học mới ở thời Trung Quốc cổ đại đều được đưa vào lịch pháp kịp thời. Những thành tựu trong lĩnh vực số học cũng được dùng vào lịch pháp. Thời Đông Hán, Lý Phạn, Tô Thống phát hiện hiện tượng mặt trăng chuyển động không đều thì thời cuối Đông Hán, Lưu Hồng trong cuốn lịch *Càn tượng* đã có những tính toán tương ứng. Thời Đông Tấn, Ngu Hy phát hiện hiện tượng sai năm thì thời Lưu Tống Nam Bắc triều, nhà thiên văn học kiêm số học trứ danh Tổ Xung Chi khi biên soạn cuốn lịch *Đại minh* đều dùng những nhận thức trên để xác định vị trí của mặt trời lúc đông chí. Thời Bắc Ngụy Trương Tử Tín phát hiện thấy mặt trời chuyển động không đều, thì đời Tùy, Lưu Xước trong cuốn lịch *Hoàng cực* đã có sự cải chính tương ứng, và đã sáng tạo phương pháp xen vào giữa hai lần sai cho được bình thường. Đời Đường, nhà thiên văn học trứ danh Nhất Hành đã thay đổi phát hiện của Trương

Tử Tín cho chính xác hơn và đưa khái niệm định khí để tính toán vị trí của mặt trời trên đường hoàng đạo. Do đó, ông phát hiện ra cách xen kẽ không đều giữa hai lần sai và đem dùng trước nhất trong cuốn lịch *Đại diễn*. Đời Nguyên, Quách Thủ Kính trong cuốn lịch *Thụ thời* lần đầu tiên ứng dụng cách tính toán dương cung, do đó mà thay đổi cách tính toán vị trí xích đạo và hoàng đạo, và vận dụng ba lần công thức phân sai, khiến cho lịch pháp càng thêm tinh xác. Những điều đó chứng tỏ lịch pháp ở Trung Quốc không ngừng tiếp thu tinh hoa của nhân loại, giữ cho trình độ của Trung Quốc đương thời tiên tiến, do đó mà sức sống lâu dài, và có thể được cải biến liên tục.

Với tình hình kể trên, ta thấy rằng, hệ thống lịch pháp Trung Quốc cổ đại là một hệ thống vốn có từ lâu đời, được phát huy không ngừng và tính liên tục lâu dài ấy trên thế giới là hiếm có.

Có nhiều thứ lịch pháp được truyền qua Triều Tiên, Nhật Bản rất sớm, thậm chí được sử dụng rất lâu. Tỷ như lịch *Tuyên minh* được Nhật Bản dùng hàng trăm năm. Điều đó chứng tỏ lịch pháp Trung Quốc cổ đại có một ảnh hưởng rất lớn trong lịch sử phát triển lịch pháp thế giới.

KHO TÀNG QUÝ THIÊN VĂN HỌC THẾ GIỚI:

Những ghi chép thiên văn cổ đại

Quách Thỉnh Xí

Trung Quốc cổ đại có những ghi chép thiên tượng phong phú nhất thế giới. Đó là những tài liệu lịch sử quý giá trong một số lĩnh vực nghiên cứu thiên văn học hiện đại và là cống hiến to lớn cho sự phát triển thiên văn học ngày nay.

Thiên văn học Trung Quốc cổ đại có tính chất quan phương cho nên các nhà lãnh đạo cổ đại lấy thiên văn học gắn liền với sự thay đổi của cơ cấu chính quyền, điều đó khiến cho người nghiên cứu thiên văn cổ đại hết sức coi trọng việc quan sát các hiện tượng thiên văn và đã ghi chép lại trong nhiều điển tịch. Từ thời Xuân Thu Chiến Quốc, thậm chí còn sớm hơn nữa, cho đến đời Thanh, việc ghi chép đó cơ bản không hề gián đoạn phạm vi có liên quan rất rộng, nội dung tường tận, số lượng nhiều, chất lượng cao đó là điều ít thấy trên thế giới. Thậm chí có những ghi chép sớm nhất thế giới làm thành sách ghi chép thế giới đúng với danh nghĩa ấy.

Trung Quốc cổ đại ghi chép nhật thực sớm nhất thế giới. Trong Kinh Thư, đã có chép một lần nhật thực thời Trọng

Khang đời Hạ, có người cho rằng nó xảy ra năm 2137 trước Công nguyên, nhưng chưa đáng tin cậy. Giáp cốt văn ở Ân khư có một thẻ ghi chép đáng tin cậy hơn. Đó là một thẻ xương bò trên có ghi: "Ngày Quý Dậu, bói quẻ có nhật thực và lúc hoàng hôn điểm lành chẳng hay là điểm dữ". Mặc dù lần nhật thực đó ghi trong sổ, nhưng căn cứ vào việc giám định, phân tích thẻ giáp cốt ấy thì cơ bản có thể khẳng định niên đại tương ứng với thời Võ Ất đời Ân tức là trước sau thế kỷ XIII trước Công nguyên. Có người nhận ra đó là lần nhật thực ở An Dương, Hoà Nam, ngày 26 tháng 5 năm 1217 trước Công nguyên. Ở nước ngoài ghi chép sớm nhất về nhật thực là nhật thực toàn phần xảy ra ở Babilon ngày 15 tháng 6 năm 763 trước Công nguyên. Như thế là muộn hơn 400 năm. Cũng vậy, giáp cốt văn Ân Thương ghi nhật thực còn có mấy thẻ nữa. Kinh thi, Tiểu nhĩ cũng có câu tháng mười, ngày sóc Tân Mão, có nhật thực. Đó là lần nhật thực xảy ra năm Chu U vương thứ 6 (776 tr CN) cũng là một ghi chép rất sớm. Trong Xuân Thu, có ghi chép từ Lỗ Ẩn Công thứ 3 đến Lỗ Ai công thứ 14 có 37 lần nhật thực. Từ đó về sau, việc ghi chép nhật thực thấy thường xuyên trong sử sách. Theo thống kê, qua các thời đại, có 1.100 lần ghi chép nhật thực. Theo một bản thống kê khác, thì từ Xuân Thu đến đời Thanh (Đổng Trị năm thứ 11) trong hơn 2.600 năm, ghi chép được 985 lần. Xem ra thì bản thống kê này đã bỏ đi những lần sử sách chép trùng lặp, do đó có thể cho là chính xác hơn. Trung Quốc cổ đại ghi chép nhật thực tương đối tương

tận. Thí dụ sách *Hán thư Ngũ hành chí* có ghi một đoạn như sau: Năm Chính Hoà thứ 4, tháng 8, Tân Dậu, gần tối, có nhật thực, không hết, còn lại giống lưỡi câu ở hàng nhị độ, lúc ăn từ tây bắc, khi mặt trời lặn lại ăn. Như thế là cho biết ngày xảy ra nhật thực, lúc nhật thực, vị trí của mặt trời ở giữa hằng tinh, thời kỳ nhật thực kết thúc và các tin về phần ăn, phương hướng rất tường tận. Do tốc độ vận chuyển của địa cầu chậm dần làm cho độ dài của ngày thay đổi. Sự thay đổi ấy rất nhỏ nên khó có một kết quả chính xác. Lấy lý luận lực học thiên thể hiện đại căn cứ vào độ dài không thay đổi của ngày mà suy đoán tình hình nhật thực cổ đại thì thường có sự sai biệt nhất định với thực tế, về khu vực và thời điểm xảy ra nhật thực. Người ta căn cứ vào tài liệu ghi chép nhật thực cổ đại thì có thể có được những kết quả có ý nghĩa, khi nghiên cứu vấn đề biến hoá của tốc độ quả đất. Và những ghi chép nhật thực cổ đại cung cấp những điều kiện ưu việt cho việc nghiên cứu này. Các nhà học giả trong nước và nước ngoài sử dụng những tư liệu ấy đã thu được những kết quả tương đối lý tưởng. Nhà thiên văn học người Anh R.R.Niu-ton năm 1969 đã dùng 25 tài liệu nhật thực cổ đại trước thế kỷ XIII trước Công nguyên mà tìm tòi về vấn đề này, trong đó có một số tư liệu Trung Quốc cổ đại. Ông cho rằng những ghi chép của Trung Quốc là đáng tin cậy nhất.

Trung Quốc cổ đại cũng có những ghi chép sớm nhất thế giới về nguyệt thực. Trong giáp cốt văn Ân Thương có 5 lần

ghi chép nguyệt thực xác thực về niên đại tương ứng với thế kỷ 13, 14 trước Công nguyên, so với những ghi chép nguyệt thực toàn phần sớm nhất của Ai Cập (năm 721 tr CN), cũng trước 600 năm.

Năm 28 trước Công nguyên, Trung Quốc cổ đại đã có ghi chép và miêu tả điểm đen trên mặt trời. *Hán thư, Ngũ hành chí* có ghi chép Hà Bình năm thứ nhất, tháng 3 ngày Ất mùi (đáng lẽ là Kỷ mùi) trời màu vàng có vết đen, to bằng đồng tiền, nằm ở giữa. Thế giới công nhận đó là ghi chép điểm đen của mặt trời sớm nhất tương ứng với năm 28 trước Công nguyên. Thực tế thì trước đó, trước sau năm 140 trước Công nguyên, sách *Hoài Nam tử, Tinh thần huấn* đã có nói đến trong mặt trời có con quạ, trong mặt trăng có con cóc. Đó là ẩn tượng về điểm đen khi người ta quan sát mặt trời, mặt trăng. Điều đó chứng tỏ rằng trước đó người ta đã quan sát được sự tồn tại của điểm đen trên mặt trời và mặt trăng. Nhưng đó chưa phải là ghi chép cụ thể về điểm đen trên mặt trời. Trong sử sách sau đó có nhiều chỗ ghi chép về điểm đen trên mặt trời chỉ riêng trong *Nhị thập tứ sử* đã xác nhận có hơn 100 chỗ. Còn ở bên Âu châu thì năm 1610 mới chính thức công bố điểm đen trên mặt trời. Đương thời nhà thiên văn học người Ý là Galileo nói với mọi người rằng ông dùng kính viễn vọng quan sát mặt trời, phát hiện ra một điều hết sức quan trọng, muộn hơn Trung Quốc những 1.600 năm. Không những Trung Quốc cổ đại ghi chép điểm đen trên mặt trời sớm nhất mà lại hoàn chỉnh nhất. Những năm gần đây,

do đài thiên văn Bắc Kinh của Viện khoa học Trung Quốc dẫn đầu, tổ chức các chuyên gia sưu tầm tư liệu thiên văn học trong sách sử cổ đại, đã thu thập được nhiều ghi chép về điểm đen của mặt trời trong nhiều sách địa phương chí. Có thể nói, Trung Quốc cổ đại ghi chép về điểm đen trên mặt trời là thí dụ về sự quan sát duy nhất liên tục trong thời gian dài về hoạt động của mặt trời. Lợi dụng những ghi chép ấy, có thể tiến thêm một bước trong việc nghiên cứu quy luật biến hoá chu kỳ của hoạt động mặt trời. Đó cũng là những tư liệu đích xác, phong phú để nghiên cứu mối quan hệ giữa mặt trời và quả đất. Năm 1894, nhà thiên văn học người Anh Mont phát hiện trong bảy mươi năm (1645-1715) mặt trời không có điểm đen. Nhưng các nhà khoa học Trung Quốc dùng những ghi chép về điểm đen của mặt trời thời cổ đại lại phát hiện trong thời gian ấy có sáu lần ghi chép có điểm đen, chứng tỏ trong chu kỳ 11 năm mặt trời hoạt động vẫn có điểm đen, do đó cải chính được điều sai lầm trên.

Nhưng ghi chép của Trung Quốc cổ đại cũng cung cấp nhiều tư liệu khách quan cho việc nghiên cứu sự biến hoá từ trường quả đất và hoạt động của mặt trời ảnh hưởng đến từ trường quả đất như thế nào. Căn cứ vào *Cổ kim đồ thư tập thành*, *Lịch tượng hội biên Thứ trung điển*, *Quang dị bộ* ghi chép thì: án trúc thư kỷ niên, Chu Chiêu vương mặt niên, ban đêm trời trong, năm sắc xuyên tử vi, năm đó vua đi tuần phương nam không trở về. Có người cho rằng đó là

năm 950 trước Công nguyên ghi chép về cực quang, so với ghi chép của Aristote cổ Hy Lạp (384-322 tr CN) sớm hơn 500 năm và đó là ghi chép sớm nhất thế giới. Theo lời văn thì đó là ghi chép xác thực và cực quang đáng tin cậy. Nhưng trong sách *Trúc thư kỷ niên* hiện còn giữ được, không thấy ghi điều ấy còn cần nghiên cứu thêm nguồn gốc của điều ghi chép nói trên. Nhưng ghi ghép về cực quang của Trung Quốc cổ đại 11 thế kỷ trước thì đã có hơn 100 lần, bổ sung những ghi chép thiếu sót của các quốc gia khác.

Căn cứ vào sách Xuân Thu thì năm Lỗ Văn công thứ 14 (613 tr CN) có ghi: Tháng 7 mùa thu có sao Bọt nhập vào Bắc đẩu. Đó là ghi chép lần đầu về sao chổi Halley thời Trung Quốc cổ đại, cũng là ghi chép sớm nhất về sao chổi trên thế giới. Sau đó, từ năm Tần Thủy hoàng thứ 7 (240 tr CN) đến Tuyên Thống đời Thanh năm thứ 2 (1910) hơn 2.000 năm, sao chổi Hailley xuất hiện 29 lần. Trong sử sách Trung Quốc mỗi lần đều có ghi chép, có chỗ ghi chép tương đối tường tận, nhưng chất lượng ghi chép về sao chổi thời cổ đại Trung Quốc thì không so sánh được. Có những ghi chép tường tận không thể tưởng tượng được. *Cựu Đường thư*, *Thiên văn chí* ghi chép như sau: Khai Thành năm thứ hai, đêm Bính ngọ, sao chổi xuất hiện ở phương đông, dài hơn 7 thước ở Ngụy sơ độ, chỉ về tây, đêm Mậu thân, tây nam sao Ngụy sao chổi dài 7 thước rất sáng, cũng chỉ về tây. Miêu tả phương vị, độ dài, độ sáng, vị trí giữa các hằng tinh phương hướng đuôi sao theo từng ngày. Tiếp theo có một

618

đoạn văn dài thuật lại sự biến hoá trạng thái, vị trí... trong thời gian sao chổi xuất hiện. Thời gian ghi chép là 38 ngày, có cả miêu tả đuôi sao chổi chia thành hai nhánh rất tỉ mỉ. Theo thống kê sơ bộ, thì ghi chép về sao chổi thời Trung Quốc cổ đại có đến hơn 500 lần. Học giả trong nước và nước ngoài dùng những ghi chép ấy mà tính toán gần đúng quỹ đạo của sao chổi xuất hiện thời cổ đại. Về 40 ngôi sao chổi trước Công nguyên 1.500 năm, việc tính toán đều căn cứ vào những ghi chép của Trung Quốc cổ đại. Trung Quốc cổ đại lại còn quan sát sớm nhất quy luật đuôi sao chổi lúc nào cũng quay ngược phía mặt trời. Trong *Tấn thư Thiên văn chí* dẫn sách *Kinh Châu chiêm* ghi chép thì nói chính xác rằng: "Thân sao chổi không sáng mà truyền ánh sáng của mặt trời nên buổi tối thấy chỉ về phương đông, buổi sáng chỉ về phương tây, ban ngày theo hướng nam bắc đều là theo ánh sáng mặt trời cả". Những nhận thức ấy, so với quy luật mà Pie Apian bên châu Âu phát hiện năm 1531 cũng trước hơn 1.000 năm. Trung Quốc cổ đại cũng ghi chép lần đầu tiên hiện tượng đầu sao chổi phân chia ra. Theo *Tân Đường thư Thiên văn chí* thì năm Càn Ninh thứ 3 (896) có hiện tượng đầu sao chổi chia ba, một phần to, hai phần nhỏ theo nhau đi về hướng đông, sau 3 ngày, hai phần nhỏ tắt trước, còn phần to, sau đó cũng tắt ở đoạn giữa sao Hư và sao Ngụy. Những ghi chép về sự biến hoá trạng thái của sao chổi như thế có nhiều ý nghĩa khoa học nhất định đối với việc nghiên cứu sự biến hoá của sao chổi.

Những ghi chép về Tân tinh và Siêu tân tinh của Trung Quốc cổ đại có ý nghĩa to lớn đối với việc nghiên cứu quá trình biến hoá của hằng tinh trong khoa học thiên văn hiện đại. Những ghi chép sớm nhất về Tân tinh cũng được phát hiện trong văn giáp cốt Ân khư, có một thẻ khắc như sau: Hoàng hôn ngày Kỷ tị, tháng bảy, có một ngôi sao mới sáng chói cung hàng với sao Đại Hoả tinh. Một thẻ khác thì nói ngày Tân mùi lại phát hiện một ngôi sao mới. Về niên đại thì tương ứng đúng năm 1300 trước Công nguyên. Còn ở châu Âu thì ngôi sao mới thứ nhất được ghi chép là vào năm 134 trước Công nguyên do nhà thiên văn học Hy Lạp Hibaha quan trắc, so với phát hiện của Trung Quốc cổ đại thì muộn hơn 1.000 năm. Đến cuối thế kỷ 17, Trung Quốc cổ đại đã ghi chép được 70 ngôi sao mới và siêu mới. Tuyệt đại bộ phận đều có ghi ngày và vị trí xuất hiện. Chúng ta đều biết những ngôi sao mới và siêu mới vốn là những ngôi hằng tinh mờ. Vì sự biến hoá kịch liệt ở bên trong mà độ sáng trong thời gian ngắn tăng lên. Nếu trong mấy ngày độ sáng tăng mấy nghìn đến mấy trăm vạn lần thì gọi là sao mới, còn tăng mấy nghìn vạn lần đến mấy trăm triệu lần thì gọi là siêu sao mới. Đó là những hiện tượng biến hoá đột ngột trong quá trình phát triển của hằng tinh, rất có ý nghĩa đối với việc nghiên cứu biến hoá của hằng tinh. Đời Tống đã từng có ghi chép một ngôi siêu sao mới. *Tống sử, Nhân tông bản kỷ* ghi: Gia Hựu năm thứ nhất, tháng ba ngày Tân mùi Tư thiên giám nói rằng Từ Chí Hoà năm thứ nhất, tháng năm,

sao Khách xuất hiện ở phương đông. Trong *Tổng hội yếu* miêu tả càng tường tận: Lúc đầu, Chí Hoà thứ nhất, tháng 5, sao xuất hiện ở phương đông, ban ngày trông giống sao Thái bạch, bốn phía có màu đỏ trắng xuất hiện trong 23 ngày. Chí Hoà năm thứ nhất tương đương năm 1054 sau Công nguyên. Ngôi sao ấy được mệnh danh là siêu sao mới số 1054 hoặc Thiên quan khách tinh. Các nhà thiên văn học hiện đại phát hiện thấy ngôi Kim ngưu hình con giải trong tinh vân là một nguồn điện hết sức mạnh. Trung tâm tinh vân hình con giải có một mạch xung thể tự chuyển động rất mạnh và phát xạ theo chu kỳ 0.03 giây. Theo nghiên cứu thì đó là ngôi Trung tử tinh biến hoá đến thời kỳ cuối theo lý thuyết biến hoá hiện đại của hăng tinh. Người ta phát hiện tinh vân hình con giải bành trướng với tốc độ 1.100 km mỗi giây. Niên đại bắt đầu bành trướng ước khoảng 1.000 năm trước, phù hợp với niên đại 1054 siêu sao mới xuất hiện. Rõ ràng tinh vân hình con giải là di tích siêu sao mới 1054. Sự bộc phát của siêu sao mới chỉ có Trung Quốc và Nhật Bản là có ghi chép. Có thể thấy rõ ý nghĩa khoa học của nó. Nhà thiên văn học Trung Quốc Tịch Trạch Tông có viết thiên biểu mới về sao cũ, sao mới và hợp tác với Phó Thụ Nhân viết bài: Những ghi chép về sao mới cổ đại của ba nước Trung, Triều, Nhật và ý nghĩa của nó về sự phóng điện trong thiên văn học, trong đó có đề cập nhiều ghi chép về sao mới và siêu sao mới Trung Quốc thời cổ đại, được giới học thuật

trong nước và nước ngoài hết sức coi trọng. Hai thiên đó được các nhà thiên văn học Trung Quốc trích dẫn nhiều nhất.

Trung Quốc cổ đại còn có nhiều ghi chép về thiên thạch, lưu tinh và mưa lưu tinh trong đó có những ghi chép thời Xuân Thu, Lỗ Trang công năm thứ 7 (657 tr CN) và đời Đường, Trường Hưng năm thứ 2 (931) để lại những ghi chép quan sát đầu tiên về Thiên cấm toà lưu tinh quần và Giải tử toà lưu tinh quần. Trong sách Xuân Thu lại có cả kết luận chính xác sớm nhất về vị khách ngoài trời tức là thiên thạch sớm hơn những kết luận tương tự ở Âu châu hơn 2.000 năm.

Những ghi chép về thiên thạch, lưu tinh, mưa lưu tinh đối với việc nghiên cứu sao chổi, chòm sao sa trong thiên văn hiện đại, các quy luật liên quan và vấn đề biến hoá các thiên thể trong hệ thái dương, có một ý nghĩa hết sức trọng đại.

X

THIÊN NÚI SÔNG

BỜN ĐỊA NỔI TIẾNG NHẤT TRONG ĐẤT LIỀN TRÊN TRÁI ĐẤT:

Bờn Địa Tháp Lý Mộc

Trần Kiều

Bờn địa Tháp Lý Mộc là bờn địa trong đất liền lớn nhất của Trung Quốc và cũng nổi tiếng trên thế giới. Về vị trí địa lý đó là bờn địa ở xa biển nhất thế giới, cách Bắc Băng Dương ở phía bắc Thái Bình Dương ở phía đông mỗi bên 3.800km, cách Ấn Độ Dương ở phía nam 2.200 km. Về địa hình, thì đó là bờn địa trong đất liền hoàn chỉnh nhất và khép kín nhất. Phía bắc có núi Thiên Sơn che chắn, phía nam giáp núi Côn Luân và núi A Nhĩ Kim. Trung tâm bờn địa là sa mạc lớn nhất của Trung Quốc: sa mạc Tháp khắc la mã can (cũng gọi là sa mạc Tháp Lý Mộc). Từ Đông sang Tây, bờn địa dài 1.400 km, từ Bắc xuống Nam rộng 550 km, diện tích

ước tính khoảng 53 vạn km². Núi xung quanh bốn địa cao 4.000 đến 6.000 mét so với mặt biển, bên trong bốn địa cao hơn mặt biển từ 800 đến 1.300 mét.

Khí hậu bốn địa khô, nhiều gió, nhiệt độ thay đổi rất lớn. Lượng nước mưa cả bốn địa mỗi năm dưới 50mm, có nơi không đến 25 mm. Thí dụ Nhược Khương ở miền đông, trong 17 năm từ 1954 đến 1970, bình quân hàng năm, chỉ đạt 15,6 mm trong đó năm 1957 chỉ được 3,9mm. Gió ở đây rất mạnh, thơ văn cổ nhân thường nói đến, như nhà thơ đời Đường Sầm Tham trong bài *Tẩu mã xuyên hành phụng tống xuất sư tây hành* viết:

*" Luân Đài cứu nguyệt phong địa hống,
Nhất Xuyên toái thạch đại như đầu.
Tùy phong mãn địa thạch loạn tẩu"
(Luân Đài tháng chín gió đêm rú,
Lòng sông đá vụn to như đầu,
Gió đầy chạy bừa khắp trong xứ).*

Lại viết:

*Bán dạ quân hành qua tương bạt,
Phong đầu như đao, diện như cát.
(Loảng xoảng giáo guom đi khuya khoắt,
Ngoa gió như đao thổi rạch mặt).*

Theo quan trắc thực địa thì gió cát ở Tháp khắc Ia mã can thổi suốt một phần ba năm, Thả Mạt ở phía nam, số ngày có gió thổi cát là 145 ngày, tốc độ gió cấp 5 - 6 là chuyện thường, và vì gió to mà luôn luôn có bão cát. Mùa

đông ở bốn địa Tháp Lý Mộc rất rét, nhiều nơi nhiệt độ bình quân trong tháng đều dưới 0°C . Lúc thấp nhất là -30°C . Thơ Sầm Tham có câu:

Đô hồ bảo đao đông dục đoan

(Kiếm báu của Đô hồ tuyết đông như muốn gãy).

Và Hãn hải lan can bách trượng băng

(Hãn hải mệnh mông trăm trượng băng) (trong bài *Bạch tuyết ca*) đều là những câu miêu tả cảnh giá lạnh ở đó. Nhưng mùa hạ nhiệt độ tháng 7 bình quân phần lớn trên 34°C , nóng nhất thường quá 40°C . Ở Nhược Khương là $43,6^{\circ}\text{C}$ hai huyện Dân Phong và Thả Mạt, có nơi gọi là An địch nhĩ lan can, nhiệt độ đạt kỷ lục $67,2^{\circ}\text{C}$ năm 1967.

Mặt đất bốn địa Tháp Lý Mộc chủ yếu là sa mạc. Từ đông sang tây sa mạc Tháp khắc la mã can dài 1.000km, nam bắc rộng 400km, diện tích ước tính 33,76 vạn km^2 chiếm 64% diện tích bốn địa. Vào thời kỳ đóng băng kỉ thứ tư, các nguồn nước ở các dãy núi xung quanh bốn địa đều đóng băng, khi băng tan kéo theo một số lượng bùn cát vào trong bốn địa, trầm tích chủ yếu là cát nhỏ dày 500m nhưng từ canh tân thế trở về sau, khí hậu có xu hướng khô hạn, sông băng ngừng lại, nguồn nước giảm sức mạnh mà gió lại mạnh hơn. Nguồn cát trầm tích trước kia biến thành sa mạc lớn. Trong sa mạc thì gò cát lưu động là chủ yếu, chiếm 85% diện tích. gò cát thường cao 100 - 150m, cao nhất là 200 đến 300 m. Phía tây sa mạc, vì chịu ảnh hưởng của gió tây bắc các gò cát di

chuyển về phía đông nam. Phía đông thì vì chịu ảnh hưởng của gió đông bắc các gò cát lại di chuyển về tây nam. Trên quả đất, sa mạc có diện tích và có gò cát di động như thế, thì ngoài trừ sa mạc Lỗ Cáp Lợi ở bán đảo Ả rập, không có sa mạc nào so sánh được với Tháp khắc la mã can.

Nhưng sa mạc Tháp khắc la mã can không phải là một hoang mạc không bờ bến. Con sông nội địa dài nhất của Trung Quốc là sông Tháp Lý Mộc chảy xuyên qua sa mạc từ tây sang đông. Sông ấy hội tụ nguồn nước của nhiều sông băng ở Pa mia, núi Côn Luân và phía Tây Thiên sơn, chủ yếu có sông A Khắc Tô, sông Diệp Nhĩ Khương và sông Diên hà. Trong lịch sử, nó còn tiếp nhận nguồn nước của các sông ở Pa mia và Côn Luân như sông Khắc thập hạt nhĩ, sông Vị Can, sông Khắc Lý Nhã. Trước kia nó nhập với sông Khổng Tước đổ vào đầm La Bố năm 1952, đắp đê Uy Li phân chia với sông Khổng Tước. Dòng sông chảy qua đường cũ, Thiết can lý khắc, vào hồ Đài Đặc, mà tính cả nguồn chính của sông Diệp Nhĩ Khương thì sông Tháp Lý Mộc dài cả thảy 2.179km, là con sông dài thứ tư của Trung Quốc sau Trường Giang, Hoàng hà và Hắc Long giang. Sông Tháp Lý Mộc đi qua một vùng sa mạc khô cằn, không có nước nên thành một con đường màu lục, một rừng dương thiên nhiên, một rừng già hoang mạc hiếm thấy trên thế giới. Hồ Dương (*populus diversifolia*) trong cuốn *Thuý kinh chú* của Lịch Đạo Nguyên có tên là hồ Đồng, tiếng Duy Ngô nhĩ là thác Khắc, Khắc nghĩa là anh hùng trong sa mạc. Đó là một loại cây cao, lá

rụng theo mùa thường cao hơn 15m thậm chí 20m, thân cây mấy người giang tay ôm không xuể. Trong bốn địa Thập Lý Mộc, diện tích rừng cây Hồ Dương ước khoảng 28 vạn công khoảnh (một công khoảnh là 100 mẫu), đó là một nguồn gỗ quan trọng.

Trở lên trên là nói về cảnh quan thiên nhiên của bốn địa Thập Lý Mộc, trong đó có gò cát cao to lưu động, rừng Hồ Dương sẫm uất đều là những cái thế giới ít có. Nói về cảnh quan nhân văn thì lại có rất nhiều sự vật hiếm có trong lịch sử loài người. Căn cứ vào luận chứng của Trúc Khả Trinh trong cuốn *Nghiên cứu sự biến thiên khí hậu gần 5 nghìn năm của Trung Quốc*, thì Trung Quốc từ cuối Toàn tân thế đến những năm đầu Công nguyên (cuối Tây Hán) cho đến năm 600 đến năm 1.000 sau Công nguyên (đời Tùy Đường) là thời kỳ khí hậu Trung Quốc tương đối ấm áp. Luận đoán của Trúc Khả Trinh có chứng cứ rõ ràng ở bốn địa Thập Lý Mộc. *Hán thư, Tây vực truyện* nói: "Tây vực bắt đầu thông từ Hàn Hiếu Võ, vốn có 36 nước, sau đó phân ra thành hơn 50 nước, đều ở phía tây Hung Nô, nam Ô Tôn. Nam và bắc có núi cao, ở giữa có sông, đông tây hơn 6 nghìn dặm, nam bắc hơn nghìn dặm, phía đông tiếp giáp Hán, có Ngọc môn Dương quan ngăn chặn, cả hai đều giáp với Thông Lĩnh. Những điều ghi trong *Tây vực truyện* kỳ thực là bốn địa Thập Lý Mộc đời Hán. Theo *Hán kỷ* của Tuấn Duyệt thì những nước đó phải trừ đi các nước lớn nhỏ, ngoài *Lâu Lan*

mà chia thành. Tác giả nói: Nước Nhục Khương, nước Thả Mạt... cả thấy 27 nước là những nước nhỏ. Nhỏ là 700 hộ, lớn là nghìn hộ. Nước Vũ Mi, nước Vũ Chân... cả thấy chín nước đều lớn vừa, nước nhỏ hơn nghìn hộ, nước lớn có sáu, bảy nghìn hộ. Sách *Tục Hán thư* của Tư Mã Bưu nói: Đến Ai, Bình có 55 nước. Ai chỉ Hán Ai đế thời Tây Hán (năm 6-1 trước CN), Bình là Bình đế (năm 1-5 CN). Những ghi chép đó chứng tỏ trước và sau Công nguyên, ở đó có 55 nước, từ 700 hộ đến 7.000 hộ. Với quy mô ấy thì đương thời trong bốn địa có hơn 50 toà thành lớn nhỏ, khá thịnh vượng. Và lại *Hán kỷ* của Tuân Duyệt và *Hán thư - Tây vực truyện* ghi chép về hộ khẩu, mà không thống kê các tầng lữ ở khu vực Phật giáo thịnh hành này. Thí dụ VuChân quốc (nay là nước Hoàn Diên) Tuân Duyệt cho là nước lớn vừa còn *Hán thư, Tây vực truyện* ghi nước ấy có ba nghìn ba trăm hộ 19.300 nhân khẩu, hai nghìn bốn trăm tinh binh. Nhưng đời Tấn, khi hoà thượng Pháp Hiên đi qua nơi đây, trong cuốn *Pháp Hiên truyện*, ông ta ghi chép những cái ông ta mục kích: Nước này đông vui, nhân dân thịnh vượng, chúng tăng có đến vạn người. Chỉ một ngôi chùa tên là Cù Phu đế cũng có đến 3 nghìn tăng. Có nhiều chùa lớn như thế. Trong nước này có 14 chùa lớn, không kể các chùa nhỏ. Cho nên, những thành thị ấy xứng đáng gọi là thông đô đại ấp. Hiện nay, những thành cổ ấy có nhiều ngôi đã được khai quật giữa sa mạc như thành cổ Lâu Lan ở phía Bắc, Ni Nhã cổ thành ở phía Nam, quy mô đều to lớn. Những điều đó có thể chứng

minh cho lời luận đoán của Trúc Khả Trinh rằng khu vực ấy đã từng có khí hậu ôn hoà ẩm áp.

Dương thời công nông nghiệp ở khu vực này cũng khá phát triển. Lấy công nghiệp luyện sắt làm ví dụ. Quy mô khá lớn. Sách *Thuỷ kinh*, *Hà thuỷ chú*, *Tây vực ký* của họ Thích nói: Ban đêm lửa đỏ rực, ban ngày thì khói, người ta lấy sắt ở núi để luyện thép dùng trong 36 nước. Núi ấy tên là núi Khuất Thu, cũng gọi là Quy Tư tức là dãy núi Khố Xa ở miền Bắc bốn địa ngày nay. Toàn vùng ven của bốn địa Tháp Lý Mộc và ven các nhánh sông Tháp Lý Mộc ở giữa bốn địa có nhiều ốc đảo cây cỏ um tùm, tiềm lực phát triển nông nghiệp rất lớn. Từ thời Tây Hán đã xây dựng nhiều đồn điền, như ở vùng Khố Xa nói trên. Sách *Thuỷ kinh*, *Hà Thuỷ chú* nói: "Trước kia, Hán Võ đế thông Tây vực, đặt hiệu úy, đồn điền ở đây. Đô úy Tang Hằng Tường trong lời tấu đã nói: Phía đông Luán Đài, đất rộng, nhiều cỏ nước có thể tưới trên hàng nghìn khoảnh, khí hậu ôn hoà, ruộng đất tốt, có thể đào ngòi rãnh, trồng ngũ cốc, thu hoạch bằng Trung Quốc. *Hà thuỷ chú* lại ghi: "Sách lệ ở đồn điền Lâu Lan như sau: Ruộng lớn ba năm, lúa tích lại được hàng trăm vạn斛. Do đó có thể thấy tình hình chung của nông nghiệp. Tất nhiên, nông nghiệp ở khu vực khô hạn này thì thuỷ lợi hết sức quan trọng, cũng là điều Tang Hoảng Tường nói nên đào nhiều ngòi rãnh". Về mặt này, nhân dân lao động ở bốn địa có nhiều kinh nghiệm. Không những họ lợi dụng nước ở hồ,

ở sông, mà còn lợi dụng cả nước tích tụ trong lòng đất. Đó là việc khoan giếng để lấy nước tưới ruộng.

Giếng khoan ở thời cổ đại gọi là "tĩnh cù". Sách *Sử ký Hà cù thu* chép. Đó là những nguồn dẫn nước dưới lòng đất ở sa mạc mà tưới ruộng và là sáng tạo của tộc Duy ngô nhĩ ở trong bốn địa. Mỗi giếng có ba phần, ngòi trên mặt đất, ngòi ngầm và giếng đứng. Lúc người ta đào ngòi ngầm ở trong lòng đất, thì cứ 20 - 30 m phải đào một giếng thẳng đứng để đưa bùn cát lên. Ở những đoạn thuận lợi về địa hình, địa chất thì đào ngòi trên mặt đất, đưa nước ở ngòi ngầm lên để tưới ruộng. Độ sâu của giếng thẳng đứng thì tùy theo độ dốc từ nguồn nước ra ngòi ngầm mà thay đổi. Giếng sâu nhất tới mấy mươi mét. Mỗi "tĩnh cù" cũng phải đào trên dưới 10 giếng thẳng đứng, mỗi tĩnh cù dài trên ba km dài nhất là trên 10 km. Ngòi ngầm càng dài thì càng đến chỗ sâu có nước, nước đưa lên miệng giếng càng nhiều. Ưu điểm của "tĩnh cù" là kết cấu giản đơn không có thiết bị gì, mà dòng nước, lượng nước hàng năm rất ổn định vì ngòi ngầm không bị mặt trời chiếu dọi nên nước ít bị bốc hơi. "Tĩnh cù" ở bốn địa có một ý nghĩa rất lớn.

Trong lịch sử bốn địa Thập Lý Mộc có một giá trị lớn về giao thông. Giao thông trên sa mạc vốn rất khó khăn. Sách *Pháp hiến truyện* từng ghi: từ nước Ô Di (nay là huyện tự trị Yên Kỳ tộc Hồi) đến Vu Chân, lộ trình trên sa mạc như sau: Trên đường đi không có dân cư, đi trên cát khó khăn, gian khổ, không gì so sánh được. Nhưng đoạn đường ấy

chính là con đường tơ lụa trú danh. Từ Hà Tây đi phía tây, qua Dương quan thì theo mép nam bốn địa Tháp Lý Mộc đi qua Thiện Thiện (nay là Nhược Khương). Đoạn đường Vũ Chân ấy là đoạn phía nam đường tơ lụa. Từ Đôn Hoàng qua Cao Xương (nay là Thổ lỗ phồn), Quy Tư là đoạn phía bắc đường tơ lụa từ Quy Tư xuyên qua Tháp khắc la mã can đến Vu Chân là đoạn đường tắt của đường tơ lụa ở giữa. Cho nên bốn địa Tháp Lý Mộc là bản lề giữa con đường tơ lụa.

Bốn địa Tháp Lý Mộc là vùng đất xa xôi, rộng lớn, thần bí, cả thế giới truyền tụng. Tây vực là nước láng giềng đã có một thời phồn vinh, nhưng thời Kỳ hà khô hạn đã xua đuổi dân cư, gió cát vùi lấp các thành thị. Trên con đường tơ lụa giao thông Đông Tây ấy đã có bao nhiêu lạc đà, lừa ngựa đi về trên vùng cát Hãn hải mệnh mang và đã gặp bao nhiêu gian khổ như Pháp Hiển kể. Đến cuối thế kỷ 19, một số nhà thám hiểm phương Tây cũng đi qua đây như "Tư văn hải định", người Thụy Điển. "Tư Đán Nhân", người Hung ga ri, quốc tịch An-n, "Ba Hy Hoà", người Pháp, "Phổ Nhĩ nhiệt ngoã tư cơ", người Nga... Họ phát hiện được khá nhiều ngôi thành cổ giữa sa mạc và mang đi khá nhiều văn vật quý giá. Tất nhiên, họ cũng đã gặp nhiều gian nan nguy hiểm. Như năm 1895 "Tư văn hải định" dẫn một đội thám hiểm từ sông Diếp Nhĩ Khương men theo Mạch cái để tiến sâu vào sa mạc, kế hoạch là vượt sa mạc đến sông Hoà Chân. Đi hơn một tháng, nhiều người chết khát nhưng chính ông thì thoát

chết, thật là may mắn. Nhưng màn bí ẩn của bốn địa Tháp Lý Mộc vẫn chưa hoàn toàn được vén lên.

Từ khi nước Cộng hoà nhân dân Trung Hoa thành lập, nhiều đội khảo sát tổng hợp đã được tổ chức để khảo sát bốn địa này và cũng đã gặp nhiều khó khăn, thậm chí nhiều người đã hy sinh, nhưng dần dần đã khám phá ra nhiều điều bí ẩn. Phần khởi nhất là biết được ở cái sa mạc mênh mông này là một vùng mỏ dầu lớn. Cái sa mạc mênh mông nằm ngủ hàng ngàn vạn năm ấy đến thế kỷ này nhất định sẽ có nhiều chuyển biến kinh thiên động địa.

NƠI CÓ NHIỀU MỎ MUỐI LỚN NHẤT TRÁI ĐẤT:

Bồn địa Sài Đạt Mộc

Từ Kiện Thành

Bồn địa, hình tam giác không đều, phía tây rộng, phía đông hẹp, nằm ngang giữa bắc cao nguyên Thanh Tạng miền tây tỉnh Thanh Hải, núi Côn Luân núi Lễ Liên và núi A Nhĩ Kim xanh ngắt, là bồn địa Sài Đạt Mộc.

Cũng giống như bồn địa Thập Lý Mộc, Bồn địa Sài Đạt Mộc thuộc vùng hoang mạc hết sức khô cằn bên trong có nhiều sa mạc và qua bích (tiếng Mông cổ nghĩa là đất cát). Bồn địa này cao hơn mặt biển 2500 - 3000m, địa thế cao hơn bồn địa Thập Lý Mộc. Đông - Tây dài khoảng 850 km, nam bắc chỗ rộng nhất là 250 km, diện tích 22 vạn km², ở giữa trũng xuống thành hồ nước. Nhưng ở vùng đất cao, giá lạnh, sinh vật hiếm hoi, điều kiện tự nhiên không lấy gì làm ưu việt, là một kho báu xa xôi và nổi tiếng.

Số là, trong bồn địa Sài Đạt Mộc, ẩn giấu dưới đất nhiều mỏ kim loại phẩm chất cao, chất lượng tốt, kim loại màu như chì, thiếc, sắt, mang gan, vàng, bạc. Lại còn có than đá, khí thiên nhiên, dầu mỏ, amiăng, hơn mười loại mỏ, trong đó nổi tiếng nhất, trữ lượng nhiều nhất là mỏ muối thiên

nhiên, mỏ muối hàm chứa nhiều nguyên tố hoá học quý giá và muối khoáng.

Đúng là bốn địa Sài Đạt Mộc là một thế giới muối nổi tiếng. Tiếng Mông Cổ, Sài Đạt Mộc có nghĩa là đầm muối. Trong bốn địa phân bố hơn 100 mỏ muối to nhỏ. Có ba mỏ muối lớn nhất là mỏ Sát Nhĩ Hãn, mỏ Kha Kha, mỏ Trà Ca. Thứ đến là Tây Đài Cát Nãi Nhĩ, Đông Đài Cát Nãi Nhĩ và Đại Sài Đán tương đối lớn.

Khảo sát sơ bộ trữ lượng muối trong bốn địa Sài Đạt Mộc hơn 60 tỷ tấn chiếm trên nửa trữ lượng muối trên toàn quốc đã khảo sát được rõ ràng. Đó là nơi có nhiều mỏ muối lớn nhất thế giới. Muối ở đó có thể đắp thành một chiếc cầu dài 6 m rộng 12m nổi quả đất và mặt trăng. Nếu chia cho toàn thể người Trung Quốc thì mỗi người bình quân được hơn 50 tấn, nếu chia cho nhân dân toàn thế giới thì đủ ăn trong hai nghìn năm. Ở Sài Đạt Mộc, không những trữ lượng mỏ muối nhiều mà điều kiện tàng trữ cũng tốt. Tầng muối chỉ cách mặt đất 12mm, đến mấy mm, dày từ mấy mét đến trên 20 mét, có thể khai thác lộ thiên. Đồng thời, trữ lượng muối cũng tương đối tập trung như mỏ muối Trà Ca, trữ lượng mỗi km^2 là trên 370 vạn tấn. Mỏ muối Kha Kha 750 vạn tấn. Bốn địa Sài Đạt Mộc nhiều mỏ muối như vậy nên công nghiệp hoá học ở Thanh Hải có tác dụng cực kỳ to lớn đối với nền công nghiệp hoá học Thanh Hải.

Trong bốn địa Sài Đạt Mộc có một đoạn đường gọi là "cầu muối vạn trường", đó là đoạn đường dài 36 km từ mỏ muối lớn nhất Trung Quốc (mỏ muối Sát Nhĩ Hãn) đắp thành mặt đường rộng thênh thang, sạch sẽ, sáng loáng, xe ô tô có thể chạy rất nhanh. Nếu phát hiện thấy mặt đường không bằng phẳng, thì công nhân sửa đường chỉ cần lấy nước muối ở ven đường tưới vào là mặt đường lại như tấm gương. Nhiều ngôi nhà ở đây cũng vậy, dựng bằng những tảng muối (tảng muối lấy keo muối làm chất kết dính) kiên cố như đá hoa cương. Đứng xa nhìn những ngôi nhà ấy giống như làm bằng băng, khi ánh sáng mặt trời chiếu xuống thì lấp lánh đủ năm màu, người ta có cảm tưởng như là cung điện thủy tinh trong thế giới thần thoại. Người ta không sợ nước mưa làm cho muối tan bởi vì khí hậu nơi đây cực kỳ khô ráo. lượng mưa quanh năm chỉ 24 - 30mm mà thôi, cho nên ở trong nhà muối cũng không phải lo, cứ ngủ yên giấc.

Vì sao mà bốn địa Sài Đạt Mộc có nhiều mỏ muối như vậy? Điều đó phải dựa vào lịch sử cấu tạo địa chất và hoạt động địa chất mới giải thích được. Nguyên là cách đây 6.000 - 7.000 vạn năm, Bốn địa Sài Đạt Mộc là một cái hồ rộng lớn, bấy giờ khí hậu ẩm áp, mưa nhiều, sinh vật sinh sôi nảy nở. Một số lớn xác sinh vật chôn chất lên nhau làm thành cơ sở vật chất cho dầu mỏ. Cách đây khoảng 2000 đến 3000 vạn năm, khí hậu trở nên khô hạn, nước trong hồ bị đun sôi đóng cục, trải qua một thời kỳ lịch sử dài đằng dặc

các loại muối trầm tích dưới đáy hồ cuối cùng đã trở thành khu vực có mỏ muối nhiều nhất thế giới.

Trước thời kỳ dụng nước, cái bồn chứa dụng của bấu Sài Đạt Mộc này có của quý mà không có người khai thác, có đất mà không có người cày bừa trồng trọt, Nam Côn Luân, Bắc Lễ Liên, Hãn hải dưới núi rộng tám trăm dặm, tám trăm dặm Hãn hải mà không có người ở, câu đó đã tả đúng cảnh tượng đương thời. Ngày nay, vùng đại tây bắc được khai phá thì khu vực Sài Đạt Mộc quý giá kia nằm ngủ hàng nghìn năm trở thành miếng đất công nghiệp mới ở đại Tây bắc Trung Quốc.

NGỌN NÚI CAO NHẤT THẾ GIỚI

Châu mục lãng mã (Chô lô lông ma)

Cao Tuyết Ngọc

Ngọn núi Châu mục lãng mã (Chô lô lông ma) lừng danh thế giới là ngọn núi chính của dãy Hi mã Lạp sơn (Hymalaya), cao hơn mặt biển 8848,13m, nó hùng cứ trên dãy núi này, chọc lên trời xanh và là ngọn núi cao nhất thế giới.

Tiếng Tạng, Châu mục lãng mã có nghĩa là nữ thần. Trong sách Trung Quốc, từ rất lâu đã có ghi chép rõ ràng về nó. Đời Nguyên, gọi là Thứ nhân mã, năm 1717 (Khang Hy đời Thanh năm thứ 56), trắc lượng viên, người Trung Quốc, qua đo đạc mà biết được Châu mục lãng mã là ngọn núi cao nhất thế giới và đặt tên là "Châu mẫu lãng mã a lâm". Năm 1771 (trong sách *Cần Long nội phủ du đồ đối* là Châu mục lãng mã a lâm". Năm 1952, chính phủ Trung Quốc chính thức định danh là Châu mục lãng mã.

Châu mục lãng mã cao ngất, trông giống một toà Kim tự tháp. Đỉnh núi có hình dạng một cái xương cá từ đông nam hướng sang tây bắc, dài hơn 10 m, rộng không đầy 1m, hiểm trở, cao vút. Đứng trên đỉnh Châu phong giống như đang

đứng trong mây tầng mây. Suối núi sương mù bao phủ, xung quanh mây trải ra như biển. Lúc trời tạnh ráo, nhìn hết tầm mắt thấy cảnh sắc đất liền trong vòng 360 km. Lúc khí trời thay đổi, gió trên đỉnh núi thổi rất mạnh, sương tuyết dày đặc, khó lòng đứng vững. Trên đỉnh núi hàng năm nhiệt độ 30 - 40 °C dưới 0, không khí ở đó loãng lượng oxy và chỉ bằng một phần tư ở khu vực bình nguyên miền đông Trung Quốc. Địa thế cao hiểm, khí hậu ác liệt nên người ta so sánh với Nam Bắc cực và gọi Châu mục lãng mã là cực thứ ba của địa cầu.

Châu mục lãng mã là trung tâm hoạt động của sông băng trên núi, trong phạm vi 5.000 km² có 548 sông băng to nhỏ, diện tích đến hơn 1600 km², chỉ Bắc cực mới có 217 sông băng mà thôi. Sông băng Nhung bố trí danh là ở đây, dài 22 km, diện tích 87 km². Từ 500m đến 6.300m cao hơn mặt biển là rừng tháp băng. Trong cái cung điện nghệ thuật thủy tinh do thiên nhiên điêu khắc ấy có một tháp thủy tinh màu xanh liên một dãy, có chỗ giống như măng tre nhọn hoắt, có chỗ giống tường thành thời cổ, có cái như hoả tiễn sắp bắn đi. Còn có hàng nghìn trụ băng, rèm băng, tường băng, động băng, gò băng... đủ kiểu, dưới ánh sáng mặt trời trông trắng lệt vô cùng. Thật là một cảnh sắc tuyệt vời.

Ban ngày, trên Châu phong có thể thấy một thứ kỳ vân (mây cò) đặc biệt, trông vào thứ mây đó có thể phán đoán được sức gió mạnh hay yếu, như một cái tiêu chí. Khi kỳ vân

bay lên phía trên thì biết lên cao gió nhẹ, khi kỳ vân ngang với đỉnh núi thì biết gió cấp 9, cho nên người ta gọi kỳ vân là cái tiêu chí hướng gió cao nhất thế giới. Khi màn đêm buông xuống thì Châu phong lại có một cảnh trí khác. Quần sơn chìm trong bóng tối nhưng ánh tịch dương còn sót lại vẫn chiếu sáng đỉnh núi cao giống như một chiếc mũ vàng đẹp đẽ đặt trên ngọn Châu phong. Không khí ở đây tình khiết, nên trong suốt, đêm màu lam thẫm trông trời rất gần. Các ngôi sao vừa sáng vừa to giống như những viên đá quý khảm vào bầu trời cứ lấp lánh, cho người ta có cảm giác như "Đưa vào trời mà với tới trăng sao".

Đương nhiên, muốn thưởng thức cái phong quang vô hạn ấy của Châu phong không phải chuyện dễ dàng gì. Bao nhiêu năm nay, Châu mục lãng mã là một thiên hiểm mà con người khó lòng vượt nổi, mà chỉ nhìn vọng tới mà khen nước nở. Cho đến tháng 5 năm 1960, đội leo núi Trung Quốc đã khắc phục khó khăn nguy hiểm, lần đầu tiên cắm ngọn cờ đỏ năm sau trên đỉnh núi, mới thực hiện được nguyện vọng lâu đời của loài người chinh phục Châu mục lãng mã.

QUẢ TIM CỦA CHÂU Á:

Dãy núi Thiên Sơn.

Khuyết Duy Dân

Một trong ba khu tự nhiên lớn của Trung Quốc - Khu khô hạn Tây bắc là một phần của khu hoang mạc thảo nguyên của đại lục Âu - Á. Khu này nằm sâu trong đất liền, lại có những dãy núi cao bao bọc xung quanh, hầu như không bị gió mùa của các đại dương ảnh hưởng, khí hậu chủ yếu là khô hạn hoặc nửa khô hạn, khắp nơi có sa mạc, các dòng nước trên mặt đất phần lớn là nước của những cơn mưa lớn có tính chất tạm thời. Các loài động vật ở đó so với khu gió mùa ở phía đông ít hơn nhiều. Khu này lại gồm có khu thảo nguyên ôn đới Nội Mông và khu hoang mạc ôn đới và ôn đới ẩm Tây Bắc. Trung bộ khu hoang mạc Tây bắc từ cao nguyên Pa mia trải dài sang phía đông đến biển cát mênh mông không bờ bến giống như một bán đảo, có một dãy núi lớn nằm ngang: ấy là dãy Thiên sơn. Về vị trí địa lý thì dãy Thiên sơn ở chính giữa đại lục châu Á, có người ví với quả tim của châu Á mà trong lịch sử văn minh thế giới thì đó là trung tâm giao lưu văn hoá Đông Tây thời cổ đại, có nhiều trang sử phồn vinh mê hoặc lòng người.

Dãy Thiên sơn từ đông sang tây dài 2.500km từ nam lên bắc rộng 100 - 400 km, phân chia thành Tây Thiên sơn thuộc Liên xô cũ và Trung Thiên sơn, Đông Thiên sơn thuộc Trung Quốc. Trung Thiên sơn và Đông Thiên sơn dài khoảng 1.700 km tổng diện tích khoảng 24,4 vạn km² do 20 dãy núi chạy song song hướng đông tây trong đó có nhiều bồn địa giữa núi, hình quả ấu, do nhiều hang hốc cấu thành, lớn nhất là Y li cốc. Đường phân thủy cao hơn mặt biển trên 3.000 - 4.000 m, ngọn cao nhất là ngọn Thác Mộc Nhĩ cao hơn mặt biển đến 7.435,3m.

Về cấu tạo địa chất thì dãy Thiên sơn là những nếp nhăn của địa tạo Thiên sơn. Địa tạo Thiên sơn hình thành vào thời Hán vô kỷ sơ kỳ đến thời cuối Vận động tạo sơn Gia lý, đồng thì phát sinh nếp nhăn thời kỳ vận động tạo sơn Hoa lục - tây lại phát sinh sự trở lại toàn diện. Sau thời kỳ vận động tạo sơn Trung Ấn, Yên sơn và Hy ma lay a thì sản sinh những chỗ hõm trước núi và giữa núi, do đó mà vùng sơn địa này nhiều nếp nhăn đứt đoạn lừng danh thế giới.

Về địa mạo, từ thấp lên cao dãy Thiên sơn chia ra làm bốn giải đất: 1. Dưới 1.000m so với mặt biển, lượng nước mưa dưới 100 - 200mm tác dụng của việc lở khó là chủ yếu, 2. 1.000 - 3.000m so với mặt biển, lượng mưa: 500 - 1.000mm chủ yếu là tác dụng của nước chảy, 3. 3.300 - 3.800m so với mặt biển là địa mạo lưu lại dấu tích của sông băng thời cổ đại, tuyết đóng theo mùa khoảng tháng 10, tác dụng của

sương đọng là chủ yếu, 4. Trên 3.800 - 4.200m so với mặt biển, nhiều nham thạch cứng tác dụng của băng tuyết của kỷ thứ và băng tuyết hiện nay.

Về khí hậu, dãy Thiên sơn cao ngất kéo dài đến trung bộ Tân Cương giống như một cái mái che khổng lồ phân chia khu hoang mạc ôn đới bốn địa Hoài Khát Nhĩ và khu hoang mạc ôn đới ẩm bốn địa Tháp Lý Mộc thành ra hai vùng nam và bắc có đến trên 200 con sông bắt nguồn từ "thấp đảo" của Thiên sơn, lưu lượng hàng năm là 439 tỷ m³, trong đó có những con sông trong đất liền Trung Quốc như sông Y lê và sông Tháp Lý Mộc có diện tích lưu vực rộng nhất. Do quy luật phân bố lượng nước, lưu lượng các con sông "thấp đảo" đưa ra ở sườn phía bắc nhiều hơn sườn phía nam. Do đó, khu bắc Thiên sơn ẩm ướt hơn khu nam nhiều, chủng loại, số lượng, diện tích phân bố của khu bắc cũng hơn hẳn khu nam. Hoàn cảnh sinh thái như thế, nên từ xưa đến nay, bất cứ dân tộc nào ở khu bắc Thiên sơn đều sinh sống theo kiểu du mục là chủ yếu. Còn ở khu nam Thiên sơn, có nhiều con sông do nước từ các hang hốc khe suối đổ xuống, dải ven bắc sa mạc, lại có nước trên mặt đất chảy xuống biển thành những ngòi nước ngầm, nhiều đến hàng nghìn. Nhân dân lao động ở đây, từ xưa, đã lợi dụng nước trên mặt đất, lại phát minh ra việc đào giếng lợi dụng nước ngầm dưới đất mà tưới ruộng đồng, hình thành nhiều khu nông nghiệp ốc đảo. Phía bắc Thiên sơn ở những sơn khẩu hội tụ nhiều dòng sông, cũng có không ít khu nông nghiệp bìa bắc Trung Thiên

son. Vì dân tộc du mục phía bắc Thiên sơn không cư trú chỗ nào nhất định, chỗ nào có cỏ thì ở, di chuyển luôn luôn nên nhân dân Thiên sơn chủ yếu là dân tộc nông nghiệp ốc đảo ở nam Thiên sơn và vùng ven miền Bắc.

Khu nông nghiệp ốc đảo là những khu vực cô lập và về địa lý tự phong bế nên ở thời kỳ đầu lịch sử, có lợi cho sản xuất phát triển trong khu vực và có tác dụng bảo hộ sức sản xuất. Nhưng theo sự phát triển của sức sản xuất và sự tăng trưởng của nhân khẩu, khu nông nghiệp ốc đảo càng ngày càng trở ngại sự mở rộng sức sản xuất và nâng cao đời sống của nhân dân. Để vượt những trở ngại ấy, nhân dân nông nghiệp ốc đảo tăng cường việc đi lại liên lạc với nhau và tất nhiên là với Trung Nguyên phần lớn từ phía tây Thiên sơn và phía đông khu trung đông Thiên sơn. Đội ngũ thương nhân khu vực Mông Cổ trực tiếp tiếp xúc đã đưa lại phồn vinh khiến cho cả xã hội ốc đảo thay đổi hẳn. Từ xã hội nông nghiệp đơn thuần biến thành một xã hội nông thương nghiệp đặc thù, lại giao lưu với các dân tộc đông tây tiếp thu khá nhiều văn hoá ngoại lai. Về các mặt làm cho văn hoá ốc đảo trở nên phong phú, nhiều hình nhiều vẻ.

Các ốc đảo ven nam bắc dãy Thiên sơn giống như bến cảng, ven bờ bán đảo Thiên sơn hình thành hai dãy chuyển nối liền Đông Tây, cùng với đường mậu dịch Đông tây men rìa nam sa mạc lớn Tháp khắc là mạch can cộng thành ba

con đường buôn bán đó là con đường tơ lụa mà đoạn đường này là đoạn đường chủ yếu của đường tơ lụa trú danh.

Đường tơ lụa không phải chỉ là đường mậu dịch chủ yếu đưa hàng tơ lụa Trung Quốc ra nước ngoài mà cũng là đường truyền bá văn hoá phương Tây, mà những ốc đảo nam bắc Thiên sơn là những điểm tiếp xúc của văn hoá Đông Tây. Vì thế có người ví dãy Thiên Sơn như là đường phân thuỷ văn hoá Đông Tây. Thật là thích đáng.

Đáng lý xã hội loài người ở địa khu Thiên sơn phải có một lịch sử lâu đời nhưng chính thức được thấy ghi chép lại là bắt đầu từ Tây Hán. Từ Hán đến Tuỳ Đường, địa khu Thiên Sơn đều thuộc lãnh thổ Trung Quốc. Triều Hán đặt ở đây đô hộ phủ Tây vực, triều Đường đặt đô hộ phủ An Tây để bảo vệ sự yên ổn ở các ốc đảo đảm bảo cho con đường tơ lụa được thông suốt, không bị trở ngại. Vương triều Trung Nguyên từng đấu tranh kịch liệt trong thời gian dài với các thế lực du mục ở miền bắc và miền nam. Cuối cùng củng cố được địa vị thống trị ở địa khu này. Số đông người tộc Hán không ngừng đến định cư ở đây, cùng lao động với nhân dân địa phương. Văn hoá tiên tiến đời Hán dần dần bắt rễ ở đây. Sử chép "ngôn ngữ của họ cũng giống như Trung Quốc", văn học cũng giống như Hoa Hạ, hình pháp, phong tục tập quán, hôn nhân tang tế so với Hoa Hạ cũng đại đồng tiểu dị. Những điều đó chứng tỏ người tộc Hán với dân tộc ở xã hội

ốc đảo hoà hợp làm một làm thành một bộ phận tổ thành dân tộc Trung Hoa.

Dãy Thiên sơn không những là đường phân thủy văn hoá Đông Tây cũng làm cho xã hội du mục ở miền bắc và xã hội nông nghiệp ở miền nam vốn cách trở lại được liên hệ với nhau. Khi hai dân tộc đối địch với nhau thì dãy Thiên sơn là một tấm bình phong phòng ngự thiên nhiên, nhưng khi họ giao tiếp với nhau buôn bán với nhau thì ở đây lại mở nhiều con đường qua lại, thậm chí liên tiếp tổ chức thành thương đội, dân tộc du mục cung cấp vũ trang, dân tộc nông nghiệp cung cấp tài lực, vật lực. Lại thường có dân du mục, qua các con đường nam bắc Thiên sơn tiến vào các ốc đảo mà trở thành nhà nông. Tình hình lịch sử ấy ở dãy Thiên sơn có nhiều điểm giống tình hình lịch sử của Vạn Lý trường thành. Trong lịch sử, Vạn Lý trường thành là chướng ngại vật mà con người làm ra để phong ngự dân tộc du mục phương bắc xâm chiếm phương nam, một mặt, nó cách ly xã hội du mục và xã hội nông nghiệp, mặt khác nó lại làm cho hai dân tộc tiếp xúc, hoà giải với nhau, như ở các nơi quan yếu của Trường thành, người ta đã lập ra nhiều chỗ để tiện trao đổi, buôn bán với nhau. Cũng có dân tộc du mục vượt qua Trường thành vào Trung nguyên ở phía nam mà trở thành dân nông nghiệp. Qua những sự thực lịch sử ấy, có thể thấy dãy Thiên sơn mặc dù là sơn địa có nhiều nếp nhăn

tự nhiên vẫn có thể cho là bức vạn lý trường thành trải dài về phía tây.

Dãy Thiên sơn là một dãy núi chủ yếu của Trung Quốc mà cũng là một sơn hệ to lớn trên đại lục Âu Á. Lịch sử xã hội loài người địa khu Thiên sơn là một chương quan trọng của lịch sử Trung Quốc, Á châu và thế giới thời cổ đại. Sự tiếp xúc giữa văn hoá Đông Tây và sự giao lưu giữa dân tộc du mục và dân tộc nông nghiệp ở chỗ kinh vì tuyến giao nhau này đã tạo thành một bản đồ lịch sử vô cùng đẹp đẽ và nhiều màu sắc.

VỊ TỔ CỦA QUẦN SƠN:

Núi Côn Luân.

Trần Kiều

Núi Côn Luân là một toà danh sơn hùng vĩ và thần bí. Núi cao vút và thân núi trải dài, nguồn gốc phức tạp, không có dãy núi nào trên địa cầu so sánh được.

Núi Côn Luân là một sơn mạch uốn nếp từ lâu đời. Nó bắt đầu từ đông bộ cao nguyên Pa mia kéo dài về phía đông phân chia Tân Cương và Tây Tạng. Chỗ cao nhất so với mặt biển khoảng 5.000 đến 7.000m. Ngọn chính là núi Mộc Căng Tháp Cách ở biên giới Tân Cương và Tây Tạng, cao tới 7.723m so với mặt biển. Ngoài ra núi Như Công Cách Nhĩ (7719m), núi Mộ Sĩ Tháp Cách (7546m) đều mây mù che phủ, tuyết trắng phau phau, trên địa cầu không có mấy ngọn như thế. Dãy núi ấy từ đông sang tây dài 2.500 km, như một bức bình phong vĩ đại, độc nhất vô nhị, đứng giữa hai khu truyền kỳ là bốn địa Tháp Lý Mộc và cao nguyên Khương Đường. Đoạn phía đông Côn Luân tuy thấp hơn đoạn phía tây nhưng địa hình phức tạp hơn nhiều. Núi chia thành ba nhánh, từ bắc xuống nam, nhánh bắc gọi là núi Lệ Man Tháp Cách, tạo thành bờ tây nam bốn địa Sài Đạt Mộc,

nhánh giữa gọi là A Nhĩ Cách Sơn trải dài về phía đông thành núi Bồ Nhĩ Hãn Bồ Đạt Sơn và A Nê Ma Khanh Sơn. Dây núi này theo tiếng Tạng có nghĩa là núi Tổ Phụ Đại Mã Thần, tiếng Hán có nghĩa là núi đá chống, lại là một dãy núi thần thoại. Nhánh nam là núi Khả Kha Tây Lý Sơn, phía đông trải dài thành Ba Nhan Cách La Sơn, đó là nơi phát nguyên và núi phân thủy của hai con sông lớn là Trường Giang và Hoàng Hà. Núi Côn Luân trải về phía đông cho đến biên giới Tứ Xuyên tiếp đó là núi Dân sơn và Cùng Lai sơn và là chỗ bắt đầu của Tần - Lĩnh của Quảng Nghĩa. Mở bản đồ địa hình Trung Quốc ra thì thấy núi Côn Luân hùng cứ khoảng giữa toàn quốc. Sơn mạch toàn quốc to hoặc nhỏ hầu hết đều là chi nhánh của núi Côn Luân. Khi chưa ai biết khoa học địa chất và địa mạo, từng lưu hành thuyết cho rằng Côn Luân là vị tổ của quần sơn. Tất nhiên thuyết ấy sai lầm. bởi vì sơn mạch trên đại lục nổi lên từ những niên đại địa chất khác nhau. Có cái thuộc thời cổ sinh, có cái thuộc thời trung sinh, cũng có cái thuộc thời tân sinh. Thí dụ núi Côn Luân là sơn mạch uốn nếp từ thời cổ sinh, còn sơn mạch Hy ma lay a đến thời Tân sinh mới uốn nếp, không thể khiên cưỡng cho là một đực. Nhưng xem địa đồ thì người ta thấy Côn Luân quả có hình thể nâng đỡ quần sơn. Quả thực trông nó khác hẳn, với ý nghĩa ấy, mà nói là vị tổ của quần sơn thì cũng không quá lời.

Núi Côn Luân lại có nguồn gốc phức tạp rất hấp dẫn. Theo các nhà khảo chứng thì Côn Luân là một từ ngoại lai,

nhưng nhập vào Trung Quốc lâu đời nay, và cái tên Côn Luân đã xuất hiện nhiều lần trong các trước tác Tiên Tần. Bấy giờ Côn Luân sơn là một dãy núi trong thần thoại không có vị trí địa lý cụ thể. Sớm nhất là *Sơn hải kinh* và *Sổ từ Sơn hải kinh* hai lần đề cập đến.

Tây sơn kinh nói núi Côn Luân là hạ đồ của Đế và là ngọn nguồn của nhiều con sông Hà thủy, Dương thủy, Hắc thủy, Xích thủy. *Hải nội tây kinh* ghi là phạm vi của hạ đồ rộng tám trăm dặm vuông, cao tám vạn thước. *Sổ từ* thì ghi kết cấu bên trong Côn Luân có Huyền phố, Tăng thành và của bốn phương.

Ngoài ra, một số sách cổ có những đoạn miêu tả thật ly kỳ.

Đến đời Tây Hán sách *Hoài Nam tử* trong thiên *Truy hình huân* tập trung các chuyện thần thoại Tiên Tần viết thành một thiên thần thoại xuất sắc, nói Côn Luân sơn "cao một vạn một nghìn lý một trăm bốn mươi bốn bộ hai thước sáu tấc" bên cạnh có hai trăm bốn mươi cửa rộng trong đó có khuynh cung (cung nghiêng) triển ốc (nhà xoáy), huyền phố (vườn treo) lương phong (gió mát), phàn đông (cây ngô đông làm phen đậu) trên núi có Hà thủy, Xích thủy, Nhược thủy, Dương thủy, bốn con sông, đó là suối thần của Đế, Đế lấy nước ở nước ấy để luyện thuốc và tưới vạn vật ở trên cao. Núi Côn Luân chia ra thành bậc núi Lương phong Huyền phố, Thượng thiên, Thượng thiên là chỗ Đại đế ở.

Từ một dãy núi trong huyền thoại núi Côn Luân trở thành một dãy núi có thực ở vào thời Hán Võ đế (126 tr CN trở đi). Căn cứ vào *Sử ký, Đại uyển liệt truyện*.

'Hán sử đi hết nguồn sông, nguồn sông ở Huyền phố lấy về nhiều ngọc thạch nhà vua theo đồ thư cổ đặt tên núi là Côn Luân sơn'.

Ở đây Hán sử chỉ Trương Khiên, nhà vua đương nhiên chỉ Hán Võ đế. Nguồn sông nói ở đây thực tế là một chi lưu của sông Thập Lý Mộc và thượng lưu sông Diên hà. Điều đó là do Trương Khiên đặt ra, hoặc giả đương thời có truyền thuyết ấy, cái đó thì không biết được. Nhưng nói tóm lại thì do Trương Khiên truyền đi rồi Hán Võ đế đối chiếu lại với cổ thư, do đó mà đặt cho núi có nguồn sông (nay là nguồn sông Hoà Diên) là núi Côn Luân. Còn như đương thời nhà vua theo đồ thư nào thì Tư Mã Thiên đã làm rõ đầu đuôi. Ông nói:

"Sau khi Trương Khiên đi sứ Đại Hạ ngược lên đến nguồn sông. Không xem Bản kỷ mà nói là Côn Luân chẳng? Cho nên nói núi sông của Cửu Châu, Thương thư gần với Sử ký, còn như *Vũ bản kỷ, Sơn hải kinh*" nói có những quái vật, thì ta không dám tin"

Như vậy cổ đồ thư nói ở đây là *Vũ bản kỷ* và "*Sơn hải kinh*. *Vũ bản kỷ* thì mất đã lâu may mà Tư Mã Thiên trong *Đại uyển liệt truyện tán* có dẫn một câu trong sách ấy: *Vũ bản kỷ* nói: sông bắt nguồn từ Côn Luân. Côn Luân cao 2500

lý, nơi mặt trời mặt trăng lặn rồi. Hán Võ đế nói: sông bắt nguồn từ Côn Luân, là căn cứ vào đó. Còn như dựa vào *Tây sơn kinh* thì trừ câu: Sông bắt nguồn từ đó mà chảy về nam, đại khái còn dựa vào *Hải nội Tây kinh* mà nói có chín miệng giếng, lan can bằng ngọc. Vì vậy chuyện đó có thể phù hợp với lời Trương Khiên truyền lại nói núi ấy nhiều ngọc thạch. Thực tế thì như nhà học giả đời Thanh Lý Từ Minh nói: Con sông bắt nguồn từ Côn Luân là theo sách *Sơn hải kinh*, do đó Trương Khiên mới xuyên tạc thêm, còn Hán Võ đế thì vịn vào đó mà làm cho dây núi ấy rạn vỡ!

Chính vì vậy, sau khi Hán Võ định vị cho núi Côn Luân vẫn có nhiều người đưa ra nhiều thuyết kỳ quái về núi thần bí này. Sách *Nghệ văn loại tự* đời Đường dẫn cả thấy 12 loại sách cổ trong đó có *Thủy kinh* và đưa ra nhiều ghi chép muôn hình muôn vẻ về núi Côn Luân. Còn như sách *Thái bình ngự lãm* đời Tống thì dẫn ra vô số lời bàn về núi Côn Luân lấy từ 27 cổ thư. Đến đời Thanh thì nhà sử học Vạn Tử Đồng trong sách *Côn Luân biện*, ông ta chỉ ra rằng: Trước kia bàn về nguồn sông thì ai cũng nói sông từ núi Côn Luân chảy ra, mà các truyền kỳ thì chép khác nhau. Tôi khảo tra các cổ thư thì có mười người nói đến Côn Luân mà truyền kỳ nói có đến bốn nơi: một ở Tây vực, một ở ngoài biển, một ở Tụ tuyến, một ở Thổ Phồn. Lại có một vị cũng người đời Thanh tên là Đào Bảo Liêm, trong sách *Tân mao thị hành ký* lại nói: Núi Côn Luân mà truyền kỳ nói có đến bảy nơi:

một ở ngoài biển, một ở Tây Ninh, một ở Túc Châu, một ở Tân cương, một ở nam Thanh Hải, một ở bắc Vệ Tạng, một ở bắc Ấn độ. Nguồn gốc núi Côn Luân phong phú, nhiều vẻ như thế, khiến người ta phải kinh ngạc mà thán phục.

Nhưng ngày nay, dãy núi trứ danh thần bí này là dãy núi nằm uốn lượn giữa trung tâm đại lục Trung Quốc từ tây sang đông. Địa đồ các nước trên thế giới đều ghi tên Côn Luân cho dãy núi ấy. Côn Luân vốn là tiếng ngoại lai nhưng từ lâu đã thành tiếng Trung Quốc. Sách *Thái huyền kinh* do Dương Hùng đời Tây Hán soạn đã nói: Côn Luân mệnh môg. Tư Mã Quang đời Tống chú: Côn Luân to như con voi trời (thiên tượng). Dùng lời nói của Tư Mã Quang mà giải thích núi Côn Luân thì rõ là núi Côn Luân cao to, hùng vĩ.

"ĐỆ NHẤT KỲ SƠN CỦA NƯỚC CHẤN ĐÁN"

Hoàng Sơn

Mao Tất Lâm

Hoàng sơn dài năm trăm dặm, nằm ngang giữa con sông Dương Tử và Tiền Đường. Ở giữa hạ lưu sông Trường Giang dài nhất và đông nam sông Tiền Đường nổi tiếng của Trung quốc. Đó là núi phân thủy của hai con sông phân bố ở dải biên giới ba tỉnh Cán, Chiết, Chương. Sơn mạch phần lớn là gò, đồi, cao từ 200 - 600m so với mặt biển, trải dài từ tây nam lên đông bắc mấy trăm dặm. Tổng diện tích là 1.200km² đại bộ phận nằm ở miền nam tỉnh An Huy. Khu phong cảnh Hoàng Huy, diện tích 150 km², ngọn chính cao hơn mặt biển 1.800m đó là bộ phận trung tâm của rừng núi Hoàng Sơn. Phong cảnh ở đây đẹp tuyệt vời, sắc núi kỳ lạ, được mệnh danh là " đệ nhất kỳ sơn của nước Chấn Đán". Không những Hoàng sơn là một trong 10 trọng điểm khu phong cảnh danh thắng Trung quốc, mà còn được liệt kê vào mục lục di sản văn hoá tự nhiên của thế giới, một khu du lịch trứ danh thế giới. Theo thống kê của cơ quan du lịch mấy năm gần đây, khách du lịch trong nước và ngoài nước đến Hoàng sơn trèo núi, ngắm phong cảnh có hàng triệu lượt người.

Căn cứ vào sử sách ghi chép thì thời Tần, Hoàng sơn có tên là Nghi sơn. Năm Thiên Bảo thứ sáu đời Đường (747) mới đổi là Hoàng sơn. Tương truyền là vị Hoàng đế Hiên Viên trong thần thoại từng đến đây hái thuốc luyện đan. Cho nên đến ngày nay ở dải Hoàng sơn còn lưu truyền khá nhiều câu chuyện về vị hoàng đế đó. Do đó mà đặt tên là Hoàng sơn. Đời Minh, Từ Hà Khách là một nhà đại lý hành Trung quốc từng đặt chân khắp danh lam thắng cảnh toàn quốc, sau khi du lãm và khảo sát Hoàng sơn không thể không tán tụng: "Đến Ngũ nhạc rồi thì không xem núi nữa, đến Hoàng sơn rồi thì không xem nhạc nữa, ý nói: Đã từng du lãm Thái sơn, Hoà Sơn, Hằng sơn, Hành sơn, Tung sơn rồi thì không cần xem núi nào nữa. Và đã đến Hoàng sơn rồi thì ngay Ngũ nhạc cũng không cần xem. Sự thực đúng như vậy, bởi vì cái vĩ đại của Thái sơn, cái hiểm yếu của Hoa sơn, mây khói của Hành sơn, thác ở Lô sơn, đá kỳ quái ở Nhận đăng, gió mát ở Nga mi thì Hoàng sơn đều có hết. Không lấy làm lạ có người còn nói: Phong cảnh nổi tiếng trong thiên hạ đều tập trung ở Hoàng sơn cả.

Qua nghiên cứu lịch sử địa cầu, chúng ta có thể biết ở thời đại cổ sinh địa chất chỉ có Hoàng sơn ngày nay vốn là biển cả, đại khái hơn một trăm triệu năm trước, vỏ địa cầu vận động lồi lên không ngừng mà thành núi. Thân núi Hoàng sơn chủ yếu là do đá hoa cương màu trắng nhạt và đỏ thít cấu thành. Trên đỉnh núi, trong phạm vi nhỏ mạch nham là thạch anh, đá hoa cương nhưng do các đoạn núi lồi

lên không đều, tính chất của đá cũng khác nhau, hơn nữa ở vùng á nhiệt đới, khí hậu ôn hoà, lượng mưa dồi dào, dòng nước chảy xiết tác dụng của phong hoá bào mòn mạnh mẽ khiến cho vách núi thẳng đứng như cắt gọt, đá lại nằm chèn vênh, địa mạo phức tạp, muôn hình muôn vẻ. Đặc biệt là ba trăm vạn năm lại đây, trải nắng dầm mưa, phong hoá xói mòn, dòng nước đục khoét, tác dụng của trọng lực, việc tạc đèo của sức mạnh thiên nhiên mới có được một thắng cảnh kỳ lạ như ngày nay.

Hoàng sơn như một công viên lớn trên núi cao, có nhiều thắng cảnh, bao gồm đỉnh núi, đá, mây, suối, thác, khe, hồ, động, đầm, tùng, trong đó đá lạ, biển mây tùng lạ, suối nước nóng nổi tiếng nhất xưa nay ai cũng biết, được gọi là "Hoàng sơn tứ tuyệt". Bốn cái tuyệt với đó chiếu rọi vào nhau, vừa yên tĩnh, vừa biến ảo tạo thành một bức tranh tuyệt diệu thiên biến vạn hoá biểu hiện phong cách đặc biệt của Hoàng sơn. Từ những năm 70 Trung quốc mở cửa với người nước ngoài, Hoàng sơn đã hình thành năm khu cảnh lớn: Ôn tuyền, Ngọc Bình lâu, Bắc hải, Vân Cốc tự, Tùng Cốc am.

Nhất tuyệt trong tứ tuyệt của Hoàng sơn là núi đá lạ. Người đời nói có 72 núi nổi tiếng, kỳ thực số lượng rất nhiều không đếm hết, chỗ nào cũng thấy, nhưng theo địa thế và sự phân bố của chúng thì có thể chia làm hai bộ phận, nam bắc Thiên Bình cang làm phân giới. Bộ phận phía nam là Tiền sơn, bộ phận phía bắc là Hậu sơn, phần lớn các núi đá

nham đều hiểm trở hùng vĩ. Tiên sơn có ba ngọn núi chính là Liên Hoa phong (cao hơn mặt biển 1810m) đứng sừng sững giữa hàng vạn ngọn núi, còn Hậu sơn ở phía bắc thì lại có nhiều ngọn núi đá tua tủa hình thù kỳ quái, khéo léo như Bảo Tháp phong, Tỉn phong, Thạch Duẩn cang rất kỳ lạ. Đã từng có câu: "Tiên sơn hùng vĩ, Hậu sơn tú lệ". Ngọn núi đá ở Hoàng sơn, ngọn lẻ cũng như từng khóm, rất đa dạng. Có ngọn như con sư tử ngủ, có ngọn như con ba ba há miệng chờ mồi, có ngọn phảng phất cái giá bút tinh xảo, có ngọn như đoá sen nở xoè trên nền trời. Từ lâu, người ta theo hình dáng, chủng loại mà đặt tên như Liên hoa phong, Lão nhân phong, La hán phong, Ngũ lão phong, Sư tử phong, Tiên nữ phong... ngụ ý khác nhau. Còn như ngọn núi đá nhỏ thì nhiều không kể xiết: Thiên nữ tán hoa, Tiên nữ phiêu hải, Vô Tòng đá hổ, Dương Tử quá hà, Chư Bát Giới ngật tây qua... đều miêu tả giống như in.

Vân hải kỳ diệu cũng là nhất tuyệt trong tứ tuyệt của Hoàng sơn, phong mạo hết sức đặc biệt, mây mù phủ kín. Đó vốn là một hiện tượng tự nhiên, nhưng vì sao mây mù ở Hoàng sơn khác các nơi. Nguyên nhân chủ yếu là Hoàng sơn gần biển, không khí ẩm ướt, ôn hoà, lại thêm thế núi cao, hơi nước dồi dào, nhờ địa hình đưa lên, tụ lại dưới rừng cây mà thành mây mù. Lý lẽ khoa học là như vậy. Trong một năm, có hơn 200 ngày mây mù phủ kín. Lúc mây nhiều thì mây mù dày đặc, nhất là ở những nơi rộng rãi và lõm xuống trong giồng biển nổi sóng, nhưng ở những nơi có ngọn núi

đá nhô lên cao thì trông giống như những hòn đảo, giữa biển khơi, nhân đó mà người ta gọi là vân hải (biển mây). Vân hải ở Hoàng sơn tùy phương vị và cảnh quan mà có nhiều nơi khác nhau, lại chia thành năm khu, theo tập quán gọi là Tiên hải, Hậu hải, Đông hải, Tây hải, Thiên hải. Xem Vân hải là một hạng mục trọng yếu của việc du lãm thắng cảnh Hoàng sơn, nhất là về mùa xuân, đặc biệt là trước lúc mặt trời mọc hoặc là ngày u ám mới thấy cảnh đẹp bốn bên dón tới. Đất trong đại lục chìm, núi cao bóng bệnh, trôi nổi gọi là "Vân hải kỳ quan". Có năm chỗ tốt nhất để xem Vân hải là Ngọc Bình lâu quán". Tiên hải, Thanh lương đài quan ở Hậu hải, Bạch Nga lĩnh quan ở Đông hải, Bài vân đình quan ở Tây hải, Quang minh đỉnh quan ở Thiên hải, trong đó chỉ Ngọc Bình lâu ở Thiên đô là lý tưởng nhất, đáng gọi là cảnh đẹp Tây thiên.

Vùng núi Hoàng sơn hiện nay, không khí ẩm ướt trên vách đá mọc lên những gốc tùng xanh tươi, khoẻ khoắn đó là tam tuyệt trong tứ tuyệt. Tùng Hoàng sơn là một loại tùng đặc biệt thích ứng với mọi nơi có thể mọc ở trên núi cao, ở vách đá cheo leo hoặc trên tảng đá lớn chỉ cần có khe hở để bắt rễ, có thể vươn cành vào trong hang hốc, dựa vào thế đá mà lớn lên thành hình kỳ lạ. Có thể nói Hoàng sơn không có tảng đá nào không có cây tùng, không có cây tùng nào không kỳ lạ. Hình thái tùng lạ Hoàng sơn đa dạng tiêu sái hiên ngang, có cây bám vào vách thẳng đứng, thân cây đâm

ngang, cành lá rủ xuống lưng chừng trời, có cây mọc thẳng đứng, gầy gò, có cây rẽ trông như cái mâm cành đâm còng xiên xẹo trông giống rỗng rần nằm trên đá. Nổi tiếng có các loại: nghênh khách tùng, ngoạ long tùng, phượng hoàng tùng, bồ đoàn tùng, mậu tử tùng, đảo quái tùng... Nói chung, tùng Hoàng sơn mọc từ độ cao 800m so với mặt biển cho tới đỉnh núi, nhưng phần lớn phân bố ở trên đỉnh núi ở chỗ rộng hoặc ở trên sườn núi, sườn bắc ở độ cao 1500 đến 1750, sườn nam ở độ cao 100 - 600m. Khi gió núi thổi, cành tùng cả núi vật vờ, sóng tùng rì rào.

Phong cảnh Hoàng sơn còn có suối nước nóng nổi tiếng cả nước. Theo kết quả khảo sát thì chủ yếu có 24 suối nước nóng, trứ danh nhất là suối ở khe Tiêu Dao dưới núi Tử Vân được mệnh danh là "Thiên hạ danh tuyến". Suối Châu Sa cũng là một suối nước nóng tuyệt vời của Hoàng Sơn. Nước ở đây luôn luôn thay đổi màu sắc thường nóng 42°C, lượng nước nhiều, mỗi giờ 48 tấn đã từ lâu không hề vơi, nước trong sạch, không mùi vị không có chất độc, mà lại hàm chứa nhiều chất muối cacbonat. Đó là nơi tắm và có giá trị chữa bệnh cao.

Hoàng sơn không những là nơi sơn thủy hữu tình mà lại có nhiều sinh vật. Theo điều tra sơ bộ có 4.000 loại thực vật, 400 loại cá và lưỡng thê, 200 loài cầm thú, mỗi loại hơn 300 giống khác nhau. Đúng là một vườn thực vật và một vườn động vật thiên nhiên thực sự. Trong đó, Hoàng sơn tùng,

Thiên nữ hoa, Hoàng sơn đỗ quyên, Ngọc linh chi là những thứ của báu hiếm hoi có những vị thuốc quý giá nhất thế giới.

Hoàng sơn cũng là nơi trọng yếu sản xuất trà. Từ chân núi lên đến độ cao 1.100m, có loại trà gọi là Hoàng sơn mao phong trà là ngon nhất, nổi tiếng trong và ngoài nước. Do địa thế cao, cả ngày mây mù bao phủ, khí hậu mát mẻ nên trà có chất lượng cao.

Khí hậu mát lạnh cũng là ưu điểm của Hoàng sơn giữa tiết tháng bảy mà nhiệt độ chỉ là 20°C, cao nhất là 27°C và lại thời gian nhiệt độ lên cao cũng ngắn. Khí hậu trên đỉnh núi chỉ thấp hơn 10°C so với dưới chân núi cho nên ít khi có cảm giác oi bức. Điều kiện nhiệt độ ấy không những thích hợp với khách đi du lịch mà cũng làm cho Hoàng sơn trở thành nơi nghỉ mát lý tưởng của Trung quốc.

Tóm lại, các ưu điểm của Hoàng sơn thì không thể nơi nào so sánh nổi. Không lấy làm lạ từ xưa đến nay người ta khen Hoàng sơn là đệ nhất kỳ sơn của Trung quốc.

"ĐỆ NHỊ KỲ SƠN CỦA NƯỚC CHẤN ĐÁN:

Điều Điều Sơn

Trần Kiều

Trong *Thuỷ kinh chú*, chương 40 "Chiết giang thuỷ" có chép mẩu chuyện thực tế là nói về một loại chim di cư theo mùa, nhưng nội dung rất cảm động:

Xưa, Đại Vũ ở ngôi mười năm, tuần thú về phía đông, mất ở Cối Kê, rồi táng ở đó. Có một loài chim bay đến, cày bừa cho nhà vua, mùa xuân nhỏ cỏ, mùa thu mổ những vật uế tạp, cho nên quan huyện cấm dân không được làm hại chúng, ai phạm bị tội không được ân xá.

Chuyện đó được gọi là Chim Cối Kê cày ruộng. Mới nghe hình như vô bằng cứ. Nhưng câu chuyện truyền lại lâu đời. Trong cuốn *Luận hành*, có trước "*Thuỷ kinh chú*" rất lâu, đã ghi chép và tác giả là Vương Sung có giải thích trong *Thiên ngẫu hội (Luận hành)* như sau:

Chim nhận, chim học bay về Cối Kê là để tránh rét Kiệt Thạch. Đến lúc ruộng đã gặt xong, chúng sà xuống, dầm đạp ăn cỏ dại, đồ uế tạp. Hết thức ăn, mùa xuân, chúng lại tránh nóng bay lên phương bắc, lại đến Kiệt thạch.

Ngoài ra, trong thiên *Thư hư (Luận hành)* Vương Sung cũng lại bàn về chuyện đó:

Sách truyền lại nói: "Thuần chôn ở Thương Ngô, voi đến cày, Vũ cho, ở Cối Kê, chim đến làm ruộng. Có lẽ nhờ các vị thánh có đức trời mới sai chim, thú đến giúp. Người đời không cho là phải, khảo cứu sự thực chỉ gần như đó là chuyện bịa".

Tiếp theo, Vương Sung lại giải thích vì sao có chuyện hư truyền như thế:

"Sự thực là đất Thương Ngô lắm voi, Cối Kê là nơi có nhiều chim đến ở. Sách Vũ nói:

"Sò ốc ở vũng, chim chóc di cư đó là tình của trời đất, hành động của cảm thú. Voi tự đập đất, chim tự ăn bèo đất toại và cỏ dại hết như xói cày, người cứ thế mà trồng trọt"

Quả thực Vương Sung là một nhà học giả uyên thâm, qua điều ông giải thích, thì Voi cày ở Thương Ngô chẳng qua vì đất Thường Ngô lắm voi, chim bừa ở Cối Kê, thực tế là hiện tượng chim nhận, chim học tập trung ở Cối Kê là tránh rét Kiệt Thạch, chứng minh hiện tượng chim di cư bay đi bay về trong một năm. Sách cổ Trung quốc ghi chép từ lâu và đã đưa ra lời giải thích. Chúng ta đều biết rõ ở phương bắc có những loài chim mùa đông về phương nam tránh rét, như chim nhận ở phương nam đến mùa hạ thì bay lên phương bắc sinh đẻ, như chim yến đó là chim di cư mùa hạ. Đương nhiên, hiện tượng chim di cư theo mùa không phải là chuyện

giản đơn. Chỗ chúng ở, việc chúng bay đi bay về, cách chúng sinh sống cũng vô cùng phức tạp, có nhiều điểm đặc biệt và thú vị, cần được nghiên cứu thêm. Thiên *Diệp du hà* trong *Thuỷ kinh chú* có chép kỹ về hiện tượng chim bay về tập trung rất nhiều gọi là hội chim như sau:

"Tây bắc huyện Diệp Du cách 80 dặm có Điều điều sơn, chim tụ tập hàng triệu con. Chúng kêu hu hu như khóc than, cứ tháng bảy, tháng tám thì tụ tập lại kêu 16, 17 ngày mới thôi. Mỗi một năm 6 lần chim tước nhỏ rên khóc thì nửa đêm, người ta đốt đuốc chờ mà bắt. Chúng không ăn không uống, như buồn lắm. Người ta cho là loại chim có nghĩa, không bắt nữa. Tục truyền chim phượng hoàng chết ở núi ấy, cho nên các thứ chim đến "Điều" nên mới có tên là Điều điều."

Điều điều sơn mà sách *Thuỷ kinh chú* ghi chép, theo vị trí địa lý thì ở tỉnh Vân Nam ngày nay. Lịch Đạo Nguyên chưa từng đặt chân đến địa phương này. Lời ghi chép ấy đã có hơn 1.400 năm trước, nội dung lại nói về một loài chim lạ lùng như thế, chẳng biết có thật hay không. Nhưng từ khi Lịch Đạo nguyên ghi chép thì 1.000 năm sau, nhà lữ hành trứ danh đời Minh quả thực đã đến tận nơi này. Trong cuốn *Chân du nhật ký*, thiên Từ Hà Khách du ký ngày 2 tháng 3 năm Kỷ mao (Sùng Trinh năm thứ 12, 1369) chép: Ở Đặng Châu, Phượng Vũ (nay là Nam huyện Nhĩ Nguyên tỉnh Vân Nam, có hiện tượng lạ lùng chim bay đến tập trung từng

đàn. Có điều địa danh hơi khác với *Thủy kinh chú*. *Thủy kinh chú* gọi là Điều điều sơn mà Từ Hà Khách lại gọi là Điều điều sơn, Từ Hà Khách chép:

"Ấn sáng xong, quan huyện chuẩn bị mấy con ngựa, mời tôi đi chơi Tây sơn, Tây sơn ở phía đông Phượng Vũ. Núi có mười nhán đều bò về hướng đông, phía bắc là đồng bằng Thổ Chủ. Từ Thổ Chủ đi về phía Tây 15 dặm, tức Quân Bình, đó là đỉnh cuối cùng của Phượng Vũ. Về phía nam, sau miếu Bạch vương, núi càng cao, nhìn lên thấy tuyết trắng phau phau nhưng không lên được. Phượng Vũ có tên là Điều điều sơn, tháng chín hàng năm, có hàng nghìn, hàng vạn con chim quây quần ở chỗ đất bằng. Vốn vùng này không có thú chim ấy, người ta thả được lên, chúng mới tụ tập lại".

Hiện tượng kỳ lạ mà Lịch Đạo Nguyên chép trong *Thủy kinh chú* thì một nghìn năm sau, Từ Hà Khách đã chứng thực. Có điều Từ Hà Khách đến nơi này đúng vào tháng ba, mà lại nói hội chim tháng 9 mới có (Lịch Đạo Nguyên nói tháng 7,8), bởi vì Từ Hà Khách tuy có đi đến nơi nhưng thực tế không trông thấy việc đó. Ông khẳng định có chim tụ tập, quây quần và trong *Chân du nhật ký* gọi là Điều điều sơn mà *Thủy kinh chú* lại ghi là Điều điều sơn, có lẽ Lịch Đạo Nguyên nghe nói mà truyền lại. Núi Phượng Vũ còn gọi là Điều điều sơn của Từ Hà Khách, ngày nay chúng ta có thể xác định vị trí địa lý của núi này, bởi vì trấn Phượng Vũ ngày nay cách phía nam huyện Nhĩ Nguyên vào khoảng 15

km, phía đông cách Nhĩ Hải ước 25 km đúng mé đông sơn mạch Điểm Thương Sơn. Như vậy, Điểm điều sơn đương nhiên là một ngọn núi trong dãy núi Điểm thương, nằm trong vùng mà trung tâm là Nhĩ Hải và Đại Lý, bao gồm cả núi Điểm Thương sơn và Kê Túc sơn. Đó là khu núi phong cảnh nổi tiếng của tỉnh Vân Nam. Trong khu phong cảnh ấy có cảnh hội chim kỳ lạ ở núi Điểm điều sơn. Đúng là một bông hoa thêm vào tấm gương thiên nhiên.

Từ thời Từ Hà Khách đến nay lại qua 400 năm hội chim ở Điểm điều sơn liệu còn tồn tại hay không? Năm 1985 nhà xuất bản Vân Nam nhân dân có in bản hiệu chú *Từ Hà Khách du ký*, người hiệu chú là giáo sư Chu Huệ Vinh ở Trường Đại học Vân nam viết:

"Hiện tượng kỳ lạ ấy đến nay vẫn còn. Hàng năm, trước sau tiết Trung thu, những đêm mây dày đặc mưa dầm dề, chim di cư theo một con đường nhất định bay đến, mất phương hướng, bay loạn xạ, dân địa phương đốt đuốc từ phía dụ đàn chim, lửa đỏ rực đàn chim nhào xuống. Cảnh lạ ở Điểm điều sơn ở Vân Nam không phải chỉ có một nơi có. Ở Đại Phong phụ cận Dao Gia trại, công xã Huân hải, huyện tư trị Linh Nê tộc Mặc giang đến nay vào mùa thu còn hai ba đêm hội chim có năm xuất hiện vào mùa xuân".

Chu Huệ Vinh nói: "Hàng năm, trước sau tiết trung thu", Lịch Đạo Nguyên nói: "Tháng 7 tháng 8". Từ Hà Khách nói: "Tháng 9" không sai nhau bao nhiêu.

Có một chỗ các sách ấy nói là dân địa phương đốt đuốc dụ chim đáng được chúng ta lưu ý. Từ Lịch Đạo Nguyên cho đến Chu Huệ Vinh cách nhau 1.400 năm mà tập tục đốt đuốc bắt chim vẫn không thay đổi, đó là điều khiến cho người đời nay lo ngại. Đến dự hội chim rõ ràng là loài chim di cư quá cảnh, đáng được bảo vệ, sao lại có thể dụ mà bắt? Trên kia có nhắc đến lời ghi chép trong *Thuỷ kinh chú* nói: Quan huyện cấm dân không được giết hại loài chim đó, ai phạm tội ấy không được ân xá. So sánh Cối Kê thời cổ bảo vệ loài chim di cư với tập tục dân ở Điều điều sơn ở Vân Nam từ xưa đến nay, thì đó là điều bất hạnh. Có điều, gần đây tôi có đọc bài Điều điều sơn trong tạp chí Văn hoá dân tộc số 6 năm 1986 của Nhà xuất bản dân tộc Vân Nam cảm thấy được an ủi phần nào vì cái tập tục bắt dụ chim ấy đã bị bỏ rồi. Tác giả là ông Dương Khuê Niết kể lại cái hội chim ấy mà ông được mục kích:

"Chim tước bay đến càng ngày càng nhiều, nhào xuống chỗ có ánh đuốc, y như trời đổ mưa. Con thì khóc chỉ choé, con thì vươn cổ ra mà kêu la, hang núi vang rền. Bấy giờ chỉ cần lấy một cây sào tre khua khua cũng có thể đánh trúng khá nhiều con. Nghe nói, trước đây người ta thường làm như thế, nhưng gần đây người ta bỏ tập tục ấy rồi. Chỉ thỉnh thoảng họ dùng vợt lưới bắt ít con về nuôi mà thôi. Những người đến đây leo núi là để tham dự hội chim, chứng thực kỳ quan hiếm có này của tạo hoá".

Đàn chim di cư này từ đâu bay đến thì tác giả cũng cho biết tường tận như sau:

"Một nhà nghiên cứu khoa học của Sở nghiên cứu động vật từ Côn Minh đến tham dự hội chim nói với tôi rằng, phần lớn số chim này từ đảo chim ở hồ Thanh Hải bay lại. Như loài chim Linh dao này, chỉ hồ Thanh Hải mới có. Tôi tỏ vẻ ngạc nhiên. Ông ta thông thả cho tôi biết, đó là loại chim di cư theo mùa. Hàng năm, mùa đông chúng bay đến vịnh Bắ gan tránh rét, sang mùa xuân lại bay về Điểu điểu sơn chính là trạm nghỉ giữa đường bay về nam của chúng, do đó mà có nhiều chim tước như thế".

Chim di cư thì nhiều nơi trên thế giới đều có. Người ta biết nơi chúng cư trú, cách chúng sinh sản và con đường di cư của chúng, không có gì lạ. Nhưng hiện tượng hội chim ở Điểu điểu sơn giữa con đường di cư của chúng, tồn tại từ hàng nghìn năm thì trong sử sách thế giới không hề thấy chép. Căn cứ vào loài chim Linh dao có mặt trong hội chim, nhà nghiên cứu của Sở nghiên cứu động vật Côn Minh cho rằng đàn chim ở hội chim là từ đảo chim ở hồ Thanh Hải di cư sang vịnh Bắ gan. Tôi mở bản địa đồ ra xem và phát hiện ra một điều hết sức thú vị. Ấy là đảo chim ở hồ Thanh Hải và Điểu điểu sơn ở Vân Nam, tuy cách xa nhau những 1250 km nhưng cả hai đều cùng ở vị trí đông kinh tuyệt 99o nghĩa là, loài chim di cư ấy từ đảo chim đến Điểu điểu sơn là theo đường từ bắc xuống nam. Giả sử từ Điểu điểu sơn

lại theo kinh tuyến 99^o mà bay về nam 1250 km thì đến vịnh Thái Lan (vịnh Xiêm La) tức là duyên hải phủ Phat Phi và duyên hải phủ Ba Thúc - miền nam Thái Lan. Dải đất này chính là nơi cư trú tránh rét của đa số loài chim di cư này. Do đó, nơi chúng tránh rét có lẽ không phải vịnh Băng gan mà là vịnh Thái Lan. Từ đảo chim đến vịnh Thái lan theo đường thẳng cách nhau 2500 km, Điều điều sơn nằm chính giữa. Nếu đúng như thế thì hàng năm chim di cư này bay thẳng theo kinh tuyến 99^o đông. Điều này có một giá trị lớn trong việc nghiên cứu động vật mà Điều điều Sơn là một địa điểm nghiên cứu lý tưởng.

Qua đó có thể thấy, Điều điều sơn và hội chim không những có giá trị về mặt du lịch mà còn có giá trị về mặt nghiên cứu khoa học nữa.

CAO NGUYÊN

ĐIỂN HÌNH NHẤT THỂ GIỚI VỀ LỚP ĐẤT VÀNG:

Cao nguyên Hoàng thổ.

Khuyết Duy Dân

Hoàng thổ là thứ đất do tác dụng của gió chuyển vận và tích tụ thành đồng, gò vào kỷ thứ tư, phần lớn phân bố ở vùng đất khô hạn nhất trên địa cầu. Trung quốc có một diện tích hoàng thổ lớn tập trung ở các tỉnh Sơn Tây, Thiểm Tây, Ninh Hạ, Cam Túc, một phần ở khu tự trị. Diện tích khoảng 30 vạn km², bình quân cao hơn mặt biển 1200 đến 1600m, có tên là Cao nguyên Hoàng thổ. Nó bắt đầu phía đông từ núi Lã Lương, phía tây đến vùng sơn địa ven Cao nguyên Thanh Tạng phía bắc đến ven Trường thành nam Ngạc nhĩ đa tư, phía nam đến bìa bắc sơn mạch Tần Lĩnh, vị trí ở bắc vĩ tuyến 34° - 39°, đông kinh tuyến 104° - 112° theo hình thước vuông. Đất vàng trên cao nguyên Hoàng thổ dày nhất thế giới, địa mạo Hoàng thổ cũng điển hình nhất.

Về khí hậu, vì địa thế Cao nguyên Hoàng thổ cao hơn mặt biển, cho nên mùa hạ nhiệt độ tương đối thấp, mùa đông thì do ở vào phía nam vùng khí xoáy cho nên so với bình nguyên Hoa Bắc trên cùng vĩ tuyến nhiệt độ không quá thấp.

hàng năm thường ít mây, trời thường tạnh ráo, ánh sáng mặt trời đầy đủ, lượng mưa ít, tập trung vào mùa hạ nên nóng, mức độ khô hạn tăng dần từ đông sang tây. Vì 90% lượng mưa tập trung ở nhiệt độ $> 10^{\circ}\text{C}$ cho nên có lợi cho sản xuất nông nghiệp, đặc biệt là ở vị hạ tuy ở trong đất liền nhưng nhiệt độ và lượng mưa thích hợp với lúa mạch và bông, xưa nay là một trung tâm nông nghiệp lớn của Trung Quốc được mệnh danh là *Tân xuyên tán trăm dặm* .

Sông ngòi ở cao nguyên Hoàng thổ, ngoài Hoàng hà còn có sông Vô định, sông Phần, sông Lạc, sông Vị, sông Kinh, đều là chi lưu của Hoàng Hà, và thuỷ hệ của thượng lưu Gia Lăng giang. Thực bì dãy cao nguyên Hoàng thổ từ đông nam lên tây bắc theo thứ tự là rừng cây lá to và rụng theo mùa và bãi cỏ khô. Do lượng mưa và nhiệt độ cao thấp khác nhau và vị trí địa mạo của bờ nam, bờ bắc, đỉnh gò, đất bằng nên tổ chức thực bì thiên nhiên tạo thành thay đổi rõ rệt. Thổ nhưỡng của cao nguyên Hoàng thổ chủ yếu là màu nâu và màu đen.

Đất vàng ở cao nguyên Hoàng thổ đều và xốp, có nhiều đường nứt và lỗ hổng chứa nhiều chất muối và phèn chua, lại dễ thẩm thấu, dễ bị nước hoà tan. Có hơn 20 giả thuyết khác nhau về nguyên nhân hình thành hoàng thổ chủ yếu là thuyết phong, thuyết nước và tàn dư của phong hoá. Căn cứ vào vô số các cuộc điều tra nghiên cứu hoàng thổ trên trung du Hoàng Hà, thì thuyết "Hoàng thổ phong" là đáng

tin cậy nhất và được nhiều người tán thành. Thuyết này cho rằng hoàng thổ ở Cao nguyên Hoàng thổ là do gió mạnh từ vùng sa mạc (nguồn đất ở đây là chất màu vàng) thổi đến trung du Hoàng hà và tích tụ thành. Căn cứ vào mặt cắt địa chất thì địa tầng hoàng thổ chia làm ba tầng hoàng thổ ở tầng dưới nhất thuộc niên đại đầu thế Canh Tân, chất đất rất dính, màu đỏ sẫm, chưa nhiều thổ nhưỡng cổ, nhân vì hồi bấy giờ ở phụ cận trấn Ngộ thành, huyện Xi tỉnh Sơn Tây, phát hiện thấy hoá thạch ngựa mũi dài chân ba móng và các loài chồn Trung Quốc có tính chất tiêu biểu, cho nên mệnh danh là *Hoàng thổ Ngộ thành*. Trên tầng hoàng thổ Ngộ thành là tầng hoàng thổ ly thạch thuộc giữa thế cách tân, chia ra hai phần: phần dưới màu hơi đỏ chất đất dính, có nhiều động vật hoá thạch thời giữa thế Canh Tân và nhiều lớp thổ nhưỡng cổ, phần trên màu vàng, chứa nhiều động vật hoá thạch giữa thế canh tân điển hình là ở Trần Gia nhai huyện Ly thạch tỉnh Sơn Tây nên lấy tên huyện mà gọi. Tầng trên cùng thuộc hoàng thổ Mã Lan cuối thế Canh Tân màu tro, chất đất tơi xốp chứa vỏ trứng đà điểu và chuột hoá thạch, phân bố ở vùng trung du Hoàng hà, nhưng vì ở giáp giới Mã lan nên đặt tên như vậy.

Cảnh quan địa mạo của cao nguyên Hoàng thổ thật là đặc biệt. Hang hốc, ngòi rãnh khắp nơi, địa hình nhấp nhô, gió thổi dồn hoàng thổ thành gò đồi, đất trũng bọc thang hoặc hang hốc, đó là cổ địa mạo. Sau khi hoàng thổ chất

thành gò đồi, lại do tác dụng của nhiều ngoại lực như dòng nước chảy, bóc, xói mà hình thành...

Đặc điểm tự nhiên của cao nguyên Hoàng thổ là:

1. Hoàng Thổ phân bố liên tục trên một diện tích rất rộng tập trung ở cao nguyên Thiểm Bắc và ở cao nguyên Lũng Đông.

2. Địa tầng Hoàng thổ rất dày, độ dày bình quân là 30 đến 60 m, chỗ dày nhất đến 200m. Quy luật phân bố là từ tây bắc xuống đông nam, trước mỏng sau dày rồi lại từ dày trở thành mỏng thành từng dải.

3. Nham thạch sơn địa trên cao nguyên Hoàng thổ thường lộ ra thành đảo như Lục Bàn sơn, Lã Lương sơn trông giống như những hòn đảo ngoài biển cả.

4. Tầng hoàng thổ có cả tầng cổ thổ những từ đầu thế Canh Tân đến nay khí hậu thay đổi nhiều lần từ ướt, lạnh đến nóng, khô.

5. Dòng nước làm đất trôi nhiều lượng mưa trên cao nguyên Hoàng thổ tập trung vào hai mùa, mùa hạ và mùa thu, lúc đó mưa to, lượng nước ở các chi lưu dồn lên dễ thành lũ lụt.

Nước chảy đất trôi ở cao nguyên hoàng thổ trở thành một vấn đề khiến người ta phải quan tâm. Hiện tượng này có nhiều nhân tố thiên nhiên, như tính chất nước mưa, chất đất hoàng thổ, điều kiện địa hình và thực bì. Nhưng hoạt

động của con người cũng có ảnh hưởng to lớn. Và lại, hiện tượng này có một lịch sử lâu dài. Cao nguyên Hoàng thổ là một trong nhiều nơi phát tích của dân tộc Trung Hoa. Từ thời viễn cổ con người đã ở đây, nhưng ảnh hưởng lớn nhất là ở thời kỳ phong kiến. Do cao nguyên Hoàng thổ là một vùng du mục và nông nghiệp xen kẽ. Trong lịch sử, vương triều tộc Hán ở Trung Nguyên và chính quyền dân tộc du mục phương bắc thường tranh đoạt nhau, lúc triều đại trung nguyên mạnh xua đuổi được dân tộc du mục đi thì liền di dân đến cao nguyên Hoàng thổ khai khẩn, định cư biến bãi chăn nuôi thành đồng ruộng, còn khi thế lực của dân tộc du mục mạnh thì họ tràn xuống nam lại biến ruộng thành bãi chăn nuôi. Trong lịch sử, có ba lần cao nguyên Hoàng thổ thay đổi như thế. Thời kỳ thứ nhất là từ Chiến Quốc hậu kỳ đến Tần Hán, thời kỳ thứ hai là Tùy Đường, thời kỳ thứ ba là Minh Thanh. Ba lần đổi thay đều xảy ra dưới triều đại Trung Nguyên mạnh và triều Minh đã lấy Trường thành làm giới hạn, cuối cùng xác định được ranh giới nhân tạo giữa hai khu vực nông nghiệp và du mục. Trong quá trình lâu dài thay đổi như thế, môi trường sinh thái của cao nguyên Hoàng thổ bị phá hoại ghê gớm, tình trạng nước chảy đất trôi trở thành nghiêm trọng. Sản xuất nông nghiệp, công trình thủy lợi cũng như nhiều phương diện khác ở ~~khâu này~~ trở nên nguy ngập. Sau ngày giải phóng, dưới sự lãnh đạo của chính quyền dân chủ nhân dân và Đảng Cộng sản Trung quốc, nhân dân cao nguyên Hoàng thổ đã điều chỉnh môi

trường thiên nhiên, bỏ ra nhiều công sức hạn chế việc nước chảy đất trôi đem lại hiệu quả ở từng nơi và đến một mức độ nhất định, đồng thời tích lũy được khá nhiều kinh nghiệm, sáng tạo ra nhiều phương cách để giữ nước và đất đai cho đồng ruộng. Ngày nào mà những kinh nghiệm và phương cách ấy được thi hành rộng rãi trên vào nguyên Hoàng thổ thì ngày ấy môi trường sinh thái và hiện tượng nước chảy đất trôi ở cao nguyên Hoàng thổ mới hoàn toàn được giải quyết.

CAO NGUYÊN CAO NHẤT THẾ GIỚI:

Cao nguyên Thanh Tạng

Cao Tuyết Ngọc

Cao nguyên là "kiến trúc cao tầng" trên trái đất. Trong quần thể kiến trúc cao nguyên trên trái đất, có một cao nguyên cao to vô song làm cho người ta phải kinh ngạc, đó là Cao nguyên Thanh Tạng, một cao nguyên cao nhất, lớn nhất thế giới.

Cao nguyên Thanh Tạng ở tây nam Trung Quốc khởi đầu từ phía bắc sơn mạch Côn Luân, sơn mạch Lê Liên phía nam đến sơn mạch Hy ma laya phía tây từ núi Cách thích Côn Luân, đông đến hết sơn mạch diện tích rộng lớn, địa thế cao.

Hãy nói về độ cao. Cao nguyên Thanh Tạng bình quân cao hơn mặt biển trên 4000m so với bình nguyên bốn địa xung quanh cao hơn 3000 m có tên gọi là "nóc nhà thế giới".

Lại nói đến bề rộng. Cao nguyên Thanh Tạng bao gồm khu tự trị Tây Tạng và đại bộ phận tỉnh Thanh Hải cả khu tự trị Duy Ngô Nhĩ Tân cương Tứ Xuyên, Cam Túc và một phần tỉnh Vân Nam, từ đông sang tây dài 2.700km, từ bắc xuống nam rộng 1.400km, diện tích hơn 240 km², chiếm

khoảng $\frac{1}{4}$ diện tích toàn quốc, tương đương hai nước Ai cập, năm nước Pháp hoặc mười nước Anh.

Cao nguyên Thanh Tạng hùng tráng núi non cao ngất liền tiếp. Người ta lấy cao nguyên Thanh Tạng làm quê hương của các núi cao trên thế giới và là thế giới băng tuyết và là nơi phát nguyên của các con sông lớn. Ở đây mây phủ không biết bao nhiêu núi cao, trong đó có núi Hymalaya, núi Cách thích Côn luân, núi Đường cô lạc, núi Cương Đế tư và núi Côn Luân. Giữa quần sơn là một thế giới băng tuyết trắng xoá. Ở đây, không những là núi tuyết cao nhất Trung Quốc mà là trung tâm tác động của sông băng ở vĩ độ trung và thấp trên toàn cầu. Diện tích băng ở Cao nguyên Thanh Tạng là 4,7 vạn km^2 chiếm hơn 80% tổng diện tích sông băng Trung Quốc. Địa thế cao ngất, băng tuyết dồi dào khiến cho sông, hồ Cao nguyên Thanh Tạng lạnh giá. Trên thế giới có bảy con sông lớn phát nguyên từ "nóc nhà thế giới". Đó là Trường Giang, Hoàng Hà, sông Mê Kông, sông Hằng hà, sông Xaluen, sông Ấn Độ hà và sông Irawadi. Chiều dài của những con sông này đều trên 2000 km, nước chảy từ nóc nhà thế giới chảy xuống, tưới cho đất nam bắc Đông Á và Tây Á, nuôi dưỡng văn minh cổ đại Đông phương, trong đó Trường Giang sông lớn thứ ba thế giới, Hoàng Hà là con sông lớn thứ 6 thế giới.

Cao nguyên Thanh Tạng còn là khu hồ cao nhất, lớn nhất thế giới, có đến hơn 1500 hồ lớn nhỏ.

Khí hậu cao nguyên Thanh Tạng giá lạnh hàng năm không có mùa hạ, nhiệt độ bình quân dưới 0°C , là địa phương có nhiệt độ bình quân hàng năm thấp nhất Trung Quốc. Giữa mùa hạ, cũng có băng đóng. Nhưng vùng lạnh giá này, ánh sáng mặt trời lại chói chang, Do độ cao so với mặt biển lớn, nhiệt độ thấp lượng mưa ít, không khí loãng cho nên trời trong vắt, lượng bức xạ ánh sáng mặt trời lớn và thời gian mặt trời chiếu sáng dài, khiến cho cao nguyên Thanh Tạng thành vùng bức xạ ánh sáng mặt trời mạnh nhất toàn quốc. bức xạ ánh sáng mặt trời ở La xa, Tây Tạng đạt 49,7%, hơn 2 lần rưỡi bức xạ mặt trời ở thành phố Quảng châu phương nam, do đó mà thành La xa có tên là "thành ánh sáng mặt trời".

Trong điều kiện tự nhiên đặc biệt đó, cao nguyên Thanh Tạng có rất nhiều động vật quý hiếm, ngoài mao ngưu (trâu lông dài) nổi tiếng còn có lừa rừng, linh dương, nai môi trắng, dê núi đá (nhạm dương) Tạng linh dương, khỉ lông vàng, gấu mèo, gà tuyết.

Cao nguyên Thanh Tạng không những có nhiều chim thú quý hiếm mà còn có nhiều sản vật tài nguyên, là một kho tàng báu vật khổng lồ còn chờ được khai phá, phát hiện. Nhiều hồ trên cao nguyên là hồ muối, chứa muối khoáng dưới tầng đất phủ băng. Có một biển nóng (nhiệt hải) rộng lớn ở dưới đất Dương bát tính nhiệt điển là ruộng khí nhiệt địa mà Trung Quốc khai phá sớm nhất, ở đó có xây một trạm

địa nhiệt điện. Trên núi cao miền đông cao nguyên phân bố nhiều rừng cây diện tích rộng lớn tạo thành khu rừng tây nam Trung Quốc. Cao nguyên Thanh Tạng còn có thảo nguyên cao nhất thế giới. Trên thảo nguyên rộng lớn mọc nhiều thực vật thảo nguyên, thích ứng với điều kiện khí hậu cao nguyên, như cỏ tranh kim hoa tím, cỏ tranh kim thân có lông.... một thảo nguyên mênh mông bát ngát rừng cây âm u và những đỉnh tuyết núi băng lân cận tạo thành cảnh sắc thiên nhiên chỉ cao nguyên Thanh Tạng mới có.

CON SÔNG DÀI THỨ BA THIÊN HẠ:

Trường Giang

Mao Tất Lâm

Trường Giang là con sông lớn nhất Trung Quốc, tượng trưng cho nước Trung Quốc vĩ đại. "Bất tận Trường Giang cồn cồn lưu" (Trường Giang cuốn cuốn chảy vô tận). Trường Giang hậu lãng thôi tiến lãng" (Trường Giang đợt sóng sau xô đợt sóng trước), tượng trưng sức mạnh to lớn của dân tộc Trung Hoa, tượng trưng cho trào lưu lịch sử đi từ thắng lợi này đến thắng lợi khác. Trường Giang kể cả sông chính và các chi nhánh, dài 6.380 km, diện tích lưu vực 180 vạn km². Về chiều dài, trừ sông Amadôn ở Nam Mỹ và sông Nill ở Châu Phi Trường Giang xứng đáng là con sông dài thứ ba trên thế giới và xuất hiện như là con sông lớn nhất ở đông nam đại lục Á - Âu. Nhưng xét về nhân khẩu trong khu vực thì lưu vực Trường Giang có gần 400 triệu người lao động đông đúc của các tộc Trung Quốc cư trú. Về nhân khẩu lưu vực mà nói thì đó là con sông lớn độc nhất vô nhị trên thế giới.

"Trường Giang" là tên thường dùng trong cổ thư Trung Quốc. "Giang" chuyên chỉ Trường Giang. Theo thói quen thì

gọi là Đại giang, tồn tại trước khi xã hội loài người xuất hiện, có thể nói là con sông lớn cổ xưa. Kỳ thực, phân tích lịch sử phát sinh ra sông ngòi, các nhà nghiên cứu cho rằng sông Trường Giang hiện nay phát sinh chủ yếu vào thời Canh tân thế, đặc biệt là hình thành vào cuối thời kỳ này, cách đây 200 - 300 vạn năm, trẻ như Hymalaya. Trường Giang là một con sông lớn mà trẻ.

Trường Giang phát nguyên từ núi Các - lap - đôn - đông - tuyết sơn (6621m), ở mé tây nam Đường Cổ Lạp sơn tỉnh Thanh Hải, đầu nguồn sông băng (dài 12,5km), phía nam Khương Căn dịch. Bắt đầu từ đó, thuận theo địa thế, tây cao, nam thấp mà chảy qua cao nguyên Thanh Tạng "nóc nhà thế giới", cao nguyên Vân Quý quanh co uốn khúc, qua bốn địa Tứ Xuyên, gò đồi nhấp nhô, qua Tam Hiệp hùng vĩ tráng lệ, qua các bình nguyên trung hạ du hàng phẳng rộng rãi, cuối cùng chảy ra Đông hải mênh mông. Các chi nhánh của Trường Giang xuyên ngang qua 10 tỉnh Thanh Hải, Tây Tạng, Tứ Xuyên, Vân Nam, Hồ Bắc, Hồ Nam, Giang Tây, An Huy, Giang Tô, Thượng Hải. Các chi lưu còn chảy qua các tỉnh tự trị khu Cam Túc, Thiểm Tây, Hà Nam, Quý Châu, Quảng Tây, Chiết Giang. Diện tích lưu vực chiếm 1/5 diện tích lục địa Trung Quốc.

Hệ thống thủy lưu Trường Giang là một hệ thống to lớn xoè ra như cánh chim do hơn 700 chi nhánh chi lưu tạo thành giống như mạch lạc trên cơ thể đại lục Trung Quốc.

Những chi lưu chủ yếu là Mân giang, Gia Lăng giang, Ô giang, Tương giang, Hán giang và Cống giang. Trong đó Hán giang dài hơn 1.500 km là chi lưu lớn nhất của Trường Giang. Căn cứ vào hình thái của dòng sông, theo tập quán người ta chia ra thành ba đoạn: thượng, trung, hạ. Điểm phân giới hai xứ Nghi Xương tỉnh Hồ Bắc và Hồ Khẩu tỉnh Giang Tây. Nghi Xương trở lên là đoạn sông thượng du, dài 4529 km, dòng sông chảy trong khu vực sơn địa, nước chảy xiết, làm xói lở bờ sông, có nhiều thác, ghềnh, hiểm trở, nổi tiếng là Hồ Khiêu hiệp ở sông Kim Sa giang (đoạn Ngọc thụ đến Nghi Tân) và Tam hiệp trên sông Xuyên giang đoạn Nghi Tân đến Nghi Xương). Đoạn Nghi Xương đến Hồ Khẩu là trung du, dài 1010 km, nhiều khúc quanh co, nhiều hồ đầm, nhiều chi lưu. ở đây có Kinh giang "chín khúc quanh co" (đoạn Chi giang Hồ Bắc đến Lăng cơ thành Hồ Nam) và vùng hồ đầm nhằng nhịt. Hồ Khẩu trở xuống là hạ du, dài 840 km, sông rộng nước sâu, bờ sông thấp, bằng phẳng, nhiều hồ đầm. Đoạn gần cửa sông, mặt sông rộng 10 - 20 km, rộng nhất là 90 km trời nước một màu, rất đẹp.

Đại bộ phận các khu lưu vực Trường Giang thuộc vùng á nhiệt đới ẩm áp, mưa nhiều, khí hậu ôn hoà, lượng mưa lớn, lưu lượng của sông lớn. Theo trắc lượng hàng năm Trường Giang đổ ra biển cả mệnh mông một trăm triệu m³, gấp 20 lần lượng nước Hoàng Hà, trên 1/3 lượng nước các sông toàn quốc đổ ra biển, gấp 4 lần lượng nước sông Vônga, con sông lớn nhất Châu Âu, đứng thứ tư trong các sông lớn

thế giới. Lượng nước Trường Giang chủ yếu do từ thượng du, trung du chảy về, đặc biệt là trung du, có nhiều chi lưu chảy vào. Lượng nước này chiếm khoảng 47,3% tổng lượng nước toàn sông. Nước sông Trường Giang chủ yếu do nước mưa bổ sung, ước khoảng 70 - 80% tổng lượng nước bổ sung. Do đó lượng nước hàng năm thay đổi theo lượng mưa trong năm. Thông thường, lượng nước tối đa các chi nhánh xuất hiện vào tháng 7, tháng 8. Lượng nước phong phú bảo đảm chắc chắn cho sản xuất nông nghiệp và đời sống nhân dân toàn lưu vực.

Trường Giang không những thủy lực lớn mà thủy năng hết sức dồi dào. theo tính toán, thủy năng các chi nhánh Trường Giang đạt 260 triệu kw chiếm 40% tiềm năng toàn quốc. Trên thế giới, Mỹ, Canada, Nhật Bản thủy năng tiềm tàng cộng lại mới bằng Trường Giang. Những năm 50 đến nay, trên sông Trường Giang và các chi lưu đã xây dựng hơn 2 vạn trạm thủy điện lớn nhỏ, nhưng trước mắt chỉ mới lợi dụng được 3 - 4 % tổng lượng thủy năng tiềm tàng. Đặc biệt là vùng Tam giác là có thể lợi dụng tiềm năng nhiều nhất, nếu như ở đó đắp một con đập tạo thành hồ nhân tạo - hồ chứa nước Tam Giác tỉnh ra có thể tạo ra một nguồn thủy năng đến 13 - 23 triệu kw. Kế hoạch ấy mà thực hiện được thì đó là một công trình thủy lực vô địch thế giới.

Trường Giang là đường sông trọng yếu nhất của Trung Quốc, vốn có cái tên rất đẹp là "hoàng kim thủy đạo". Nó

xuyên suốt đông tây, nối liền nhiều thành thị và nông thôn miền đông, miền trung và miền tây với nhau, quanh năm thông suốt. Từ xưa đã có hơn 3000km thuyền bè đi lại ngày đêm. Từ Nam Kinh trở xuống còn có thể cho chạy tàu trọng tải hàng vạn tấn, Có nhà chuyên môn trừ tính, sau khi xây dựng công trình Tam Hiệp, lợi dụng hồ chứa nước mà điều tiết lượng nước và nạo vét lòng sông thì lúc đó tàu trọng tải vạn tấn có thể ngược lên tận Trung Khánh. Trường Giang sẽ biến thành "Trường hải". Thủy hệ Trường Giang bao gồm cả các chi lưu hiện nay dài 9,6 vạn km, trong đó hơn 3 vạn km có thể cho thuyền đi lại. Dọc sông có hơn 200 cảng, 400 cầu tầu. Hàng chở bằng đường sông này hàng năm chiếm 80% tổng số lượng hàng chở bằng đường sông toàn quốc. Có người tính toán, nếu lợi dụng đầy đủ con sông này thì có thể thay thế cho 40 con đường sắt, nhưng trước mắt thì chỉ bằng hai con đường sắt mà thôi. Chúng ta tin tưởng rằng cái lợi vận chuyển của Trường Giang trong tương lai thì ít con sông lớn trên thế giới có thể sánh bằng.

Lưu vực Trường Giang rộng lớn còn là một khu vực tài nguyên phong phú, kinh tế phát đạt nhất Trung Quốc. Cánh đồng hàng nghìn dặm, hơn 400 triệu mẫu ruộng, chiếm 1/4 diện tích canh tác toàn quốc. Do lượng mưa dồi dào, khí hậu thích nghi đất đai phì nhiêu, chủng loại cây trồng phong phú, đại bộ phận ruộng cho thu hoạch hàng năm hai, ba vụ. Đó là vụ sản xuất lương thực và bông trọng yếu. Theo tài

liệu thống kê, lưu vực Trường Giang sản xuất trên 40% lương thực toàn quốc (chủ yếu là lúa gạo). Bình nguyên Thái hồ, bình nguyên Động Đình hồ, bình nguyên Phiên Dương hồ, bình nguyên Giang Hán và bình nguyên Thành đô đều là những nơi sản xuất lương thực thương phẩm nổi tiếng, chiếm 50% sản lượng lương thực thương phẩm toàn quốc hàng năm, vốn có tên là kho thóc gạo.

Việc trồng cây bông ở lưu vực Trường Giang cũng rất phổ biến, sản lượng chiếm trên 33% toàn quốc. Hồ Bắc, Giang Tô trong lưu vực là những tỉnh trọng yếu sản xuất bông, đặc biệt là tỉnh Hồ Bắc sản xuất bông thường đứng thứ hai toàn quốc. Ngoài ra, lưu vực Trường Giang còn sản xuất nhiều loại cây có hạt dầu như vừng, tơ tằm cũng là sản vật của vùng á nhiệt đới. tơ tằm ở lưu vực Thái hồ và bình nguyên Thành đô là những nơi sản xuất tơ tằm trọng yếu của đất nước, đặc biệt là lưu vực Thái hồ - mang tên là phủ tơ tằm. Khu sơn địa ở lưu vực Trường Giang rộng lớn, khí hậu ôn hoà, ẩm ướt, nên rừng có nhiều cây to, sản lượng gỗ đứng thứ hai nước, chỉ thua Đông bắc mà thôi. Rừng kinh tế á nhiệt đới, nhiều loại quả, là khu trọng yếu cây du đồng du trà, ô bách, chè, cam quýt. Nhất là chè sản lượng nhiều, phẩm chất tốt, là khu chè xanh được thế giới công nhận. Phố Ky ở Hồ Bắc có hồng trà, Yên Hoá ở Hồ Nam và Lễ Môn ở An Huy cũng có hồng trà, Long Tĩnh ở Chiết Giang, Đồn

Khê ở An Huy có lục trà cũng như Mông Đĩnh, Nga Mi, Xuyên Hồng ở Tứ Xuyên đều nổi tiếng về trà từ lâu và được tiêu thụ trong nước, ngoài nước. Về tài nguyên khoáng sản, ngoài một số lượng nhất định than đá, dầu mỏ, sắt, kẽm, thiếc còn có nhiều kim loại màu và tài nguyên phi kim loại. Đặc biệt là dải núi ở Giang Nam, hiện nay là khu mỏ kim loại màu lớn nhất nước, nhiều thứ đứng đầu thế giới. Đó là cơ sở vật chất hùng hậu để Trung Quốc phát triển công nghiệp xã hội chủ nghĩa.

Từ khi xây dựng nước Cộng hoà nhân dân Trung Hoa đến nay, trải qua một thời kỳ dài triển khai kiến thiết, sản xuất công nghiệp ở lưu vực Trường Giang phát triển mạnh mẽ, nhanh chóng, trở thành khu vực công nghiệp tổng hợp của Trung Quốc. Trước mắt, dọc bờ sông Trường Giang từ trên xuống dưới phân bố nhiều trung tâm công nghiệp trọng yếu của đất nước. Sơ đồ hình thành một hành lang công nghiệp rộng lớn ở miền trung Trung Quốc, ở đó có cơ sở công nghiệp tam giác châu Trường Giang mà trung tâm là Vũ Hán, có cơ sở công nghiệp tây nam ở thượng du Trường Giang mà trung tâm là Trùng Khánh. Ngoài ra, Tương Trung, Cống Nam, Xuyên Bắc, Xuyên Tây, Chân Bắc, Kiếm Trung ở thượng du và trung du trong lưu vực Trường Giang cũng là những trung tâm công nghiệp để xây dựng đất nước.

Còn như các thành thị trung và tiểu công nghiệp thì mọc lên nhiều như măng sau các trận mưa xuân.

Trường Giang là bà mẹ vĩ đại, nghìn năm nay, với dòng nước như dòng sữa, đã nuôi dưỡng hàng tỉ con cháu Viêm Hoàng và bồi bổ cho nền văn hoá xán lạn của dân tộc Trung Hoa. Trong tương lai, Trường Giang vẫn cung cấp nguồn năng lượng vô tận cho sự phát triển của nước Trung Hoa đất rộng người nhiều.

CON SÔNG LỚN THỨ SÁU THIÊN HẠ:

Hoàng Hà.

Trần Kiều Dịch

Hoàng Hà dài 5464 km, diện tích lưu vực 75,24 vạn km² tất nhiên có thể kể là một con sông lớn, nhưng về chiều dài thì chỉ đứng thứ sáu trong các con sông lớn thế giới, còn về diện tích lưu vực thì còn kém hơn, xếp thứ 27. Có điều lượng phù sa của Hoàng hà bình quân mỗi năm đạt 16 tỉ tấn thì chẳng có con sông lớn nào trên thế giới có thể sánh kịp. Sông Amadôn ở Nam Mỹ, diện tích lưu vực lớn nhất thế giới (615 vạn km²) nhưng lượng phù sa cũng chỉ bằng 1/4 Hoàng Hà. Sông Nill ở Phi châu, dài nhất thế giới, nhưng lượng phù sa chỉ bằng 1/14 Hoàng Hà. So với con sông lớn nhất Trung Quốc là Trường Giang, diện tích lưu vực Hoàng Hà chỉ bằng 1/24 Trường Giang (1800 vạn km²) lưu lượng bình quân trong nhiều năm của Hoàng Hà (1350 m³ trong 1 giây) không bằng 1/10 lưu lượng bình quân trong nhiều năm của Trường Giang, nhưng lượng phù sa Hoàng Hà lại lớn gấp ba lần Trường Giang (4,78 tỉ tấn). Trường Giang (theo trạm Nghi Xương trắc lượng) thì lượng phù sa bình quân trong nhiều năm mỗi m³ chứa 1,14 kg, mà Hoàng Hà (theo Thi

trạm Thiểm huyện trác lượng) mỗi m³ đạt 36,9 kg) gấp 33 lần Trường Giang. Căn cứ vào những con số trên có thể thấy Hoàng Hà là một con sông hết sức đặc biệt nhất là lượng phù sa lớn. Giả thử lấy lượng phù sa bình quân hàng năm là 16 tỉ tấn đắp thành một con đê rộng 1 m, thì con đê ấy sẽ dài gấp ba lần đường từ quả đất lên mặt trăng. Lượng phù sa Hoàng Hà lớn như vậy, không có con sông nào trên thế giới sánh kịp.

Về Hoàng Hà, dòng sông đặc biệt này, điều thứ hai đáng nói là ngọn nguồn. Trong sách *Son hải kinh* đã thấy ghi chép: "Nước sông (Hoàng Hà) đã chứa sẵn trong ao đầm ở phía đông núi Bát Chu". *Hải nội tây kinh* lại ghi: "Núi Côn Luân vuông tám trăm dặm, cao vạn nhần... Nước sông chảy ra từ góc đông bắc, đi lên phía bắc, nhập vào Bột hải ở tây nam lại chảy ra núi tích thạch, theo hướng tây bắc. Như vậy theo *Son hải kinh* thì Hoàng Hà bắt nguồn từ núi Côn Luân chạy đến Ấu Trạch (nay là hồ La Bố) rồi luồn xuống đất mấy nghìn dặm, Vũ⁽¹⁾ mới từ núi tích Thạch Khơi cho Hoàng Hà chảy ra. Cho nên sách *Vũ cống* nói: "Dẫn sông từ Tích Thạch đến Long môn". Như vậy, Hoàng Hà phát nguyên từ núi Côn Luân, chảy vào hồ Lã Bố, luồn xuống đất mấy nghìn dặm, rồi mới được khơi ra từ núi Tích Thạch. Do đó, mà lưu hành thuyết "Hoàng Hà trung nguyên" (có hai nguồn) từ thời cổ đại. Thời cổ đại khoa học chưa phát triển, nhiều người tin

(1). Vua Đại Vũ nhà Hạ

như thế, không nghi ngờ gì cả. Thời Bắc Ngụy, Lịch Đạo Nguyên soạn sách *Thủy kinh chú*, ông xứng đáng là một chuyên gia am hiểu các dòng sông nhưng ông cũng bị thuyết sai lầm kia trói buộc không cách nào thoát khỏi. Ông viết:

"Cao Dụ, nói: sông chảy từ Côn sơn ra, luôn xuống đất 13.000 dặm. Vua Vũ khai thông ra khỏi núi Tích Thạch. Theo *Sơn hải kinh* từ Côn Luân đến Tích Thạch dài 1.740 dặm. Từ Tích Thạch ra khỏi Lũng Tây đến Lạc Dương theo sách *Địa chí* có thể hơn năm nghìn dặm. Lại theo sách *Mục thiên tử truyện*, thiên tử từ Côn sơn vào Tông Chu và sửa sang Tây thổ. Từ Tông Chu cho nước chảy về tây đến nước Hà Tông, núi Dương vũ dài 3.400 dặm. Từ tây Dương vũ đến Hà thủ 4.000 dặm, hợp lại là 7.400 dặm. Sách *Ngoại quốc đồ* lại nói: "Từ nước Đại Tấn về hướng tây 7 vạn dặm thì đến núi Côn Luân, nơi các vị tiên ở". Các thuyết khác nhau, đường dài lại hiểm trở, ghi chép mơ hồ, đường thủy, đường bộ dài ngắn khác nhau, những cái chưa thấy nghiên cứu chưa tường tận, không thể dựa vào những điều không thuật lại mà ghi cả sai lầm.

Lịch Đạo Nguyên rõ ràng bị những điều hoang đường trong các sách *Hoài nam tử do* Cao Dụ chú, *Sơn hải Kinh*, *Địa chí*, *Mục thiên tử truyện*, *Ngoại quốc đồ* làm cho tối mắt không rõ đầu đuôi ra sao nữa. Thật ra, những con số kia thì mãi mãi không thể nào nghiên cứu cho đích xác, không những Lịch Đạo Nguyên không thể biết được đúng hay sai,

càng không có cách nào để phán đoán về thuyết Hoàng hà trùng nguyên. Cho nên ông không thể không lặp lại những sai lầm của người trước. Sách *Thủy kinh chu* nói: "Nước sông lại chảy vào Ấu Trạch ở phía đông", tức theo sách kinh nói đó là Bồ Xương hải... Chỗ sông luôn xuống dưới lòng đất. Nguồn của sông rộng lớn, cách Ngọc môn quan về phía đông 1.300 dặm, cách Quảng Luân 400 dặm; nước trong vắt, phẳng lặng, mùa đông cũng như mùa hè không hề thay đổi. Sau đó nó cuộn cuộn chuyển vận ở bên trong làm thành mạch chìm, đến khi chảy lên mặt đất, thì chim đập cánh bay trên trời không con nào không rơi xuống vực. Tức là sông luôn xuống lòng đất đến Tích Thạch thì nổi lên".

Thuyết sai lầm "Hoàng Hà có hai nguồn" mãi đến đời Đường mới có người đưa ra ý kiến khác. Năm Trinh Quán thứ chín (635) Lý Tông Đạo đưa quân đến Thổ cốc hôn (nay thuộc tỉnh Thanh Hải), *Tấn Đường thư*, *Thổ cốc hôn truyện* dẫn lời của Lý Tông Đạo: "Bách hải gần nguồn sông. Bách hải nay là hồ Trát Lăng và hồ Ngạc Lăng. Lý Tông Đạo từng mắt trông thấy cảnh quan tự nhiên ở đây, nói: "Rời đến Tĩnh tức xuyên, qua Bách hải, nhìn thấy Tích thạch sơn, xem nguồn sông". Về sau, Đỗ Hữu soạn sách *Thông điển* thì theo phát hiện ấy thời đầu Đường, những thuyết trung nguyên (hai nguồn) có từ lâu đời, ảnh hưởng rất sâu, cho nên vẫn được truyền bá rộng rãi. Đến đời Nguyên, năm Chí Nguyên thứ 19 (1280), Hốt Tất Liệt đặc phái Đồ Thực làm chiêu thảo sứ, điều tra ngọn nguồn Hoàng Hà, viết bản báo cáo điều

tra. Đó là *Hà nguyên* kí được đưa vào *Nguyên sử*, *Hà cư chí* do hàn lâm học sĩ Phan Ngang Tiêu soạn. Bản đó phê phán thuyết về nguồn sông trước kia nói: "Thuyết ấy sai lầm quá, thực ra rất khác". Phan Ngang Tiêu căn cứ vào báo cáo điều tra của Đô Thục viết bằng tiếng Mông cổ mà dịch ra Hán văn. Theo Đô Thục quan sát thực tế thì Hà nguyên ở phía tây Thổ - phôn - đoá - cam - tư có hơn trăm ngọn suối, tản mạn khắp nơi, khó mà nhìn tận mắt. Rộng khoảng bảy, tám mươi dặm đứng trên núi cao nhìn xuống sáng như sao nên đặt tên là Hoả - đốn - não - nhi, Hoả đốn dịch ra là tinh tú (sao). Cuộc khảo sát lần ấy của Đỗ Thục đã phủ định thuyết cũ "Trùng nguyên" khá rõ. Hai triều Minh Thanh sau đó đã thực hiện nhiều chuyến khảo sát thực địa. Đời Càn Long (Thanh), A Mi Đột đã đến mé bắc Ba - nhan - khách - la - sơn cách Tinh Tú hải hơn 300 dặm về phía tây, trên thực tế đã đến ngọn nguồn thật của Hoàng Hà. Sau khi nước Cộng hoà nhân dân Trung Hoa thành lập, đã lại khảo sát nhiều lần nữa, cho nên ngày nay chúng ta biết rõ ràng rằng Hoàng Hà phát nguyên từ Mã khúc (Tông - liệt - cừ cũ) chỗ núi Ba - nhan - khách - lap sơn nối liền với núi Đạt trạch sơn, thuộc tỉnh Thanh Hải. Có một nguồn nữa là Ca-nhật-khúc ở phía nam Mã khúc bắt nguồn từ ven núi Cát-tư-cát-nhã sơn, đến phía đông Tinh Tú hải thì hội nhập với Mã khúc. Hoàng Hà trùng nguyên lưu truyền từ mấy nghìn năm, ngày nay, chúng ta xem như là chuyện truyền kỳ, như một giai thoại về lịch sử Hoàng Hà.

Hoàng Hà phát nguyên từ Thanh Hải, chảy về đông qua Tứ Xuyên, bẻ lên hướng bắc, tiến vào Cam Túc, từ Ninh Hạ cho đến trấn Hà Khẩu, huyện Thác - khắc - thất Nội Mông Cổ, dài cả thảy 3472 km, đó là thượng du Hoàng Hà. Đoạn này dòng sông chảy qua hang núi, ghềnh đá cao nguyên qua các ghềnh Long dương, Lưu gia, Diêm oa, Hồng sơn, Hắc sơn, Thánh động rồi đến phía đông Hạ lan sơn Lạng sơn và phía nam Đại thanh sơn cấu thành Hà Sáo. Từ trấn Hà Khẩu chảy gấp khúc về hướng nam. Hoàng Hà trở thành con sông giáp giới hai tỉnh Thiểm Tây và Sơn Tây, cho đến Mạnh Tân tỉnh Hà Nam, dài 1122 km, đó là trung du Hoàng Hà. Đoạn này, dòng sông chảy xiết, đến biên giới hai tỉnh Sơn Tây, Thiểm Tây thì tạo thành thác Hố Khẩu, rồi xuyên qua kẽm Long môn đến phía đông Hoa sơn thì chuyển gấp sang hướng đông, hình thành một chỗ sông bẻ quanh gần 90° . Sách *Thủy kinh chú* dùng lời lẽ vô cùng sinh động miêu tả kỳ quan này như sau: "Hoa nhạc là một hòn núi chắn ngang sông, nước sông chảy quanh đồi gấp khúc, Thấn sông linh thiêng, tay với chân đạp, khai thành hai dòng nay còn dấu tay dấu chân và còn Hoa nham". Sau khi bẻ về hướng đông, sông lại chảy qua Tam Môn, ghềnh đá lởm chởm mới vào bình nguyên. Đoạn này, Hoàng Hà chảy qua cao nguyên Hoàng thổ, mang theo số lượng đất vàng khá lớn, sắc nước vẫn đục. Đời Tây Hán đã có câu ghi chép: một thạch nước sáu đấu bùn". Từ Mạnh Tân trở xuống cho đến khi đổ ra biển, là hạ du, dài 870 km. Vì ven sông là bình nguyên, nước

chảy chậm, hai bờ đều có đê lớn nên mới có hiện tượng gọi là "huyền hà" (sông treo). Các thành thị lớn như Trịnh Châu, Khai Phong đều thấp hơn lòng sông. Như Khai Phong, nền đê cao hơn thành thị này 7m. Hoàng Hà từ Hà Nam tiến vào Sơn Đông đến đóng bắc huyện Khẩn Lợi thì đổ vào Bột Hải.

Hoàng Hà là cái nôi của dân tộc Trung Hoa, nước màu vàng, chảy cuộn cuộn, nuôi dưỡng đời đời nhân dân các dân tộc. Ngày nay, trong phạm vi lưu vực Hoàng Hà nhân dân lao động trồng trọt 190 triệu mẫu đất. Trên các chi lưu có nhiều khu thủy lợi đại qui mô, như khu thủy lợi Hà Sáo ở Nội Mông, khu Bảo kê ở Thiểm Tây dẫn nước sông Vị, khu thủy lợi Thanh Đông ở Ninh Hạ, khu thủy lợi Vi sơn ở Sơn Đông, khu thủy lợi sông Phần ở Sơn Tây. Diện tích được hưởng thủy lợi đều vượt trăm vạn mẫu. Gần một trăm triệu người cư trú trong lưu vực Hoàng Hà. Trên bờ sông các chi lưu có nhiều thành thị nổi tiếng, bao gồm bảy cố đô lớn Tây An, Lạc Dương và Khai Phong cho đến Thanh Hải (Tây Ninh), Cam Túc (Lan Châu), Ninh Hạ (Ngàn Xuyên) Nội Mông cổ (Hỗ - hoà - hao - đặc), Sơn tây (Thái nguyên, Hà Nam) (Trịnh Châu) Sơn Đông (Tế Nam). Đó đều là những trung tâm chính trị, kinh tế, văn hoá trọng yếu nằm trong lưu vực Hoàng Hà. Lại có nhiều trạm thủy điện quy mô như ở thác Long Dương, thác Lưu Gia trang bị máy phát trên 100 vạn kw, thác Diêm oa, thác Thanh Đông và thác Tam Môn, trang bị máy phát đều trên 25 vạn kw. Từ xưa đến

nay, Hoàng Hà cuộn sóng đã đưa lại biết bao của cải làm giàu cho đất nước.

Tất nhiên, chúng ta phải thấy rằng đồng thời Hoàng Hà cũng mang lại cho chúng ta một mối tai hoạ lớn. Bởi vì, nó chảy qua cao nguyên Hoàng thổ, đất xốp, số lượng phù sa do nó chở theo lớn đến kinh người, nên đặc điểm của con sông này là dễ ứ lại, dễ tràn ra, dễ đổi dòng. Từ khi có lịch sử ghi chép, hạ du Hoàng Hà vỡ đê, nước tràn ra hơn 1500 lần đổi dòng 20 - 30 lần, có 6 lần đặc biệt nghiêm trọng. Miền đông Trung Quốc, bắc từ Hải Hà, nam đến Hoài Hà trong 25 vạn km², hạ du Hoàng Hà dòng sông đời qua đời lại từ bắc xuống nam, từ nam lên bắc, dao dòng như một quả lắc. Mấy nghìn năm nay, nhân dân các tộc ở vùng này, do đê Hoàng Hà vỡ, phải trả giá không biết bao nhiêu mà kể.

Từ ngày thành lập nước Cộng hoà nhân dân Trung Hoa, chúng ta đã ra tay đối phó với con sông này, tiến hành nhiều kế hoạch trị thủy. Như ở trung du, thượng du, trồng cây gây rừng giữ nước, giữ đất, tăng cường đắp đê ở hạ du, xây dựng hồ Đông Bình đại quy mô để phòng lũ, chỉnh lý dòng sông ở hạ du và xây dựng nhiều công trình thủy điện, thủy lợi như đã nói ở trên. Tất nhiên vì lượng phù sa ở sông Hoàng Hà vượt hẳn các con sông khác trên thế giới, vì lòng sông Hoàng Hà ở hạ du, đã cao hơn mặt đất như đã nói, vì có nhiều nguyên nhân và nhiều khó khăn nên việc trị thủy

sông Hoàng Hà không hiệu quả trong một thời gian ngắn. Nhưng việc nghiên cứu Hoàng Hà ngày càng tỉ mỉ, chi tiết, sự tiến bộ và sự phát triển không ngừng của khoa học kỹ thuật, từ nay về sau, chúng ta nhất định sẽ trị thủy con sông này được triệt để.

Hoàng Hà là nơi dân tộc Trung Hoa sinh sống, nước sông Hoàng Hà cuộn cuộn là sức mạnh làm cho dân tộc Trung hoa đoàn tụ. Dân tộc Trung hoa càng ngày càng hưng thịnh, phát đạt. Thông qua việc trị thủy Hoàng Hà căn bản được thực hiện thì lưu vực Hoàng Hà tất nhiên cũng được phồn thịnh, tốt đẹp.

SÔNG VẬN HÀ NHẤT THIÊN HẠ:

Đại Vận Hà Trung Quốc

Trần Kiều Dịch

Thời Khang Hy đời Thanh, giáo sĩ người nước Bỉ, là Nam Hoài Nhân, sang Trung Quốc truyền đạo, từng nhận làm việc ở toà Khâm thiên giám, đồng thời đã đưa sang nhiều khoa học kỹ thuật. Ông có soạn cuốn *Thất kỳ đồ thuyết*. Theo ông, thất kỳ là bảy công trình to lớn do con người xây dựng xuất hiện trên thế giới. Ông sắp xếp như sau: Vườn hoa treo của quốc vương Babilon, tượng Thần mặt trời Abala trên đảo Lato Địa trung hải. Kim tự tháp Aicập, Lăng mộ Halicacatxo ở Thổ Nhĩ Kỳ, đền thờ Actêmit ở Ephese Thổ Nhĩ Kỳ, Tượng thần Dớt Olempien, Cây đèn tháp ở thành Alexandri, Ai Cập. Bảy kỳ quan ấy, trừ Kim tự tháp, đều bị phá huỷ trong các cơn binh lửa, hiện nay không còn dấu tích gì nữa... Kỳ thực, nói về những kiến trúc do con người xây dựng, đã vĩ đại lại trường tồn, rõ ràng, phải kể đến Trường thành và Vận hà của Trung Quốc.

Ở đây nói về Vận hà. Sông Vận hà thường nhắc đến gọi là Vận hà Kinh Hàng, nối liền Bắc Kinh với Hàng Châu, dịch sang tiếng nước ngoài là Đại Vận hà (Grand Canal). Con

sông đào này thông suốt lưu vực 5 con sông: Hải hà, Hoàng hà, Hoài hà, Trường Giang, Tiền Đường, dài cả thảy 1794 km, dài nhất trong các sông đào trên thế giới. Nhưng kỳ thực Vận hà Kinh Hàng chỉ là con sông đào lớn của Trung Quốc mà thôi còn như toàn bộ Vận hà đồ Trung Quốc thì vượt sông Vận hà Kinh Hàng nhiều, kể về lịch sử lâu đời và địa khu rộng lớn, quả thực không có nước nào trên thế giới sánh nổi.

Miền Đông Trung Quốc, bắc từ bình nguyên Hải Hà, qua bình nguyên Hoàng Hà, Hoài Hà ở giữa nam đến tam giác châu Trường Giang, ruộng đồng liên miên, sông hồ giao nhau, thời cổ đại, vận chuyển đường thủy là tiện lợi nhất... Trung Quốc đào sông Vận hà đã được ghi chép trong sách *Tả truyện*. Ai công năm thứ chín (486 tr CN): Huyền Hân nước Ngô, đào ngòi thông Trường Giang và Hoài Hà". Như vậy Ngô vương Phù Sai, đào ngòi ở huyện Hân (Giang tô) đó là sông Vận hà có trước nhất ở Trung Quốc... Nhưng Phù Sai đào ngòi ở huyện Hân là cuối thời Xuân Thu mà *Thủy kinh*, *tê thủy chú* có ghi: "Yển vương trị nước nổi tiếng nhân nghĩa, muốn đi thuyền lên thượng quốc, bèn đào ngòi thông nước Trần và nước Sái." Yển vương nói đó là Từ Yển vương, theo truyền thuyết là lãnh tụ Từ Nhung, (rợ Từ) thời Tây Chu, trước Phù Sai nhiều. "Đào ngòi thông Trần, Sái". Kì thực đó là thủy hệ Hồng Cầu theo tên gọi về sau, vị trí ở giữa hai tỉnh Hà Nam và An Huy ngày nay. Cho nên, trong sách *Vũ Cống* hoàn thành thời Chiến Quốc, chúng ta đã có

thể thấy thực tế vùng này từ lâu đã có nhiều sông Vận hà rồi. Mặc dù những con sông Vận hà ấy không dài, nhưng chúng cũng được đào thông với nhiều dòng sông, như Vũ cống, *Duyên châu* chép: "Ngôi thuyền đến Tế, Luỹ, rồi đến Hà". Thanh châu: "Ngôi thuyền đến Vấn, rồi đến Tế". Từ châu: "Ngôi thuyền đến Hoài, Tứ rồi đến Hà". Điều ấy chứng tỏ các con sông Hoàng Hà, Tế thủy, Luỹ thủy, Vấn thủy, Tứ thủy và Hoài Hà, thời bấy giờ đã thông với nhau, bao gồm cả cái ngòi ở huyện Hãn mà Ngô vương Phù sai đào nối liền Trường Giang và Hoài Hà đều là những vận hà xưa nhất của Trung Quốc. Do đó, có thể thấy thời kỳ đầu Xuân Thu Hoàng Hà, Tế Thủy, Hoài Hà đã được đào thông với nhau. Đến Xuân Thu thời kỳ sau, do đào con ngòi huyện Hãn mà Trường Giang thông với Hoài Hà. Cho nên, trước thế kỷ 5 trước công nguyên, bắc bắt đầu từ Hoàng Hà, nam đến Trường Giang đã có một mạng lưới sông vận hà chằng chịt. Nhưng từ Hoàng Hà trở lên phía Bắc, vì thiếu tài liệu nên không biết được rõ.

Sông Vận hà từ Hoàng Hà trở lên phía bắc chủ yếu là Bạch Cầu, thì Tào Tháo cho đào năm Kiến An thứ 9 thời Đông Hán (204). Sau khi đánh bại Viên Thiệu trong chiến dịch Quan Độ, để chiếm Hà Bắc, tiến lên một bước, phá hủy căn cứ của họ Viên. Năm Kiến An thứ 9, ở chỗ chi lưu Kỳ thủy đổ vào Hoàng Hà, Tào tháo đã đóng cửa ngăn Kỳ thủy chảy vào Bạch Cầu, đào Bạch Cầu thông với sông Hằng, sông Chương, từ đó thuyền có thể đi sâu vào nội địa tỉnh Hà Bắc.

Trong quá trình chinh phạt trong nội đại tỉnh Hà Bắc hiện nay, Tào Tháo lại cho đào kênh Bình Lỗ và kênh Tuyền Châu, làm cho hệ thống sông ngòi hải hà thông suốt, đặt nền móng cho kênh Vĩnh Tế đời Tuỳ. Đối với hệ thống Vận hà trên bình nguyên Hà Bắc, Tào Tháo đã có công lớn.

Sau khi Tuỳ Dương đế tức vị, ông ta cho xây dựng Đông Đô, Lạc Dương, đào mạng lưới Vận hà trung tâm là Lạc Dương. Nắm lên ngòi cũng là nắm khai thông kênh Tế (Tế cừ), từ Lạc Dương, đi qua Tuấn Nghi (nay là Khai Phong) sang Hoài Hà. Sau đó, đào lại ngòi huyện Hãn vốn đã có làm cho đường sông Trường Giang - Hoài Hà càng thông suốt. Sau đó, lại đào Vận hà Giang Nam, bắt đầu từ Kinh Khẩu (nay là Trấn Giang) phía nam Trường Giang, và theo mé đông Thái hồ đi qua Gia Hưng ngày nay, để đến Hàng Châu ở bờ bắc sông Tiền Đường. Phía bắc Hoàng Hà trở lên, ông ta lợi dụng Bạch câu của thời Tào Ngụy mà đào kênh Vĩnh Tế, theo Vệ hà ngày nay (tức Nam vận hà) mà lên bắc, thẳng đến trấn Độc Lưu (nay là phụ cận Tỉnh Hải, Thiên tả), rồi lợi dụng sông Vĩnh Định ngày nay mà đi ngược lên đến Kế (nay là Bắc Kinh). Như vậy, mạng lưới Vận hà toàn quốc, lấy Đông Đô Lạc Dương làm trung tâm, đã được hoàn chỉnh. Tất nhiên bất cứ khai thông kênh Tế, ngòi Hãn và Vận hà Giang Nam, hoặc đào kênh Vĩnh Tế phía bắc Hoàng hà, đều có thể lợi dụng sông ngòi vốn có, những số lượng công trình đào đắp cũng rất lớn. Toàn bộ công trình đã được hoàn thành đầu thế kỷ 7 là mạng lưới Vận hà to lớn, xuất

hiện sớm nhất trong lịch sử, so với Đại Vận hà nổi tiếng trong ngoài thì mạng lưới ấy đã có trước 580 năm.

Nhà Nguyên lập đô ở Đại Đô (nay là Bắc Kinh), phải trồng cây vào lương thực Giang Nam, cho nên cần làm cho việc vận chuyển bằng đường sông Nam Bắc được dễ dàng, thông suốt. Dương thời ở miền bắc, Vệ Hà từ Thiên Tân ngày nay đến Lâm Thanh, ngòi Hà nối liền Trường Giang và Hoài Hà, đặc biệt là Vận hà Giang Nam, thuyền bè đi lại thông suốt từ lâu. Nhưng do đê Hoàng hà nhiều lần vỡ, nước tràn lan và sông đổi dòng, nên đoạn sông Vĩnh Tế cũ ở phái nam Vệ hà, và đoạn Tế hà ở phía bắc Vu Thai, đều không dùng được. Cho nên tuyến đường Vận hà Nam Bắc thuận tiện nhất phải đi qua miền tây tỉnh Sơn Đông ngày nay.... Đoạn này, địa hình phức tạp, thi công khó khăn, trong đó đoạn phía nam có nhiều hồ như hồ Huy sơn, hồ Độc sơn có thể lợi dụng được. Đặc biệt là từ Tế Châu (nay là Tế Ninh) lên phía bắc đến An Sơn phía nam Đại Thanh hà dài 150 dặm đi qua nhiều đồi gò, địa hình tương đối cao, phải đắp đập giữ nước thì mới duy trì được mức nước cần thiết.

Con sông Vận hà này khởi công từ năm Chi Nguyên thứ 18 (1281), dọc đường có đắp các đập Tế Châu, Khai Hà, An Sơn, Thọ Trương, gọi là Tế Châu hà... Từ đó, lương thực miền Giang Nam mới có thể chở thẳng đến An sơn thuộc huyện Lương Sơn tỉnh Sơn Đông, phía nam Đại Thanh hà. Nhưng đoạn từ An Sơn đến Lâm Thanh dài khoảng 250 dặm

không thông được, cho nên khoảng thời gian 10 năm sau đó, lương thực Giang Nam chở đến Thọ Trương rồi còn phải dùng hai cách khác mới chở đến Đại Đô được. Một là, theo sông Đại Thanh hà ra biển, vận chuyển bằng đường biển rồi vào cửa khẩu ở Thiên Tân. Hai là đến Thọ Trương thì chở bằng đường bộ tới Lâm Thanh rồi theo Vệ Hà mà lên bắc. Mãi đến năm Chí Nguyên thứ 26 (1289) mới khởi công đào sông. Hội thông hà giữa Thọ Trương và Lâm Thanh, đoạn khó khăn nhất trong toàn bộ Đại Vận hà mới hoàn thành. Do địa hình và nguồn nước mà đoạn 250 dặm này phải đắp đến 31 đập. Tiếp đó, từ phụ cận thị trấn Xương Bình, Bắc Kinh ngày nay, việc đào kênh thông huệ thông với Bạch hà đến năm Chí nguyên thứ 30 (1293) cũng hoàn thành.

Trung quốc là nước đào Vận hà đại quy mô sớm nhất thế giới. Đầu thế kỷ 7 sau công nguyên đã có một mạng lưới sông Vận hà mà trung tâm là Đông Đô Lạc Dương đời Tùy, hà là mạng lớn nhất và có trước nhất thế giới. Và Đại Vận hà Nam Bắc, từ Đại Đô nhà Nguyên đến Hàng Châu, hoàn thành ở thế kỷ XIII, cũng là đường vận hà dài nhất thế giới.

SÓNG NHẢY Ở SÔNG TIỀN ĐƯỜNG:

Một Thủy Cảnh Đẹp Nhất Thế Giới.

Mao Tất Lâm

"Thao thiên trọc lạc bài không lai, phiên giang đảo hải sơn vi thôi", (Đây trời sóng đục từ trên không đổ xuống. Đảo lộn sông, biển, xô đẩy núi). xưa nay, người ta miêu tả quang cảnh sóng triều nhảy lúc triều lên ở sông Tiền Đường tráng lệ bằng hình ảnh sinh động ấy. Sông Tiền Đường là con sông duyên hải đông nam Trung Quốc độc nhất chảy ra biển cả, dài 606 km. Chỗ đổ ra biển là cửa sông nước triều mạnh, cũng là một trong số ít con sông trong toàn quốc mà ở cửa sông nước triều lại xô cao lên vậy. Theo trắc lượng, nước triều ở cửa sông Tiền Đường chênh lệch rất lớn, ở phụ cận Cẩm phố trên cửa sông mức độ chênh lệch bình quân là 5,5m, ngọn sóng cao 3,7m, cao nhất là 8,93m (tháng 8 năm 1958). Nước triều lên với tốc độ 445m/giây) sóng nhảy ở cửa sông Tiền Đường, với ngọn sóng cao, tốc độ nhanh như thế, khí thế mạnh mẽ như thế, là một hiện tượng hiếm thấy trên thế giới. Trên thế giới cũng có hiện tượng sóng nhảy như sông Se vơ ở Mỹ, sông Xen ở Pháp, sông Hồ Khách Ý ở Ấn Độ) không thể sánh với sông Tiền Đường được. Chỉ có sóng

của sông Ba tây a ma tôn đi đẹp như thế. Cho nên, mới nổi tiếng thế giới, từ xưa đã xưng là thiên hạ kỳ quan.

Hiện tượng triều dâng ban đêm ở cửa sông Tiên Đường có cả năm, nhưng thay đổi theo mùa. Thường bắt đầu tháng 6 nước triều to, từ tháng 7 đến tháng 10 to nhất, sau tháng 10 thì yếu dần, to nhất là trước sau 18 tháng 8 nông lịch (Trung Thu). Hiện tượng nước triều dâng trong tiết Trung thu là đẹp hết sức, từng là chỗ nhiều danh sỹ phải múa bút để thơ. Tô Đông Pha đời Tống đã có câu: *"Bát nguyệt thập bát triều. Tráng quan thiên hạ vô.* (Triều ngày mười tám tháng tám. Đẹp nhất thiên hạ không đâu có) Hải thượng đào đầu nhất tuyến lai. Lâu tiền chỉ cố tuyết thành đôi (Trên mặt biển ngọn sóng xô vào thành một đường. Trước lâu thì thấy giống như một đồng tuyết). Nhà thơ miêu tả thanh thế và cảnh tượng tráng lệ của sông Tiên Đường thật là hay. Đúng như thế, ở cửa sông Tiên Đường lúc triều lên, bắt đầu sóng chỉ là một dải trắng xoá nằm ngang trên mặt biển ở đằng xa, sau đó, ngọn sóng xô vào như đông tuyết. Từ xa đến gần, biến thành một bức tường trắng xoá vừa réo vừa chạy ngược dòng sông, ùng ùng như sấm dậy, khi đến gần thì sóng xô tung lên trời cao có khí thế của thiên binh vạn mã, rung đất lay núi. cảnh tượng kỳ lạ sóng nhảy ở cửa sông Tiên Đường còn xuất hiện ở đoạn sông cách hạ du Hàng Châu trên 50 m, nhưng do tình trạng nước triều cũng như hình thế đường sông ở mỗi đoạn khác nhau, nên mới xảy ra hiện tượng sóng triều cao và khi rút lại như nhảy chồm lên.

Xem hiện tượng ấy qua mấy năm gần đây, có thể quy nạp thành ba loại.

1. Một tuyến triều. Nói chung xuất hiện nhiều trên mặt sông hạ du trấn Diêm Quan, thị trấn Hải Ninh, do đông triều (chỉ từ bờ bắc Hàng Châu loan đến) và nam triều, chỉ từ bờ nam Hàng Châu loan đến, hai cái hợp lại sau khi tiến vào cửa sông Tiên Đường tiếp tục xô nhau theo dòng sông đi lên đến bãi sông gần trấn Diêm Quan hình thành một tuyến dài mấy km ngang mặt sông, giống như một dải nước lụa trắng di chuyển lên không ngừng không nghỉ, ngọn triều cao 2 - 3m giống như một bức tường bằng nước ập tới. Tuyến triều ấy có thể kéo dài 10 km, lúc nó đi qua, sóng trên mặt sông cuộn cuộn gió gào sóng reo, nghe đến kinh hãi.

2. Triều hồi đầu (cũng gọi là triều quay đầu) Trên đường một tuyến triều đi ngược lên, nếu gặp một cái kè nhô ra giữa sông, hoặc một cái cầu, một cái đập, thì nước triều gặp cản trở phải quay lại, liên tục phải phải đợt sóng triều sau xô tới, khiến cho hai ngọn sóng cuộn vào nhau biến thành một ngọn sóng mới rất đẹp. Ở chỗ kho muối cũ ở thượng du Diêm Quan, ở đập Tam Bảo, ở hai cầu Tiên giang, thường thấy kiểu sóng nhảy này.

3. Triều đan xen nhau. Cảnh tượng này chủ yếu xuất hiện trên mặt nước ở cửa sông. Ở đây, đông triều và nam triều xen nhau, Hai luồng triều gặp nhau giữa sông tạo thành một cột nước to lớn, đợt này tiếp đợt khác làm cho

sóng trên mặt nước trở nên dữ dội, kinh hãi. Cảnh tượng này hết sức đẹp.

Sóng nhảy ở sông Tiền Đường, từ lâu đã từng có người ghi chép. Nhưng ở thời cổ đại, khoa học và tri thức còn lạc hậu nảy sinh nhiều truyền thuyết để giải thích hiện tượng ấy, trong đó có truyền thuyết nói Ngũ Tử Tư và Văn Chung đánh nhau giữa sông mà sinh ra. Hai vị danh thần trung thành với chủ nhưng bị sát hại không cam lòng, nên muốn nhờ vào nước triều mà báo thù.

Kỳ thực, hiện tượng sóng nhảy ở sông Tiền Đường là một hiện tượng tự nhiên phổ biến tùy theo trăng tròn trăng khuyết mà thôi. Hàng năm, trước sau tiết Trung thu, nước triều cao hơn bình thường, ở đâu trên thế giới cũng đều như thế cả. Nhân tố chủ yếu hình thành nước triều là sức hút của mặt trăng, mặt trời và quả đất mà ra. Mông một và rằm mỗi tháng nông lịch, mặt trời, mặt trăng và quả đất, cả ba gần như cùng nằm trên một đường thẳng, lúc đó mặt trời mặt trăng làm cho nước triều dâng cao, tác dụng của sức hút là quan trọng nhất. Cho nên mỗi tháng có hai lần nước triều lên cao. Ngày xuân phân và thu phân, hàng năm mặt trời ở trên đường xích đạo, cùng với mặt trăng, quả đất, vị trí cả ba gần như trên một mặt phẳng, sức hút của mặt trời và mặt trăng hợp lại ảnh hưởng lớn đến nước biển nên nước triều lên to. Lại nữa, lúc này mặt trăng ở vị trí gần quả đất trên quỹ đạo, sức hút nước triều đầy đủ nhất, cho nên trước

và sau hai ngày ấy trở thành ngày nước triều lên cao nhất. Thế thì tại sao sóng mùa thu ở cửa sông Tiền Đường lại mạnh mẽ và đẹp hơn sóng thu ở bất cứ con sông nào trên thế giới? Đó là do nhân tố địa lý đặc thù của sông Tiền Đường. Chủ yếu là:

1. Cửa sông có hình loa kèn. Cửa sông Tiền Đường bị ảnh hưởng của vỏ quả đất sụt xuống đến Hàng Châu loan, ngoài rộng trong hẹp như cái loa kèn. Cửa sông Tiền Đường - Hàng Châu loan ở phía ngoài rộng 100km, đi lên thường du thì hẹp lại đến dải Diêm Quan thị trấn Hải Ninh thì bề rộng chỉ còn lại 3km. Trên một chặng đường 140 km mà mặt sông thu hẹp lại đến mức ấy đó là điều ít thấy ở các sông khác trên thế giới. Với một cửa sông như vậy, khi hải triều đi vào một đường sông càng ngày càng hẹp thì mặt nước chịu ảnh hưởng của hai bờ sông ép lại, sẽ cao lên nhanh chóng và không ngừng tăng tốc độ dòng chảy của thủy triều.

2. Đáy sông bị cát bồi cao, lòng sông Tiền Đường đoạn gần cửa sông có một cồn cát rất to ngáng trở. Cồn cát này bắt đầu từ Sạ Phố, lúc đầu nâng cao độ dốc về phía thượng du, đến chỗ Thất Bảo là cao nhất, sau đó lại thấp dần về phía thượng du với tỉ lệ 1/10000, khiến cho nước triều bị ma sát mạnh, cho đến gần kè Văn Gia, dài 130km, đỉnh cồn cao hơn nền sông khoảng 10m vì thế là lượng nước triều bị cọ xát mạnh khiến cho ngọn sóng triều thay đổi tốc độ mạnh, lớp sóng sau xô lớp sóng trước, trên ngọn triều có hiện tượng

như cuốn chiếu, hình thành thế vạn con ngựa đột phá vòng vây, sáu con giải làm nghiêng núi tuyết.

3. Hướng gió có tác dụng xô đẩy, đội cao dòng chảy. Mùa hạ và mùa thu, thường hướng gió đông nam và gió bão, khi gió cùng hướng với thủy triều, thì gió đẩy thủy triều tiến nhanh vào cửa sông, thế của thủy triều càng mạnh. Nhất là những ngày trước và sau tiết trung thu, nếu gặp gió bão từ Hàng Châu loan vào lục địa thì nước triều bị gió bão đẩy tới và nước từ thượng du cản lại làm cho mực nước lên cao khác thường chuyển thành triều bão. Bấy giờ, triều vào sông trở nên hung dữ, lồng lên, nước sông lên to, và làm cho ngọn sóng cao vút, xô núi lở bờ, có sức phá hoại rất lớn. Như Trung thu năm 1974, do ảnh hưởng gió bão cấp 13, triều bão cực lớn.

Do những nhân tố thiên văn, khí tượng, địa hình, thủy văn có quan hệ đến thủy triều, những nhân tố ấy lại tập trung ở cửa sông Tiền Đường nhất là vào mùa thu, cho nên triều mùa thu ở đây dữ dội vô cùng, trở thành sóng nhảy, lớn nhất trên thế giới.

Hàng năm ngày 18 háng 8 nông lịch người ta đua nhau đi xem sóng đã thành truyền thống, có từ lâu đời. Ở Triết Giang theo sử cách ghi chép thì "quan triều" (xem sóng triều) sông Tiền Đường bắt đầu từ đời Đường, thịnh hành nhất ở Nam Tống. Nam Tống sau khi định đô ở Hàng Châu còn quy định ngày 18 tháng 8 hàng năm là ngày duyệt thủy quân

trên sông ở phụ cận Diêm Quan, Hải Ninh. Lúc đó, binh thuyền cò bay phất phới tiến vào chỗ sóng dữ, các dũng sĩ thuỷ quân tranh nhau đua tài múa thương bắn cung, nhân dân Hàng Châu lũ lượt kéo nhau đi xem sóng, năm này qua năm khác, trở thành tục lệ, và ngày 18 tháng 8 trở thành ngày "quan triều" như là một ngày thiên định... Ngày nay, xem sóng Hải Ninh là một đặc thú của du lịch xem phong cảnh. Đến ngày ấy, khách tham quan du lịch nội ngoại, không kể xa xôi nghìn dặm tụ tập ở phụ cận Diêm Quan để xem kỳ quan trong thiên hạ này. Theo báo chí gần đây đăng tải thì ngày ấy khách du lịch xem sóng có đến hàng chục vạn người.

Thời Đường Tống, đường sông hạ du sông Tiên Đường tương đối thẳng, hiện tượng sóng nhảy xuất hiện cả dưới chân Hàng thành, chỗ xem sóng tốt nhất là các đỉnh Vọng Giang môn ngoại và Nam Sơn. Về sau, vì nam bắc đường sông xê dịch sinh ra khúc khuỷu, chỗ xem sóng cứ di chuyển dần xuống hạ du. Đại để sau thời Càn Long đời thanh, vùng Diêm Quan Hải Ninh là địa điểm xem sóng đẹp nhất. Do đó, sóng nhảy sông Tiên Đường lấy tên là sóng triều Hải Ninh. Từ những năm 60 thế kỷ này, người ta đắp đê hai bên bờ sông Tiên Đường để có thêm ruộng đất, dòng sông phụ cận Diêm Quan hẹp lại, và được nắn thẳng, nên địa điểm xem sóng có chiều hướng dời lên phía thượng du. Như năm 1990, mùa thu, ở Tam Bảo, Hàng Châu cũng có thể xem loại: triều

một tuyến và triều hồi đầu. Ngọn sóng triều một tuyến cao đến 2,5m triều hồi đầu cũng rất đẹp.

Sóng nhảy Tiên Đường rất mạnh một lần trắc đạc năm 1968 cho biết tốc độ là 12m/giây, áp lực là 7^Tm^2 , ngọn sóng cao 2m5, sức phá hoại hết sức lớn. Năm 1953, trong một đợt sóng lớn, nước triều, ngọn sóng vượt qua kè đá cao hơn mặt sông 8m, di chuyển con trâu sắt "Trấn hải" nặng 1,5t xa chỗ cũ 10m. Ngày 12 tháng 8 năm 1978 một đợt sóng lớn, 30 khối bê tông, mỗi khối nặng 1,6 t để ở phụ cận đê số 9 Túc Sơn, bị sóng đưa lên thượng du cách 200-300m. Trong lịch sử, sóng triều lớn phá vỡ đê Đan Đường, làm trôi nhà cửa, ruộng đồng dân tình khổ sở, bao nhiêu lần không kể xiết. Nhưng sóng nhảy cũng là một nguồn năng lượng trọng yếu của hải dương. Khi lợi dụng được sẽ đưa lại hạnh phúc cho nhân dân. Năng lượng của thủy triều ở cửa sông Tiên Đường - Hàng Châu loan vô cùng phong phú, trên lý thuyết có thể cung cấp hơn 2.000 vạn KW. Người ta trừ tính, nếu ở Sa Phố, Cẩm Phố, xây dựng trạm thủy điện chạy bằng sóng triều thì dùng lượng chạy máy sẽ gấp 8 lần trạm thủy điện Tân An giang, tạo ra một nguồn năng lượng dùng không hết.

CẦU NỐI LIỀN HAI ĐẠI LỤC Á ÂU:

Đường Tơ Lụa

Mao Tất Lâm

Trung Quốc là "nước tơ lụa". Căn cứ vào một số kén tằm phát hiện trong di chỉ văn hoá Ngưỡng Thiều thôn Tây Âm, tỉnh Sơn Tây, và những đồ vật bằng tơ phát hiện ở di chỉ Tiền Sơn Dạng, Ngô Hưng, tỉnh Chiết Giang, thì khoảng 4.700 - 5000 năm trước, một khu vực rộng lớn "một nước tơ lụa", đã hình thành ở phương Đông. Cho đến thế kỷ 5,6 trước CN, tơ lụa Trung Quốc bắt đầu đưa sang châu Âu, Người Hy Lạp và người La Mã cổ đại gọi nước sản xuất ra thứ hàng đẹp đẽ và nhẹ nhàng ấy là Seres, có nghĩa là ""nước tơ lụa". Theo nhà địa lý học La Mã cổ đại Strolapha (ước khoảng năm 63 đến năm 20 trước CN) thì ở thế kỷ 3 trước CN đã có cái tên Seres rồi. Do đó, có thể thấy người các tộc Trung Quốc và người châu Âu đi lại với nhau từ lâu. Đời Hán, Trương Khiên hai lần đi sứ Tây vực, một mặt đã đặt quan hệ giữa Trung Quốc và một số nước phái tây đảo nguyên Pamia một mặt cũng vì thế, từ đó về sau, tạo điều kiện cho việc giao thông phát triển đại quy mô.

Trong lịch sử Trung Quốc, hơn một nghìn năm, từ Hạ đến Đường, là một thời kỳ kinh tế xã hội phồn vinh. Vùng Trường An (nay là Tây An) và Lạc Dương là trung tâm chính trị đương thời, cũng là địa phương nghề tơ lụa và toàn bộ nền kinh tế nói chung phát đạt nhất. Bởi vì, thời kì ấy thế lực Trung Quốc rất mạnh ảnh hưởng rất xa, ra ngoài cao nguyên Pamia. Lại thêm kỹ thuật đóng thuyền và hàng hải còn lạc hậu việc vận chuyển trên biển chưa phát triển, quan hệ với ngoài, chủ yếu thực hiện bằng giao thông đường bộ. Thế là xuất phát từ lưu vực sông Vị ở Trung Nguyên (Trung Quốc), qua hành lang Hà Tây mà đi về phía Tây, qua khu vực rộng lớn thời cổ đại gọi là Tây vực, đến bờ đông Địa Trung hải và địa phận La Mã, mà thành con đường giao thông chủ yếu Trung tây thời cổ đại. Dưới hai triều Hán Đường, tuyến giao thông đường bộ xuyên qua châu Á, ngoài việc giao lưu chính trị, kinh tế, văn hoá, chủ yếu là vận chuyển hàng tơ lụa, cho nên về sau người ta đặt cho cái tên là "đường tơ lụa".

Theo nhà địa lý học kiêm địa chất học người Đức, F. Richeho fen (1833 - 1905), "Đường tơ lụa" còn có tên là "Đường tơ". Từ lâu, nhiều nhà chuyên gia, qua khảo sát và nghiên cứu "đường tơ lụa" là chỉ con đường thương mại thời cổ xuyên qua hai đại lục Âu, Á, đông từ Tây An, Trung Quốc, tây đến bờ Địa Trung hải... Căn cứ vào những ghi chép trong

sử sách thì Trương Khiên đi sứ lần thứ hai năm Vô đế, Nguyên Phù thứ tư (110 trước CN) đến các xứ Ô-tôn. ., đặt quan hệ với các nơi trong Tây vực, không bao lâu, thì sứ giả Trung Quốc và phương tây "gặp nhau giữa đường", hành lang Hà Tây trở thành cổ hòng giao thông, Đông - Tây, đủ thấy con đường giao thông trọng yếu Đông - Tây cổ đại, tuy đã có trước đời Hán nhưng chính thức được khai thông là sau lần thứ hai Trương Khiên đi sứ, vào khoảng cuối thế kỷ I trước CN cho đến thế kỷ 15 thì đình chỉ (khoảng giữa đời Minh) tồn tại trên dưới 1.700 năm. Có điều, từ sau đời Đường, trung tâm chính trị toàn quốc dời về phía đông, kỹ thuật đóng thuyền và hàng hải càng phát triển, giao thông đường bộ Trung tây, mặc dù vẫn tiếp tục duy trì, nhưng không quan trọng bằng đường biển nữa. Do đó, "đường tơ lụa" phồn vinh nhất chỉ là vào khoảng Hán Đường mà thôi.

"Đường tơ lụa" là tên gọi chung của nhiều tuyến đường giao thông giữa Trung Quốc và các nước ở hai bờ Địa Trung hải, tổng cộng ước khoảng 7.000km. Căn cứ vào hướng đi nhất trí của các tuyến có thể chia làm ba tuyến chính: Nam, Trung, Bắc.

Tuyến Nam. Từ hành lang Hà Tây, qua Đôn Hoàng, quyết xuống tây nam, qua Cổ Dương quan đi về phía tây men theo sơn mạch Côn Luân (thời cổ gọi là Nam Sơn) mé bắc, và phía nam sa mạc Thấp khắc la mã can, qua Nhục Khương, Thả

Mạt, Vu Điền, Hoà Điền, Diệp Thành, Sa Xa..., theo đường Thập-thập-khố-nhĩ-can (nay là miền tây Nam Cương), sau đó, vượt cao nguyên Pamia đến Apganistan (thời cổ là Tây hải). Hai bên tuyến đường này có nhiều "lục châu", đó là những hạt minh châu giữa sa mạc liên quan đến đường Đông Tây. Vu Chân (nay là miền nam Hoà Điền) trên tuyến đường này, thời Lương Hán, là một trung tâm chính trị, kinh tế, và văn hoá, Phật giáo thịnh hành Nhà đại lữ hành Phật giáo, Pháp Hiển (người Đông Tây) Huyền Trang (thầy tu đời Đường đi sang Ấn Độ thỉnh kinh đều đi qua đây cả.

Tuyến giữa. Thời Hán, tuyến này là đường phía bắc đến đời Đường mới mở thêm con đường men theo phía bắc sơn mạch Thiên Sơn, gọi là tuyến bắc, nhân đó mà đổi là "tuyến giữa". Đoạn phía đông Đôn Hoàng của tuyến này nhập với tuyến nam, qua Đôn Hoàng thì đi sang hướng tây, đại để là qua Ngọc Môn quan theo cổ Trường thành đời Hán đến cổ Lâu Hán, rồi đến các nơi phía bắc bốn đại Thập Lý Mộc như Khố-nhĩ-lặc, Luân-Đài, Khố-Xa, Bải thành, A-khắc-tô-khắc thập, lại đi về phía tây đến Sơ Lặc, nhập vào hợp tuyến nam, lại vượt cao nguyên Pamia, qua Hoàng-nhĩ-can-nạp, Tán-nhĩ mã-hãn, Bối-hợp-la, mà đến Iran và các nơi trên bờ Địa Trung hải.

Đường tuyến bắc. Khai phá từ đời Đường, từ Trung Nguyên đi qua hành lang Hà Tây, sau khi đến Đôn Hoàng

thì bẻ quạt lên hướng bắc đến Hợp Mật, sau đó đi về hướng tây, men theo hồ Ba-lý-khôn, Cát-mộc-cát-nhĩ, Ô-lỗ-mộc-tê, I-Ninh ở phía bắc sơn mạch Thiên Sơn, rồi qua sông I-Lê, sông Sở, cuối cùng đến Lý Hải, Địa Trung hải. Tuyến đường này đi qua một vùng mưa nhiều hơn ở tuyến giữa và tuyến nam, ven tuyến cỏ cây um tùm có điều kiện để chăn nuôi, và cũng tiện lợi cho việc khai phá tuyến này.

Từ ba tuyến đường ấy có thể thấy hành lang Hà Tây và Đôn Hoàng là những nơi con đường bộ Trung Tây nhất thiết phải đi qua, và cũng là giao điểm của ba tuyến nam, trung, bắc. Giới hạn của hành lang Hà Tây là sơn mạch Lễ Liên và sa mạc ở mé nam cao nguyên Mông Cổ, đó là một dải đất dài mà hẹp màu xanh, nghề chăn nuôi phát triển rất sớm. Từ đời Hán về sau, từng di dân đến đó khai khẩn, lợi dụng sông băng ở núi Lễ Liên, mùa hạ tuyết tan mà khai mương, dẫn nước, nông nghiệp phát triển rất nhanh. Giao thông Trung Tây phát triển thì ở dải hành lang Hà Tây cũng xuất hiện nhiều thành thị như Trương Dịch, Đôn Hoàng, Đôn Hoàng ở phía tây hành lang Hà Tây là một địa điểm trọng yếu của "đường tơ lụa" và là một trung tâm văn hoá lớn. Gần đó là động Mạc Cao, có nhiều tác phẩm nghệ thuật Phật giáo nổi tiếng.

Kỳ thực, đường tơ lụa, ngoài ba tuyến nam, trung, bắc, còn có nhiều tuyến nhỏ khác quan trọng nhất là tuyến Đình

Châu (nay là bắc cát-mộc-tát-nhĩ). Toái Diệp (nay là Thác-khắc-mã-khắc), tuyến An Tây (nay là Khố-Xa) - Toái Diệp - Thán-la-tu-thành (nay là Giang-bố-nhĩ). Hai tuyến này gặp nhau ở Toái Diệp làm cho tuyến bắc và tuyến giữa thông nhau. Thạch (nay là Tháp thập can), Khang (nay là Toát-nhĩ-mã-hăn), Ba-Tu (tay là nam bộ Iran) ở phía tây Toái Diệp, là những địa điểm xung yếu trên tuyến đường giao thông Trung Tây, là những trạm vận chuyển hàng tơ lụa Trung Quốc thời cổ đại và có tác dụng to lớn trong việc giao lưu kinh tế và văn hoá giữa Trung Quốc và phương Tây thời cổ đại.

"Đường tơ lụa" nối liền hai đại lục Á-Âu, chiếm 1/3 diện tích toàn bộ lụa địa thế giới cổ đại. Đường ấy dài, địa vực liên hệ rộng, hàng hoá vận chuyển nhiều, đương thời là đường giao thông trên bộ độc nhất vô nhị trên thế giới. Theo sử sách ghi chép lại, thì qua "Đường tơ lụa", từ các nước Tây vực đã đưa vào Trung quốc những thực vật, như bồ đào, mục túc, thạch lựu, hồ đào, vô hoa quả, hồ ma (chi ma) hồ qua (hoàng qua), y liên (điểm thái), ba thái. Đặc sản đưa vào có pha lê, lưu ly, hải tây bố (nỉ, nhung). Từ Trung Quốc vận chuyển đi hoặc đưa vào các nước Tây, vực có các hàng tơ lụa, đồ bằng sắt, hàng thủ công, nghề nuôi tằm, kéo tơ, đúc thép, tưới ruộng, làm giấy, thuốc pháo, in, vân, vân. Ngoài ra, căn cứ vào việc khai quật khảo cổ cận đại thấy có nhiều phẩm

vật tơ lụa thời kỳ Hán-Đường ở hành lang Hà Tây Vô Uy, Đôn Hoàng, Thổ Lỗ phồn, (ở Cổ Lâu Lan, Khố - Xa, Bái Thành, Ba Sở) ở vùng ven nam bắc bốn địa Tháp-Lý-Mộc (Dân-phong-bắc ni nhã) và cả ở Pamia, Địa Trung Hải. Mà ở Trung Quốc, các nơi như Lạc Dương, hẻm Tam Môn, Tây An, Thổ lỗ phồn, Khố Xa, Ô Kháp, cũng đào được tiền tệ Ba Tư, ở Hàm Dương, Tây An thì đào được tiền vàng Đông La Mã và những chế phẩm của người Ả Rập. Tất cả những đồ vật ấy chứng tỏ rằng thời kỳ Hán Đường, hai nghìn năm trước, giữa Trung nguyên và Tây Vực có một tuyến đường bộ nối liền trung Quốc và Phương Tây như sử sách ghi chép, mà còn phản ánh cảnh tượng hoạt động vãng lai tấp nập qua tuyến đường ấy.

"Đường tơ lụa" không chỉ là con đường mậu dịch buôn bán Đông Tây thời cổ đại mà còn là cái cầu để thực hiện giao lưu chính trị, văn hoá giữa Trung quốc và Trung Á, Tây Á và các nước Âu châu. Căn cứ vào lịch sử sau khi Trương Khiên đòi Hán đi sứ hai lần sang Tây vực thì vương triều các đời đến trao đổi sứ tiết và sứ giả hoà hiếu càng ngày càng nhiều với các nước Trung Á, Tây Á. Họ đi lại hoạt động đều thông qua con đường tơ lụa. Văn hoá lâu đời của Trung Nguyên (Trung Quốc)" và văn hoá ở lưu vực Hằng Hà (Ấn Độ), cả văn hoá cổ Hy Lạp, văn hoá Ba Tư đều thông qua con đường tơ lụa mà liên hệ với nhau. Văn hoá của dân tộc

Trung Hoa trở nên phong phú là do du nhập Phật giáo, Hồi giáo, và văn hoá, nghệ thuật tương quan của Tây vực.

Nói tóm lại, trong lịch sử, "Đường tơ lụa" ảnh hưởng sâu xa đến tình hữu nghị giữa Trung Quốc và phương Tây đồng thời xúc tiến văn minh loài người phát triển. Ngày nay, tình hữu nghị giữa Trung Quốc và nhân dân các nước ngày càng trở nên gắn bó. Mầm mống đó do "Đường tơ lụa" gieo rắc, trong điều kiện lịch sử mới, tất nhiên sẽ đâm hoa rục rộ thêm lên...

HẾT

NIÊN ĐẠI LỊCH SỬ Trung Quốc

| | | | | | |
|-----------------|--------|-----------|-----|--------|----------|
| - HẠ: | Thế kỷ | XXI - XVI | TCN | Khoảng | 500 năm |
| - THƯƠNG: | Thế kỷ | XVI - XI | TCN | Khoảng | 600 năm |
| - TÂY CHU: | | XI - 771 | TCN | Khoảng | 250 năm |
| XUÂN THU: | | 470 - 476 | TCN | cộng | 296 năm |
| CHIẾN QUỐC: | | 475 - 291 | TCN | cộng | 255 năm |
| - TẤN: | | 221 - 207 | TCN | cộng | 15 năm |
| - HÁN: | TCN | 206 - 220 | SCN | cộng | 426 năm |
| (TÂY HÁN: | TCN | 206 - 214 | SCN | cộng | 230 năm |
| ĐÔNG HÁN: | SCN | 215 - 220 | SCN | cộng | 196 năm) |
| TAM QUỐC: | SCN | 220 - 265 | SCN | cộng | 416 năm |
| + (NGŨY: | SCN | 220 - 265 | | cộng | 46 năm |
| + THỤC HÁN: | | 221 - 263 | | cộng | 43 năm |
| + NGÔ: | | 222 - 290 | | cộng | 59 năm) |
| - TẤN: | | 265 - 420 | | cộng | 165 năm |
| + (TÂY TẤN: | | 265 - 310 | | cộng | 52 năm |
| + ĐÔNG TẤN: | | 317 - 420 | | cộng | 104 năm) |
| - NAM BẮC TRIỀU | | 420 - 589 | | cộng | 170 năm |
| + TỐNG: | | 420 - 479 | | cộng | 60 năm |
| + TỀ: | | 479 - 502 | | cộng | 24 năm |

| | | | |
|----------------|-------------|------|---------|
| + LƯƠNG: | 502 - 557 | cộng | 55 năm |
| + TRẦN: | 557 - 589 | cộng | 33 năm |
| + BẮC NGUYỄN: | 386 - 534 | cộng | 149 năm |
| + ĐÔNG NGUYỄN: | 534 - 550 | cộng | 17 năm |
| + TÂY NGUYỄN: | 535 - 556 | cộng | 22 năm |
| + BẮC TỂ: | 550 - 577 | cộng | 28 năm |
| + BẮC CHU: | 557 - 581 | cộng | 25 năm |
| - TUY: | 581 - 618 | cộng | 38 năm |
| - ĐUỜNG: | 618 - 907 | cộng | 290 năm |
| - NGŨ ĐẠI: | 907 - 960 | cộng | 54 năm |
| + LƯƠNG: | 907 - 923 | cộng | 17 năm |
| + ĐUỜNG: | 923 - 936 | cộng | 14 năm |
| + TẤN: | 636 - 946 | cộng | 11 năm |
| + HÁN: | 947 - 950 | cộng | 4 năm |
| + CHU: | 951 - 960 | cộng | 10 năm |
| - TỔNG: | 960 - 1279 | cộng | 320 năm |
| + (BẮC TỔNG: | 960 - 1127 | cộng | 168 năm |
| + NAM TỔNG: | 1127 - 1279 | cộng | 153 năm |
| + LIÊU: | 915 - 1125 | cộng | 210 năm |
| + TÂY LIÊU: | 1124 - 1211 | cộng | 88 năm |
| + TÂY HẠ: | 1038 - 1227 | cộng | 190 năm |
| + KIM: | 1115 - 1234 | cộng | 120 năm |
| - NGUYỄN: | 1271 - 1368 | cộng | 98 năm |
| - MINH: | 1368 - 1644 | cộng | 277 năm |
| - THANH: | 1644 - 1911 | cộng | 268 năm |

MỤC LỤC

VI

Thiên Thư Hoa

| | Người dịch | Trang |
|--|-----------------|-------|
| 1. Bông hoa đẹp trong vườn hội hoa thế giới: Cuốn "Lạc thần phủ". | Ông Văn Tùng | 5 |
| 2. Kỹ thuật tuyệt vời của vườn hội hoa Trung Quốc (1): Bản tô theo và " Trùng Bình hội kỳ đồ". | Ông Văn Tùng | 13 |
| 3. Kỹ thuật tuyệt vời của vườn hội hoa Trung Quốc (2): Tả ý và " Bút mặc tiên nhân đồ". | Ông Văn Tùng | 20 |
| 4. Tuyệt kỹ trong vườn hội hoa Trung quốc (3): Thi thư hoa ấn với "Thạch Lựu đồ". | Nguyễn Bá Thịnh | 28 |

| | Người dịch | Trang |
|--|-----------------|-------|
| 5. Tuyệt kỹ trong làng hội hoạ Trung Quốc(4): vẽ bằng ngón tay với bức " Cao Lĩnh độc lập đồ". | Ông Văn Tùng | 36 |
| 6. Tuyệt kỹ trong làng hội hoạ Trung Quốc (5): Mặc hí với "Tiểu Tương kỳ quan đồ". | Nguyễn Bá Thịnh | 43 |
| 7. Tuyệt kỹ trong làng hội hoạ Trung Quốc (6): Nghề thêu họ Cố với bức "Tống Nguyên Danh tích đồ". | Nguyễn Bá Thịnh | 49 |
| 8. Tuyệt kỹ trong làng hội hoạ Trung Quốc (7): Tranh Quạt. | Nguyễn Bá Thịnh | 58 |
| 9. Tranh sơn thủy lưng danh thiên hạ: "Phù Xuân sơn cư đồ" | Phan văn Các. | 68 |
| 10. Tranh hoa diều lưng danh thiên hạ: " Phù Dung Cẩm Kê Đồ". | Phan Văn Các | 76 |
| 11. Tranh động vật lưng danh thiên hạ: "Ngũ mã đồ" | Phan Văn Các | 85 |
| 12. Tranh chân dung lưng danh thiên hạ: Tranh "Cát nhất long". | Phan Văn Các | 93 |
| 13. Tranh phong tục lưng danh thiên hạ: " Thanh Minh thượng hà đồ". | Phan Văn Các | 100 |
| 14. Tranh mùa lưng danh thiên hạ: "Nhất bản vạn lợi đồ". | Phan Văn Các | 111 |
| 15. Tranh chân thả lưng danh thiên hạ: Lâm Vi Yến mục phóng đồ" | Phan Văn Các | 121 |

| | Người dịch | Trang |
|--|-----------------|-------|
| 16. Tranh dệt tơ màu lông danh thiên hạ: "Mai hoa hàn thước đo". | Phan Văn Các | 128 |
| 17. Giới hoạ lông danh thiên hạ: "Kim Minh tri lông châu đoạt tiêu đo" | Phan Văn Các | 134 |
| 18. Tranh khắc gỗ lông danh thiên hạ: "Khuất tử hành ngâm đo". | Phan Văn Các | 144 |
| 19. Bức tranh nổi tiếng một cốt trên đời: "Tranh cá rêu bên bờ cỏ liễu" | Nguyễn Bá Thỉnh | 154 |
| 20. Bức tranh lịch sử nổi tiếng thiên hạ: "Bộ liễn đo". | Nguyễn Bá Thỉnh | 164 |
| 21. Tranh tình tiết liên tục nổi tiếng thiên hạ: Hàn Hy Tái dạ yến đo. | Nguyễn Bá Thỉnh | 174 |
| 22. Tranh ký sự nổi tiếng thiên hạ: "Khang Hy nam tuần đo". | Ông Văn Tùng | 184 |
| 23. Tranh ngụ ý nổi tiếng trong thiên hạ: "Trung sơn xuất du đo". | Ông Văn Tùng | 192 |
| 24. Tranh quý nổi tiếng trong thiên hạ: "Tuý Chung Quý đo". | Nguyễn Bá Thỉnh | 201 |
| 25. Bức đàn thanh khuê tú nữ nổi tiếng trong thiên hạ: "Vân Thúc" và "Huyền hoa đo". | Nguyễn Bá Thỉnh | 210 |
| 26. Tập hoạ phá nổi tiếng trong thiên hạ: "Giới Tử Viên hoa phá". | Ông Văn Tùng | 219 |

| | Người dịch | Trang |
|---|-----------------|-------|
| 27. Mỹ thuật dân gian nổi tiếng và lạ lùng: "Tranh tết vẽ tro" | Nguyễn Bá Thính | 228 |
| 28. Mỹ thuật dân gian Hoa Ha độc đáo và lạ lùng: Tranh cửa. | Nguyễn Bá Thính | 236 |
| 29. Đồ án hoa lạ trong lịch sử nghệ thuật thế giới: Thư pháp của Trung quốc. | Ông Văn Tùng | 243 |
| 30. Tỉ ấn Hoàng đế sớm nhất thế giới | Phan Văn Các | 262 |
| 31. Tranh hồ tui đời Hán được cả thế giới chú ý: Ấn hình con giống đời Hán | Phan Văn Các | 268 |
| 32. Mẫu mực của nghệ thuật khắc chữ triện ở Hoa ha: Khắc chữ triện thời Tần Hán. | Nguyễn Bá Thính | 276 |
| 33.Ấn chương thời Chiến quốc: "Cổ Tỉ" | Nguyễn Bá Thính | 285 |

VII

Thiên Kiến Trúc Nghệ Thuật

| | Người dịch | Trang |
|---|----------------|-------|
| 1. Tử Cấm thành - Tác phẩm đại biểu tinh thần kiến trúc Trung Quốc | Trần Trọng Sâm | 292 |
| 2. Tháp tam lăng - Một kỳ tích trong lịch sử kiến trúc Trung Quốc. | Trần Trọng Sâm | 302 |
| 3. Đỉnh cao của nghệ thuật Điện Phật Trung quốc - Đại diện chùa Phật Quang. | Phan Văn Các | 313 |
| 4. Đỉnh cao nghệ thuật tháp Phật Trung quốc - Tháp gỗ huyện Ứng. | Phan Văn Các | 321 |
| 5. Đỉnh cao nghệ thuậtviên lâm Trung Quốc - Chuyết chính viên. | Phan Văn Các | 329 |
| 6. Đỉnh cao nghệ thuật viên lâm hoàng gia Trung Quốc - Làng núi nghỉ mát. | Phan Văn Các | 339 |
| 7. Vạn lý trường thành - Một thắng cảnh hùng vĩ của Trung Quốc. | Trần Trọng Sâm | 348 |
| 8. Cầu Triệu Châu - Một thắng cảnh hùng vĩ thứ hai của Trung Quốc. | Trần Trọng Sâm | 356 |

| | Người dịch | Trang |
|---|--------------|-------|
| 9. Kỳ quan của nghệ thuật kiến trúc | | |
| Trung quốc (1) Ảnh bích. | Phan Văn Các | 365 |
| 10. Kỳ quan của nghệ thuật kiến trúc | | |
| Trung Quốc (2) Bài phưong | Phan Văn Các | 372 |
| 11. Tác phẩm tuyệt vời của công nghệ | | |
| chạm ngọc thế giới : | | |
| (1) Rong ngọc Hồng Sơn. | Phan Văn Các | 382 |
| 12. Tác phẩm tuyệt vời của công nghệ | | |
| chạm ngọc thế giới - | | |
| (2) - Ngọc tông Lương Chử. | Phan Văn Các | 387 |
| 13. Kỳ tích trên lịch sử nghệ thuật | | |
| điêu khắc thế giới: | | |
| Đá khắc tranh đời Hán. | Phan Văn Các | 396 |
| 14. Đỉnh cao của nghệ thuật điêu khắc | | |
| nặn tượng Trung Quốc: | | |
| Mã đạp phi yến. | Phan Văn Các | 403 |
| 15. Đỉnh cao của nghệ thuật quần điêu | | |
| Trung Quốc: Quần điêu mộ | | |
| Hoắc Khứ Bệnh. | Phan Văn Các | 412 |
| 16. Tác phẩm tiêu biểu của nghệ thuật | | |
| điêu khắc Trung quốc: | | |
| Điêu khắc Càn Lăng. | Phan Văn Các | 421 |
| 17. Nghệ thuật dân gian Hoa Hạ có phong thái riêng: | | |
| Cát giấy | | 430 |

VIII

Thiên Dưỡng Sinh

| | Người dịch | Trang |
|--|-----------------|-------|
| 1. Dưỡng sinh học của y học Trung quốc là tài sản văn hoá dưỡng sinh thế giới. | Trần Trọng Sâm | 442 |
| 2. Trung quốc dược thiện - Báu vật của nền văn hoá ăn uống thế giới. | Trần Trọng Sâm | 451 |
| 3. Đỉnh cao trí tuệ về dưỡng sinh học vùng Hoa Hạ: Giữ gìn và vận động thì luôn khỏe mạnh. | | 460 |
| 4. Phép dưỡng sinh điển hình nhất trong truyền thống vùng Hoa Hạ: Dưỡng sinh bằng uống trà | | 469 |
| 5. Phép dưỡng sinh điển hình nhất trong truyền thống Hoa Hạ: Dưỡng sinh bằng châm cứu | Nguyễn Bá Thính | 477 |
| 6. Phương pháp dưỡng sinh điển hình nhất trong truyền thống Hoa Hạ. Khí công và xoa bóp. | Nguyễn Bá Thính | 486 |

IX

Thiên Khoa học kỹ thuật

| | Người dịch | Trang |
|---|-----------------|-------|
| 1. Đóng góp lớn lao vào vườn khoa học thế giới (1): Định lý thặng dư giá trị. | Nguyễn Bá Thính | 497 |
| 2. Đóng góp lớn lao vào vườn khoa học thế giới (2): Chu toán của Trung Quốc. | Nguyễn Bá Thính | 503 |
| 3. Cống hiến trọng đại cho vườn khoa học thế giới (3): Tư liệu thiên văn học Mã vương đời. | Phan Văn Các | 509 |
| 4. Cống hiến trọng đại cho vườn khoa học thế giới (4): Hai mươi tư tiết khí và Bảy mươi hai hậu. | Phan Văn Các | 515 |
| 5. Phát minh vĩ đại được cả thế giới công nhận (1): Kim chỉ nam. | Phan Văn Các | 524 |
| 6. Phát minh vĩ đại được cả thế giới công nhận (2): Nghề in. | Phan Văn Các | 532 |

| | | |
|---|---------------|-----|
| 7. Phát minh vĩ đại được cả thế giới công nhận (3): Nghề làm giấy. | Phan Văn Các | 541 |
| 8. Phát minh vĩ đại được cả thế giới công nhận: Thuốc súng. | Phan Văn Các | 548 |
| 9. Xe cơ giới sớm nhất thế giới: Xe chỉ nam Trung Quốc. | Phan Văn Các | 557 |
| 10. Dụng cụ nghiên cứu thiên văn sớm nhất thế giới: Thiên văn nghi kiểu xích đạo. | Phan Văn Các | 565 |
| 11. Tác phẩm khoa học nông nghiệp nổi tiếng sớm nhất thế giới: Tể dân Yếu Thuật. | Phan Văn Các | 573 |
| 12. Ông tổ nghề y Trung Quốc: Hoàng Đế Nội Kinh. | Phan Văn Các | 579 |
| 13. Kỹ thuật tuyệt vời của nghề y thế giới: Châm cứu. | Phan Văn Các | 589 |
| 14. Kiệt tác trong lịch sử khoa học kỹ thuật thế giới (1): Đài thiên văn Kết hợp với đồng hồ máy. | Trương Chính. | 597 |
| 15. Kiệt tác trong lịch sử khoa học thế giới (2): Hệ thống lịch pháp Thời gian liên tục dài nhất. | Trương Chính | 605 |
| 16. Kho tàng quý báu của Thiên văn học thế giới: Những ghi chép Thiên văn cổ đại. | Ông Văn Tùng | 613 |

X

Thiên núi sông

| | Người dịch | trang |
|---|--------------|-------|
| 1. Bốn địa nổi tiếng nhất trong đất liền trên thế giới: | | |
| Bốn địa Tháp Lý Mộc | Trương Chính | 623 |
| 2. Nơi có nhiều mỏ muối lớn nhất trái đất: | | |
| Bốn địa Sài Đạt Mộc. | Trương Chính | 633 |
| 3. Ngọn núi cao nhất thế giới: | | |
| Chô lô lông ma. | Trương Chính | 637 |
| 4. Trái tim của châu Á: | | |
| Dãy núi Thiên sơn. | Trương Chính | 640 |
| 5. Ông tổ của quần sơn: | | |
| Núi Côn luân. | Trương Chính | 647 |
| 6. Đệ nhất kỳ sơn của nước Chấn Đán: | | |
| Hoàng sơn. | Trương Chính | 653 |
| 7. Đệ nhị kỳ sơn của nước Chấn Đán: | | |
| Điều điều sơn. | Trương Chính | 660 |
| 8. Cao nguyên điển hình nhất thế giới về lớp đất vàng: | | |
| Cao nguyên Hoàng thổ. | Trương Chính | 668 |

| | Người dịch | Trang |
|--|---------------|-------|
| 9. Cao nguyên cao nhất thế giới: | | |
| Cao nguyên Thanh Tạng. | Trương Chính | 674 |
| 10. Con sông dài thứ ba thế giới: | | |
| Trường giang. | Trương Chính | 678 |
| 11. Con sông lớn thứ sáu thế giới: | | |
| Hoàng hà | Trương Chính | 686 |
| 12. Sông vận hà lớn nhất thế giới: | | |
| Đại vận hà Trung Quốc. | Trương Chính | 695 |
| 13. Một thủy cảnh đẹp nhất thế giới: | | |
| Sóng nhảy ở sông Tiền Đường. | Trương Chính. | 701 |
| 14. Cầu nối liền hai đại lục Á Âu: | | |
| Con đường tơ lụa. | Trương Chính | 709 |

TRUNG QUỐC NHẤT TUYỆT

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ - THÔNG TIN

Chịu trách nhiệm xuất bản: **QUANG HUY**

Biên tập: **ĐAN TÂM, THẾ VINH**

Vẽ Bìa: **VĂN SÁNG**

In 1.000 cuốn, khổ 14.5 x 20.5 cm. Tại Nhà in Bộ LĐTĐ và XH
Giấy phép xuất bản số : 887/CXB - 04/VHTT
In xong và nộp lưu chiểu quý III/1997



TRUNG QUỐC NHẬT TUYẾT

Giá : 73.000đ