

BULLETIN
DES AMIS DU VIËUX HOÛ

NHỮNG NGƯỜI BAN CỔ ĐÔ HỮ

B.A.V.H

TẬP

VI

1919



NHÀ XUẤT BẢN THUẬN HÓA

NHỮNG NGƯỜI BẠN CỐ ĐÔ HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HUẾ

NHỮNG NGƯỜI BẠN CỐ ĐÔ HUẾ

TẬP VI - 1919

MỸ THUẬT Ở HUẾ

Chịu trách nhiệm xuất bản

LÊ DẦN

Phụ trách bản thảo đưa in: LÊ - VĂN

Trình bày: Họa sĩ PHAN CHI

Vì tính, chế bản: HOÀNG XUÂN THIỆN

Sửa bản in: QUỐC - HẢI

In 500 cuốn, khổ 14,5x20,5cm. In tại xí nghiệp in Phan Văn Mãng Long An. Số chấp nhận đăng ký KHXB: 10/1098/XB-QLXB của Cục xuất bản ngày 03-12-1997. Quyết định xuất bản số: 1463/XBTH.

In xong và nộp lưu chiểu tháng 11 năm 1998.

NHỮNG NGƯỜI BẠN CỐ ĐÔ HUẾ

TẬP VI 1919

MỸ THUẬT Ở HUẾ

Người dịch : Hà Xuân Liêm

Phan Xuân Sanh

Biên tập : Nhị Xuyên, Lê Văn

**NHÀ XUẤT BẢN THUẬN HÓA
HUẾ - 1998**

MỸ THUẬT Ở HUẾ

HUẾ

V.Muraire.

Toàn màu xám, bất động, những đồi xanh cồn cát.
Mang trong sóng xao những tiếng hát anh lái đò,
Dòng sông Hương dưới những dãy tường thành trân trọng
Chiếu hình nghiêng bóng dáng Kỳ đài

#

Về Phú Cam, đoàn rước lễ mãi mãi không dứt
Đoàn đi tới theo tiếng trống thúc đều xa vắng
Sợ hãi, đôi bác nhà quê theo chân hương lý,
Đổ xô về nhìn cho thật rõ, cuối tầng cấp.

#

Giữa các màu xanh cổ, cỏ xà cừ gà voi;
Một ông quan thất vận đọc lại pho sách cũ
Ông ngâm nga thời qua, thời oanh liệt ngày trước.

#

Cùng lúc nơi ngôi chùa, những cánh cửa tượng trưng
Nơi đây trầm hương đốt bên tháp bia hùng vĩ
Rất chậm chậm dất dần đồng vọng các đế vương.

MỸ THUẬT Ở HUẾ

Về mỹ thuật, người An nam dường như chẳng bao giờ có những dự kiến to lớn. Những cung điện nguy nga, những đền thờ đồ sộ vẫn thường nằm ngoài ý niệm của họ, và dường như cũng nằm ngoài tầm các phương tiện họ có. Nhưng các ngôi chùa nhỏ, các ngôi nhà thấp tối của họ lại được trang trí công phu. Những đường nét khuyết, trụ cột, lối ra vào, bình phong dày đặc mẫu thức trang trí với màu sắc rực rỡ đôi khi lòe loẹt, nhưng vẫn hài hòa với sắc màu phong cảnh, với sức chói chang của ánh sáng. Trong nhà gỗ cột trau chuốt kiên trì, bóng bẩy rợn chiều màu sắc tự nhiên của gỗ hoặc lấp lánh màu sơn son thếp vàng, đồ bả, cửa, đòn tay, đồ gỗ dày đặc đường chạm khắc tinh tế, hoa lá nhẹ nhàng hoặc chạm lõng công phu; những đồ vật quý, nhỏ bé, tinh xảo quý trang hoàng trên bàn hay cất giữ một cách cẩn trọng tại ruộng tử gia đình... Chính các thành phần trang trí trên mà chúng tôi sẽ nghiên cứu trong tuyển tập này, nhằm tặng “Những người bạn yêu cố đô Huế”.

Nội dung nghiên cứu này sẽ lần lượt trình bày dưới mắt chúng ta là công việc của những thợ đục, thợ chạm gỗ, thợ mộc, thợ nề, của các nhà hội họa, trang trí nội thất, hoặc như người An nam nói một cách đơn giản: các bác thợ cả. Khi cần cũng đề cập đến những thợ thêu, thợ bạc, thợ đan rèm trúc, các nhà học tự, những người cung cấp cho chúng ta một vài mẫu thức trong số những mẫu thức họ đã từng thực hiện được.

*

*

*

Tôi chỉ nêu ra, như đã thấy, những nghề mà trong đó nghệ sĩ trùng với nghệ nhân.

Hẳn rằng ở An nam, nghệ thuật lớn không còn là điều gì khó hiểu cả. Trong các đền điện chỉ thấy treo trên tường một số tranh ảnh Bồ tát, chân dung các cao tăng thời trước; những tấm hoành bằng giấy, những vẽ hoa y và muôn thú vật, những tranh cảnh bài trí nội thất các nhà khá giả; trên các bàn thờ tôn trí tượng Phật hoặc tranh tượng thuộc đạo giáo; tại các lăng tẩm vua chúa hai bên sân tẩm điện, thiết trí những hàng tượng quan hầu, voi, ngựa...

Chúng tôi chỉ nêu ra một số trong các loại điêu khắc và hội họa có tính cách đặc trưng ấy.

Nhưng do lẽ thói thể hiện, nên các tác phẩm điêu khắc và hội họa này rất gần với nghệ thuật trang trí. Và nói cho cùng, cũng đều là những mẫu mực nghệ thuật trang hoàng An nam mà chúng tôi sẽ khảo sát là chủ yếu.

Tất cả các thể tài mà người nghệ sĩ An nam đã thể hiện từ gỗ hoặc đồng, những gì họ đặt trên mái nhà, trên thành tường, tất cả đều thực hiện cho mục đích trang trí. Đường hồi văn, đường cuốn hoa lá hoặc muôn thú, con rồng uốn khúc cũng như con kỳ lân cong mình, con quy nặng nhọc khi rút cổ lại lúc duỗi ra, vượn vọt, chà xát để tất cả đáp ứng hiệu quả mong muốn, đáp ứng trọn vẹn đường lượn kết thúc cho nóc quyết; gói gắm trọn vẹn ở một góc, ở đầu đòn tay, cho đến một bức hoành nhỏ, hoặc bên trên một chiếc hộp, nơi đầu cũng dày đặc các mẫu thức chạm khắc trang trí. Chẳng khác nào những thân cây bé tí được uốn nắn, cột gài cành lá kiên nhẫn, không chán nản cho vừa tằm chậu trông chúng và vừa vượn với hòn giả sơn dùng làm hậu trường.

Tâm thức ấy hiện rõ khắp nơi, và người nghệ sĩ An nam đã biết rút tỉa từ những mẫu thức ấy để sử dụng cho có hiệu quả đẹp nhất. Đường như chính con quy là có dáng đáp đầy khí thế hơn cả,

được hình dung hoàn toàn tự nhiên khi sử dụng vai trò làm đế bia. Con quy đặt ở đây thật đúng vị trí, truyền vào thanh bia đúng với ý muốn gây cho bia tính thiên cổ mà loại thú này là biểu tượng về miên trường, bền bỉ. Nhưng khi hình quy muốn làm nhiệm vụ một mẫu thức trang trí có tính cách nhấn mạnh gợi cảm ở đầu mũi một đường quyết để thay cho mẫu rồng mềm mại hoặc mẫu hổ vằn vờn lên thì lại kẹt mu quy quả tròn, cho nên người ta thường thấy nhà nghệ sĩ phải sáng chế cho cổ quy dài ra, và chấp thêm đầu miệng một vòng cuốn, một làn khói hay một tia nước.

*

*

*

Có lẽ, chính từ quan điểm trang trí này đã bắt nhà nghệ sĩ tạo ra kiểu. Tất cả đều được chế tạo theo mẫu mực, không những đối với các thành phần trang trí chuyển từ đường nét thẳng mà đến hoa thảo, muôn thú, biển, mây, trời, núi, đá cũng vậy. Tài lợi dị thường của nhà điêu khắc, hội họa rất lớn lao, nhưng chỉ vận dụng trong phạm vi chặt chẽ của vấn đề kiểu thức hóa.

Cho dầu có lúc các nghệ sĩ có thể làm phóng khoáng được, họ cũng không làm. Trong một bức chạm chẳng hạn, nhà nghệ sĩ thường chỉ trình bày một trong những thứ trái cổ truyền: lê, đào, lựu hoặc mãng cầu. Về quả lê hay quả đào thì rõ là lối cấu tạo cổ truyền bởi lẽ những thứ quả này ít thấy ở An nam. Nhưng lựu, mãng cầu, phật thủ thì ở đây vườn nào cũng có mà nhà nghệ sĩ thường thấy, thường ăn khi mùa đến. Tuy nhiên các loại trái này đại để vẫn khép lại theo (dáng đắp cổ truyền) hình dáng quy ước.

Cũng giống như bức tranh bên cạnh, bức tranh trình bày một trong những phong cảnh theo bút pháp cổ truyền, nào con lộc co lên một chân theo quy ước, nào cỗi thông vươn ra những cành cần

cổ, cho đến quả lựu bóc vỏ để lộ rõ những hạt theo đường sách cổ truyền cũng như kết cấu như thế. Xa hơn, lại thấy quả mãng cầu bám theo những đường xiên giao chéo nhau không bao giờ thấy trong hiện thực, cho đến quả phật thủ cứ kéo dài những chuôi trái, điều này không bao giờ có dáng thực của những trái cây ấy, nhưng đứng xa mà nhìn lại thấy hiện ra hình ảnh gáy hay sừng của con rồng.

*

*

*

Người nghệ sĩ An nam quay lưng lại với thực tại; nói đúng hơn hình như họ đã trở thành bất lực để tái tạo hiện thực.

Đôi khi nhà nghệ sĩ muốn vẽ một phong cảnh chẳng hạn. Tôi không nói đến cảnh theo ước lệ với những nguyên tắc bất di bất dịch, con thú nào thì kèm theo cây lớn nào, loại chim nào thì đi với cây gì, loại ong bướm thì phải theo hoa nào, con lộc thì phải đi với cây tùng; loài vịt thì đi với sen; chim tước phải hợp với cảnh hoa mai, bướm bướm phải đi với hoa cúc. Nhà họa sĩ hay nhà điêu khắc cũng có thể từ cách này căn cứ theo thiên nhiên sinh động uốn nắn mọi thành phần khác nhau của bố cục: Đây là việc kiểu thức trong mức độ hết sức chặt chẽ. Ở đây tôi muốn nói về phong cảnh khoáng rộng mà trong đó nước kết hợp cùng núi, theo truyền thống cổ điển của các nhà danh họa Trung Hoa, ở đây “núi đá lởm chởm” là những đốt xương của trời đất, ở đây “nước là máu của núi non, bãi cỏ, cây cối mượt mà, mây mù là thiên sắc” là sắc thái trời định như một bậc thầy lão thành Trung Hoa đã nói. Cảnh ấy, có khi nhà nghệ sĩ phóng họa lên các thành cột, có khi vẽ trong những khung thành mái chông.

Ý hướng phóng khoáng, mà nghệ sĩ không tự đặt mình trước thiên nhiên, họ không muốn phản ánh nguyên xi cảnh này, cảnh

kia ở quanh vùng mặc dầu vẫn thường ngoạn vẻ đẹp của phong cảnh đó. Điều mà họ muốn trình bày lại, chính là một sự hồi tưởng, là phong cảnh cổ điển. Từ xa, ngọn núi nhô lên khỏi vùng sương mù, thì núi ấy là núi cổ điển; các ngôi nhà là nhà cổ điển, đều là những kiểu nhà lối cổ mà ngày nay hiếm thấy ở An nam. Những chiếc cổng, xây vồng lên mà người ta có thể thấy trong thực tế, trong những tập sách, trong những tranh vẽ thời quá khứ; rồi cây cối chim chóc đã có từ bao thế kỷ nay; người ta có thể nói ngay rằng cả nước, đất cùng mang dấu ấn của thời cổ đại; nói chung tất cả mọi thành phần cấu tạo bức tranh cũng như những phần tùy thuộc khác mà các nghệ sĩ truyền cho nhau từ thế hệ này đến thế hệ khác qua quá trình nhiều thế kỷ.

Trong một số thể loại tranh phong cảnh, trong những loạt hình vẽ “bách cổ”, các nhân vật xuất hiện dưới hình ảnh các chiến sĩ múa lao, những kỵ sĩ hiệu động, một nhà giàu có trút bỏ việc đời và say sưa thưởng ngoạn thiên nhiên, triết nhân không nghiêng ngả lý thuyết mà tiêu dao đi ngoạn cảnh, tìm cái thú cô tịch; những người thiếu phụ vui đùa múa nhảy... Tất cả đều chỉ là những nhân vật bề ngoài. Phải chăng cuộc đời, trong dòng tư tưởng Viễn Đông chỉ là sự cường điệu những cử chỉ, dáng điệu? Tất cả những khung cảnh sinh hoạt này gợi lại một vài khía cạnh về các tác phẩm: “*Visitation; Nabivité, Caurationement des Primiti*”⁽¹⁾, nhất là tranh ghép mảnh và các họa phẩm thời Bi đặng tanh.

Đôi khi một nhân vật quen thuộc xuất hiện: người nông dân với chiếc cày, người ngư phủ với cái đó, người tiểu phu gánh hai bó củi trên vai. Người ta thấy dường như người nghệ sĩ muốn làm cho thực, nhưng cũng trái trét lăm! rồi cũng từ cái vòng quanh của

⁽¹⁾ Thăm viếng; Giảng sinh; Dân quang người nguyên thủy - tên những tác phẩm hội họa cổ (chú thích của người dịch).

lề lối cũ mà ra. Chính nhà nghệ sĩ, người vừa tạo ra được phần nào đáng đáp của một triết gia, vẽ thanh tao, điểm lệ của một bà quả phụ, mà cũng đừng nên quên rằng những đáng đáp thanh tao điểm lệ ước lệ lại chẳng biết gì hơn là vẽ những cánh tay cứng đờ, những ống chân mập lùn, những thân thể không sức sống.

*

* *

Thiếu sức sống, ít nhất là một sức sống mãnh mẽ nhất cũng hoàn toàn không có, chính là hiệu năng mới của vấn đề cách điệu, các kiểu mẫu.

Người ta cảm nghe dưới cảm thạch xưa, nhịp đập xung quanh Laocoon, đang cỡi những vòng xoắn của con rắn thật ghê tởm thân thể họ⁽¹⁾; đây là một Venus⁽²⁾ sống động với đôi tay trinh khiết che thân thể trần truồng tại viện bảo tàng Capitoles. Khi nhắc lại những công trình mỹ thuật nổi tiếng trên, thì người ta có cảm giác như đã phạm phải một lỗi lầm nếu phải nhắc lại những pho tượng quan hầu đứng từng hàng tại các sân lăng tẩm của các nhà vua. Thiếu hẳn sức sống, đôi khi cũng thiếu hẳn nghệ thuật: tất cả những nhân vật quan lại trong tranh vẽ tượng điêu khắc cũng tương tự như quan hầu ấy; dù cho đó là những người già trang trọng và có chức tước hay là những chàng trai trang nhã trong những phục sức lụa là nhiều màu, nhiều sắc, thì cũng chỉ là những nhân vật cứng nhắc theo bộ điệu ước lệ, hoặc theo nét yêu kiều của các gương mặt búp bê.

⁽¹⁾ Laocoon: Giáo sĩ của Apollon ở thành Troie bị ghê tởm với các con mình bởi cặp rắn khổng lồ cũng là tên quần thể thần tượng cổ đầy xúc động ở Vatican.

⁽²⁾ Tác phẩm mỹ thuật.

Ở những pho tượng Phật, ít nhất ta cũng thấy có đôi nét có tính chất biểu hiện. Những tượng này chẳng phải là những công trình có chiều sâu, do ở đôi mắt nhắm lại như người ta vẫn thường gặp trong những chùa cổ ở Trung Hoa hay Nhật Bản. Nhưng ít nhất tượng này cũng thể hiện được vẻ quán tưởng có chiều sâu nội tâm của đức Phật, biểu lộ được trạng thái an tịnh vượt qua mọi loài, đấy là dấu ấn thấy trên các tượng Tam bảo tôn tri trên bàn thờ chính của các chùa. Đấy cũng là biểu hiện ít nhiều sự sống tuy chưa được hoàn hảo và chỉnh chu.

Các vị hộ pháp tại chùa Thiên Mục, một số tượng thần thuộc đạo giáo gợi cho chúng ta một khía cạnh khác về ấn tượng khác của sự sống bởi các gương mặt gương oai và khủng khiếp. Cũng có khi trên chân dung hiếm thấy của các nhà sư xưa, người ta còn thấy được một số nét nói lên được các diện mục của các ngài. Nhưng các tác phẩm đạt đến mức trên chẳng có nhiều.

Lại nữa, người ta không thể phủ nhận được sức hoạt chuyển của các muôn thú trong các nghệ thuật trang trí An nam của thành phần nghệ sĩ giỏi, thành thạo về dáng điệu và động tác. Nhưng cuộc sống là đa dạng: cuộc sống là bất ngờ, chẳng thấy trước. Các đặc tính trên lại chẳng bao giờ thấy nên các loại thú được gán cho quyền lực siêu nhiên. Con rồng có sức mạnh, có quyền lực, nhưng lúc nào cũng là sức mạnh ấy, là quyền lực ấy: rồng cứ ngẩng đầu lên mãi trên rìa bờm kỳ lân do thợ tạo ra với vẻ lăm liết hoang dã y hệt nhau; trên những bức hoành chạm, rồng lại cứ vẫn uốn khúc cùng một nhịp mềm mại, rồng cứ go chân cùng một thể dáng kiên cường dao động.

- Con kỳ lân luôn luôn nhảy lồng lên cùng một lối, lân quay đầu khắp nơi với một vẻ thách đố như nhau.

- Đến con quy thì luôn luôn với sức đè nặng kéo lê thê chiếc mai.

Sự sống, ở các con thú này, là một sự sống đã cách điệu - Các động tác đều là những động tác thể hiện thật hoàn hảo, những dáng điệu đều là những dáng điệu bất biến. Đây là một sự sống đặc biệt và chẳng phải là một sự sống thật. Người ta có thể nói: Đây là chỗ bất lực của người nghệ sĩ chăng? Có thể lắm vì người nghệ sĩ An nam không biết nghiên cứu thân thể sống. Nhưng điều bất lực này là hiệu quả của khả năng cách điệu các hình và dáng.

*

*

*

Bây giờ, sau khi đã nói lên được những thiếu sót của nghệ thuật An nam ở Huế, tôi tự thấy thoải mái để nêu lên đây cái gì làm quyến luyến, cái gì làm thích thú bao nhiêu người yêu chuộng nghệ thuật.

Một trong những đặc tính của nghệ thuật Huế, có thể nói phải chăng là *sự luân lưu*, và *phức hợp* của những hình thể.

Người ta có thể nói khái quát rằng các mẫu thức trang trí thường không được sử dụng thật tinh tế. Do đó chỉ thấy dạng hồi văn tinh chuẩn trong vài ba đường viền, và đường hồi văn chữ Vạn ở rất ít mặt phòng nền. Mẫu rồng đầu đầu cũng thấy, nhưng những trường hợp mà con vật huyền thoại hiện ra chính thật là nó, với tất cả những thuộc từ của nó, tất cả những nét đặc trưng của nó, thì không nói cũng biết, là rất ít ỏi so với những gì thể hiện được chúng với một đề tài khác.

Lối phối hợp đa mẫu được triển khai nhiều cách.

Khi thì phối trí đơn tẻ như con dơi nằm trong một góc chuyển cánh qua những khúc quanh của hồi văn, hoặc là những chữ Thọ, chữ Phúc đặt trên một cành mận, trên một đóa hoa mẫu đơn, và hai chữ kết thành đôi vành tròn Phước Thọ lại qua một dạng khác, dạng hai vành khuyên giao chéo nhau với ý nghĩa tượng trưng.

Những lối kết hợp này không phải được thực hiện tình cờ, cũng không hình thành theo ý tưởng bất thường của người nghệ sĩ. Đối với một số đề tài, chính ở đây đã có một luật lệ nghiêm ngặt chẳng hạn như những liên kết hầu như không phân cách được mà chúng tôi sẽ nêu lên trong các chú thích theo từng bảng vẽ. Một số mẫu phối hợp này đều căn cứ trên một lối chơi chữ để tạo nên lời chúc tụng, cũng như ở Âu châu, những loài hoa mà người ta chọn để kết thành bó đều có một thứ ngôn ngữ gởi gắm riêng cho người được tặng bó hoa ấy.

Lúc nào sự kết hợp này muốn diễn tả tính cách thân tình hơn thì cách thể hiện là kết chặt lại, hai đề tài không có cách nào khác hơn là kết làm một để biểu hiện cho những đặc tính của hai thành phần chung nhau cấu tạo.

Bởi vậy, đường hồi văn được chèn thêm lá theo cách kết hợp với dây lá; hoặc dải lá nối những “vật bất bữu” đã cuộn bay thành hình những ngọn lửa; ở những nơi khác thì đường hồi văn cuộn lại gợi lên hình dáng những vờn mây.

Như vậy, ở đây chúng tôi đã đề cập đến các lối chuyển thức từ thành phần này qua thành phần khác.

Đối với những trường hợp vừa kể trên, chúng tôi có thể nói không có việc nối chặt đường hồi văn với nhành lá, nhưng chuyển cành lá thành đường hồi văn, hoặc ngược lại: đường hồi văn lấy dạng những ngọn lá của cành cây; và như vậy đường hồi văn bị chuyển hóa thành cành cây, hoặc cành cây chịu mất đi dạng cành, vì bị đường hồi văn thay thế, và như vậy là cành cây biến dạng thành đường hồi văn.

Nhưng có một số trường hợp không may mắn đặt khả năng nghi ngờ nhờ việc chuyển hóa thật sự mà chúng ta có mẫu thức này hay mẫu thức kia, không cần phối hợp hoặc ghép mẫu đơn

giản: bằng chứng là nếu chúng ta liên kết một số biểu tượng cùng một đề tài, chúng ta thấy rằng một trong những yếu tố mất dần tính chất cá biệt của nó để tiến đến biểu tượng đơn thuần cho thành tố khác, tỉ như: trên nhiều phụ bản khác nhau biểu thị con rồng và cành lá hoặc lá lật, hoặc hoa tây với con dơi, đều là những lối chuyển thành thạo và khẳng định cho thấy rõ sự biến dạng từ thành tố này sang thành tố khác theo từng chặn triển khai khác nhau. Do đó, người An nam gọi các mẫu này là dây lá hóa rồng (dây lá biến thành con rồng).

Tuy nhiên, cũng nên biết thêm rằng nhà nghệ sĩ đôi khi cũng thích lối ghép mẫu, ví dụ như ghép đầu rồng vào gốc một thân cây trúc, hoặc một cành đào vào đầu một đường hồi văn mà không bao giờ có ý muốn thay đổi hình thù hoặc vị trí của các thành phần ban đầu.

Lơ là hay thiếu tài chăng? -Dẫu nhà nghệ sĩ có nhận đó là việc chuyển hóa thật sự thì cũng nên cho đấy là một sự kết hợp đơn thuần. Nhà nghệ sĩ chỉ đáng danh là người chuyển hóa thật sự khi đối trước hai bộ phận để vận dụng vào thể tài chủ yếu hóa chung vẫn giữ được đặc tính khác biệt của mỗi bên bằng cách sử dụng một chút của bên này, một chút của bên kia. Thí dụ: trên những đầu xông (đầu hồi), hình hoa phác họa những nét đầu tiên của con rồng nhìn thẳng trước mặt, chia ra hai cành hai bên cùng một vẻ mãnh liệt, một vẻ man dại, một vẻ hung dữ mà con thú bám chặt uốn cong đôi chân về phía trước. Hoặc người ta cũng còn thấy một cành cây tận cùng bằng một cái đầu rồng, vẻ dịu dàng, uyển chuyển, ở cổ con vật như muốn hiện ra, bồm lưng dựng ngược kinh khủng; chân của con vật thì bước rãi nơi này, nơi kia với phong thái cao quý và kiêu hãnh. Về con chim phượng, thì cánh nó kỳ thỹ làm sao, đồng thời các chân nó lại có vẻ gượng gạo, khi nhìn kỹ các mặt chiếc sập ở chùa Báo Quốc với kiểu chim phụng từ cành lá biến sang cánh lá nở hoa vươn lên như bay bổng thật sự

chẳng khác gì một loài chim cao cẳng to lớn, cành hoa hóa chim phượng giương đôi cánh với vẻ khoái thích, kiêu hãnh, nhưng đôi chân cao nghệu chẳng biết làm gì, mặc dù nhà điêu khắc đã rút thấp lại cho nó ăn khớp với kích thước của tấm bảng. Chúng ta còn có thể thấy như vậy ở một số cành lá hóa thành cánh con dơi, đáng tinh ma nhưng mềm mại và uyển chuyển. Nhìn kỹ những con dơi vừa gò xác vừa kéo quanh những mảnh sập hồi văn, người ta tưởng chừng như nghe tiếng bay lặng lẽ và trù mẩn của con dơi, rồi người ta có cảm giác nhọc nhằn như thấy nó luồn qua áo mình, rồi cảm thấy chạm nơi da thịt mình làn da lành lạnh và mềm mềm như tơ. Lúc này đây mới thật có sự chuyển hóa: cành cây, lá cây như là một hình thái tiềm ẩn thu khuất, dưới một lớp bọc mỏng, tương dạng con vật đã tượng hình sắp sinh nở.

Tôi nói rằng đã tượng hình. Cách nói có khi không được chính xác. Thật sự, sự chuyển hóa đã đạt mức làm cho người ta nhận biết con vật với những đặc trưng của nó qua một ít gút nối, một ít đường nét. Một vài trang trí ở góc của các lườn nóc, hay các lườn mái chỉ được cấu tạo bởi một nhịp đường đơn giản đột biến gọi lên cho chúng ta biết một vài đường nét đặc biệt của đầu rồng. Như vậy, trong cái đơn sơ của các thành phần cấu tạo nên nó, thì mầm mống cũng thể hiện tài tình đúng loại người nghệ sĩ muốn tạo ra.

Sự chuyển hóa như đã nói trên, có tính cách hướng thượng: theo nấc thang các sinh vật, sự chuyển hóa khởi sự từ chỗ thấp nhất, đi dần lên và kết thúc ở nấc biểu thị sự sang quý nhất; sự chuyển hóa cũng còn thực hiện từ tĩnh loại: hồi văn, mây, hoặc từ loại thảo mộc: lá, hoa, cây; từ muôn thú: dơi, phượng, lân, rồng. Có khi việc chuyển hóa diễn ra từ sự phối hợp các tĩnh vật với những đường gấp hồi văn; lắm lúc vấn đề hóa hình lại được chuyển trùng dạng với các đám mây, hoặc khói từ một đỉnh trầm hương lọt ra bốc thành khói quện hay vươn vẩn thành những lười lửa.

Trong phần lớn các trường hợp, sự chuyển hóa thật bình dị; do đó mới nhìn là đoán biết ngay. Người ta thấy qua đôi bức chạm đồ gỗ, nhà điêu khắc khi muốn trình bày con rồng, rồng ấy dần dần biến từ hình thể chắc mạnh của lá; người ta không thể không nghĩ đó là rồng, hoặc những con vật nào tương tự như rồng. Nhưng không thể thiếu những trường hợp sự chuyển hóa có vẻ phức tạp, nghĩa là từ thành phần chủ đạo chuyển ra hai chiều rồi kết thúc thành hai dáng. Lấy ví dụ ngọn lá lật hoặc cành hoa Tây được cách điệu, thì hoặc có thể xem như một phác họa hình rồng nhìn chính diện; hoặc xem như những nét đầu tiên phác họa hình con dơi, còn bình lục giác kết hợp theo nó nổi hơn hết lại là những nét bắt đầu của chữ Thọ, mà con rồng trong thế bố cục này thường ngậm chữ Thọ nơi miệng, đó là trường hợp thứ nhất; còn trường hợp thứ hai thì chữ biểu tượng là chữ Khánh chỉ cho hạnh phúc thường phối hợp với hình dơi ngậm Khánh lòng thông nơi miệng. Một bộ phận trang trí góc được cách điệu, ở trên lườn nóc, hoặc ở đầu mút lườn chái, có dáng một cành lá thực hiện thật phóng khoáng cũng có thể xem như hình phác ra hoặc của con rồng, hoặc của con cá. Ở đây, tôi không đề cập đến trường hợp những loài thú được diễn tả hình thù gần gũi nhau như rồng bay trên không và rồng ở dưới nước, tức là con giao long mà chính các nghệ sĩ cũng chưa hoàn toàn nhất trí.

Khi có dịp phối hợp và so sánh mọi mẫu khác biệt của nghệ thuật trang trí An nam, thì dường như phải đeo đuổi dai dẳng sự ám ảnh của những lối chuyển hóa này. Người ta thấy, người ta tưởng rằng đã thấy con rồng khắp nơi qua các thời kỳ chuyển hóa: chính nó đã để lộ những khúc mình qua chòm lá của một đế bần chạm, rồi nó tự ẩn mình vào mây, ra khỏi cái hoa, vươn đầu lên ở cuối lườn mái, hiện rõ mặt qua lòng một hồi văn. Cũng chính con rồng, con rồng có mặt khắp mọi nơi. Và một mẫu khác gợi hình hơn, hoặc được sử dụng rộng rãi hơn với chi tiết ít làm cho người

ta chú ý đến, lại thoáng hiện cái gì có vẻ ngỡ ngàng: ấy là con dơi, trước hết con dơi khởi sự hiện ra mơ hồ trong trí, rồi hiện rõ dần trong thể tài, trong một loạt thể tài cứ tiếp tục diễn ra cho đến lúc không thay đổi gì nữa, hoặc cho đến lúc người ta đổi qua một hướng nhìn khác. Lại cũng có trường hợp, đây là trường hợp con cá mà trong mẫu này hay mẫu khác, người ta vẫn giữ những nét đặc trưng, đầu lớn, môi hỏ, đuôi rẽ quạt.

Tất cả những sản phẩm của các nghệ sĩ An nam đều có hình thức gọn sòng và linh động, có tính chất trôi chảy và biến hành. Người ta có thể nói rằng đề tài mà họ quan niệm là loại đất sét mềm, vừa nhào nhuyển trong trí của họ những hình thù khác nhau vừa dần dần họ sáng tạo ra đề tài đó.

Và sự khác biệt này, sự uyển chuyển về hình ảnh này, người nghệ sĩ có thể nhập chuyển qua chất liệu diễn tả sáng tạo, đối với vôi vữa, chất liệu mềm nhuyển, cũng như đối với màu sắc, đường nét, gỗ, ngà hay đồng.

Lắm lúc, nhìn những bức chạm của họ rất phong phú về hình, những đường viền quanh mềm mại, uốn lượn gợi lên bao hình ảnh, tôi đã nghĩ đến các lối phóng bút rất tinh tế của những nhà Nho - ở đó tất cả vẻ mỹ miều của một đoạn thơ nằm trong cách ghép khéo léo bốn chữ gần nhau, và mỗi chữ có hai nghĩa nói thẳng và nói bóng bẩy tư tưởng diễn biến từ ý tưởng này sang ý tưởng khác, rồi tốt hơn hết là tư duy cả hai nghĩa cùng một lần, cũng như cùng một bức chạm đồng thời nói lên hai vật thể khác nhau dưới cùng một hình dáng. Hoặc giả chỗ tốt bậc của sự tinh tế còn có trường hợp khi ý nghĩa của các chữ được gợi ra bằng hình thức chữ viết, bằng một nét sổ mạnh, bởi lối bỏ bớt nét chữ và kết hợp nhiều yếu tố khác biệt của những thành phần chữ làm sao cho tâm trí cùng một lúc có thể nhận thức được cả hai hình của mỗi chữ, cả hai âm thanh tương ứng với hai hình ấy, để rồi hai nghĩa

động lại thành bốn điệp khúc khác nhau. Ngọn lá lật chẳng hạn, có thể được giải thích là một hình rồng nhìn chính diện hoặc là một con dơi trải cánh ra, và tương ứng với hình kép, thường chỉ thể hiện dưới một biểu tượng duy nhất để biểu thị hoặc sự sống lâu (*Thọ*) hoặc điều hạnh phúc (*Phước*).

Tôi nói rằng cách chơi của nhà thơ, cũng như tài khéo biện của nhà điêu khắc, nhằm nêu rõ cùng một tinh thần vừa tinh tế, vừa ý nhị, đầy là tinh thần của dân tộc An nam.

Tinh tế và ý nhị, hẳn vậy nhưng cũng nói thêm ít nhất là đối với một số trường hợp nào đó, cũng có sự thiếu chính xác và không được phân minh. Bởi vì người ta có thể so sánh những đồ điêu khắc với những bài thơ ấy theo nhiều cách giải thích khác nhau, theo một số từ An nam, khi là danh từ khi là động từ; khi là động từ khi thì là tính từ hay nghĩa chồng lên nhau theo nhiều cách dùng, đến khi dịch theo cách này cũng được, theo cách khác cũng được, cú pháp thật mơ hồ và rối, cũng chẳng khác trong một câu tiếng Việt một danh từ ấy mà vừa là bổ túc cho động từ ở đằng trước vừa lại là chủ từ của động từ theo sau. Cho nên ở đây không thể cho rằng đó là biểu thị của trí tuệ tinh tế, mà đúng hơn là biểu thị cho thói biếng nhác nào đó, thiếu trong sáng để cho sự việc bớt lộ liễu - đây là tình trạng đặc biệt của tinh thần đã ngăn vấn đề nhận thức sự vật và lãnh hội mối tương quan giữa những khái niệm với tính cách trong sáng và chính xác như chúng ta đã quen làm. Trong ngôn ngữ, tình trạng đặc biệt này biểu thị một cách khó khăn cực độ bởi sự thiếu chính xác, ở thi văn là nơi chơi các từ tế nhị, trong nghệ thuật là cách chơi đường nét mềm mại và hình thù đa phức.

Tương cũng nên nhắc đến một đôi chi tiết trong cuộc sống hằng ngày, trong những tập tục xã hội của người An nam, đã dẫn chúng ta đi đến cùng kết luận như trên chẳng? Mọi cái đều liên

quan, mọi cái đều tương ứng với nhau trong những biểu thị sinh hoạt của một dân tộc. Cách thức sắp xếp của một lối trang sức có thể giúp chúng ta hiểu tâm thức của một nòi giống.

*

*

*

Tính chất lưu lợi của những đường nét dường như có một tầm quan trọng lớn về thực tế hơn. Lật từng trang tập sách này, người ta sẽ thấy ngay những mẫu thức như nhau thường trực xuất hiện. Ấy chỉ vì người nghệ sĩ An nam đã cố tình không mở quyển sách vĩ đại về sự vật, không hề miệt mài trong vấn đề nghiên cứu thiên nhiên, do đó làm mòn mọi nguồn cảm hứng vốn rất phong phú, họ tự hãm mình trong một loạt những gì cổ truyền rất hạn hẹp. Những mẫu thức họ chế tác cũng không nhiều, và thêm nữa, như chúng tôi đã nói, họ không thể hiện những mẫu thức này với sự tự do của một nghệ sĩ đứng trước thực tại để có thể nắm bắt hàng nghìn mặt của sự vật sinh động, và từ đó khai thác những lợi điểm đột biến do tình cờ hay do việc nghiên cứu kỹ lưỡng đã đem lại cho họ. Mọi đề tài mà nhà nghệ sĩ đã tạo ra từ gỗ, hay từ công nhân nắn vôi vữa đều được cách điệu hóa, theo các cách thế, động tác ước lệ. Trong những điều kiện như vậy, làm sao mà họ có thể ra khỏi tình trạng mòn cạn hoặc phải lập đi lập lại được? Có nên thừa nhận chăng? Rằng nhà điêu khắc hay bác thợ nề An nam chẳng tránh né chỗ chướng ngại này. Người ta thường bắt gặp trong thứ đồ gỗ này hoặc thứ đồ gỗ khác, vòng cuốn, cách sắp xếp các thành phần, dáng dấp chung như đã thấy. Nhưng nếu chỗ thiếu sót này có ở những giới hạn có thể chấp nhận được, nếu mỗi sản phẩm có một vẻ độc đáo riêng, một vẻ đẹp đặc biệt, đấy là điều mà chúng tôi gọi là tính chất lưu lợi của các đường nét mà chúng ta cần phải cảm nhận thấu đáo. Sự tưởng tượng của nhà nghệ sĩ un đúc chặt chẽ vào một khuôn khổ hạn hẹp, vẫn cứ nhào

nặn, quán quýt trong địa hạt chật chội này. Sinh hoạt của tư tưởng, lẽ ra trải rộng trên vô số sự vật, lại chỉ cô đọng vào một nhúm nhỏ các mẫu thức cổ truyền, và chất liệu này, dầu thực ra có vẻ nghèo nàn được nghiền đão, nhào nặn nhờ sự cố gắng của nhà nghệ sĩ, như một sức mạnh nội tại (triển chuyển) khơi rộng mà có được làm xuất hiện dưới nhiều dạng và cứ thế mà đổi mới, nếu chẳng phải từ thực tại thiên nhiên, thì ít nhất cũng là những bóng dáng phảng phất từ thực tại thiên nhiên ấy. Mỗi mẫu thức phát ra dưới hình thù quen thuộc, nhưng cũng dễ len vào ít nhiều sáng tỏ, rõ nét, chỗ này thố lộ, chỗ kia khỏe và bao theo những khuôn đúc vốn không phải của chính nó: và từ đó chúng ta có những mẫu rỗng biến thành hoa, hoặc mẫu dơi đáng vẻ hời vắn, chỗ rần rỏi khí lực của người nghệ sĩ không phát triển theo chiều rộng như các đồng nghiệp Tây phương của họ, mà lại phát triển chiều sâu, như việc nuôi các vi sinh vật, chúng thường phát triển trong các ống nghiệm đóng kín, mà đáng lẽ ra thì chúng phải tàn tạ. Chúng đã sinh sôi nảy nở phong phú để tiến đến những đột biến bất ngờ.

Do vậy nghệ thuật An nam thường đổi mới trong những hình dáng xa xưa, và nghệ thuật chỉ biết vận thoải mái trong một không gian giới hạn.

*

* *

Nhưng người ta sẽ lầm lẫn một cách lạ lùng nếu tin rằng người nghệ sĩ An nam, thợ nề cũng như thợ chạm gỗ, thợ kim hoàn, thợ thêu sáo mảnh, sẽ không thấy điều đó khi họ hóa chuyển đường nét mềm mại để làm gợi lên tài khéo chuyên môn hoặc thiên tài sáng chế. Người nghệ sĩ ấy không hề nghĩ đến mô thức nghệ thuật vị nghệ thuật. Điều chắc chắn là đứng trước một hình dáng kỳ mỹ, một công trình chỉnh chu, họ không phải không cảm nhận được, và họ cũng quá biết những cảm thức của người nghệ sĩ là nguyên tắc

của sự cố gắng hết sức vươn tới cái đẹp. Nhưng hình bề ngoài đối với họ không phải là cái tất cả, mà chỉ là tấm màn mỏng nhẹ khoác trên toàn thể giới tư duy, đây chính là biểu tượng mà qua đó họ gói gắm tình cảm tuy bất định, tinh tế, nhưng sâu sắc. Nghệ thuật An nam mang tính chất tôn giáo, và nhà nghệ sĩ luôn luôn làm việc trong một trạng hướng siêu nhiên. Đây cũng là niềm thích thú ý nhị đối với người Tây phương nào đã tự chuyển biến mình để theo dõi đường hướng tư duy, lắm lúc rất tinh tế của nhà nghệ sĩ, nhằm đoán định ý hướng, giải thích tác phẩm của họ nói chung là để hiểu họ một cách trọn vẹn.

Những chữ viết (tả tự) cũng đều là những mẫu thức trang trí. Thí dụ như chữ *Phúc* mà các thợ kim hoàn thường khắc trên trâm cài, hoa tằm, trên mọi vật bằng vàng, hoặc bằng bạc làm cho khách phương Tây dùng. Chữ có nghĩa là “hạnh phúc” chính trong tự thân nó, chữ *Phúc* đã mang ý nghĩa ấy, khiến cho bất kỳ ai nhìn đến các nét chữ đều có ngay trong tâm trí ý niệm về hạnh phúc. Thói quen gọi cảm này được đông đảo người An nam mặc nhiên chấp nhận biểu tự không những đem đến cho họ ý niệm hạnh phúc, mà biểu tự đã bao hàm trong những đường nét của nó chính tự thân hạnh phúc rồi, bởi vì chữ *Phúc* đã chỉ một điều hoặc gọi nên chính điều đó. Phải chăng, người ta cố tránh không nói đến tên đậu mùa, tên thương hàn, thổ tả, chỉ vì sợ bệnh khủng khiếp này đeo đẳng tiến tới? Do vậy, người ta khắc chữ *Phúc* trên cửa nhà thì xem như chính hạnh phúc đã ngự trị trên ngôi nhà đó rồi, và khi người ta gọi cho ai một vật có mang chữ *Phúc*, thì chính người ta đã gọi đến cho người đó niềm hạnh phúc vậy.

Ở đây chỉ là lời chúc, một lời chúc đơn giản.

Chỉ là một lời chúc tụng thôi chăng? Ít nhất đây cũng là một việc tiến phước, nghĩa là chữ *Phúc* luôn luôn được coi như tự nó có một diệu lực về hình thái, mang sức khích động thần kỳ đưa

đến nguồn hạnh phúc người ta mơ ước. Chính niềm tin này là một trong những biểu hiện đầu tiên của tình cảm tôn giáo. Ở Trung Hoa, chúng ta cũng thấy đức tin tương tự ấy đối với quyền lực thần bí của chữ *Phúc*; nhưng còn hơn thế, vì ta thấy có nhiều thành ngữ mà trong đó chữ *Phúc* được kết chặt với những vị thần hạnh phúc như “Đấng thiên thần giữ việc ban phúc lành”; còn về chữ *Thọ*, cũng gắn liền với một vị thần, lắm lúc cũng được tôn sùng ngang với một đấng thần linh: Người ta treo chữ *Thọ* tại một hành lang nhà ở, tại một nơi trang trọng, người ta thắp hương trước nó; người ta lạy trước nó để cầu được sống dài lâu, trường thọ.

Các chữ này, như đã thấy khi được dùng trong những mẫu thức trang trí, luôn mang tính chất chúc lành: Ở An nam nếu chúng không phải là vật thờ phụng thuần túy thì chúng vẫn luôn luôn được coi như bả sinh, một sức thần diệu có hiệu lực truyền cảm tất cả ý nghĩa thiêng liêng của chính nó. Ai đã có hình ảnh các chữ ấy khắc chạm trên những pa nô trong nhà họ, ai mang trong người những vật nữ trang có khắc loại chữ ấy trên người họ, thì cảm thấy có niềm vui, nghe lòng tự tin - cũng giống như họ cảm thấy lo sợ khi bắt gặp trên đoạn đường đang đi một dấu hiệu của điềm xấu: nỗi lo sợ này, niềm tin cậy ít nhiều đều do bản chất tín ngưỡng mà có.

Ở đây khởi sự có chủ nghĩa tượng trưng, một chủ nghĩa tượng trưng phức tạp và tế nhị, như chính tự thân nghệ thuật An nam, một nền nghệ thuật đã dung hợp mọi hình thái.

Chữ *Phúc* chỉ cho hạnh phúc mà nó cũng chỉ con dơi - Chữ có lối tả tự khác nhau theo ý nghĩa, nhưng lối phát âm lại giống nhau; chừng ấy cũng đủ để chủ nghĩa tượng trưng. Con dơi sẽ được xem như một biểu tượng của hạnh phúc. Hình ảnh con dơi sẽ được phát âm như một chữ thật sự và có ý nghĩa không phải “con dơi” mà là “hạnh phúc”. Do đó con dơi phải mang lấy cũng những phẩm tính

giống như những phẩm tính của chữ *Phúc* với ý nghĩa “hạnh phúc”. Con dơi sẽ là một lời chúc tụng, một nguyên nhân gây ra phước hạnh lớn lao. Một bầu khí tín ngưỡng có tính chất tôn giáo đã bao trùm lấy con dơi.

Điều tôi vừa trình bày cũng chung cho phần lớn những trái cây hoặc các loại hoa, chung cho những đồ dùng, những muôn thú mà nhà nghệ sĩ An nam dùng để trang trí nhà cửa, hoặc đền chùa, các vật dụng tầm thường hằng ngày hoặc các đồ gỗ đóng kiểu. Tất cả đều mang một ẩn ý, tất cả đều có một mặt hạnh, ít nhiều khẳng định, tùy theo các trường hợp nhà nghệ sĩ hoặc của khách đi qua nhận thức có rõ ràng hay không, thường là rất loãng, bởi vì chủ nghĩa tượng trưng này từ Trung Hoa xâm nhập sang, trải qua nhiều thế kỷ dài và trên chặng đường du nhập nó đã đánh mất một phần chất liệu vốn làm chỗ tựa cho nó. Bất cứ một bản chạm khắc nào, một vật nữ trang nào, một đường khung viền đơn giản nào cũng nói lên như một bài thơ ngắn, cũng diễn tả như một ẩn dụ người nghệ sĩ hoàn chỉnh theo chủ nghĩa tượng trưng, người thưởng ngoạn thanh nhã thưởng thức vẻ nhuần nhị của sự vật được tượng trưng nếu họ là một tín đồ, do niềm tin cực đoan, thì họ cảm thấy có nhiều hiệu quả tràn đầy lợi lộc.

Những mẫu thức này dầu là cổ điển, thì chúng cũng đã được truyền lại cho chúng ta từ thời cổ đại, mà mỗi thời chúng được chỉ bởi những đặc ngữ của thời đó, và chúng vẫn còn gọi được một niềm khoái cảm có bản chất đặc biệt. “Tứ hữu”, “tứ quý”, “bát bửu”, “như tiên”, “giao viên”, “hồi văn”, “diệp hóa”, tất cả những từ ngữ có vẻ mơ hồ nhưng được chọn lọc này đủ sức làm khơi dậy vô số ý nghĩa qua các làn dấu bất định; chúng gợi lên những cảm giác hỗn độn nhưng dễ cảm, chúng làm trở dậy những hình ảnh mờ mờ nhưng đầy sức sống. Những mẫu thức có vẻ không có gì là chủ nghĩa tượng trưng nhưng lại được biến hình thành tượng trưng.

Bài thơ này, chủ nghĩa tượng trưng thần bí này, tính đức thâm mật này bao phủ nghệ thuật An nam thâm nhập vào mọi biểu hiện khiến cho kẻ biết hiểu thấu nó, có được những say sưa khoái cảm hết sức kỳ lạ.

*

*

*

Dù chỉ sơ qua, ta cũng nên có một so sánh giữa nghệ thuật Huế và nghệ thuật miền Bắc. Ở Bắc Kỳ, các đề tài trang trí cũng là những đề tài giống như ở miền Trung, ngoại trừ một vài trường hợp. Nhưng các đề tài này được thực hiện một cách khác biệt, nói chung có vẻ chắc mạnh hơn. Những chi tiết to mập hơn, những đường nét quyết định hơn. Ở Trung Kỳ, người ta không thấy trừ từ Nghệ An trở ra, nhất là ở Thanh Hóa thì nghệ thuật đã tùy thuộc ngoài Bắc, những mẫu rồng mập lùn, lưng dày, má bầu, uốn quanh theo nếp ước lệ kiểu tượng tròn hoặc cao phù điêu ở đỉnh đầu nóc khuyết, hoặc cuộn quanh theo dọc các cột trụ tâm cổ, trườn dài theo lườn nóc với thế nhìn nghiêm hết sức rõ nét. Còn các đường hồi văn, túm lá ghép cùng với con thú huyền thoại đều rộng hơn, triển nở hơn và lẫn lộn một cách sâu xa hơn để cho tương xứng với kích thước rộng lớn của sườn nhà, với toàn bộ hệ thống cấu trúc nề.

Ở Trung Kỳ, do những trụ cột mạnh hơn, những đòn tay nhẹ hơn, lối chạm khắc như đường viền của một rìa dịu nhẹ chạy một cách nhẹ nhàng lên mặt gỗ không vụ đi vào chiều sâu. Nghệ thuật chạm khắc vận dụng ở đây vừa mảnh mai với một vẻ mỹ miều ý nhị, rất thanh nhã khác biệt. Ngay trong những bức chạm dày nặng hơn, trong những kết cấu hình thù phức tạp hơn, chúng ta vẫn có nhiều vẻ sáng hơn, nhiều không khí hơn, nhiều ánh sáng hơn.

Người ta cho rằng các nghệ sĩ Huế đã làm cho các công trình của họ thích nghi với xứ sở và cư dân của họ. Xét về mẫu người rắn rỏi, tính khí cương nghị và có phần khắc khổ của cư dân miền Bắc sống với các cánh đồng mênh mông vùng Châu Thổ, với ruộng đồng phì nhiêu, với sông ngòi rộng lớn thích hợp với những hình thù to bậm của các con rồng, nghệ điêu khắc thô nặng, thể hiện trên gỗ toàn khối với đường nét khắc sâu mạnh, thể lượng rắn rỏi. Nét mỹ lệ tinh tế, lấm lức chải chuốt yêu kiều của nghệ thuật Trung Kỳ phù hợp với dáng vẻ thanh thanh, mơ màng, thường lộ vẻ quý phái của người dân Huế, phù hợp với nền trí dục, ý nhị, quý giá của họ. Các đức tính này cũng khớp với những (viễn tượng dịu dàng) chân trời êm dịu, với vẻ thanh nhã, vẻ ngọt mát của các phong cảnh bao quanh kinh thành nhà Nguyễn.

Và một điều lạ nữa về địa hạt âm nhạc thuộc giới người thành thạo cũng cho phép chúng ta có được cái nhìn tương tự, các nhạc sĩ miền Trung khẳng định với chúng ta như vậy, họ chia nhạc điệu cổ truyền ra hai loại, "điệu Bắc" (cung Bắc) và "điệu Nam" (cung Nam) - điệu Bắc có vẻ nhanh gấp đôi, kéo dài hơn, điệu Nam thì trái lại, êm dịu, ẻo lả, yếu mềm hơn.

Quả thật con người trong suy tư cũng như trong hành động, đã tùy thuộc tất cả những gì xung quanh, và không thể tránh khỏi (loại trừ) ảnh hưởng của địa phương nơi sinh sống.

*

* *

Điều chúng ta đề cập cho phép giải đáp vấn đề phải đặt ra là: quả thật có một nền nghệ thuật Huế hay không? Và nếu nói đến Huế, không phải chỉ nói đến kinh thành mà thôi nhưng còn phải nói đến những trực tiếp kế cận.

Tôi chẳng có điều nghi ngờ khi đặt bên cạnh nhau một ngôi nhà bề thế miền Bắc và một ngôi nhà cùng cỡ tại các vùng Huế, hay tốt hơn so sánh hai ngôi chùa Phật giáo, chùa miền Bắc và chùa miền Nam hoặc hai tư thất của các phú gia, người ta có thể thấy ngay là có thể cho rằng có hai dòng nghệ thuật, nghệ thuật miền Bắc và nghệ thuật miền Nam. Lẽ dĩ nhiên, ở hai miền này các quy tắc chỉ đạo về vấn đề trang trí, về việc sử dụng mẫu thức thì chẳng có gì khác nhau. Nhưng cung cách người Trung ở Huế thể hiện đề tài đặt nặng ở mọi chi tiết và toàn bộ công trình một tính cách riêng, một lối cảm kích đặc biệt khác xa công trình của các nghệ sĩ miền Bắc; đấy gần như có màu sắc trường phái, chính vì ảnh hưởng địa phương, là một ý niệm mới và cũng chẳng có gì thái quá nói đó là một nghệ thuật mới.

*

* *

Ở đây tôi không có ý so sánh nghệ thuật Huế này và nghệ thuật anh em của Huế tại miền Bắc với nghệ thuật Trung Hoa, từ một gốc cây chung rẽ ra hai nhánh Việt. Nhưng đẩy xa hơn chút nữa công việc khảo sát, chúng ta có thể tự hỏi nếu được phép phân tích những dòng khác biệt thì trong nghệ thuật Huế có những truyền thống trường phái, những tính đặc trưng của thời đại hay địa phương, có hay không có ảnh hưởng của một số cá tính?

Đối với những câu hỏi này, người ta có thể trả lời ngay rằng có. Mẫu rồng của các nhà điêu khắc làm tráp hộp ở Đồng Hới, không phải là mẫu rồng của các vùng Huế. Di chuyển qua một số vùng, bạn hãy lưu ý đến mẫu con hổ dùng trang trí ở một số mặt bình phong các chùa đã được thể hiện theo một thể không bao giờ thấy có ở những nơi khác. Các chùa được trùng tu cùng thời đại vẫn có chung những mô-típ trang hoàng được thực hiện một cách

như nhau. Tất cả những bức hoành, tất cả những đòn tay xuyên xà trong cung một đền điện đều được trang trí một loại hoa, dấu cách thức thể hiện có khác, nhưng rồi mọi nơi cũng trở về mẫu hoa, vẫn là mô-típ chính. Hoặc bằng cách nghiên cứu những phần chạm khắc của một ngôi chùa bạn chợt thấy một bức chạm làm khác hẳn toàn thể tuồng chạm, và người ta cho biết đó là một mảnh nơi khác lắp vào. Mọi điều đó đều chứng minh rằng, trong nghệ thuật Huế quả có những phong cách, trường phái.

Điều đó dễ hiểu, nếu người ta lưu ý đến sự tổ chức cách làm việc - Một người thợ chạm khéo, nuôi trông xướng của mình những người học nghề được chính mình đào tạo. Khởi đầu, kẻ học việc được giao bào một tấm ván sau đó chủ dạy nghề cho hoàn thành một mẫu chạm mà ông đã phác họa sơ những đường nét lớn, cuối cùng người học việc mới có thể bay đi với chính đôi cánh của mình. Nhưng khi học trò đã tiếp nhận ấn tích của thầy thì theo truyền thống bảo thủ cứng nhắc của các môn đệ Đông phương, người học sẽ giữ những khái niệm, những mẫu mực, những hướng thức kỹ thuật, những mảnh khóc nhà nghề của thầy. Chỉ khi chính anh ta trở thành một thầy của nghề thợ và nếu anh ta thật có tài, thì anh ta mới dám tiến tới lưu dấu bản sắc riêng.

Các thợ mộc, thợ nề thường làm việc theo nhóm dưới sự chỉ đạo của một bác thợ cả. Bác thợ cả này không thiết yếu phải là một tay khéo giỏi hơn hết, nhưng cốt có khả năng điều động hoàn thành tốt công việc và quản lý tốt trang trải vấn đề tiền bạc. Mỗi nhóm như vậy theo yêu cầu trọn bộ gồm: một tay thợ khéo hoặc một nhà họa trang nổi tiếng, chính người này phụ trách làm những công trình tinh tế; bên cạnh người này, nhiều thợ khác làm việc dưới sự chỉ dẫn hoặc bằng cách bắt chước bác cả này, rồi dần dần họ cũng trở thành những nghệ nhân. Ở đây, còn cho chúng ta thấy ảnh hưởng của một bậc thầy đối với các môn sinh, tức là có khuynh hướng của một trường phái.

Khi công việc ở chỗ này xong xuôi, kíp thợ lại kéo nhau đi lãnh việc ở chỗ khác. Nhưng nhìn chung phạm vi làm việc của họ có vẻ giới hạn. Từ Huế họ ra Quảng Trị và không ra đến Quảng Bình, hoặc đường quá xa, hoặc một dãy núi đã cắm chân các nhà nghệ nhân, giữ họ lại trong một hay hai tỉnh và miệt mài gây ảnh hưởng của mình ở đấy. Cũng từ chỗ này chúng ta có thể thấy đã hình thành nhiều khuynh hướng theo địa phương. Chúng ta cũng có thể, ít nhất là đối với các thợ chạm trên gỗ, theo dõi công trình của một nhà nghệ sĩ nói riêng; nhà thờ lớn cũng có thể chỉ ra được bức chạm nào là do thầy làm và bức chạm nào thầy giao cho học trò thực hiện, việc khảo sát các đề tài giúp cho chúng ta biết được như vậy, nhưng cung cách thực hành theo thói quen của các nhà chạm khắc và thợ dềng trò phối hợp công tác ngày nay cũng cho chúng ta thấy rõ một phần như vậy.

Đối với vấn đề này, phải có những tư liệu, liệu chứng so sánh ngoài những gì chúng ta có ở đây, tập sách trước mắt, chỉ cho phép chúng ta một cái nhìn tổng thể về nghệ thuật Huế. Mọi khảo cứu chi tiết sau này sẽ làm, tưởng cũng hết sức bền bỉ, bổ ích.

Người ta hẳn không bao giờ biết được ai là người làm chủ trường phái? Người ta có biết rõ tên của nhà nghệ sĩ chẳng? hoặc biết được những nghệ sĩ nào đã trình bày cung điện này hay ngôi chùa kia, tư gia họ? Cũng có thể biết được nếu là những công trình tân tạo. Không làm gì biết được đối với những công trình hơi cũ, nghĩa là những công trình hiện diện quá một đời người. Các nhà khắc chạm An nam chúng ta, các thợ bác cả của chúng ta đều trở thành vô danh đối kẻ hậu thế. Thuở còn sống, họ cũng phần nào nổi tiếng; họ làm có tiền, nhưng tên tuổi của họ không để lại trên một tác phẩm nào của họ. Đây là những nghệ sĩ vô danh của thời trung cổ chúng ta, các tác giả những thánh đường tuyệt diệu của chúng ta làm việc yêu Chúa hay đơn giản vì sự sống, chẳng hề quan tâm đến danh tiếng của họ trong tương lai. Thật là đáng tiếc.

Một bảo tàng những tác phẩm vô danh dường như mất hẳn sự sống.

Còn đối với các nhà trang trí - hội họa, tác phẩm của họ cũng tiêu biến mất với tốc độ quá chán chường - Dãi dầu mưa gió bốn mùa, thiêu rụi dưới sức nắng nóng, tẩy rửa do sức mưa tầm tã, đen đui vì ẩm thấp, tan tác vì sức gió - Con rồng đắp nổi hết sức kỳ thú, trình bày hết sức rạng rỡ phút chốc chỉ còn lại bóng dáng những đoạn khúc củn mẩn, dị dạng vôi vữa chẳng có hình thù gì. Thật đáng thương tâm!

Người nghệ sĩ kém phần xúc động, nhà hội họa trang trí dường như còn ít hơn kẻ cộng sự của mình phía chạm khắc, không làm việc cho vĩnh cửu. Họ vốn biết tác phẩm của họ chẳng sống được bao lâu. Ngày mai, họ lại sẽ bắt đầu ở một nơi khác. Nếu người ta muốn xét đến hiệu quả, xin đừng chờ đến khi tác phẩm đã già rồi.

Và tuy nhiên, chính một đường nét khuyết mới, màu sơn đỏ chói trên một mái hồng đã làm cho cảnh trí vui mắt thêm, cũng vậy một quái vật màu xám đen trên một cột trụ màu rêu; một con kỳ lân phai màu ở một bình phong xây lộng... nằm trong lùm cây quanh vắng. vang lên nốt nhạc buồn và sầu lắng làm chùn bước khách tham quan và các bậc thầy trong việc thưởng ngoạn nghệ thuật đã biết rõ những tác phẩm kỳ diệu do Trung Hoa và Nhật Bản sáng tạo, nếu quyển sách này vô tình rơi vào dưới mắt các vị ấy thì chắc các vị liền nảy ý xếp ngay sách lại với vẻ khinh khi. Nghệ thuật Huế, đâu đến nỗi chỉ có vậy! Dĩ nhiên, qua những mô-típ do các bậc thầy của họ truyền lại những người thợ An nam hầu như đã lưu lại tất cả những gì nói lên hoạt lực sáng tạo của thiên tài, tất cả những gì nói lên chiều sâu của tư tưởng hoặc cả đến những gì đem lại quá nhiều khó khăn về kỹ thuật. Ở đâu các nhà hội họa, ở đâu các nghệ sĩ Trung Hoa, Nhật Bản xưa đã đặt hết tất cả hoài niệm tự tạo thế giới? Ở đâu những phẩm vật kim loại đồ

sộ đường nét hài hòa? Và cả những bức sơn mài dày công, mượt mà và ấm áp, những đồ ngọc hấp dẫn, những vải vóc rạng ngời?

Một dân tộc nghèo sẽ cho một nền nghệ thuật nghèo. Người An nam chỉ rập dáng Trung Hoa chừng nào mà những phương tiện kinh tế cho phép, nói về phương diện nghệ thuật, họ chỉ thực hiện những gì đòi hỏi ít thì giờ và ít phí sức.

Họ bỏ qua những gì quá tốn kém không thể đáp ứng đúng giá trị thực tiễn.

Hơn nữa dân tộc An nam có thực sự thấp kém về nhận thức thẩm mỹ so với dân tộc Trung Hoa, dân tộc Nhật Bản không? Lấy dĩ vãng làm thước đo cho hiện tại thì dường như người nào cho rằng nghệ sĩ An nam không có thực một ý niệm nghệ thuật cũng cao, một sự thành thạo kỹ thuật cũng lớn như nghệ sĩ Trung Hoa, Nhật Bản, người ấy có thể thấy rằng những dự đoán của họ sẽ bị kinh nghiệm tương lai đính chính lại.

Dẫu sao tôi vẫn nghĩ rằng, những biểu hiện nghệ thuật Huế còn xa nghệ thuật to lớn như người ta nghĩ, thì cũng xứng đáng để người ta nghiên cứu những nghệ thuật ấy, và cứu vớt nền nghệ thuật ấy ra khỏi sự lãng quên.

Ý nghĩa đầu tiên của việc làm này là trong một tuyển tập được sắp xếp có phương pháp mà kẻ ghi các dòng đầu này đã cậy đến một họa sĩ An nam nay đã qua đời - Họa sĩ Nguyễn Văn Nhon, giúp phần vẽ lại những mẫu thức trang trí trong nghệ thuật Trung Kỳ. Nhà họa sĩ hoàn toàn trung thực với đồ bản mà người ta đã vạch ra cho ông, đã theo cách riêng của mình để lập lại những đề tài. Thay vì vẽ lại những bản mẫu từ sưu tập xưa cũ, thì người tưởng rằng công trình sẽ được lợi ích nhiều hơn trong cách làm đóng khung có chọn lọc, không nhất thiết phải những đề tài gom vào đủ thứ của chỉ do một cá nhân làm ra, mà với những bản mẫu

chọn lọc nơi này nơi kia trong những tác phẩm đã lưu lại cho chúng ta, hoặc những gì ngày nay các nghệ sĩ An nam vẫn còn tiếp tục thể hiện. Trong tập khảo cứu này, chúng tôi chỉ nỗ lực nêu lên được một số về những hình vẽ đầu tiên.

Cũng không thể nói rằng do đó chúng ta đã có dưới mắt một bản kê khai sự phát triển liên tục nền nghệ thuật An nam ở Huế. Trước hết vì nền nghệ thuật còn quá non trẻ: Triều Nguyễn không xa thời Lê, và các nghệ sĩ miền Trung không thể theo các khuynh hướng khác biệt với các nghệ sĩ của miền Bắc đã có gần ba thế kỷ. Nghệ thuật có thể thay đổi trong khoảng thời gian này là điều không có gì đáng nghi ngờ. Nhưng những tác phẩm nghệ thuật đã có từ thế kỷ XVII đều còn quá ít, và cũng vậy những gì đã ra đời vào thế kỷ XVII lại còn hiếm hơn. Hoặc giả nếu nền nghệ thuật này còn tồn tại chẳng, chúng cũng chẳng được ghi dấu thời gian, do đó người ta chỉ có thể xếp vào giai đoạn này hoặc giai đoạn khác theo lối so sánh và quy nạp dài dòng, tế nhị. Thêm nữa, đối với các tác phẩm có mang dấu ấn thời gian nguyên thủy của chúng và đối với những thứ khá nhiều xuất hiện ở thế kỷ XIX được sưu tập vào trong tập khảo cứu này, cũng cần phải giới hạn thêm nữa; ngược lại điều muốn tái diễn hết mọi thành phần để nhận thức cung cách dáng rồng nằm, rồng nhìn chính diện hoặc bao nhiêu mẫu thức khác đã được sử dụng từ thời đại xa xưa nhất. Những vấn đề khảo sát chi tiết chỉ có thể làm được trong phạm vi phát triển lịch sử nghệ thuật Huế mà thôi.

Bộ sưu tập của tôi nhằm cung cấp trong phạm vi có thể được, một vài chỉ dẫn về điểm này; vậy xin nói trước, đây không phải là một tuyển tập những mẫu thức nghệ thuật An nam. Sự phong phú và dị biệt của các hình dáng của mỗi một mẫu thức chúng tôi cũng bắt buộc phải hạn chế. Có những ngôi chùa ở Huế, nhất là những chùa trong các làng kế cận kinh thành Huế hay trong miền hoang dã, chốn này có những tư gia xứng đáng là bảo vật thật sự của

nghệ thuật khắc chạm, mà chỉ cần khảo cứu chi tiết một tác phẩm mà thôi cũng đủ nhiều để thành một tuyển tập, như tập khảo cứu chúng tôi hiện tại.

Người ta có thể nhận thức một cách dễ dàng sự biến dị hình dáng do trí tưởng tượng của các nghệ sĩ biến chế ra trong toàn bộ các tác phẩm mỹ thuật ấy. Bộ sưu tập của chúng tôi chỉ cố gắng hiện một cái nhìn rất nhỏ về sự phong phú này.

Có lẽ người ta sẽ thấy một vị trí quá nhỏ bé mà chúng tôi đã dành cho ngành hội họa và điêu khắc thuần túy. Vị trí này vốn tỷ lệ với tầm mức quan trọng của hai ngành nghệ thuật này của An nam. Các ngành nghệ thuật này chúng tôi đã đề cập đến ở trên, hoặc nói trong phần nghệ thuật trang trí, hoặc đã sơ lược trình bày dưới mọi quan điểm.

Cũng như người ta không thể xét giá trị thực bằng cách nhìn xem nó trong toàn tác phẩm đồ gỗ có bức chạm ấy, ngay nghệ thuật của nhà trang trí nề cũng vậy, cũng đã liên hệ chặt chẽ với khung cảnh chung mà trong đó nó được thực hiện. Đây ngôi chùa, đây cửa nhà quan, đến một trụ chống đơn giản nằm dưới những gốc cây già, trên bờ vùng nước đọng, tai chóp đôi thông đều mang vẻ hùng tráng hoặc vẻ nản buồn xa thẳm, chẳng bao giờ chìm ngập trong lùm cây đồng dạng hoặc giữa cánh đồng trống trải. Cũng từ đó chúng tôi kèm theo cuốn sưu tập này một vài ba phong cảnh thuộc các vùng Huế, mà ở đây công trình của nhà nghệ sĩ tự tách ra giữa phong cảnh như một bảo vật nằm trong hộp quý.

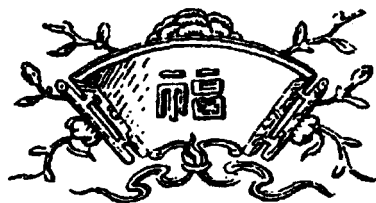
Những hình vẽ và những bức thủy thái ở trong tập này được thực hiện dưới sự chỉ đạo chuyên môn của nhà nghệ sĩ mà các độc giả *Kỷ yếu Đô thành hiếu cổ* (Bulletin des Amis du Vieux Huế) đã nhiều dịp thưởng ngợi cái tài năng vững vàng và độc sáng, là ông E.GRAS. Tưởng cũng xin trân trọng nhắc đến niềm thao thức của cụ Tôn Thất Sa, Giáo sư môn Họa tại Trường Huấn nghệ Huế, và

một trong những học trò của cụ là bạn Lê Văn Tùng, cũng như bạn Trần Văn Phênh, cựu học sinh Trường Bảo hộ - Hà Nội mà tài khéo của tất cả các vị ấy đã được đánh giá ngang hàng với nỗi khó khăn của tác phẩm mà ta kỳ vọng ở các vị. Một cách thiết yếu là cần có một khoảng cách giữa thực tại, giữa những đề tài vẽ lại, và chính công việc vẽ lại này, khoảng cách này do thể tác riêng của những họa sĩ, và đôi khi phải nói rằng là do nét chỉ không khớp, dấu sao cũng là một sự cố gắng hết mình để hoàn thành công việc trên.

Sau cùng, chúng tôi còn đặc biệt tri ân giáo sư M.DAYDE, Hiệu trưởng Trường Quốc Học đã có nhã ý đáp ứng điều mong mỏi của chúng tôi, cung ứng một số bản kẽm trong bộ sưu tập này.

L. CADIÈRE

Giáo sĩ Dòng Thừa sai Paris



THÀNH PHỐ, NHÀ CỬA BÀN GHẾ, HÀNG THÊU

Tôi thật không muốn thêm vào đây một “mớ giẻ rách”, vì tôi không có ý, mà xem ra ý đó cũng không kém phần quái dị, là mớ một mục thời trang trong tờ kỷ yếu có tính cách trang trọng hàn lâm của chúng ta. Nhưng rồi cuối cùng, và trước nhất, chúng tôi lại vẫn phải nói qua loại hàng có viền đăng ten và hàng thêu. Tại sao lại không làm thế được nhỉ?

Chắc chắn là có một số đầu óc hẹp hòi lo âu hoặc quá nóng vội sẽ hỏi: người ta lại muốn trộn lẫn cái gì vào đây, và trộn lẫn các thứ ấy vào đây để làm gì? Tôi có thể trả lời ngay với các đầu óc thiên cận ấy rằng: nhà bác học De Buffon với tay áo giả, mà như mọi người đều đã biết, các tay áo giả ấy đã không may bằng hợp chất mỹ hóa, mà bằng thứ vải phin mịn màng, lại theo thị hiếu thời đại ấy, có điểm xuyết vài ba thứ trang trí có tính cách phụ nữ vào đó. Tôi biết nói cái gì, khi cha ông chúng ta cũng đã từng khơi dậy một trận chiến vì hàng đăng ten và vị Đại Hồng Y đã phải nhúng tay làm cho dịu bớt cái chất thép cứng của áo giáp trong trận giặc đăng ten đó. Nhưng, chúng ta hãy cho qua đi, bởi vì kể từ đó thì bọn thổ phỉ đã đến rồi... Về phần các bạn, hỏi các bạn đồng sự thân thiết của tôi, tôi hiểu rất rõ rằng, thị hiếu rắn chắc của các bạn chỉ thích dừng lại ở các vật có sức kiên cường vươn mạnh và cao hơn; tôi biết rất rõ rằng sự khao khát về tư liệu

của các bạn chỉ thích nếm những của hiếm lạ có tính cách bác học, mà đa số trong chúng ta đều biết là chúng sẽ cho những hương vị rất tuyệt vời - Cũng như những nhu cầu thực tiễn cho cuộc sống sinh tồn của phái đàn ông hiện nay đã ngăn không cho chúng ta bám lấy những hoạt động nhỏ nhặt vô ích, lòng yêu sự thật của chúng ta không còn kích thích chúng ta nhìn một sự bất toàn nào đó núp sau sự loáng thoáng ẩn hiện dưới lớp sương “mờ mờ ảo ảo” của một làn sóng ma quái hoặc là của một thứ đăng ten kiểu “Valencienne” nào đó nữa; những cái bụng nổi bật nhất cũng đã kiêu hãnh từ chối lời biện hộ có tính giả tạo của một cái mặt sập rất tinh xảo, cũng như những gương mặt thanh nhã có bộ râu xồm xoàm sẽ nhăn nhó khó thương trước lời mời gọi của những cái gối có tua viền. Cũng vậy, phải chăng đó là những trường hợp của bao kiểu viền như đăng ten và những kiểu chạm lõng như thêu của gỗ, của đá cẩm thạch, của đá hoa cương, của đồng thau và đồng trắng mà tôi muốn nói tới với cảm hứng ở đây; trường hợp của những kiểu viền như đăng ten ấy, kiểu chạm lõng như thêu ấy mà các nghệ nhân An nam ngày xưa, bất luận họ là người sáng tác hay là người chỉ sao chép mô phỏng, đã chạm, đã trổ, đã đục, đã đục, đã tạo thành đồ trang trí trên vách tường, trên vòm cung, ở các lườn nóc trên những cung điện đẹp nhất của họ; đã treo lơ lửng trước những cổng chùa thích ý nhất của họ, kể cả việc họ đem áp dụng để trang trí các bộ sườn cho những ngôi nhà sang trọng của họ. Tua viền như đăng ten, tức là những đồ gỗ thếp vàng thời ấy đã viền cho một khung ảnh đồng thời vừa lõng lầy như một bức gổm thêu lại vừa nhẹ mong manh như một tấm voan thưa phủ lên một bàn thờ huyền bí có một thần tượng thờ trong đó. Những cách trang trí như bức thêu, đó là cách trình bày các hồi văn khắc lặn sâu rất mỹ diệu ở sườn một cái vò, một đỉnh trầm; những bức cấn xà cừ uyển chuyển nổi vân óng ánh ngũ sắc khảm sâu vào trong hạt gỗ cứng, vừa lấp lánh sáng lại vừa mờ sẫm của những chiếc khay bằng gỗ mun trơn láng. Những chim chóc,

những quái tượng, những hoa, những bảo vật, những thú và những người, đúc nổi, đeo gọt, hoặc cắt xén, tất cả đều được trình bày minh họa, diễn đạt, kiểu thức hóa. Người ta chỉ mới thoát nhìn, và ngay tức khắc một thị hiếu thưởng ngoạn nhận chìm người ta vào trước một kho báu vô tận.

Lúc đó một ý tưởng đột nảy trong đầu óc tôi, dù cho không phải là đồ dùng của phái đàn ông, nhưng một cây kim, một suốt chỉ, một con thoi, một cái móc của phái đẹp có thể cũng cảm hứng theo các mẫu thức kia, để tái tạo lại chúng lên trên vải hoặc trên tấm bố căng lên khung, và rút từ đó ra những mô típ mỹ diệu cho đường viền đăng ten, cho bức thêu hoặc bức đan áp dụng cho thứ vải mềm, thứ chỉ mịn, cho thứ lụa bóng sáng, nhiều tác phẩm mịn màng như tơ nhện mà cái tài khéo léo của phụ nữ Pháp chúng ta, được hướng dẫn bởi thị hiếu vững chải của họ, sẽ biết rất nhanh và rõ cách đan, dệt, cần khảm để làm đồ trang sức mỹ diệu hơn cho cá nhân họ và trang trí nội thất của họ.

Tôi có được phép làm điều này chăng?

Về cái tráp quý báu này mà hôm nay tôi muốn mở sự tò mò của người phụ nữ; tôi sẽ sung sướng biết bao để thấy một vài khuôn mặt phụ nữ thích tìm hiểu và thông minh - Tất cả phụ nữ Pháp chúng ta không phải là thế à? - Thích cúi xuống nhìn, ước ao tìm một cây kim nhẹ nhàng cho vừa với ngón tay mình, mà biết bao cô thợ thêu và thợ làm đăng ten bản xứ muốn được hướng dẫn, không gì khác hơn là cứ làm đi làm lại, từ đời bà cố tổ; trong tất cả những nhật báo tạo mốt thời đại của chính quốc: người chuyên môn binh nghiệp có tính cách thời trung cổ cứ vẫn giữ qua tràng kỳ nhiều thế kỷ những cờ hiệu cứng nhắc như một biểu ngữ, một con sư tử dính trên tấm huy chương đầu từ thời Thập tự chiến đang bức xé cái lông bờm một cách vô vọng bởi vì người ta đã làm đứt cái đuôi của nó, một thứ ái tình đầy khôi hài tính, và âm thanh vang thét của thứ ái tình này khi du dương

đầy áp, khi trống rỗng vô vị tùy theo khí chất, thứ ái tình đó là của người quả phụ hay của vị hôn thê; hoa cúc đại ngoại cánh đồng hay hoa hồng của nước Pháp mà người ta nói rằng hãy cắt một cánh trắng tinh bằng kềm vì sợ người khác hái chúng đi, những tràng hoa quả và những thứ rau tươi, những người tiết kiệm về nội trợ và những mứt món của gia đình, và biết bao những thứ tầm thường khác nữa, đã làm cho những “con ngỗng mái trắng” cuối cùng của chúng ta mơ ước thêm thuồng - Chẳng nào những vật ấy vẫn còn - còn những người con gái ngây thơ thì nhìn mà chẳng hiểu được tí gì và lý giải một cách sai lạc, vụng về. Ai lại không nhớ kỹ câu chuyện - mà tất cả chúng ta đều đã xác nhận thích thú cái tính khô hài mận mà của nó - đứa trẻ con người Soudan đang học ở trường bản xứ, bị ông thanh tra chính quốc đặt câu hỏi về môn lịch sử, đã bắt đầu trả lời câu hỏi một cách mạnh dạn “Người Gô Loa, tổ tiên chúng tôi...”. Ôi thực tình, dù lòng trung thành của người bản xứ da vàng, da đen đến mức nào đi nữa, thì người Gô Loa cũng không phải là tổ tiên của họ được. Họ có những tổ tiên khác, và tổ tiên của họ là những người thợ của một nền văn minh, của một nền nghệ thuật đặc biệt. Đối với họ, đó là một di sản, ta cần phải làm cho họ có thói quen khai thác từ di sản đó với những phương tiện khám phá hoàn thiện hơn mà chúng ta cung cấp cho họ. Mọi người sẽ tham dự vào điều này, nếu người ta biết tránh được cái lối bịch lức nào cũng hiện hữu ra đó, như có người đã nói.

Vậy nên tôi thích tin rằng tôi có thể gọi đến những người đàn bà ưa tìm tòi thông minh ấy. Tôi mong rằng họ đến, mong rằng họ biết lục lọi xáo tìm, mong rằng họ biết khai thác những kho báu mà cái ruộng của quý của An nam đang chứa đựng trong đó; họ sẽ thấy được ở tầng sâu thẳm, không phải như Pandore, tiếng thở dài nào nuốt “chỉ là hy vọng”; mà họ tìm được một điều làm phần thưởng cho sự nỗ lực của họ, sự thực hiện.

Dù có thế nào, “Hội Huế cổ” một lần nữa lại trung thành hơn với chương trình của họ, với nhiệm vụ mang lại việc tô điểm cho đẹp hiện tại bằng kết quả của những sưu khảo về Huế quá khứ; làm phát triển cuộc sống đặc thù của xứ sở nhỏ bé này như là một phương tiện tối hảo để phụng sự xứ lớn. Đấy, tại sao tôi tin đây là cơ hội tốt, đối với tôi là kẻ tầm thường, để nói về ngành làm đăng ten với các bà, vâng thưa quý bà, vì hôm nay chính các bà là người tôi muốn thưa chuyện này. Tất cả những mẫu thức khả ái đã được tập hợp trong tập kỷ yếu này bởi sự lựa chọn sáng suốt, mặc dầu nhằm gợi lên một mục đích khác, của vị Tổng biên tập và bạn thân của chúng ta là cha Cadière, đã cung cấp cho tôi sự gợi ý và sự lạm dụng về việc sưu tập đó.

Và nếu, chẳng may tôi đã viết bông lông, nếu những đôi môi nhạo báng hé mở hàng răng trắng bóng của các bà, nếu đôi mắt ranh mãnh của các bà biểu lộ tia cười nhạo; nói chung, nếu các bà cũng vậy, các bà có ý chế riễu tôi, càng hay chứ sao, vì điều cũng đã làm vui các bà chốc lát vậy. Và, xin các bà chớ ngại ngùng, vì điều này cũng không làm cho tôi bối rối, cũng không làm cho tôi mất can đảm. Tôi đã qua rồi cái tuổi mà người ta hay mắc cỡ hoặc sợ sệt sự thật khi ở tuổi đó. Với sự bình tâm trước cái hăng say hiếu thắng của tuổi trẻ, tôi chiêm ngưỡng nụ cười từ bi của đức Phật đang tọa thiền ở giữa lòng một đóa hoa sen thiêng liêng; và tôi đã diễn giải áp dụng cái tinh tâm của đức Phật vào cuộc sống thanh cao tế nhị của tôi; và theo đức Phật tôi suy tư: kham nhẫn, ai cười sau cùng sẽ được vui cười mãi.

Trong cuộc sống, phải luôn luôn cố gắng tập cười, cười nhiều chừng nào hay chừng đó, và phải là người biết cười cuối cùng.

Đó là chuyện đăng ten... với nụ cười.

Nhưng, nãy giờ thì chúng ta đều sống với tính hài hước cả rồi, bây giờ xin các bà chịu đựng cho tôi tiếp tục, và không những tôi chỉ thưa chuyện với các bà, mà với tất cả.

Nếu mọi người muốn rõ điều này, chúng ta không cần phải ra khỏi nhà, và sau khi chúng ta đã bận tâm đến vấn đề đăng ten, chúng ta sẽ đưa mắt nhìn qua các bàn ghế và khăn bàn, khăn nhỏ dài tua quanh khăn bàn, sẽ trải ra trên bàn đó.

Các vị có thể tưởng tượng hiệu quả mà một người trong chúng ta sẽ tạo ra khi đi vào trong một phòng khiêu vũ với một cái áo khiêu vũ cắt may bằng vải lụa An nam cổ thêu hình chim phượng hoàng, hoa hoặc hình rồng với đôi hia Trung Hoa và đội một cái mũ cánh chuồn! Chắc chắn người đó sẽ nhận được trận cười vỡ lẽ do sự tập hợp lộn xộn thô kệch ấy mang lại.

Vậy mà lắm lúc, chúng ta đã chấp vạ đồ dùng của chúng ta với sự vô ý thức trọn vẹn lối bịch nhất. Nhưng cũng phải tin rằng sự lối bịch này không chết bao giờ, vì cái loại này sinh hoa kết quả, vì người ta dung tha cho nó hầu như không giới hạn; trường học của chúng ta giảng dạy sự lối bịch này; nó dần trải rộng dần trong tất cả mọi cuộc triển lãm, nó được nâng đỡ bởi sự thủ đắc của các nhà giàu, nó được nâng đỡ bởi các cuộc đấu giá hợp pháp. Đây chính là kiểu thức “lai”, kiểu thức mà người ta rất tôn sùng, chắc chắn có đối lập với một cách lai tạo khác mà đôi khi người ta không chấp nhận.

Mong rằng mọi người cho phép tôi mở một ngoặc đơn ở đây.

Trong nhiều thành phố lớn mà ở đó không một người vạch đồ án nào lại không tức giận về điều này, là từ lúc đầu tiên, nền kiến trúc của chúng ta đã cho một ví dụ không hay lắm; bắt đầu dĩ phải theo và nó đã theo cái không hay đó. Đáng buồn thay quyền hành không thay thế được khả năng, và cả ý chí cũng không thay được thị hiếu. Các địa phương siêu hành chính - họ làm đồng thời vừa sáng tạo, vừa thẩm dò, vừa bảo trì như là các ủy ban đã hoạt động ở Pháp - đã có thể hạ người hướng dẫn hay kỹ thuật viên xuống hàng thứ yếu!

Kiến trúc phải là đối tượng của mọi sự chú ý, vì kiến trúc không những chỉ bảo đảm tiện nghi cho cuộc sống và vấn đề vệ sinh mà còn tạo công trình gần như tất cả mọi khoa học, mọi nghệ thuật, mọi ngành nghề (khi một kiến trúc thì mọi sự đều tốt). Ở các kiến trúc đồ sộ, lớn lao đã có dấu ấn tất cả tài năng tuyệt vời của một nòi giống. Mong sao mọi kẻ còn ngờ vực, những người còn lo âu, và kẻ tầm thường đều được đến xem đền Angkor. Nhưng, những nhà kiến trúc của thời xa xưa bây giờ ở đâu!... được người cầm quyền có thể lực hiểu, dựa vào khoa học của người kỹ sư, được các nghệ sĩ giúp sức, được đông đảo thợ thuyền lành nghề phục vụ, thì một nhà kiến trúc đầy nhiệt hứng nào mà chẳng xây lên được những công trình như vậy? Tôi đã nghe các đơn vị nói: “Điều này không thể làm cho dân tộc Khmer sống lại được”, nhưng rồi chúng ta cũng sẽ mất đi, và tất cả những gì làm cho chúng ta vui sống, cho niềm kiêu hãnh của chúng ta, có còn chăng? Có thể có một huyền thoại mơ hồ về chiến tranh hiện nay, một huyền thoại truyền miệng, vì người ta không còn có thể tin vào thứ giấy chế tạo bằng Parýrus của báo chí chúng ta nữa. “Và sau đó?” người ta đã uống đến cốc rượu thứ ba và ném câu hỏi vào tôi. Vậy phải tự an ủi mình với thứ triết lý lạc quan và muốn cái muốn của người nghiện thuốc: “Chà, rồi đâu vào đấy cả”.

Tuy nhiên, chúng ta là những người đầu tiên được chiêm ngưỡng một thành phố đẹp ở nước ngoài; những người thờ ơ lạnh nhạt nhất và cũng cảm xúc khi họ du lịch đến thành phố đó; và khi chúng ta xây dựng các thành phố của chúng ta, thì không có một sự tiên liệu nào được đề ra trong dự án cả. Người ta chỉ thức tỉnh sau khi đã làm điều sai lầm.

Trong một khung cảnh thiên nhiên đáng thương ngoạn và đã được sắp đặt như mời mọc, chúng ta chỉ phải dâng cho người đi du lịch và cho những người đến xem cảnh - họ không khỏi làm cho ta thấy được những nỗi kinh ngạc và niềm luyến tiếc của họ - một

thành phố châu Âu có thể có vẻ đom đóm, nhưng nó không có vẻ kiểu diễm mạn mà, vì nó đã để cho mình bị xâm chiếm bởi những tòa công sự mà dường như chúng không chịu hiện hữu ở nơi khác, tức là những nơi được chỉ định riêng để xây dựng mà người ta có thể sẽ có lợi và có vẻ lịch sự hơn; cuối cùng, như vị toàn quyền đã sáng suốt nói với chúng ta điều này là sự so sánh giữa nền kiến trúc bản xứ và nền kiến trúc của ta không phải là để đem lại niềm kiêu hãnh cho chúng ta. Chúng tôi chỉ cầu mong rằng sau những lời phê phán nhận định đúng đắn, thì những hành động đứng đắn phải đi theo.

Vấn đề làm cho thành phố chúng ta ở đây xinh đẹp rất đơn giản. Chúng tôi có thể nói mà không sợ vấp nguy luận rằng, tất cả nền kiến trúc của bản xứ, nằm ở cái mái nhà. Tất cả các dân tộc da vàng đều có nghệ thuật làm mái nhà. Chúng ta nên bắt chước họ. Điều này còn giá trị hơn là tạo cả một đội binh bảo vệ thành Postdam, tốt hơn là tự làm cho xấu chúng ta đi với những kiến trúc theo thuyết “lập thể” lấy nguồn cảm hứng từ một kiểu thức mà chúng tôi gọi là kiểu “xếp ga”, còn hơn là hạ nhục các thủ phủ của chúng ta ở xứ Đông Dương với các pho tượng vĩ nhân mang áo pa-đờ-xuy dưới ánh nắng nhiệt đới, với các tượng đài có tính biểu tượng làm cho các vị “ngã ngựa” vì lối biểu tượng dị hình.

Sự sợ hãi về bão táp đã làm cho chúng ta cứng như chết đứng. Tuy nhiên ở xứ Đông Dương, đã có những mái lợp ngói của cung điện và các đền chùa tồn tại hàng trăm năm nay; và chúng chống đỡ được tất cả. Những mái cung đình, đền miếu này đẹp hơn những mái bằng đáng sợ của chúng ta biết bao; những mái bằng được trang trí những khoảng cách khó thương, gợi lại hình ảnh các nhà ga lô-cốt của con đường xuyên sa mạc Sahara - Những mái gọi là sân thượng, nhưng không bao giờ dùng như sân thượng; tự xưng là có sức đề kháng mạnh hơn, mà tất cả lại để cho nước mưa chảy qua như một máng xối, và sân thượng đó một khi đã bị nứt

ran, thì không thể nào sửa chữa được, sân thượng ấy cộng với các thêm nhà kéo dài ra và lại vắng bóng các phần nhô ra trên cửa, thì rõ ràng nước sẽ xối xuống gây chúng ta khi chúng ta vừa ra khỏi chiếc xe tay; một lối tắm gương sen không thú vị chút nào từ những bức che bên của chúng, và nếu chúng không chịu đựng nổi vào một ngày gió bão, thì chúng sẽ bị đè bẹp nát một cách chắc chắn dưới sức nặng của sân thượng đó. Và những mái nhà xinh đẹp của An nam, thì chúng ít tốn trong việc xây dựng, dễ dàng trong việc xây dựng biết bao. Cuối cùng, ở dưới những mái nhà có tính cách thực dụng và đẹp mỹ miều đó, con mắt của chúng ta hài lòng để có thể ngắm nghía mái, những mái nhà nổi lên như những bụi tre vàng óng, hay trong cảnh màu xanh của cây to lớn; nhiều nhà khác cũng mỹ miều và đầy tính thực dụng, hai đầu mái cong lên như nét cong của các khoe miệng đang sung sướng mỉm cười; những nét này đã giữ cho thuộc địa của chúng ta tính chất nguyên lai mà khi những người nước ngoài đến đây để tìm lại, thì họ không thể tìm được nữa.

Nước Algérie và nước Maroc đã chỉ cho chúng ta một con đường. Tại sao tại Đông Dương này lại chịu thua kém các nước trên được? Không hề có vấn đề quá chậm trễ làm cho tốt hơn.

Bởi vì loài người thì qua đi còn những thành phố vẫn tồn tại. Chính thành phố sẽ kể cho con cháu chúng ta nghe chúng ta đã tạo thành cái gì và chúng ta đã sống như thế nào. Rất thường, những phế tích của các thành phố đã chết đều là những dấu vết duy nhất còn lại của lịch sử của một đế quốc đã mất đi lịch sử về tầm cỡ vĩ đại của đế quốc đó, về trình độ văn minh của nó. Một thành phố, chính là bộ mặt của một dân tộc. Nhờ kho tàng phong phú đó mà người ngoại quốc đi qua sẽ nhận định chúng ta và chúng ta sẽ nhận định người ngoại quốc, như người ta nhận định một người nội trợ theo sự săn sóc ngôi nhà của người nội trợ đó. Làm đẹp khoa học bởi nghệ thuật, phụng sự nghệ thuật vì khoa

học, đó là dấu ấn chỉ nòi giống La tinh của chúng ta. Chối bỏ nghệ thuật thì không phải chỉ chối bỏ quá khứ, điều này sẽ dẫn tới là chối bỏ sự thật hiển nhiên. Nghệ thuật ở khắp nơi. Nghệ thuật là quà tặng quý báu ban cho con người vươn lên trên “nghề” của họ. Người ta nói đến nghệ thuật cũng như nói đến một thể chế chính trị, nói đến người kỹ sư cũng như người thầy thuốc, nói đến người thợ rèn cũng như người nấu bếp, và nói đến người nghệ nhân hơn là người thợ. Những đầu óc hẹp hòi có thể là những đầu óc duy nhất khinh thị nghệ thuật hoặc không biết về nghệ thuật, những đầu óc lệch lạc có thể là những đầu óc duy nhất đem đối nghịch nghệ thuật với khoa học. Khoa học phải yêu mến nghệ thuật, bởi vì, nếu nghệ thuật là nguồn cảm hứng, nghệ thuật cũng là quy tắc, là trật tự, là thước đo; bởi vì nghệ thuật luôn luôn thu lượm những dữ kiện do khoa học cung cấp, và bởi vì, cũng như khoa học, nghệ thuật là một trong những biểu hiện chân lý mà nghệ thuật không ngừng tìm tòi. Nhưng dù cho chúng ta có tỏ lòng biết ơn và sự kính trọng đối với khoa học, thì chúng ta cũng không, nhất là ở Pháp, vì thế mà dừng lại cái điểm “Kultua” có tính cách khoa học này, là tại điểm đó người ta đã ra lệnh cho xạ thủ bắn phá một cách đặc biệt vào các nhà thờ.

Và chính đó là sự quân bình tốt đẹp của nòi giống chúng ta vậy.

Tôi xin đóng ngoặc kép ở đây.

Và bây giờ tôi xin nói đến bàn ghế trong nhà các thuộc địa muốn khoe với chính quốc bằng cách kể lại một điều gì đó trong “việc làm của xứ sở” mà họ đã sinh ra từ đó; thì các thuộc địa ấy không tìm được cái gì tốt đẹp hơn là đưa những ghế bàn đồ gỗ nghèo nàn của Pháp trù lên nghệ thuật người An nam - một điều đáng nguyên rủa thống trách là dưới một dạng hòa tục ngoại lai bất ngờ, người ta không nhận thức gì hơn là một thứ thị hiếu tồi.

Hẳn rằng, ở đây tôi không muốn trách những người chỉ biết sống bình dị, khiêm tốn hoặc tình trạng không bền, mà sự thay đổi chỗ ở thường xuyên và có ý vào một ngày nào đó sẽ bỏ xứ thuộc địa đã ngăn cản hoàn toàn mọi sự bình ổn nghiêm túc đối với họ. Mà tôi muốn hỏi tại sao công sở là những nơi được công quỹ nhà nước đài thọ để trang bị; lại trang bị đầy những bàn ghế của một lối sống trường giả cũ càng, hoặc là bàn ghế của một lối sống hiện đại rất phi lý gây kinh ngạc, vì tất cả đều được trang bị lại bằng cách ranh mãnh quá đáng, những đồ vật nghệ thuật rẻ tiền trong các gian hàng bán đồ cũ, nhưng đều đưa từ Pháp qua với giá đắt hoặc được bán với giá cắt cổ bởi một người chuyên cung cấp đồ giả. Tại sao người ta lại không làm một việc tốt hơn được, là khích lệ một cách có hiệu quả hơn những tay thợ lành nghề nhưng nghèo hơn của bản xứ; những người mà chúng ta đã lôi kéo họ vào trong những nơi dạy nghề của chúng ta lập ra; chúng ta đã đào tạo họ với ngân quỹ của chúng ta và họ, khi đã ra trường đào tạo với mảnh bằng cấp, thiếu tiền để mở hiệu hoặc để lôi kéo khách hàng, nên đã tức khắc hầu như họ phải quay lại cuộc sống âm thầm tối tăm, quay lại với sự vô công rồi nghề của họ, với sự thiếu thốn đau khổ triền miên của họ - trong khi đó, ở Huế chẳng hạn, chúng ta cần một công trình nhỏ không đáng kể, thế nhưng chúng ta biết tìm đâu ra thợ để làm. Vậy nên, ta hãy đặt mình trực tiếp với sản xuất ở địa phương, một cách chắc chắn là trong số những người hướng dẫn của chúng ta, ta sẽ tìm được những người thông thạo, có uy tín để tổ chức chỉ đạo tốt hơn và có hiệu quả phong phú hơn, những người đó có thể tránh được những cảnh man rợ quá khủng khiếp mà trong đó chúng ta đang sống. Tại sao ở tòa Khâm sứ và tòa Công sứ các tỉnh, lại không trang bị một phòng khách, một phòng hút thuốc, một văn phòng, nói thí dụ thế, với những bàn ghế từ gốc sản xuất hoặc những bàn ghế theo mẫu của bàn ghế thực sự có tính cách An nam, bằng cách chọn lấy những mẫu cổ điển và thuần túy: một bàn thờ thếp vàng đã bị hư

và có vẻ bí mật có thể làm cái bàn cho phòng khác rất khả ái; những cái tủ cũ có thể tạo thành những cái tủ sách, tủ đựng đồ hoặc những cái kệ đựng đồ lật vật. Các mẫu bàn phong phú, nhẹ nhàng, có vẻ mỹ miều là khác để làm đồ chơi, làm việc nhẹ cho phụ nữ, làm bàn đọc sách; nếu gặp những cái bàn lớn có vẻ nặng nề thì làm bàn giấy. Những cái bàn xoay chậm cần rất gợi cảm, hình như làm ra để ngồi nhai kẹo hay tổ chức buổi uống nước trà. Ghế dựa, ghế bành, trường kỷ bằng gỗ men màu sẫm hoặc son đỏ bóng loáng, tất cả đều mặc tình cho ta chọn, và ngay cả độ cứng của gỗ mà người ta có thể làm cho hết cứng bằng những cái gối mềm, cũng không đánh mất sự thú vị trong một xứ mà tất cả cái gì mềm nhất cũng gợi nên cái nóng bức được. Những bức màn che, những cái trần phong đều vô cùng phong phú có thể làm vừa lòng những người khó tính nhất, những cái này có thể dùng để che phía lưng của một cây đàn dương cầm, quay tròn quanh một cái thống cao, từ thống đó những tán lá không đều nhau của một cây xanh vươn ra rậm rạp, chúng có thể che để tạo nên hai chỗ ngồi kín đáo thoải mái, hoặc tạo nên một góc ngồi nói chuyện nhã thú. Trên trần một cây huyền đăng rực rỡ có giá trị như một chùm đèn treo. Trên các bức tường, những vải vóc ngày xưa có thêu thùa, the lụa và gấm có thể làm vui mắt; hình như chúng được tạo ra để đóng khung trong những tấm pa nô hoặc thả xuống làm màn cửa. Trên mặt nền nhà có những chiếc chiếu dày dặn và dịu mát, như ở Bắc Kỳ đã biết dệt chiếu này rất thạo, mà người ta có thể giặt sạch hoặc làm lại mà không tốn kém lắm, như thể chiếu An nam chẳng thích hợp hơn một cái nệm Tây phương ư; tôi không nói đến giá cả của nệm; ở đây thời tiết luôn quá nóng nực, nệm dễ mòn, dễ phai và chỉ tổ làm thứ đồ ăn ngon cho sâu bọ vốn đã được khí hậu nuôi ăn quá đủ. Tôi lại muốn nói đến những lọ sứ, đĩa sứ lớn, chậu, vạc, vò cổ mà ngày trước có ai không biết; còn muốn nói đến đồ chơi, đồ nữ trang, các tượng nhỏ là nói bao quát đến các loại: đồng đỏ, trắng, vàng, xà cừ, san hô, gỗ trầm hương, và các

loại gỗ hiếm; đồ bằng ngọc, ngà, sơn, sứ, thủy tinh toàn loại quý, mong manh vô ích, hữu ích, sang trọng - chúng nhiều vô kể; tất cả tài hoa biến hóa của Viễn Đông đều có gia nhập vào đó, do nguồn cảm hứng gợi ra bởi cái hào hoa của vua chúa, bởi cái tính thích đom đống của một phụ nữ, hay bởi tài nghệ của một tay thợ lành nghề được tung vãi khắp nơi trên các bàn ghế, như những con bướm vờn hoa, hoặc nói một cách hấp dẫn hơn thì chúng ta là những con chim lạ trong một cửa các tủ kính khả ái này ngày xưa đã từng chứa đựng quà tặng đám cưới của các công chúa, đối với ngày nay thì đã quá xa vời: chúng đã làm phong phú và vui tươi bên trong nội thất mà tôi đã phác họa và sẽ rất dễ lặp lại một vài sưu khảo lý thú trong các cổ vật, những đồ tân tạo hoặc những đồ phóng tác lại các kiểu mẫu đẹp, tất cả là thế.

Và những người thợ bản xứ nghèo khổ, mà tôi vừa nói lúc nãy, đang chết đói, đang trở thành vô dụng, hoặc họ đang giành giật, đấu tranh nhau dưới nhiều đường hướng đáng thương và phá hỏng cái tài năng của họ bằng cách tạo ra những đồ dùng tồi tệ phi nghệ thuật; họ sẽ tìm lại được con đường nghệ thuật của họ và cuộc sống vật chất của họ bằng cách thoát khỏi điều xấu để lại cho chúng ta.

À, những bàn ghế đồ gỗ của An nam mà kiểu mẫu lại được lấy trong bản kê của một đại sảnh Paris, những chiếc bàn xoay theo kiểu dưới thời vua Louis XV ở vùng ngoại ô trong sạch Saint Antoine; người đã biến những chân bàn thành những vòi voi; rồi những tủ chè kiểu dưới thời Louis Philippe "được đào xới lên" - nhất là điều này! - vì đây là địa hạt mà cả dọc dài chợ bản xứ cứ diễu qua, sau khi đã xoay như chong chóng ở các tấm pa nô dưới thấp như ở chân của một bờ biển dốc đứng; rồi kéo lên như một đoàn kiến hoảng hốt để lao vào các vành dốc lởm chởm; chạy đi tìm thể quân bình trên các đường ven núi; rồi tụ lại trên các đầu cao của các tường núi và trên chiều cao của vách đá, thành một

nhóm dưới cây cờ như hình ảnh một chiếc tàu bị đắm đang kêu cứu, hay của một nhóm người vừa thoát nạn cơn Đại Hồng Thủy trên núi Ararat; trong khi đó tại trung tâm, trong một loại hang sâu thẳm tối mò - như bằng một sự gập nuốt mà nó tự xâm chiếm lấy nó - ngồi xổm như một con lật đật to mập ú cả mỡ mà cái lỗ rốn to lồi lên, cái bụng ấy đã bị biến dạng đi bởi những ly nhỏ nhưng rót vào đó cả hăm rượu, làm cho cái lỗ rốn ấy trương ra như một con mắt ngơ ngác mất hồn đằng sáu cái kính một mắt. Trong một góc phòng khách, một cái giá có cột chạm lõng - kiểu thức thường xuyên! - đã biến thành một con rồng - lượn đang xoắn mình một cách đáng sợ để giữ thăng bằng trên đầu mút cái đuôi của nó một cây đèn có cái chao đèn hình "mái chùa". Trên một cái bàn, đèn nặng hình ảnh một con cọp bằng đồng đã thuần hóa đang ngậm trong miệng nó một bóng điện, mà không bao giờ làm vỡ bóng ấy...

Nhưng để cho được khách quan, không thiên vị, thì ta cũng nên thừa nhận rằng chính tự thân những người bản xứ có thể cũng đã được học tập theo gương của chúng ta, họ không muốn nằm yên, không muốn Âu hóa nội thất của họ cũng như chúng ta không có tham vọng An nam hóa nội thất của chúng ta, những cây đèn lồng làm bằng chất kim loại cắt ở thùng dầu hỏa ra, tái tạo lại kiểu êm ái các cây đèn lồng treo ở các đường phố của chúng ta tại phố Gia Hội hay tại đại lộ lên ga đã soi sáng, không phải cho cửa nhà của họ, cho căn vườn của họ mà là soi sáng cho phòng tiếp khách của họ, và ngay cả bàn thờ tổ tiên của họ nữa. Cả đồng ghế bành bằng cây mây của Singapour hoặc của Hồng Kông đã vụng về muốn phối hợp sự hòa điệu trọn vẹn cái vẻ xấu xí của nó với thứ hàng thêu mới mẻ hoàn toàn dưới góc độ âm thanh xạc xào nhẹ của loại hàng xa tanh lờ lợt, với màu sắc mong manh và chói chang đã thay chỗ cho các ghế gỗ đã lên nước bóng sang trọng, được cẩn kín đáo hoặc chạm giản dị. Đôi khi bức trần phong cũ kỹ

khả ái còn tồn tại qua sự tàn phá của thời gian và có khi người ta đặt lên một cái nắp sơn xưa mà những bàn tay của tổ tiên có móng dài quý phái đã từng mở nắp ra để kiểm miếng trầu cau, miếng thuốc và chai dầu thơm, thì phía sau bức chân dung của người Trung Hoa lỏng trong một cái khung theo kiểu Munich hiện đại, một cái đồng hồ báo thức bằng nhạc của hiệu tạp hóa Nhật Bản, một cái bình bằng thủy tinh của cửa hàng 13 tại Paris, tất cả được trang trọng đặt lên chỗ danh dự nhất.

Tất cả những vật đẹp nhất của một thời xa xưa mốc meo được sắp xếp vào tận đáy chiếc rương xe cũ kỹ: những bình lọ rất đẹp đã bị sứt mẻ do sử dụng, vụng về của nữ tỳ, những bức họa thêu mực nát dưới những cặp mắt không hề nhìn lại chúng nữa. Đối với một vài tác phẩm quý hiếm mà một người chơi tài tử, bạn quý, sưu tầm để cứu vãn chúng với nỗi ước mơ thưởng ngoạn vẻ đẹp của chúng, nhưng để bảo tồn chúng ở xứ sở đã sinh ra chúng- đó là mục đích của "Những người bạn yêu Huế cổ" phải không? - và biết bao nhiêu trong số đồ cổ đó là miếng mồi ngon cho kẻ buôn bán đồ xưa, là những kẻ sục xạo vô liêm sỉ và vô học, mà lòng cảm xúc vơ vét đã biểu lộ sẽ không bao giờ ngừng lại; đối với bọn người đó thì cái đẹp của món đồ cổ - chẳng qua cũng như cái đẹp của một tên nô lệ đối với kẻ gian thương - chỉ được xác định giá trị vì lợi lộc buôn bán, đã tình cờ phân tán các đồ cổ ấy vào tay các người mua lại. Vì vậy, tôi có ý mong rằng Hội Huế cổ có thể để tâm hơn nữa vào việc mua lại những đồ cổ này, vì tất cả tâm hồn của xứ sở này đang lắng vẳng trong các đồ cổ ấy; mà mong rằng Hội có thể thiết lập nhanh hơn viện bảo tàng cho các nghệ nhân và nghệ sĩ bản xứ - họ phải sống lại - có thể đến tìm kiểu mẫu và nguồn cảm hứng ở viện bảo tàng đó, hơn nữa còn đem lại cho khách du lịch sự hài lòng của họ; tôi cũng mong rằng một ngày nào đó người ta có thể cho xây dựng lại kiểu ngôi nhà An nam mà - từ những vật dùng trong bếp đặt có lớp lan trên một cái

lò sẵn sàng đổ lửa, cho đến cái áo đại triều của ông quan đại thần đang sẵn sàng để bước lên vồng vào cung chầu vua; rồi cái yên ngựa để đi thanh sát đồng ruộng, cái điều xe cần trúc đặt trên sập, cây bút lông bên cạnh nghiêng mực; những câu đối treo trên các cột gỗ; các thứ vũ khí; cái thước cần xà cừ và có một dải lụa; những cái ngà voi màu trắng đặt trên những khung giá trang trọng cây đèn dầu nhỏ sáng nhấp nháy trong bóng mờ trước bàn thờ thành hoàng; bức màn kín đáo e ấp nửa mở trước phòng the; chậu các cảnh màu cá xanh, đỏ, lục, bạc, đen, có cặp mắt màu hổ phách hoặc đen huyền, lạ lùng như những đóa hoa huyền ảo như những quái vật, nhẹ nhàng ve vẩy cái đuôi lông bàn, đôi khi nó trải ra như mặt trăng mà người ta tưởng làm bằng ngọc quý, mình cá bao phủ những vẩy dợn sóng như vẩy màn nhẹ uyển chuyển, như những cánh bướm hay đen thẫm màu vải the - tất cả sẽ sẵn sàng đón nhận các tâm hồn An nam cổ hiện đang lang thang, trở về tổ ấm ngày xưa đã quen thuộc.

Nhưng, tôi tin rằng tôi đang bốc niề m cảm hứng, nhiều tiếng nhạo báng đã nổi lên xì xầm rồi đó: lại đang còn một nỗi sắp xâm nhập vào tâm hồn An nam. Không, tôi không khoe khoang học rộng biết nhiều và không có tham vọng to lớn gì. Quý vị cứ cho tôi vừa mơ vừa viết, và chỉ chừng ấy, thế thôi. Mà này, tôi đã tỉnh giấc mơ, có thể quý vị cũng thế - bài nói chuyện của tôi đã quá dài... Tôi nhìn lại, ở dưới kia, trong bóng tối mơ hồ của bàn thờ đức Phật của tôi - chính ngài đã biết rõ cái khởi thủy và ngài cũng biết rõ cái chung cục - vẫn còn cười, cười mãi, một cách điềm nhiên và tôi nghe ngài thì thầm nhắc nhở bằng thứ tiếng huyền bí của tâm linh:

Này, người bạn đau thương của tôi... Nghệ thuật cũng như những thiện hạnh cao đẹp nhất, là một niềm vui đơn độc... Chiếc xe của trường học không đưa các anh đến tận Corinthe được đâu... Việc giáo dục nghệ thuật cho quần chúng, thật là cả một công

trình... trong khi thực ra nó quá đơn giản như đi uống cà phê ở quán vậy.

Và lần này thì hình như đức Phật có hơi chế nhạo tôi đấy.

Các vị nghĩ thế nào về điều đó?

EDMOND GRAS



CÁC MÔ TÍP

MỸ THUẬT AN NAM

I. MÔ TÍP TRANG TRÍ CÓ TÍNH CÁCH HÌNH HỌC

Thực khó lòng để cung cấp một sự sắp xếp chính xác về các mẫu trang hoàng được dùng các đường thẳng thuần túy, bởi vì những nghệ nhân, tức là các bác thợ nề và các bác thợ chạm, và ngay cả những người chuyên về một nghề cũng thế, đã không nhất thống với nhau về cách dùng các đặc ngữ, và bởi vì khi thì họ chia chẻ những đề tài có sự biểu thị hoặc biểu lộ ra cùng một kiểu giống nhau; có khi thì họ chỉ những mẫu khác nhau bằng một từ ngữ duy nhất. Đa số những nghệ nhân trong số họ đều có một cái vốn về nghệ thuật khá phong phú, một loạt khá đầy đủ các mẫu, mà họ cứ lặp đi lặp lại đôi khi thì bằng cách thay đổi những mẫu đó theo tài nghệ của họ, hoặc bằng cách sắp xếp những yếu tố của chúng lại để tạo một mẫu khác, hoặc bằng cách kết hợp những yếu tố, mà họ biết rõ thuật ngữ của chúng. Nếu người ta đặt họ đối diện một mẫu nằm ngoài loạt mẫu ấy, thì họ bị cụt đường và họ không biết dùng cái tên gì cho mẫu đó.

Chúng ta sẽ gặp tình trạng không chính xác về cách dùng đặc ngữ này; đó là do hậu quả của sự dốt nát và do chủ nghĩa kinh nghiệm đưa lại, đối với các mẫu lấy từ trong giới động vật và giới thực vật, và đối với chính những chữ Hán cũng thế.

Trong việc sắp xếp của tôi, khi thì tôi căn cứ vào biểu hiện bên ngoài của các mẫu, khi thì căn cứ trên thuật ngữ của An nam.

Như vậy, đối với các mẫu có tính cách hình học, chúng ta sẽ phân biệt mẫu mặt võng, mẫu hình tròn và mẫu hồi văn.

Mẫu mặt võng lại có nhiều dạng khác nhau, thường thường có dạng hình thoi, có hơi kéo dài ra, và các cạnh đều thẳng (Phụ bản I, II, III) hoặc đôi khi có hơi uốn cong (một trong các tấm ván của phụ bản CXXXIX). Danh từ Việt để chỉ sự trang trí này là “mặt võng”, Pháp dịch là “các mặt lưới” bởi vì cái cục diện chung của nó. Sự giống nhau cũng khá khi những cạnh của hình thoi đều cong.

Mẫu này không bao giờ sử dụng một mình, bởi vì sự đơn điệu của nó chẳng đem lại thú vị gì cho con mắt. Mẫu “mặt võng” luôn luôn được sắp xếp đi với loài hoa. Mẫu này được dùng để làm nền, như ở tấm bản chạm hoặc sơn.

Mẫu mặt võng hình lục giác được gọi theo cái tên Hán Việt là kim quy, tức là “con rùa vàng”, có lẽ là con rùa quý thì đúng hơn. Vì mẫu này thật ra rất giống những nét trên mai rùa. Mẫu này cũng được dùng để làm nền, có khi chỉ một mình nó (Phụ bản IV), hoặc được sắp xếp với các yếu tố của loài hoa (Phụ bản VI, VII, VIII). Những đồ mỹ nghệ khảm xưa thường trình bày theo mẫu này (Phụ bản VIII). Ở những bức bình phong bằng nề, thường có đầy những phần xây lộng, và những bình lục giác ở đó đều được kéo ra rất dài, khi thì được sử dụng một mình, khi thì che lấp vào những hàng các hình thoi nhỏ (Phụ bản LXI, LXII). Nếu lồng những hình lục giác vào nhau, thì người ta có một mẫu gồm nhiều hình lục giác được xếp đặt thành hình ngôi sao. Đó là mẫu kim quy gài tức là những “vây đôi mối” lồng vào nhau. (Phụ bản V. Cũng xin xem Phụ bản XVI).

Mặt võng đặc biệt ấy được gọi là võng mặt rạn. Thực ra, trang trí này như là sự tái tạo một cảnh hoa đào đã được cách điệu hóa (Phụ bản X). Người ta cũng gọi nó là mẫu kim quy thất thể, tức là “hình lục giác đã mất đi hình dạng nguyên lai của nó”.

Mẫu mặt võng tam giác cũng được gọi là mẫu nhơn tự, bởi vì nó tái tạo mơ hồ hình chữ *Nhơn* của Hán tự. Mẫu này cũng được dùng để làm nền, hoặc là một mình, hoặc là kết hợp với các loài hoa (Xem Phụ bản XI, XII).

Vòng tròn lại cho chúng ta mẫu kim tiền. Hai vòng tròn đồng tâm tạo thành một vành ngoài của đồng tiền, và các vòng tròn khác, cắt vòng đầu tiên đến bốn lần, tạo nên hình lỗ vuông ở giữa (Phụ bản XIII).

Mẫu bông thị (fleur de diospyros ebenaster) cũng do những vòng tròn tạo thành, những vòng tròn đồng thời cắt nhau qua cùng một chỗ, bằng cách tạo nên ở chỗ đó làm trung tâm cho một ngôi sao có bốn cánh hoa nhỏ (Phụ bản XIV, XV). Cái hoa màu ka ki vàng không có một tính chất nào đáng lấy, cung cấp cho yếu tố trang trí cả. Hoa này không có ý nghĩa gì. Nhưng ở An nam, đôi khi người ta cắt cái vỏ mỏng của trái cây này thành những dải dài để nó dính vào mặt cuống hoa, theo cách tạo nên một ngôi sao, như ở Pháp người ta thường làm điều đó với vỏ trái cam, và người ta dán chúng lên tường hoặc lên cửa. Đó chính là mẫu hình bông thị. Chính sự tương tự của mẫu mà ở đây người ta đã tạo với cái hoa nhân tạo ấy, đã đưa lại cái tên cho mẫu trang trí này. Vậy ở đây vấn đề không phải là một vật trang trí lấy từ giới thực vật, từ một cái hoa thực sự đã được kiểu thức hóa, mà vấn đề là cái tên của mẫu trang trí này là một cái tên thuần túy dân gian.

Mẫu hoa thị dùng để làm nền, khi thì đơn điệu chỉ mình nó, khi thì kèm theo những cái hoa được kiểu thức hóa.

Mẫu dùng hai vòng tròn được gọi là *song hường*, hoặc nhiều vòng tròn kết hợp lại gọi là *liên hoàn*; tất cả đều là một mẫu xuất phát từ vòng tròn, có thể là một yếu tố nguyên lai của mẫu bông thị, hình như mẫu này là một sự liên tục chỉ có các vòng tròn duy nhất kết hợp với nhau trong mọi chiều hướng.

Ở đây chúng ta có một biểu tượng theo thiên hướng tín ngưỡng, mang ý nghĩa tình bạn, tình yêu, nói lên sự kết chặt bất khả ly, một sự tương trợ.

Mẫu này được biểu hiện dưới nhiều dạng: hai vòng tròn sơ khai (Phụ bản XVI, số 1), lồng vào những hình lục giác, và chúng ta có một mẫu trang trí tương tự như hình lục giác đẹp (Phụ bản XVI, số 2) mà chúng ta đã thấy (Phụ bản V), hoặc là chúng lồng vào với hình thoi (Phụ bản XVI, số 3), mà một hình thoi cắt đôi thành hai nửa (Phụ bản XVI, số 4). Mẫu trang trí gọi là dây thắt, thì gồm năm hình thoi tạo thành một đường thẳng cắt ra một hình ở giữa, bốn hình khác ở bốn góc của hình giữa, giống như nối liền với mẫu này (Phụ bản XVI, số 5 và 6). Có thể là nó rắc rối hơn những mẫu nhỏ mà chúng tôi vẽ ở đây.

Mẫu song hoàn gồm hai vòng tròn ấy, kéo dài thành hình quả trứng, hoặc rút lại thành hình chữ nhật ở các góc bị chặt gọn, thường được đặt trên một cành cây, ở trung tâm một tấm bản chạm. Bên trong trình bày tràn đầy bởi một chữ Thọ được kiểu thức hóa, hay bởi một hình hồi văn chữ vạn, hay bởi nhiều hình vẽ khác (Phụ bản XVII). Để chỉ mẫu này, người ta dùng một thành ngữ khác gọi là mẫu Vạn Thọ, bởi vì, ở một trong những vòng tròn ấy có một hồi văn chữ Vạn, hay là “hình dạng của chữ Vạn”; còn ở trong hình tròn khác thì có chữ Thọ được kiểu thức hóa. Nói rõ hơn để lưu ý là điều vô ích, vì đây chính là biểu tượng hạnh phúc mà ai cũng hiểu.

Những mẫu mà chúng tôi vừa kể đến, nếu người ta cho phép đúng như thế, chỉ là những mô-típ thứ hạng, mô-típ quan trọng hơn hết là hồi văn.

Thành ngữ Hán Việt để chỉ mẫu trang trí này là hồi văn tức là những “nét nhỏ quay trở lui” trên chính nó, gập xếp lại, kéo dài ra, thon mình lại, tùy theo cảm hứng của nghệ nhân.

Hình vẽ gợi lại hình dạng của một chữ Hán Á thì gọi là mô-típ Á tự kết hợp với hồi văn (Phụ bản XVIII và XIX). Mô-típ dùng để trang trí nền và người ta có thể gọi nó là hình dạng hình *hồi văn chữ Thập*.

Một dạng khác của mô-típ hồi văn là dạng hồi văn chữ *Vạn*. Thực ra, thì điểm chính của mô-típ này gợi lại cái dáng xưa của chữ "*Vạn*" mà nay là chữ *Vạn* (mười ngàn). Tôi gọi mô-típ này là dạng hồi văn quay, bởi vì mỗi trung tâm của các đường nét đã trượt như là cơn lốc quay. Mẫu này cũng dùng để làm nền và thường được kết hợp với hình hoa.

Mô-típ hồi văn hình chữ *Công* là mô-típ thức gần với kiểu hồi văn phương Tây nhất, đôi khi lại trùng hợp nhau, vì có nhiều mẫu, được dùng để trang trí những khung viền, hoặc một mình, hoặc kết hợp với nhiều mẫu khác (Phụ bản C).

Về phần hồi văn đơn, không có một tên gọi nào; nhưng nó vô số ứng dụng; trước tiên là để đóng khung, để trình bày một cái góc, hoặc đầu mút một xà nhà, những lườn mái, quai bình, chân bàn, trung tâm một tấm bảng, nói chung là tất cả (Phụ bản XXI cho đến phụ bản XXIX và rải rác đó đây).

Mô-típ hồi văn này thường được chấm dứt bởi những tuyến, hay là những tua (Phụ bản XXI); mẫu này thường nhận thêm mẫu lá cây hoặc mẫu hoa kiểu thức hóa (Phụ bản XXIV, XXV), và mô-típ ấy gọi là hồi văn lá; nó biến thành con giao long gọi là hồi văn hóa giao (Phụ bản XXIII, XXV và XXVII) những nếp gấp của nó dồn đống lại và cuộn tròn thành những cuộn khói (Phụ bản XXVII).

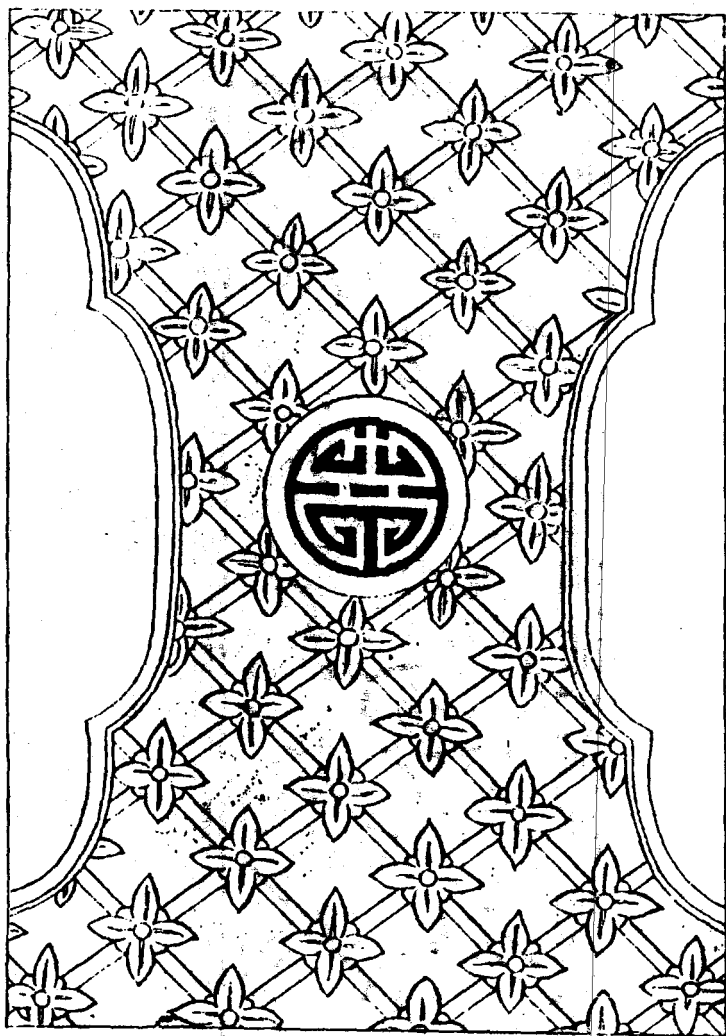
Một dạng thức kỳ quặc, phát xuất từ mẫu hồi văn, là dây xích kéo, dùng làm đường viền nhẹ cho nhiều cái bàn (Phụ bản XXX, XXXI, XXXII).

Hình hồi văn trở thành một loại đồ gỗ, một loại kệ. Lúc ấy người ta gọi thứ đồ gỗ này là đế cao kỷ có nghĩa là “cái bàn có cả chiều cao lẫn chiều thấp”, hay nói một cách đơn giản hơn là cao đề tức là “cao và thấp”. Có khi nó rất đơn giản, có hoặc không có chân (Phụ bản XXXIII) và hình vẽ trên đầu của chương (những mẫu trang trí có tính chất hình học) có khi nó được sắp xếp với nhiều mô típ trang trí khác (Phụ bản XXXIV). Mô-típ hồi văn thâm nhập vào sự trang trí cả đến những tấm đồ bản, hoặc dựng đứng (Phụ bản XXXV) hoặc nằm ngang (Phụ bản LV, LVII). Trong mọi trường hợp, thì mô-típ hồi văn có một hiệu quả rất huyền ảo và rất nghệ thuật.

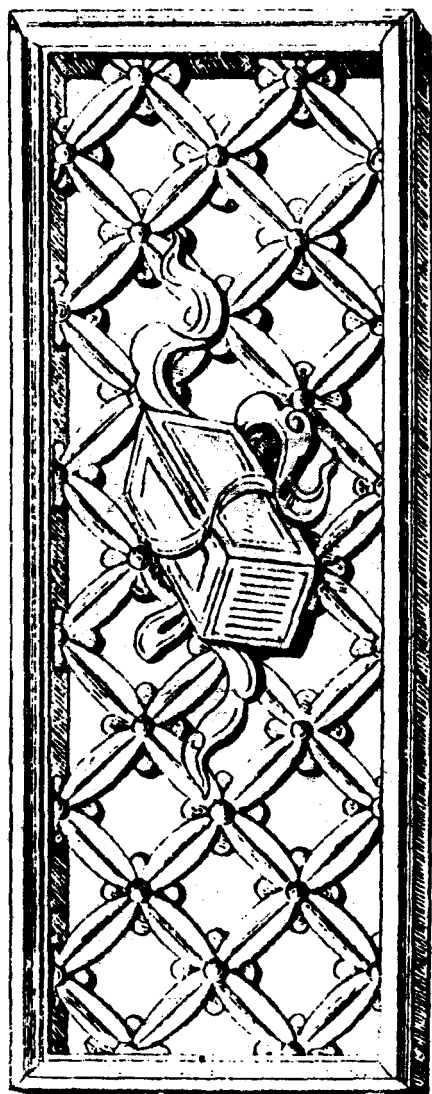
L.CADIÈRE



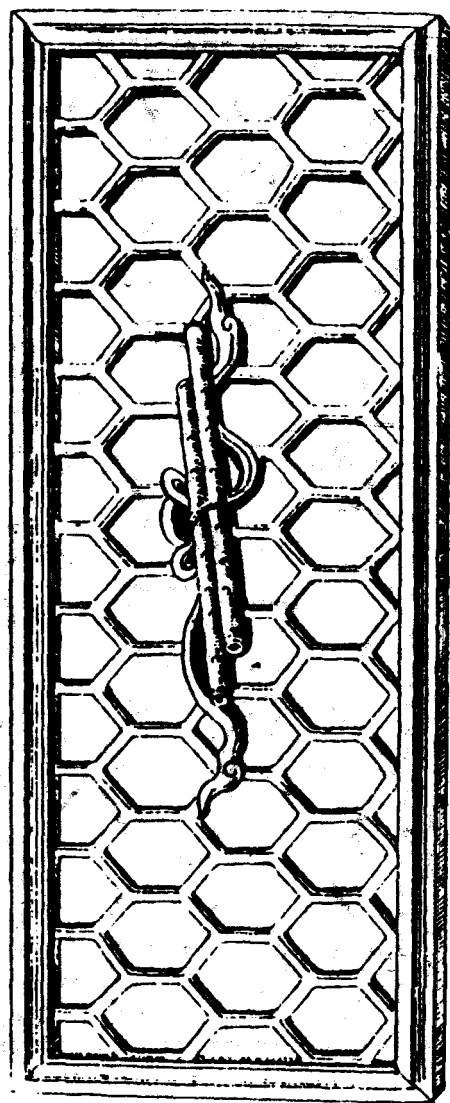
Phụ bản: Mặt vồng hình thoi



Phụ bản II: Mặt võng hình thoi



Phụ bản III: Mặt vòng hình hoa chanh



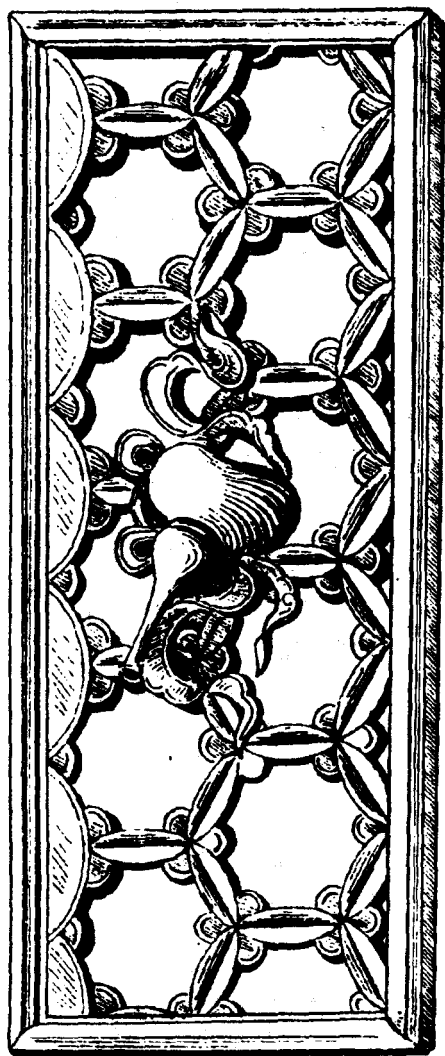
Phụ bản IV: Mặt vồng hình lục giác



Phụ bản V: Mặt vông hình lục giác chéo nhau



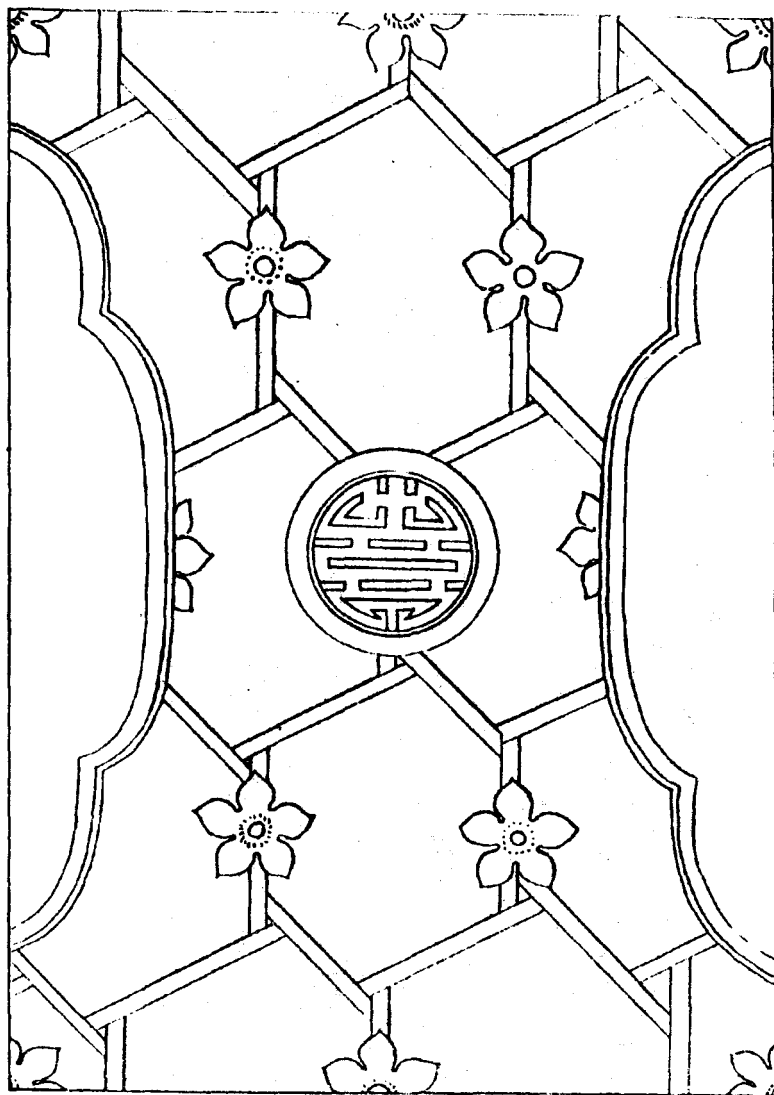
Phụ bản VI: Mặt vòng hình lục giác



Phụ bản VII: Mặt vồng hình lục giác, dáng hoa chanh



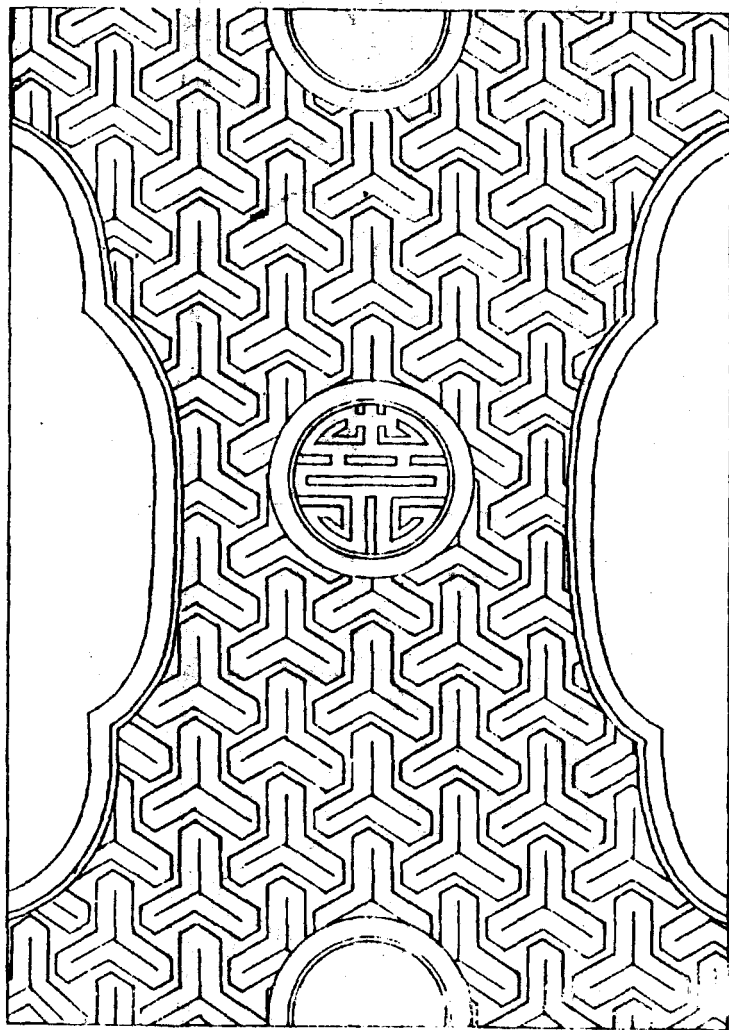
Phụ bản VIII: Hộp sơn mài khảm xà cừ



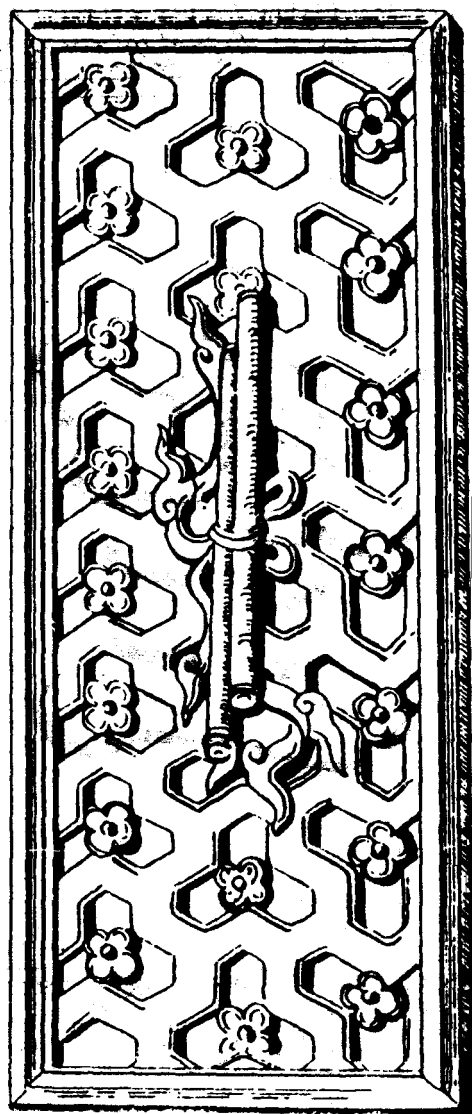
Phụ bản IX: Mặt võng hình lục giác



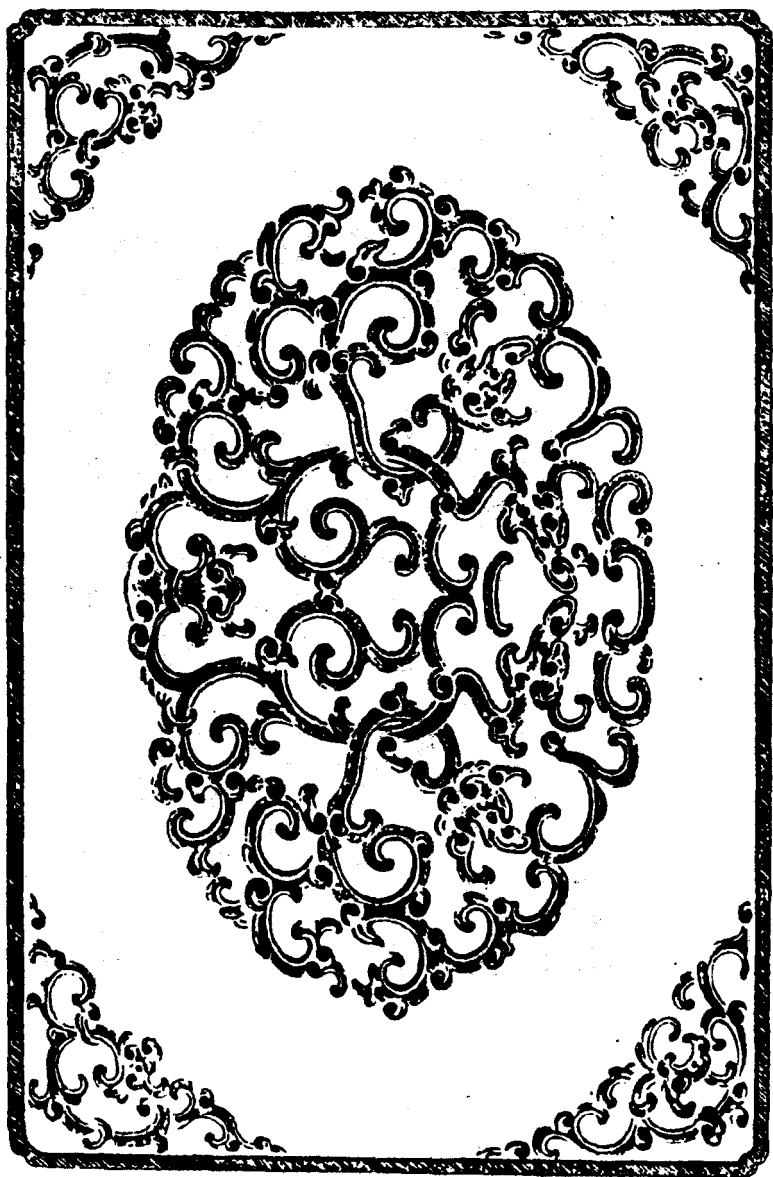
Phụ bản X: Mặt vông hình mặt rạn

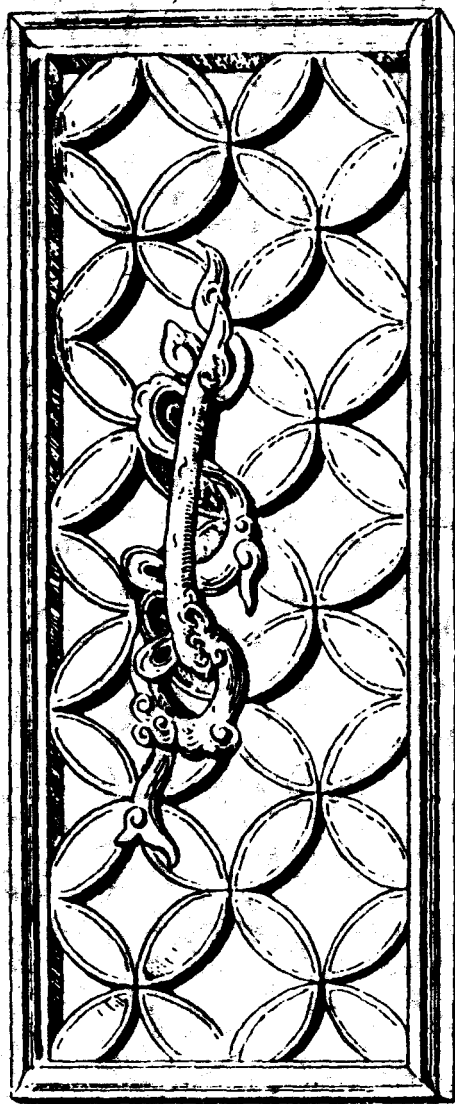


Phụ bản XI: Mặt võng hình tam giác

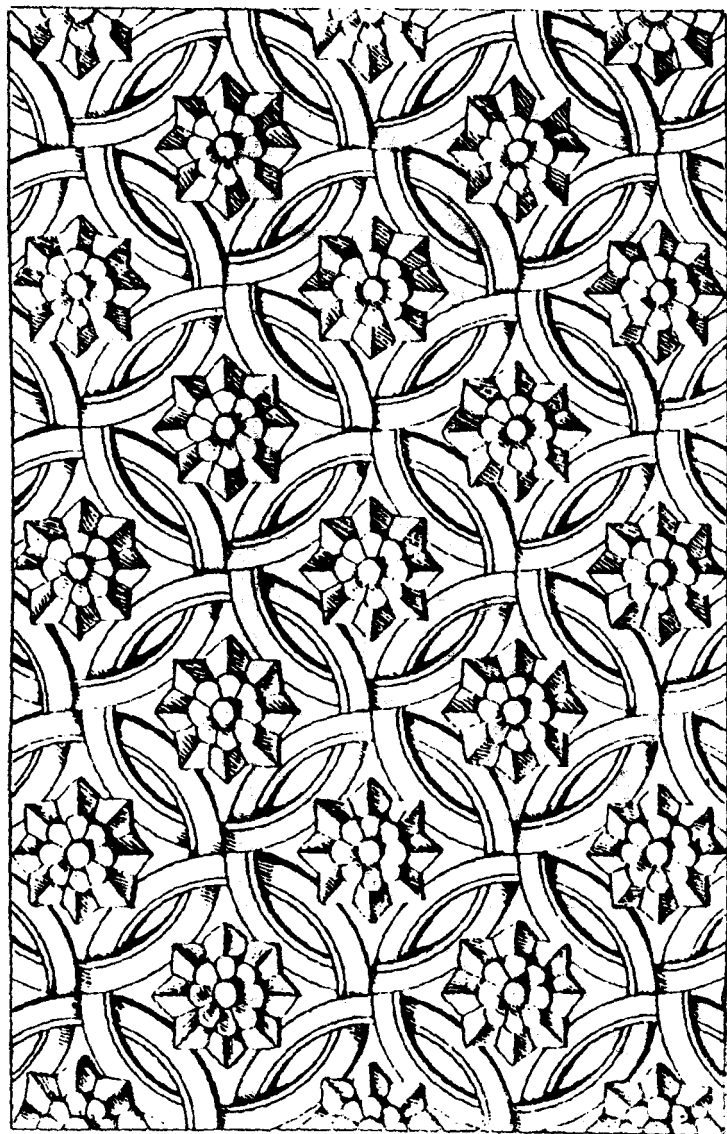


Phụ bản XII: Mặt vồng hình tam giác

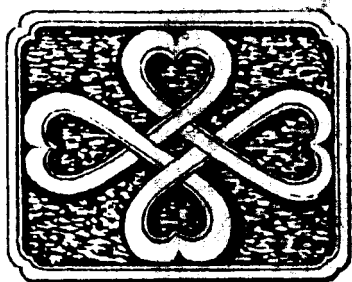




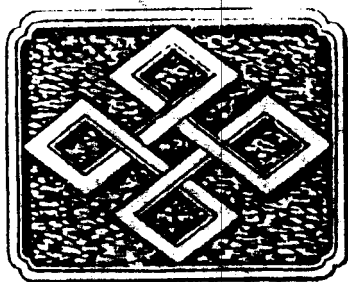
Phụ bản XIV: Hình hoa thị



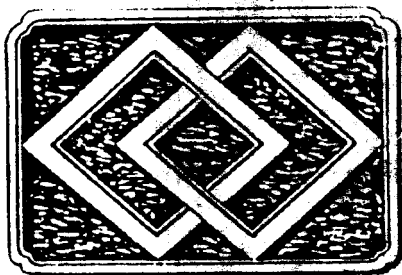
Phụ bản XV: Hình vòng tròn liên hoàn vũ hoa



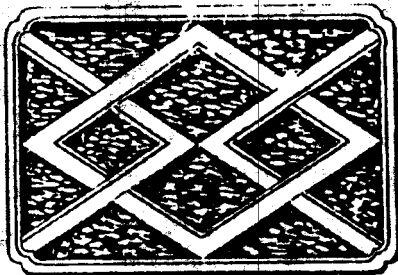
6



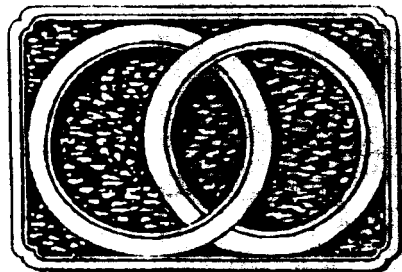
5



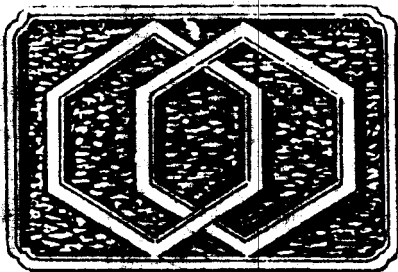
3



4



1

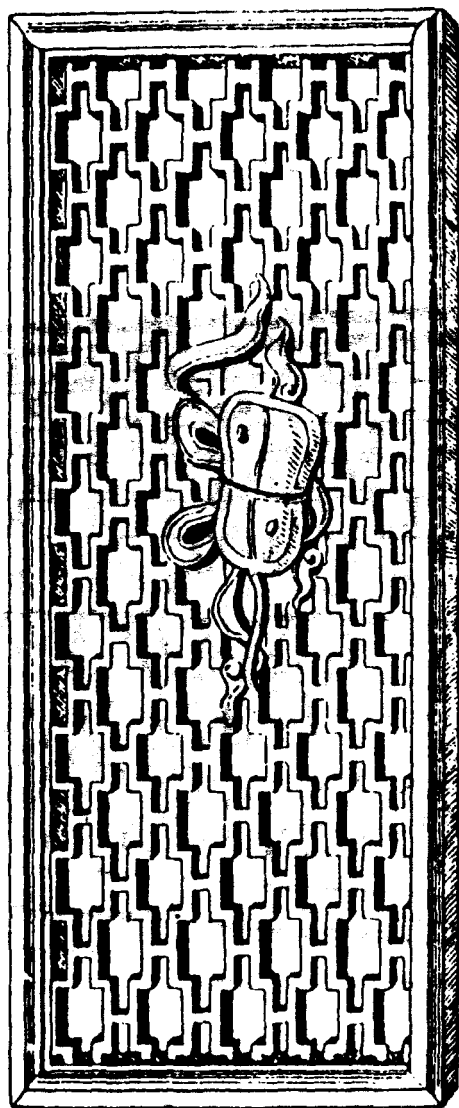


2

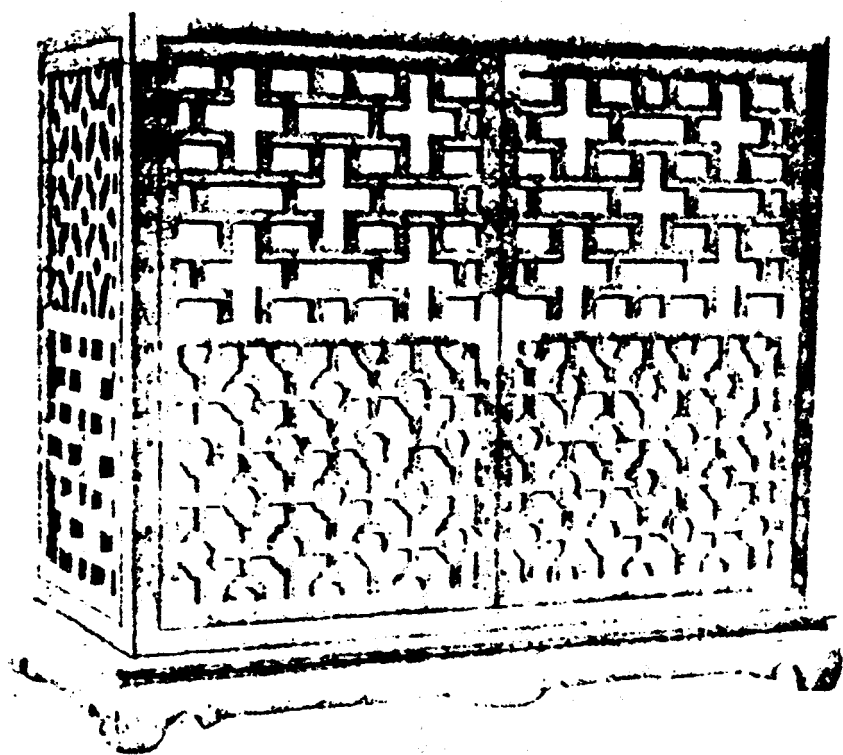
Phụ bản XVI: Hình hai vòng tròn



Phụ bản XVII: Những hình chữ thọ



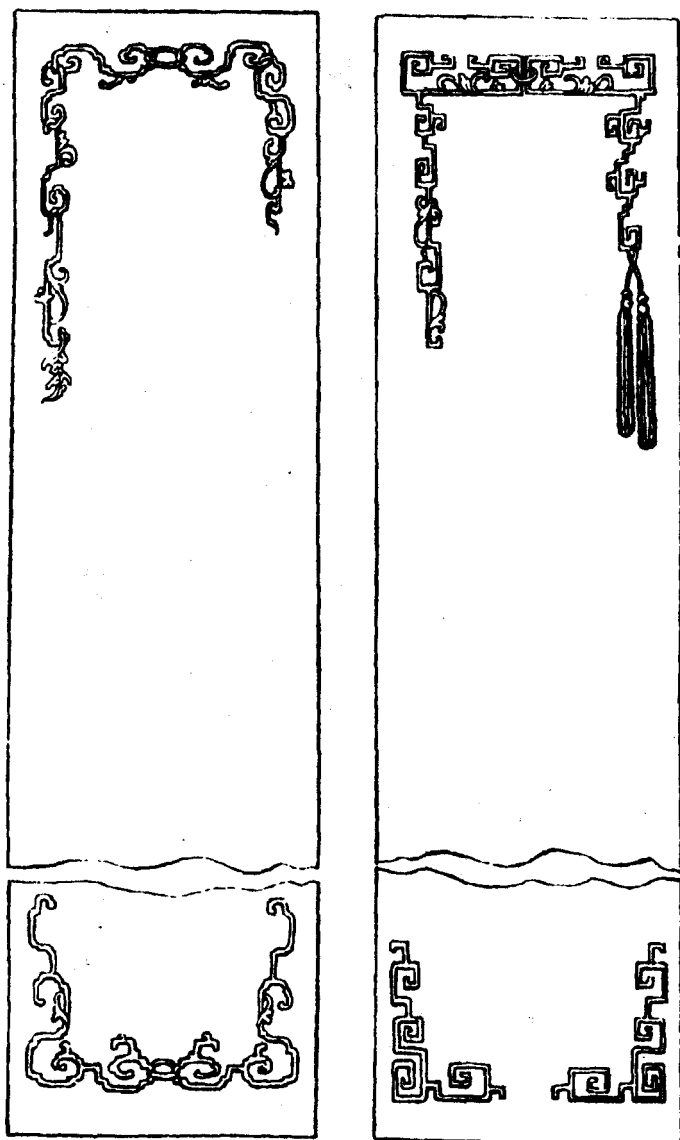
Phụ bản XVIII: Hối văn hình chữ thập



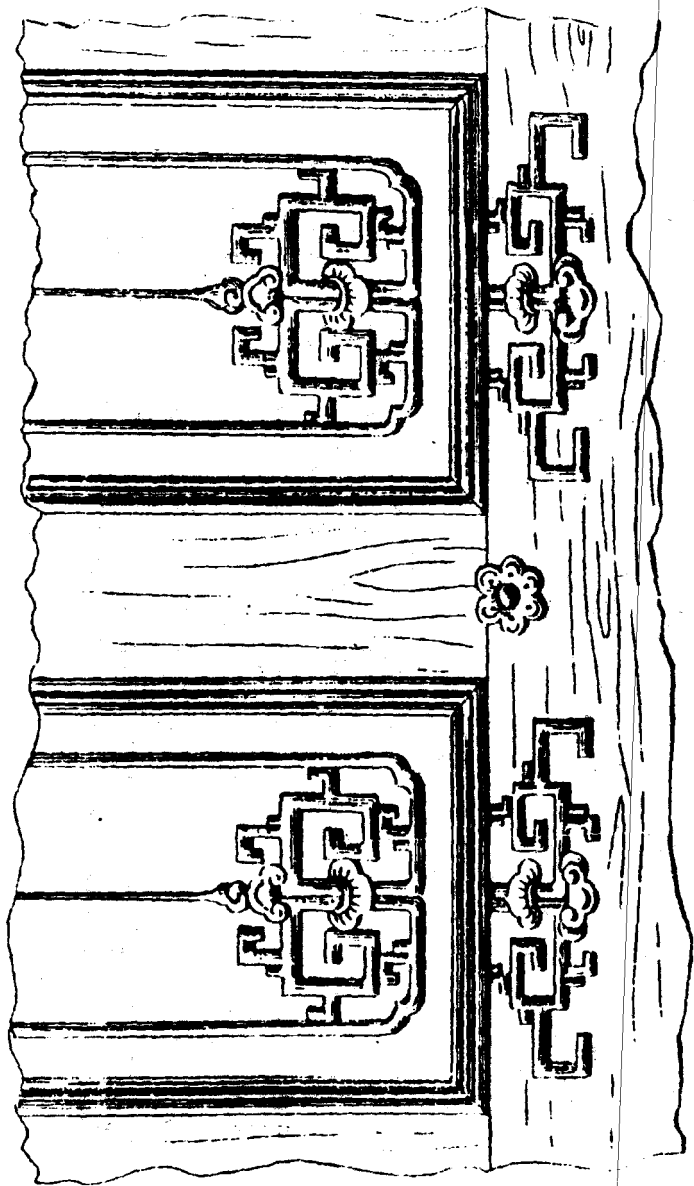
Phụ bản XIX: Cái tủ (bản kẽm của ông Daydé



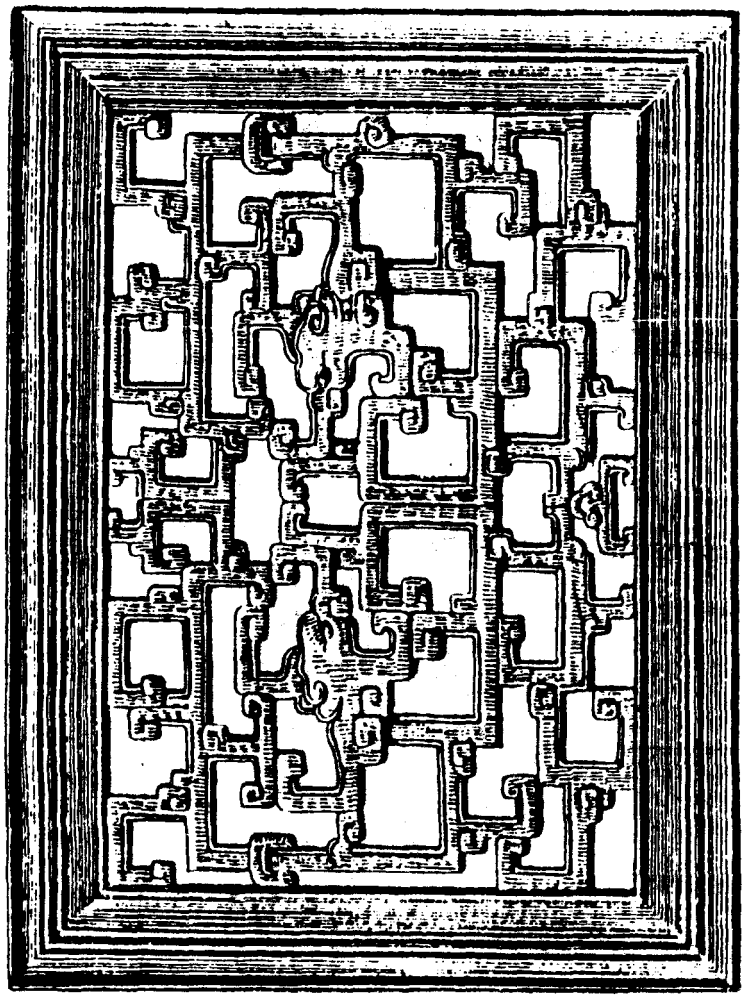
Phụ bản XX: Hình hồi văn chữ Vạn



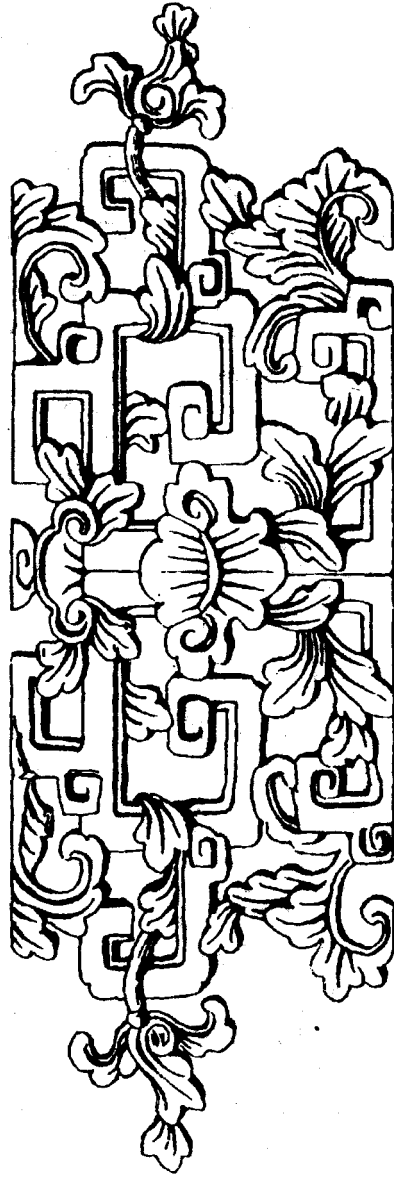
Phụ bản XXI: Hình hồi văn



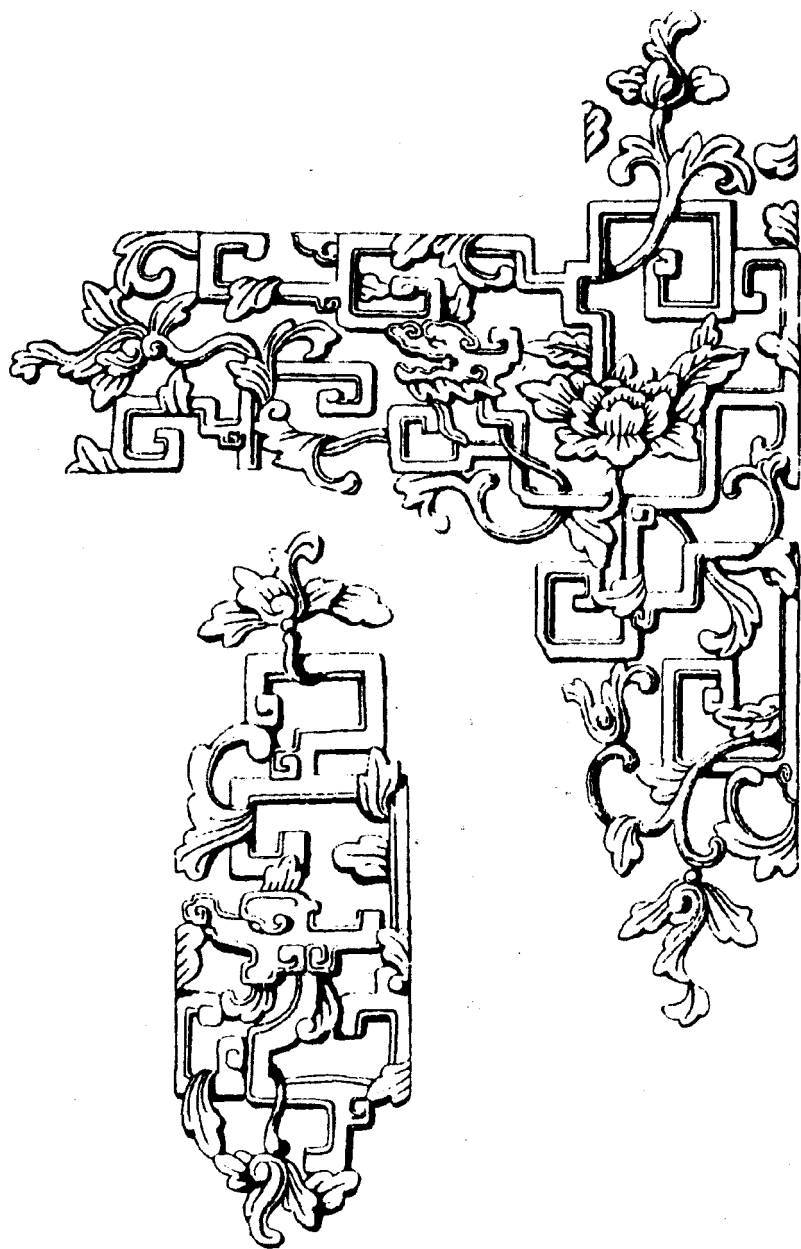
Phụ bản XXII: Hình hời vắn



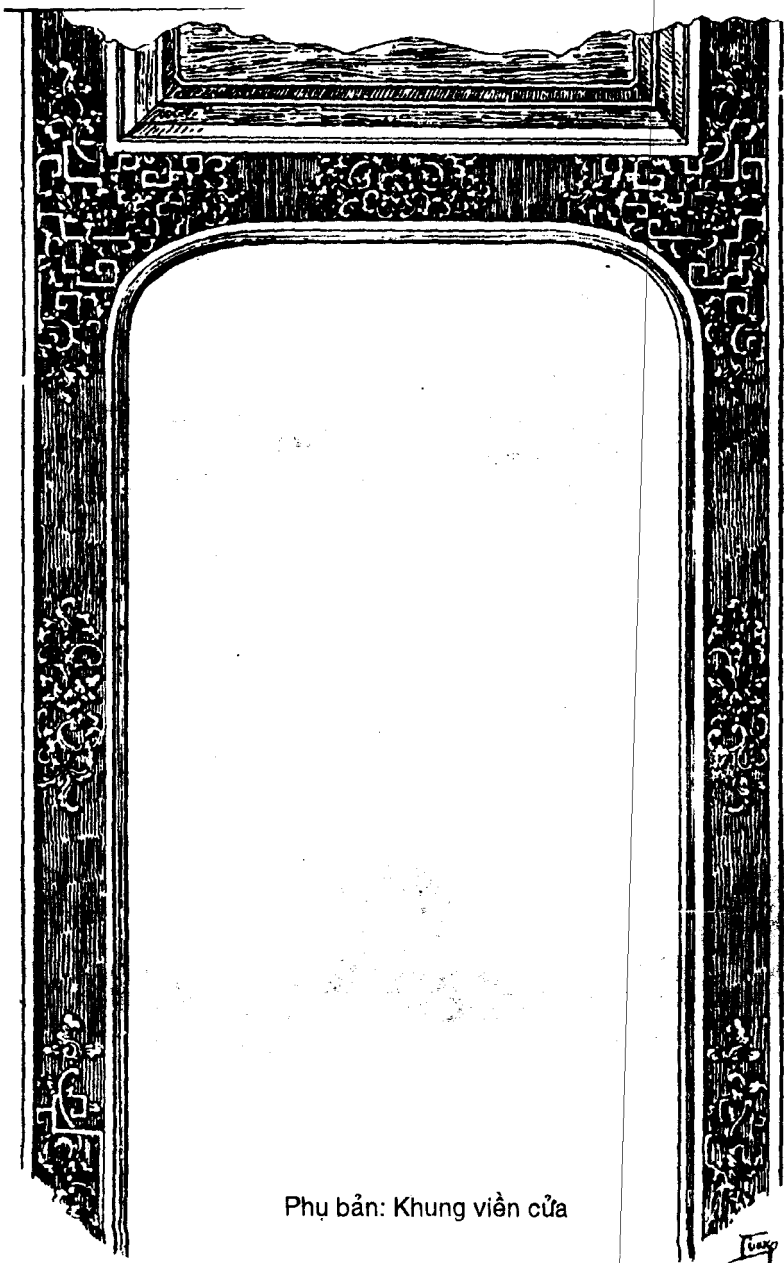
Phụ bản XXIII: Hối văn hóa rồng



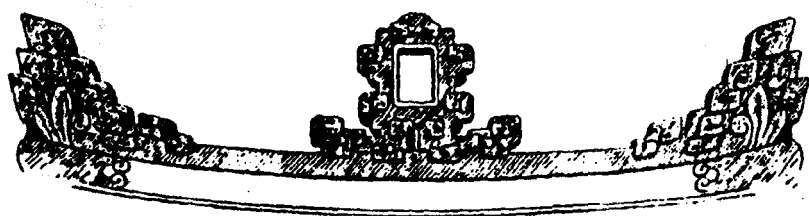
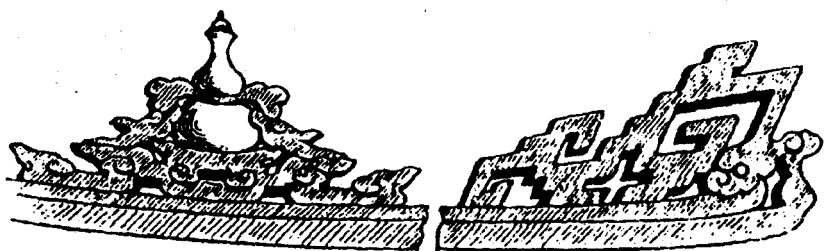
Phụ bản XXIV: Hôi văn và lá



Phụ bản: Hồi văn và lá



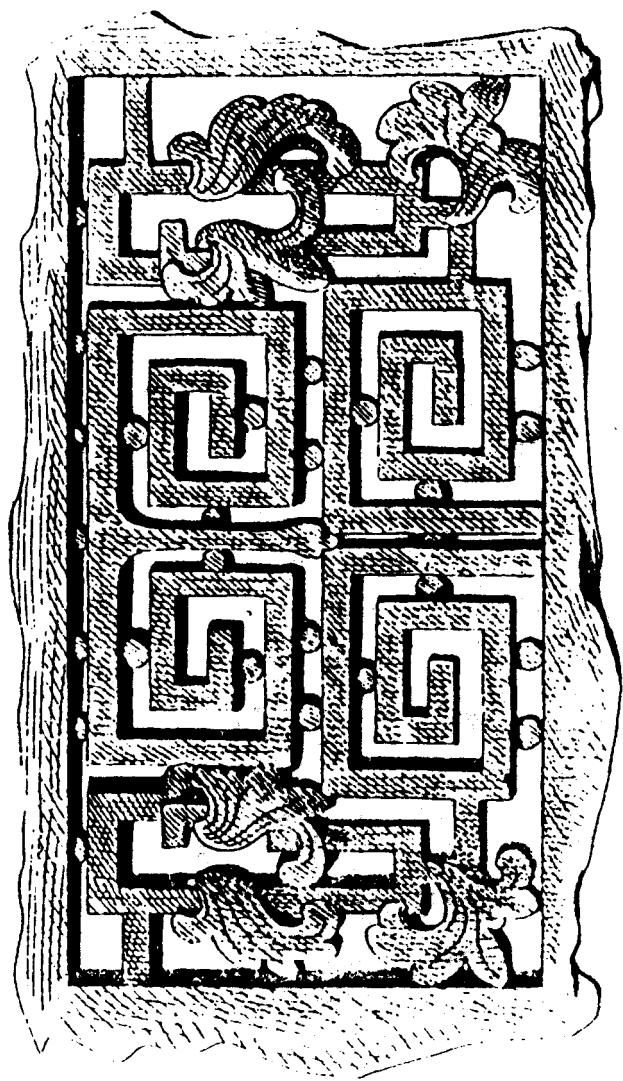
Phụ bản: Khung viền cửa



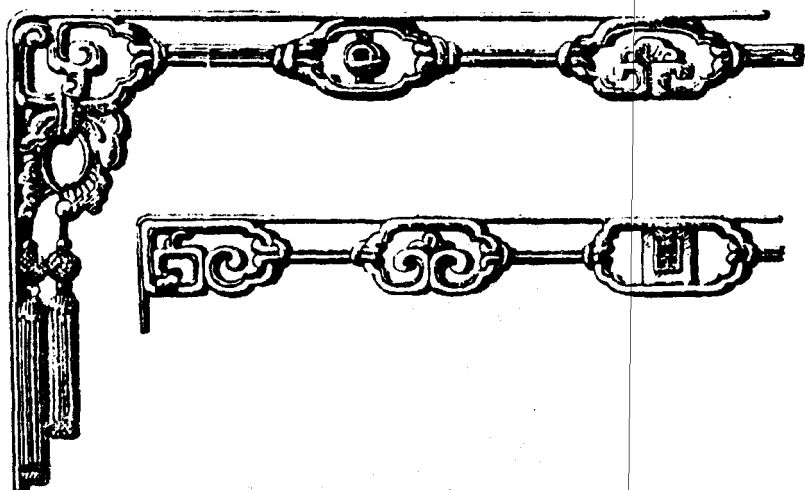
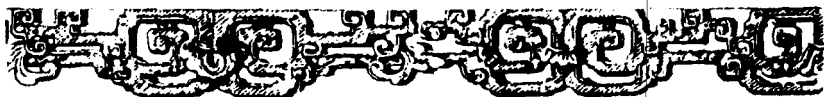
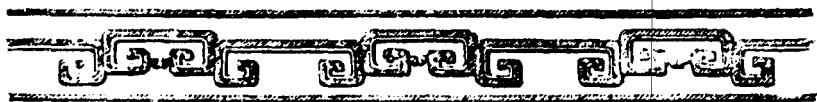
Phụ bản XXVII: Hồi văn trang trí lườn nóc



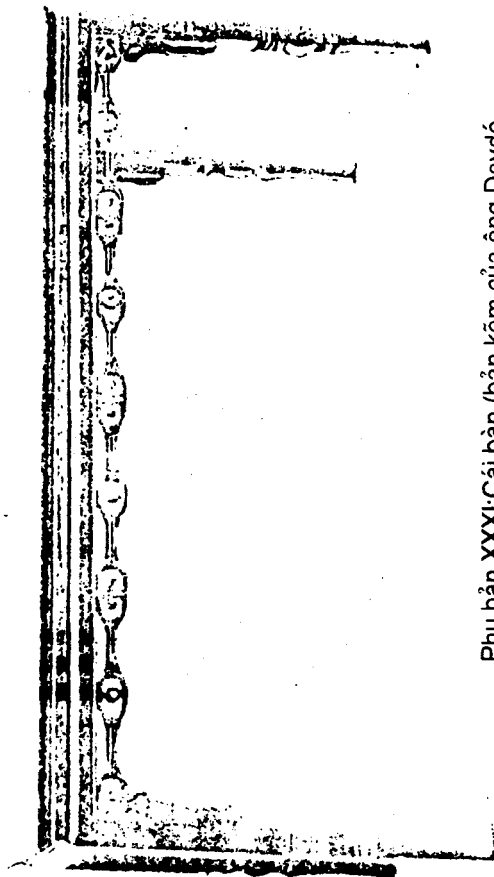
Phụ bản XXVIII: Lư hương



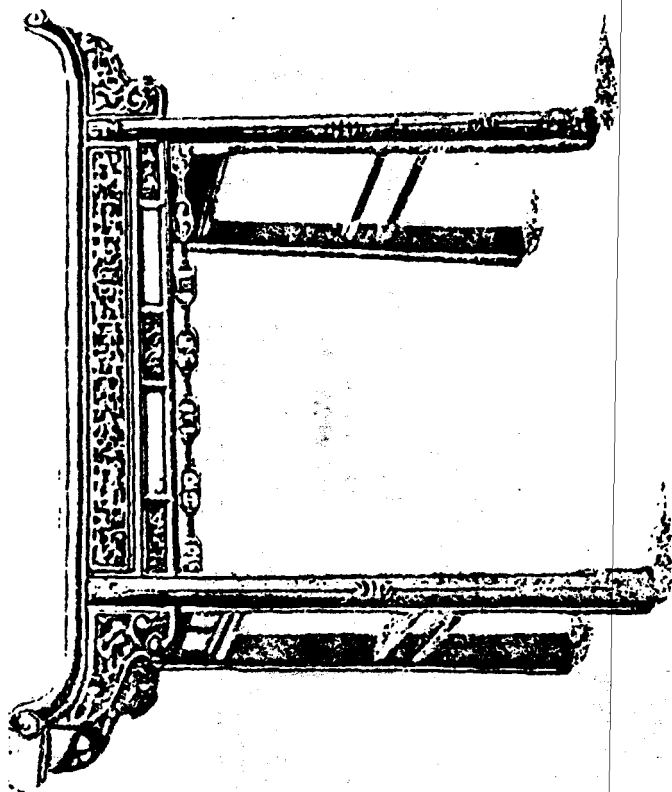
Phụ bản: XXIX: Hồi văn và lá



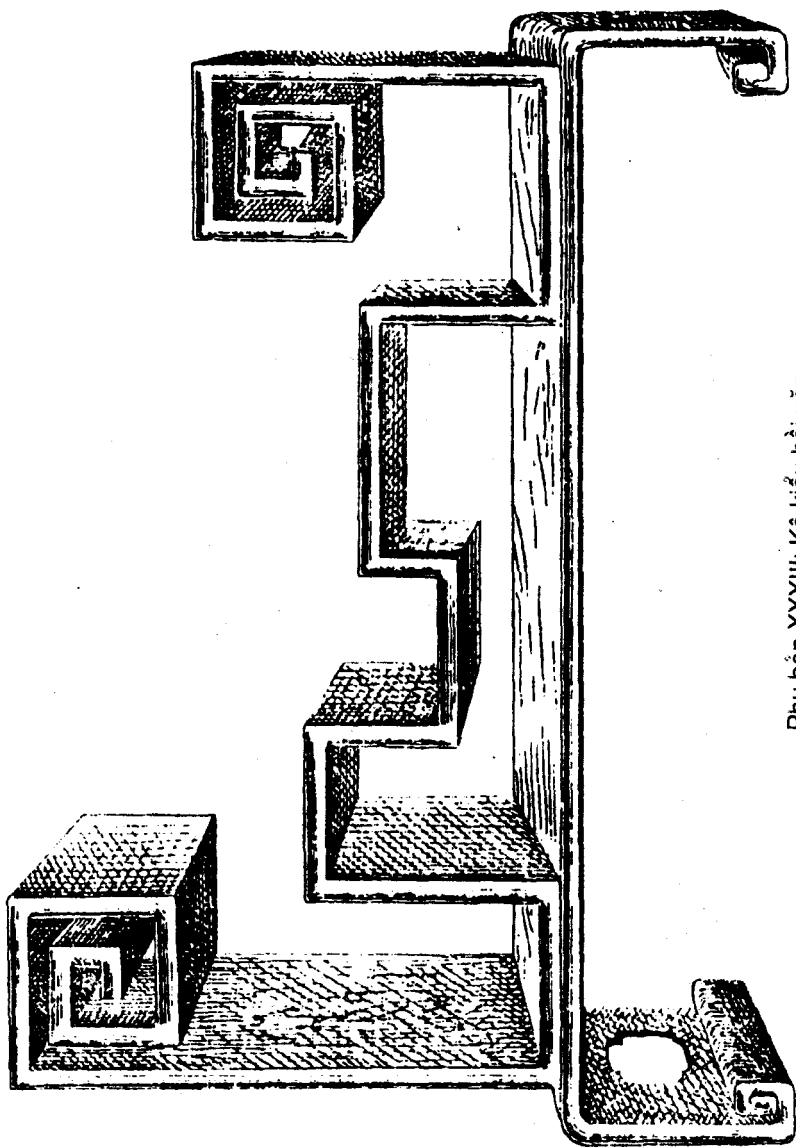
Phụ bản: XXX: Hồi văn và dây xích



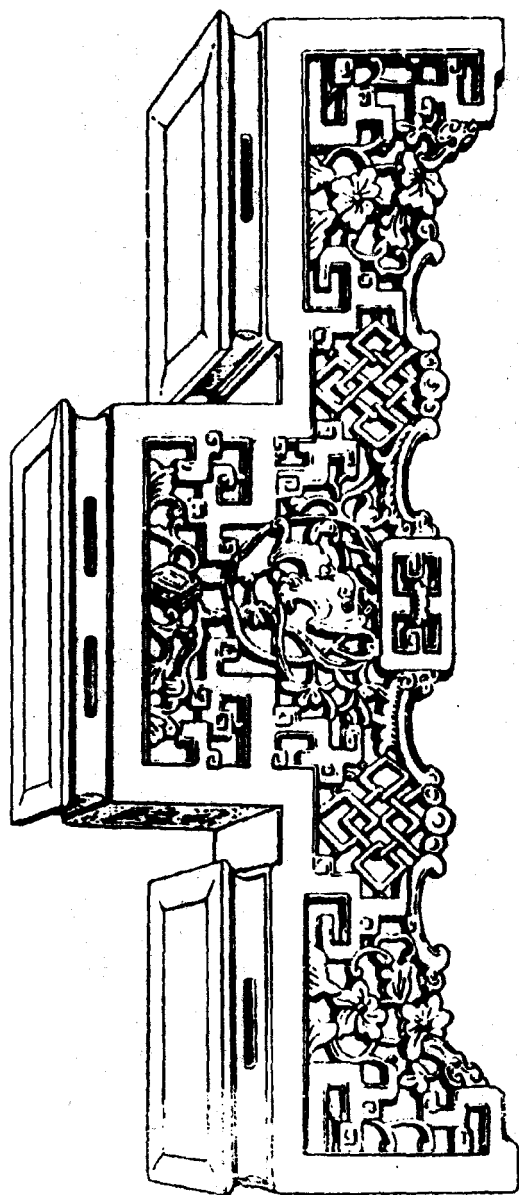
Phụ bản XXXI: Cái bàn (bản kèm của ông Daydé



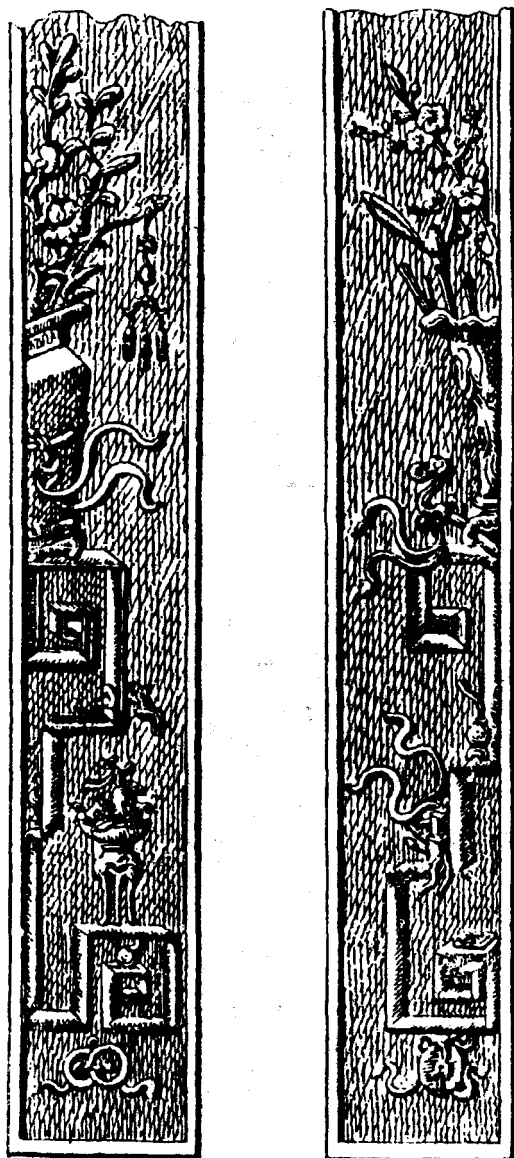
Phụ bản XXXII: Bàn thờ (bản kèm của ông Daydé)



Phụ bản XXXIII: Kệ kiểu hồi văn



Phụ bản XXXIV: Tam sơn



Phụ bản XXXV: Cao đề kỷ đúng

II. MẪU CHỮ HÁN

Những chữ Hán, ít ra cũng là phần lớn trong số chữ đó, đều thuộc loại chữ tượng hình. Từ nguồn gốc đó là, hay đúng hơn phải nói là, những hình ảnh vẽ ra những vật nó muốn chỉ rõ nghĩa. Vậy nên chữ Hán đã có tính cách trang trí nổi bật; cho đến nay, chữ Hán vẫn còn tính cách đó, mặc dầu hình thức sơ khai buổi đầu đã biến hóa một cách đáng kể từ nguồn gốc, hình ảnh ba đỉnh núi, trên một đường thẳng chân trời, là chữ vẽ ra để chỉ mỏm núi; đôi khi hình dạng chữ thuộc cổ đại đó đã xuất hiện trên một vài tấm pa nô: hình dạng đó, và chỉ hình dạng đó thôi, là một bức tranh nhỏ.

Những chữ Hán hiện đại, cho dù đã khác xa với hình tượng ban sơ, vẫn còn giữ một hiệu quả trang trí rất lớn: những nét thẳng mềm mại, nhỏ nhắn, hay nét rộng và bẹt, uốn cong hoặc cứng nhắc, lồng nét này vào nét kia hoặc chập chồng đối xứng, ép lại trong một hình vuông đều đặn hoặc bù xù một cách phóng túng, khi chúng nổi bật lên bằng chất vàng rực trên một tấm sơn bóng màu đỏ hoặc màu đen, thì đó là một sự trang trí vô cùng phong phú, làm cho ngôi chùa cổ xưa buồn nhất trở thành sang quý.

Trên những tấm hoành bằng giấy, người ta lại tìm thấy một hiệu quả khác hẳn: nghệ thuật gồm có việc bắt chước một cách vô tình. Người ta phải nhận chân rằng người nghệ sĩ đã phóng ra những nét chữ với một phong cách phóng khoáng và cao khiết, không hề bị ngăn cản bởi một khó khăn nào, chẳng hề có một nỗ lực nào và vừa thường ngoạn vừa tạo ra một tuyệt phẩm mỹ diệu, hài hòa với sự thanh cao của các tư tưởng được biểu lộ ra trong câu đối. Từ đó, những nét móc nhọn hoắc, những nét ngang thon

nhỏ hay lan ra một cách rộng rãi, những nét móc nối một cách táo bạo, những nét cong tinh tế, những nét như râu ria được họa ra bởi một ngòi bút mềm để vẽ tranh. Một nghệ nhân ở Huế, ngày nay đã mất, đã họa cùng những chữ ấy với một đầu thanh tre đập toe một cách thô tháp, để đem lại cho tác phẩm của ông một dáng vừa chất phác thô thiển lại vừa kiêu cách. Người ta gọi nghệ nhân đó là Khóa Cọ “Khóa - bởi vì ông có thi Hương nhưng không đậu”. Ông không vẽ như những người nghệ sĩ thường, mà ông bôi, như người ta nói ở Tây phương là “ông đã vẽ phác”. Ngoài những câu đối, ông còn vẽ từng nhóm mẫu cổ điển, vẫn chỉ dùng mực Tàu, trong đó có hoa, lá, chim, đá; đối với nhà Nho lơ vắn, đã tạo ra những mẫu chữ Nho của một câu thơ viết trên những góc của tấm bản vẽ (Phụ bản LII). Đây là một thiệt thòi của nghệ thuật đang suy tàn, cần phải cứu lấy nó.

Trong tất cả mọi trường hợp ấy: mục đích trang trí là thứ yếu. Cái điều mà người ta muốn nói đến trước nhất chính là sự diễn tả một tư tưởng: người nghệ sĩ đã gắng hết sức để đem lại cho nghệ thuật điều khả dĩ đẹp nhất.

Đối với những chữ nào đó, thì mục đích trang trí lại rất rõ ràng. Đó là những chữ *Phúc*, *Lộc*, *Thọ*, *Hỷ* vv... (Phụ bản XXXVI).

Trước hết, những chữ ấy là những lời chúc tụng, cầu mong điều tốt nhất, những điều hạnh phúc, những bùa phép, chúng tạo ra những gì mà chúng ám chỉ. Cũng bởi đó mà người ta tin tưởng vào hiệu quả của chúng, người ta truyền bá chúng khắp nơi; và việc thường sử dụng chúng đã dẫn các nghệ nhân đến chỗ dùng chúng làm các mô-típ trang trí. Người ta đã kiêu thức hóa các chữ này theo mọi phương sách (Phụ bản XXXVII, XXXVIII, XXXIX); người ta rút giảm những chữ ấy vào cách minh giải đơn giản nhất của chúng, rút giảm vào vài đường cong hoặc dợn sóng, rút vào một hình chữ nhật đơn giản (Các phụ bản XXIX, XLII, XLV,

LXXXIII, CIV ...); họ tạo cho chúng hình dáng một lư trầm (Nhan đề của chương này, các phụ bản XLIII, XLVII ...); người ta kết hợp các chữ ấy với hình hồi văn (Phụ bản XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX); người ta còn trang trí ở các bình phong; người ta xây chữ lồng ở các bức trường thành; ở cửa sổ tròn hoặc vuông (Các phụ bản XL, XLI, XLII).

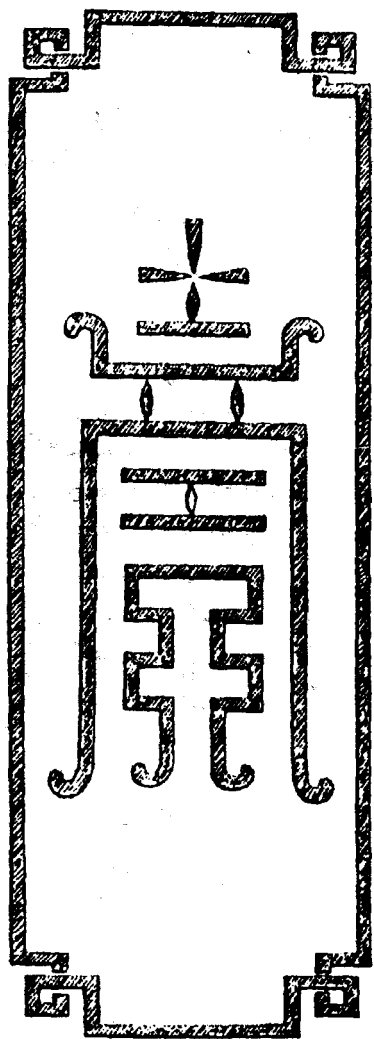
Chữ *Thọ* thường là chữ được sử dụng cho nhiều tác phẩm khác nhau, và đối với người An nam, ngay cả hạng trí thức, mọi trang trí bằng dạng chữ kiểu thức hóa là chữ *Thọ*. Tôi chưa bao giờ tự mình có thể giải thích được sự khác nhau giữa chữ *Thọ*, chữ *Phúc* hay chữ *Lộc* được kiểu thức hóa trong mục đích trang trí. Vậy tôi chấp nhận sự giải thích này của người An nam, và cho tất cả mọi hình thức là chữ *Thọ*.

Tuy nhiên, có một chữ thường khác biệt rất rõ, đó là chữ *Hỷ*. Có khi người ta dùng nó một mình, nhưng thường là hai chữ đi kèm nhau gọi là mẫu *Song Hỷ* (Phụ bản LII), và lúc đó chính sự trang trí có tính cách tượng trưng này lại chỉ sự chung vui, nói cách khác là hạnh phúc vợ chồng: đây là một lời chúc mừng với các cặp tân hôn trẻ.

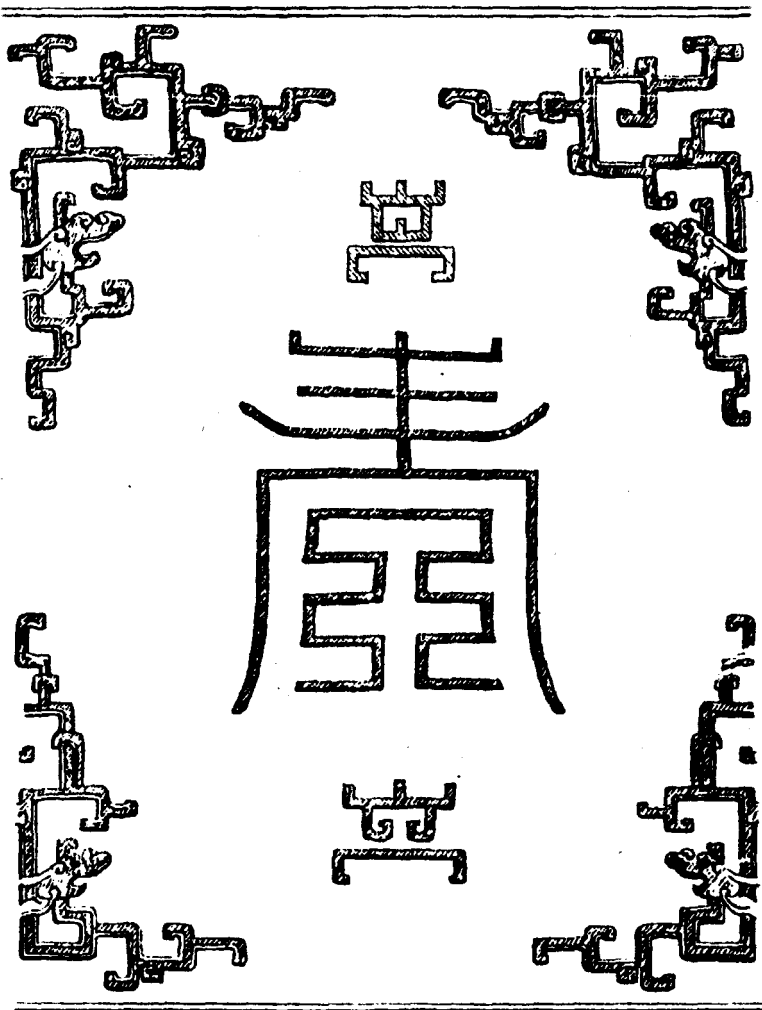
福

祿

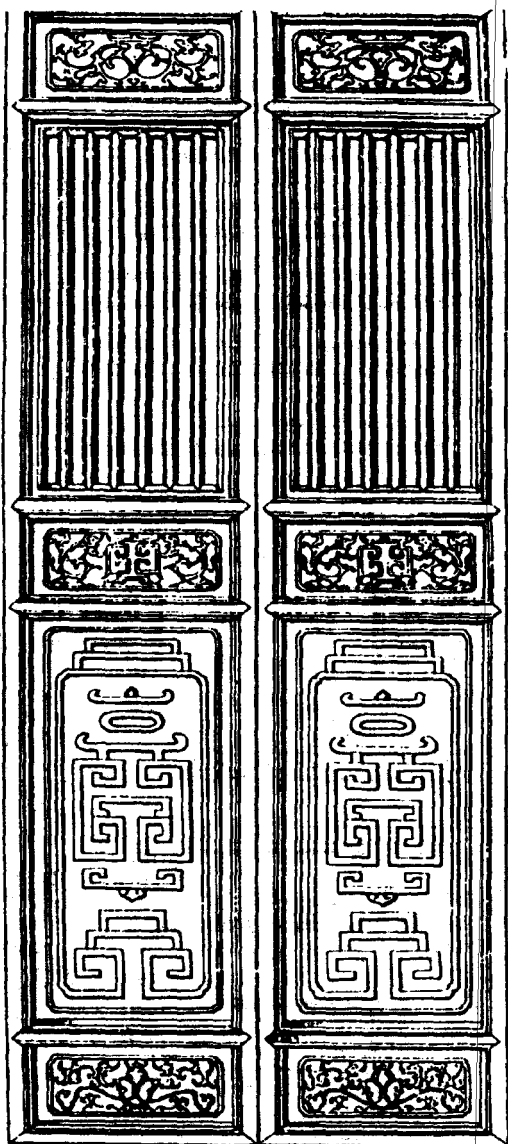
壽



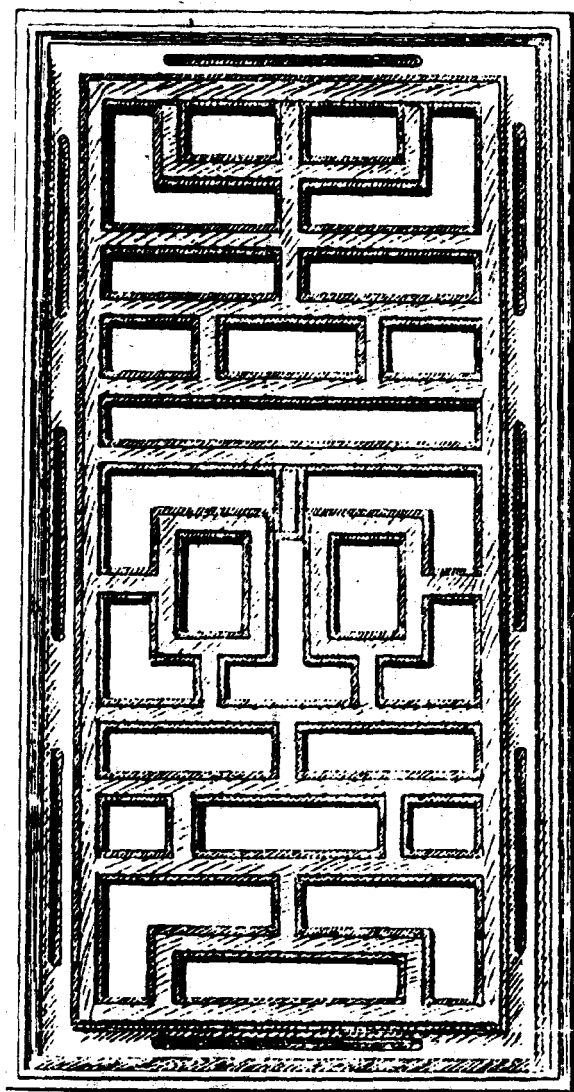
Phụ bản XXXVII: Kiểu chữ Thọ



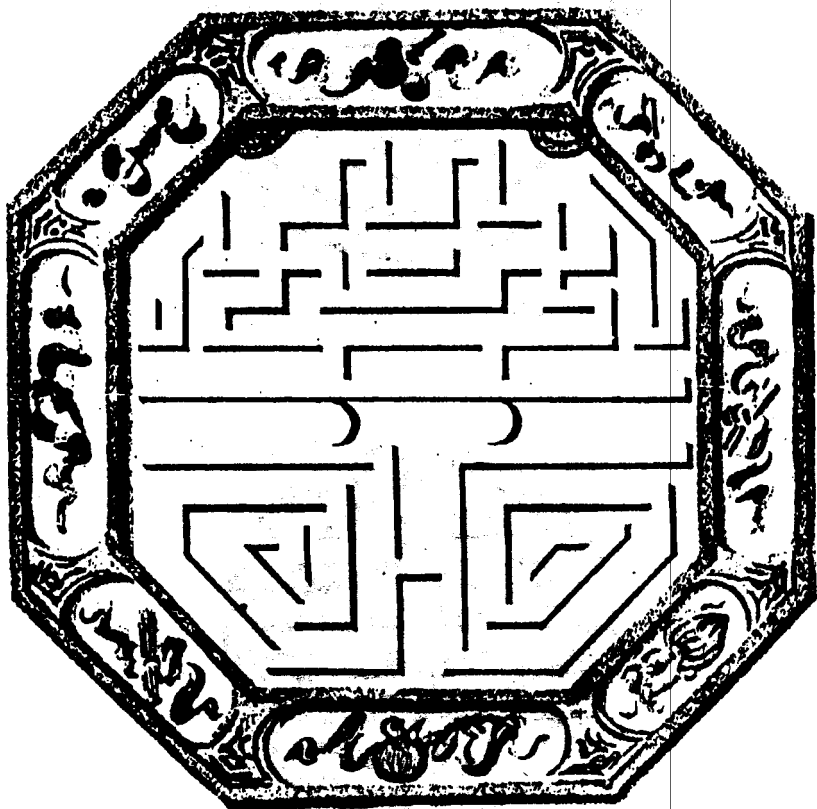
Phụ bản XXXVIII: Kiểu chữ Thọ



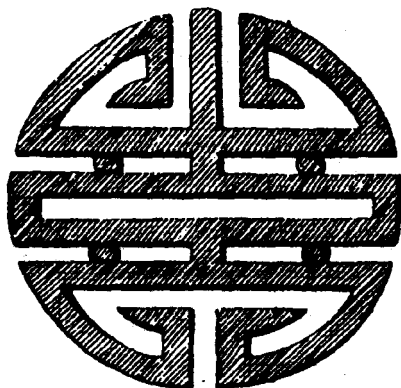
Phụ bản XXXIX: Cửa chạm và chạm lõng



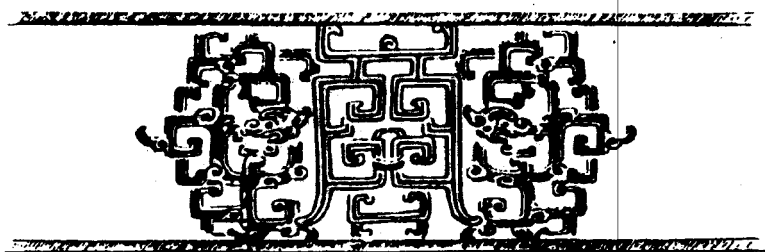
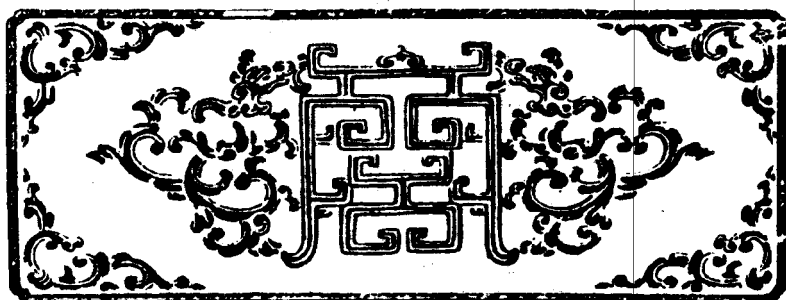
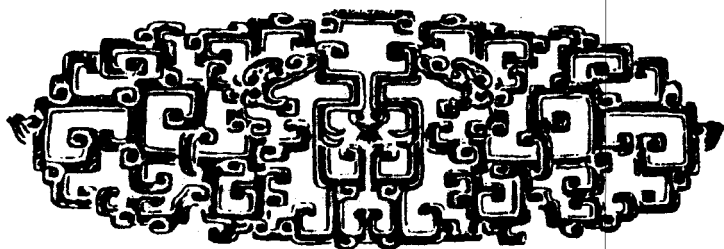
Phụ bản XL: Chữ Thọ



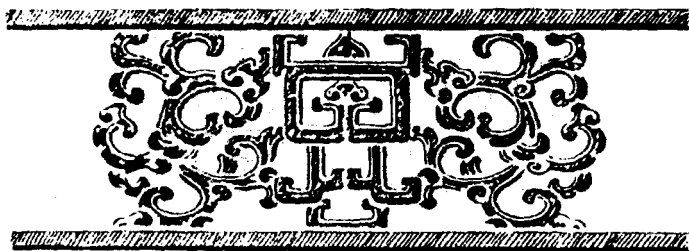
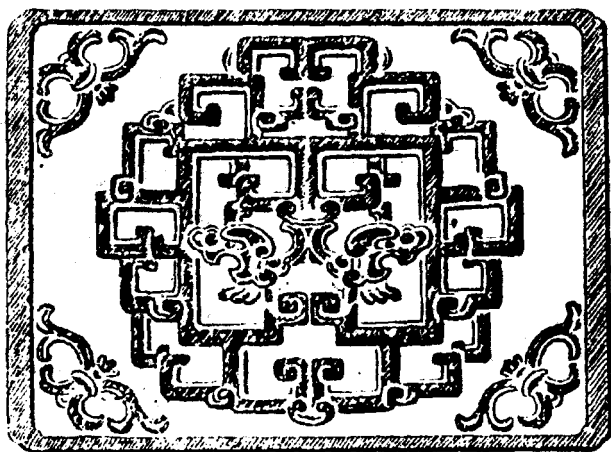
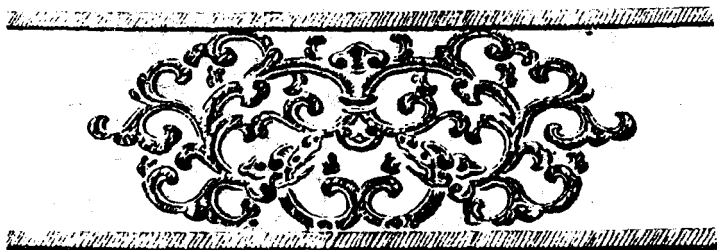
Phụ bản XLI: Chữ Thọ



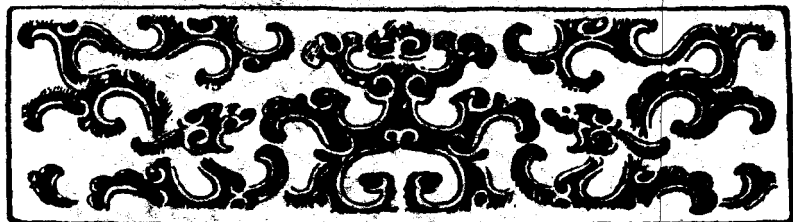
Phụ bản XLII: Chữ Thọ



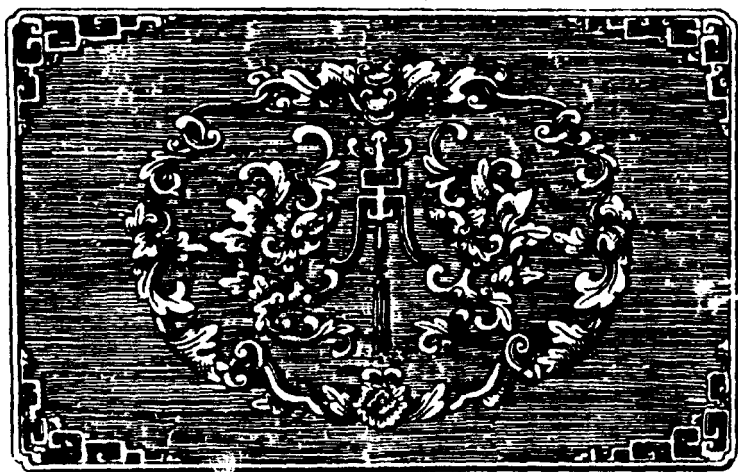
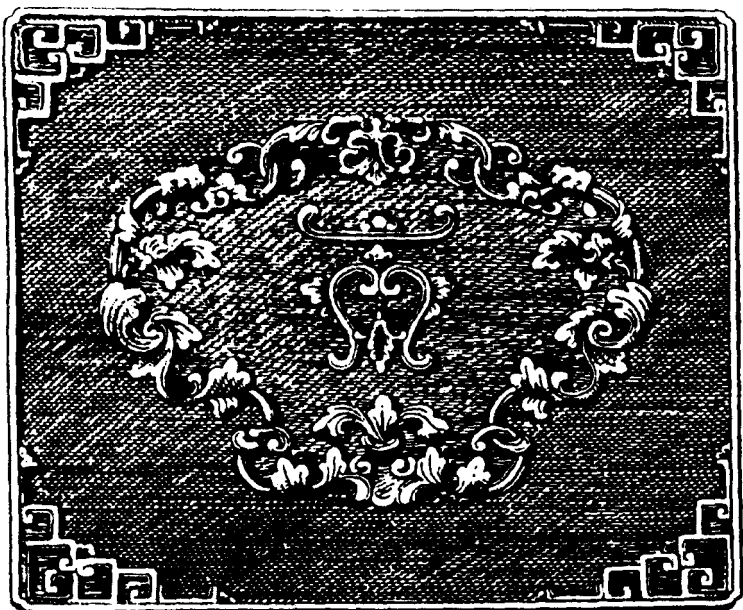
Phụ bản XLIII: Chữ Thọ



Phụ bản XLIV: Chữ Thọ



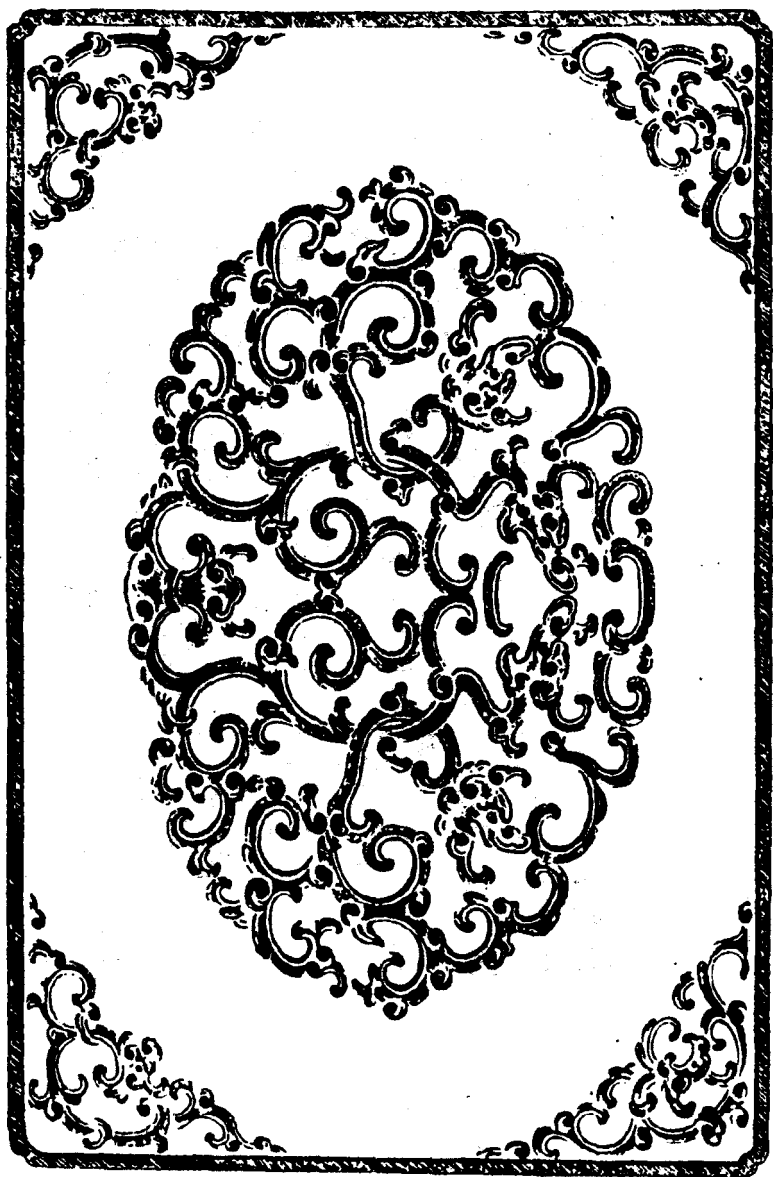
Phụ bản XLV: Chữ Thọ

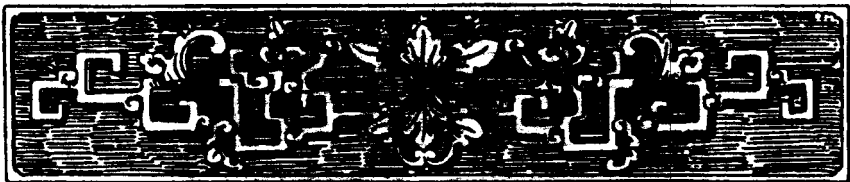
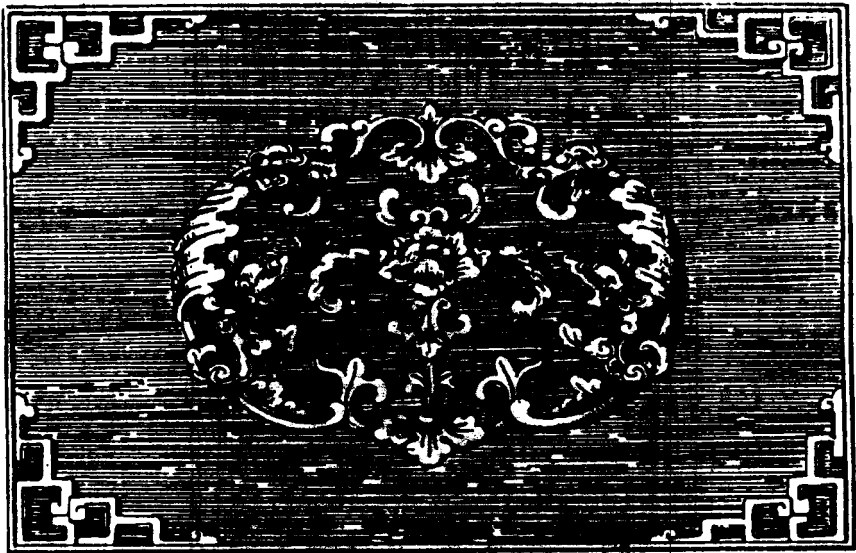


Phụ bản XLVI: Chữ Thọ

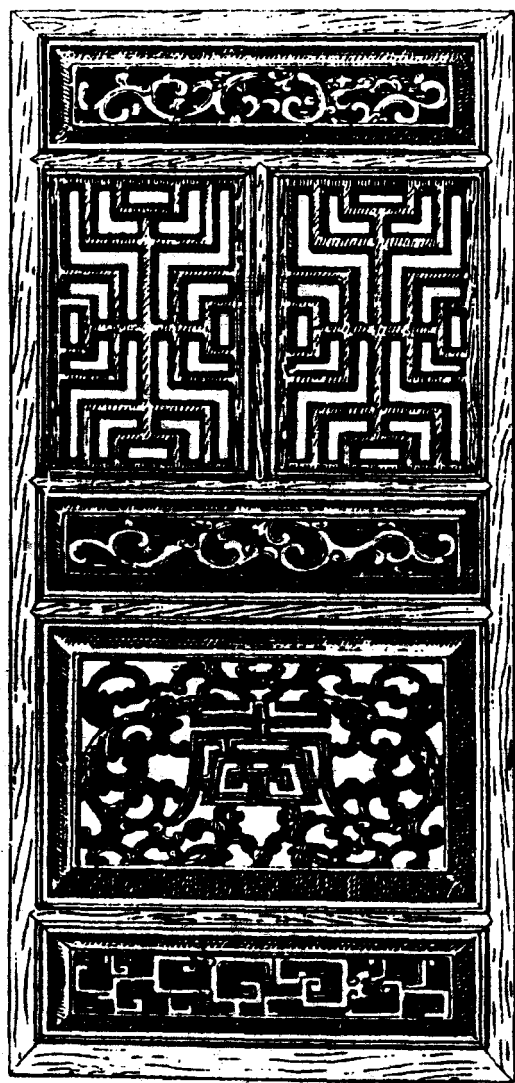


Phụ bản XLVII: Chữ Thọ

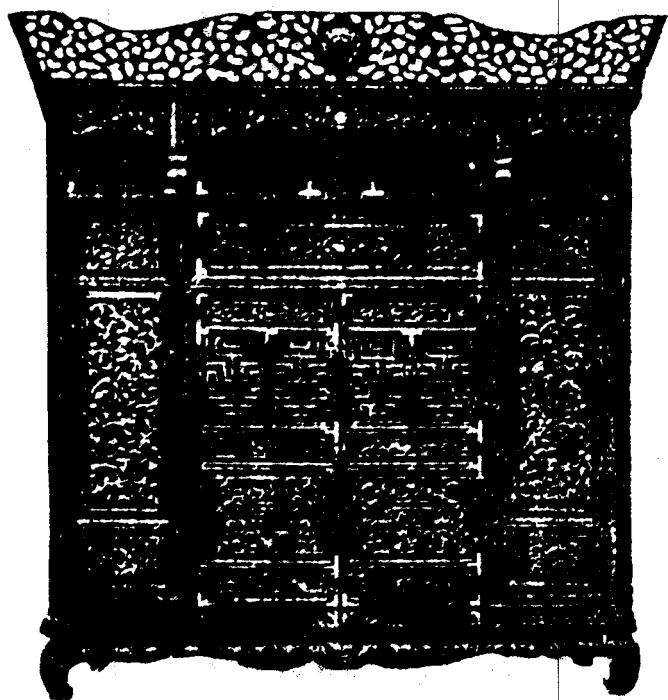




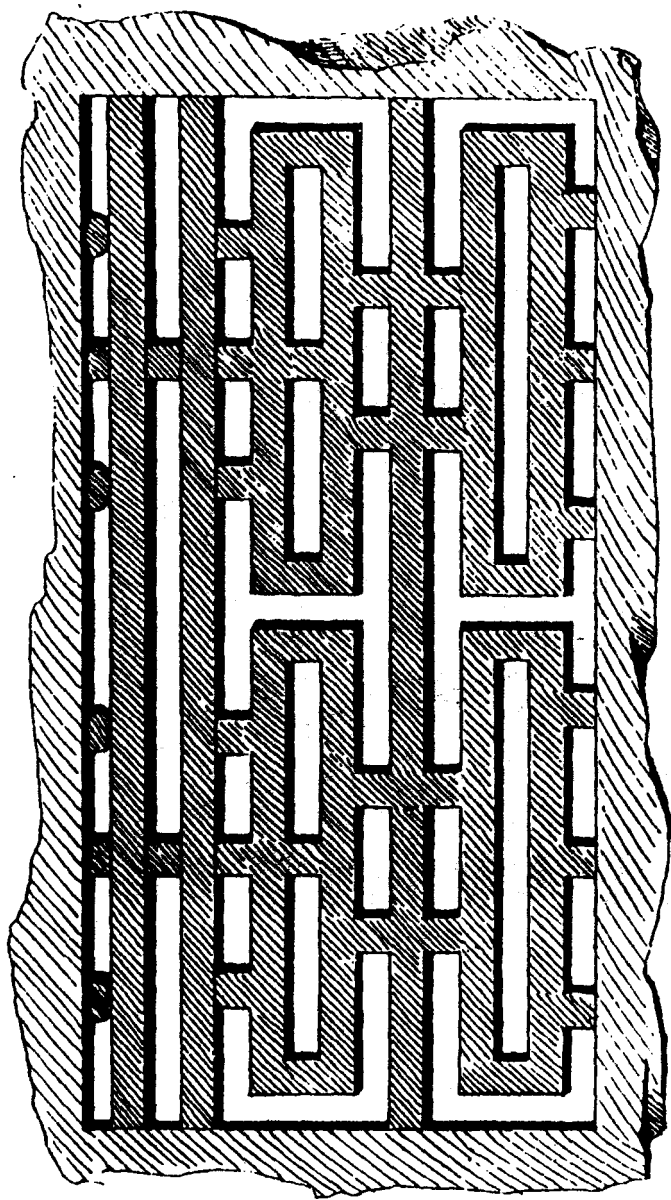
Phụ bản XLIX: Chữ Thọ



Phụ bản L: Cửa Khám thờ



Phụ bản LI: Khám thờ (bản kẽm của ông Daydé



Phụ bản LI: Chữ Hý



Phụ bản LIII: Câu đối

III. TỈNH VẬT

Vô số hình ảnh các vật bất động đã đi vào sự trang hoàng của An nam.

Cái kệ hình hồi văn được biểu thị trong các tấm pa nô. Chúng ta thấy rồi (Phụ bản XXXV), và kệ này cũng làm trọn một chức năng như là một đồ dùng trong nhà, nó được dùng làm đế để đỡ. Trên các tầng của cao kê kỹ, người nghệ nhân đặt lên các vật để cúng gọi là "tam sự": đỉnh trầm, lư hương và một cái ống bình cắm đũa thờ; hoặc là "ngũ sự": ba vật đã nói trên, cộng thêm hai cây đèn.

Nhưng những loạt đồ truyền thống trên thường bị thay đổi theo sở thích của người nghệ sĩ và ở vị trí của vật này hay vật khác trong các vật ấy, chúng ta có thể thấy một bình hoa rất đẹp (Phụ bản LVII). Thường thường, tất cả những vật ấy đều được trình bày một cách riêng biệt với cái giá hình hồi văn ấy.

Mô-típ cuộn thơ thường có một công dụng lớn theo nguyên tắc, đó là một dải giấy rộng, được cuộn lại ở hai đầu cùng, và tạo hình một cái ống. Theo hình thức nguyên lai, người ta dùng mô-típ này như là đầu trên của những tấm pa nô đề câu đối (Phụ bản LVIII) hoặc như là mành cửa lớn. Nhưng nó thường được mang thêm những trang trí tượng trưng (Phụ bản LIX). Đa số những bình phong đều có mô-típ cuộn thơ xếp lại gần với kiểu nguyên lai, và tất cả những mô-típ đều hện gập nhau trên những bình phong này, xây đặc hoặc xây lộn (Phụ bản LXI, LXII, CLVII).

Quả cầu có tia lửa cháy thường xuất hiện ở chính giữa lườn nóc các ngôi chùa. Thường thường, mẫu này (Phụ bản CXL) gồm có một đĩa tròn ở giữa gọi là mặt nguyệt nằm trên một vùng mây

hoặc còn gọi là vân, và được bao quanh những ngọn hỏa. Những mặt nguyệt này cũng có thể mặt nguyệt được đặt trên đầu một con rồng nhìn chính diện v.v... Mô típ này thường được đi kèm hai con rồng; toàn thể hay theo đường lối đã thay đổi; nằm ở hai đầu lườn nóc và toàn bộ mẫu ấy thì lại có tên là mô-típ lưỡng long triều nguyệt, tức là “hai con rồng chầu vào mặt trăng”.

Người ta cũng thấy hình quả cầu lửa, được bao quanh với lá, đã làm vật trang trí ở chính giữa của các mảnh gỗ để nâng mái cáng (P.B. LXVIII).

Bình hồ lô hay là bình trái bầu, thay thế quả cầu lửa, trên những lườn nóc, nhưng chỉ có ở các chùa Phật giáo, và trên các điện đài ở hoàng cung. Đây chính là một biểu tượng cổ xưa của Phật giáo, nó có ý nghĩa là mọi điều tốt lành đều rất phong phú (Phụ bản LXIX, CXVI).

Để nhắc lại, chúng tôi xin kể thêm những vật có chủ đề thứ yếu: những đường lằn và những đường ren gọi là tua (Ví dụ: Phụ bản XXX); những ngọn lửa hay còn gọi là ngọn hỏa (Những phụ bản LXIII, LXIV v.v...) những dây (Phụ bản LXIX v.v...) mà có khi chúng biến đổi thành ngọn lửa; làn khói (Phụ bản LIV, LV); các chòm mây hay còn gọi là vân, thường bao quanh hình rồng (Phụ bản CXXII); biển và các cuộn sóng kiểu thức hóa gọi là thủy ba (Phụ bản CLXV); những núi đá cũng được kiểu thức hóa (Phụ bản CCXIV); quả cầu mà những con sư tử hay vờn chơi (Phụ bản CXCV).

Trong số các mô típ biểu thị các vật bất động, thì loạt hình các vật gọi là bát bửu, thường được trình bày, trên các đà mái nhà, hay ở các trung tâm những đồ bản, nhưng rất hiếm được trình bày trên bàn ghế gỗ hoặc là rương hòm.

Loạt hình bát bửu ấy thường được chạm nổi. Nhưng mỗi một trong nhiều tác giả lại sử dụng theo cách thêm vào hoặc bớt vật này hoặc vật kia, và cũng có nghệ sĩ làm điều này, bằng cách chú

tâm vào một cái vòng gồm các vật có điềm tốt và để cho thị hiếu của họ, hoặc để cho các làn sóng hồi ức, hoặc một truyền thống không chặt chẽ hướng dẫn.

Và đây là một loạt bát bửu mà tôi tìm thấy ở các tác giả:

Ông Pétrus của trong bộ tự điển tiếng An nam, ở chữ *Bửu* đã kê ra:

Bầu trời - Quạt vả - Gươm - Đòn.

Tháo sạch - Thập viết - Quyển sáo - Chủ phát

Và ông thêm rằng, dưới thành ngữ bát bửu, người ta còn nghĩ đến nhiều vật khác cho sự hưởng thú vui.

H.Tissot trong tập *Giáo trình cao đẳng về tiếng An nam*, quý I năm 1909, bảng VI (vẫn còn sao được nhiều bản) đã kể một loạt bát bửu ở Bắc Kỳ, được biết:

Pho sách - Như ý - Quán thư - Cái lẳng

Bầu rượu - Cái đàn - Cái quạt - Phát trần

Ông G.Dumoutier, trong bài các biểu tượng, huy hiệu và cúng tế của An nam, tr.116 lại cho:

Đôi sáo - Đàn Tì bà - Lẳng - Quạt

Pho sách - Cuốn thơ - Khánh - Quả bầu.

Loạt bát bửu này đã có nguồn gốc từ Trung Hoa, cũng như mọi mô típ trong nghệ thuật trang hoàng An nam. Và đây là một bản kê do ông Bushell, trong cuốn *Nghệ thuật Trung Hoa*, đã kể ở trang 237, 238, 239.

“Những biểu tượng thuộc về đạo giáo: Tám vật tùy thân của những vị tiên: Cây quạt mà Chung Li Quyên sẽ làm hồi sinh linh hồn của kẻ chết với cây quạt này, cây kiếm thần siêu nhiên mà Lữ Động Tân thường múa; bầu hồ lô quyền phép của Lý Thiết

Quày; cặp phách của Tào Quốc Cậu; cái giỏ hoa do Lâm Thái Hòa thường mang; ống trúc và cây roi của Trương Lão Quả; cây sáo của Hàn Tương Tư; đóa hoa sen của Hà Tiên Cô.

“Còn gọi là *bách cổ* thì gồm có bát bửu và bốn môn nghệ thuật là cầm, kỳ, thư, họa tức là âm nhạc, đánh cờ, viết chữ có nghệ thuật, và vẽ tranh.

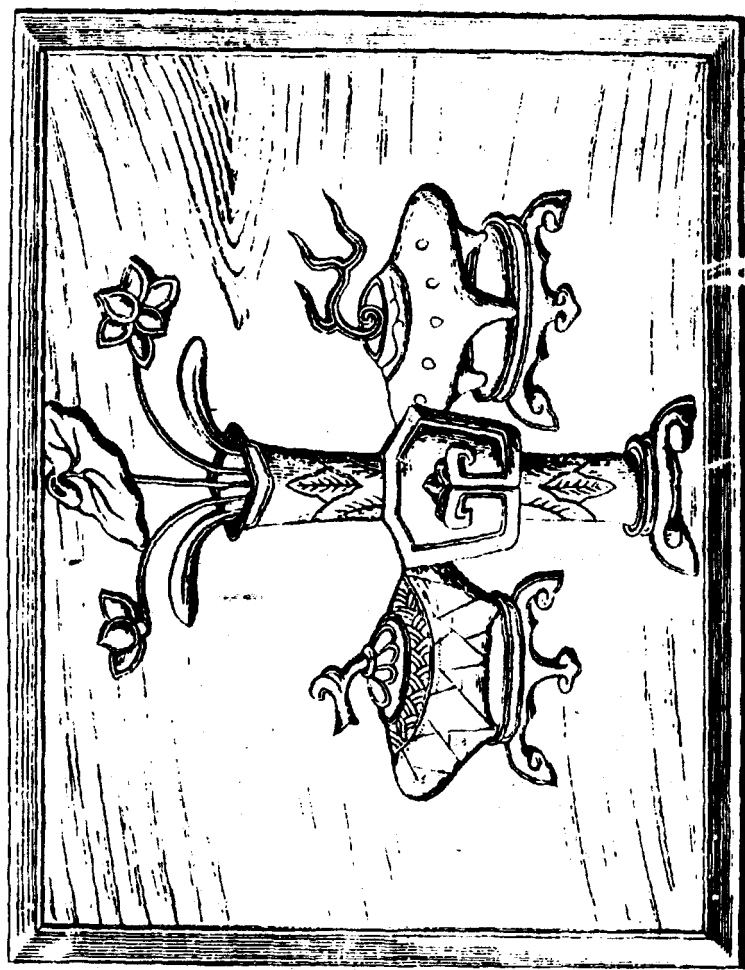
Bát bửu là tám vật quý: châu báu, tiền bạc, fang cheng biểu tượng chiến thắng, hai cuốn sách, nghề họa, khánh ngọc, cặp chén bằng sừng tê giác, ngọn lá “ngai-ye”.

Vốn đã rắc rối phức tạp, loạt bát bửu này còn nhận thêm những đóng góp một loạt tám huy hiệu của Phật giáo có điểm lành, vẫn theo ông Bushell các vật đó là: bánh xe có lửa cháy xung quanh, con ốc bể, cái lọng, cái tàn hoa sen, bình bông, cặp cá, những đoạn ruột hay cái gút không thể gỡ rời; và có thể còn có chữ *Vạn*, đỉnh trăm có bốn chân, một chữ phù cổ đại, một cái chuông.

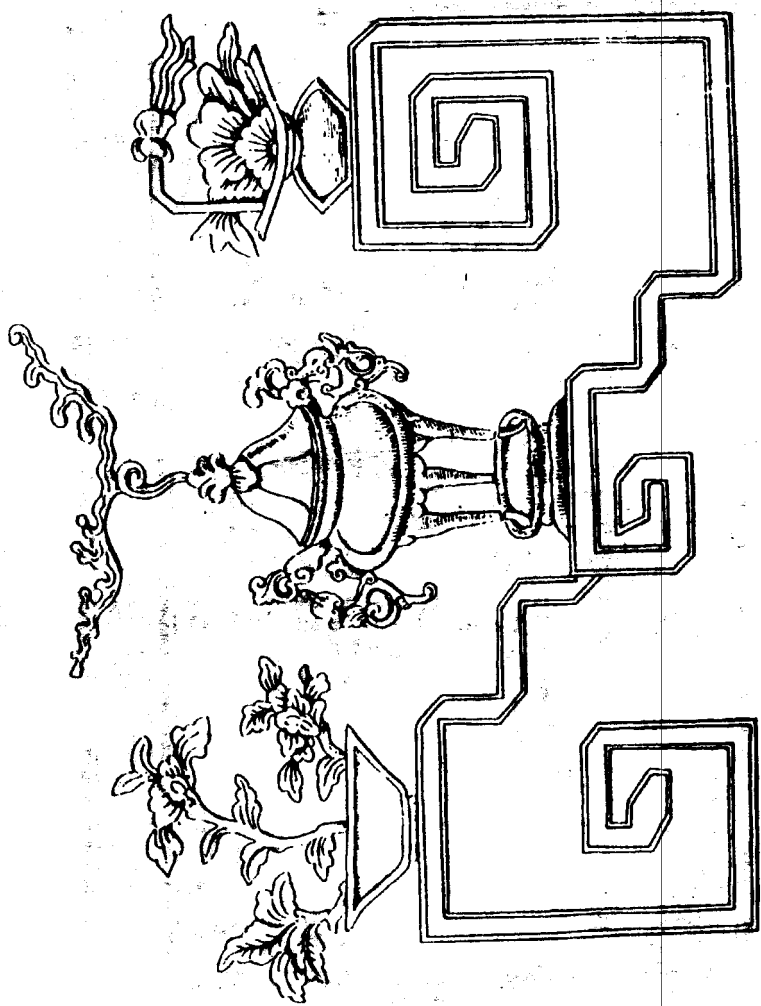
Như người ta đã thấy, muốn đặt vật nào là vật cố định vào trong tám vật quý đó, là việc vô ích.

Nhưng có một quan điểm chỉ đạo sử dụng những vật ấy và hướng dẫn người nghệ sĩ; đó chính là việc sử dụng các vật có đem lại hạnh phúc và nguồn vui sướng cho con người, vui sướng về giác quan, vui sướng về tâm hồn như các thứ nhạc khí, cái quạt, pho sách và cuộn thư; những vật khác thì đều là biểu tượng sự sung mãn: bầu hồ lô tượng trưng cho sự phong phú; lẵng hoa tượng trưng cho tuổi thanh xuân; cây kiếm là vật gợi ý chiến thắng về võ biển; cái khánh gợi đến âm thanh của một chữ chỉ hạnh phúc, những lời chúc tụng đối với một việc xảy đến sung sướng tuyệt đỉnh thì gọi là khánh.

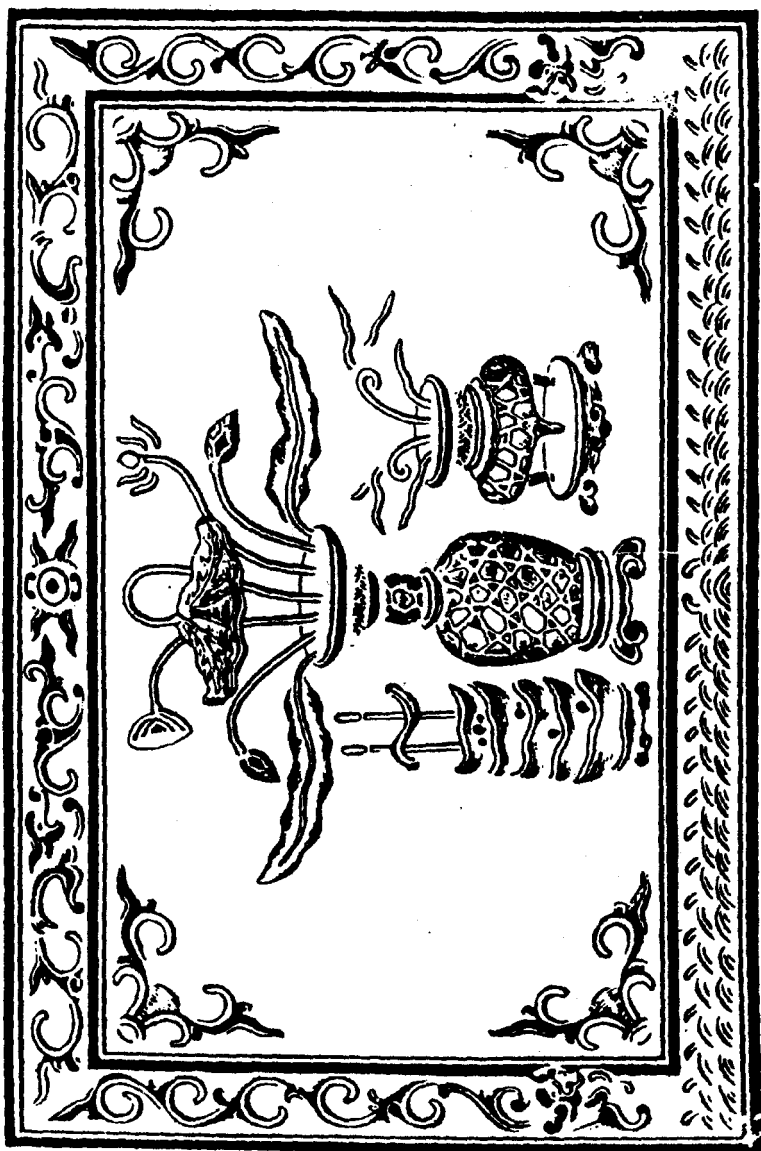
Để giới thiệu các vật khác nhau này, xin xem phụ bản LXIX và những phụ bản I, III, IV, V, VI, VII, X, XII, XIV, XVIII, XX.



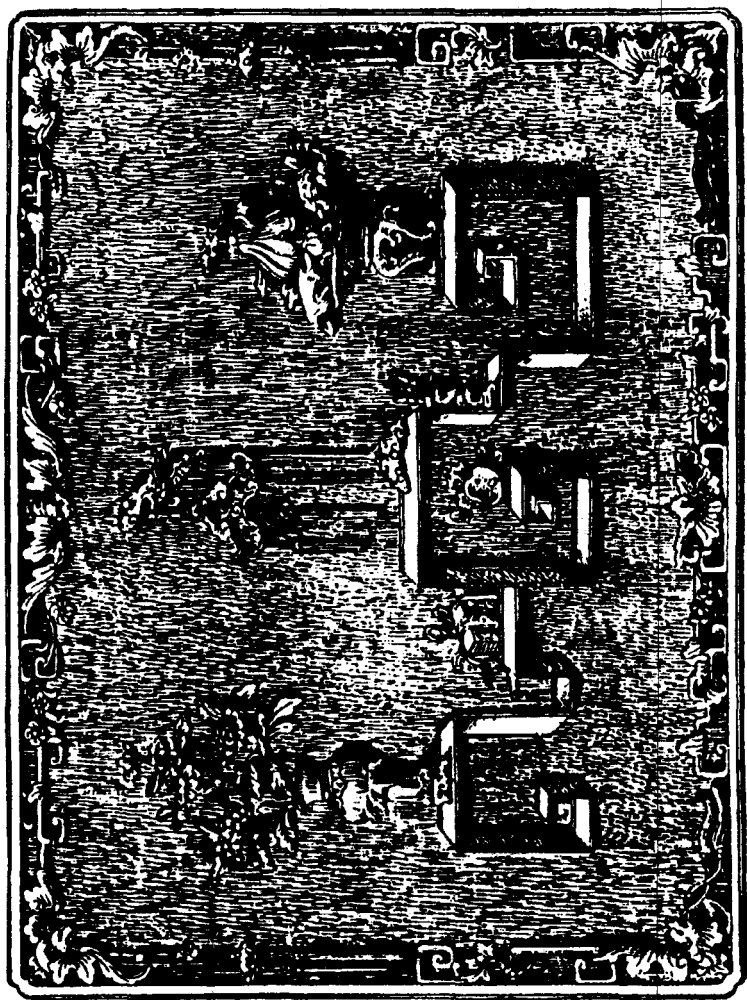
Phụ bản LIV: Bình hoa, đỉnh trầm, lư hương



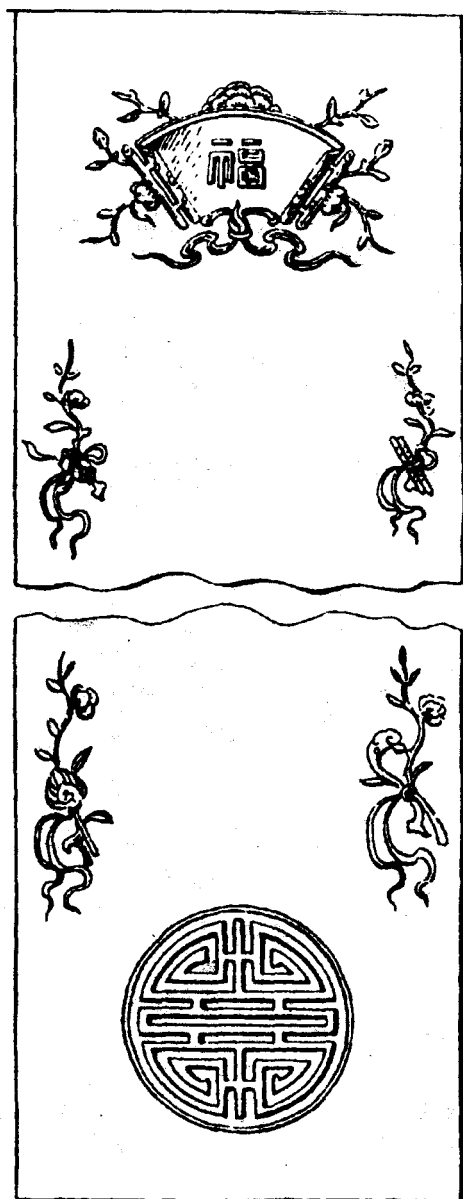
Phu bản LV: Đỉnh trầm, chậu và giỏ hoa



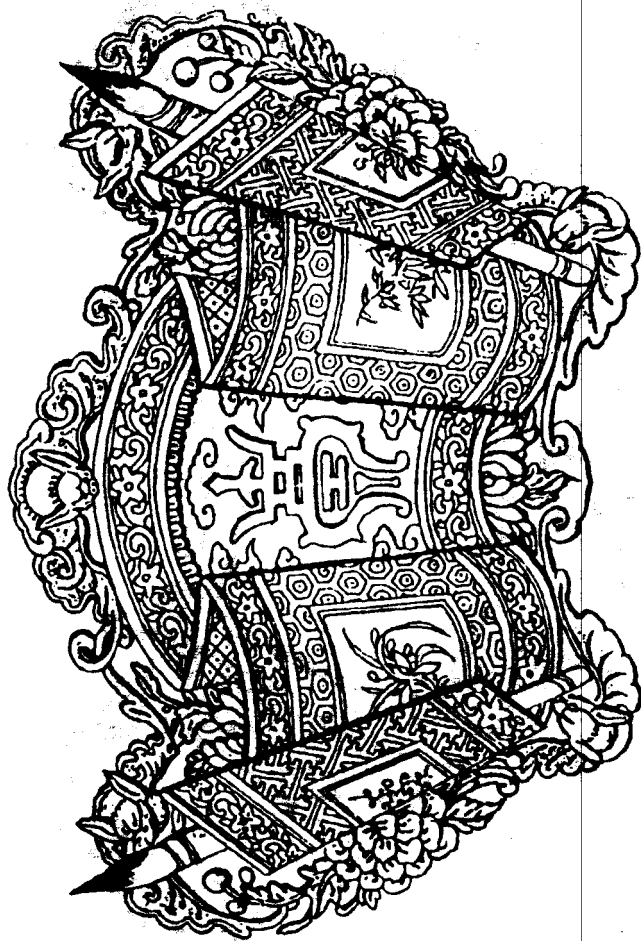
Phụ bản LVI: Bình hoa, ống bút, Lư trầm



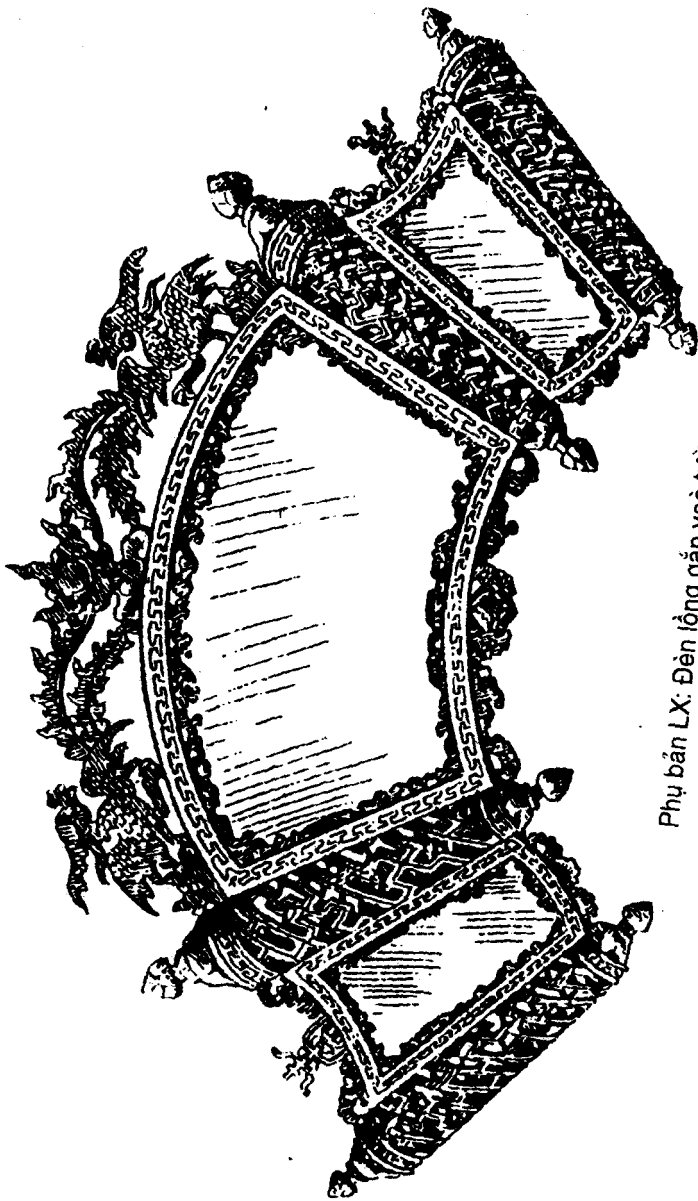
Phụ bản LVII: Cao đề kỷ



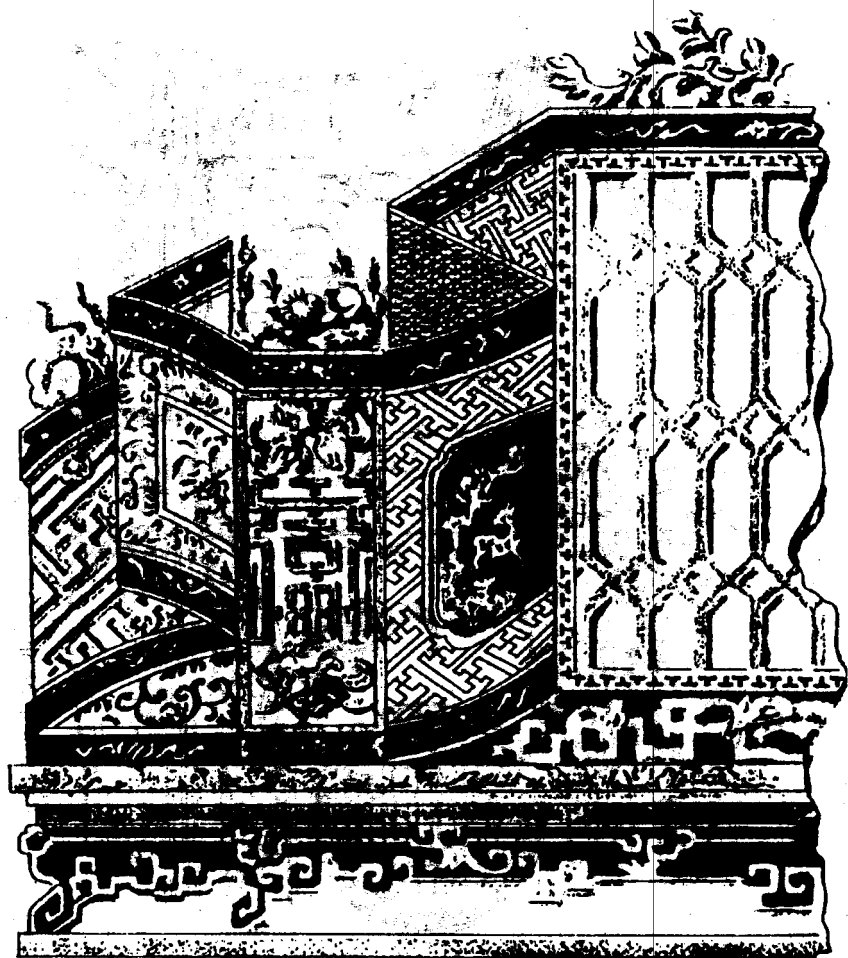
Phụ bản LVIII: Trang trí câu đối



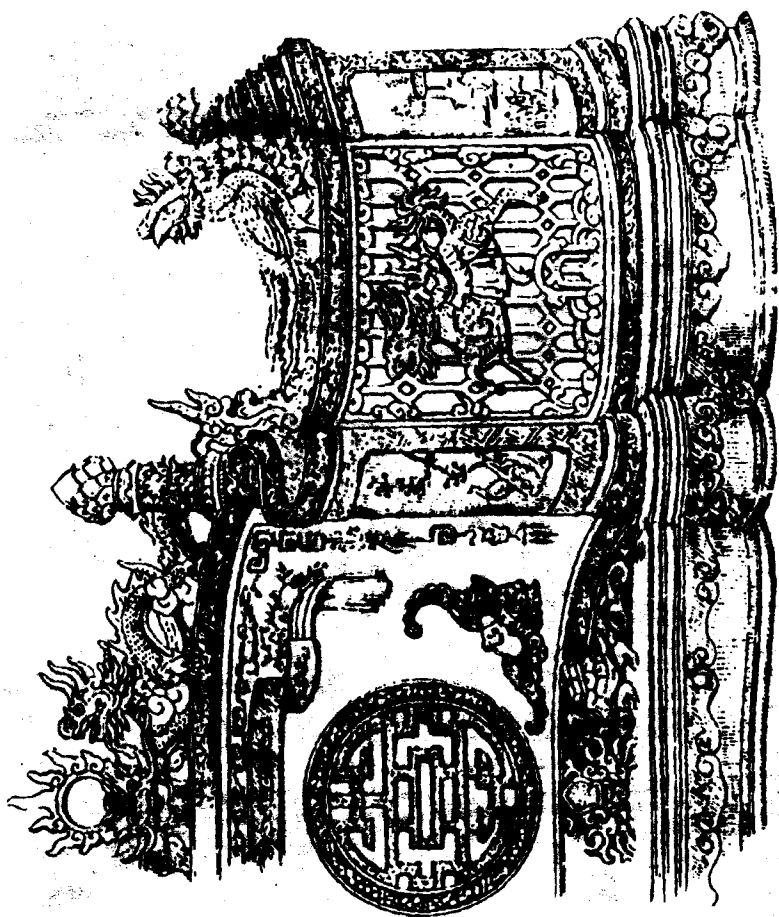
Phụ bản LIX: Bức hoành cuộn thư



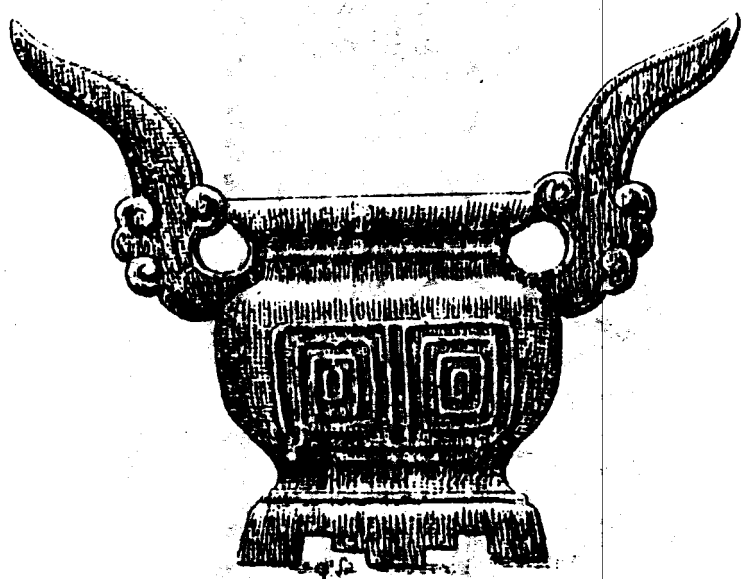
Phụ bản LX: Đèn lồng gắn vào tường



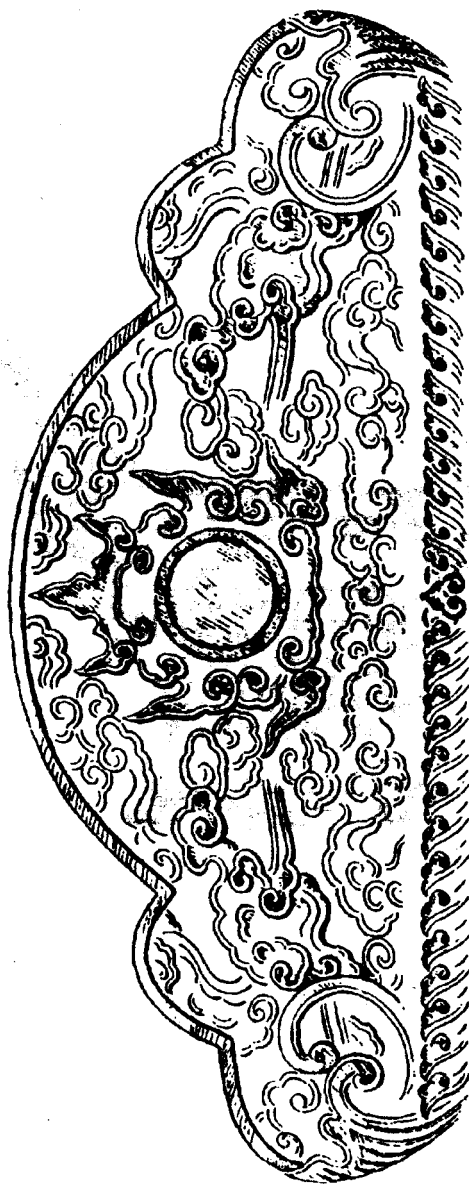
Phụ bản LXI: Bình phong ở tiểu viện cơ mật



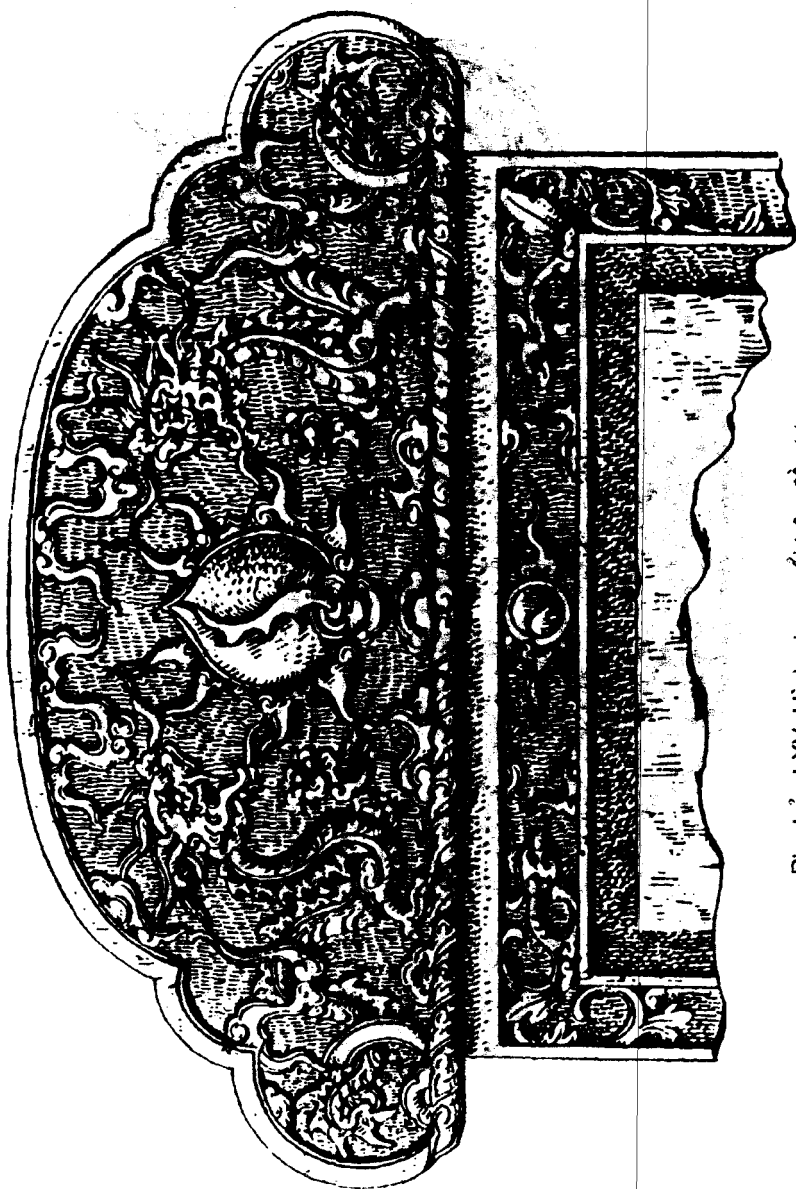
Phụ bản LXII: Bình phong ở đại viện cơ mật



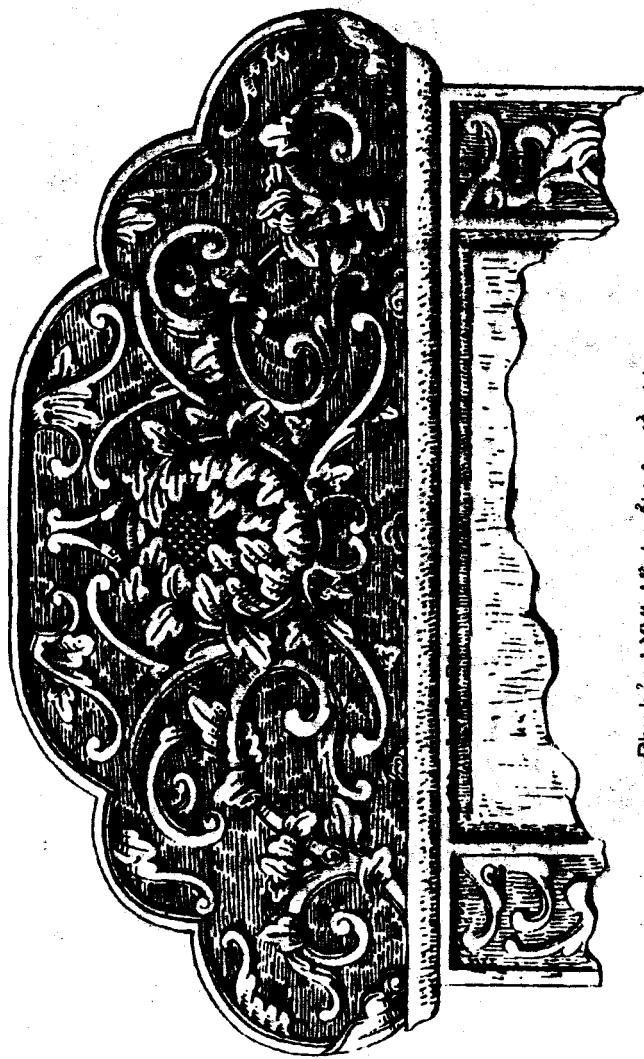
Phụ bản LXIII: Lư trâm hương



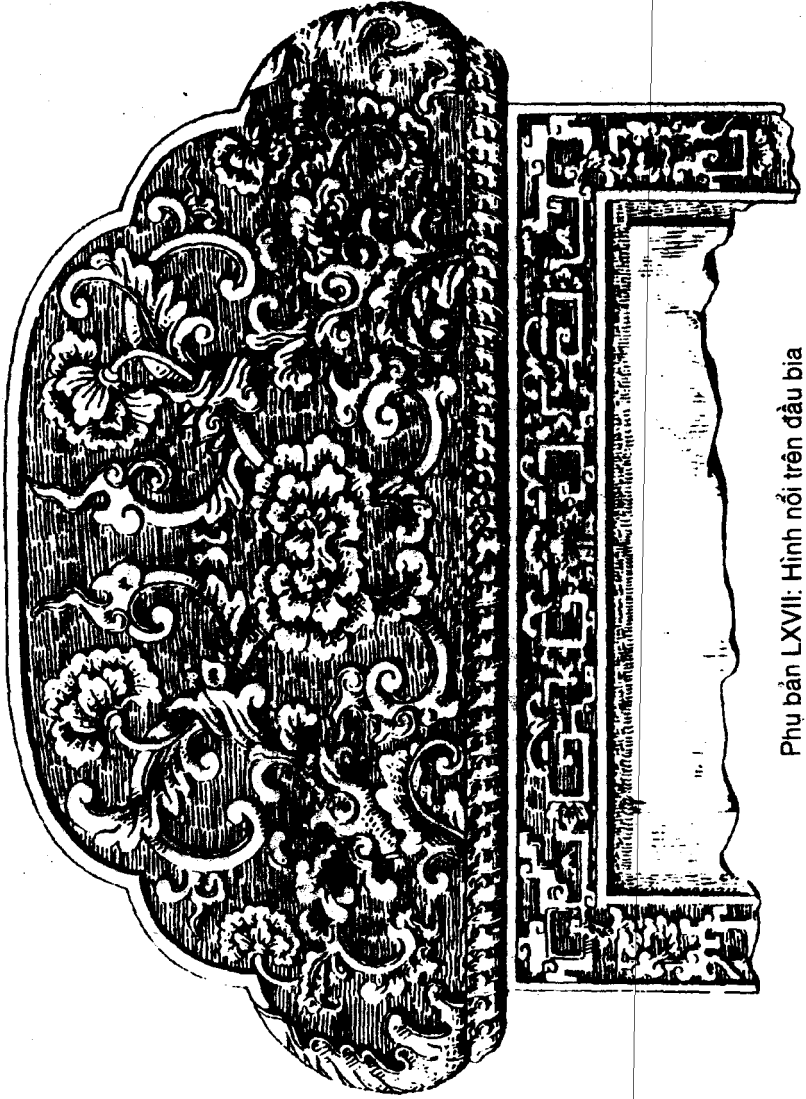
Phụ bản LXIV: Hình chạm nổi trên đầu bia



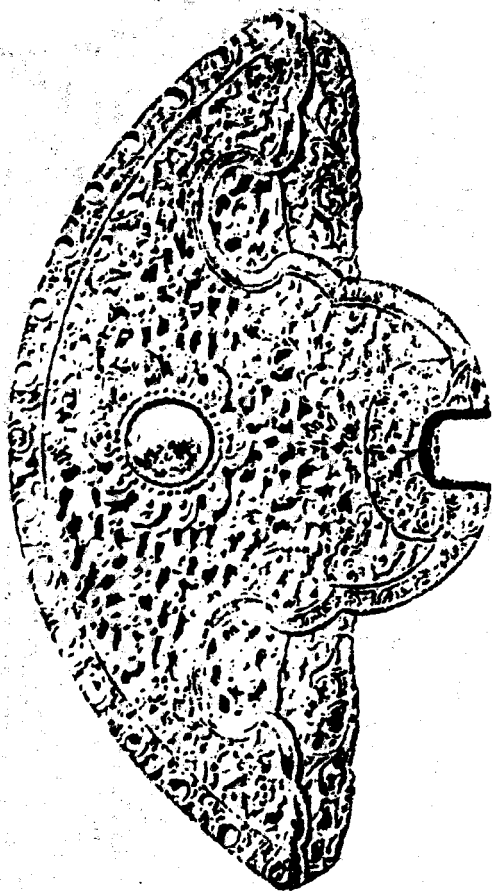
Phụ bản LXV: Hình chạm nổi trên đầu bia



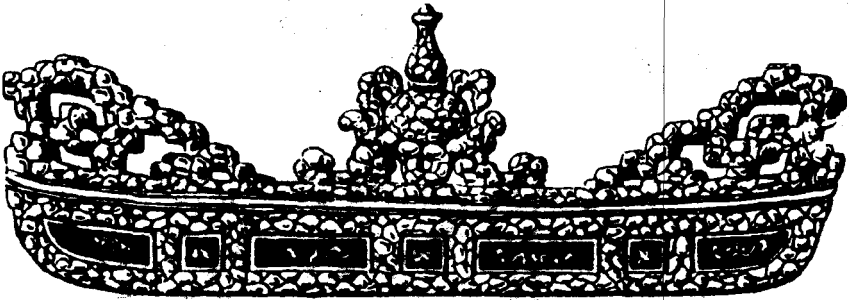
Phụ bản LXVI: Hình nổi trên đầu bia



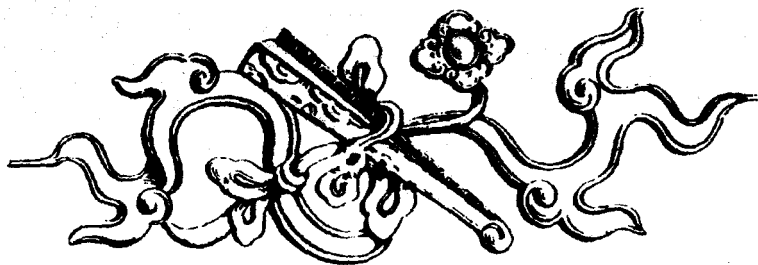
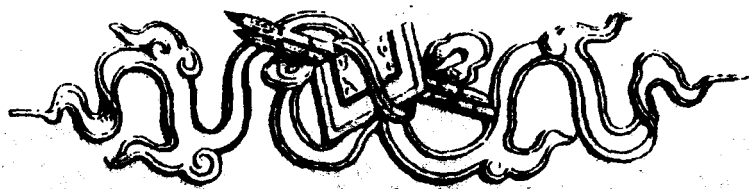
Phụ bản LXVII: Hình nổi trên đầu bìa



Phụ bản LXVIII: Phần đỡ mũi luyên của vòng cang



Phụ bản LXIX: Trang trí lườn nóc



Phụ bản LXX: "Bát bửu"

IV. HOA VÀ LÁ, CÀNH VÀ QUẢ

Trong nghệ thuật trang trí An nam, giới thực vật được biểu thị bằng lá, hoa hoặc cây thân thảo, và quả.

Lá cây được chỉ bởi một đặc ngữ nói chung là tiếng “lá” khi mô típ được trình bày đơn giản (Phụ bản LXXXV, LXXXIX) và “dây lá” khi mô típ có một kích thước nào đó (Phụ bản LXXXVII). Khi dây lá trình bày chạy trong một khung viền hẹp, thì mô típ ấy được gọi là liên đẳng hay lan đẳng (Phụ bản LXXXIV).

Đôi khi, lá cây được tái tạo theo phương diện tự nhiên của thảo mộc (Phụ bản XCIII); nhưng thông thường hơn, lá hay dây lá thường được kiểu thức hóa.

Khi lá cây mọc ra từ một tâm điểm có nhiều thịt cây, thì người ta có bẹ (Phụ bản LXXX, CX v.v...); bẹ thường được dùng để trang trí góc trên các mái hoặc đôi khi để trang hoàng trên đỉnh một cột trụ (Phụ bản CXV). Trong trường hợp trang hoàng cột trụ này, ở Bắc Kỳ người ta dùng bốn con phượng hoàng dựa vào nhau, một mô típ không hề có trong các vùng Huế.

Thực khó lòng để gán một danh từ gì cho những ngọn lá được các nghệ nhân An nam đã sử dụng: chính họ cũng không biết cách trình bày đó gọi là gì; bởi vì họ thay đổi hình thức lá cây theo kiểu của họ muốn trình bày mà thôi. Tuy nhiên, người ta có thể nói đến ngọn lá lật, đã làm phát sinh ra đầu con rồng nhìn chính diện (Phụ bản LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV).

Nhưng một số nhà nghệ nhân lại không biết cái tên đó. Hoặc họ gọi đó là một ngọn lá, hoặc là một mô típ mặt nả, hoặc là mặt rồng (Phụ bản CXXXVI).

Một mô típ thường được dùng như đường viền của mái nhà hoặc của các đồ gỗ là lá đề, đặc trưng của nó là do ba đường phồng lên, mà đường ở giữa tận cùng bằng một cái nhót, gợi hình ảnh xa xa của ngọn lá bồ đề. Ở Huế, những nghệ nhân khác gọi mẫu trang trí này là vân kiên. Pháp dịch sát nghĩa là “những vai áo có hình đám mây”. Thực tế, những người lính An nam đã mang những cái áo dẫu, trên vai và quanh cổ áo, được trang trí những mẫu vải màu, có cùng hình dáng như vân kiên. Cuối cùng, thì những người khác lại chỉ mô típ này bằng từ tam sơn tức là hình ba ngọn núi, bởi vì ba vòng phồng lên của hình này (Phụ bản LXXI, LXXII). Cũng xin xem hình chiếc áo của các vị thần được giới thiệu ở các phụ bản CCVIII, CCXI. Ví dụ này cho thấy những nghệ nhân An nam, vì không biết về đặc ngữ của nghệ phẩm của họ, nên gọi các mô típ mà họ đã dùng khi thì danh từ này khi thì danh từ khác theo sự giống nhau mà họ đã thấy giữa các mô típ ấy với một vật này hay một vật khác đã quen thuộc với họ.

Rất khó xác định những cái hoa đã được kiểu thức hóa, cũng như không dễ gì để đặt tên cho những lá cây thích ứng.

Cái hoa có các thùy cánh rộng chiếm vị trí trung tâm của các mô típ về lá (Các phụ bản LXXV, LXXVI, LXXVIII v.v...) thì hình như đó là hoa mẫu đơn. Nhưng lại có sự khác biệt rất lớn này giữa các nghệ nhân, mà chúng tôi cho đây là một sự mù mờ. một vài người thì gọi nó là *bông Tây*. Một vài người khác thì lại dành cái tên này cho một loại nụ hoa được cách điệu hóa kết hợp một số mô típ hoa và lá với nhau (Phụ bản LXXV). Cái tên *bông Tây* này thường được dùng trong số những người thợ chạm, có hai nghệ nhân chạm đã xác nhận với tôi như vậy. Có thể người ta phải nhìn nhận đó là một ảnh hưởng đã do các mô típ trang trí từ nước Pháp ở thế kỷ thứ XVIII hoặc đầu thế kỷ thứ XIX đến.

Bông đào cách điệu hóa chỉ có bốn cánh (Phụ bản XII) ở đầu nhót cánh hoa có hơi nhọn. Bông mai lại có năm thùy cánh (Phụ

bản IX, X), đầu cánh hoa tròn. Hoa có hình cái kính ở các ao hồ gọi là bông bèo có thể có bốn cánh, ở đường viền bị khoét vào, và cuộn lại trên mình nó, có dạng một hoa thị. Hoa cây chanh gọi là mô-típ bông chanh, có tám cánh, bốn cánh dài, khá thon nhỏ và bốn cánh chen vào các cánh dài, ngắn hơn (Phụ bản II). Bông thuy có bốn thùy cánh dài tạo thành bởi những vòng tròn cắt nhau, có khi người ta lại chen vào giữa các cánh ấy những cánh ngắn hơn (Phụ bản XIV, XV, III). Chúng ta thấy rằng có lẽ nguồn gốc của cách đặt tên gọi này là thế này: một cái vỏ quả thị vàng được cắt thành nhiều sọc và được giữ cho dính lại với nhau ở chỗ cuộn trái như một con mắt.

Bông quý được cấu tạo bởi nhiều lớp chồng chất các cánh hoa tròn nhỏ.

Bây giờ chúng tôi nói đến những loại cây cỏ còn chưa đạt đến trình độ kiểu thức hóa này. Hầu như tất cả chúng được sắp vào các nhóm cây truyền thống.

Chúng ta có nhóm tứ hữu tức là bốn người bạn thân: Cây mai (Phụ bản XCVI), cây lan (Phụ bản XCV) cây cúc (Phụ bản XCV) và cây trúc.

Có một nhóm rất gần với nhóm tứ hữu này là nhóm "tứ thì" tức là bốn mùa: cây mai, đại biểu cho mùa xuân; cây hoa sen, đại biểu cho mùa hạ (Phụ bản XCV); cây hoa cúc, đại biểu cho mùa thu; cuối cùng là cây tùng, đại biểu cho mùa đông (Phụ bản XCVII).

Những người khác lại chấp nhận nhóm tứ quý là: mai, liên, cúc, trúc.

Ngữ nguyên có chất thơ này nằm trong các truyền thống cổ điển, mà các nghệ nhân đã chuyển từ xưởng này đến xưởng khác.

Người ta dùng các mô-típ này, tức là lá và hoa, cành toàn vẹn, trên các tấm ván của đồ gỗ; trên các mẫu của sườn nhà v.v... Hoa

sen thì trước hết đã xâm nhập vào sự trang trí các vật có liên quan đến đạo Phật. Hoa sen cách điệu theo một cách đặc biệt (Phụ bản C, CI, CII) gợi lại hình ảnh đài sen đức Phật tọa.

Thường thường, sự biến hóa thay đổi cây cỏ này đều bị quy theo ước lệ truyền thống: cành hoa mai hoặc cành hoa đào biến đổi thành chim phượng hoàng; cây tre và cây tùng thì biến đổi thành con rồng (Phụ bản XCVII) hoa sen biến thành con rùa; hoa cúc biến thành con nghê; hoa lan biến thành con rồng. Nhưng, tài biến chế của nghệ nhân đã làm cho nghệ của họ thành tự do và tất cả các loại cây cỏ đều có thể kết hợp với từng mỗi một trong số các con vật có năng lực huyền kỳ.

Một loài hoa không bao giờ bước vào các phạm vi biến hóa mà chúng tôi vừa nói: đó là hoa mẫu đơn. Người An nam gọi hoa này với cái tên Trung Hoa của nó là hoa mẫu đơn. Vì thế hoa mẫu đơn không hề mọc trên đất nước An nam, nhưng người An nam đã đem cái tên này gán cho một loài cây khác, mọc trong tình trạng hoang dại trên các ngọn đồi, và người ta đem về trồng vào chậu, gọi là cây hồng trang, mà cái tán hoa của nó hơi tương tự giống với hoa mẫu đơn, và người nghệ nhân tin rằng cái hoa mà họ trình bày bằng cách chạm hoặc vẽ là cái hoa mà họ đã thấy trong xứ họ. Đó là một điều sai lầm vậy.

Hoa mẫu đơn thường biến thành con nghê, đôi khi biến thành con phượng hoàng (Phụ bản XCVIII) hoặc biến thành một trong những động vật siêu nhiên khác.

Khi người nghệ nhân vẫn giữ lại theo truyền thống, thì nhiều cái hoa khác nhau lại rất dễ trùng nhau. Nhưng, hoặc do không biết, hoặc do sự biến chế kiểu cách, hoặc do sự không chú ý, lại xảy ra việc trộn lẫn các mô - tip. Vào lúc đầu, một cành cây có lá kéo dài của loài hoa cúc, rồi lại có những cái lá ngắn hơn và tròn hơn của loài hoa mẫu đơn, và cuối cùng ở các đầu mút cành lại

mang những chùm hoa mai. Tôi đã từng lưu ý rằng chính những người nghệ nhân làm việc liêu lĩnh, mà đối với những người châu Âu, thì chính người nghệ nhân đã để cho sở thích phóng túng đáng tiếc (Phụ bản XCV).

Những thứ quả mà thợ chạm hoặc thợ vẽ An nam đã dùng là: lê; đào; Phật thủ; lựu; mãng cầu hoặc còn gọi là quả na; hiếm thấy hơn thì có nho; "qua" cũng như là trái bầu (Các phụ bản CV, CVI, CVII, CVIII).

Quả lê biến thành con nghê, đào biến thành con rùa, Phật thủ biến thành đầu rồng nhìn chính diện (Phụ bản CIX), mãng cầu biến thành con chim phượng.

Bốn trong các thứ quả ấy là: lê, lựu, đào và na, đối với một số nghệ nhân, được sắp vào trọng phạm trù *tứ hữu*.

Đa số các loại hoa ấy có đức tính ma thuật. Gỗ đào được dùng vào việc khu tà trục quỷ. Ở Trung Hoa, những ấn tín phù thủy của đạo giáo dùng để chế tạo bùa phép của họ thường được làm bằng gỗ đào. Chính là bằng thứ gỗ cây đào, người ta đã đeo thành những cái tên bùa chống lại những ma quỷ đến quấy phá cuộc sống của trẻ em. Những con bệnh bị sốt, mà người ta muốn cho nó thoát khỏi quỷ ám, người ta tin ma quỷ là nguyên nhân gây ra bệnh, đều bị đánh bởi những đôi hèo bằng gỗ đào.

Cây đào rất hiếm ở nước An nam, cho nên hình như những điều tín ngưỡng ấy đã không thâm nhập vào đời sống tín ngưỡng An nam. Nếu người ta dùng quả đào vào nghệ thuật trang trí, là do một niềm tin rằng, cũng có nguồn gốc từ Trung Hoa, quả ấy là biểu tượng cho sự bất tử. Bà Tây Vương Mẫu đến dâng vua Hán Võ Đế bảy quả đào hái trên một cây đào tiên, ba nghìn năm mới nở hoa một lần, và cũng phải đợi đến ba nghìn năm thì quả mới chín; điều đó là biểu tượng cho tuổi thọ trường sinh. Mỗi năm bà Tây Vương Mẫu mở hội đãi tiệc chư tiên một lần, và bà đã tặng

chư tiên những quả đào trường sinh bất tử ấy. Chính nhờ ăn những quả đào này mà rất nhiều vị tiên đã đạt đến hạnh phúc bất tuyệt. Vị thuốc tiên bất tử, mà các chuyện cổ tích của đạo giáo đã kể đến, đều nằm trong những quả đào này. Người ta dùng hột quả đào, đeo thành hình cái khóa móc, như những bùa chú để móc kéo cuộc sống lại cho trẻ em bệnh hoạn. Vị thần của tuổi sống lâu gọi là Thọ Tinh đôi khi lại cho là xuất hiện từ cây đào. Chính do những chuyện cổ tích ấy, những niềm tin ấy mà người ta đã kết hợp cây đào vào nghệ thuật An nam. Quả đào là biểu tượng cho sự sống lâu, mang lại hạnh phúc.

Hơn nữa, trong văn chương nước Nam, quả đào có nước da mịn màng, hồng đào là biểu tượng cho người con gái, ít ra nữa thì đôi khi đó là trái táo hồng mà tiếng An nam cũng gọi cùng tên là trái đào.

Quả lựu là biểu thị cho sự phong phú. Vô số hạt màu hồng của quả lựu là sự bảo đảm cho con đàn cháu đống. Quả này chính là một món quà mà ở Trung Hoa, người ta tặng cho đôi tân hôn, như là mang lại niềm hạnh phúc, bởi vô số hạt của quả này đều được chỉ bởi chữ *Tử*, thường chỉ nghĩa “con cái”.

Hoa sen cũng có cùng một ý nghĩa tượng trưng như thế; vì những hạt sen nhiều vô số đã có sẵn trong gương sen. Hơn nữa thứ hoa này là một biểu hiện của Phật giáo.

Quả lê cũng là một sự bảo đảm cho người ta có đông con cháu, vì tiếng Trung Hoa quả này gọi là *lê tử*, đọc âm Trung Hoa nghe gần như hai chữ *lập tử* tức là tạo nên cả một thế hệ, có nhiều con cái. Bởi cách đọc khác nhau, cho nên trò chơi chữ này đã không được người An nam nhận thức đến.

Trái bí rợ, tức là trái qua, ở Trung Hoa thường được xem như là biểu tượng cho sự sung mãn, bởi vì vô số hạt của nó. Người ta cũng đã gặp trái này trên những tấm pa nô chạm, nhưng khá hiếm (Phụ bản CVI)

Trái bầu có hai đoạn phồng lên, với một đoạn eo ở giữa quả; đôi khi người ta thấy những mô-típ này trên những tấm pa nô, và đã dự phần vào trong “bát bửu”, chúng ta đã thấy rồi. Chúng tôi cũng cần lưu ý việc dùng trái bầu như một mô-típ ở chính giữa lườn nóc; nhưng công dụng của trái bầu chỉ dành riêng cho cung điện hoàng gia và chùa Phật giáo. Hình như trái bầu là một biểu tượng của Phật giáo, chỉ sự phong phú, sự giàu có (Phụ bản VII, XLIX).

Ở Trung Quốc, hoa mẫu đơn được xem như là hoa chúa. Màu đỏ của hoa biểu thị sự vui tươi, hạnh phúc, sự giàu sang, bởi vì ở Trung Hoa và ở An nam, chính màu này người ta dùng trong các dịp vui, trong các ngày lành. Hoa mẫu đơn cũng biết thị cho một người vợ được yêu chiều. Vị tiên Lữ Đồng Tân, người nâng đỡ các nhà văn, thường được biểu thị đang chiêm ngắm trước đóa mẫu đơn có một người đàn bà trẻ từ trong hoa đó thoát ra.

Ở Trung Quốc, bông mai là vị thuốc phòng ngừa để chống lại ma quỷ ác độc; ở An nam, trong mấy câu thơ, hoa mai lại được biểu thị cho người thiếu nữ:

Lách mình vô bẻ bông mai;

Bẻ rồi, cửa đóng then gài, uy nghi.

“Bằng cách cúi thấp mình xuống, tôi lén vào vườn hái hoa mai; sau khi đã bẻ được một nhánh, tôi lại nhẹ nhàng khép cửa lại, kéo cái chốt cửa; tất cả vẫn đúng đắn và nguyên vị”.

Cây trúc cũng được xem như là một biểu tượng bất tử, cũng như cây tùng, lá luôn luôn xanh. Ở Trung Hoa trong một vài tranh có hình nổi của dân gian, hình ảnh cây tùng biểu thị ông thần thọ. Trong thơ An nam cây tùng cũng như cây lựu là hình ảnh người con gái:

Một bên bốn lựu, một bên bốn tùng;

Anh cũng muốn thờ chung cả hai bên.

Bức tranh biểu thị cây tùng với con lộc gọi là tranh tùng lộc, người ta thường thấy như là mô típ trang trí mang một ý nghĩa tượng trưng: cây tùng cho tuổi thọ, đến già lá vẫn còn xanh; đôi khi người ta làm tăng thêm ý niệm thọ bằng cách đặt bên gốc tùng một con chim hạc, hoặc một con cò trắng là biểu tượng khác của tuổi thọ. Con lộc, nhắc lại chữ lộc có nghĩa là: “Những ân huệ nhận được từ nhà nước do chức vụ mà người ta đã thi hành trọn vẹn, thông suốt, giàu có, hạnh phúc”. Vậy, ở đây chúng ta có một lời cầu chúc tuổi thọ và giàu sang, mang lại hạnh phúc. Mô-típ *tùng hạc*, cũng phải được giải thích theo ý nghĩa đó.

Chúng ta đã thấy ở trên, con vật nào, theo “bách cổ họa” thì được kết hợp với cỏ cây gì.

Đa số những trang trí góc, nghĩa là những mô típ dùng để nhấn mạnh độ cong lên của một đường thẳng, nhất là trong kiến trúc, thì đều mượn ở giới thực vật. Bởi vậy ở đây tôi sẽ kể đến:

Bằng cách đi từ mẫu đơn giản nhất đến mẫu phức tạp nhất, chúng ta có:

Mỏ neo (Phụ bản CX)

Mỏ Cu, người ta có thể định rõ hơn là “mỏ chim cu gáy” (Phụ bản CX, 2)

Guột bẹ (Phụ bản CX, 4)

Guột vân, guột mây hay nói một cách khác là mọt vân, mọt mây (Phụ bản CX, 5, 6)

Lá

Hồi văn

Bốn con vật gọi là tứ linh: con rùa, con nghê, nhất là con chim phượng hoàng và con rồng.

Con cá.

Trong số những vật trang trí ở đây, có một vài vật có thể xem như là xuất phát từ một vật đã có trước. Vậy nên, vật trang trí mô cu chỉ là cái mỏ neo đã được sắp xếp lại một mặt ở bên dưới. Còn vật trang trí guộc mây thì có thể xem như mô cu mà điểm cuối của nó được làm cho tròn lại và phát triển những cuộn lên. Guột bẹ chỉ là cái bẹ đơn, mà đầu những ngọn lá bẹ ấy được đưa tròn và cuộn lại trên chính nó. Lá chỉ là một cái bẹ mà những ngọn lá của bẹ, bằng cách phát triển lên, kéo dài ra quá kích thước và xếp cuộn lại. Hoặc, nói một cách đúng hơn, thì guộc mây, bẹ, guột bẹ và lá, chỉ là sự phát triển dần dần hai yếu tố đơn giản sơ khai, đó là mỏ neo sau đó người ta thêm vào cái guột mô cu nhỏ.

Dù thế nào, thì hồi văn và các con vật đều là những yếu tố thuộc phạm vi khác. Nhưng chúng cùng đi vào một loạt trang trí bởi các phương cách biến đổi. Sự biến đổi lá là lối biến đổi cổ điển gọi là lá hóa. Sự trang trí này, tức là dùng mô-típ lá, đôi khi chỉ dùng lá thuần túy; nhưng, rất thường, ở dưới cành cây lại được cấu tạo bằng một cái đầu của con giao long (Phụ bản CXVI). Hoặc là, trên cái mặt chính của cành, người ta ghép thêm cái cổ của một con rồng đang vươn đầu lên một cách ngạo nghễ; hoặc ghép thêm cái cổ của một con phượng hoàng. Với mô-típ hồi văn cũng vậy. Đôi khi guột mây lại hình như có mang một con mắt để đem lại toàn diện một cái đầu con thủy long. Và chẳng phải là cái mô cu lớn bự đôi khi đã cho hình ảnh con cá đơn giản hóa đang quẫy đuôi của nó trên đỉnh mái nhà đó sao?

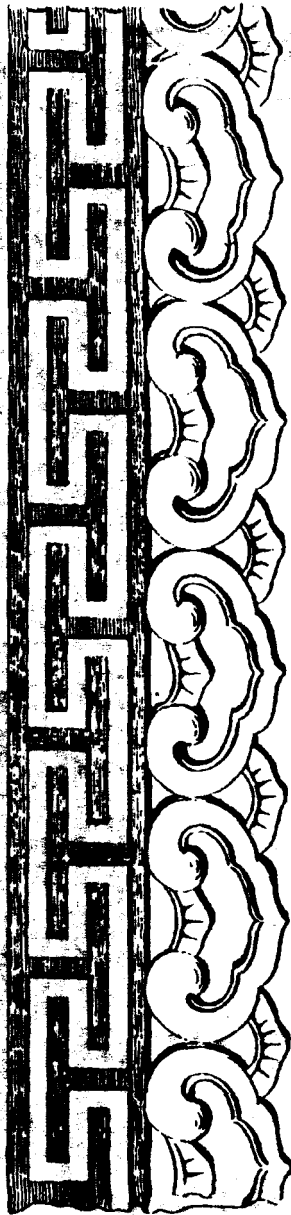
Có một trắc diện khá lớn về vấn đề sử dụng những vật trang trí nhọn này. Tuy nhiên, cũng có vài nguyên tắc tổng quát cần theo:

Ở một ngôi nhà thường có ba điểm được trang trí: hai đầu mút của lườn nóc; các đầu mút lườn chái hình tam giác có kèo vuông góc với lườn nóc; đầu mút các lườn của mái nhà, hay lườn hai bên cách với lườn nóc.

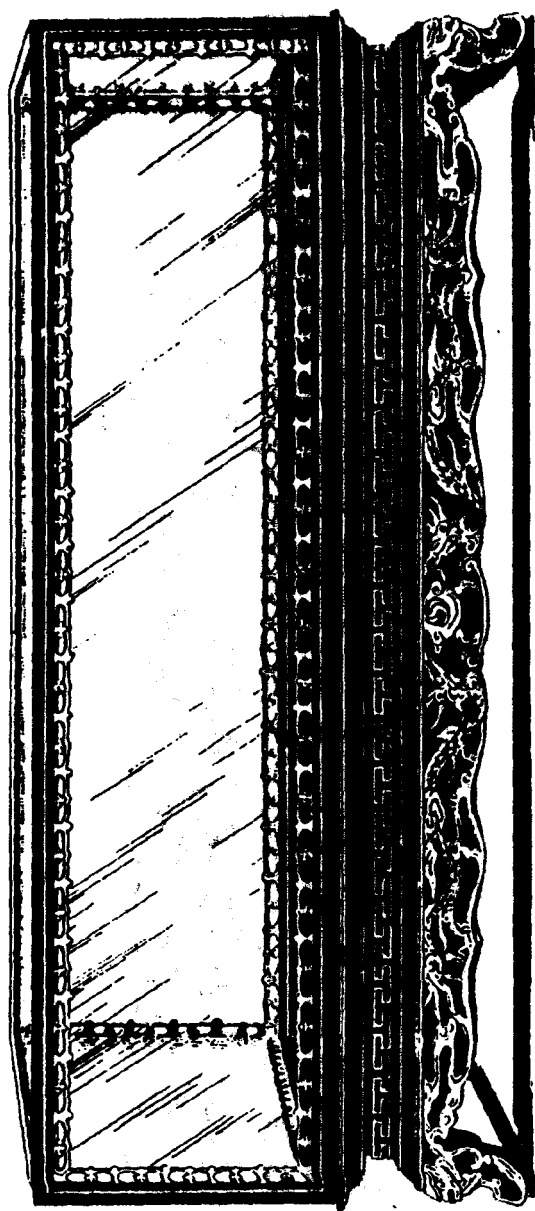
Đôi khi chỉ những đầu mút các lườn chái được trang trí với mỏ neo ở lườn nóc là tương ứng với một mỏ cu. Khi lườn nóc mang một bệ hoặc nhất là mẫu lá, thì lườn chái được trang trí với một mỏ cu. Những ví dụ này cũng đủ cho một ý niệm về sự trang trí đơn. Khi những động vật có thể lực huyền bí xuất hiện - đó là trường hợp đối với cung điện hoặc là đền chùa - thì luôn luôn con rồng chiếm vị trí ở lườn nóc; ít ra là ngôi đền đó không dành để thờ một vị nữ thần, thì con chim phượng hoàng đã thay thế vị trí con rồng. Khi cả bốn con vật linh đều được trình bày, thì con nghê luôn luôn đứng sau con phượng hoàng và con rồng nghĩa là ở vị trí dưới thấp hơn, con rùa lại còn ở vị trí thấp hơn nữa. Và tất cả những con vật linh ấy đều được đi kèm hoặc là với bệ hoặc là với hồi văn, hoặc ít ra nữa là với mỏ cu và mỏ neo, đôi khi đồng thời người ta sử dụng tất cả sự trang trí đó, nhưng luôn luôn với một tiến bộ xuống dần. Đó là một sự trang hoàng lớn. Trong sự trang hoàng trung bình, ở lườn nóc, chúng ta có con rồng hoặc con phượng; ở các lườn chái thì có lá biến thành rồng, có sóng nước hoặc không; ở các lườn bên thì trình bày hoa văn đơn hoặc có sự biến đổi; hai mô típ sau cùng này thường được kèm theo bệ hoặc mỏ cu, hoặc mỏ neo, như là mô típ tận cùng. Nhưng, như tôi đã nói điều này, những nguyên tắc này được áp dụng với sự phiến diện lớn.

(Xin xem phụ bản CXXXIX, CXL, CLVIII v.v...)

L.CADIÈRE



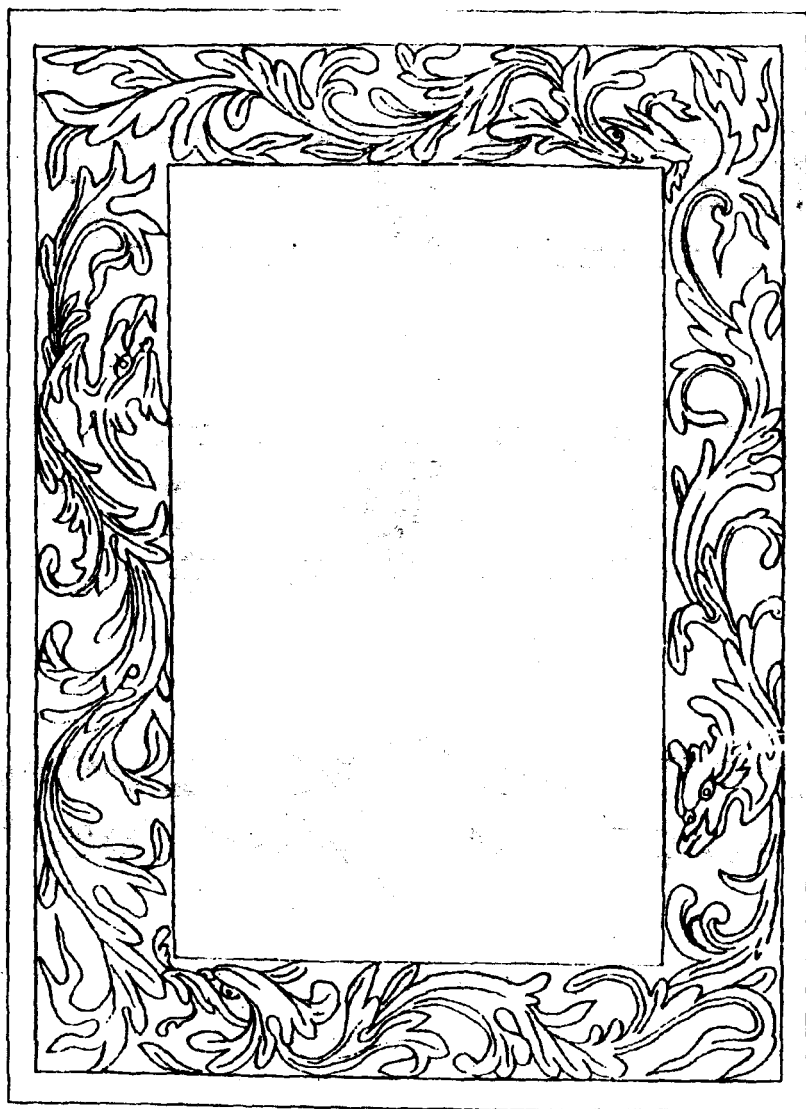
Phụ bản LXXI: Tua vân viên mái



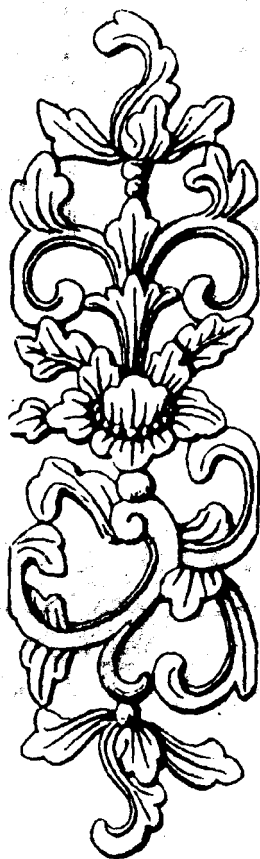
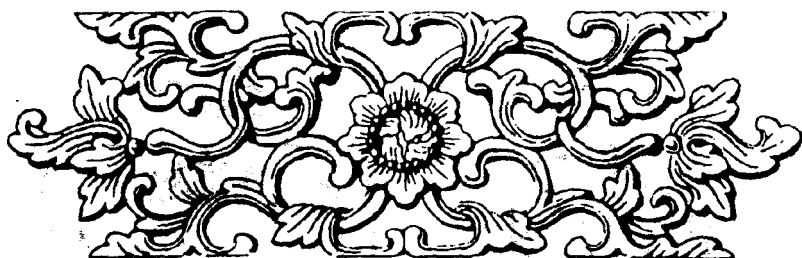
Phụ bản LXXII: Tủ kính đựng nữ trang



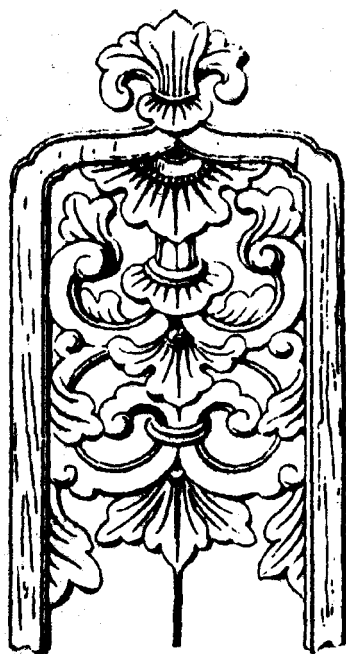
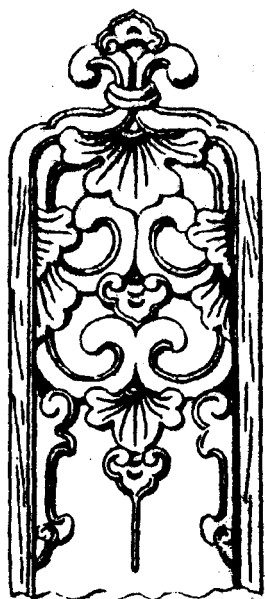
Phụ bản LXXIII: Tám bảng chạm



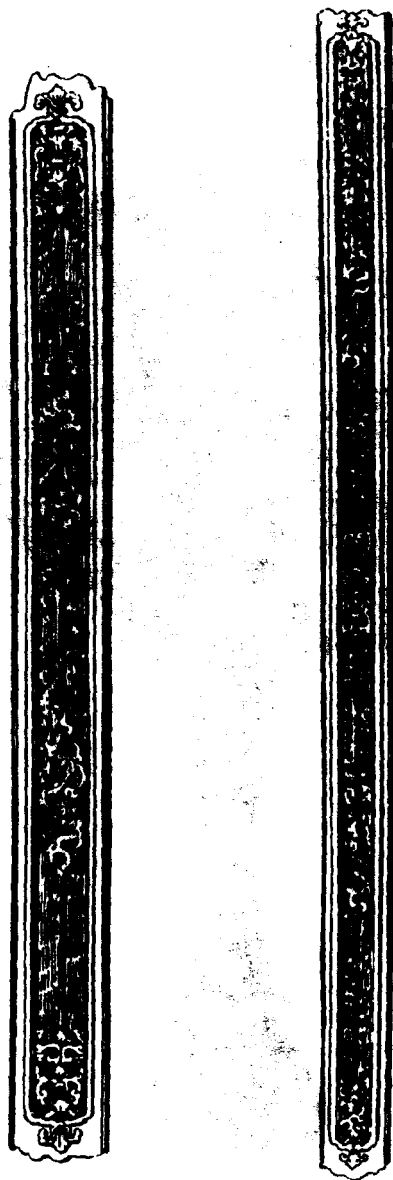
Phụ bản LXXIV: Khung viền bằng lá



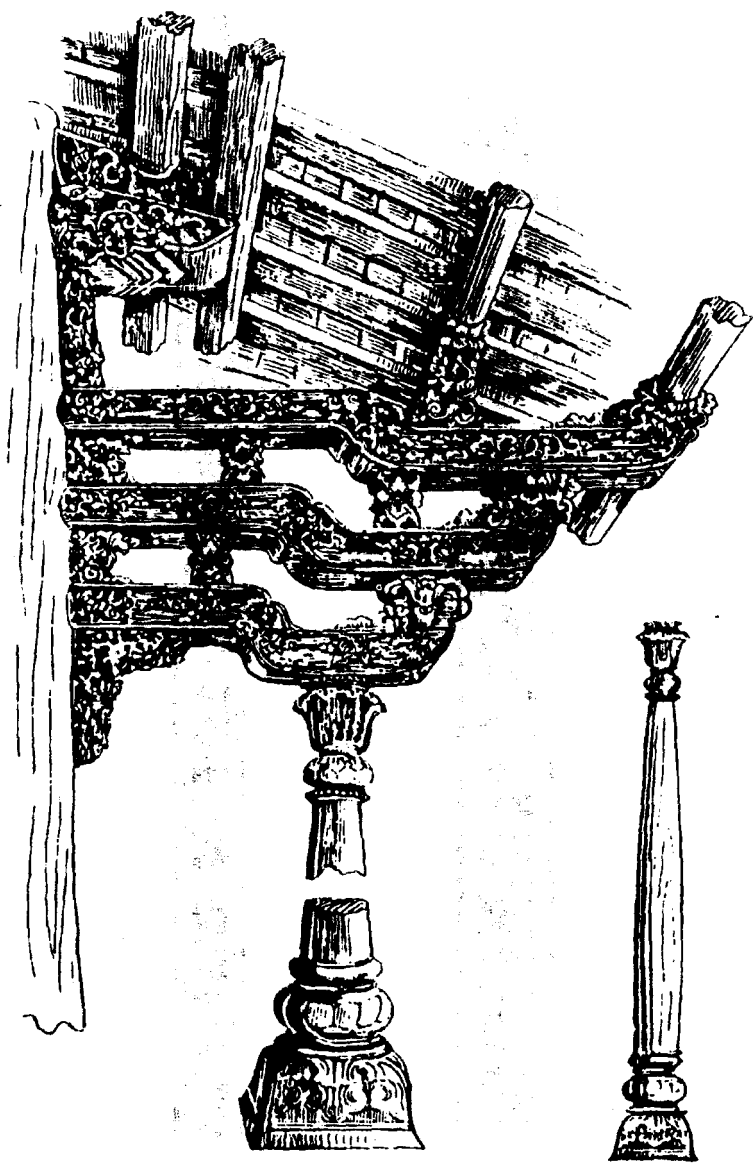
Phụ bản LXXV: Hoa và lá



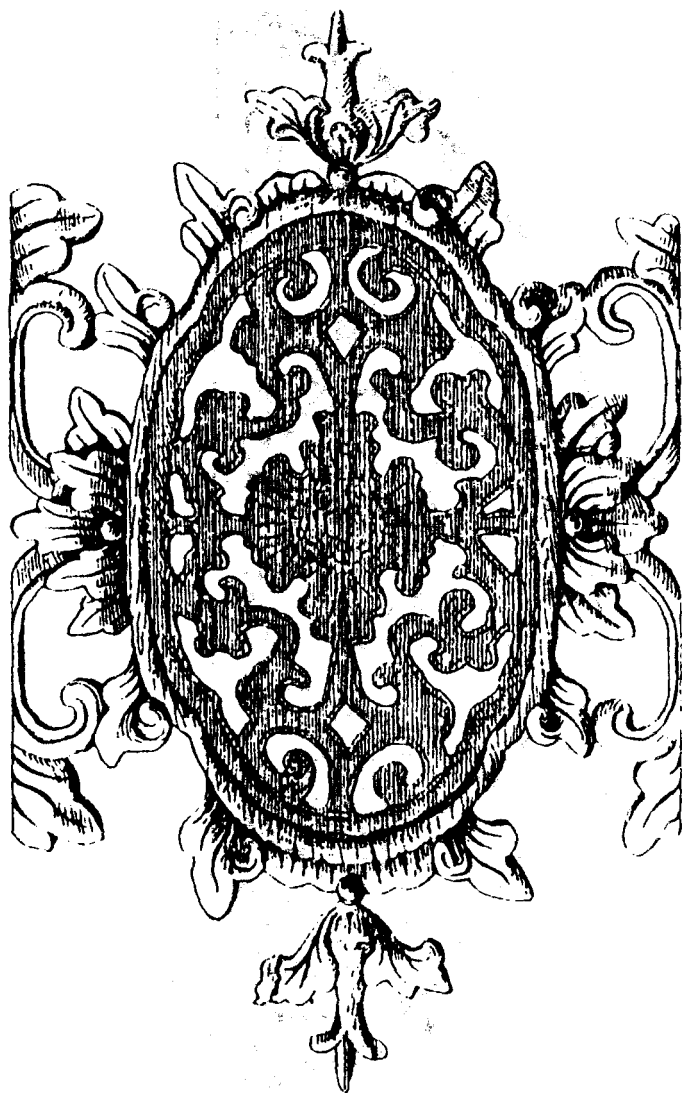
Phụ bản LXXVI: Hoa và lá



Phụ bản LXXVII: Đá chạm

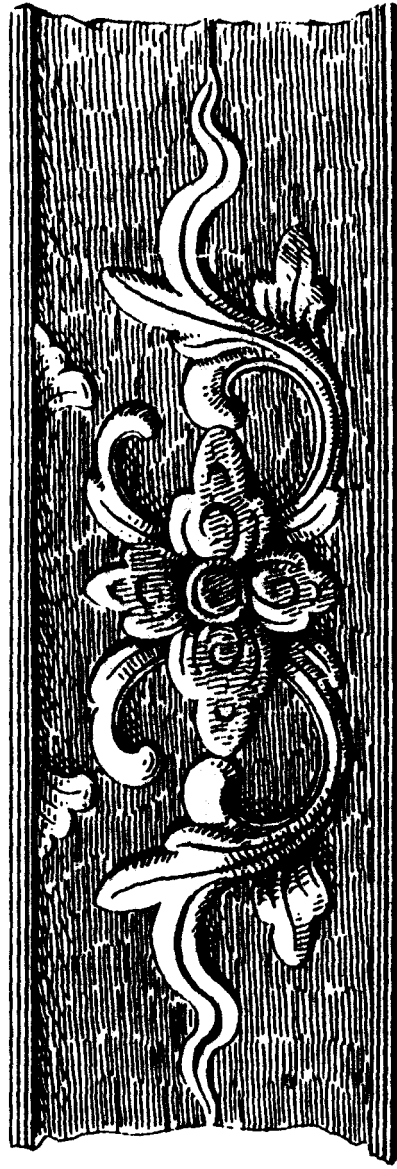


Phụ bản LXXVIII: Sườn nhà chạm





Phụ bản LXXX: Hình nổi ở cửa chạm



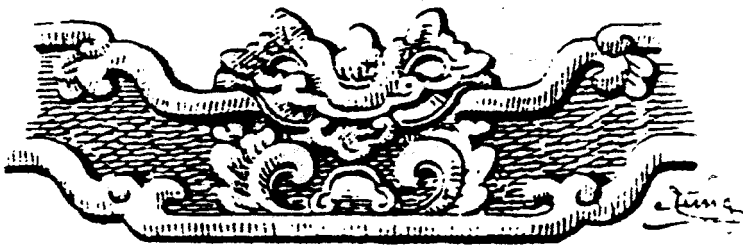
Phụ bản LXXXI: Hoa kiểu thức hóa



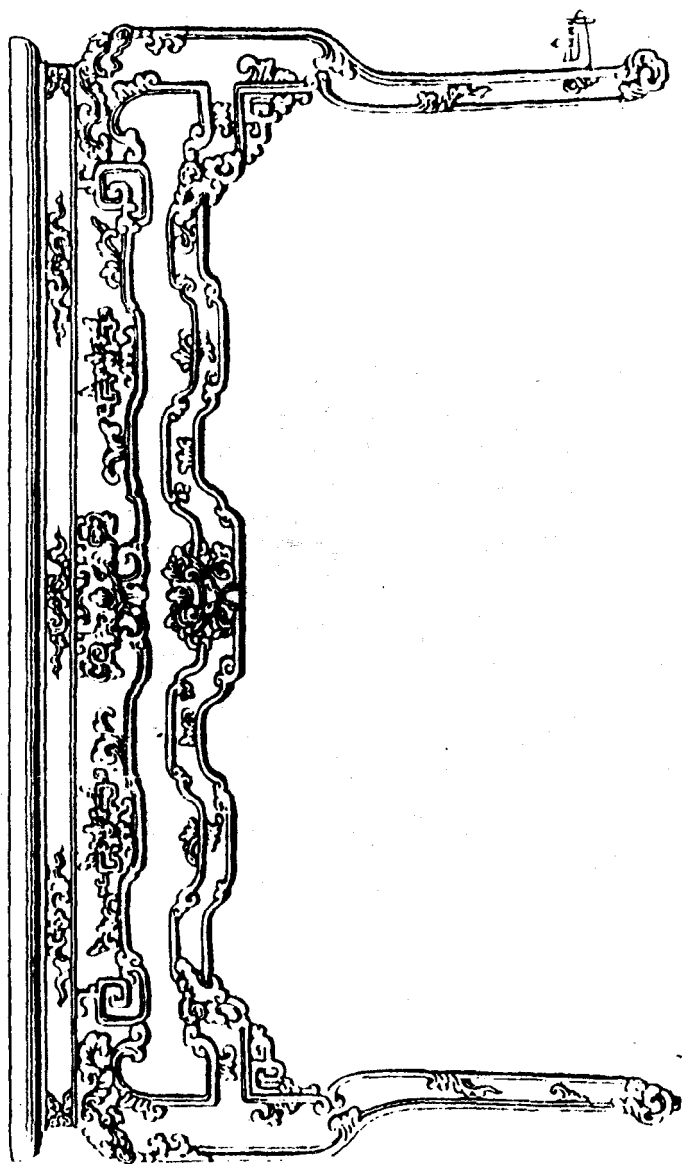
Phụ bản LXXXII: Hoa cách điệu hóa



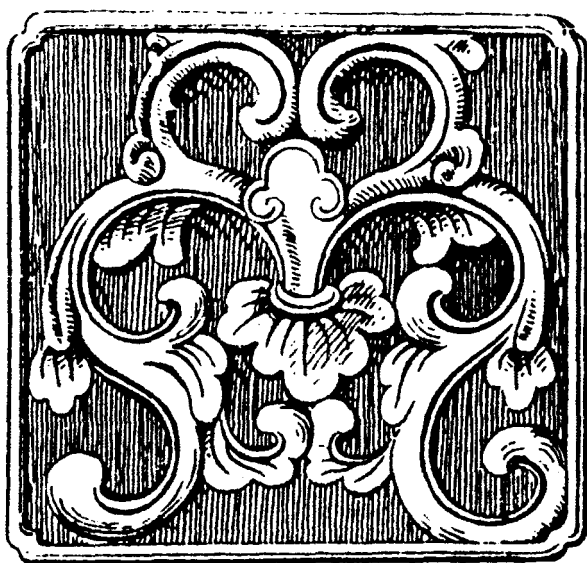
Phụ bản LXXXIII: Hoa và lá biến thành đầu rồng



Phụ bản LXXXIV: Hoa và hời văn biến thành đầu rồng



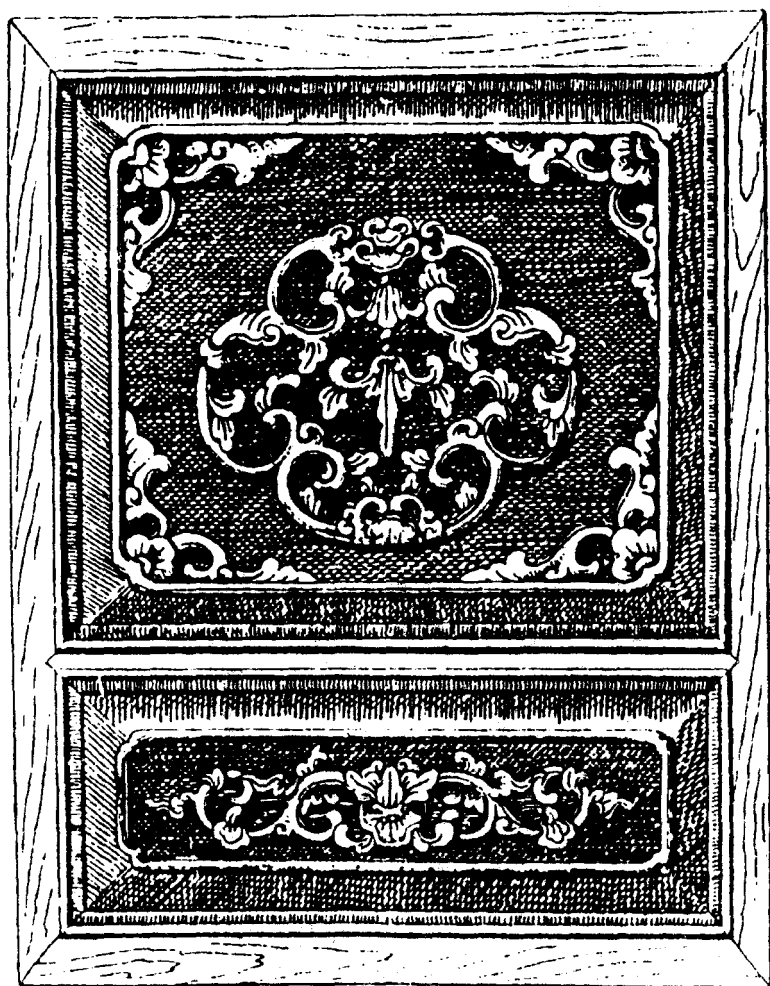
Phụ bản LXXXV: Bàn chạm trổ



Phụ bản LXXXVI: Lá cây



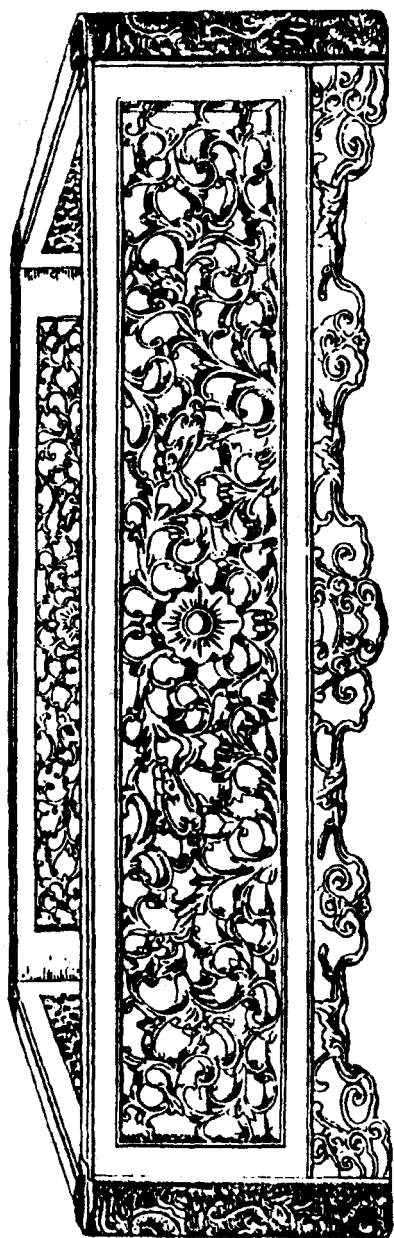
Phụ bản LXXXVII: Hoa và lá cách điệu hóa



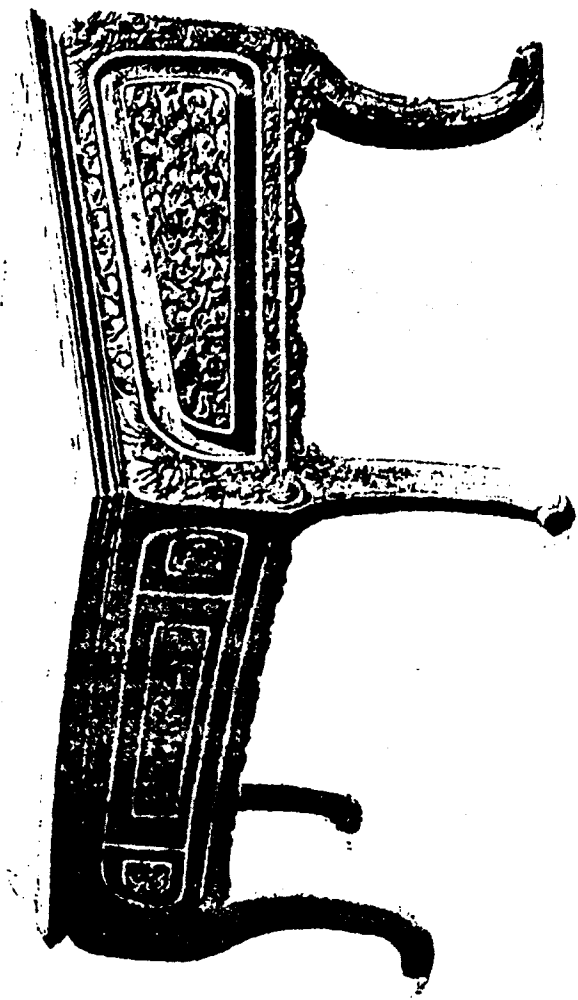
Phụ bản LXXXVIII: Hoa và lá



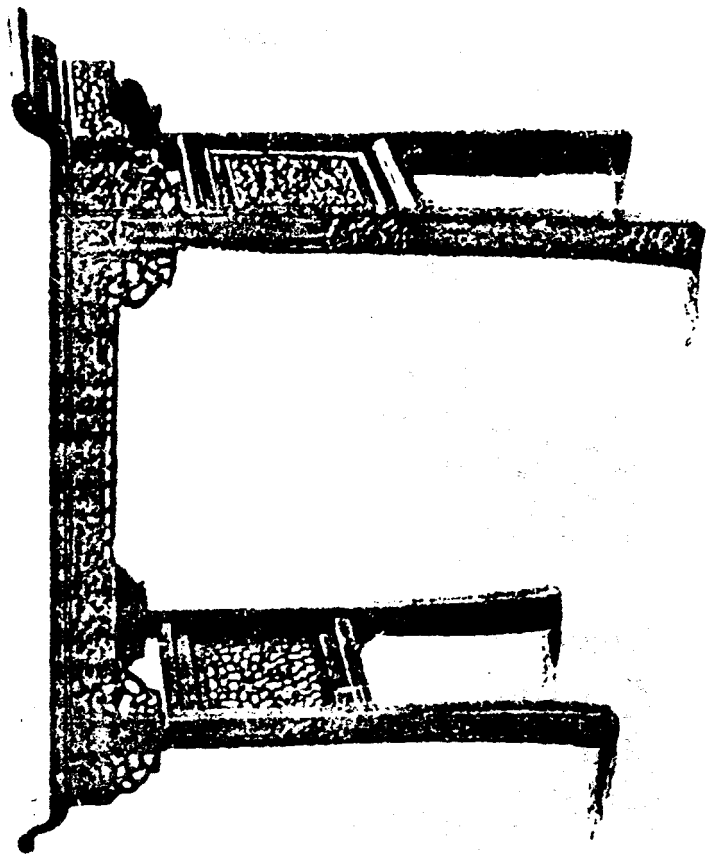
Phụ bản LXXXIX: Cảnh hoa biến thành đầu rồng



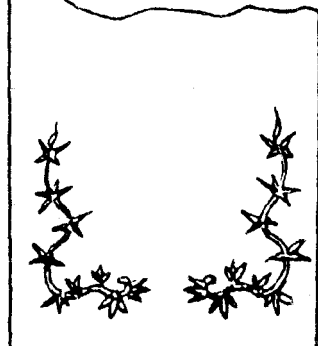
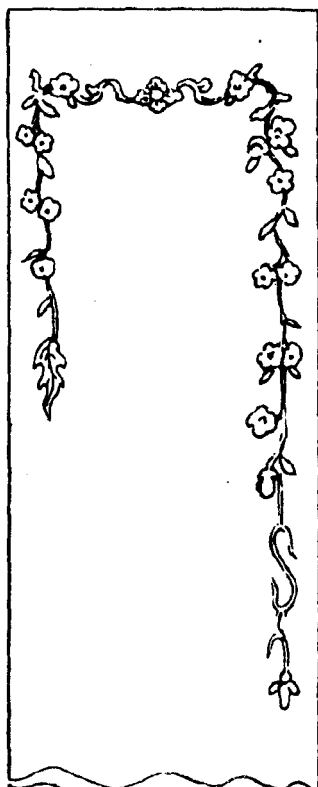
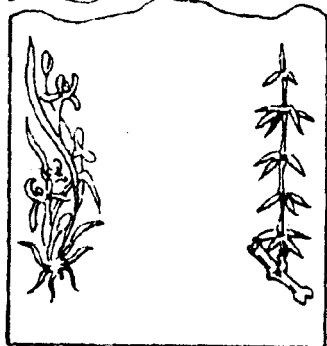
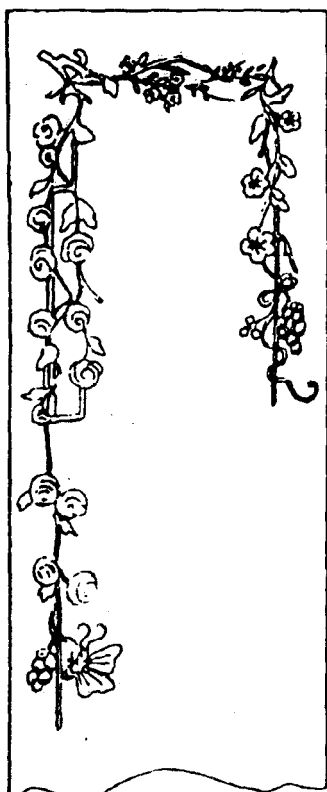
Phụ bản XC: Khay trầu



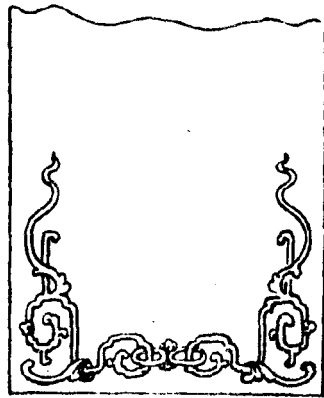
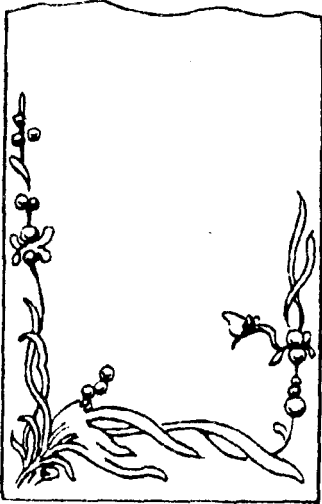
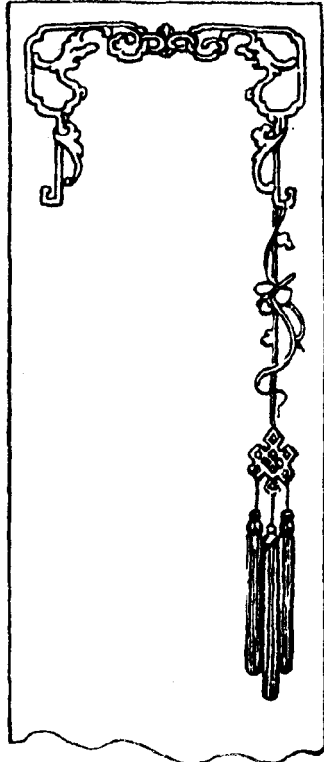
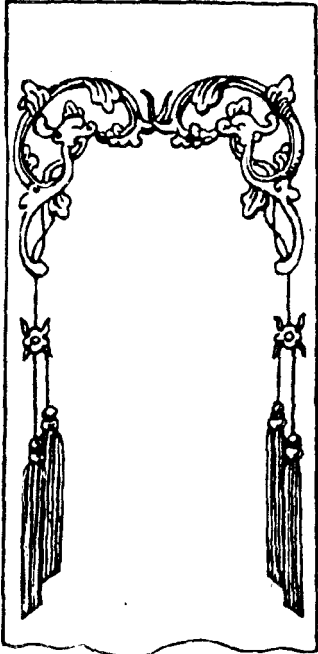
Phụ bản XCI: Bàn giấy của nhà văn (bản kẽm của Ô. Daydé).



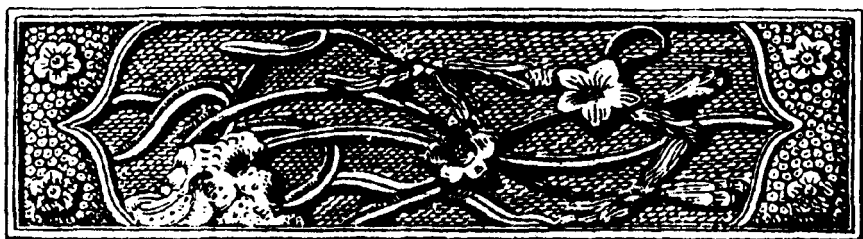
Phụ bản XCII: Bàn có hai đầu uốn lên (bản kèm của Ô. Daydé)



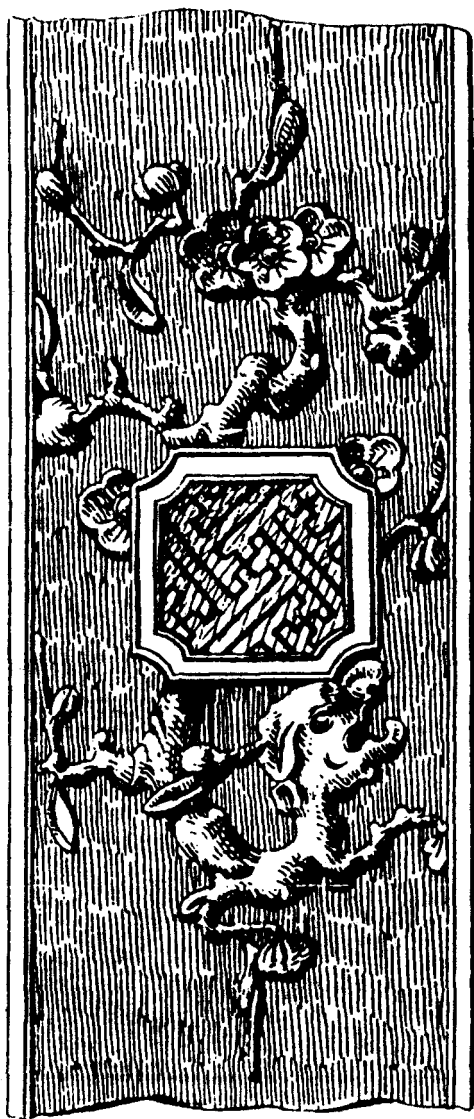
Phụ bản XCIII: Hoa và lá



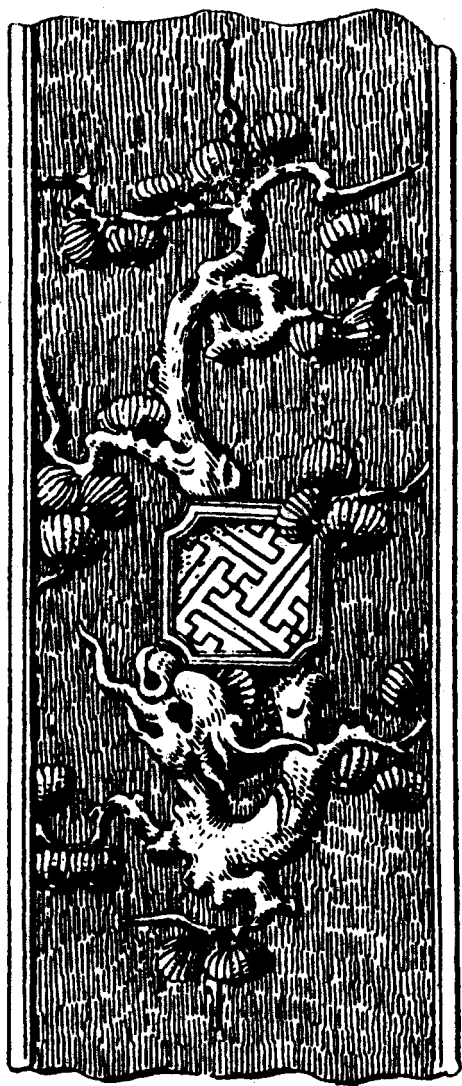
Phụ bản XCIV: Hoa và lá



Phụ bản XCV: Cây thân thảo và hoa



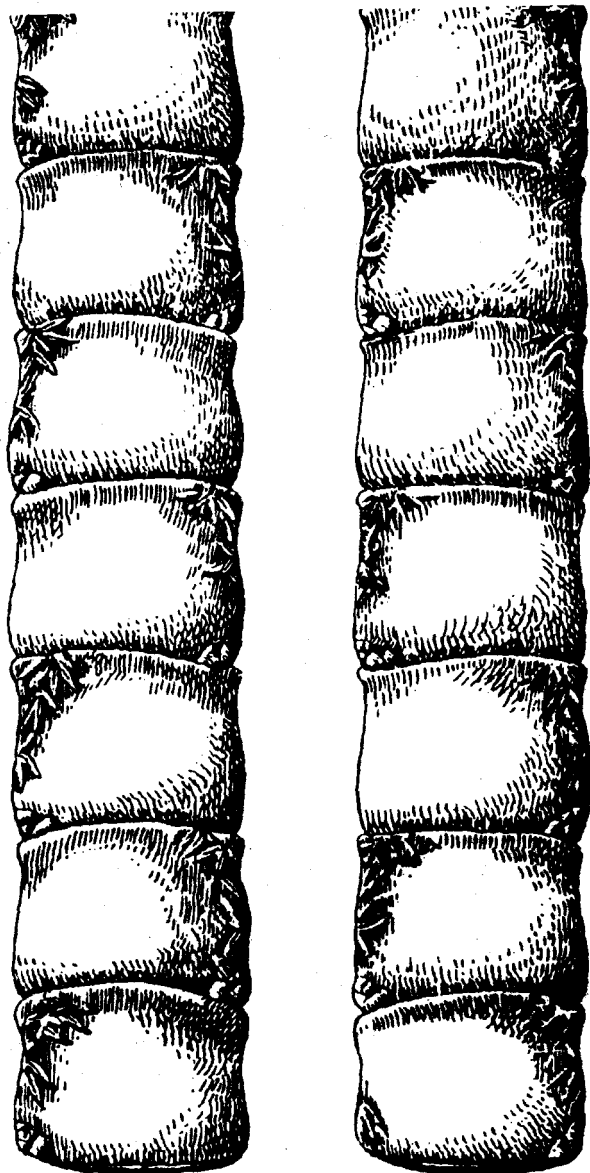
Phụ bản XCVI:
Cảnh mai hóa kỳ lân



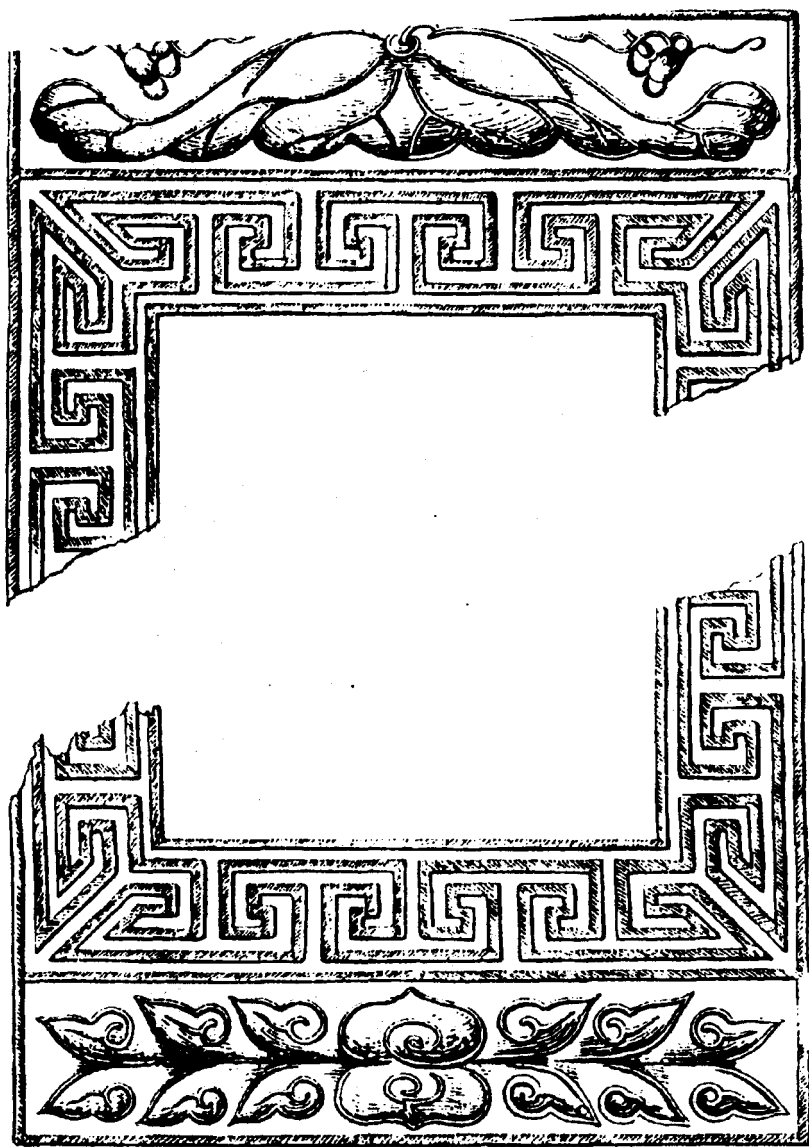
Phụ bản XCVII: Cảnh tùng hóa rồng



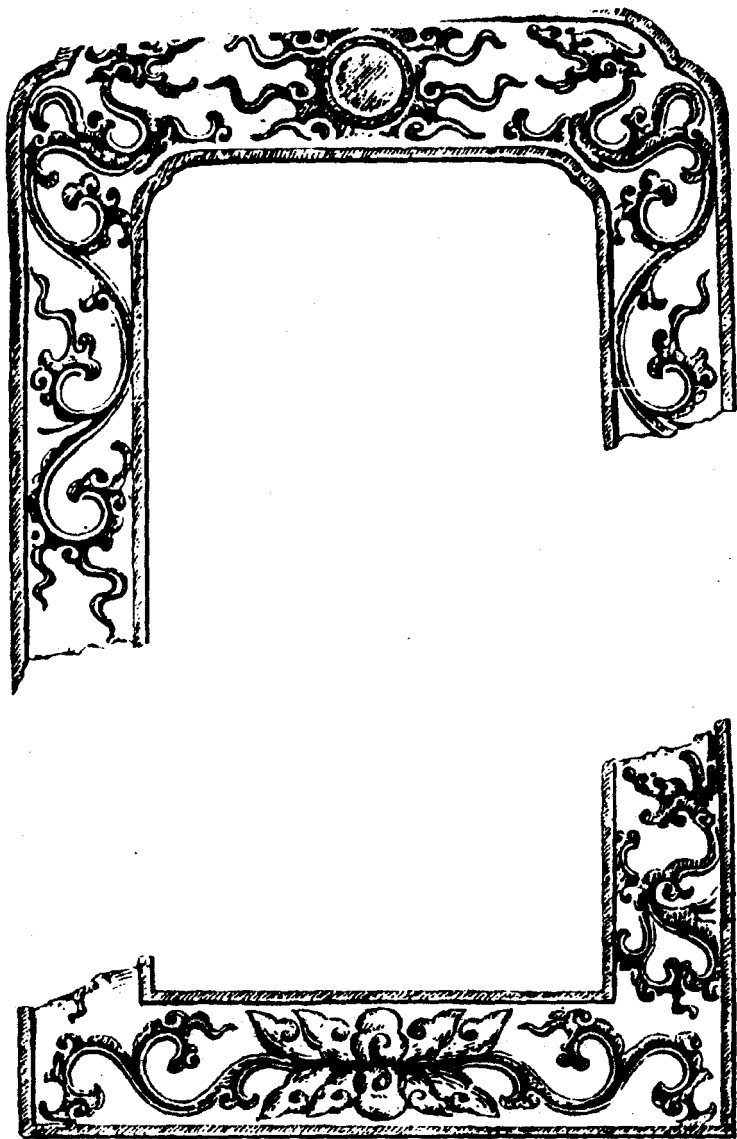
Phụ bản XCVIII:
Cảnh mẫu đơn hóa hóa lân



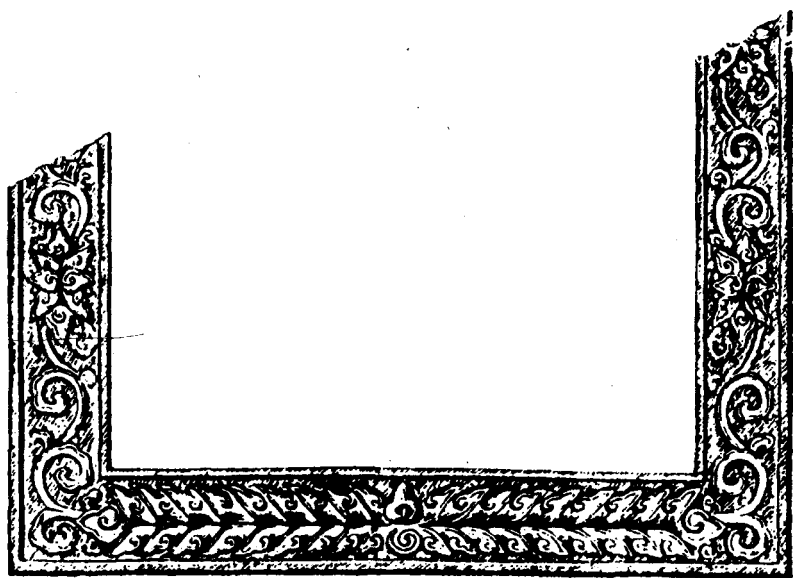
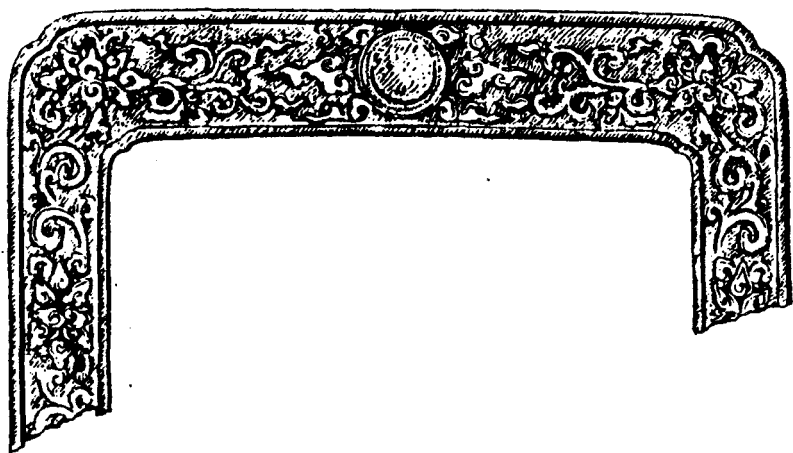
Phụ bản XCIX: Bảng câu đối hình đốt tre



Phụ bản C: Hoa cánh sen được cách điệu hóa



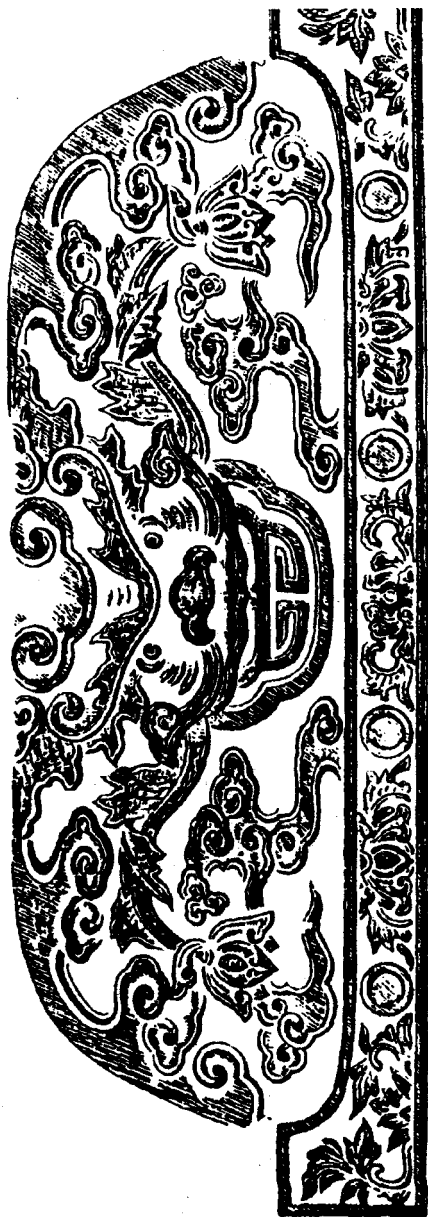
Phụ bản C1: Hoa sen cách điệu hóa



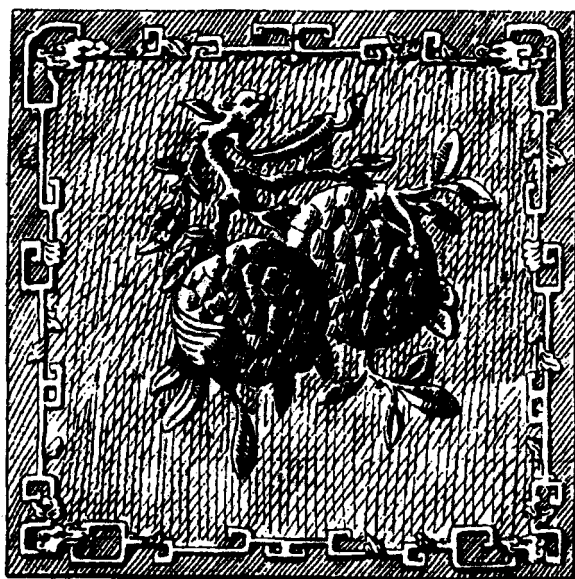
Phụ bản CII: Hoa sen



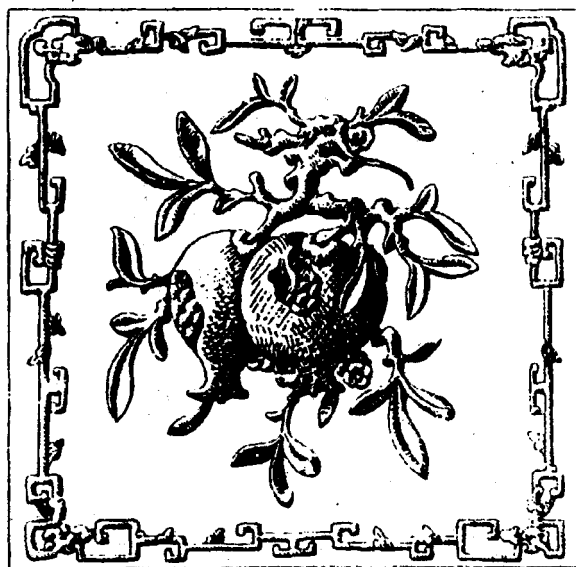
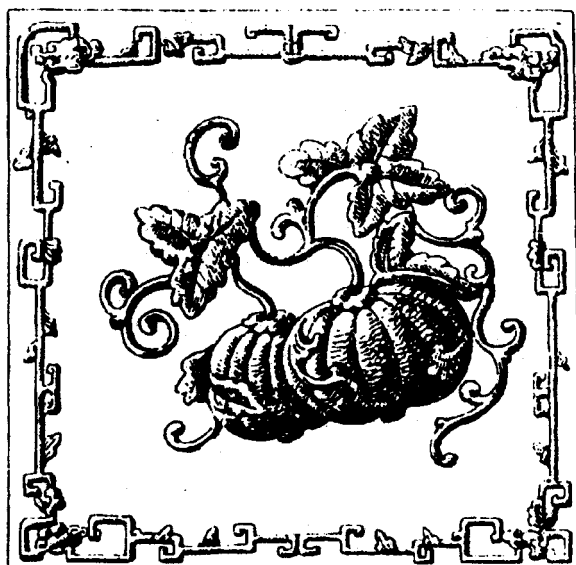
Phụ bản CIII: Hoa sen hóa thành đầu rồng



Phụ bản CIV: Hoa sen hóa thành đầu rồng



Phụ bản CV: Quả lê và quả mãng cầu



Phụ bản CVI: Quả bí ngô và quả lựu



Phụ bản CVII: Quả lựu và quả đào



Phụ bản CVIII: Quả đào



Phụ bản CIX: Quả phật thủ hóa thành dầu rồng



1



2



3



4

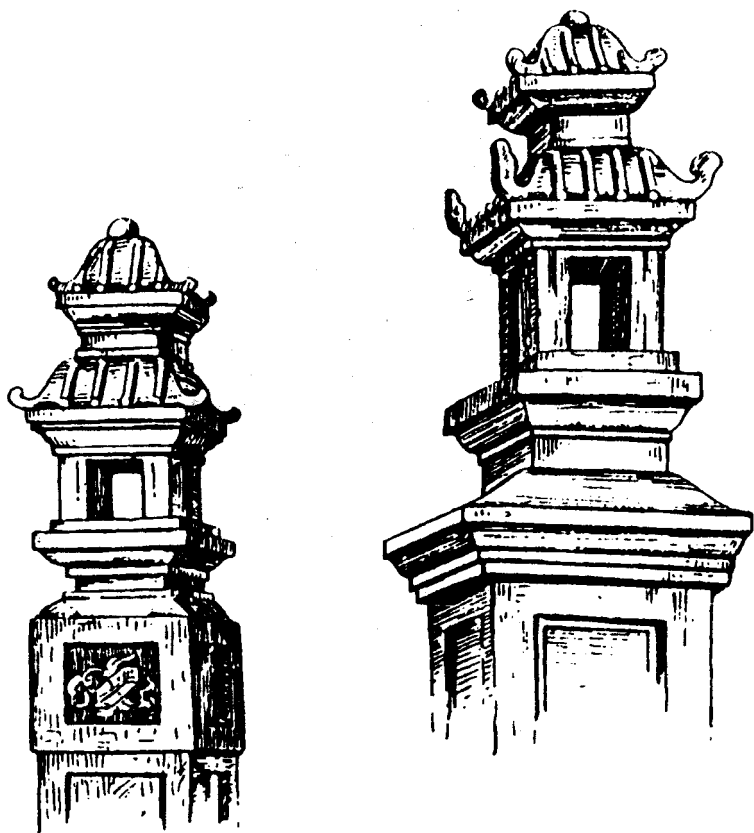


5

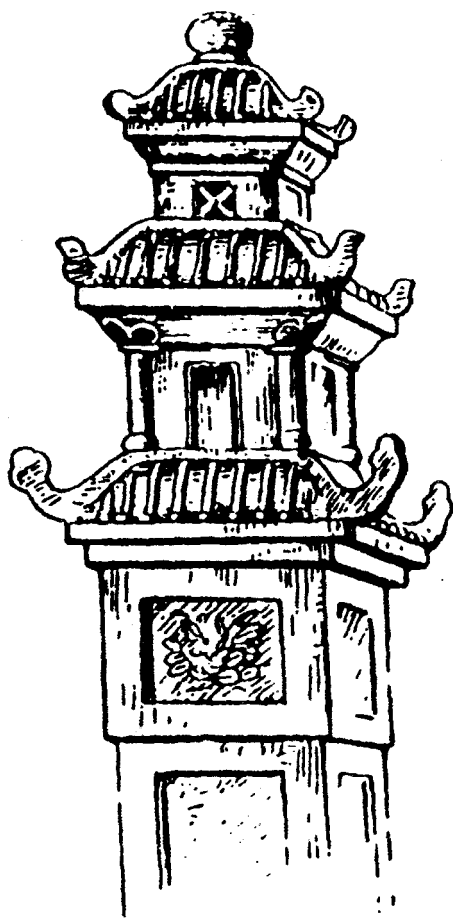


6

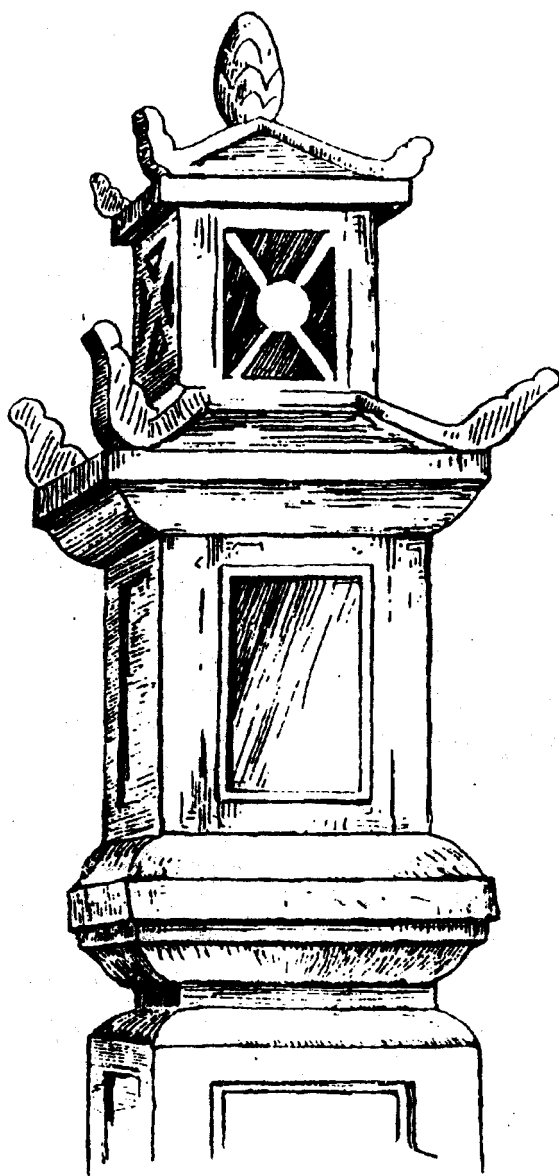
Phụ bản CX: Những trang trí dấu ở góc



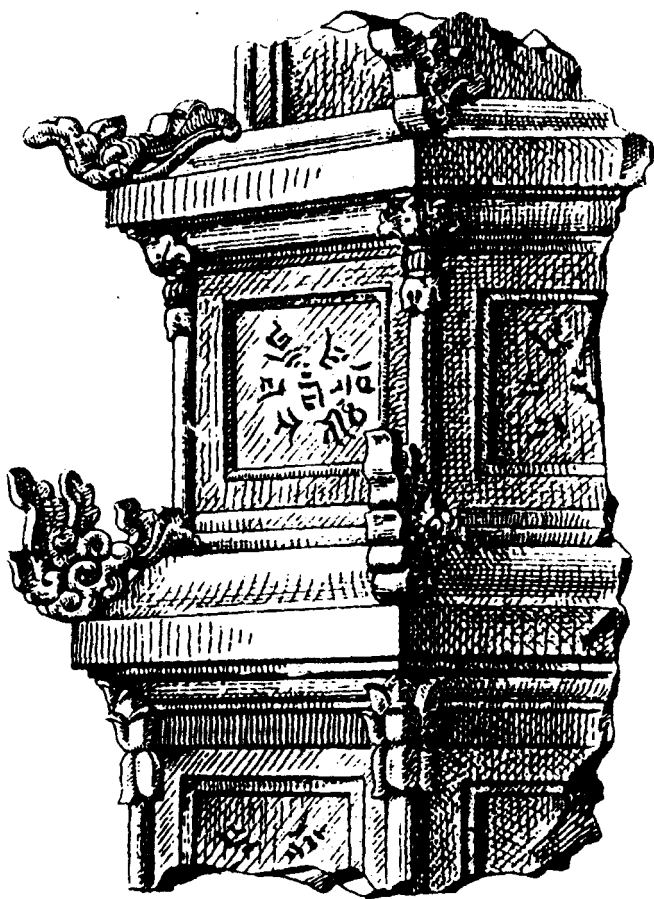
Phụ bản CXI: Lồng đèn bằng nê



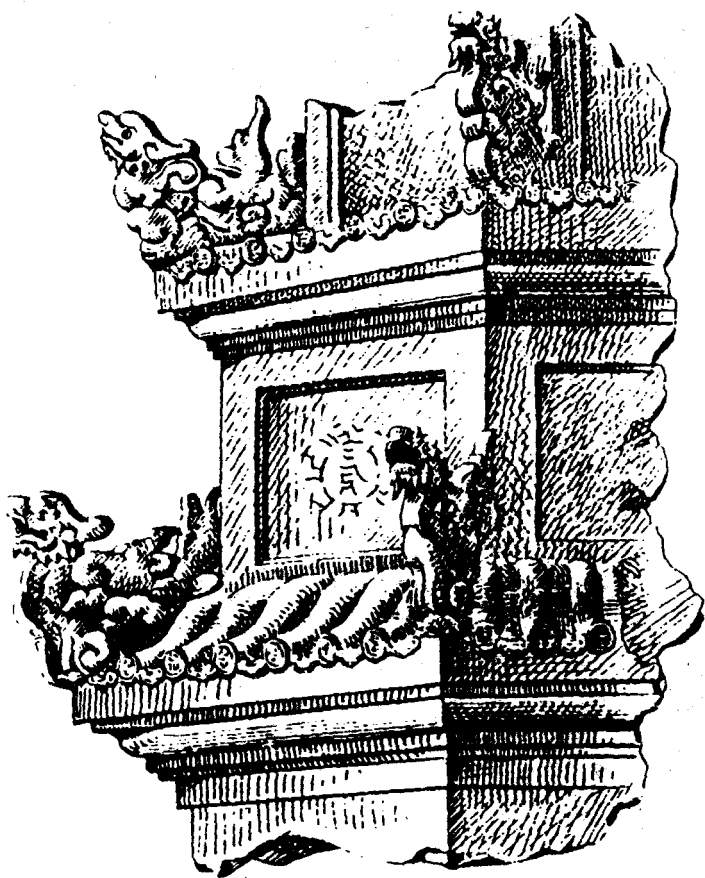
Phụ bản CXII: Lồng đèn



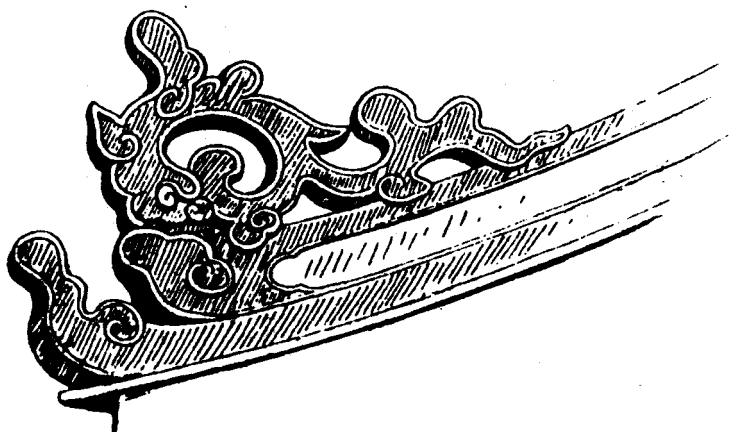
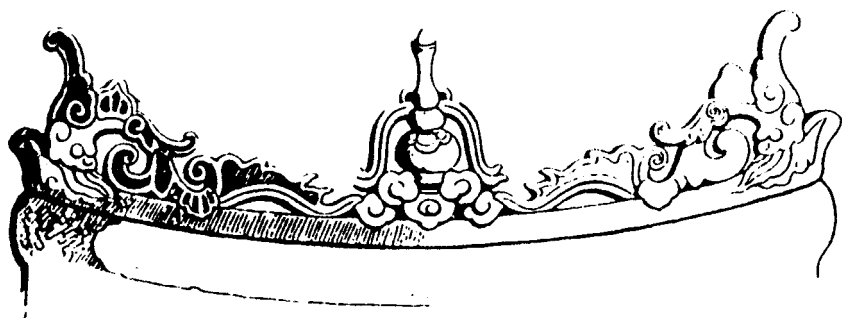
Phụ bản CXIII: Lồng đèn



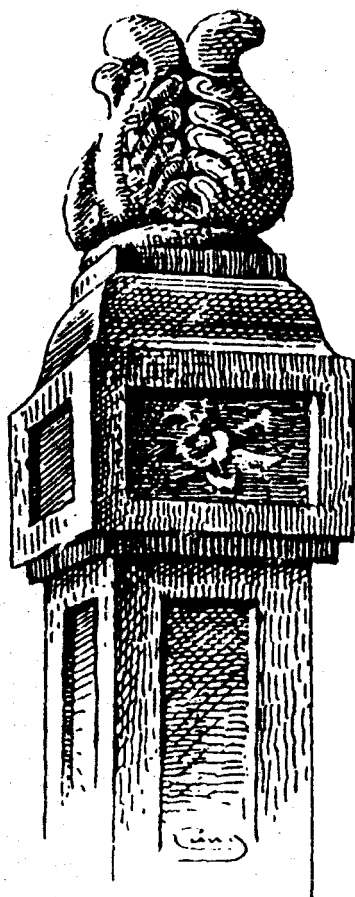
Phụ bản CXIV: Những trang trí dấu góc ở tháp mộ nhà sư



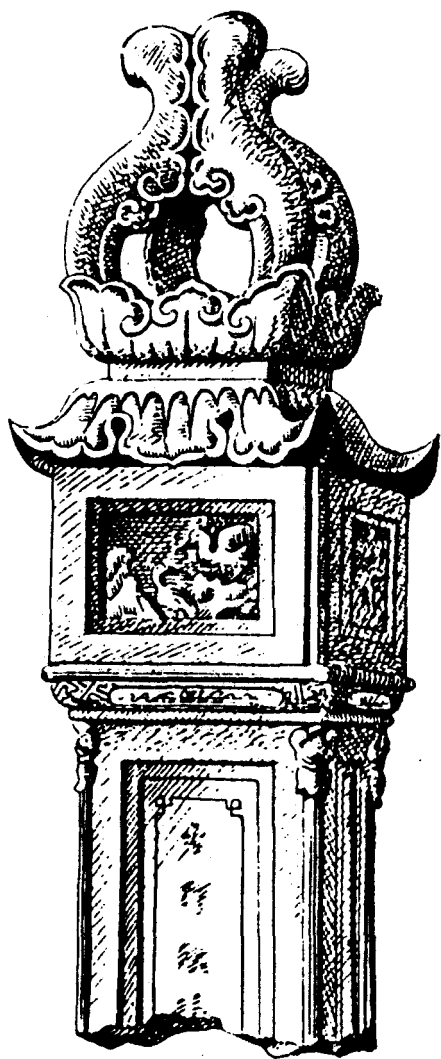
Phụ bản CXV: Trang trí dấu góc ở tháp Phật giáo



Phụ bản CXVI: Những trang trí ở lườn góc, lườn mái



Phụ bản CXVII:
Trang trí ở trên đầu cột trụ



Phụ bản CXVIII:
Trang trí ở trên đầu cột trụ

V. CÁC ĐỘNG VẬT

1. Con rồng

Trong số các động vật trang trí của An nam, thì có “bốn con vật có năng lực siêu nhiên” gọi là tứ linh, chiếm vị trí hàng đầu. Đó là: con rồng, con nghê, con chim phượng hoàng và con rùa. Công dụng của chúng mang đặc tính tôn giáo, vì sự biểu thị của chúng là lời cầu nguyện các thế lực thần bí: do hình ảnh của chúng, các con vật này đem lại nhiều phẩm chất mà chúng có hoặc chúng tượng trưng.

Cũng mang những ý nghĩa tương tự như vậy, nhưng ở một cấp độ ít thua, có nhiều con vật khác đã tạo ra cả một nền mỹ thuật An nam: con hạc, con sư tử, con dơi, con cá. Tất cả đều nói lên một lời cầu chúc mang ít nhiều đặc tính tôn giáo. Và cũng vậy, con hổ đã mang tính chất này theo một cách đáng lưu ý hơn, bởi vì hình ảnh con hổ đôi khi là đối tượng của một sự thờ tự riêng, bởi có việc thắp hương cúng “ông hổ” và người ta dùng hình hổ như là một thứ bùa yểm đầy tính ma thuật để vô hiệu hóa hoặc đuổi xa những ảnh hưởng xấu của loại tà ma quỷ quái.

Ngoài ra, người ta đã thấy điều này, một số trái cây nào đó, ngay cả nhiều chữ Hán, cũng mang trong mình chúng, được phác họa một cách rõ ràng hay không, những lời cầu chúc có bản chất tôn giáo một cách mơ hồ, như là một hiệu quả siêu nhiên.

Con rồng tiếng Hán - Việt gọi là “long”, tiếng An nam gọi là “con rồng”, là một con vật thường được dùng đến nhất trong mỹ thuật An nam. Trong các cung điện, thì rõ ràng là nơi cư trú riêng của con rồng, bởi vì nó biểu hiện cho vị Hoàng đế; nhưng người ta cũng thấy rồng trong các đền chùa và các nhà từ đường, trên lườn

nóc mái, trên các vách chái nhà, trên các đà chạm của bộ sườn nhà, trên các đồ gỗ và trên vải lụa, trên những mẫu chén bát ăn, cho đến ở các cây cảnh nhỏ mà người ta uốn nắn cho nó lớn lên theo dạng con rồng.

Nói cho chính xác, con rồng không phải được dân An nam tôn thờ; nhưng họ thấy ảnh hưởng siêu nhiên khắp nơi của con rồng, như là vị vua dưới nước và vị chúa tể trên trái đất; hạnh phúc của người sống và sự yên ổn của người chết đều phụ thuộc vào con rồng. Mặc dầu đôi khi chỉ theo một phương cách vô thức, nhưng một cách chắc chắn là chính trong mục đích hòa giải với những ân lộc của vị thần bản hộ mạnh mẽ này, mà người An nam đã phổ biến khắp nơi hình ảnh của con rồng hay những nét vừa mới phát ra hình rồng.

Và đây, theo truyền thống Trung Hoa, con rồng có những nét đặc trưng của nó là: “ Nó có những cái sừng của con nai, một cái đầu của con lạc đà, những con mắt quý sứ, cái cổ rắn, cái bụng cá sấu, những lớp vảy cá, những móng nhọn của chim đại bàng và những lỗ tai bò; nhưng ở nơi con rồng thì chính những sừng là trung tâm của thánh giác”.

Hình ảnh con rồng mà các nghệ nhân An nam vạch ra cho chúng ta đã khác xa với sự mô tả trên nhiều điểm. Mà ở đây, chúng ta thấy ngay cả những cái sừng, những con mắt sáng rực, những vảy bao toàn thân, một loại bờm với chòm râu nhỏ ở cằm, những móng nhọn bén và một cái đuôi xoáy tròn ốc đều khác lạ (Phụ bản CXXVIII). Ngoài ra, bất kỳ ở đâu, con rồng cũng chỉ có bốn móng.

Con rồng còn là biểu tượng cho người chồng, vị hôn phu, nói một cách chung nhất, là biểu thị cho người đàn ông. Người đàn bà thì được tượng trưng bởi con phượng hoàng. Thơ văn dân gian thường ẩn dụ nói đến các hình ảnh này; và khi người ta thấy, trên

một tấm pa nô chạm, trên một bức thêu mà có con rồng phối hợp với chim phượng hoàng, thì đó là điều mà người ta muốn nói đến một cuộc hôn nhân. Thường thường ý nghĩa tượng trưng của biểu tượng rõ ràng được nhấn mạnh bởi hình chữ *Song Hỷ*.

Con rồng được biểu thị theo nhiều cách khác nhau. Khi thì nó được nhìn nghiêng, theo toàn bộ chiều dài của nó, ví dụ trên các lườn nóc nhà, hai bên lan can lên tầng cấp, trong những bức tranh thêu, trên những tấm pa nô chạm hoặc sơn vẽ, nói chung một tiếng là ở khắp nơi (Các phụ bản CXXIII, CXXV v.v...). Khi người ta biểu thị nó toàn bộ, nhưng nhìn chính diện, đó là “con rồng ổ” (Phụ bản CXXXV). Trong vị thế rồng ổ này, nó được dùng để trang hoàng các mặt tiền cửa ra vào. Khi thì, vẫn được nhìn chính diện, nhưng người ta chỉ nhận thấy cái đầu rồng và hai chân trước uốn cong; lúc đó người ta có “mặt rồng” hay là “mặt nả” (Phụ bản CXXXVI, CXXXVII). Theo cách này, người ta thường thấy con rồng ở các hình tam giác trên đầu chái nhà trên các đền chùa, cung điện An nam, chen lẫn với con dơi, ở các đầu bia, ở trung tâm mặt trước của khung cửa làm chân cho một số cái tủ kiểu An nam v.v... Như vậy, khi nó được nhìn chính diện, thì chính giữa đỉnh trán, con rồng có mang một chữ mà có người thì đọc là chữ *Vương* tức là “vua chúa”; và có người thì đọc là *Nhân* có nghĩa là “to lớn”, và chữ đó chỉ có thể là những nét nhấn được kiểu thức hóa. Rồng cũng ngâm ở nơi miệng chữ *Thọ* được kiểu thức hóa thường rút lại còn một phần hình chữ nhật, các góc dưới đều bị đẽo gọt, bao gồm mấy đường cân đối (Phụ bản CXXXVIII). Mẫu thức này được dân An nam gọi là: con rồng ăn chữ *Thọ*. Dĩ nhiên, đây chính là lời cầu chúc và đồng thời là lời cầu mong sống lâu.

Trên các lườn nóc nhà, con rồng được trình bày hai lần, đối xứng, ở hai đầu mút lườn nóc. Chính giữa lườn nóc, người ta đặt hình ảnh một quả cầu lửa hai con rồng quay đầu về hướng quả cầu

đó. Toàn bộ quả cầu và hai con rồng được chỉ rõ bởi thành ngữ: “*Lưỡng long triều nguyệt*” nghĩa là “Hai con rồng thành kính chầu mặt trăng” (Phụ bản CXXXIX, CXL). Biểu tượng này cũng được trình bày trên các pa nô chạm hoặc sơn vẽ, trên các nền đồ gỗ, trên các sập gỗ v.v... (Phụ bản CXXI, CXXII). Một số người lại muốn nhìn ở các mô-típ đó, ít ra nữa là đối với mẫu thức có liên quan đến các lườn nóc, một biểu tượng có tính cách ma thuật, và một lời cầu nguyện đảo vũ; quả cầu lửa biểu thị sấm sét thường đi theo trận mưa, và hai con rồng, là những vị thủy long vương, biểu thị cho mưa.

Một mô-típ cũng gần với mô-típ trên, là mô-típ mà người An nam gọi là: “*Lưỡng long tranh châu*” nghĩa là “Hai con rồng tranh nhau một hạt ngọc quý”. Ở đây cũng vậy, rất thường, phải thấy có sự lẫn lộn giữa hai đề tài, hoặc là trong quan niệm giữa các nghệ nhân, hoặc là trong cách giải thích của nhiều người trong dân chúng. Trong trường hợp lưỡng long tranh châu, thì những con rồng được cho hơn là đánh nhau để tranh một hạt ngọc, hạt ngọc này là một quả cầu không có ngọn lửa (Hãy so sánh các phụ bản CXXXI, CXXXIII).

Trong tất cả các trường hợp trên, ít nhất là khi những trường hợp cho phép làm điều này, con rồng được bao bọc những đám mây, chữ Hán gọi là “*Vân*”; mây kéo thành từng dải hoặc cuộn lại thành từng cuộn rất đẹp (Phụ bản CXXI, CXXV v.v...). Đôi khi ở giữa những đám mây, hoặc kết hợp với những đám mây, thì người ta có những hình lửa cháy thanh mảnh (Phụ bản CXIX). Cũng rất thường, con vật thường bơi trên những làn sóng bạc đầu của biển cả (Phụ bản CXLIII). Nhưng những làn sóng ấy, những tàn lửa và những đám mây luôn luôn được kiểu thức hóa.

Sự trang trí mây cũng đã làm phát sinh một cách trình bày đặc biệt gọi là “*Long ẩn vân*” tức là “Con rồng trốn vào trong những

đám mây”: con vật cuộn những khúc vào trong những guột mây, những guột mây này giấu con rồng vào trong hoặc là tạo ra cho người ta thấy từng khúc thân hình con rồng. Nhiều cái bát bằng sứ chế tạo dưới thời Thiệu Trị mang mô típ trang trí này.

Con rồng cũng được kết hợp với con cá, và người ta lại có cảnh *ngư long hí thủy* tức là “Cá và rồng giỡn vui với nước” (Phụ bản CXXIX): bên dưới, ra khỏi một phần sóng, con cá ngậm ở nơi miệng một tia nước hoặc là hơi khói mà con rồng, ẩn trong những đám mây, đang phun từ miệng nó ra.

Theo dân tộc An nam, thì con cá này là cá gáy. Không phải chỉ có một giống rồng duy nhất. Vì ngoài rồng thật sự ra mà chúng tôi vừa nói đến, còn có con giao và con cù nữa.

Con giao, theo tự điển của Couvreur, là một “con rồng không có sừng có dạng một con rắn, có cái cổ mảnh, có bốn chân và có râu trắng dưới cổ”. Theo ông Eitel, thì đó là “con rồng có vảy”; cuối cùng, theo Génibrel thì đó là con cá sấu.

Cũng có phần không chính xác, cần được nhấn mạnh hơn, đối với con cù. Theo Couvreur thì con cù là một con rồng có những cái sừng; có những người khác thì lại cho đó là con rồng không có sừng. Ông Eitel thì cho đó là con rồng mới mọc sừng. Ông Giles thì cho là con rồng trẻ. Génibrel: “Con rồng, một loài quỷ thần thoại”, không một ai nói rằng nó có sừng. Paulus Của cho rằng đó là “một loại rồng không có sừng; và trong nhân dân thì người ta tin rằng, nó thường ở dưới đất và nơi mà con cù thường xuất hiện, là các dòng sông”.

Ít nhất thì người nghệ nhân An nam cũng đã quy định một trong những đặc tính của hai con vật này: cả con giao lẫn con cù đều không có sừng. Hơn nữa, chúng không có bờm, cũng không có râu ngạch ở dưới như cha Couvreur đã cho biết. Tôi cũng tin rằng

chúng không có vảy. Nhưng, chúng có chân không? Người ta được phép nghi ngờ về điều này vì con giao và con cù hầu như chưa bao giờ, như tôi biết, được trình bày trọn vẹn, mà luôn luôn nằm trong sự biến đổi, đến nỗi mà người ta chỉ thấy được cái đầu và cái cổ của nó. Dù sao, thì nó cũng là những con rồng ở hạng thấp. Một vị quan lớn đã nói cho tôi biết về một món đồ gỗ đã có trong gia đình của ông ta từ xưa lắm có mang biểu tượng của con giao, không phải là con rồng thường, bởi vì ngày xưa, trong dân gian, người ta không dám biểu tượng con rồng.

Tuy nhiên, phải thú nhận rằng, đối với các mô típ mỹ thuật, đã có một sự lẫn lộn nào đó bao trùm giữa con rồng nói riêng với con giao: nhiều đồ vật trang trí được kết hợp khi thì với con này khi thì với con kia trong hai con vật ấy. Nhìn một mô típ chạm, thì một người An nam, kể cả ngay là một người thợ chạm đi nữa sẽ nói với bạn rằng đó là mô-típ hồi văn đang hóa thành con rồng, và một người khác lại xác nhận với bạn rằng mô-típ hồi văn đó đang hóa thành con giao; về nội dung sâu hơn thì anh ta sẽ lúng túng nếu người ta hỏi thêm anh ta cho biết những đặc tính gì phân biệt giữa hai đề tài hóa rồng và hóa giao đó. Khi con rồng thật sự được trình bày trọn vẹn, thì ai cũng biết đó không phải là con giao. Bởi vậy mà tôi chỉ dùng một từ ngữ là con rồng để chỉ cho cả con long và con giao. Tuy nhiên, có khi tôi dịch chữ giao bằng chữ *giao long*.

Đối với con cù, hình như có một sự đặc biệt nếu không nói đến hình dáng và những thuộc từ của nó, thì ít nhất cũng nói đến công dụng và vị trí mà người ta đặt ra cho nó: những tay dựa của cái ngai bằng nề xây lên ở giữa trời để thờ một vị nữ thần nào đó, đều được trang trí với những đầu rồng, đó chính là những con cù. Một mẫu của sườn nhà tiếp tục kéo dài ra, ở hàng ngoài dãy cột, cho đến hàng xà bên trong gọi là cái xà cù, có thể cái tên này do

con vật có tên là con cù mà ra, và cái đuôi của mẫu gỗ này đôi khi được tận cùng bằng một cái đầu rồng.

Sự biến thái của con rồng rất phức tạp. Đối với một con rồng toàn bộ, có thể là con rồng chính thức, có thể là con giao long, thì chúng ta có một hồi văn giống nhau, biến hóa ra thì gọi là hồi văn hóa (Phụ bản XXIII, XXV v.v...), nếu do lá hoặc dây lá biến hóa ra thì gọi là lá hóa, dây lá hóa (Phụ bản CXXI và các phụ bản kế tiếp); có thể là do đám mây hóa ra, do cây trúc hóa ra (Phụ bản CLII, CLIII) và ngay cả đến những loại cây thân mộc hoặc cây thân thảo khác hóa ra như: cây tùng, cây mẫu đơn, cây cúc, cây hoa lan v.v... (Phụ bản CLV).

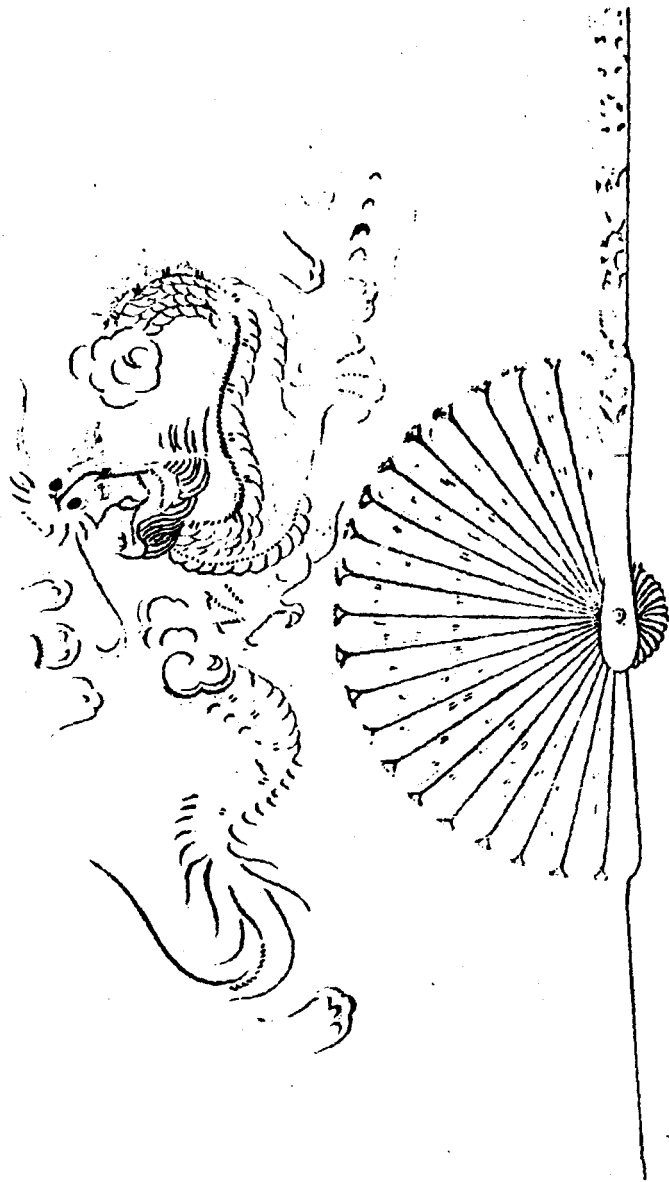
Đối với con rồng nhìn chính diện, khi nó biến thái, thì mô típ trang trí gọi là *mặt nả*. Người ta luôn luôn giải thích cho tôi nghe từ ngữ này như là muốn chỉ mặt con rồng, mặt nả là mặt rồng. Tôi không hiểu cái chữ *nả* muốn chỉ ý nghĩa gì. Mô típ này lại làm phát sinh ra vấn đề mặt rồng được gọi nhiều tên khác nhau, tùy theo từng nghệ nhân. Khi thì gọi là lá lật, khi thì gọi là hoa mẫu đơn, khi thì gọi là bông tây, khi thì gọi là lá, được sắp xếp với dây lá (Phụ bản CXXXVII).

Người ta cũng làm trái phật thủ và bông sen biến hóa thành đầu rồng nhìn chính diện (Phụ bản CIX, CIII, CIV). Con giao long được kết hợp với một bụi hoặc một tràng hoa vươn ra khỏi miệng con vật thì gọi là mô típ giao hoa tức là “Giao long và hoa”.

L.CADIÈRE



Phụ bản CXIX: Hình con rồng



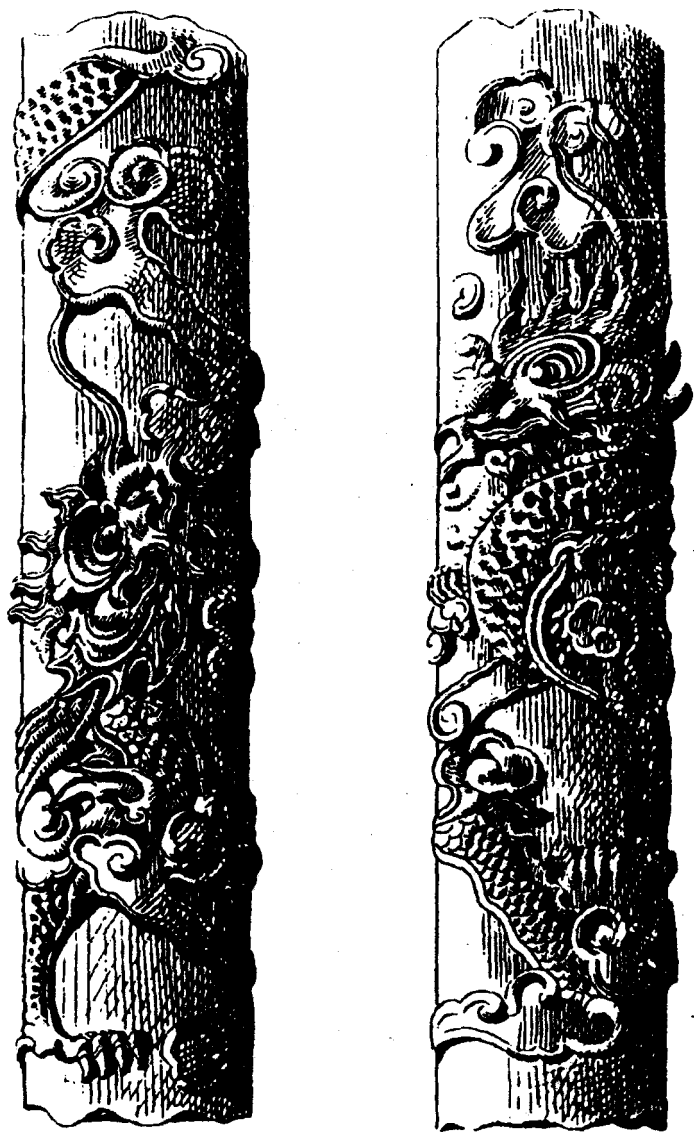
Phụ bản CXX: Cái quạt (Có hình rồng)



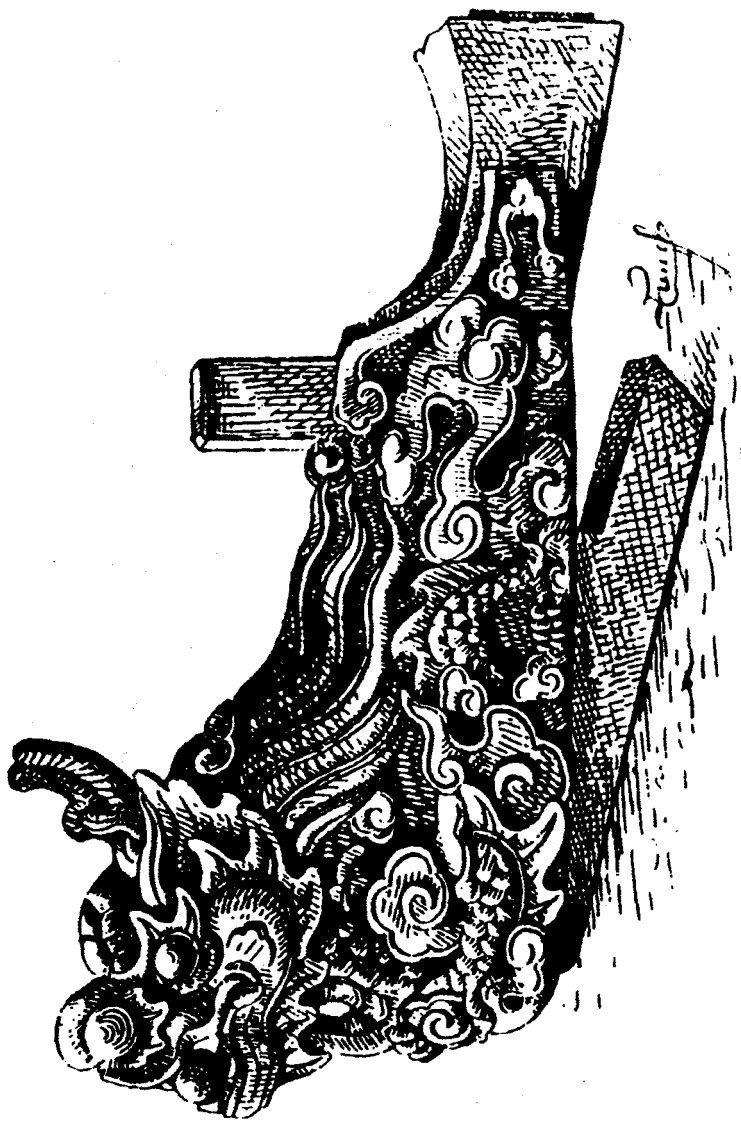
Phụ bản CXXI: Lưỡng long triều nguyệt (hai con rồng châu mặt trăng)



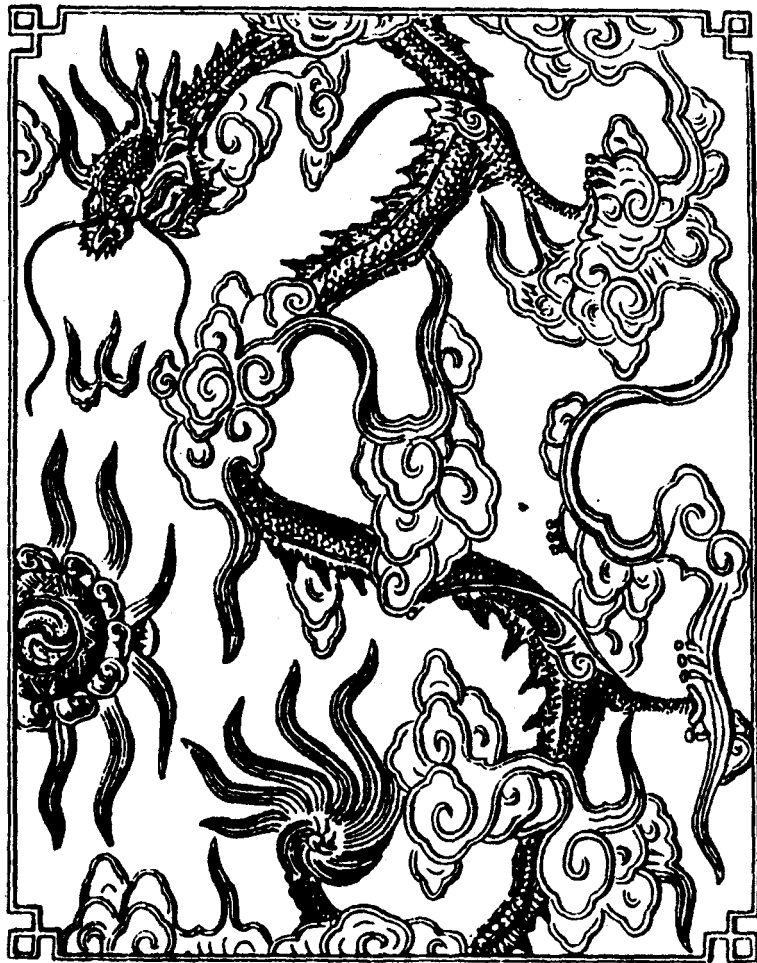
Phụ bản CXXII:
Lưỡng long triều nguyệt (hai con rồng châu mặt trăng)



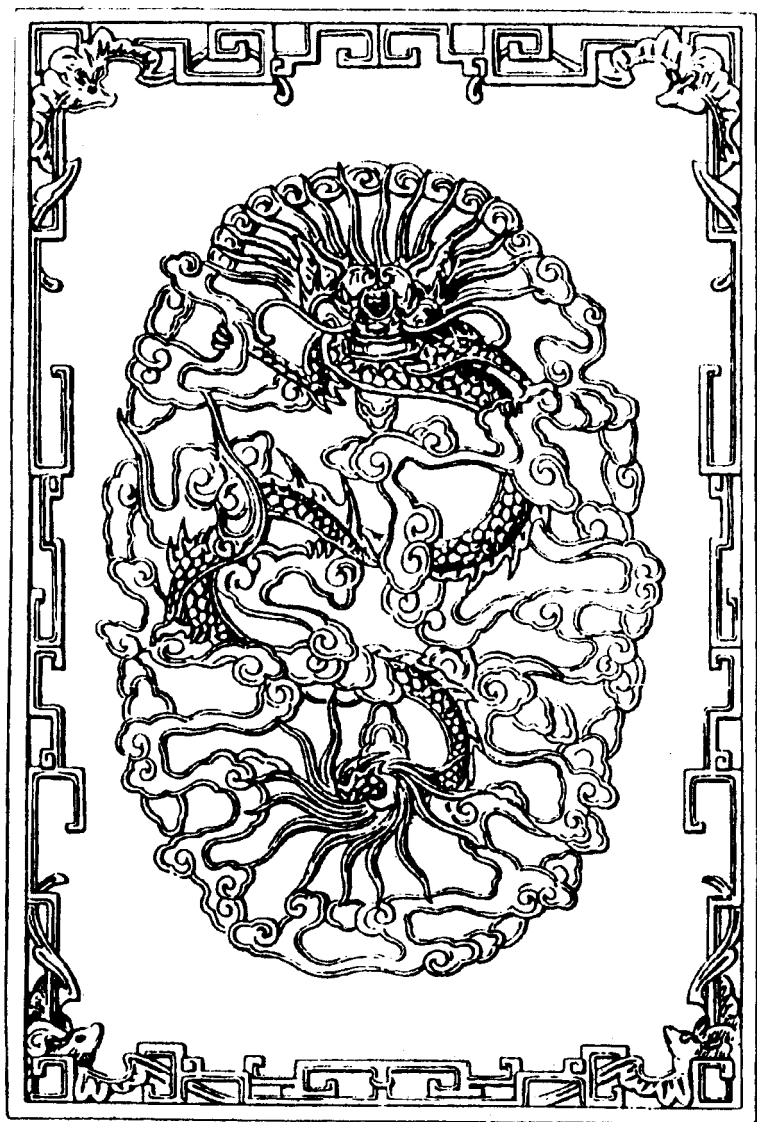
Phụ bản CXXIII: Những cột chạm rồng bằng đồng



Phụ bản CXXIV: Mũi thuyền rồng ở chiếc long thuyền xưa của vua



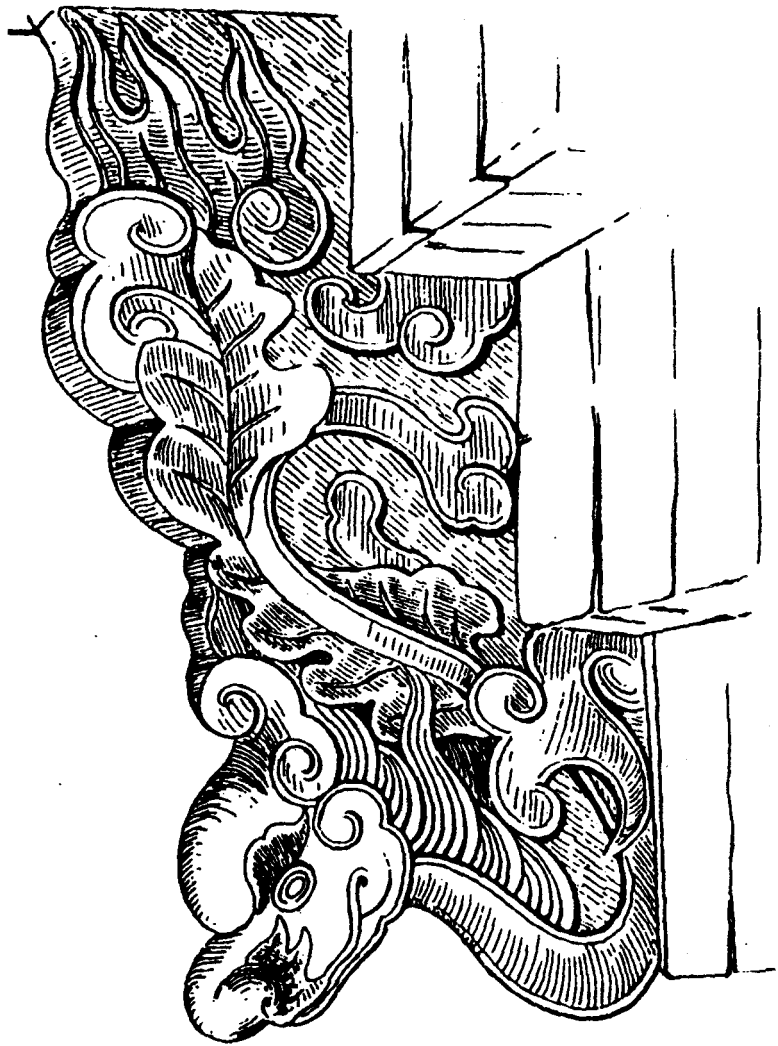
Phụ bản CXXV: Bên trên một cái tráp chạm rồng



Phụ bản CXXVI: Bên trên một cái tráp chạm rồng



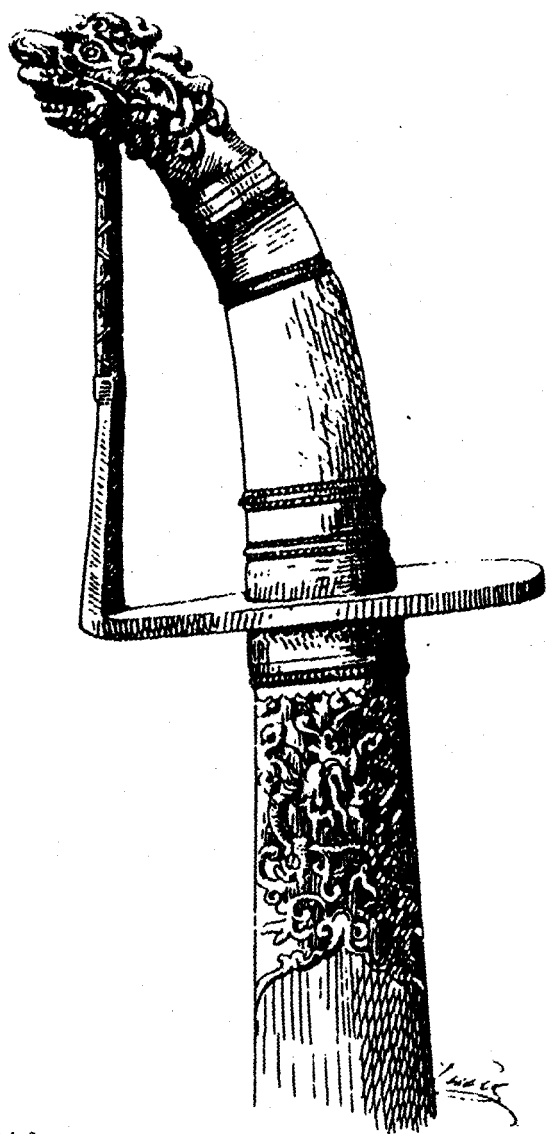
Phụ bản CXXVII: Hành lang rồng chạy ở các bậc tầng cấp



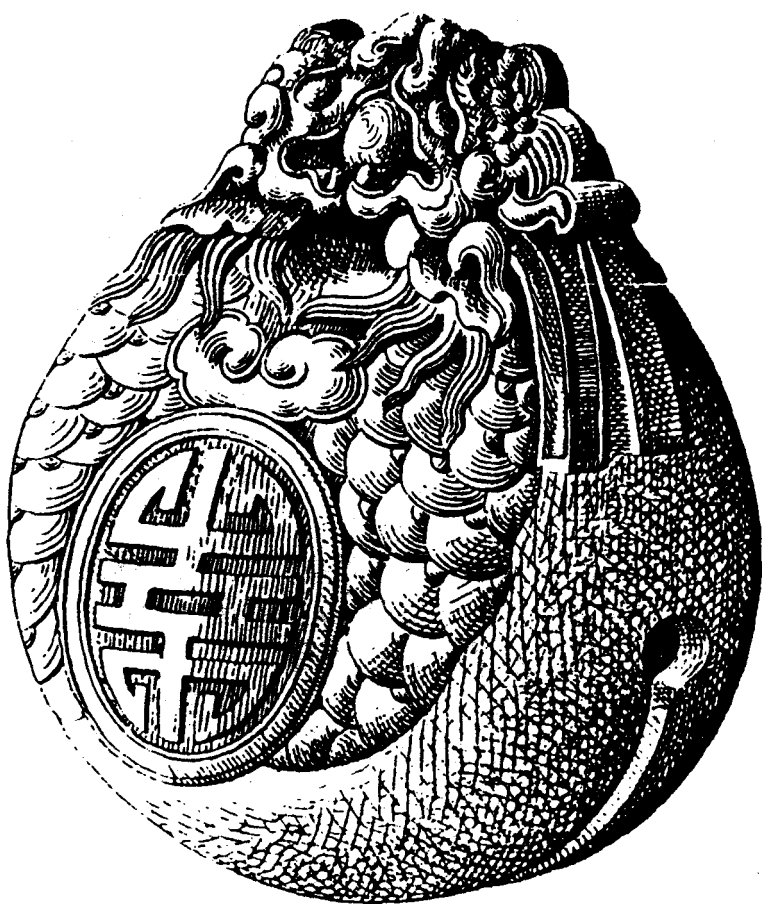
Phụ bản CXXXVIII: Hành lang rồng chạy ở thang gác



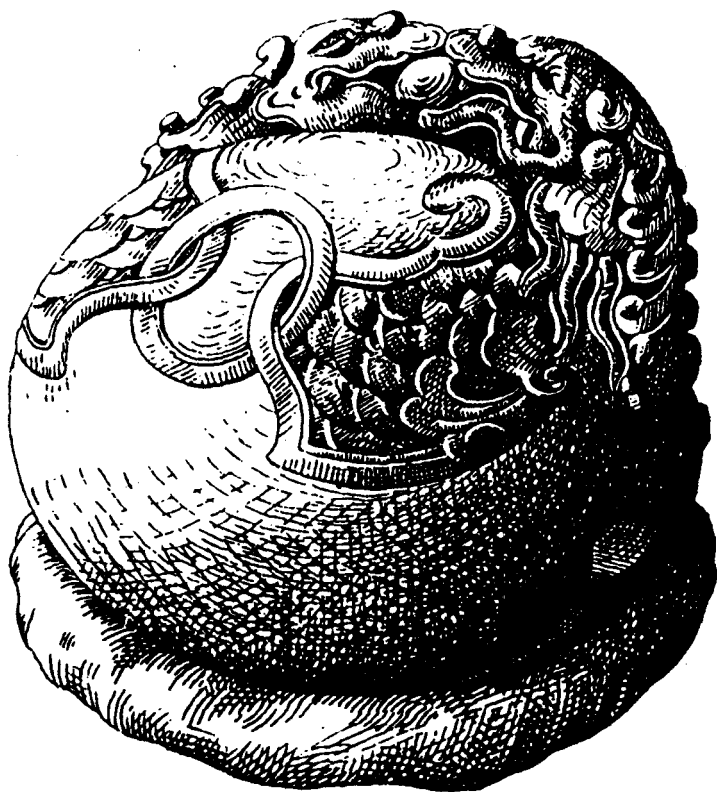
Phụ bản CXXIX: Con rồng và con cá



Phụ bản CXXX: Đắc kiếm đầu rồng



Phụ bản CXXXI: Cái mộ của nhà sư (Hai đầu rồng và viên ngọc)



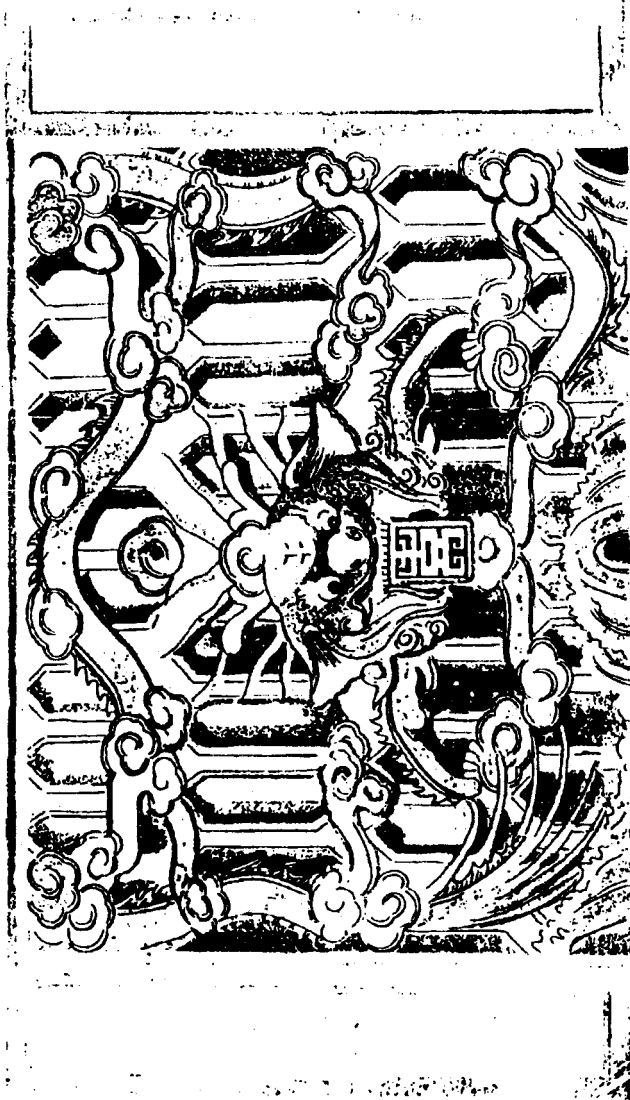
Phụ bản CXXXII: Cái mộ của nhà sư (Hai đầu rồng và viên ngọc)



Phụ bản CXXXIII: Quai mỗ của Phật giáo (Hai đầu rồng và viên ngọc)



Phụ bản CXXXIV: Chân sập chạm đầu rồng



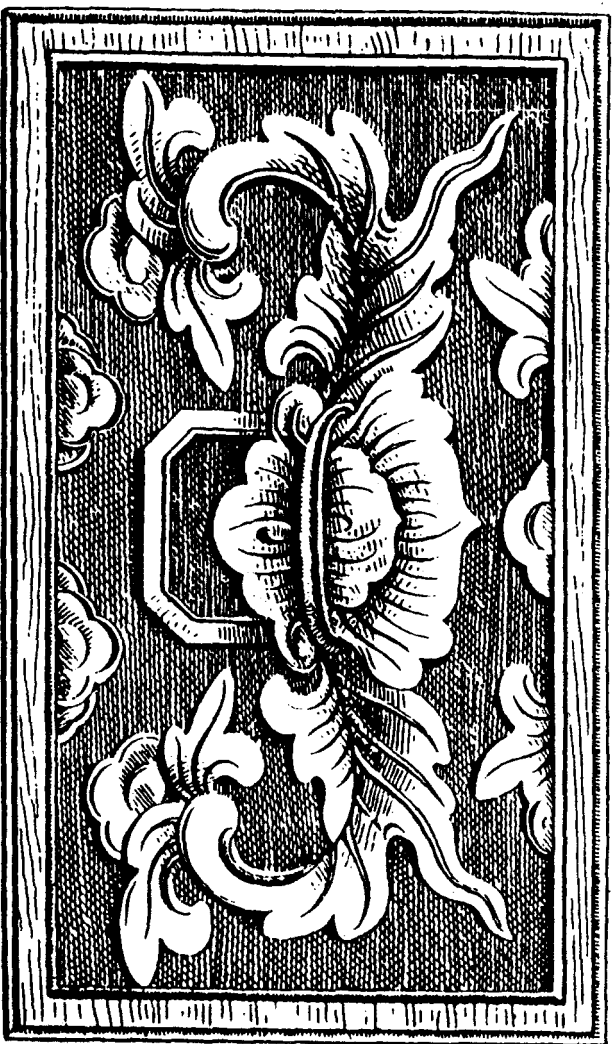
Phụ bản CXXXV: Rồng ổ



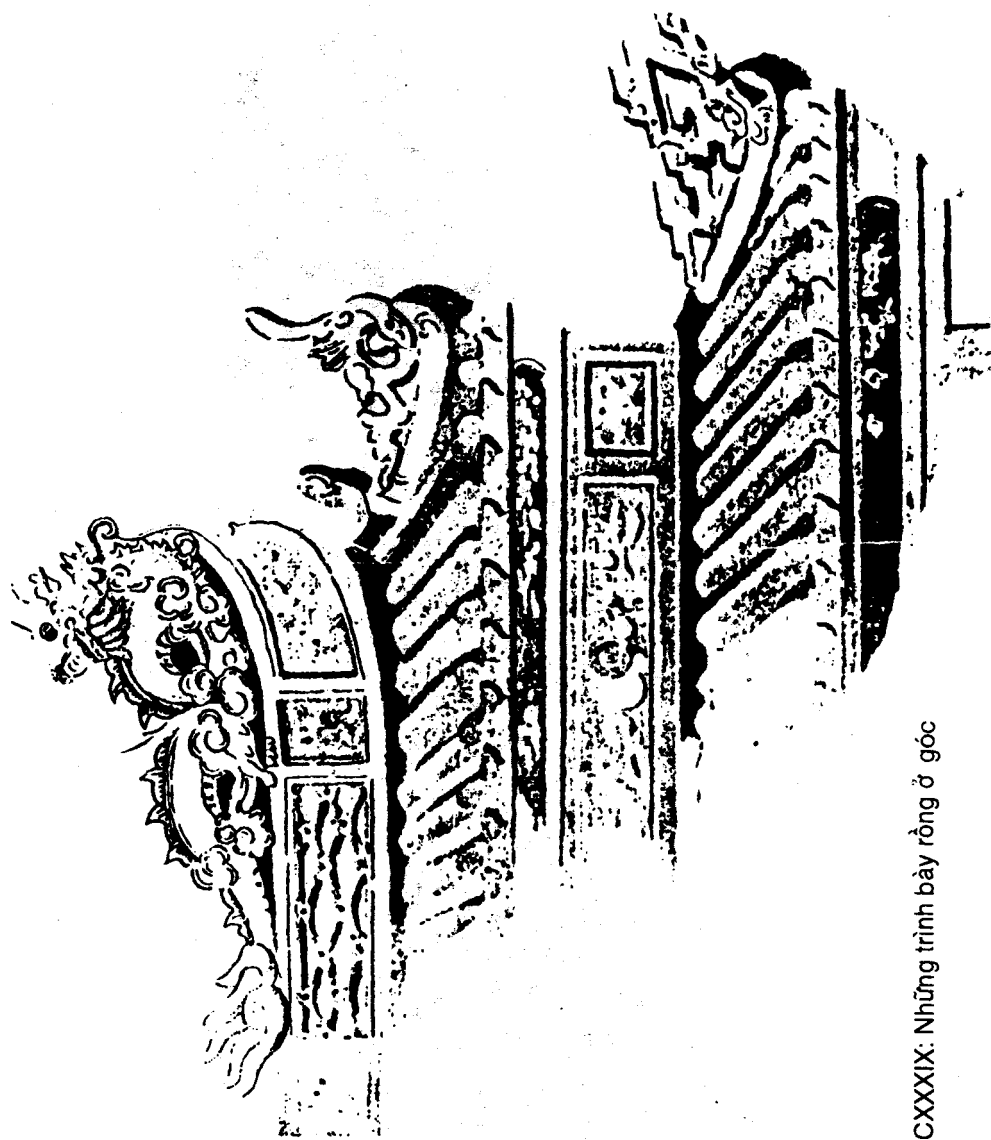
Phu bản CXXXVI: Đầu rồng nhìn chính diện



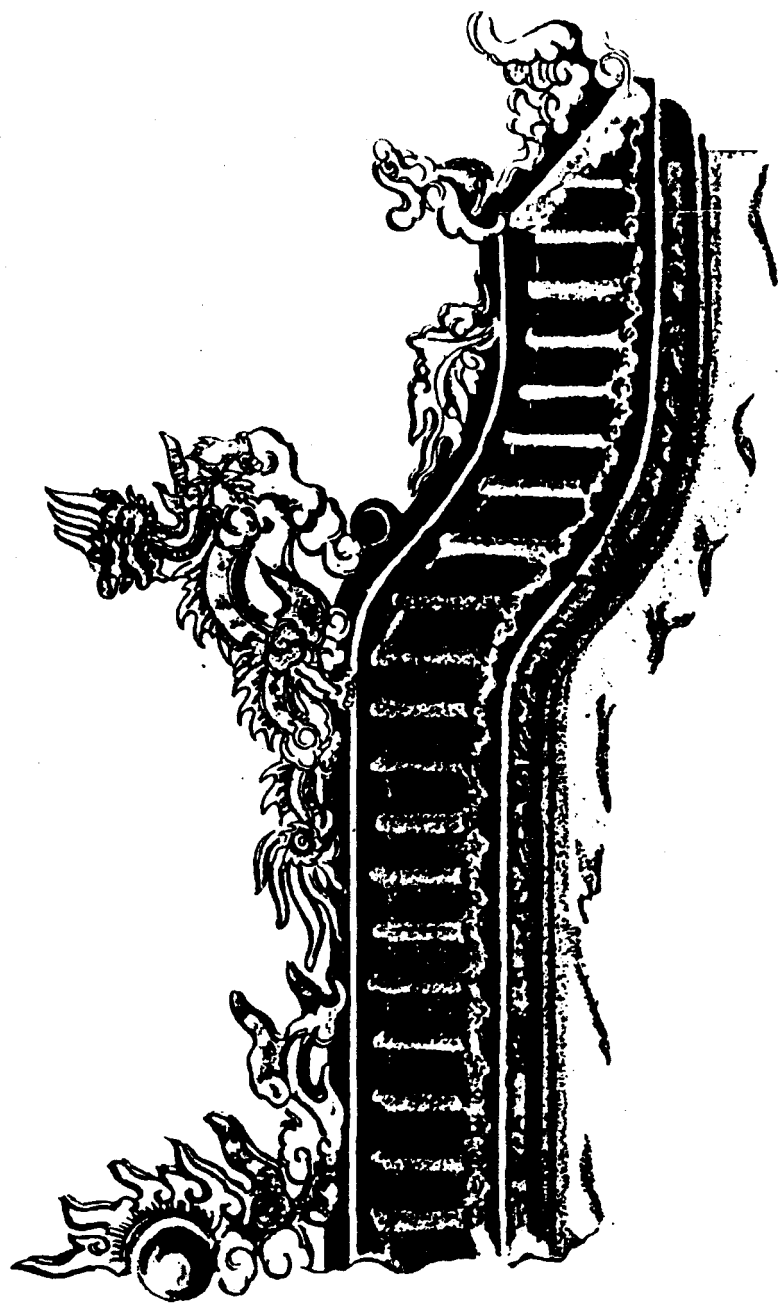
Phụ bản CXXXVII: Hoa và lá hóa thành đầu rồng nhìn chính diện



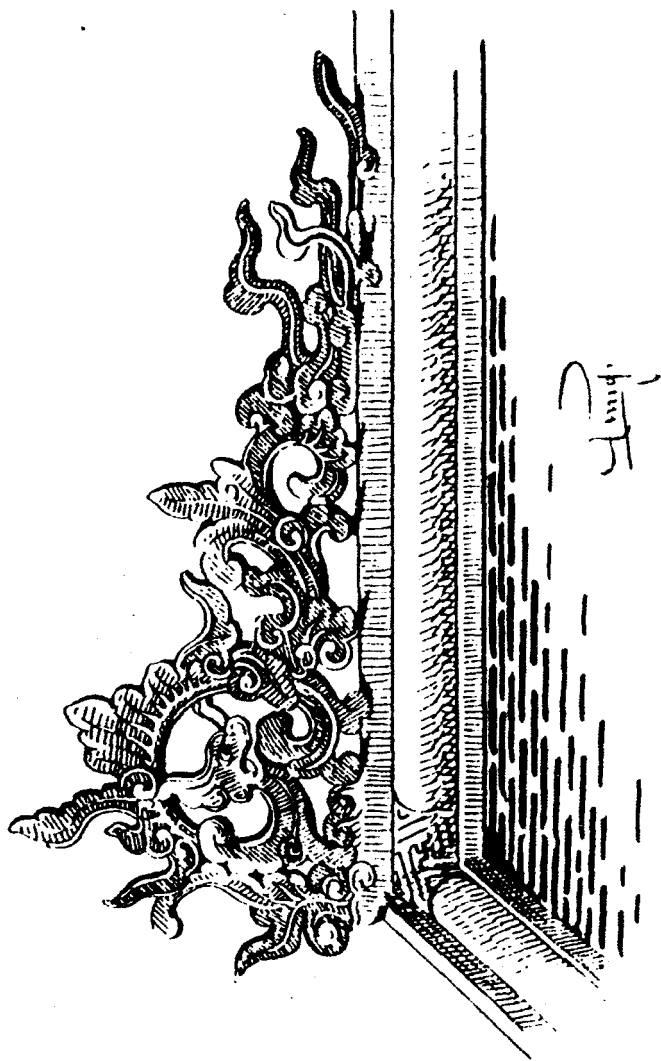
Phụ bản CXXXVIII: Hoa và lá hóa thành đầu rồng nhìn chính diện



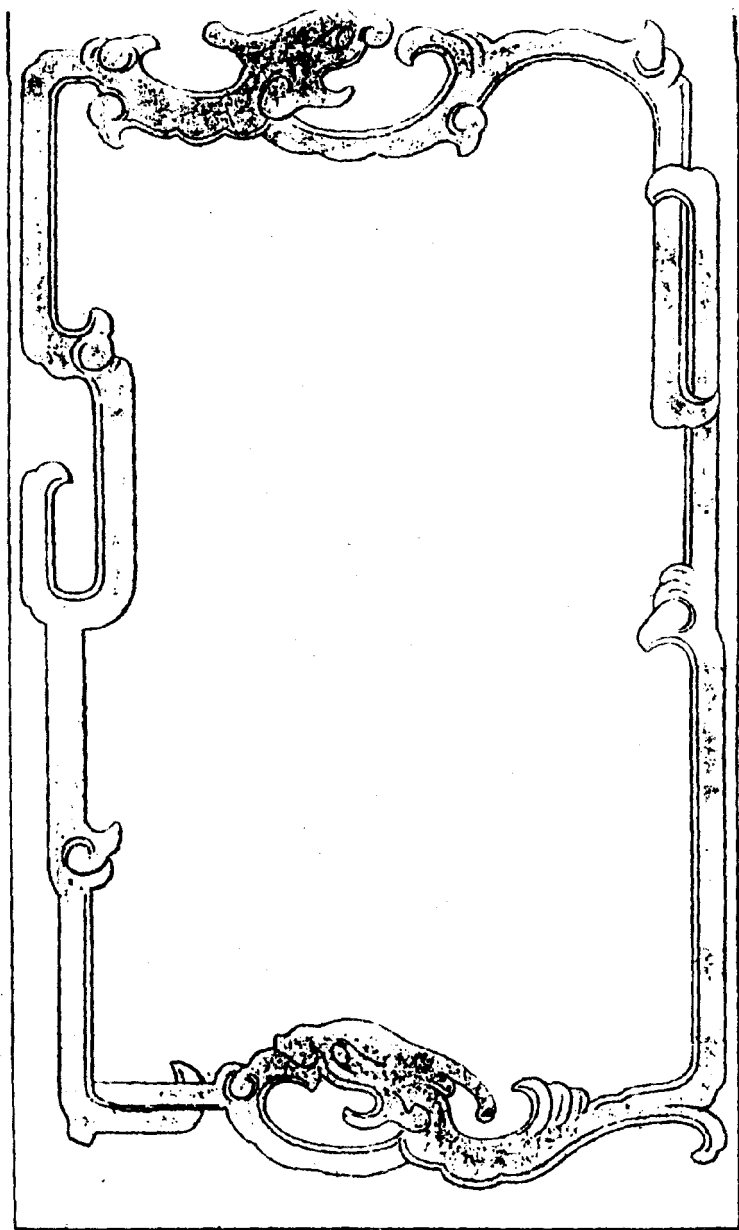
Phụ bản CXXXIX: Những trình bày rồng ở góc



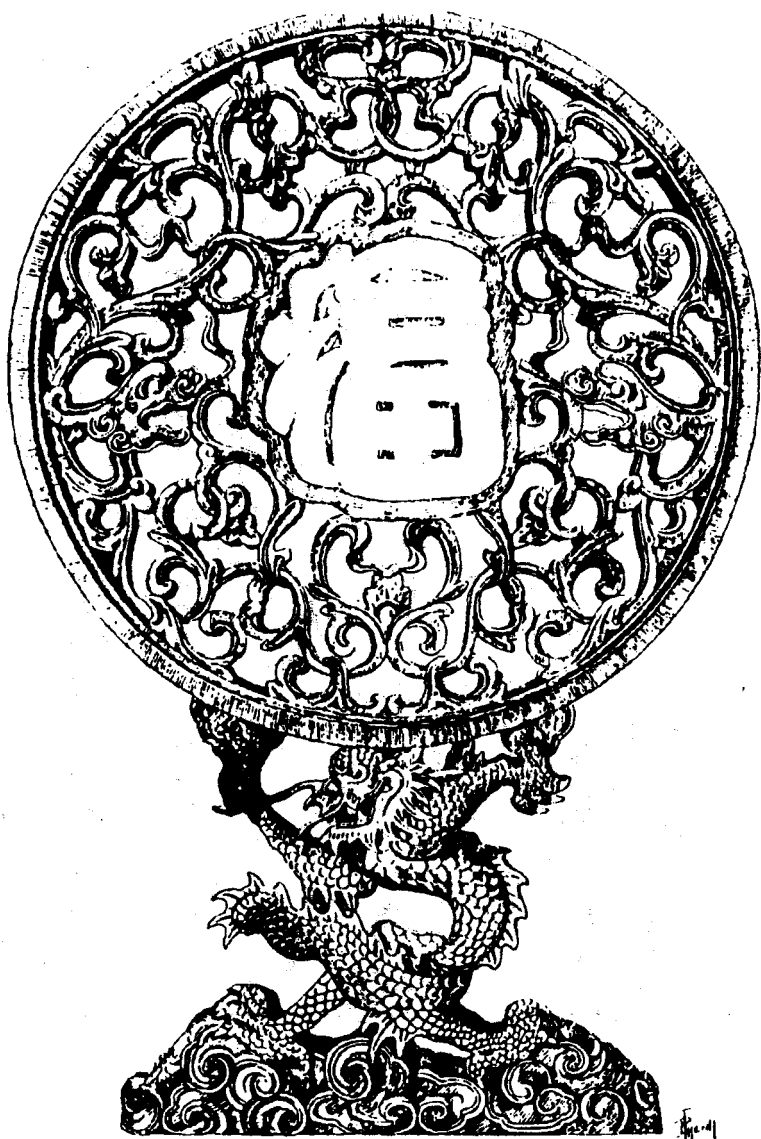
Phụ bản CXL: Trên nóc cái bình phong



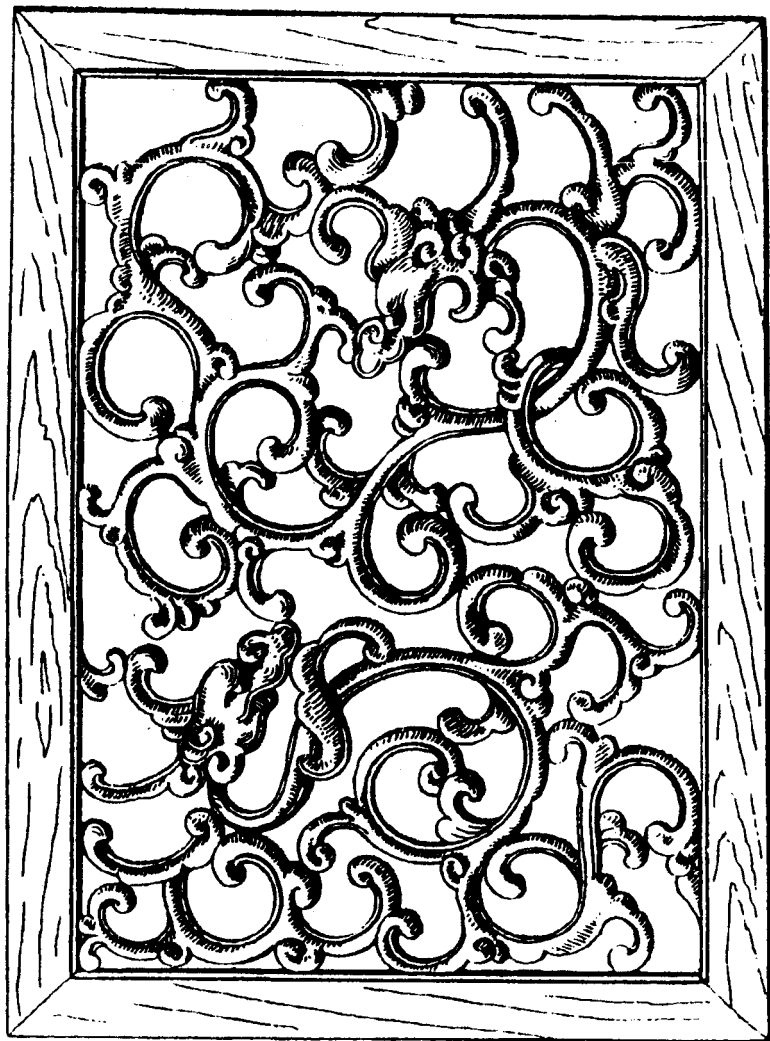
Phụ bản CXLII: Lá hóa long



Phụ bản CXLII: Những con giao long



Phụ bản CXLIII: Bức trản phong



Phụ bản CXLIV: Giao long biến thành lá



Phụ bản CXLV: Cảnh lá biến thành giao long



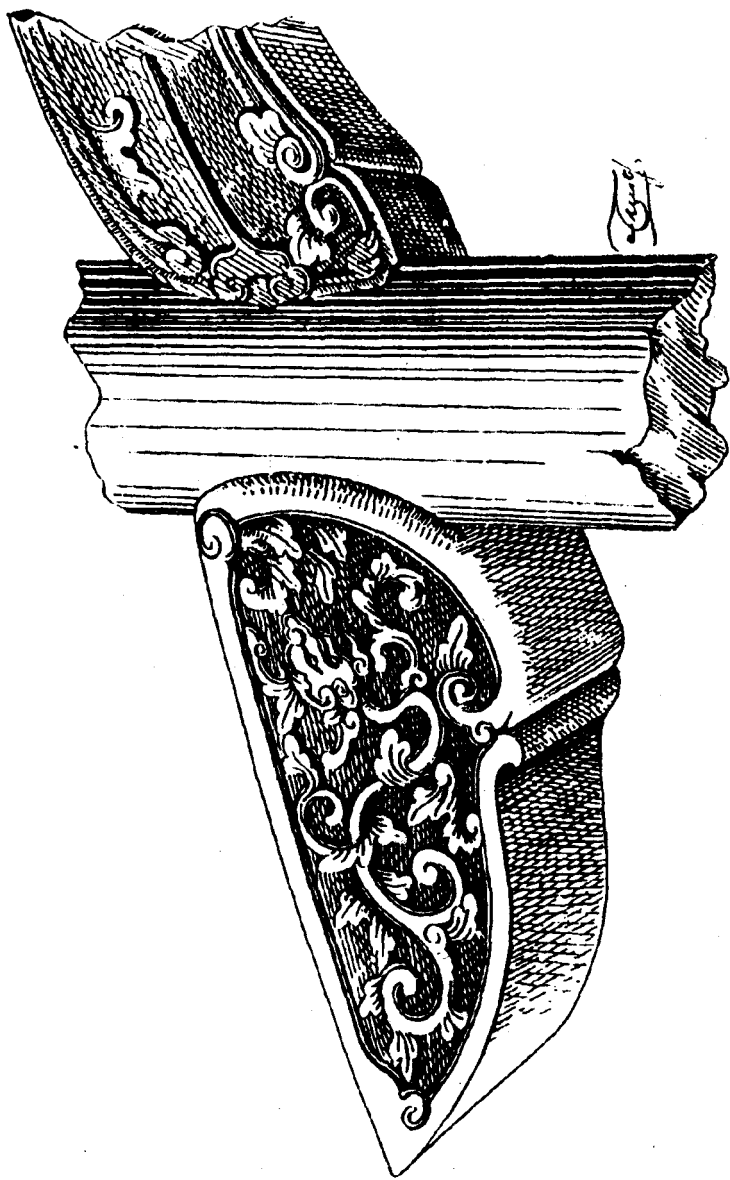
Phụ bản CXLVI: Tán lá và những con giao long



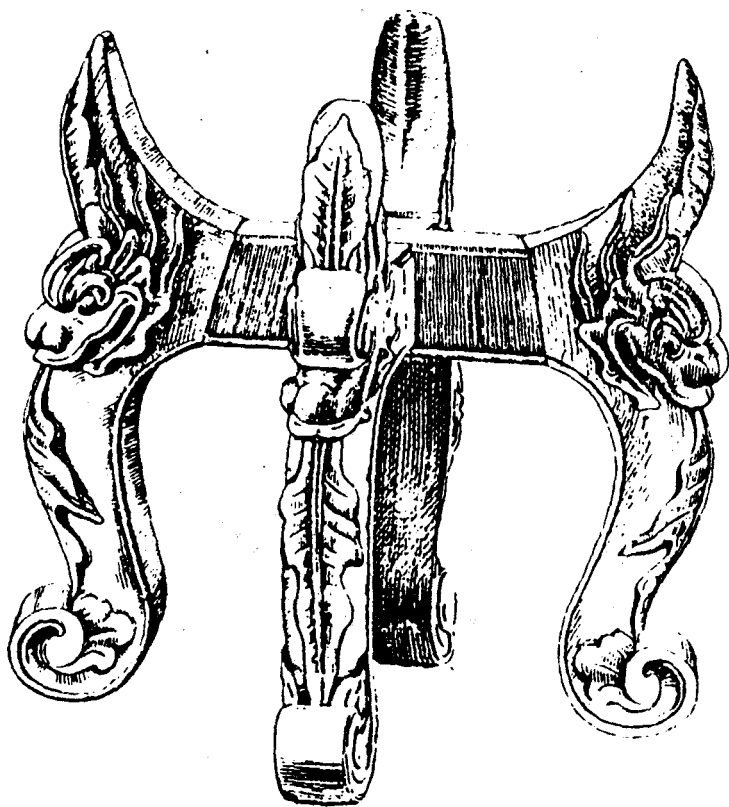
Phụ bản CXLVII: Tán lá và những con giao long



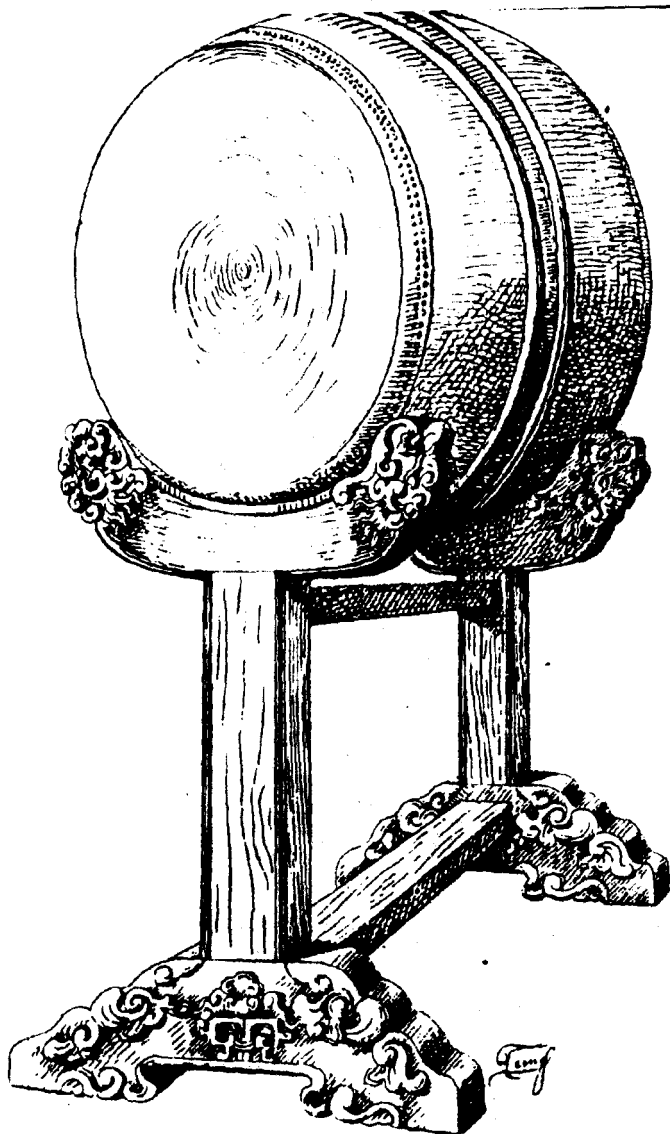
Phụ bản CXLVIII: Cảnh lá hóa thành giao long



Phụ bản CXLIX: Tán lá biến thành giao long



Phụ bản CL: Giá đựng thau nước rửa mặt



Phụ bản CLI: Giá trống



Phụ bản CLII: Cây trúc uốn thành rồng



Phụ bản CLIII: Cây trúc hóa long



Phụ bản CLIV: Cảnh tùng hóa thành rồng

2. Con kỳ lân

Tiếng Hán Việt gọi là kỳ lân hay là lân. Trong khi người An nam nói con kỳ lân là họ nói đến một con vật duy nhất; ý nghĩa của từ này theo tinh thần của họ là: con kỳ lân, một con kỳ lân. Nhưng theo tự điển Trung Hoa, thì chữ kép kỳ lân chỉ hai con vật. Thật thế, chúng ta có con kỳ và con lân: con kỳ là con đực, và con lân là con cái. Bởi vậy, khi một người An nam nói với bạn, bằng cách chỉ một con vật vẽ trên một cái bình phong, hoặc chạm trên một cái cột: “Đó là một con kỳ lân” thì phải dịch ra không phải: “Chính đây là con vật gọi là kỳ lân”, dù cho đó là cái nghĩa thực sự mà người ta đối thoại với bạn có ở trong đầu anh ta; nhưng “Đó là một con kỳ hay một con lân, con đực hay là con cái”.

Tự điển Génibrel giải thích: kỳ lân là “nhân sư” và ông thêm là “loài chim huyền hoặc”. Có lẽ ta nên nói rằng “Con đực gọi là con kỳ và con cái gọi là con lân” là điều chắc chắn nhất.

Tự điển của Paulus Của lại nói rằng người ta phải phân biệt hai con vật: Con kỳ là con đực và con lân là con cái. Nhưng ông lưu ý rằng hai chữ ấy được dùng như một từ kép và không thể tách rời ra được. Ông cho ta biết như là một giải thích, theo những sách Trung Hoa, thì đó là một con vật giống như con sư tử, chỉ có một sừng ở giữa trán, và dự phần vào bốn con vật có năng lực tuyệt diệu. Về phương diện phong tục tập quán, đặc trưng riêng biệt của con vật này là sự tốt lành, thiện hảo; nó không dẫm lên cỏ đang mọc, nó không làm hại đến bất cứ một sinh vật nào; những vị minh quân là những người duy nhất đáng được nhìn thấy con kỳ lân. Chính do cái tính chất bản thiện nguyên lai này mà có thành ngữ lân giác, tức là “cái sừng của con lân cái”, có nghĩa là vũ khí.

Tư điển Trung Hoa của ông Giles, Eitel, Couvreur đều cho chúng ta những tư liệu sau: Con vật thiêng liêng và huyền hoặc này có thân của một con hoẵng, cái đuôi của con bò, một cái sừng, những vảy cá v.v... Sừng này cũng được bao bọc với thịt, để chứng tỏ cái thiện tâm lớn lao của con vật, mặc dù nó đủ khả năng gây chiến và đánh nhau, nhưng lại thích hòa bình hơn. Tuy nhiên, vẫn có sự bất đồng ý kiến về vấn đề cái sừng của nó, vì theo Eitel và Couvreur, thì con kỳ lân sẽ là con đực, không có sừng của loài kỳ lân; hoặc một loài động vật giống loài kỳ lân, nhưng không có sừng.

Mặc dầu chi tiết này thế nào đi nữa thì thiện tâm của nó vẫn mang tích cách chuyện cổ tích: Con vật này không bao giờ dẫm lên sinh vật mà nó đã thấy và không bao giờ ăn ngọn cỏ còn xanh, sừng nó là một biểu tượng của tình yêu hòa bình. “Dấu vết những bước chân kỳ lân” để chỉ dòng vương giả, và thành ngữ “Sừng kỳ lân” để chỉ các Hoàng tử con trai một vị Hoàng đế. Trên những cái nôi trẻ em nằm, người ta viết bốn chữ Hán: *kỳ lân tại thử*, có nghĩa là “con kỳ lân ở nơi đây” và câu: “Móng kỳ lân mang lại cho các con cơ may” là một lời cầu chúc đối với nhiều trẻ em.

Đây là những điều mà Coretin Pétillon đã nói thêm. Sự xuất hiện của con kỳ lân, hợp với lúc nó có vị minh quân xuất thế trị vì, luôn vẫn là một điềm lành. Người ta nhận biết được con kỳ lân nhờ những nét sau này: Thân mai, đuôi bò, đầu sói với một sừng nhọn hoắt, móng ngựa. Tính chất nhơn thú để chỉ nó là vì trong bước đi của nó, được quy định bởi bản năng tự nhiên, nó dễ dàng tránh dẫm lên những côn trùng yếu đuối nhất, hoặc làm gãy nát loại hoa thảo nhỏ nhất còn sống. Chỉ mất công toi, nếu người ta đào hố hoặc giăng lưới để bắt, vì nó tránh được tất cả với sự nhanh trí tuyệt vời. Tuy nhiên, sách xưa có nói đến việc săn bắt, có lần một con kỳ lân bị bắt và thấy sự việc này thì Đức Khổng Phu Tử khóc rất nhiều.

Và những giọt nước mắt ấy đã dẫn tới câu chuyện: vị triết gia danh tiếng này đã được đoán trước cuộc đời ngài bởi sự xuất hiện của một con kỳ lân, con vật đã mang đến vùng có gia đình Khổng Tử ở một cái thẻ bằng ngọc trên đó được khắc câu văn như sau: “Đứa trẻ này, nhuần như nước, sẽ làm vua không cần ngai vàng vào lúc nhà Châu sụp đổ”. Bà mẹ Khổng Tử đã giữ con kỳ lân và cột nó lại với một dải lụa; nhưng qua ngày hôm sau thì con vật biến mất. Một thời gian rất lâu về sau, một người thợ săn bắt được con kỳ lân đó, và Đức Khổng Tử đã nhận ra nó, giải lụa mà con vật mang vẫn còn, đúng y như con kỳ lân đã tiên báo thời ngài mới ra đời. Ngài đã ôm lấy con kỳ lân trong tay và lại khóc như mưa, vì ngài đã thấy được trong sự xuất hiện lần thứ hai này của con vật là điềm báo ngài sắp mất, điều mà hiện tượng này đã xác chứng.

Như tôi đã nói ở trên, người An nam thường gọi là con lân hay con kỳ lân; nhưng họ cũng chỉ con vật này dưới cái tên là long mã, con long mã dịch sát là “con ngựa rồng”, bởi vì con vật được biểu thị trên những bình phong có một số nét của con rồng kết hợp với một số nét của con ngựa. Dù thế đi nữa, thông thường và theo truyền thống Trung Hoa, vẫn có một sự khác biệt giữa con long mã và con kỳ lân, sự khác biệt này không còn tồn tại với người An nam ở Huế.

Như là một mô típ trang hoàng, con kỳ lân được trình bày trên các bình phong đền chùa. Chính ở đó người ta thấy con kỳ lân với mẫu cổ điển của nó (Phụ bản CLV, CLVI, CLVII). Đối với người An nam, chính hình ảnh con vật này khi thì được gọi là con long mã, khi thì được gọi là con kỳ lân. Con kỳ lân này luôn luôn mang trên nó những cổ đồ. Người dân An nam, ngay cả đến những người học thức, những bác thợ nề và những nghệ nhân thợ chạm, đã dùng thành ngữ này với cái nghĩa là “Đồ, đồ cổ” để gọi những vật ấy. Sự ghép một từ Hán Việt với một từ Việt rồng, và theo

một nguyên tắc hợp câu Hán Việt, thì thật là một điều quái đản. Tôi thích quan niệm trong hai chữ đồ cổ cái nghĩa chỉ “những đồ hình xưa” mà vua Phục Hy đã từng thấy trên lưng một con kỳ lân, hay đúng hơn là một con long mã. Người ta truyền rằng vị vua huyền thoại này đã thấy một con long mã xuất hiện từ dưới sông Hoàng Hà lên. Trên lưng con long mã, nó mang một hình vẽ đã gợi cho vị Hoàng đế này cái ý niệm về hai hình tượng sơ khởi; những hình tượng ấy, lặp lại và chồng lên nhau theo nhiều cách khác nhau, trước tiên là tạo thành hình bát quái, rồi đến sáu mươi bốn biểu tượng gọi là những quẻ, mỗi quẻ được cấu tạo với sáu hình sơ đẳng. Hình vẽ sơ khai do vị Hoàng đế ấy quan niệm ra được mang cái tên là *Hà đồ* tức là “Những dấu hiệu từ con sông lên”. Một thuyết khác lại kể rằng, bát quái là do vua Hoàng đế đã được thấy trên lưng một con rùa.

Mặc dầu thế nào đi nữa, con kỳ lân của các bình phong đôi khi cũng mang trên lưng nó cái bánh xe bát giác được trang trí bát quái. Trong trường hợp này, ẩn dụ về truyện cổ tích của vua Phục Hy có vẻ dung. Nhưng lúc đó người An nam không còn dùng thành ngữ cổ đồ nữa: đối với họ, con kỳ lân mang bát quái. Còn cổ đồ được cấu tạo bởi một kho sách, hoặc bởi một hay hai cái thẻ nhỏ; hoặc bởi hai cuộn da thuộc hay giấy, đôi khi họ còn thêm vào đó một cây bút lông; đôi khi lại là một cái quạt, một thanh kiếm, theo tài nghệ biến báo của nghệ nhân; hoặc do sự không biết của nghệ nhân, họ đã bị ảnh hưởng bởi nhớ lầm đến các vật trong “bát bửu”, vì trong “bát bửu” thì bút lông, thanh kiếm, cái quạt thường ở cạnh pho sách (Phụ bản CLX). Như thế, người ta đã hiểu vì sao tất cả những vật ấy có thể dẫn đến sự giải thích mà tôi đã đề cập ở trên là cổ đồ, tức là những đồ vật xưa. Nhưng đối tượng chính hình như là một vài vật ấy cũng có liên quan đến văn học và khoa học: sách, thẻ, cuộn giấy, bút lông. Và có lẽ chúng ta có thể giải thích sự tương quan giữa những vật ấy với các “dấu hiệu cổ” “đồ

hình cổ” của Phục Hy, với đồ hình “bát quái” bằng cách tư duy suy diễn rằng những vạch thẳng bí ẩn ấy là nền tảng của toàn bộ một khoa học chiêm đoán, khoa học về sự biến dịch của vạn vật, chứa đựng trong quyển Kinh Dịch; và rằng những dấu hiệu ấy là những nét chữ viết đầu tiên đã được vạch ra.

Những “cổ đồ” ấy luôn luôn được trang trí với những dải là đặt trên một tấm thảm lót trên lưng con kỳ lân. Chúng tôi cũng thấy kiểu trình bày này trên lưng con rùa hoặc ở mỏ con chim phượng hoàng. Con rỗng thì không mang những vật ấy. Tuy nhiên, trên những tấm pa nô của các đồ gỗ kiểu, đôi khi người ta cũng gặp những dị biến hóa không được chính xác lắm, trong đó con vật giống với một con rỗng hơn là con kỳ lân, và nó cũng mang những cổ đồ ở trên lưng như vậy. Nhưng tôi tin đó chỉ là hậu quả của sự không biết hoặc sự nhầm lẫn của người nghệ nhân thôi.

Đôi khi chúng ta cũng thấy con kỳ lân như là một vật trang trí ở góc, nhưng phụ thuộc bổ túc cho con rỗng và con chim phượng hoàng. Lúc đó con kỳ lân đứng ở đầu cuối những lườn chái, tại đó nó có vẻ khá khó chịu (Phụ bản CLVIII).

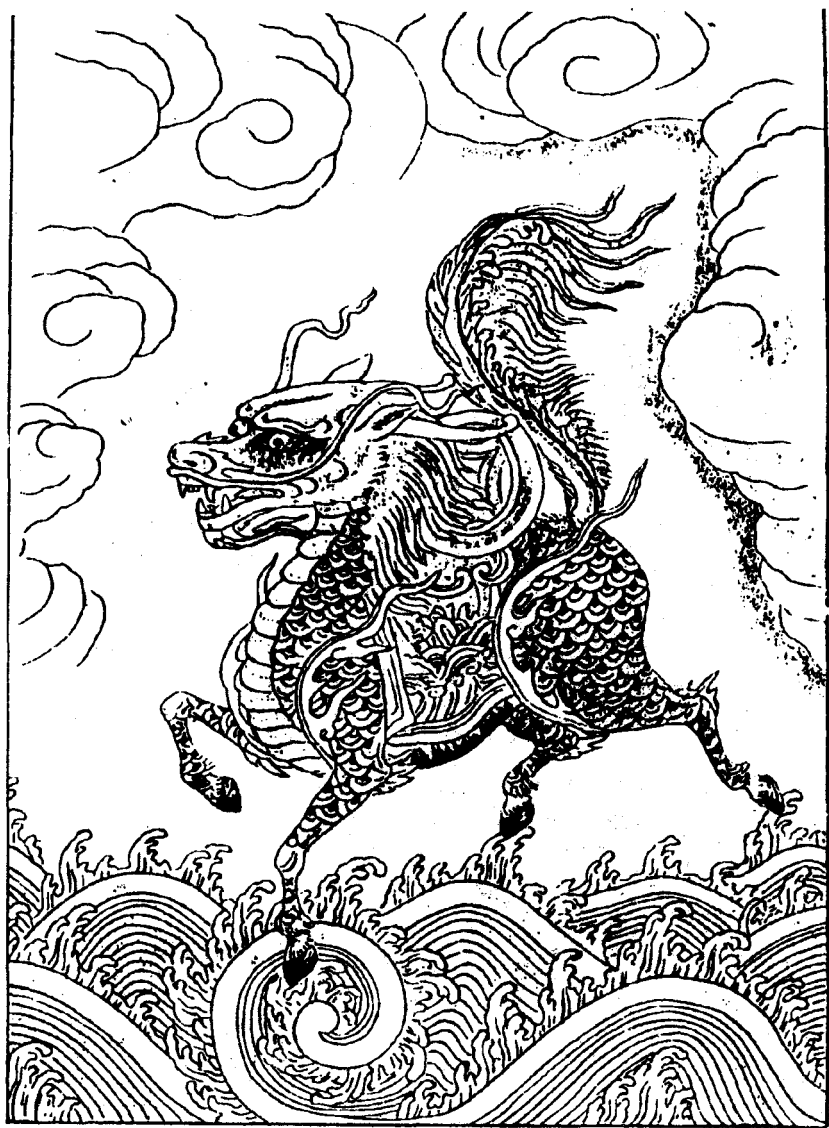
Có một con vật rõ ràng dường như không phải là con kỳ lân thực sự, mà nó là con sư tử, hay là thuộc một giống vật khác; và trong lúc đó nó lại được người An nam gọi là con kỳ lân, đó là con vật mà chúng ta thấy ở trên đầu các cột trụ trước các đền chùa. Bộ lông, cái đầu, cái đuôi, nhất là những móng vuốt, thay cho những móng dê, đã làm cho con vật này giống với con sư tử hơn là một con kỳ lân. Tuy nhiên, tôi đã xếp con vật này với con kỳ lân, theo như niềm tin của người An nam (Các phụ bản CLXI, CLXIII).

Cũng vậy, người An nam đã gán cái tên “con kỳ lân” cho một tượng hình nhỏ bằng đồng trắng hay đồng đỏ, trên những vật trang trí, hay trên đỉnh lư, mà chúng thường giống những con sư tử hơn.

Và trên lưng của con vật này, người ta lại thấy một con vật khác, nhỏ nhắn, con vật này thường làm cái núm của nắp lư trầm; đối với người An nam, con vật này cũng vậy, khi thì gọi là con kỳ lân, khi thì gọi là con sư tử mà họ chỉ gọi là sư (Phụ bản CLXIII). Trong trường hợp này, hình như có một sự không chính xác mà chúng tôi đã từng nêu nhiều ví dụ về tính cách này; và chúng ta cũng sẽ thấy tính cách thiếu chính xác này đối với nhiều động vật khác nữa.

Trong sự biến hóa, con kỳ lân thường được kết hợp với cành hoa mẫu đơn, gọi là mẫu thức “mẫu đơn hóa lân”. Nhưng cũng có cả quả lê và trong một vài đền chùa, tôi đã thấy tất cả những cây hoặc các loại quả đã biến hóa thành kỳ lân trong sự trang trí cổ điển.

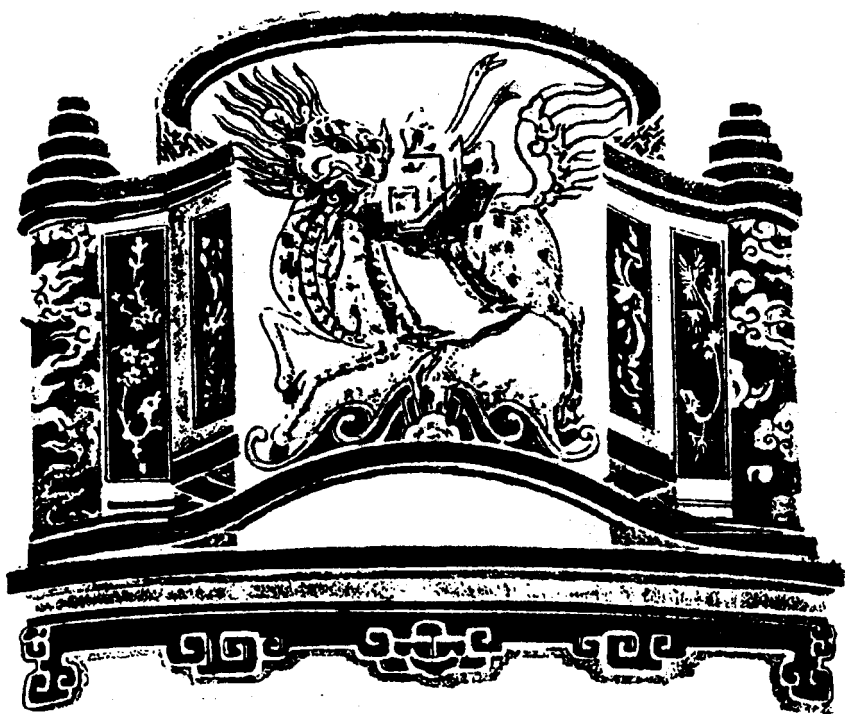
L.CADIÈRE



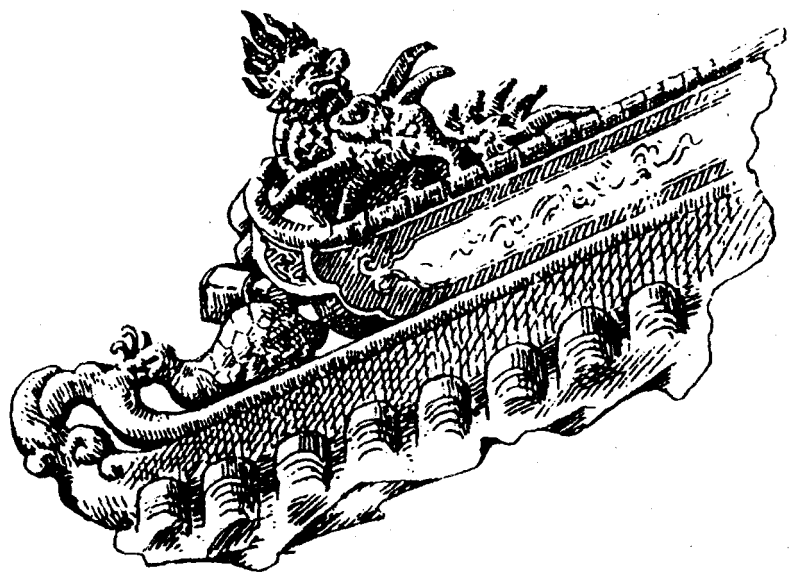
Phụ bản CLV: Con kỳ lân



Phụ bản CLVI: Con kỳ lân



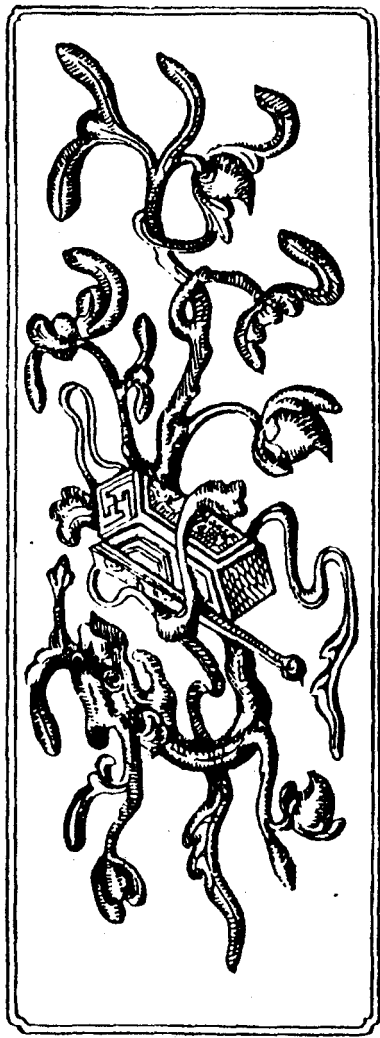
Phụ bản CLVII: Bình phong tại các am nhỏ



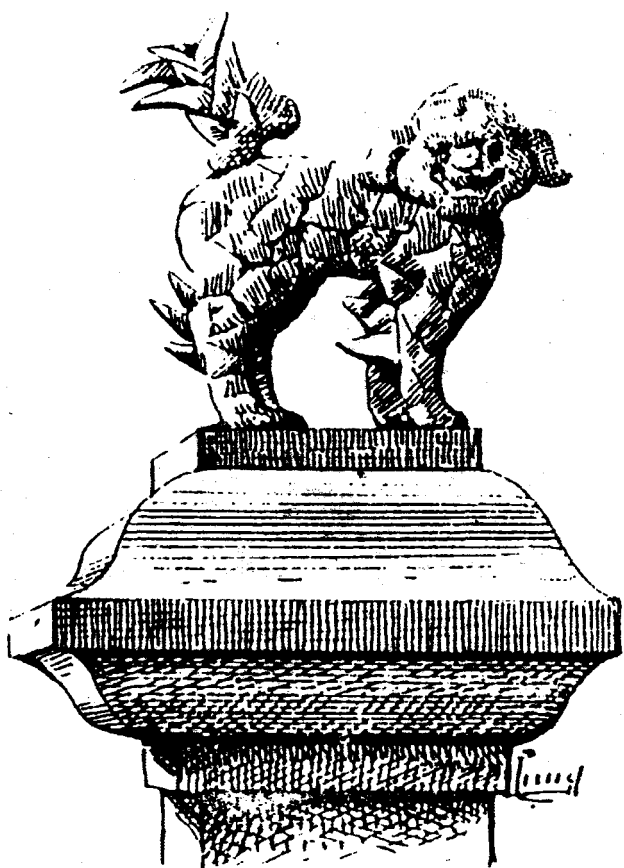
Phụ bản CLVIII: Con kỳ lân, trang trí đầu góc nhỏ



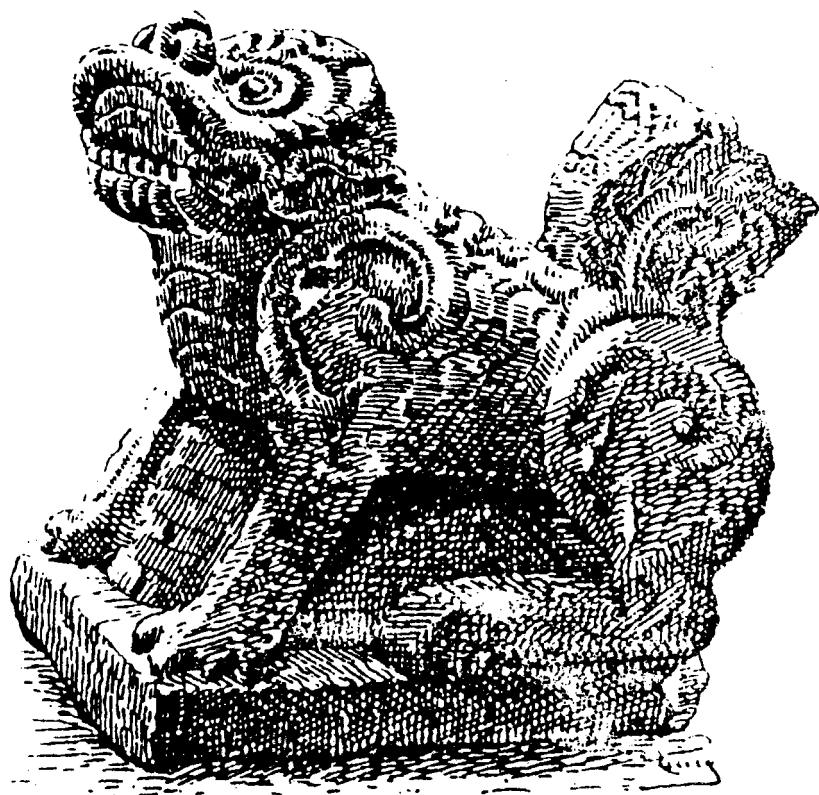
Phụ bản CLIX: Những con kỳ lân



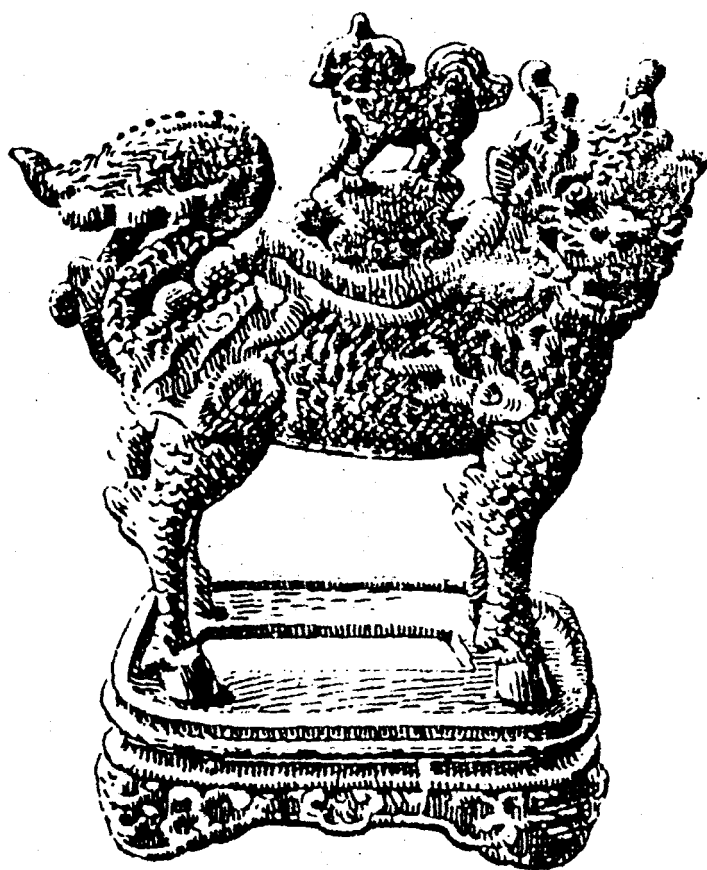
Phụ bản CLX: Những hóa cúc hóa thành những con kỳ lân



Phụ bản CLXI: Con kỳ lân, trình bày trên đầu cột trụ



Phụ bản CLXII: Con kỳ lân, trình bày trên đầu cột trụ



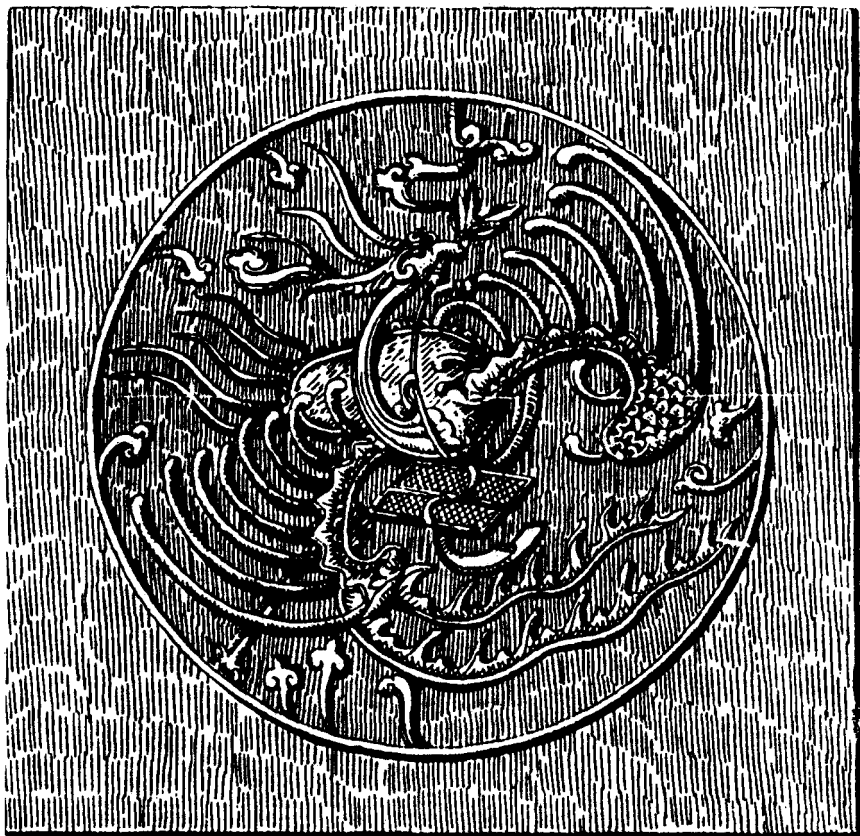
Phụ bản CLXIII: Lư hình kỳ lân



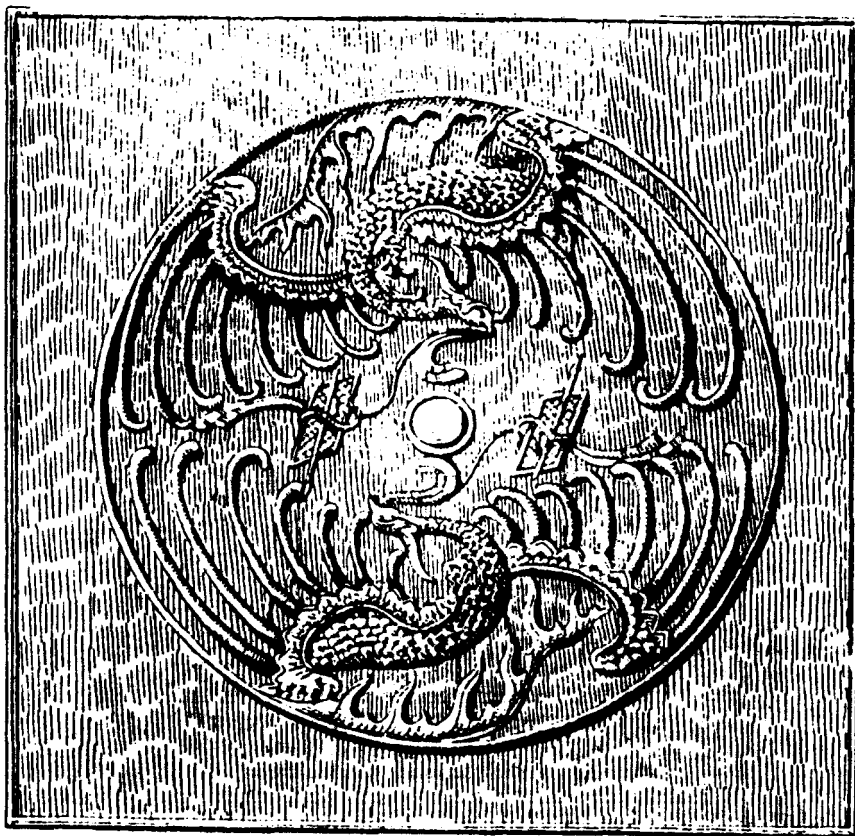
Phụ bản CLXIV: Hình chim phượng hoàng



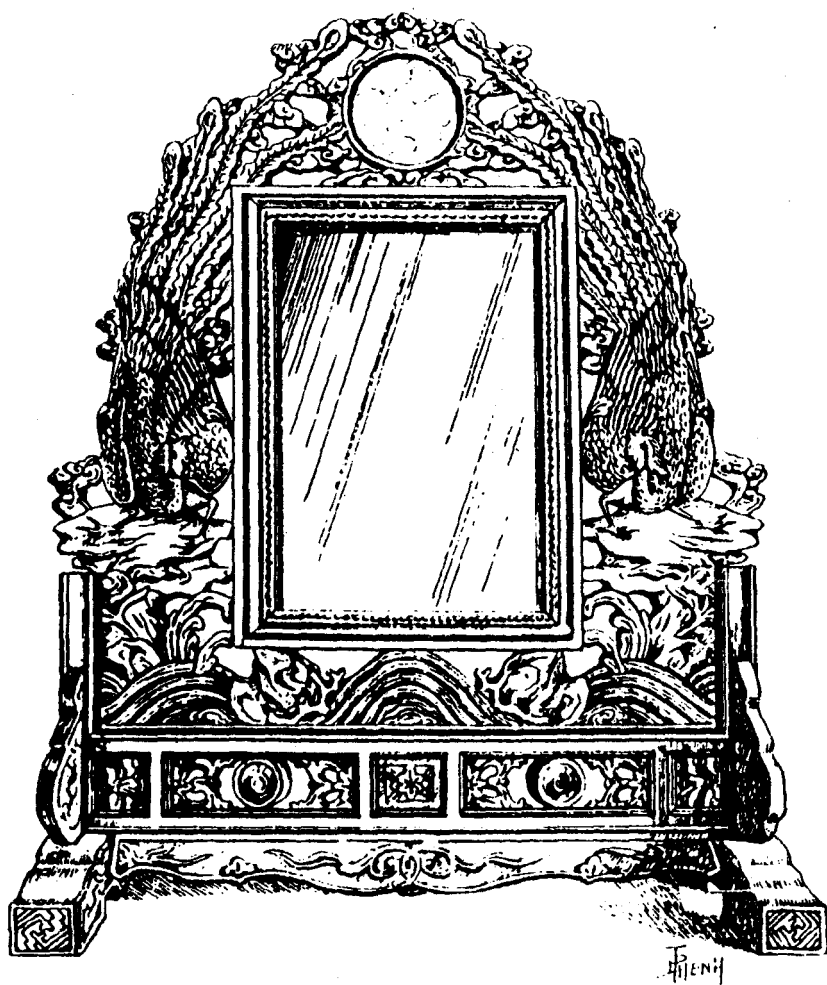
Phụ bản CLXV: Hình chim phượng hoàng



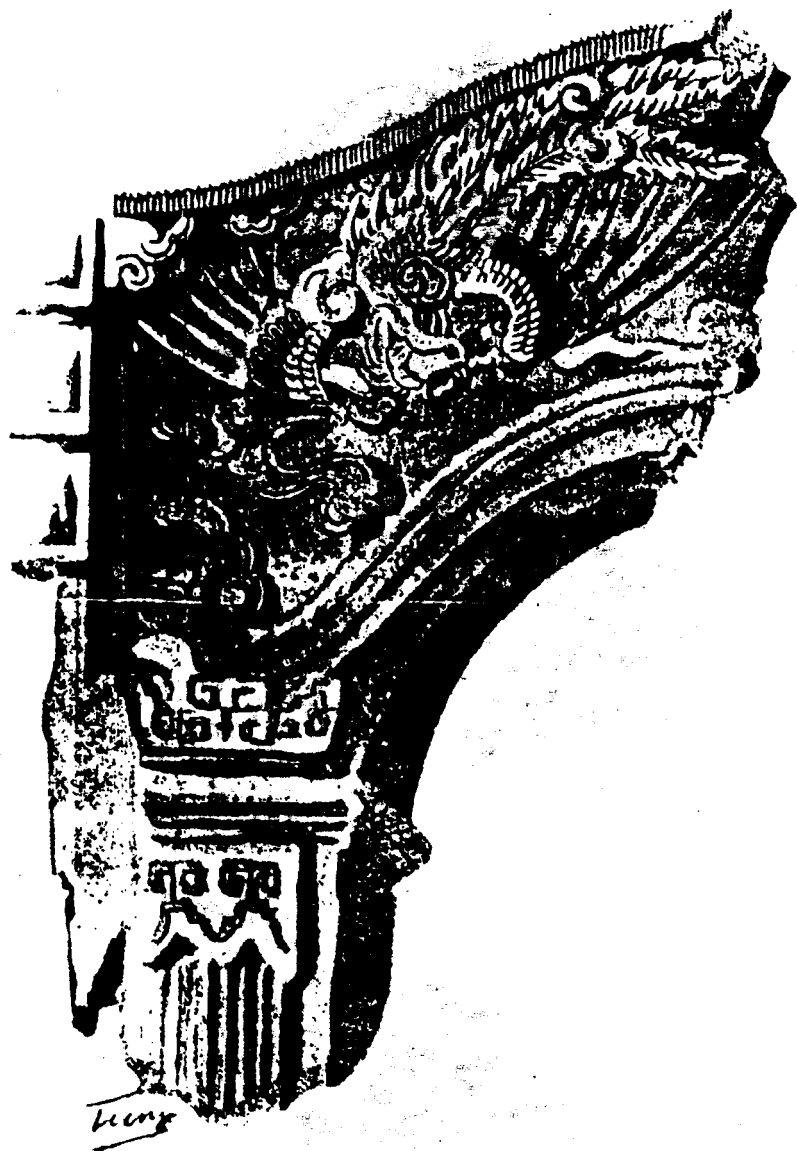
Phụ bản CLXVI: Hình chim phượng hoàng.



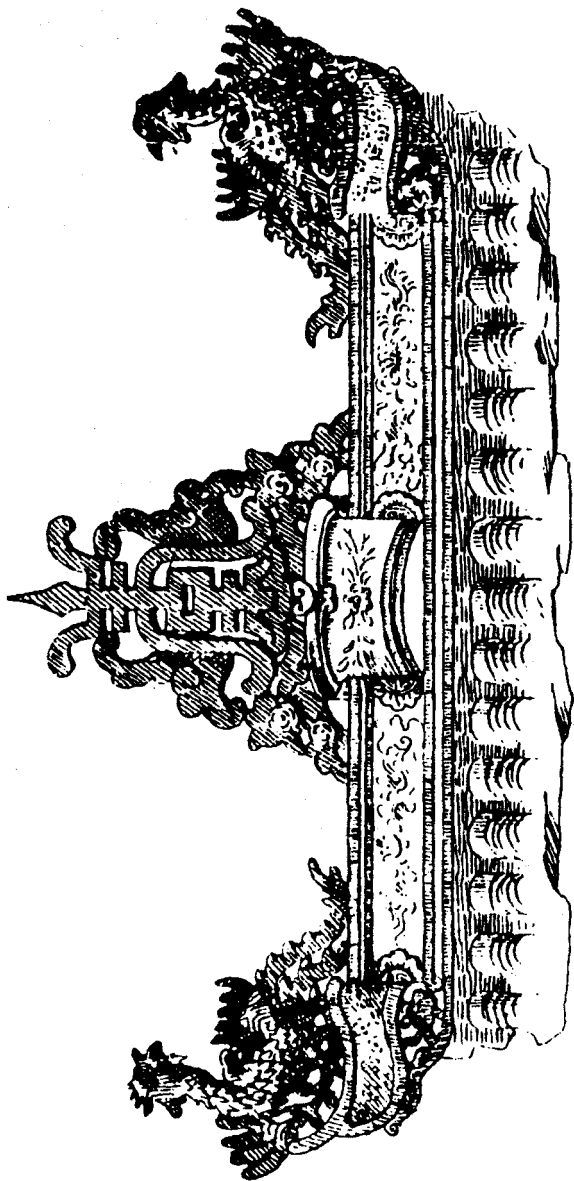
Phụ bản CLXVII: Song phương



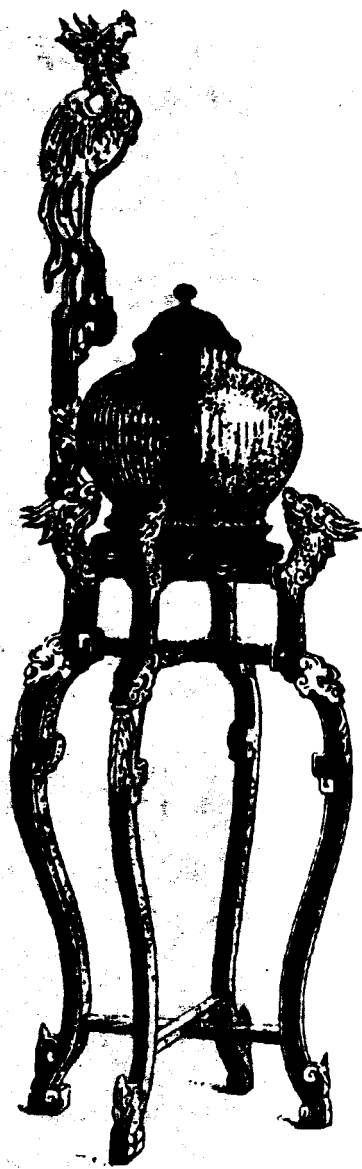
Phụ bản CLXVIII:



Phụ bản CLXIX: Hình chim phượng hoàng



Phu bản CLXX: Chim phương hoàng, trang trí ở góc lườn mái



Phụ bản CLXXI Giá đựng chậu rửa mặt

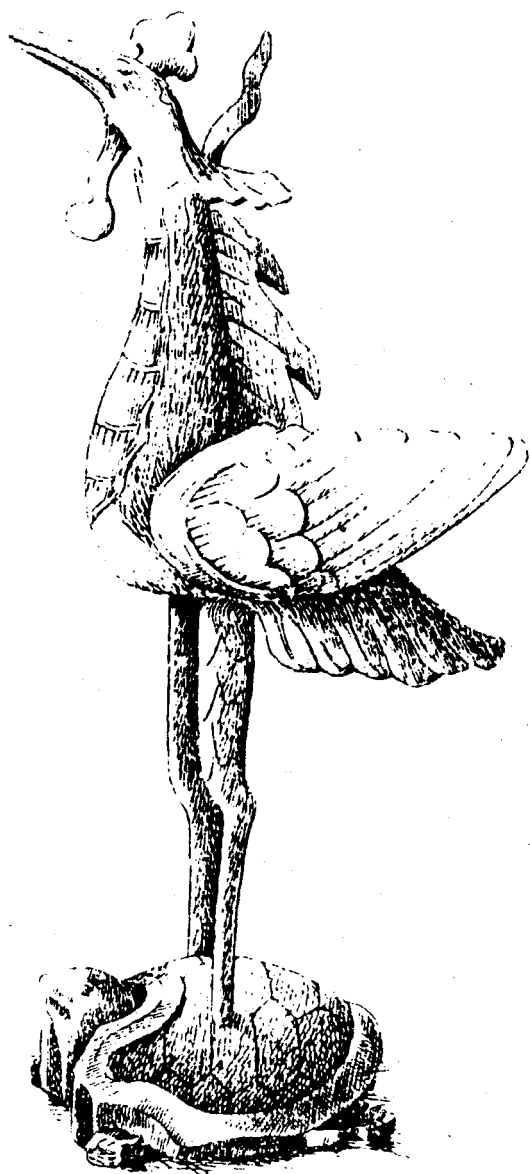


Phụ bản CLXXII: Cảnh mẫu đơn biến thành chim phương hoàng

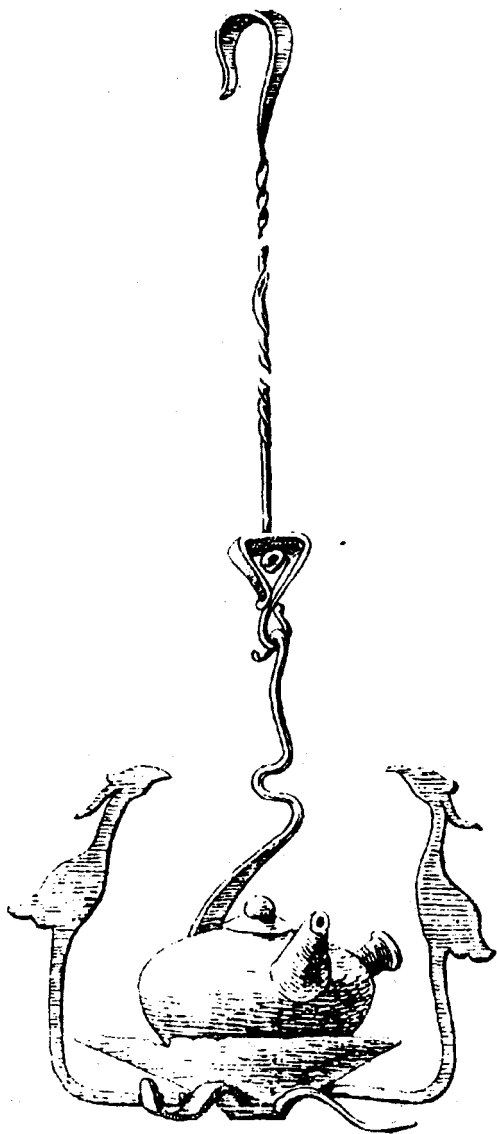


Phụ bản CLXXIII:

Hoa lan biến thành chim phượng hoàng



Phụ bản CLXXIV: Chim hạc đứng trên lưng rùa



Phụ bản CLXXV: Cây đèn

3. Chim phượng hoàng

Phụ bản CLXIV cho ta một ý niệm về điều mà con chim phượng hoàng được nhận thức với tất cả thuộc từ của nó, như là người ta đã trình bày kiểu thức về nó, khá toàn bích, trên những cái bình phong ở các đền dành thờ các nữ thần. Theo ông Corentin Pétillon mô tả, con vật này có “cái mỏ gà mái, cái cổ rắn, cái trán chim én, lưng con rùa và cái đuôi cá”. Con chim đậu trên những đợt sóng lớn nhón của biển cả; vả lại, cũng như bốn con vật linh, hình như tất cả đều có liên quan với nước. Ở đây, có thể có ám chỉ đến chuyện cổ tích muốn nói rằng con chim phượng hoàng “sau khi đã bay về phương Đông, nó sải cánh bay mạnh về dãy núi Côn Luân và uống nước giải khát ở dòng suối Đế Trụ, tắm cánh vào biển Nhược Thủy, gọi như vậy là vì nước biển đó chứng tỏ ít sức đối kháng đến nỗi một cái lông chim cũng không nổi trên mặt nước. Cuối cùng, con chim phượng hoàng đậu nghỉ trên đỉnh núi Đơn Huyệt”.

Những cánh chim phượng hoàng trải rất rộng, với những lông cánh cứng nhắc, có khi người ta tưởng chúng được cấu tạo bằng kim loại; những đuôi lông chim phượng hoàng rất lớn trải mở ra thành những ngọn lửa; những chân chim đều uốn một cách mạnh mẽ; toàn bộ mang đầy sắc thái vận động và uyển chuyển dịu dàng, có vẻ hãnh diện và cao quý. Con chim ngậm ở mỏ của nó một dải lá dài, khi thì cột hai cuộn thư, khi thì cột một cái tráp vuông hoặc một cái thẻ; đó là những món cổ đồ huyền bí của vua Phục Hy, những người này thì cho như thế, nhưng có những người khác thì lại cho đó là “những tập sách” chữ Hán gọi là thơ, và hình tượng này được chỉ bằng từ ngữ là “phụng hàm thơ”, tức là “chim phượng hoàng ngậm

những cuốn sách trong mỏ của nó”. Tôi không thể nói rằng những cuốn sách ấy chỉ cùng một vật với các đồ thư của Phục Hy (Phụ bản CLXIV và các phụ bản tiếp theo).

Theo truyền thống Trung Hoa, con chim này có nhiều phẩm chất quan trọng lớn lao. “Tiếng hót của nó bao gồm cả năm thanh độ, lông của chim phượng hoàng trang sức đến năm màu, thân chim một toát lượt của sáu hình ảnh, đầu chim biểu thị trời, mắt chim biểu thị mặt trời, lưng chim biểu thị mặt trăng, cánh chim biểu thị gió, chân chim biểu thị đất và đuôi chim biểu thị các hành tinh”. “Người ta cũng còn ghép chim với bảy đức hạnh và năm cách trang trí, đó là chưa kể đến chín phẩm chất, tất cả tạo cho con phượng hoàng trở thành vương đế tức là vị vua của loài chim bay trên không. Cây sở thích của chim phượng hoàng là cây ngô đồng (Sterculia).

Chim phượng hoàng chỉ xuất hiện vào thời thái bình, thời loạn thì chim ẩn. Vậy, chim phượng hoàng là một biểu tượng và một điềm lành của thời bình.

Tất cả những niềm tin ấy đều xa lạ đối với người An nam. Họ chỉ giữ lại một niềm tin ở con chim này; đó là chim phượng hoàng nhắc nhở sự kết hợp giữa người đàn ông và người đàn bà trong hôn nhân; trong hàng xóm, cộng đồng, thì nó biểu thị người đàn bà. Người ta nói, một người thanh niên và một người thiếu phụ, cả hai đều có sắc đẹp hiếm có, cả hai đều bẩm sinh những phẩm chất thông minh của trí tuệ và hiền dịu của tấm lòng, mà một người tức người chồng, là một vị tiên; và người kia, tức người vợ, là con chim phụng. Một câu tục ngữ dân gian đã nói: “Tiên sa, phụng lộn”, có nghĩa là: “Đó là một vị tiên bắt từ từ trời xuống, và một con chim phụng phối hợp với vị tiên đó”.

Hoặc là, một con rồng tương ứng với một con phụng, để biểu thị người chồng; và người ta có một bức tranh vẽ biểu thị một bên

là con rồng, bên kia là con phụng bao quanh lấy chữ *Hỷ* được vẽ hai lần, hoặc đúng hơn thì gọi đó là chữ “*Song Hỷ*” một biểu hiện mới cho hạnh phúc vợ chồng, là hạnh phúc ngang nhau, hạnh phúc cùng nhau hưởng.

Những câu hát dân gian thường dùng những biểu tượng này: “Anh như cột gỗ mít chạm rồng, và em, hỡi người em gái nhỏ, như cái xà ở đền chùa chạm phượng. Thật đẹp đôi biết bao hỡi trời!”. Hoặc như những lời khinh miệt: “Làm sao cây tre lùn mập xinh đẹp lại dám mọc giữa đám tre thường? Và con gà trống đá béo bự, làm sao lại dám đua võ cánh giữa đàn phượng hoàng?”.

“Thật đáng tiếc biết bao khi người ta đem vàng trộn lẫn với than. Và đáng tiếc biết bao khi con chim phượng lại đi theo một đàn gà xơ xác?”

Hình ảnh chim phượng hoàng chỉ để trang trí những gì có liên quan đến hoặc dành cho một người đàn bà, hoặc là một sinh vật giống cái. Bởi vậy sự trang trí trên lườn nóc, ở một ngôi đền dành cho nữ thần, thì đều được dùng, không phải con rồng, nhưng là con chim phượng hoàng; và nếu ngôi đền ấy có một bình phong, thì con chim phượng hoàng vẫn là con vật để trang hoàng. Cũng chính hình ảnh chim phượng hoàng là hình ảnh dùng để trang trí đầu bia hoặc khung viền bia ở lăng tẩm các bà chúa; cái sập chạm, hộp đựng ấn mà người ta tôn phong hoặc dân tặng cho một bà hoặc những vật ấy dành cho sự ứng dụng của một người đàn bà, thì những mô típ trang trí ở đó đều dùng chim phượng hoàng như là mô típ trang trí chính thức (Các phụ bản CLXVI, CLXVII, CLXVIII). Không có gì ngăn cản người nghệ nhân sử dụng mô típ này, nhưng chỉ sử dụng như sự trang trí thứ cấp, trên các đồ dùng bằng gỗ, hay trên các dây nhà thường. Nhưng một cách tổng quát, thì người ta có thể nói rằng tất cả mọi vật mang hình ảnh chim phượng hoàng, duy nhất, hay như là vật trang trí chính, đều đã được dùng cho phái nữ.

Con chim này có hai tên, theo khi nó là con trống hay là con mái. Tiếng Hán Việt gọi chim trống là chim phượng, tiếng Việt gọi là con phượng; con mái được chỉ bởi cái tên con hoàng; kết hợp cả hai tên này, phượng hoàng để chỉ con vật một cách tổng quát. Nhưng từ kép này không phải được dùng khi người ta nói đến hình ảnh con chim như là vật trang trí. Người ta chỉ dùng một chữ phượng mà thôi.

Một chữ cũng chỉ con chim phượng, mà là con phượng mái, đó là chữ *loan*. Thành ngữ *phượng loan* tương ứng với thành ngữ *phượng hoàng* tức là con phượng trống và con phượng mái". Theo tục truyền Trung Hoa và người An nam cũng chấp nhận như thế, tiếng hót của hai con chim này rất hòa hợp âm thanh và tương ứng toàn vẹn - bởi vậy thành ngữ "loan phượng hòa minh" này dùng để chỉ tình yêu hòa hợp giữa hai vợ chồng, vậy nên hình ảnh hai con chim phượng, loan thay cho một lời chúc tụng, và đồng thời một điềm lành cho sự kết hợp trọn vẹn trong việc gia đình giữa vợ chồng. Đây là một lời xác chứng, một biểu tượng đặc trưng cho sự hòa thuận êm ái to lớn hơn mà chúng tôi đã nói ở trên.

Hình ảnh chim phượng trong cung điện hình như cũng là một sự nịnh bợ đối với vua. Người ta ám chỉ rằng thời trị vì của nhà vua là một thời đại lớn lao và thái bình, cũng như sự trị vì của các vị minh quân mới có con chim huyền hoặc này xuất hiện.

Chữ *loan* không bao giờ được dùng khi cần biểu đạt loài chim phượng.

Như tôi đã nói điều này, trong nghệ thuật kiến trúc hình ảnh con chim phượng được dùng như một mô típ trang trí ở góc, để trang trí ở hai đầu lườn nóc của các điện đài dành để thờ nữ thần, có thể hình chim phượng cũng được dùng trong việc trang trí những đền chùa và cung điện khác, nhưng lúc đó thì nó nhường vị trí trên lườn nóc lại cho con rồng, và nó xuống ở đầu mút các lườn

nóc mái. Chim phượng cũng trang trí cho các bình phong các đèn, điện dành cho cùng những vị nữ thần ấy. Rất hiếm khi, người ta thấy hình chim phượng này đứng ở các góc, vị trí của con dơi (P.B. CLIX). Ở lăng tẩm của các vị Công chúa hay Hoàng hậu, phượng hoàng trang trí cho đầu bia thay vị trí của con rồng, hoặc cho các khung viền bia. Cuối cùng người ta thấy hình chim phượng được chạm trổ, vẽ hoặc thêu, ở giữa các tấm pa nô đồ gỗ, trên nắp cái tráp, trên tấm vóc, trên các dải gỗ đóng sập (Phụ bản CLXXII) cũng như làm mô típ trang trí góc ở các lồng đèn, ở giá chậu thau rửa mặt v.v... (Phụ bản CLXXI).

Chim phượng cũng chấp nhận sự hóa hình; thường thường là cành hoa đào hóa thành chim phượng; nhưng người ta cũng gặp hoa mẫu đơn (Phụ bản CLXII); cành hoa cúc, hay quả mãng cầu, cây lan (Phụ bản CLXXIII) kết hợp với chim phượng. Nó ít có tính chất mềm mại như con rồng, cũng được kết hợp với con kỳ lân; mặc dầu nó có hình dáng đẹp và cái vẽ mỹ miều nói chung đã có thể để cho một vẻ thích ứng hóa hình dễ hơn.

Ở Bắc Kỳ, người ta rất thường thấy mô típ bốn con phượng hoàng châu đuôi với nhau, như là để trang trí rực rỡ cho các đầu cột trụ trước các đền chùa. Mô típ có hiệu quả vô cùng mỹ thuật. Ở Trung Kỳ tôi không bao giờ thấy được sự ứng dụng mẫu này. Người ta cũng có được hiệu quả về mỹ thuật tương tự, nhưng kém về mỹ miều và vẽ nhẹ nhàng đi nhiều, là mẫu dùng hình bốn ngọn lá dài uốn cong theo hình các ngọn lá có cạnh khía rạch mạnh (Xem phụ bản CXVII, CXVIII).

Một con chim rất gần với con phượng hoàng là con hạc. Không nên nhầm lẫn chúng với nhau; hình dáng chúng, ý nghĩa tượng trưng của chúng cũng khác nhau. Con hạc thường được trình bày những cánh xếp lại và đứng thẳng, thường là đứng trên con rùa. Con hạc thường ngậm cái hoa nơi mỏ. Đây là một đồ thờ; người ta

thường đặt con hạc bằng gỗ sơn son thếp vàng trên hương án thờ thần hoặc bàn thờ tổ tiên. Nhưng có khi người ta cũng coi chim hạc là một mô típ trang trí.

Con chim hạc, nhất là hạc trắng, bởi vì hình như theo tín ngưỡng Trung Hoa thì còn có hạc đen, hạc vàng và hạc xanh; hạc trắng vì màu lông của nó nhắc nhở đến mái tóc bạc của người già, là một biểu tượng của tuổi thọ; theo tín ngưỡng của người Trung Hoa và cả người An nam nữa thì hạc sống rất lâu. Khi đến tuổi thọ được 160 năm là cái tuổi rất được kính trọng, thì hạc được đổi tên và người ta gọi nó là *huyền*. Người ta thường chúc một người già: “Tóc hạc da mồi” tức là “Tóc bạc trắng như lông chim hạc và da nhẵn như vảy con đồi mồi”, có nghĩa là chúc sống rất lâu, rất thọ.

Hơn nữa, chim hạc thường là vật cưỡi của các vị tiên bất tử, và điều này phải hiểu là bởi vì người đó đã hưởng được tuổi thọ lâu dài như những vị không biết cái chết là gì. Con hạc là “loài chim của các vị tiên bất tử” nên người ta gọi nó là *tiên điểu*. Ở Trung Hoa, trong tang lễ người ta đốt những hình tượng chim hạc bằng giấy: điều đó có nghĩa là chính chim hạc sẽ chở linh hồn người đó lên trời.

Con rùa cũng là một biểu tượng khác về tuổi thọ. Người ta giải thích được điều này bởi có sự kiện kết hợp hạc với rùa (Phụ bản CLXXIV).

Chim hạc không hề chịu sự biến hóa. Nhưng, ở một vài phù điêu dân gian tại Trung Hoa, chim hạc được nhân cách hóa vị thần của tuổi thọ và có kết hợp với một chữ Thọ.

L.CADIÈRE

4. Con rùa

Rùa tiếng Hán Việt gọi là quy, tiếng Việt gọi là con rùa, là con vật thứ tư trong bộ tứ linh. Con rùa là biểu tượng của thọ, vì nó sống đến một nghìn năm hơn. Dưới triều nhà Đường, có một vị Tổng đốc các tỉnh ở phương Nam đã dâng lên Hoàng Đế Hiến Tôn (806 - 821) một con rùa đã có lông, nghĩa là mai rùa đã bị loài rong và loài rêu bám vào như lông mọc.

Đó là một lối điếm nói về tuổi thọ quá sức tưởng tượng. Mai rùa, bên trên tròn, bên dưới phẳng dẹt, tượng trưng cho bầu trời và mặt đất.

Trong mọi thời, cái mai con rùa khi ném nó lên than hồng, được dùng như phương cách để bói toán: những vết rạn và những vết nổ ra do hơi nóng của than tạo nên sẽ chỉ rõ những hiện tượng tương lai. Vua Hoàng Đế và vua Ngô đã từng thấy xuất hiện trên mặt nước một con rùa mà vảy của nó mang những dấu nét chữ huyền bí, các vị vua này theo đó mà vạch ra những quả trong Kinh Dịch, hoàn toàn giống như điều mà vua Phục Hy đã thấy trên lưng một con kỳ lân.

Ở Trung Hoa, người ta tin rằng con rùa, luôn luôn chỉ có con cái, đã giao phối với một loài rắn. Vì nguyên nhân đó, con rùa được xem như là biểu tượng của sự bất chính. Vẽ hình con rùa trên cửa nhà một người nào đó, chính là muốn nói cho người đó họ có một hạnh kiểm xấu, tồi. Và vẽ một hình rùa ấy, hay đơn giản hơn là viết một chữ quy lên trên một bức tường, ở một lối không ai đi qua, trong một góc xó; chính là muốn mời khách đi qua đó không nên dừng lại để tiểu tiện.

Bởi cái hình thù nặng nề, con rùa cho một ý niệm về sự chắc chắn. Vì lý do này mà ở Trung Hoa, người ta lại tôn sùng con rùa như là một kẻ bảo hộ đề điều.

Người dân An nam hầu như không hề biết đến tất cả những ý nghĩa tượng trưng này. Tuy nhiên, việc sử dụng mà người ta đã gán cho con rùa như là cái đế đội bia, lại nhắc đến niềm tin vào tuổi thọ của con vật này; và có lẽ cũng bởi cái hình thù của nó, bởi cái sự chắc nịch của nó, mà người ta đã đặt con vật này dưới cái bia là có ý cho con vật này sẽ cộng thêm cho cái bia một sự tồn tại lâu dài và bền bỉ (Phụ bản CLXXVII).

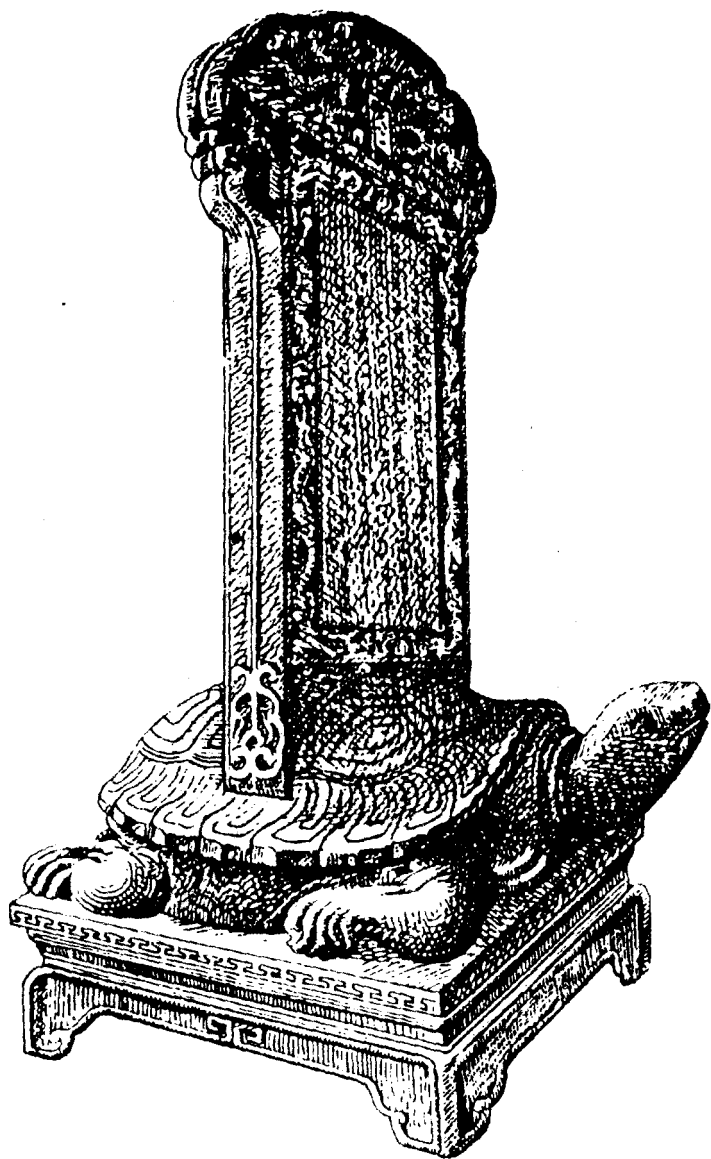
Người ta cũng thấy hình ảnh con rùa trên các lườn chái, hai đầu, như là vật trang trí góc, nhưng cũng hiếm thấy. (Các phụ bản CLVIII, CLXXVIII). Có khi con rùa cũng mang trên lưng nó các cổ đồ danh tiếng, biểu thị bằng một pho sách cột quanh bằng dải là ám chỉ đến con linh quy đã được vua Hoàng Đế và vua Ngô trông thấy. Ở miệng rùa thường phun ra một vòi thủy ba.

Hoa sen cũng hóa thành con rùa: lá sen có chu vi tròn phồng lên, thường chiếm ở trung tâm mô thức cấu tạo bởi hoa sen, và dường như hình này sẵn sàng mang biểu tượng cho cái mai rùa (Phụ bản CLXXIX). Nhưng, theo cái tài biến báo của một vài nghệ nhân; người ta cũng có thể thấy một vài thứ cây cỏ hoặc quả trái khác biến thành hình con rùa.

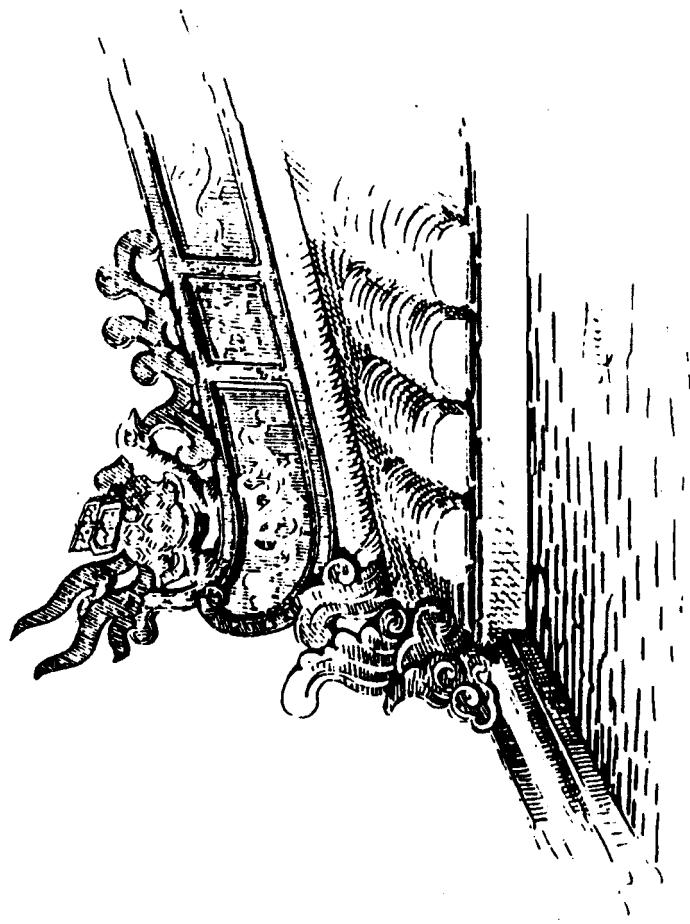
L.CADIÈRE



Phụ bản CLXXVI:Hình con rùa



Phụ bản CLXXVII: Hình rùa đội bia



Phụ bản CLXXVIII: Hình rùa trang trí ở góc



Phụ bản CLXXIX: Lá sen biến thành quạt

5. Con dơi

Con dơi giữ một vai trò quan trọng trong nghệ thuật trang trí An nam. Chính con dơi là một biểu tượng cho hạnh phúc. Cái tên An nam của nó là con dơi, hay là con dơi dơi, không nói lên ý nghĩa gì cả; nhưng cái tên Hán Việt của nó là *Phúc*, đọc trùng cách đọc của chữ *Phúc* có nghĩa là sung sướng hạnh phúc. Do đó người ta đã lấy hình tượng con vật này để nói đến hạnh phúc, sung sướng; biểu tượng con dơi là một lời cầu chúc hạnh phúc, và hạnh phúc hoàn toàn được cấu tạo bởi “năm con dơi” tức là “ngũ phúc”, nghĩa là “năm điều hạnh phúc”; dĩ nhiên có sự giải thích khác nhau, theo nhiều tác giả khác nhau. Năm điều ấy là: sống lâu tức là *Thọ*; giàu có tức là *Phú*; yên ổn và có đủ sức khỏe tức là *khang ninh*; yêu mến đức hạnh tức là *du hảo đức*; được chết không bệnh tật ở tuổi già tức là *khảo chung mạng*. Đó là tất cả những điều mà nhóm năm con dơi muốn nói lên ý nghĩa, người ta thường thấy mô típ này trên nắp một cái quả hoặc cái tráp chạm, hoặc trên tấm pa nô thêu (Phụ bản CLXXX).

Với hình ảnh của con dơi, người ta thường có rất nhiều lối chơi chữ. Trong ngôn ngữ hoặc trong văn chương có một chữ *Khánh* có nghĩa là “phần thưởng, hạnh phúc và sung sướng nhận được do sự ân thưởng” thường được kết hợp với chữ *Phúc* có nghĩa là “hạnh phúc” này. Nhưng chữ *Khánh* cũng có cách đọc trùng với chữ *Khánh* chỉ một hình nhạc cụ bằng đá, đánh lên có tiếng kêu cao và trong. Trò chơi chữ đọc chữ “*Phúc*” là hạnh phúc sang chữ “*Phúc*” là con dơi được bổ túc kết hợp với trò chơi chữ đọc chữ “*Khánh*” là phần ân thưởng sang chữ “*Khánh*” là nhạc cụ bằng đá, để rồi người ta biểu thị nó ra bằng một con dơi ngậm ở miệng

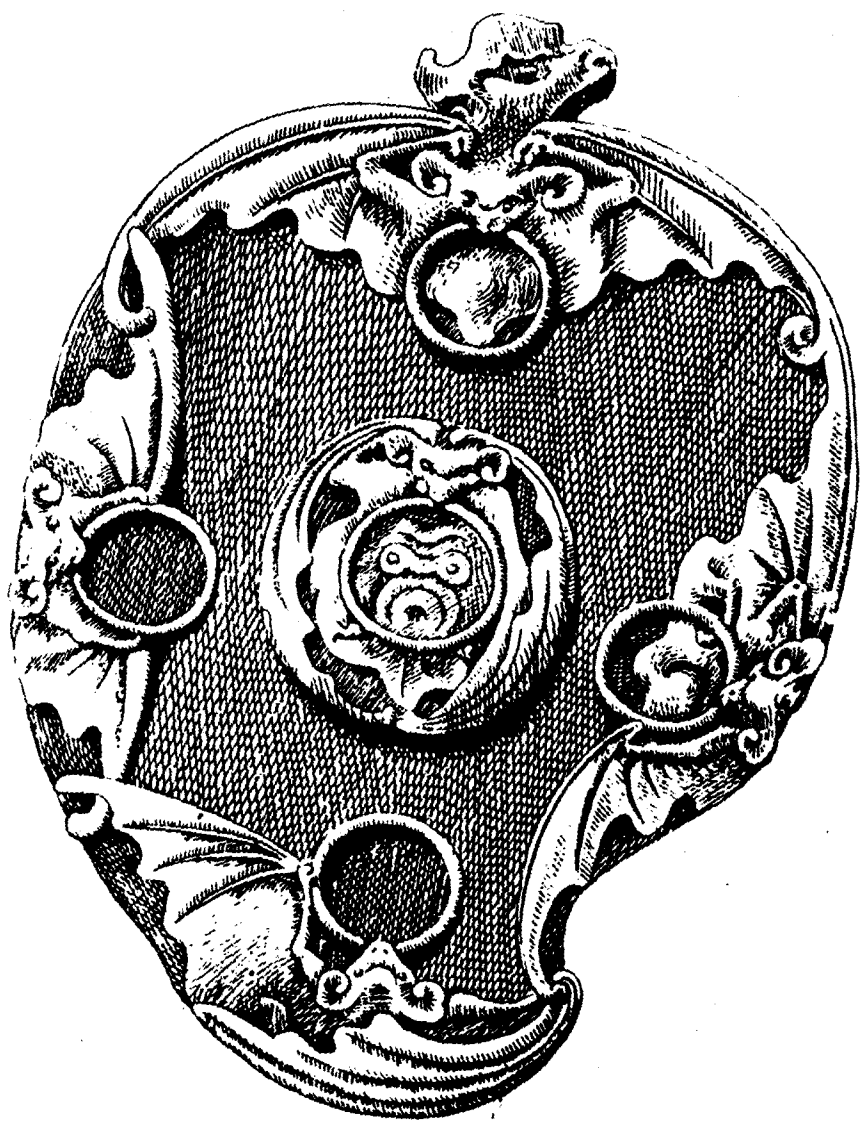
một cái khánh đá có hai giải tua và đọc mô tip này là phúc khánh; dịch sát đen là “con dơi và nhạc cụ bằng đá gọi là cái khánh” ; nhưng đồng thời mô tip này cũng có nghĩa bóng là “hạnh phúc và giàu sang sung sướng”, điều này vẫn là lời chúc tụng (Phụ bản CLXXXI, CLXXXIX, CXC).

Hoặc nữa chính chữ *Thọ*, người ta kết hợp với chữ *Phúc*, và người ta đã muốn diễn tả *Phúc Thọ* tức là “hạnh phúc và sống lâu”. Trong sự trang trí, thành ngữ này vẫn được diễn tả bằng một con dơi, phúc ngậm ở nơi miệng một chữ Thọ được cách điệu hóa, có khi rút gọn vào một khung nhiều cạnh, lúc đó con vật chỉ là một ngọn lá đơn giản bị xé ra hoặc tự xếp lại trên nó thành hình con dơi. (Các phụ bản CXCI, CXCII).

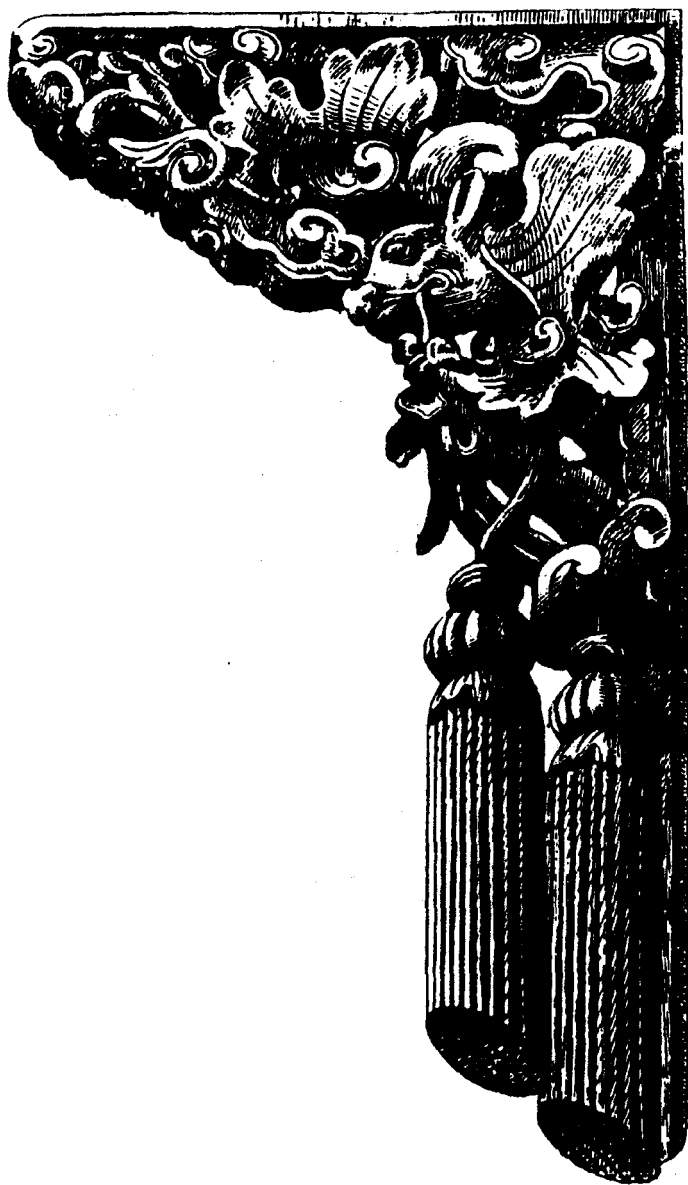
Thay vì cái khánh bằng đá hoặc là một chữ *Thọ*, có khi con dơi lại ngậm tròn teng ở miệng nó một lẵng hoa. Đó là một vật trong “bát bửu”, mà chúng ta đã thấy, biểu tượng của sự vui hưởng và hạnh phúc (Phụ bản CLXXXIV).

Về phương diện trang trí, con dơi thường có có hai cánh nhỏ dài gọi là dơi tua, mà hình như nó chẳng có ý nghĩa bóng nào (Phụ bản CLXXXI v.v...)

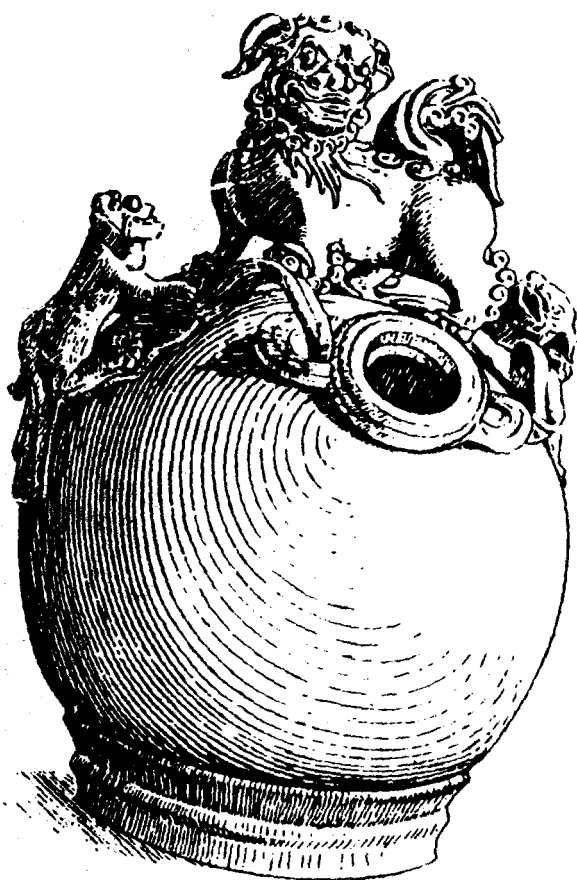
Dơi có thể biến hóa thành lá gọi là mô tip lá hóa phúc; biến thành hoa mai gọi là mai hóa phúc; biến thành hoa sen gọi là sen hóa phúc; biến thành quả gọi là quả hóa phúc; biến thành vân gọi là vân hóa phúc; nhưng nhất là biến thành hồi văn, có hoặc không có lá gọi là hồi văn hóa phúc. Tài biến hóa của nghệ nhân đã đưa lại tính chất tự do với con dơi cũng như tự do đối với con rồng vậy. Có khi con dơi chiếm vị trí trung tâm của một pa nô; nhưng thông thường nó đeo trong các góc mà hai cánh trải ra rất đẹp. Hoặc là, nhất là trong nghề kim hoàn, nó thường dùng hoa tai đeo lủng lẳng.



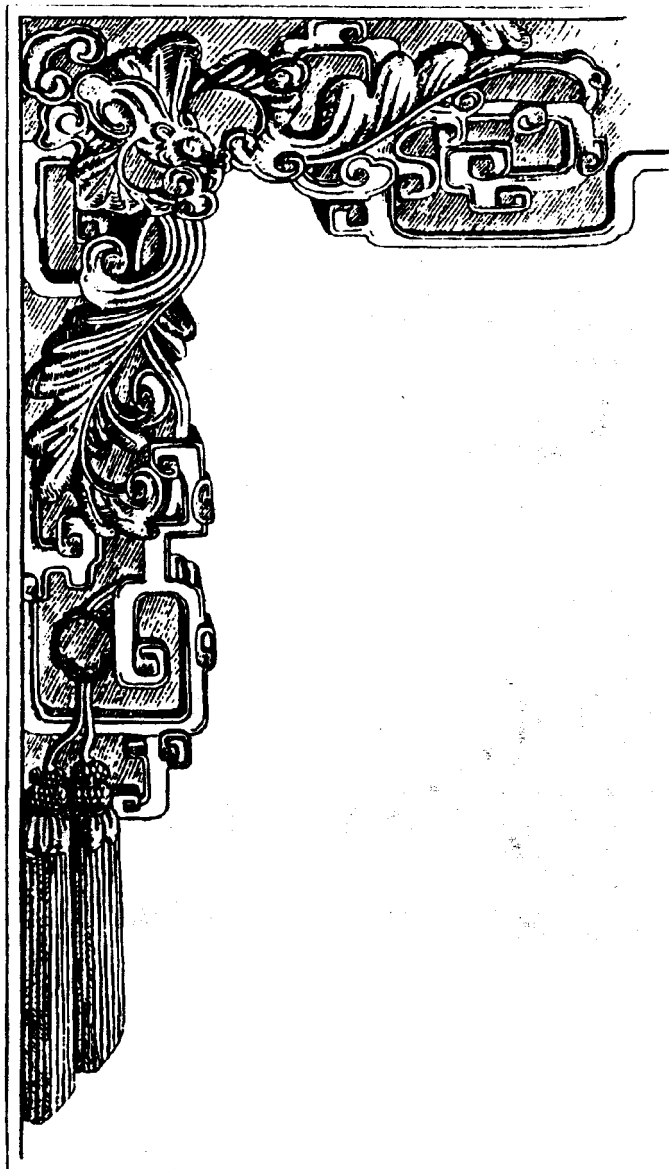
Phụ bản CLXXX: Cái nghiên mực



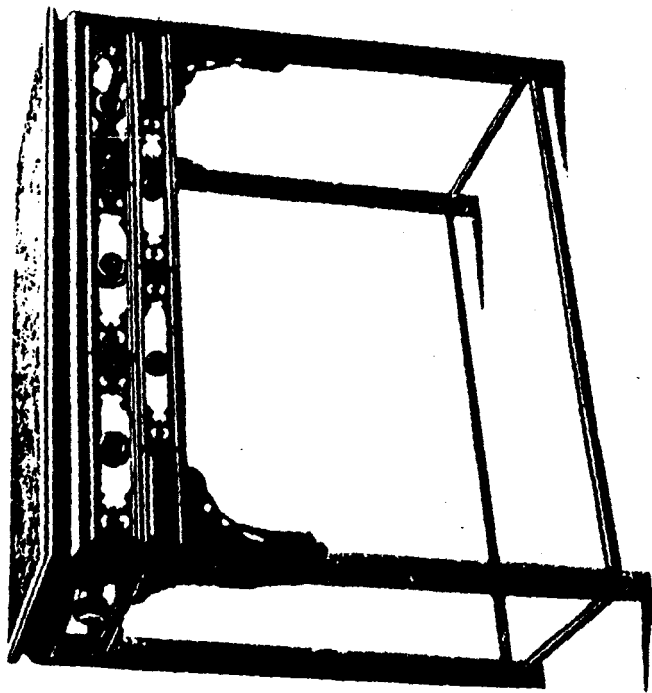
Phụ bản CLXXXI: Con dơi trang trí trong góc



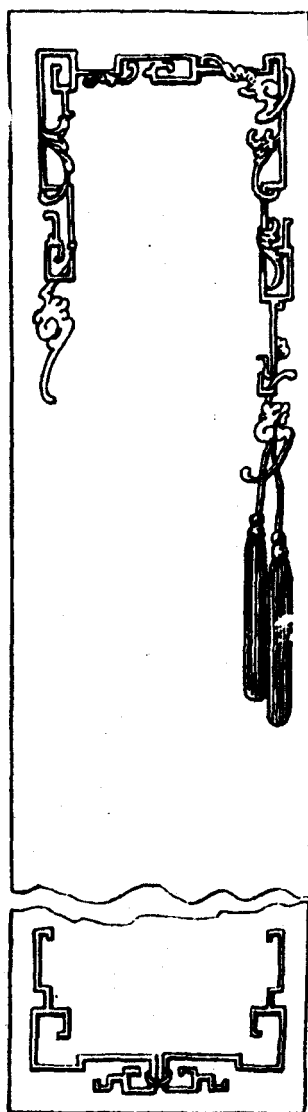
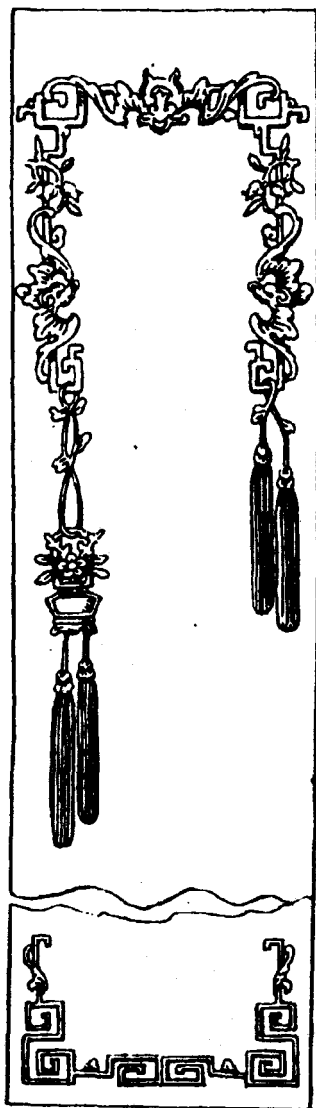
Phụ bản CXCVI: Ba con sư tử



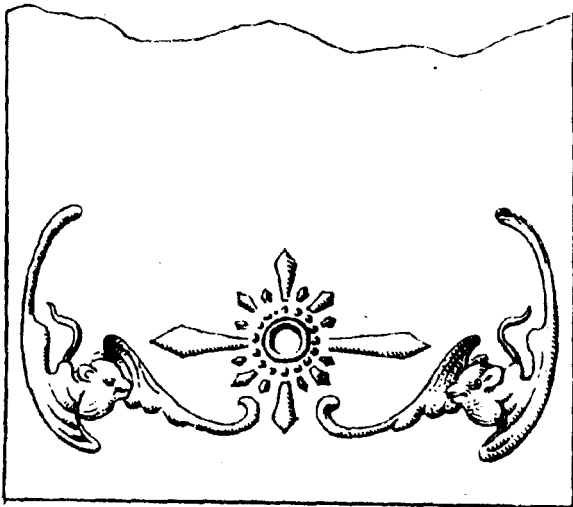
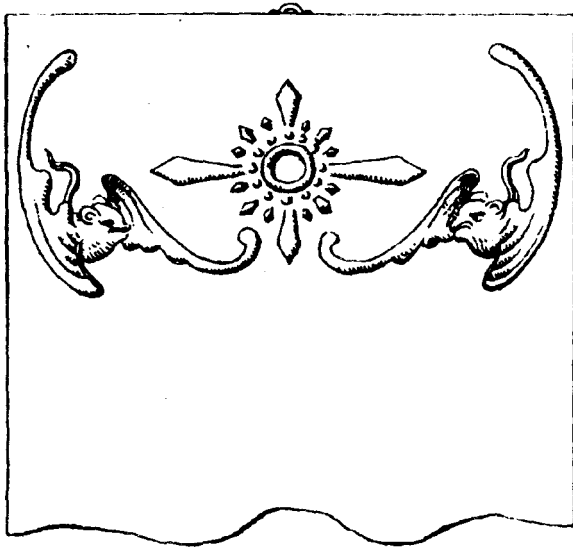
Phụ bản CLXXXII: Con dơi, hồi văn và tua



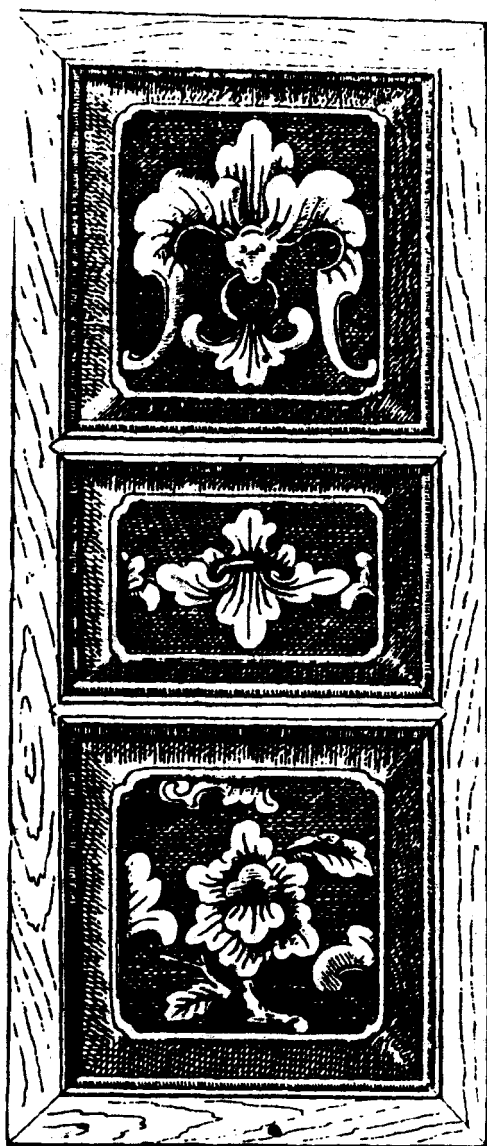
Phụ bản CLXXXIII: Cái bàn (Bản kẽm của ông Daydé)



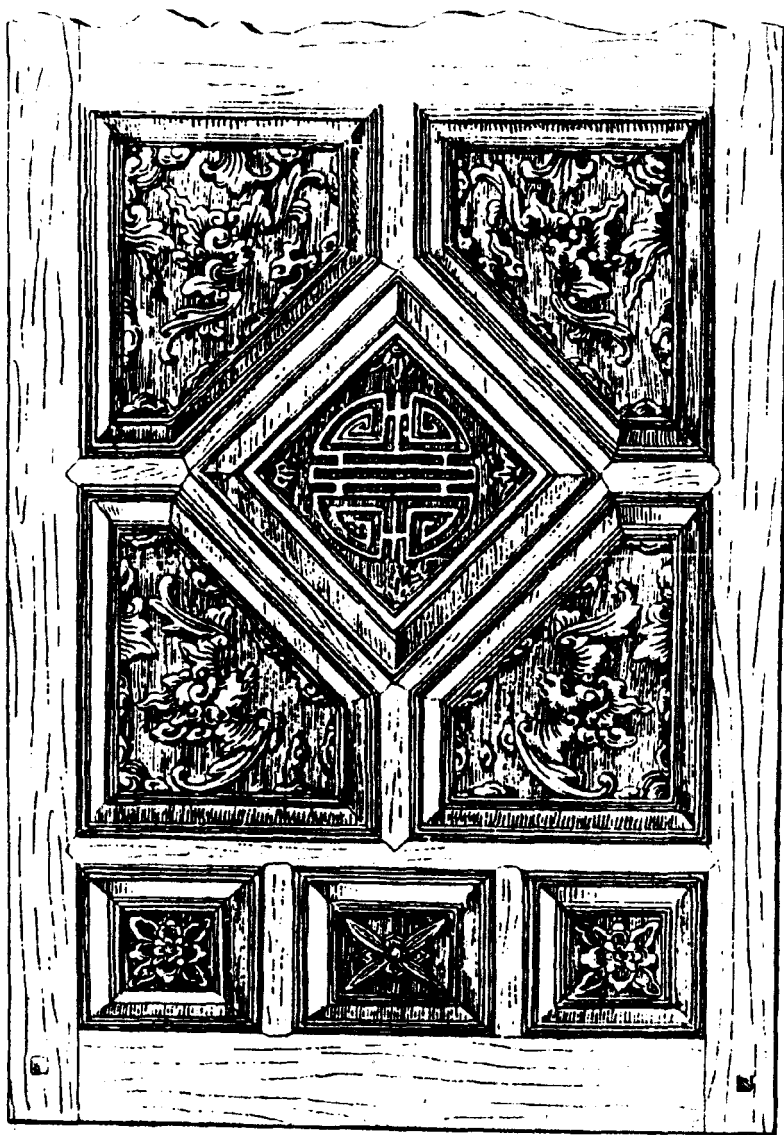
Phụ bản CLXXXIV: Hình dơi và hình hồi văn



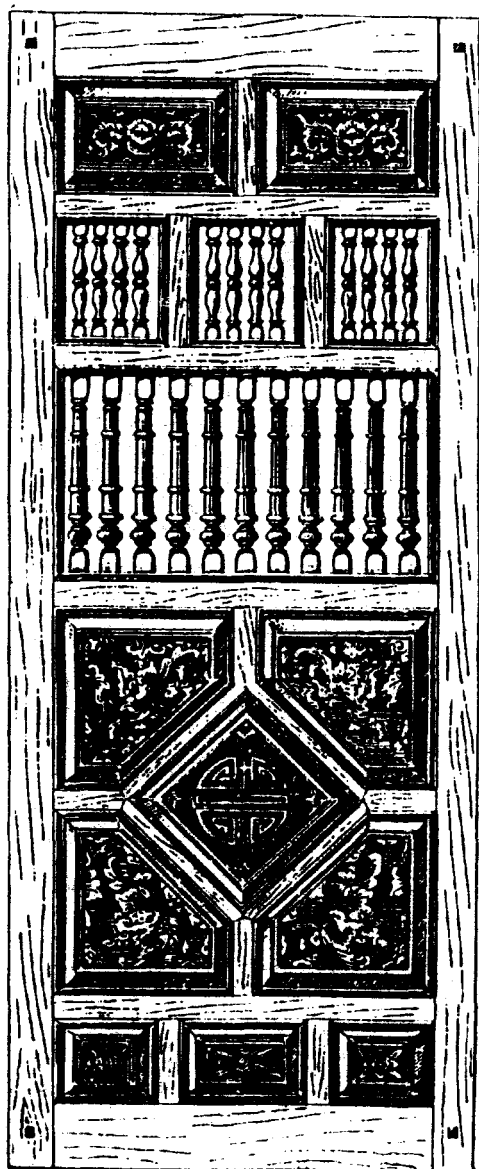
Phụ bản CLXXXV: Hình các con dơi



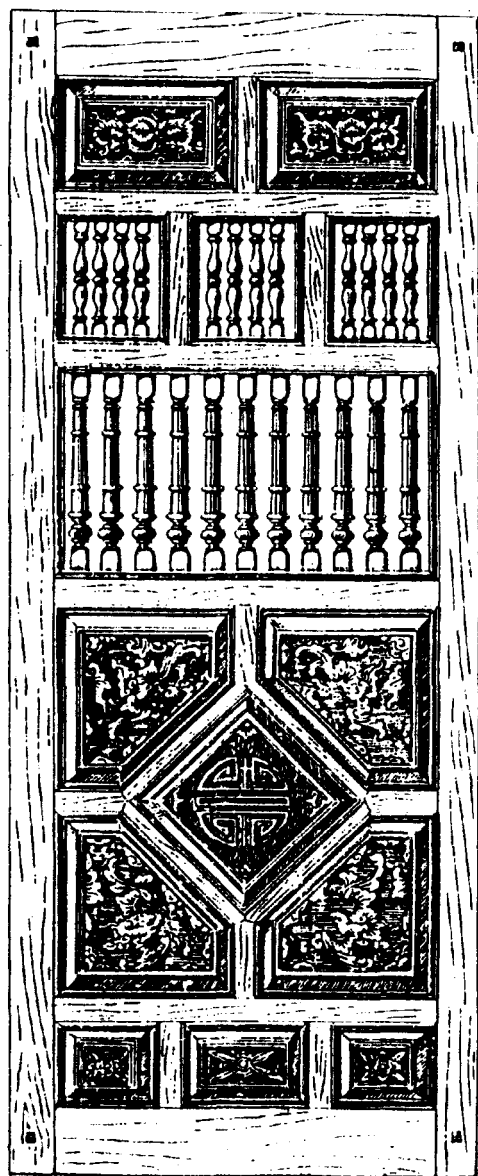
Phụ bản CLXXXVI: Lá hóa thành dơi



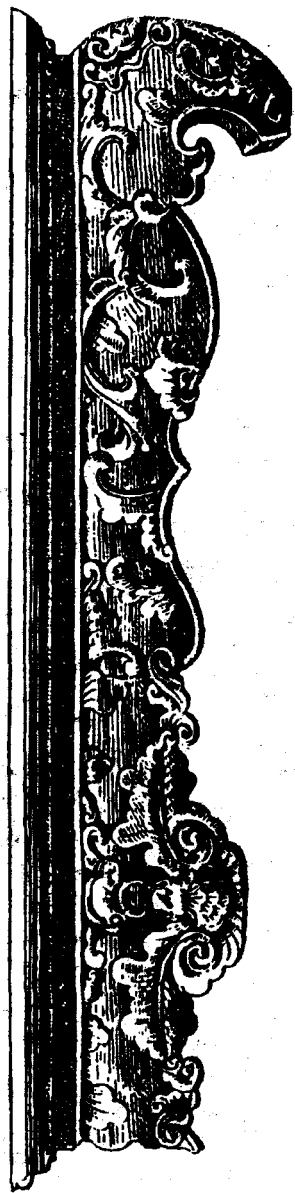
Phụ bản CLXXXVII: Trang trí hình dơi ở cánh cửa



Phụ bản CLXXXVIII: Cánh cửa chạm



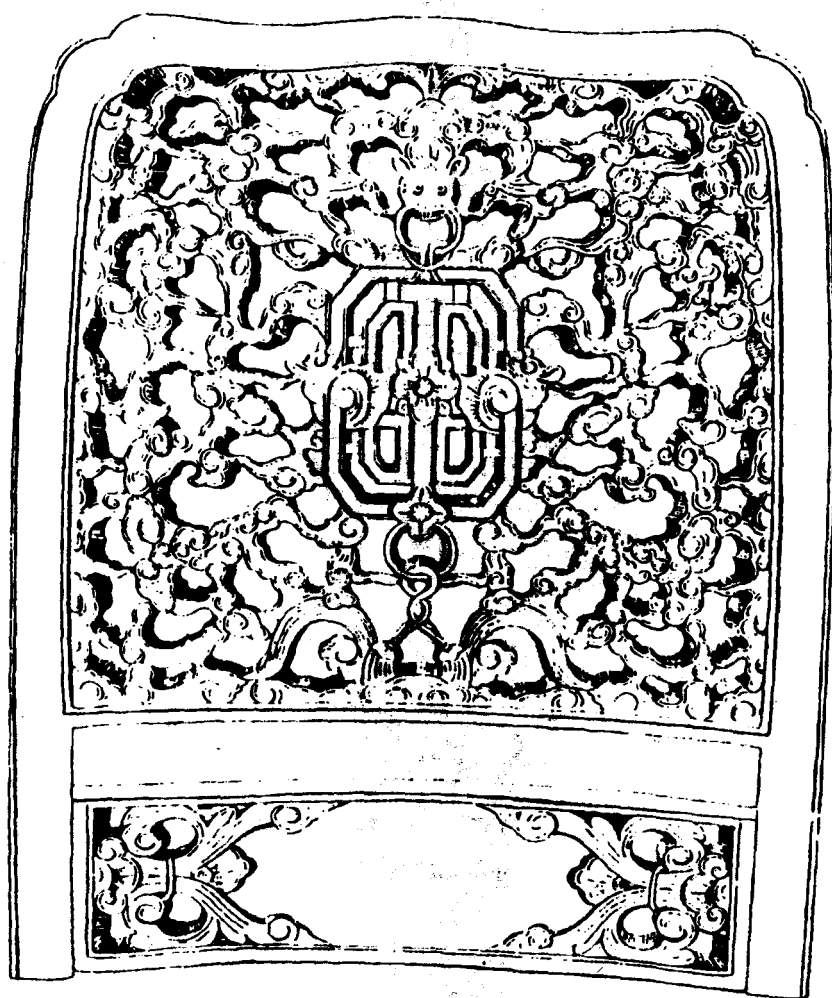
Phụ bản CLXXXVIII: Cánh cửa chạm



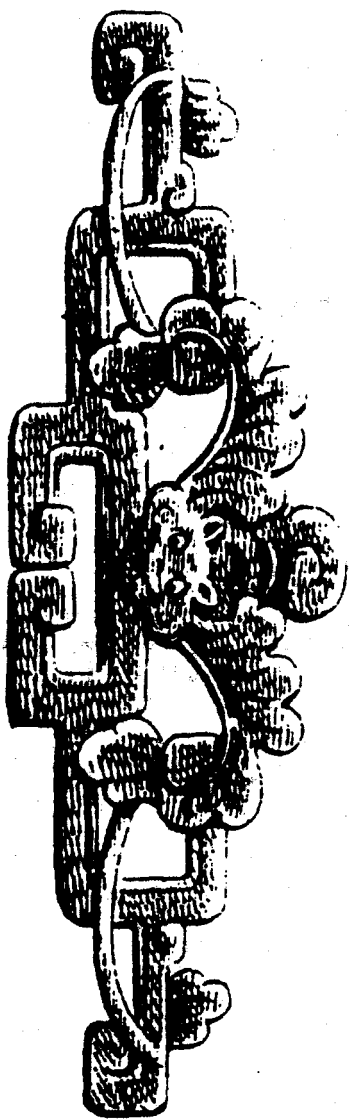
Phụ bản CLXXXIX: Dơi và lá



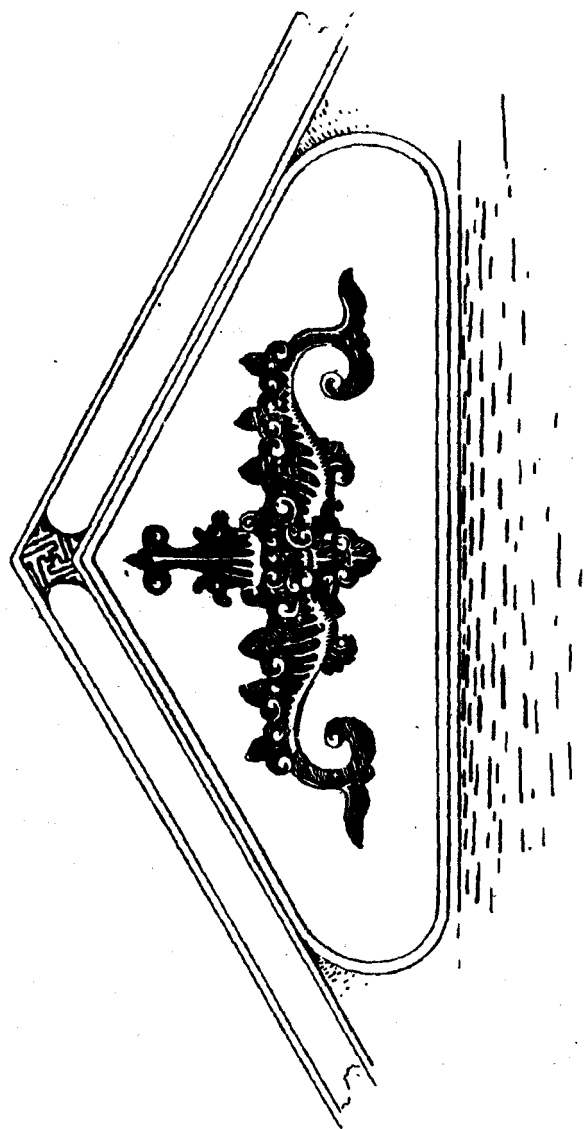
Phụ bản CXC: Dây lá và hình dơi



Phụ bản CXCI: Phúc thọ (Hình dơi và chữ thọ)



Phụ bản CXCII: Hình dơi và hoi văn



Phụ bản CXCIII: Lá cây và hình dơi

6. Con sư tử

Trong mỹ thuật An nam, con sư tử được dùng theo hai hình dạng và có hai tên gọi.

Trước hết chúng ta có con sư tử. Bờm lông xoắn, lông trên mình dợn sóng, đuôi dày, thành hình chùm lông, vuốt nhọn rất mạnh; nhưng dáng điệu nhu nhược và rất hiền, như trẻ em. Chính mẫu thức này luôn luôn được biểu thị đang chơi giỡn với quả cầu, được cột với một dải lụa dài thường thon lại thành ngọn lửa, hoặc được thắt một cách rất mỹ thuật. Mặc dù thế nào, thì toàn bộ đề tài cũng được sử dụng một cách thích hợp, nhất là mô típ này thường được dùng như là vật trang trí ở góc: con sư tử như có vẻ trụt từ một cột cổng xuống, vừa chống hai chân trước lên đầu một bức tường kéo dài cho đến cửa ra vào. Trong trường hợp này, chúng ta chỉ có một con vật duy nhất, luôn luôn với quả cầu tức là mô típ “sự hí cầu” dịch thẳng là “con sư tử đang giỡn với trái cầu”.

Đôi khi nó trang trí cho một cái bình phong; nhưng lúc đó thì chúng ta có một nhóm đến năm con sư tử gọi là “ngũ sư hí cầu” (phụ bản CXCV).

Hoặc là chúng ta còn thấy con vật này, một mình hoặc với nhiều con khác, bám vào trên đầu một bình vôi, hoặc một đỉnh trầm (Phụ bản CXCVI). Nhưng lúc đó quả cầu truyền thống đã tạo ra sự sai chệch, có một sự lẫn lộn trong tinh thần người An nam: những người này thì cho rằng nó có họ hàng với một con kỳ lân, người khác thì cho rằng đó là con sư tử. Thực khó phân rành rõ được: ở đây, cũng như ở bao nhiêu trường hợp khác, có sự thiếu chính xác trong lĩnh vực mỹ thuật An nam.

Một dạng khác của con sư tử là con nghê hay con toan nghê. (phụ bản CXCVII). Những tự điển tiếng Việt cũng như tiếng Trung Hoa nói về chữ này đều cho cái nghĩa là “con nai”, “con ngựa hoang”, “con sư tử nhanh nhẹn”, “con sư tử xứ Tây Tạng”. Luôn luôn vẫn cùng một sự không chính xác ấy. Nhưng hình dạng chung của con vật này: có vuốt nhọn, có lông mao, có mõm được trang bị những cái nanh nhọn đầy vẻ hăm dọa, theo biểu tượng của chúng ta, thì tất cả đều làm nổi bật cái thiên hướng về con nai con và con ngựa. Rõ ràng là một con sư tử mà chúng tôi đang có trước mắt. Và đây chính là một con sư tử chạy nhanh. Chuyện cổ tích kể rằng nó phải chạy được năm trăm dặm trong một ngày, hoặc hơn nữa, nó vù một cái là qua năm trăm dặm chỉ bằng một cái nhảy. Nó nuốt luôn cả những con cạp dũ.

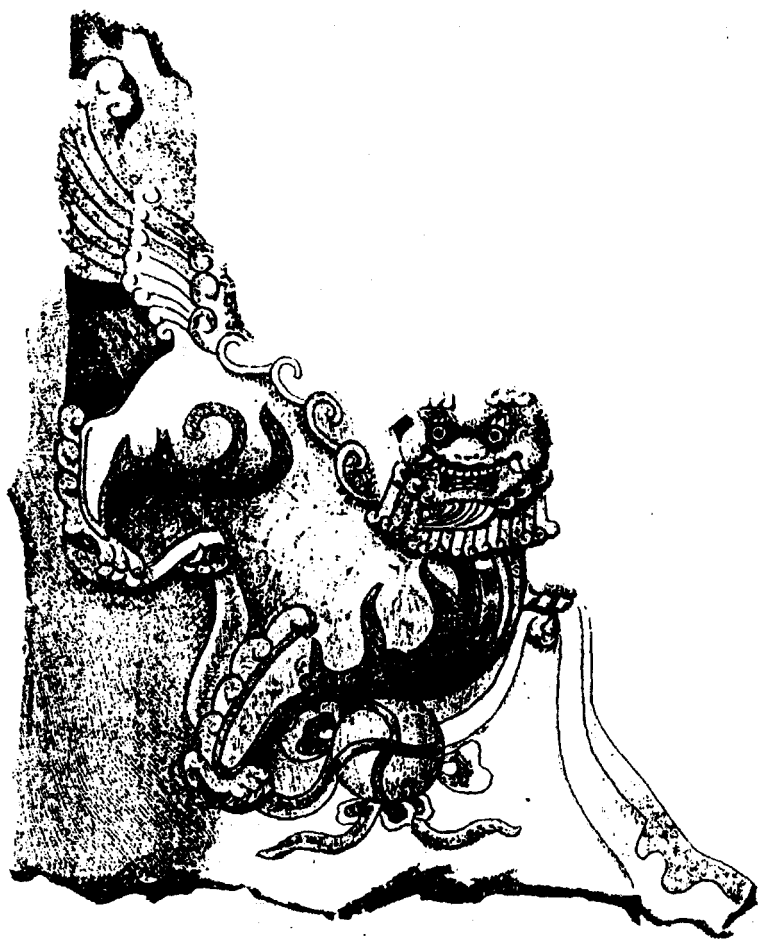
Như là một mô típ trang trí, con nghê được trang hoàng ở sân châu điện Thái Hòa, tức là điện của những buổi thiết đại triều. Con vật đặt trong một lồng bằng kính rất lớn, cao hơn một mét; nó được đúc bằng đồng mạ vàng, đặt trước bi đình ở lăng Thiệu Trị (Phụ bản CXCVII).

Một số đỉnh trầm lớn, bằng đồng, có trình bày một con sư tử ngồi trên những chân sau của nó, mang cái tên là con kim toan nghê. Miệng đỉnh trầm được mở trên lưng con vật. Con vật này có hơi khác với hình ảnh mà chúng ta đang có ở các cung điện hoặc ở các lăng tẩm: đặc biệt nó chỉ có một sừng giữa trán. Chúng ta đến gần con kỳ lân hơn, vì thường thường con kỳ lân cũng chỉ có một sừng. Và thực ra một vài đồ chơi bằng đồng trắng hoặc bằng đồng đỏ, được bài trí ở đỉnh đồng hoặc không, giống với con nghê một cách lạ lùng, bởi bộ lông, bởi những nanh nhọn, bởi những móng vuốt. Tuy nhiên, trước mắt người An nam, ngay cả trước mắt người nghệ nhân đã tạo ra chúng thì chúng là con lân, con kỳ lân.

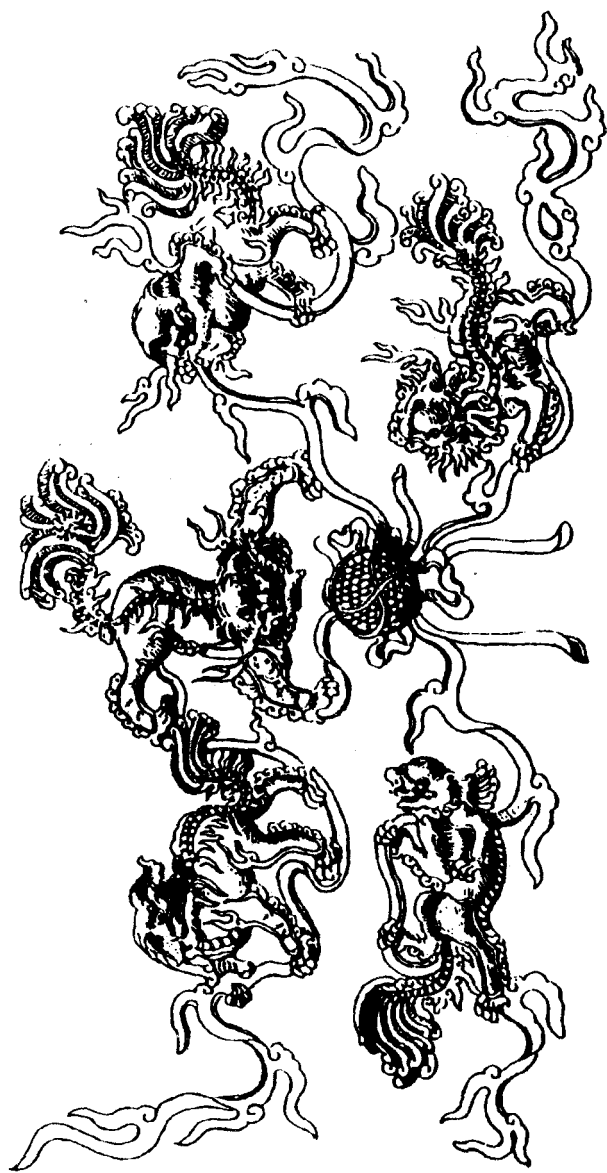
Tôi đã lưu ý đến sự nhầm lẫn này, nó có thể chỉ là kết quả của sự không biết rõ (Phụ bản CLXIII).

Có thể chúng ta cũng có một sự lẫn lộn tương tự đối với các động vật trang trí trên đầu các cột trụ. Chúng giống con sư tử một cách lạ lùng. Ông G.Dumoutier, trong bộ sách *Những biểu tượng, những huy hiệu và những bài trí để thờ cúng trong nhà người An nam* đã cho biết rằng, truyền thống ở Bắc kỳ người ta gọi chúng là những con sư tử. Nhưng đối với người An nam ở Huế thì đó là những con lân, kỳ lân. Chính bởi điều này mà tôi đã xếp tất cả những biểu tượng vào chương dành để nói về con kỳ lân (phụ bản CLXI, CLXII).

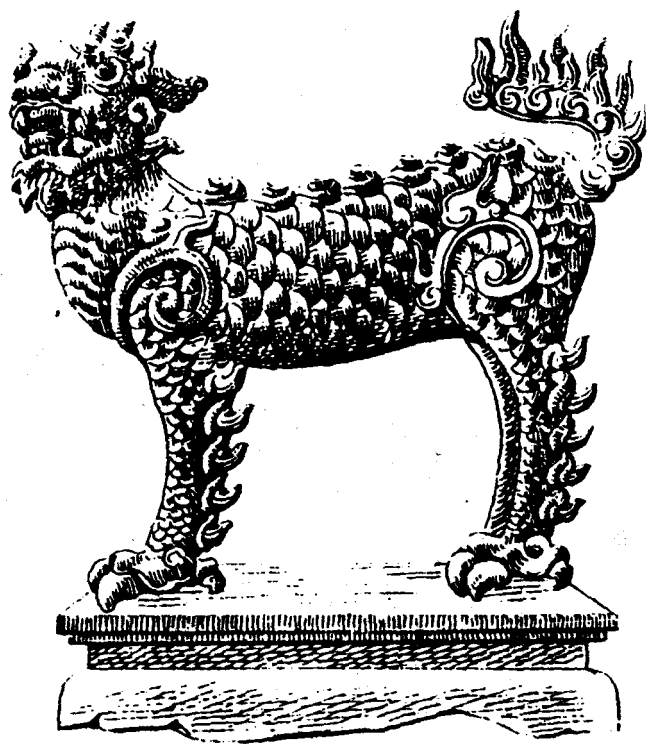
L.CADIÈRE



Phụ bản CXCIV: Con sư tử



Phụ bản CXCv: Năm con sử tứ



Phụ bản CXC VII: Con sư tử chạy nhanh

7. Con cạp



Phụ bản CXCIX: Con cạp hình ấn phù ma thuật



Phụ bản CXCVIII: Con cọp

8. Con cá

Ở Trung Quốc, từ để chỉ con cá đồng thời cách đọc cũng giống như từ có nghĩa là “dư thừa, quá đầy đủ”. Bởi vậy, hình ảnh con cá là biểu hiện của sự phong phú. Người ta bán những bức tranh có hình biểu thị một em bé bụ bẫm ôm ở hai tay một con cá, và chuyện cổ tích giảng giải ý nghĩa tranh là: “Giàu có thì có một con cá”, nghĩa là “giàu có thì có sự sung túc đầy đủ”.

Ở An nam, lối chơi chữ trùng âm dị nghĩa này không thể có được vì hai chữ đọc khác nhau: cá có thể đọc là “ngư”; thừa, quá đầy đủ thì đọc là “dư”. Nhưng có thể là để nhớ lại ý nghĩa tượng trưng ấy mà ở Hà Nội, để tổ chức lễ Trung Thu cho trẻ em, người ta bán không biết cơ man nào là lồng đèn con cá làm bằng giấy bóng rất mỹ thuật. Tục này không có ở Huế, cũng không có ở các vùng phụ cận. Nhưng vào ngày Tết, người ta lại bán những con cá bằng giấy màu để treo trước bàn thờ tổ tiên, hoặc treo trong nhà, như là đồ trang trí của điểm lành. Có lẽ phải thấy trong việc tín ngưỡng này một dấu vết cuối cùng của tín ngưỡng Trung Hoa.

Ở Bắc Kỳ, trên hầu hết các đền chùa, con cá được dùng như vật trang trí nổi bật các góc, ở đầu mút các lườn nóc. Đó chính là hình ảnh, theo như người ta bảo cho tôi biết, “con cá hóa rồng”. Người nghệ nhân đã biết trang trí cho cái đuôi cá, có khi được kiểu thức hóa thành những đường xoắn đơn giản, một vẻ nhẹ nhàng tuyệt vời, một vẻ thanh tú đáng lưu ý.

Ở Huế, chúng ta có mô típ này tại một vài cung điện và tại một vài nơi đền chùa, nhưng cũng hiếm. Khi thì con cá được biểu thị theo tình trạng tự nhiên (Phụ bản CCIV) ; khi thì nó được kiểu

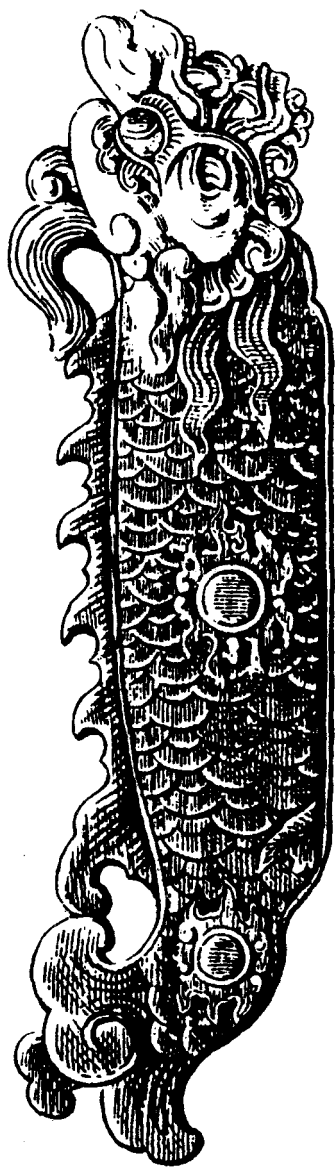
thức hóa, như ở Bắc Kỳ (Phụ bản CCV). Nhưng mô típ này không phổ biến. Một số mảnh, bằng đất trắng men, của các yếu tố đáng chú ý, hình như lại từ Trung Hóa sang (Phụ bản CCIII).

Cách dùng con cá như miệng ống xối là cách tự nhiên: nước là một yếu tố sống của cá (Phụ bản CCII). Sự hiện diện con cá trang trí trong các chậu thau cũng vậy (Phụ bản CCI). Nhưng với những giá chậu thau có trang trí đầu chim phượng hoàng hoặc đầu rồng, ở nơi sườn nhà giản dị và tinh vi, thì chúng ta lại có nhiều hơn trong truyền thống An nam.

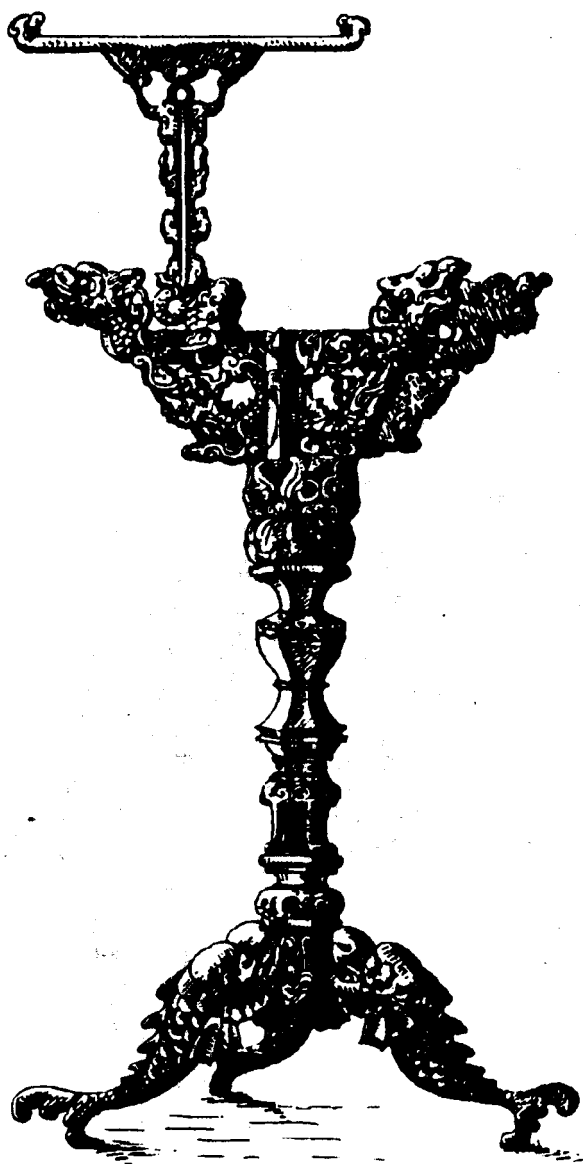
Chúng tôi đã nói: con cá là một biểu tượng của sự giàu sang. Con cá hóa rồng lại biểu thị cho người có học, do sự chăm học của họ, đỗ đạt trong các kỳ thi và được bổ làm quan trong triều đình. Chính vì điểm này mà có thành ngữ Trung Hoa: “Long môn điểm ngạch” tức là bị thương ở trán khi nhảy qua thác Long Môn” câu ấy có ý nói: “Thi rớt trong các kỳ thi đình để dự lấy cấp tiến sĩ”. Người ta có ngụ ý nói đến chuyện cổ tích kể rằng con cá mà người An nam gọi là cá gáy được biến hóa thành rồng, nếu con cá này nhảy qua được thác Long Môn, dịch sát nghĩa là “cửa nhà rồng”. Bởi tích này mà khi người ta làm lại những dãy nhà của trường Quốc Tử Giám ở Huế, thì mặt tiền của phòng chính được trang trí những con cá đang dần dần biến thành rồng.

Dùng con cá như một sự trang trí cái mõ gỗ (Phụ bản CC) thì khá hiếm ở Huế (Xem mẫu thường ở các phụ bản CXXXI, CXXXII).

L.CADIÈRE



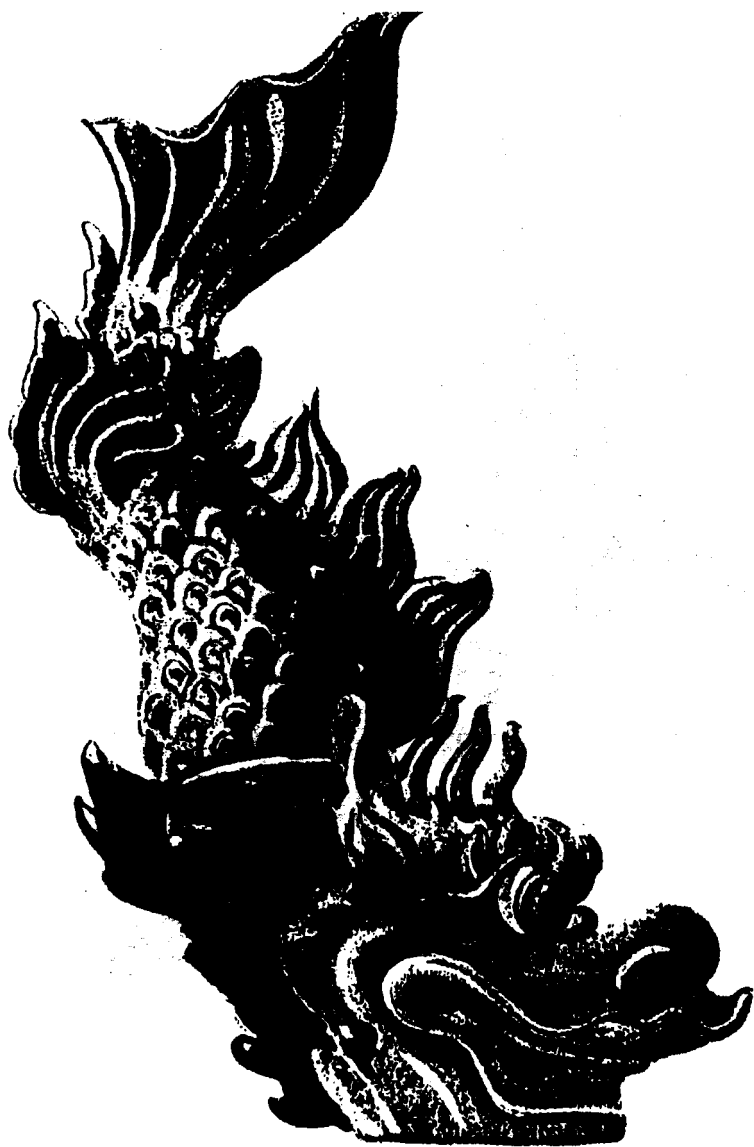
Phụ bản CC: Cái mở hình con cá



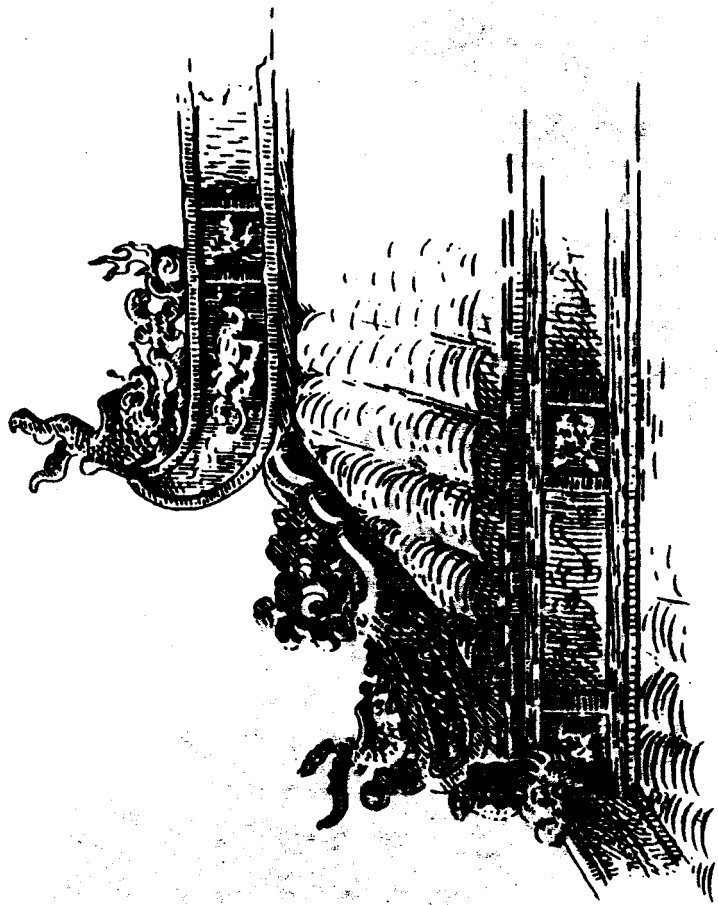
Phụ bản CCI: Giá đựng chậu rửa mặt



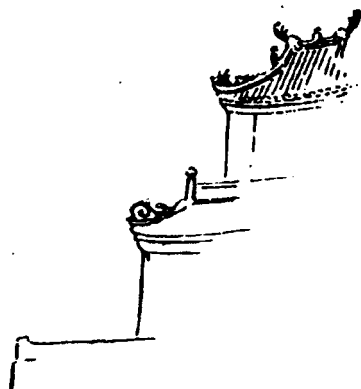
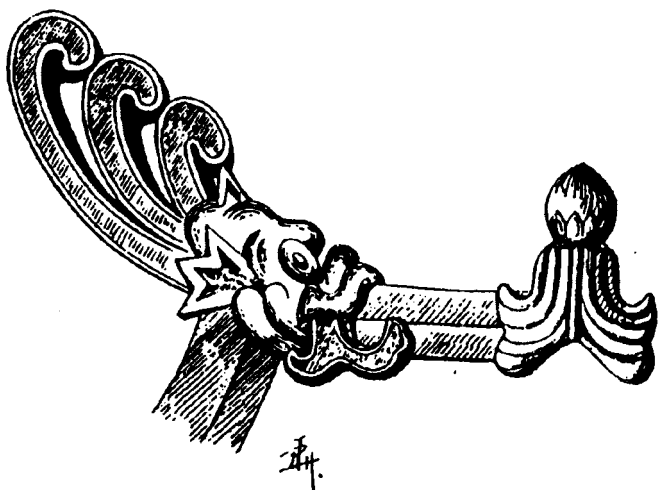
Phụ bản CCII: Con cá làm măng xối
n. 1000 n. 1000



Phụ bản CCIII: Con cá bằng đất trắng men



Phụ bản CCIV: Con cá, trang trí ở góc lườn mái



Phụ bản CCV: Con cá kiểu thức hóa

VI. ĐIỀU KHẮC THUẦN TÚY



Phụ bản CCVI: Tượng vị quan võ
(Bản kẽm của ông Daydé)



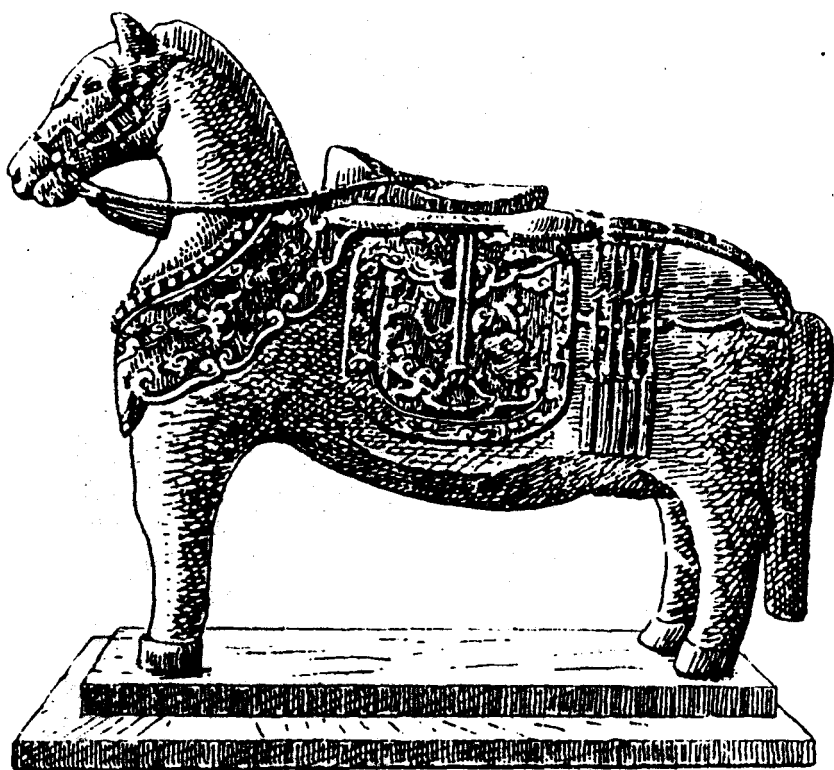
Phụ bản CCVII: Tượng vị quan võ
(Bản kẽm của ông Daydé)



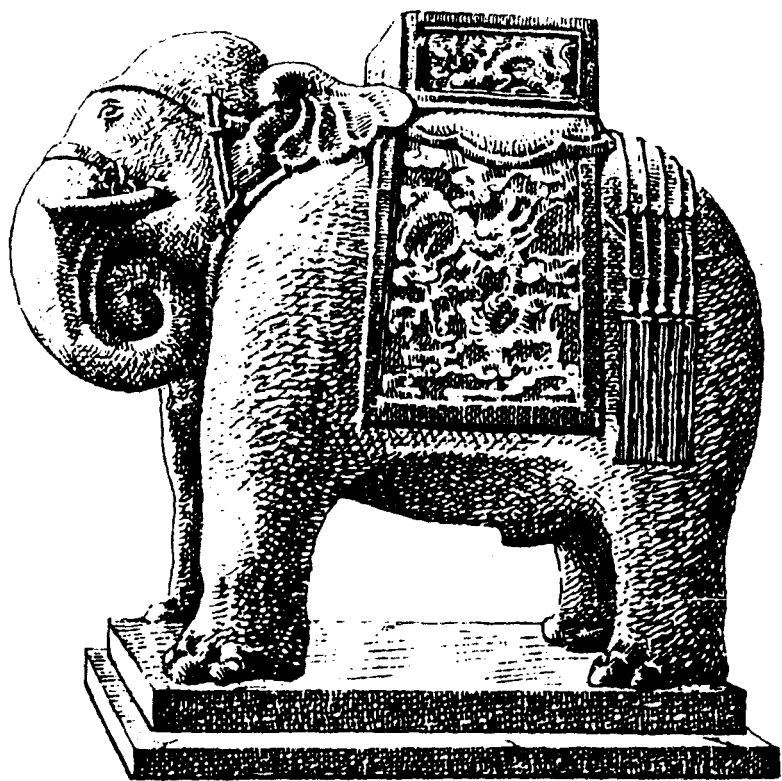
Phụ bản CCVIII: Tượng hộ pháp giữ cửa



Phụ bản CCIX: Tượng hộ pháp giữ cửa



Phụ bản CCX : Tượng ngựa ở sân châu lãng Thiệu Trị



Phụ bản CCXI: Tượng voi ở sân châu lãg Thiệu Trị

VII. PHONG CẢNH

PHONG CẢNH

Nói đến phong cảnh, tôi cũng quan niệm cả đến những bức vẽ nhỏ đơn sơ chỉ gồm có một thân cây thảo và một con chim hoặc một côn trùng nào đó; phong cảnh ở đây được quy định bởi những nguyên tắc ước lệ cổ điển, những nguyên tắc này quy định những yếu tố cho bức tranh hoặc quy định những nhân vật cho cảnh sinh hoạt.

Đối với những phong cảnh ít phức tạp nhất trong loại tranh phong cảnh ấy, thì chúng ta thường có như là một sự cộng sinh có tính cách nghệ thuật: một cây cỏ với một con vật nào đó được kết hợp một cách bất khả ly; và các định tắc được nói lên trong các cấu thức từ Hán Việt, gồm hai chữ, chỉ hai yếu tố cho nhóm tranh; và sau đây là những định thức:

Mai điều tức là cây mai và những con chim.

Mai hạc, cây mai và con chim hạc hay con cò trắng.

Lan bướm hay lan điệp, cây lan và những con bướm.

Cúc điệp, hoa cúc và những con bướm.

Trúc hổ, bụi tre và con cọp

Trúc yến, bụi trúc và chim yến.

Liên áp, hoa lá sen và con vịt lội

Tùng lộc, cây tùng và con nai, lộc.

Tùng hạc, cây tùng và con chim hạc.

Đơn trĩ, hoa mẫu đơn và chim trĩ.

Ngô đồng phụng, cây ngô đồng và chim phượng hoàng.

Liễu mã, cây lệ liễu và con ngựa.

Tiêu tượng, cây chuối và con voi.

Kê cốc, loài gà và ngũ cốc.

Đào keo, cây đào và chim keo, vẹt.

Đào ngư, cây đào và con trâu.

Lựu thử, cây lựu và con chuột.

Lê dương, cây lê và con dê

Nho sóc, cây nho và con sóc.

Qua điệp, bí đao và bướm bướm.

Gấu ó, con chim ó và con gấu. Có người gọi tranh này là *anh hùng hội* tức là “những kẻ đáng sợ gặp nhau”.

Nghêu cò, con trai và con cò.

Một số trong các chủ đề ấy, được phát triển, tạo thành một cảnh sinh hoạt nhỏ, một phong cảnh đơn sơ. Ví dụ: người ta thấy một con cò thò cái mỏ dài của nó vào một con trai đang mở hai mảnh vỏ của nó ra, để gấp lấy thịt con trai, hoặc là con trai đột ngột khép chặt hai mảnh vỏ của nó lại, kẹp lấy cái mỏ dài của con cò định rút ra. Hoặc là bên cạnh cây ngô đồng (*Sterculia*) mà trên cành có một con chim phượng hoàng đậu, lại có một ngôi nhà cất lên. Hay là con ngựa đang đi về hướng cây liễu mà người cưỡi ngựa lại đi bộ và cầm dây cương ngựa dắt con vật; dưới gốc cây liễu, có một thiếu phụ đang chờ đàn. Một mỏm núi đá, xung quanh có mấy cây hoa lan, xa xa là dãy núi. Vậy là chúng ta đã có một phong cảnh.

Phạm trù hội họa hình như là nơi mà sự tự do lớn nhất ngự trị tại đó, là phạm trù vẽ hoa điệu tức là chim và hoa. Người nghệ sĩ có thể đặt bất cứ con chim gì bên một thứ cây cỏ gì mà họ muốn vẽ.

Với loại phong cảnh tức là núi và nước, thì chúng ta có phong cảnh đứng nghĩa, với những dãy núi ở xa xa, những dòng sông và những lùm cây. Nếu phong cảnh này lại gồm nhiều ngôi nhà, có phần cách điệu hóa ít nhiều, thì người ta có phạm trù tranh phong cảnh sơn đình tức là núi và nhà ở.

Cuối cùng là tranh phong cảnh có sinh hoạt, trong loại tranh này có nhiều nhân vật sinh hoạt như: những kỵ sĩ, văn nhân, ẩn sĩ, triết gia, đàn bà quý tộc hoặc các cô thiếu nữ khả ái v.v... Loại tranh này đi vào phạm trù tranh “bá cổ” tức là “một trăm cảnh cổ điển”, trong đó người ta minh họa xen những hoạt động có tính cách lịch sử hoặc cổ tích của thời cổ đại Trung Hoa. Nếu người nghệ sĩ lấy nguồn cảm hứng từ cuộc sống điền dã, thì người ta có một phạm trù gọi là họa câu, tiều, canh, mục tức là ông câu cá, người đốn củi, người cày ruộng và người chăn trâu; hoặc với một vài thay đổi: ngư, tiều, canh, độc”, tức là “người câu cá, người kiếm củi, người cày ruộng và người đọc sách”.

L.CADIÈRE





Phụ bản CCXII: Tranh Tùng Lộc



Phụ bản CCXIII: Tranh Tùng Đình



Phụ bản CCXIV: Tranh bách cổ



Phụ bản CCXV: Tranh ẩn dụ: Thọ thần và phúc thần



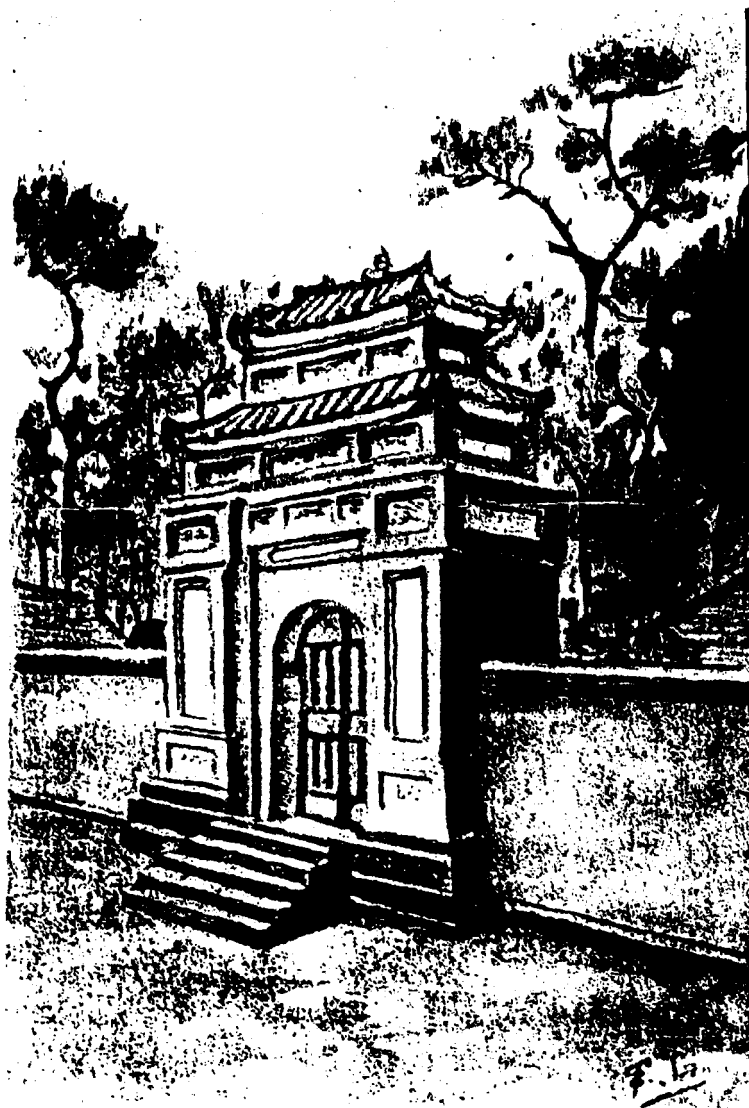
Phụ bản CCXVI: Tranh sinh hoạt ngư ông, tiểu phụ



Phụ bản CCXVII: Tháp mộ các nhà sư



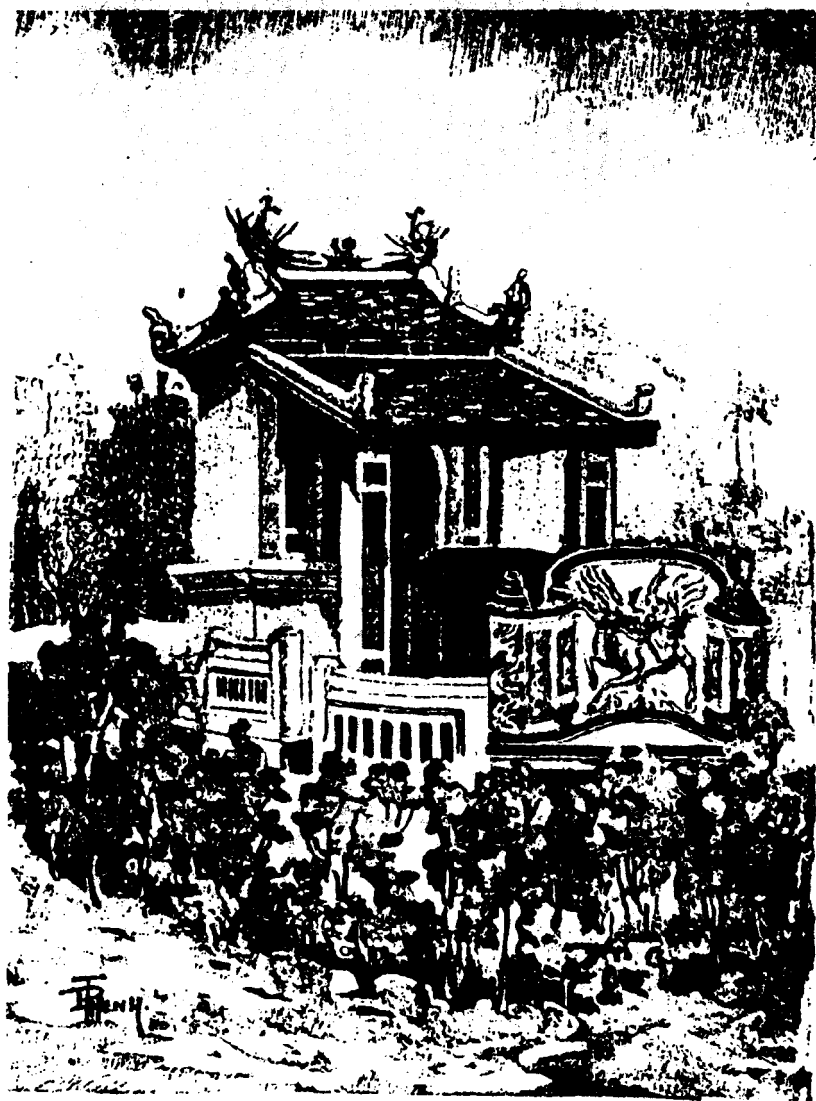
Phụ bản CCXVIII: Cổng phủ công chúa



Phụ bản CCXIX: Cổng phủ



Phụ bản CCXX: Cổng nam của trai cung ở Nam Giao



Phụ bản CCXXI: Miếu, trên đường Nam Giao



Phu bản CCXXII: Cổng đền Kiên Thái Vương

MỤC LỤC

		Trang
- Huế...	V.MURAIRE	7
- Mỹ thuật ở Huế...	L.CADIÈRE	8
- Thành phố, nhà cửa, bàn ghế, hàng thêu...	E.GRAS	37
- Các mô-típ mỹ thuật Annam...	L.CADIÈRE	54
- Mô-típ trang trí có tính cách hình học...		
- Mẫu chữ Hán...		
- Tĩnh vật...		
- Hoa và lá, cảnh và quả...		
- Động vật...		
- Điêu khắc...		
- Phong cảnh...		

BULLETIN
DE L'AMIS DU VIEUX HUE

NHỮNG NGƯỜI BẠN CỔ ĐÔ HUẾ

B.A.V.H

TẬP

VI

1919

