

FRANÇOIS JULLIEN

ĐẠI TƯỢNG VÔ HÌNH

大象无形

(CẢNH LỚN KHÔNG CÓ HÌNH DẠNG)

hay

BÀN VỀ TÍNH PHI - KHÁCH THỂ
QUA HỘI HOẠ

TRƯƠNG QUANG ĐỆ

dịch



NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG



ĐẠI TƯỢNG VÔ HÌNH

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Centre Culturel et de Coopération de l'Ambassade de France en République Socialiste du Vietnam

“Cuốn sách này xuất bản trong khuôn khổ Chương trình hợp tác xuất bản, được sự giúp đỡ của Trung tâm Văn hóa và Hợp tác Đại sứ quán Pháp tại nước Cộng hòa Xã hội Chủ nghĩa Việt Nam”

Dịch từ nguyên bản:

LA GRANDE IMAGE N'A PAS DE FORME

OU DU NON – OBJET PAR LA PEINTURE

© Éditions du SEUIL, 2003

FRANÇOIS JULLIEN

ĐẠI TƯỢNG VÔ HÌNH

(CẢNH LỚN KHÔNG CÓ HÌNH DẠNG)

HAY

**BÀN VỀ TÍNH PHI – KHÁCH THỂ
QUA HỘI HỌA**

Trương Quang Đệ dịch

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

- 2004 -

Luận giải về sự phi - bản thể

Picasso nói với Malraux:

“Anh được coi như người Trung Hoa chính cống, vậy anh phải biết phương ngôn Trung Quốc. Có một câu phương ngôn tóm tắt những gì người ta có thể nói hay nhất về hội họa: không nên bắt chước cuộc sống mà phải hành động như cuộc sống.”

Khảo luận này nhằm nắm bắt một điều mà về nguyên tắc không thể nắm bắt được cũng như không thể quan niệm được, bởi lẽ nó có đối tượng là cái phi-đối tượng: [nó] quá mờ-ảo-tản-mạn-biến-hoá-nhập-nhằng khó mà bắt nó đứng yên một chỗ, tách riêng nó ra một bên, vì nó nằm trong mở vô định, không nắm bắt được cũng không hình dung được, nó chỉ có thực chất là vật tự thân, tạo nên “bản thể”, là Gegenstand, “cái có trước” bằng cách phá vỡ góc cạnh – Mặt hay Tinh thần; [nó] là cái ta không ngừng cạo xát trong kinh nghiệm dẫn ta đến cái phi-xác định của bản chất nhưng khoa học và triết học lại nhanh chóng bỏ cuộc vì chỉ muốn xử lí sự vật một cách lô gích. Triết học và khoa học lúc nào cũng vội vã xây dựng một “cái ” mà tư duy nắm bắt được, để rồi có thể trả lời cho câu hỏi “Cái gì đó?”

Đối với cái “cơ bản của mọi sự vật” không có cách gì khách thể hoá được này, lại bị khoa học và triết học bỏ rơi và ngôn ngữ lớn của Châu Âu không diễn đạt trôi chảy được, tôi toan tính ở đây một cách tiếp cận dựa trên nền văn học phê bình phong phú mà các danh sĩ Trung Hoa đã gần hai ngàn năm nay cố gắng hiển cho hội hoạ. Bởi lẽ hội hoạ đã mang lấy nghiệp thể hiện cái không thể thăm dò được vào trong nét vẽ, hay thể hiện cái Nội dung qua cái hình thức; còn nếu các kẻ sĩ Trung Hoa trước đây vừa thực hiện hội hoạ vừa suy tư về hội hoạ thì đó là do họ dựa chắc vào tư tưởng của một không gian liên tục của tính tồn tại trên cơ sở “đạo” có tính nội tại, những kẻ sĩ này vừa thực tại hoá bản thân mình vừa tìm cách tan biến vào hư vô: Đạo của những môn đồ Lão giáo là như vậy. Do đó, chỉ cần kiên nhẫn một chút để lướt qua các tác phẩm cổ về Nghệ thuật vẽ, chúng ta thấy cần phải đào sâu hố ngăn cách với qui chế bản thể của hình dạng kết hợp với vật chất để thành-hình cũng như với những định

kiến lô gích của tính xác định và với tham vọng, gọi là thẩm mỹ, của sự hình dung. Rồi chúng ta dần dà nhận thấy rằng những chấn động nhỏ khó thấy lúc ban đầu bỗng lật nhào nền móng tư duy chúng ta; chúng đi sâu, chia nhánh và qua những chỗ rạn nứt cho ta thấy một cách thức khác để nắm bắt một thứ tư duy không hề dựa trên Bản Thể hay Thượng Đế gì hết mà việc làm sáng tỏ sự vật không cần phải tách biệt sự vật, ở đây sự cất giấu và sự phát hiện hợp tác với nhau, cứ theo lượt - buông thả rồi nắm bắt- y như theo đại qui trình diễn biến của sự tồn tại. Qui trình đó khác với sự phát hiện Chân lý qua một sự tường minh dứt khoát trên cơ sở xây dựng viễn cảnh.

Đồng thời nền hội họa mà những bài phê bình của kẻ sĩ thời xưa đề cập sẽ làm ta cảm nhận được rất rõ cái khả năng tư duy khác lạ kia, qua việc làm cho ta thấy tính nhất quán của nó để suy ra hiệu ứng cần thiết cho việc đi sâu nghiên cứu, thường ngoạn và chia sẻ niềm tin.

Do đó khi tôi dấn thân vào việc đào sâu một cách kỹ lưỡng khoảng cách nói trên, tôi không hề muốn xây dựng những thế giới riêng biệt và dùng Trung Quốc làm vai trò của “kẻ khác kia” có tính giải phóng hay bù trừ nào đó cho chúng ta một cách khả nghi, mà chỉ nhằm tìm cơ hội và cách thức để trở lại với cái không tư duy được. Bởi lẽ như ta đã biết, vấn đề đặt ra cho triết học trước hết là vấn đề nắm bắt: làm sao tiếp cận cái làm xuất phát điểm cho ta suy nghĩ, cái nằm ở cội nguồn, cái tạo nên nền tảng và cũng chính tại đó ta không suy nghĩ? Hoặc giả cái khó khăn nhất là cách tạo ra bước lùi trong trí óc? Thế mà khi ta đi xuyên qua Trung Quốc tức là khi ta tách rời ra khỏi những cái ta coi là nhất quán, ta sẽ tái tạo lộ trình và bước đi của tư duy.

Ở đây Trung Quốc là một bước trung gian giúp ta khai quật ra những cái có thể bị vùi lấp dưới đó, giúp ta mở rộng trí tuệ.

Vì vấn đề ở đây là cái tôi không bao giờ có thể nói ra được bằng cách làm nó nổi bật và ca ngợi nó: “vấn đề là” có nghĩa là cái không thể qui chiếu được, tôi không thể mô tả (nó), không thể quan

niệm (nó) mà chỉ có thể vạch ranh giới (cho nó) – rồi đi quanh nó. Vấn đề là có một cái (gọi là cơ bản vì thường xuyên nhắc tới) nhưng không phải luôn là cái đó (vì nó không có thực chất) xuyên suốt công trình này, một công trình xây dựng trên những sự đào bới san lấp liên tiếp, chuyển dịch và cắt đoạn, mỗi sự phát triển mới đều kế tục cái trước nhưng thay đổi góc tiếp cận, do đó trên lộ trình của nó tạo ra nhiều dáng vẻ và nhiều lối đi: từ sự bất phân li của hiện diện và khiếm diện (chương I) đến sự tách rời của hình ảnh và hiện tượng (chương XV), qua chương VIII nói về sự phi-hình dung, khởi đầu cho sự tái hồi nửa chừng (một đầu là Lão Tử, đầu kia là Trang Tử).

Vả lại, liệu ta có thể làm cái gì khác khi muốn xây dựng một khả năng tư duy nào đó ngoài việc tạo ra những tiếp thu liên tiếp (đồng thời gạt bỏ dần những từ ngữ và những thứ ta đã nắm bắt), khả năng tư duy này giúp ta lĩnh hội những cách nói liên tục một chuỗi, gói gọn trong việc lặp đi lặp lại những thứ đã biết càng lúc càng mờ mịt không biết phải phân giải ra sao? Quả thực thay vì trung bày và giải thích, ta phải cần đến những thủ thuật như tạo ra quá trình và hành trình trông có vẻ như buông thả nhưng có tổ chức, rời chỗ này để đi đến chỗ xa hơn, đi từ bến cảng này đến bến cảng kia, vừa đến chân uớt chân ráo lại phải ra đi....

Cũng vậy, nếu tôi buộc phải lạm dụng đến nhiều tên gọi sự vật như trên, đó là do sự suy ngẫm của tôi có nhiều cơ sở, nhiệm vụ của tôi là mở cho chúng liên thông với nhau. **Đại tượng vô hình**, lời nói đó của Lão Tử giục ta bước lên đường khám phá câu đố này và một khi ta cố tìm ra điều giải thích thì ta càng hiểu rõ nó hơn. Cái “phi-đối tượng” đặt lại vấn đề cho qui chế của sự hình dung, khiến ta suy nghĩ về cái không làm phân biệt được trong lòng cái đã được phân biệt – ta cần có sự cảnh giác đầy đủ trong việc nghiên cứu hội họa và tư tưởng Trung Hoa, không rơi vào chủ quan, không ngây ngô, không nhập nhằng bí ẩn cũng như không lặp lại cách phân giải đã từng sử dụng trong nghiên cứu tính duy lý trong nhận thức của chúng ta. Suy cho cùng, thao tác phi-bản thể hoá về phương diện

ngôn ngữ là cách tìm ra nghĩa cho yếu tố *dé*- "*phi*", yếu tố này không phải "*dé*" nói lên sự hoàn chỉnh, kết thúc hay sự tràn đầy (thông qua từ "*tự*" – trong tự đồng đặc lại), mà ngược lại có tính làm lại, lùi lại như trở lại với cái không phân biệt trước đó. Đây là trường hợp của tiền tố *dé* (trong tiếng Pháp- LND): *dé-faire*(phá ra làm lại) , *dé-peindre* (mô tả lại), *dé-représenter* (xoá đi mà hình dung lại).

NGUỒN TÀI LIỆU VÀ CHỨNG CỨ GỐC

Khảo luận này chỉ được xem là một chương sách, không có kết luận, nhưng đó là một mắt xích trong toàn bộ công trình tôi đang tiến hành.

Khảo luận này, xuất phát từ nền phê bình hội hoạ ở Trung Quốc, nêu lại câu hỏi ngược đời mà cách đây hai năm, tôi đã nêu lên trong cuốn sách *Về thực chất hoặc cái Trần trụi*: làm thế nào, tức là trong những điều kiện lí thuyết khả dĩ nào, người ta đã có thể *xuống ra* một đối tượng cảm nhận, rồi đồng thời cô lập nó, cố định nó và trừu tượng hoá nó thành một dạng ổn định, dứt khoát? Cách đặt vấn đề như vậy động chạm tới một công trình ra đời trước đó ít lâu bàn về “cái nhạt” trong tư duy và mỹ học Trung Hoa, bởi lẽ ở đây ta trở lại những giai đoạn trước và sau sự thực tại hoá cái hình dạng (hoặc cái vị), ngay lúc dạng hay vị chỉ mới manh nha hoặc tan biến khiến ta không nhận thức được những dị biệt nhưng cũng không còn thấy chúng tách rời nữa. Bằng cách thăm dò như vậy giá trị cái manh nha hoặc cái vừa khuất và sự phong phú tiềm tàng của nó, tôi nêu lên ở đây suy ngẫm của mình về sự xoá đi mà hình dung lại, suy ngẫm này điểm lại một cách lô gích những phân tích mà trước đây tôi thực hiện –trên bình diện văn học- cho các công trình *Giá trị liên tưởng* và *Nói*

quanh và Tiếp cận thẳng: công trình hiện tại kế tục và phát triển chương XIII của cuốn sách thứ hai nói trên thông qua cách đặt vấn đề cho hội hoạ.

Suy ngẫm của tôi lần này cũng trở lại với những gì đã nêu trong cuốn *Bàn về tính hiệu quả*. Lần đó tôi nói rằng muốn cho một hiệu ứng phát triển mỹ mãn thì phải có tính hiệu dụng của hiệu ứng và sự thiếu bão hoà cần thiết, còn bây giờ tôi mở đầu bằng việc cho rằng muốn có cái đầy đủ trọn vẹn thì phải có cái chưa hoàn chỉnh, cái đầy đủ **chỉ** có được khi nó nối tiếp cái trống rỗng.

Về hình dạng và về hội hoạ, khảo luận này trở lại nội dung khái niệm đứng ra ngoài cuộc mà tôi đã xây dựng trong công trình *Nhà hiền triết không bày tỏ ý kiến*^(*): Nhà hiền triết là kẻ không bao giờ sa lầy vào một lối suy nghĩ nào, cũng không loại trừ một cách suy nghĩ nào hết để tránh thiên lệch và giữ cho mình luôn luôn được **đắc dụng**. Hình ảnh lớn cũng vậy, không bao giờ nó mang lấy một **dạng riêng** biệt nào mà giữ cho mình những dạng có thể có, **như vậy** nó mới tránh rơi vào chuyện vật và nó giống mà **không giống** cái gì cả, nó chỉ nhằm miêu tả tiềm năng của **cái thiết yếu**.

Cuối cùng, khảo luận này **phát triển** thêm công trình trước đây của tôi trong việc phát hiện tư duy đã tổ chức thời gian và tấn kịch sinh tồn như thế nào và rút ra từ đó những yếu tố của “cái sống”. Trong công trình ấy tôi đã thăm dò khả năng của thời điểm biến thiên trước khi xảy ra từng sự kiện, tôi đã quay lưng lại với luận lí Hy Lạp về cảm thụ để khảo sát một thứ luận lí mới ở Trung Hoa về nhịp thở. Thế đó, cái

^(*) Trước đây được dịch ra là *Nhà minh triết thì vô ý*.

tưởng như không khách thể hoá nổi thì bút lông của các danh sĩ Trung Hoa rút ra được từ nền tảng nội tại của hội hoạ, từ nền tảng ấy mà các hình dạng đua nở liên tục chuyển từ trống rỗng sang tràn đầy. Cái không thể khách thể hoá đó về cơ bản không là cái gì khác ngoài quyền năng cải-tạo “cuộc sống”; đó là lấy rồi trả như hội hoạ Trung Hoa thể hiện, tức là “lấy” một dạng rồi “trả” nó lại trong một nền không có gì rõ ràng phân biệt; đó chính là động tác của nhịp thở trong sự đổi mới liên tục.

Cứ liệu gốc dùng trong khảo luận này gồm những văn bản lớn của Trung Quốc nói về hội hoạ, chủ yếu của các tác giả sau:

- Tông Bính-Zong Bing (375-443), “*Hoạ sơn thủy nhu*”.
- Vương Vi-Wang Wei (415-443), “*Hư hoạ*”.
- Phù Tải-Fu Zai (thế kỷ VIII), “*Quan chương nguyên ngoại hoạ tòng thi đồ*”.
- Vương Duy-Wang Wei (699-759), “*Sơn thủy giác*”; “*Sơn thủy luận*”.
- Chúc Kinh Huyền-Zhu Jing Xuan (thế kỷ IX), “*Đường triều minh hoạ luận*”
- Trương Ngạn Viễn-Zhang Yanyuan (thế kỷ thứ IX) “*Lịch đại minh hoạ tích*”.
- Trung Quốc mỹ thuật luận chú tòng san - *Nhân dân xuất bản xã*, 1963.
- Kinh Hạo-Jing Hao (thế kỷ X), “*Bút pháp tịch*”.
- Thẩm Quát - Shen Gua (1031-1095), “*Mông tế bút đàm*”; “*Thư hoạ*”.
- Quách Hy-Guo Xi (1020-1100?), “*Lân khuyến cảo trí*”.
- Hàn Chuyết-Han Zhuo (thế kỷ IX), “*Sơn thủy xuân toàn tập*”.

- Mễ Phế-Mi Fu (1051-1107), “*Hoạ sử*”.
 - Nhiều Tự Nhiên-Rao Ziran, “*Sơn thủy gia pháp*” (Hồi tổng thị nhị tích).
 - Tô Thức (Tô Đông Pha) - Su Shi - (Su Dongpo) (1037-1101) “*Tô Thức luận văn nghệ*”, Yên Trung Ký, Bắc Kinh xuất bản xã.
 - Quách Nhược Hư-Guo Ruoxu (thế kỷ XI), “*Đồ hoạ kiến văn chí*”, Mỹ thiên thủy, Trường Sa, Hồ Nam mỹ thuật xuất bản xã, 2000.
 - Đường Chí Khế-Tang Zhiqi (khoảng 1620), “*Hoạ sử duy diễn*”.
 - Thạch Đào - Shi Tao (1641-1717), “*Khổ qua hạc thượng hoạ dư lộ*”.
 - Đường Đại-Tang Dai (thế kỷ XVIII), “*Hồi sử pháp uy*”.
 - Thẩm Tông Khiên-Shen Zong Qian (khoảng 1781) “*Khiết châu tuyết hoạ biên*”.
 - Phương Huân-Fang Xun (1736-1799), “*Thiện kinh thư hoạ luận*” Nhân dân mỹ thuật xuất bản xã, 1962.
- Những văn bản khác của một số tác giả quan trọng như Lý Nhật Hoa - Li Rì Hua, Bồ Nhan Đồ-Bu Yantu, ... được trích dẫn trong khuôn khổ tài liệu viết tắt *L.B* hoặc *C.K*.
- Tên những tài liệu viết tắt:
- L.B. *Trung Quốc hoạ luận loại biên* của Du Kiếm Hoa, Trung Hoa thư cục.
 - C.K. *Hoạ luận tùng san* của Dư An Lan, Trung Hoa thư cục.
 - THL. *Đường ngũ đại hoạ luận*, Trường Sa, Hồ Nam mỹ thuật xuất bản xã, 1997.
 - SHL. *Tổng nhân hoạ luận*, Trường Sa, Hồ Nam mỹ thuật xuất bản xã, 2000.

- SHP. *Tổng nhân họa bình*, Hồ Nam mỹ thuật xuất bản xã, 1999.

- Tài liệu về Lão Tử trích từ cuốn “*Vương Bật ký tiểu sử*”, Nhà xuất bản Lâu Ngọc Liệt, Trung Hoa thư cục, 1980. Tài liệu về Trang Tử trích từ cuốn “*Tiểu chính Trang Tử ký sử*” của Quách Khánh Phiên, Thạch giới thực thư, Đài Bắc-Taipei.

Những chữ cái ở thể “lũy thừa” chỉ câu chữ Hán ghi trong danh sách ở cuối sách.

I

HIỆN DIỆN - KHIẾM DIỆN

1. “Đối với người hoạ sĩ, vẽ ngọn núi dưới trời mưa hay dưới bầu trời trong xanh quả là dễ”, đó là lời cảnh báo ngắn gọn của một nhà phê bình Trung Hoa đời Tống. Việc vẽ núi dưới trời mưa hay trời trong xanh được coi là dễ, theo tôi nghĩ, đó là vì trong những trường hợp như vậy, núi có những dấu hiệu rõ rệt và tiêu biểu; những bức hoạ bất động ít nhiều có tính ước lệ sẽ là những bức tranh ở bảo tàng Epinal về thiên nhiên. “Thế nhưng khi trời chuyển từ trong xanh sang mưa, hoặc chuyển từ mưa trở lại nắng; khi một chiều xung quanh ta sương mù bao phủ, khi toàn cảnh vật chìm trong hỗn mang, lúc ẩn lúc hiện, giữa cái có và cái hư vô- đó đúng là cái khó cho nghề vẽ”^a (Qian Wenshi, *L.B.*, tr. 84). “Dễ” hay “khó” ở đây chẳng qua là cách nói qui ước để nêu tên hai cấp độ đối lập và chỉ ra nghề vẽ chuyển từ cấp độ này sang cấp độ khác như thế nào. Thay vì thể hiện những trạng thái khác biệt-vừa đối lập vừa dứt khoát, chẳng hạn dưới trời mưa hay lúc đẹp trời-nhà hội hoạ Trung Hoa vẽ những sự biến đổi, nắm bắt lấy cái thế giới phía sau những nét khu biệt và trong bước quá độ của sự vật. Bởi lẽ cái khu biệt và bước quá độ nương tựa lẫn nhau đồng thời loại bỏ nhau; cái này đang kín đáo hành động trong khi cái kia mới bắt đầu lan tỏa. Phía sau bức màn mưa

dàn trải ở chân trời người ta đã cảm thấy qua một điểm sáng chớm nở rằng thời tiết xấu sắp kết thúc. Cũng tương tự như thế, một bầu trời đẹp không thể kéo dài mà đã lộ ra những dấu hiệu báo trước cho một ngày u ám.

Lại nữa, phong cảnh được chọn không thuộc về lúc giữa trưa có hình thù rõ nét, có những bóng tối nổi trội, với những chi tiết nhỏ đến mấy cũng hiện ra khiến ta chú ý. Phong cảnh nói trên không phải là phong cảnh Hy Lạp trong đó hình dạng sự vật tách biệt nhau trên một nền ánh sáng trong trẻo, khiến ta tin rằng đã nhận dạng được một thực thể; những hình dạng ấy bị mặt trời làm bất động như hoá đá nêu lên tính bất di bất dịch của hệ biến hoá. Ngược lại, phong cảnh có tính phát hiện là phong cảnh lúc chiều tối, cảnh vật mờ dần: trong bước quá độ từ ngày sang đêm, những hình thù vừa tối đi vừa rực ánh hào quang, rồi dần dần nhòe đi. Trong khi những làn hơi nước bốc lên xoá mờ những góc cạnh và khi toàn bộ phong cảnh bắt đầu đi vào nơi tăm tối, những hình thù kia sắp trộn lẫn vào nhau cố sức khắc phục tính cá thể tạm thời để nối kết với cái nền hoà đồng của sự vật. Nếu một nền hội hoạ như vậy được coi là sâu sắc vì, theo nhận định tiếp đó của nhà phê bình, nó “vượt qua được cái vỏ ngoài của sự vật”, thì đó là do nền hội hoạ ấy miêu tả cái thực vào lúc cái thực không còn ranh giới, tức là lúc nó làm xuất hiện nền tảng của mọi phân định ranh giới. Cách vẽ như lời bình luận trên được gọi là “khó” cũng do khi vẽ cái mờ ảo của bước quá độ, họa sĩ phải từ bỏ quyền năng về nhận dạng và mệnh lệnh của tín hiệu: thay vì để cho sự vật lấn lướt chi phối, họa sĩ chỉ vẽ cái bị xoá mờ; thay vì đưa sự vật ra tầm mắt, họa sĩ chuyển chúng vào chỗ tan biến.

Như vậy cảnh buổi tối cũng như cảnh trời trở lại quang đặng không phải là chuyện vụn vặt trong hội họa. Những cảnh này, trong đó cái nổi bật bị xoá đi, cái rõ nét tan biến, đưa chúng ta vào giai đoạn được đặc trưng bằng sự kết thúc của tính quyết định và thay vào đó là sự buông thả. Cái hiện diện loăng đảnh đi nhường chỗ cho cái khiếm diện. Khi mà sự vật không còn áp đặt nữa, thậm chí không còn hiện diện, họa sĩ vẽ một thế giới ẩn-hiện, một thế giới đang nói tới chứ không phải một thế giới bất động có sẵn. Họa sĩ vẽ thế giới ấy mới thoát ra từ mơ hồ mang nguyên thủy hoặc mới lao trở lại vào cái hỗn mang đó, theo đúng sự luân phiên vĩ đại của nhịp thở, qua đó mà cho thế giới đó tồn tại, chứ không phải cố ý định hình thế giới như Bản Thể và xét nó dưới dạng đối tượng. Họa sĩ vẽ thế giới giữa cái “có” và “không có”, giữa “hữu-you” và “vô-wu”. Nói cách khác, cái “hữu” và cái “vô” không đối lập nhau một cách tàn khốc mà hòa đồng với nhau về cơ bản và giao lưu với nhau. Giữa cái “hữu” chiếm lĩnh lấy cái hiện diện và sự tan biến của nó vào khiếm diện, họa sĩ nắm bắt lấy những hình thù và sự vật vừa ẩn vừa hiện-họa sĩ vẽ sự vật đang diễn tiến, theo một quá trình liên tục, chứ không vẽ chúng theo các phạm trù bản thể (hoặc hư vô).

Chính vì vậy mà đối với các Bậc Thầy đời Tống, vào giai đoạn mà hội họa phong cảnh được xác lập ở Trung Hoa và được các Nho sĩ đề cao, những làn hơi-mây lớn-mây nhỏ thường xuyên được sử dụng không còn là chuyện vặt nữa. Các bậc thầy này dựa trên ý niệm “giữa”, nhấn chìm các hình thù mới vẽ đồng thời xoá mờ ranh giới góc cạnh của chúng, khiến cho sự vật trở thành mơ hồ, họ bắt đầu xoá sự vật đi, mở lối cho chúng đi vào cái khiếm diện. Nếu trong các loại hình hội họa, tranh phong cảnh “tạo ra một khoái lạc bất tận”, thì

người ta cũng nói rằng trong tranh phong cảnh, “tranh đẹp” trước hết là “tranh có sương chiều và mây” (Mễ Phế, *S. H. L.*, tr. 221). Nhất là đối với Đồng Nguyên - Dong Yuan, người ta ca ngợi những bức tranh về phong cảnh núi non “có các đỉnh ẩn hiện”, “có sương chiều và mây thấp thoáng”^b (Mễ Phế, sách đã dẫn, tr.131). Mễ Phế còn nói thêm rằng bức tranh phong cảnh của Đồng Nguyên treo ở nhà mình là tranh phong cảnh sương chiều diễn ra suốt cả chiều hướng nền tranh: những sườn núi thấp thoáng, những đầu cành lúc ẩn lúc hiện (sách đã dẫn, tr. 140). Về hội họa của Đồng Nguyên, ý kiến khái quát nhất (Đường Chí Khế-Tang Zhiqi, *C.K.*, tr. 108) cho rằng nó đặc trưng bằng “dường như có-dường như không”. Cái nét đặc trưng này lại được coi như bản chất thực sự của hội họa Đồng Nguyên. Đó là sự loại bỏ mọi thứ nhân tạo để tôn vinh cái “bản sắc thiên nhiên” và cái thật (thiện-chân-tian zhen). Khi cho những ngọn cây và đỉnh núi chìm trong sương chiều, khi nắm bắt sự vật vừa mới thoát ra từ nền nguyên thủy mơ hồ hay khi lại đẩy sự vật vào chốn hỗn mang, Đồng Nguyên cho ta thấy một sự hiện diện cách quăng, và do đó được gạn lọc kỹ, bởi lẽ đã được giải thoát ra khỏi cái mờ đục của sự vật và tính quyết định của chúng về khách thể. Vẽ giữa cái “hữu” và cái “vô”, Đồng Nguyên cho ta tiếp cận không phải với ngay “sự vật”, coi như “vật tự thân”, bản chất, mà tiếp cận với quá trình trong bước quá độ liên tục, trong đó sự vật không ngừng hiện ra rồi biến đi.

Bước quá độ liên tục ấy- đầu được sử dụng để xóa đi những tính quyết định đơn nhất, từ đó suy ra không có gì trùng hợp hoàn toàn với “bản thân mình”, cũng không thể có vật tự thân nào khả dĩ làm nên đối tượng, làm nên bản chất- sẽ được kiểm nghiệm về sau với nghệ thuật vẽ các mùa. Tuy vậy, nếu có một tính cách mà truyền thống văn hoá Trung Hoa, trong

đó có nghệ thuật hội họa hết sức gắn bó, đó là tính cách các mùa. Trong các sách *Lễ Nghi* tối cổ, các mùa là chỗ làm nổi bật sự khác biệt; trong cái thế giới không có hệ thống tư duy về căn nguyên vũ trụ, không có chỗ cho Thần khải, các mùa với những hệ tương đương và đối lập, sẽ làm khung cho việc phân biệt sự vật. Thế mà theo một trong những công trình phê bình hay nhất về hội họa (*Thạch Đào-Shitao*, ch. 14), có mùa đông không giống như mùa dành cho nó qua những câu thơ sau: “Tuyết lừa thừa - trời không lạnh / Năm mới đến gần - ngày dài ra”. Cảnh đó xảy ra đầu ta đang ở giữa mùa đông, “dường như ta thiếu ý tưởng về cái lạnh” và điều đó cũng xảy ra với những mùa khác. Công trình phê bình nói trên cho thấy rằng không những trong thi ca mà cả trong hội họa nữa, khi muốn gợi tả một cái gì đó, người ta không nói thẳng ra những tính cách riêng của nó mà phải loanh quanh làm cho nó mờ mờ ảo ảo. Vì lẽ đó, cả thi ca lẫn hội họa phải phát huy hết sức không khí mờ ảo ấy, “nửa mờ nửa tỏ”, có vậy mới làm xuất hiện từng lúc bước chuyển tiếp và sự biến hoá từ trạng thái này sang trạng thái kia được. Giữa bóng tối và ánh sáng: “Một làn mây: mặt trăng bị che khuất / Một tia nắng chiều: viền đám mây mưa toả sáng”. Cũng vậy, cả thi ca lẫn hội họa đều tỏ ra ưa chuộng cái không khí “dường như” cho cả hai điều trái ngược, “vừa tối lại vừa sáng”: “Không đợi nỗi buồn khi chiều xuống/ Chân trời đang tối dần ...”.

Cái này nhú ra từ cái kia, không có gì được xác định; một tính cách vừa mới hình thành lập tức thoái lui. Lập tức hay đúng hơn là đồng thời: Ở Trung Quốc, nhà thơ, họa sĩ không mô tả sự vật bằng những nét khu biệt, càng không dùng những nét rời. Đúng ra họ không mô tả cho ta thấy rõ sự vật này hay sự vật kia, không làm cho ta cảm nhận sự hiện diện của chúng, họ chỉ mô tả sự vật giữa cái “có” và cái

“không”, đồng thời hiện hữu và hư vô: hiện diện-khiếm diện, nửa mờ-nửa tỏ, vừa mờ – vừa tỏ^(*).

2. Hiện diện-khiếm diện: hai thành phần này chắc sẽ không thể tách rời nhau được nữa; câu hỏi về “tồn tại” hay “không tồn tại” cũng sẽ tan biến. Cũng sẽ tan biến luôn cùng một lúc chứng nhưc đầu vì lập luận siêu hình về bản thể và những lời thống thiết lâm ly về sự tồn tại. Chẳng phải là tư duy Âu Tây nhờ đào sâu hố ngăn cách hay làm chênh lệch vị thế giữa hiện diện và khiếm diện mà có được phần nào tính độc đáo, nói đúng hơn là tính lịch sử, suy cho cùng là một phần tính sáng tạo của mình? Cái đối lập hiện diện / khiếm diện được tư duy Âu Tây hăng say khai thác muôn hình muôn vẻ của nó rồi làm nó rạn nứt thành vực thẳm; từ đó tư duy Âu Tây sùng bái ngây ngô cái hiện diện và coi cái khiếm diện như là những tấn bi kịch. Tư tưởng Âu Tây trông đợi vào sự hiện diện qua việc nó thâm nhập những lĩnh vực sâu kín cũng như qua việc nó thường lơ lửng từ xa, không kém gì trông đợi hạnh phúc và chân lí; tư tưởng Âu Tây coi sự ngự trị của hiện diện là cái vẹn toàn; đầu cho sự hiện diện chỉ chạm đến ta nhanh như một tia chớp, nó cũng soi sáng ngay cho ta và cho ta thoả mãn hoàn toàn: trong sự tiếp xúc trực diện bao giờ cũng xảy ra sự kỳ diệu - xuất-thần (ex-tase: hors de soi),

^(*) Ở Trung Quốc ngày trước, làm thơ được coi như là nghệ thuật hoà tan cái hiện diện vào cái khiếm diện: cái hiện diện khi tan biến đi không cho ai định vị được sẽ mở ra hướng vượt qua chính mình, nó sẽ luôn luôn bao quanh ta, tạo nên nghĩa thực của từ “chư cảnh”.

Vương Sĩ Trinh - Wang Shizhen (Đại thanh đường thi hoạ, III, Ch. 5) trích dẫn mấy câu thơ sau để minh hoạ cho ý trên:

Đôi khi thấy một con thuyền

Thấp thoáng trong sương mù, bên kia nước và mây

hoặc: *Mặt trời lên-chẳng thấy bóng ai*

Ngoài sân tràn tiếng chuông ngân theo gió.

vinh-hồi(par-ousie: auprès), qui-hồi (épo-ptie: tourné vers)....- Một khi có sự hiện diện tự lại để chiếm lĩnh tình huống, khi ấy đã có sự phân rã ngay trong lòng cái bị phân rã và cái dần trải mà người ta từng chọn để dựng nên “bản thể” thoát ra khỏi cái mơ hồ hỗn độn bằng cách cô lập nó định vị nó và thậm chí khoắc cho nó màu sắc khiếm diện. Tấn bi kịch sinh ra từ thế phải chọn giữa hai khả năng đối kháng; chẳng hạn từ sự loại trừ và chối bỏ nhen nhóm và bùng phát cái thêm muốn. Bởi lẽ người ta chỉ “ham muốn” cái gì “khiếm diện”, cái gì rõ ràng được coi là khiếm khuyết, như Socrate luôn chú ý mở đầu bằng cách làm cho Agathon nhớ lại điều ấy. Sự khiếm diện ấy, khi nhấn mạnh cái thiếu vắng trong bước lùi của Bản Thể hay Thượng Đế, nâng mình lên thành Tình Yêu, một thứ huyền thuyết lớn của Châu Âu nếu quả tình có huyền thuyết. Vì ở Châu Âu, cái khiếm diện màu sắc cũng như làm phong phú các năng lực cảm thụ nhất định khi người ta cố tìm cách bù trừ khiếm khuyết, người ta đã vượt ra được khỏi tính trực tiếp của cảm nhận: chẳng hạn trí nhớ “hiện tại hoá” quá khứ bằng cách làm quá khứ tái sinh; hình dung không đơn thuần là suy nghĩ mà nhìn rõ như thấy cái *hiện tại* bằng con mắt của tâm hồn (Descartes); và từ ngữ khái quát nhất được Kant phát biểu bằng tiếng Latinh mà cho đến nay ta vẫn thấy khó dịch nổi, vậy mà khi ta đến Trung Quốc thì thấy ngay từ ngữ đó là tái-hiện (làm lại cái hiện tại, re-présenter). vv.

Vậy mà theo danh nghĩa gì, tức là dựa vào cái gì, chúng ta đã có thể (hay đã phải) cô lập cái thuộc về hiện diện ? (LND: *Trong đoạn dưới đây tác giả lí giải mối quan hệ giữa hiện diện và bản thể trên cơ sở tiếng Pháp, một cách lí giải có tính siêu ngôn ngữ, khó dịch trôi chảy ra tiếng Việt cho những độc giả không biết tiếng Pháp*). Hẳn là trong prés-“ence” (“hiện”-diện) ta thấy có “être”(“bản thể”-động từ “là”-tồn

tại). Là *présent* (hiện diện) cái gì “*est*” (tồn tại) [tiếng Latinh *praesens* = tiếng Pháp *présence* bao gồm *pré-* (trước) và *ence* (tồn tại), *présent*= tồn tại ngay trước mắt]; *absent* (khiếm diện) là cái gì đã rút khỏi và tách ra ngoài cái “*être-là*” (bản thể ấy), cái đang tồn tại. Sự bay bổng tuyệt vời của nền siêu hình của chúng ta đến từ sự tách biệt “hiện diện” và “khiếm diện”, đặt chúng ta vào thế đối nghịch với những gì dằn trải tàn mạn của sự vật, sự tách biệt suy cho cùng là cơ sở cho “bản thể” và “phi bản thể”, một sự tách biệt có tính phân biệt và tuyển chọn ngay từ đầu; cái bản chất và cái hiện diện dẫu trong hoàn cảnh nào đều có số phận gắn liền nhau. Theo Heidegger, người Hy Lạp trước đây đã hiểu dẫu không giải thích được tại sao cái bản chất do sự hiện diện qui định, tức là cái *ousia* do cái *parousia* qui định: cái đang tồn tại được nắm bắt qua bản thể của nó như là “tính hiện diện”, tức là được qui về một thì động từ nhất định, đó là thì hiện tại, còn sự hiện diện chỉ đơn thuần là việc xây dựng nghĩa rõ ràng cho bản chất mà thôi và Heidegger coi đó như là điểm xuất phát để tìm hiểu tư duy¹. Nhưng đối với người Hy Lạp những điều nói trên cũng đã làm cho họ thấy cần thiết phải xây dựng một ngành bản thể học để chỉ ra nguồn gốc hợp lệ của bất cứ vật (tự)-thành nào để từ đó về sau vượt lên trên mọi trào lưu tồn tại, trào lưu hoà nhập vào tư duy Âu Tây “nói theo cách lịch sử”.

Nói đúng hơn, khi tôi đề cập đến sự hiện diện như là một trong những ảo tượng của Phương Tây, của những người đã tạo ra “Phương Tây” (và có lẽ tạo ra nghĩa mới cho cái tên gọi mơ hồ này), tôi cảm thấy đó là một ảo tượng về sự tồn tại cũng như có thể nói là ảo tượng lí thuyết. Chứng cứ là tư duy về hiện diện không xuất hiện chỉ riêng trong nền tảng của bản thể học mà xuất hiện ngay trong trung tâm môn thần học

của chúng ta: bản thể học coi Bản thể như là hiện diện (cái “bản chất”), thần học cầu nguyện Sự Hiện Diện (tức là Thượng Đế) mà đâu cần hiểu Nghĩa của hiện diện. Trong cái mà không hiểu tại sao người ta gọi là “ý thức hệ Âu Tây”, có lẽ vì tiện lợi về mặt khái quát cũng như mặt thần thoại, đạo cơ đốc coi như đặc thù không chỉ vì hứa hẹn sự hiện diện như các đạo về cứu rỗi khác, mà bắt tay thực hiện sự hiện diện, trong Chờ Đợi, bằng một “Thế giới tương lai” kỳ diệu. Bởi lẽ đối với những ai sống lưu đày ngoài cõi Thiên Đường, sự hiện diện không còn nữa. Nhưng cái lô gích chỉ có Đạo Cơ Đốc mới có, qua sự kết nối những điều kỳ bí của tôn giáo này, muốn đưa Thượng Đế hiện diện trở lại với con người (Chúa hiện ra trong cơ thể con người - sự Hiện Thân), và ngay cả trong những gì sâu kín nhất của con người (bằng phép chuyển thể- Thánh Thể): Cái này (ở đây) là cơ thể và máu....). Chúa Giê-su đã báo: Ta có mặt ở đây với các người trước khi biến đi.

Kể từ khi sự hiện diện được ghi nhận như lí tưởng tuyệt đối, nhiệm vụ sau đó tỏ ra lâu dài để cầu khẩn nó trở lại trái đất và lưu trú ở đó mãi mãi. Vì lẽ đó, trong việc làm hình thành lương tri và thiên tiểu thuyết về cuộc sống, tinh thần Châu Âu đại thể coi mình như là kết quả của sự chinh phục và sự tôi luyện chung với cái hiện diện, nắm bắt cái hiện diện rồi nhào nặn nó theo nghi thức đặc biệt được kiến thiết kỹ càng trong giai đoạn hiện đại và được gọi là “kinh nghiệm”, *Erfahrung*. Tinh thần Châu Âu ấy, theo cách nói của Hegel khi tóm tắt lịch sử tinh thần của chúng ta, dần hoà hai thế giới rõ ràng đối lập, thiên đường và hạ giới, và không tìm thấy chỗ đứng ở đâu cả: con mắt chúng ta không ngừng ao ước theo tia sáng Trời soi rọi mà hướng tới chốn thiên đường, nơi có bản chất thần linh, nơi có sự hiện diện bên trên hạ giới nếu nói

được như vậy, trong khi ta vẫn ở chốn hiện diện-này, nơi được tạo ra từ sự phân tán mọi thứ để phân biệt cái này với cái kia^(*).

3. Thế mà những bức tranh phong cảnh của Đồng Nguyên (Dong Yuan) “khi ẩn khi hiện”, “giữa có và không”, làm ta thoát ra khỏi cả hai điều nói trên: cái kỳ diệu (của hiện diện) và cái uẩn khúc (của khiếm diện). Những tranh phong cảnh ấy mở cánh cửa ra phía bên kia, hay đúng hơn là phía bên này, trên ranh giới cái cảm khái tuyệt vời và cái bi thương. Bởi lẽ, như các bức tranh kia bắt đầu hé mở cho ta thấy, Trung Hoa luôn luôn lảng tránh một cách kì lạ cuộc phiêu lưu của trí óc theo kiểu nói trên, không bao giờ mượn con đường bản thể học để giải đáp cho vấn đề nhận dạng kiểu “Cái gì đó?” (ti est), cũng không hề phát triển thần học để có những giáo điều lấp chỗ trống cho cái thiếu vắng thăm thẳm kia: Trung Hoa không sùng bái sự hiện diện về mặt “Bản thể” cũng như về mặt “Thượng Đế”. Về Bản thể, người ta biết và “biết rõ” - nhưng người ta *biết* đến đâu? – rằng tiếng Hán cổ không có động từ chỉ “bản thể” (trong tiếng Pháp và nhiều tiếng châu Âu khác, Être = Bản thể đồng thời là động từ nguyên mẫu chỉ sự tồn tại và động từ nối-LND) mà chỉ có hệ từ “là” hoặc “có”. Xung quanh khái niệm bản thể không có sự qui tụ ngữ nghĩa nào và có nhiều chứng cứ để thấy rằng

(*) Khi nói về cái khuynh hướng vượt lên chính mình này, Hegel vẫn nhất mực trung thành với sách vở châu Âu về Thần khải, điều đặt ra một điểm đến cho linh hồn. Bởi lẽ, tìm đâu ra khái niệm linh hồn một nơi khác với ranh giới kia? Giọng của Hegel luôn luôn bi thảm: khi rời “cái về bên ngoài êm ả của hạ giới đầy cảm xúc” và thượng giới cực kỳ cảm xúc, lương tri “bước ra ánh sáng tinh thần của sự hiện diện” (Hiện tượng luận về linh hồn, ch. 4).

ở Trung Hoa người ta tránh hoặc thậm chí bỏ qua khái niệm Bản thể trong tư duy.

Mặt khác trong đời sống văn hoá thường ngày, ở Trung Quốc người ta sớm ưu tiên cho việc đặt ra qui trình cúng bái chứ không quan tâm mấy đến quyền năng lời cầu nguyện: người ta quan tâm nhiều đến hình thức lễ nghi cúng bái, đến qui củ hơn là đến điều huyền bí của sự hiện diện. Trong sách “Luận ngữ” (III, ch. 12), Khổng tử nói: “cúng bái người đã khuất coi như họ đang hiện diện, cúng bái thần linh cũng coi như thần linh hiện diện”. Khác với các nhà bình luận Trung Hoa quan tâm chủ yếu vào nỗ lực cá nhân của người cúng tế, bản thân tôi muốn nắm bắt từ cách nói của bậc thánh hiền về quyền năng ẩn kín sau hai chữ “coi như”. Khổng Tử không mong đợi có sự huyền bí (huyền diệu) của sự hiện diện; ông cũng không trông chờ gì vào sự vinh hồi hay qui hồi. Tuy nhiên Khổng Tử không phải là kẻ hoài nghi, ông không hoài nghi sự hiện diện – ông chấp nhận nó một cách khác chứ không phải bằng cách tô vẽ và tôn vinh. Có điều là Khổng Tử không gắn mình vào sự hiện diện – ông không phân nó thành một tình thái nhất định- mà xem nó như là một phương thức bất định của sự “coi như”. Tương tự như vậy, Bậc Thầy đời Tống (Đổng Nguyên) vẽ tranh phong cảnh theo kiểu “coi như”, theo phương thức ẩn – hiện, vừa “coi như có” mà cũng “coi như không”.

Theo tôi nghĩ, chính từ chỗ đó mà người ta tìm thấy trong tranh của Đổng Nguyên trước hết có điểm đặc biệt như sau: bằng cách xoá đi sự đối lập rõ nét và có tính bi kịch giữa cái “hữu” và cái “vô”, hội hoạ của Đổng Nguyên đồng thời dẹp bỏ sự cô lập lẫn nhau giữa cái bản thể và cái phi-bản thể

ngay khi chúng chưa kịp tác động, hết như trong cuộc chiến giữa *Đức tin* và *Sự cự tuyệt*. Điều đó nói lên rằng có một sự đan xen liên tục, tiếp diễn, không rời rạc tạo nên tiến trình “sự vật”, trong đó hiện diện và khiếm diện hoà lẫn với nhau, một tiến trình mơ hồ, tản mạn như ta vẫn thấy. Bởi lẽ chúng ta đang buộc phải phục tùng truyền kiếp và nể sợ sự đối lập giữa bản thể và phi bản thể, giữa Đức tin và sự cự tuyệt, thuộc về chiều sâu của truyền thống Âu Tây (và ta thấy rõ ý nghĩa của “truyền thống” qua sự việc này) mà trước hết ngôn ngữ chúng ta thể hiện. Nói cách khác, tôi trông đợi hội hoạ Đồng Nguyên mở ra một lối đi không có tính bản thể học cũng không có tính thần học; tuy nhiên cái khó là mô tả điều nói trên bằng những công cụ lí thuyết của chúng ta, vì vậy hội hoạ sẽ giúp chúng ta nắm bắt được qua một chiều sâu tương đương (làm *nên*) những từ ngữ có vẻ mơ hồ như “sự vật” (chứ không phải đối tượng), “thể giới”, hay “cuộc đời”.

4. Có một lời giáo huấn thuộc về những “bí quyết” của hội hoạ được Vương Duy (Wang Wei) truyền đạt lại vào thế kỉ thứ VIII và sau đó được không ngừng nhắc đi nhắc lại. Giáo huấn ấy làm ta tin chắc rằng sự hiện diện cũng như sự khiếm diện thường được xem xét theo phương thức mơ hồ kiểu “dường như” và cách xem xét này khiến chúng không khác gì nhau, ranh giới của chúng thu hẹp lại. Ta cũng tin chắc rằng, dầu quan sát bằng mắt hay suy nghĩ trong đầu óc, không có vật nào hiện diện một cách rõ rệt sừng sững không thể chối cãi, khiến ta phải chú ý. Giáo huấn đó như sau:

*Với những ngôi chùa có mái mất hút giữa bầu trời
không cần thiết phải làm hiện ra những gian phòng phía
dưới:*

*đó là dường như có – mà dường như không;
trên cũng như dưới (L.B, tr. 592)*

Cũng theo chiều hướng ấy, về sau xuất hiện những câu như: “với những đụn rơm hay con dê cái đập chỉ cần cho thấy một nửa; lều tranh và dinh thự thì chỉ cần cho thấy một mảnh tường hay một mái cong”. Những chỉ dẫn trên đây đưa ra như những lời khuyên có tính thực tiễn, tuy vậy ta sẽ sai lầm nếu ta xem chúng đơn giản như một qui trình. Bởi lẽ, nếu những tình tiết phong cảnh ấy chỉ được xuất hiện một nửa, hay còn ít hơn thế nhiều, điều đó không chỉ nhằm làm tăng mức độ biểu trưng theo hiệu ứng khoảng cách và nét chấm, như một nhà lí luận đời sau bàn tới (Quách Hy – Guo Xi, *S.H.L.*, tr. 25). Thực tình “nếu bạn tìm cách thể hiện ngọn núi sao cho thật cao, bạn không nên vẽ hết chiều cao của núi vì như thế núi sẽ không cao; chính những đám sương mù vây quanh sườn núi làm núi trông chừng như cao lên”. Cũng vậy, “nếu bạn muốn dòng nước trải rộng về phía xa, bạn không nên cho thấy hết mọi luồng mọi khúc”, bởi lẽ lúc đó hiệu ứng về cái xa không còn nữa. Nhưng cả trong hai trường hợp, vấn đề không phải là làm cho sự biểu trưng được nổi bật nhờ sức mạnh của sự tĩnh lược, mà điều cơ bản hơn là làm cho sự biểu trưng thoát ra khỏi cái thô thiển tầm thường: đó là do ta tạo ra được sự giao tiếp giữa cái hiện diện và cái khiếm diện đồng thời chúng tương tác với nhau làm cho giá trị giao tiếp tăng lên và sắc thái giao tiếp được nâng cao. Ở Trung Hoa, quả thực nhà hội hoạ – nho sĩ không ngừng khai thác nguyên tắc đó: đối với bất kỳ thực tế nào được đề cập tới, chỉ cần cho nó trải qua sự khiếm diện để nó được gạn lọc, được giải phóng ra khỏi những gì trói buộc kìm hãm nó, ra khỏi những giáo điều muôn thuở mà nó vướng víu, rồi tự thân nó tiếp cận được với chiều sâu sự vật. Việc đặt thực tiễn vào sự khiếm diện, thay vì biến

nó thành ảo giác, thành huyền hoặc, lại làm cho nó giàu thêm nội dung và thực chất. Bởi lẽ, hoạ sĩ và lí luận gia trên đây nói tiếp: “khi một ngọn núi được thấy toàn phần, không chỉ riêng bóng hình của nó không hiện ra được một cách trang nhã, mà liệu nó có gì khác với hình dáng một cối giã gạo?”. “Cũng vậy, nếu con sông hiện ra với mọi luồng mọi khúc, không những nó chẳng uốn khúc được về phương xa, mà liệu nó có gì khác với một con giun đất?”

Thực tế thì khi mở sự vật ra trong trạng thái khiếm diện, thậm chí chỉ mô tả chúng với rất ít dấu hiệu, khiến cho chúng có vẻ “vừa hiện diện-vừa khiếm diện”, hoạ sĩ cắt đứt tính hiện thực của đồ vật, một thứ hiện thực cưỡng bức. Khi cho sự hiện diện một sắc thái mơ hồ, đơn giản bằng cách dùng đường vẽ ngắt quãng, hoạ sĩ tạm thời ngừng lại, thậm chí chặn đứng mọi mối liên hệ với sự vật thể hoá cái hiện diện. Ta ít ra phải nói ngay điều đó, dầu còn mang tính ước lệ, dầu đành chịu khiếm khuyết, chừng nào cái ta tìm kiếm bằng những dấu hiệu bên trong tỏ ra khó nắm bắt ngay từ đầu theo từ ngữ phương Tây. Làm sao để khi từ bỏ tính hình thức thuần túy trong việc tạo dựng khoa học, ta không rơi ngay lập tức vào sự vô căn cứ của một cách phát biểu chủ quan, bởi lẽ lúc đó cách phát biểu kia không còn được hình thành trên những vật chất và sự hăng say của thế giới nữa: trôi nổi giữa chủ nghĩa tâm lí và sự huyền bí, cách phát biểu chỉ là mệnh đề đảo duy nhất tồn tại, đối mặt với qui chế đồ vật, một khi mối liên hệ với đồ vật không còn là cái cảm thụ, cái “thanh sát” bằng đầu óc và kiến thức. Thế mà tư duy Trung Hoa đúng là thoát ra khỏi hai trường hợp đối nghịch trên, điều mà tôi cho là quý giá nhất – phong phú nhất – tự bản thân nó. Thực ra tự thân nó thì ít mà do hiệu ứng phản hồi của nó: nó phi chủ quan hoá

cũng nhiều như nó phi khách quan hoá và cho phép ta luân lách trong ngôn ngữ để hoà lẫn hai mặt đối lập kia^(*).

Dầu sao một công trình như sách Thạch Đào (Shitao) làm ta không nghi ngờ gì về tầm cỡ trí tuệ – lại một lần nữa thuật ngữ cần được xem xét tiếp – của những gì hết sức chuyên môn và chỉ có chuyên môn mới thấu hiểu. Sự thể hiện bằng hình kia bị cắt xén, đứt đoạn, thuộc về một “thế giới” đã thoát ra khỏi sức mạnh cản đường khiến ta sa lầy, sức mạnh làm nguyên cơ cho sự mờ đục của sự vật. Ở đó người ta tự giải thoát, theo cách nói nhà Phật, ra khỏi “cảnh bụi trần” và “cõi tục”, nguồn gốc của mọi điều ô uế – đây là một sự rèn luyện nhằm thoát tục. Trong ngành hội hoạ phong cảnh, sách của Thạch Đào nêu rõ (ch. 11), sơn, thủy, thảo mộc “chỉ được vẽ từng phần nhỏ”, “thế nào cũng phải để hụt ở phía đầu này hay đầu kia”: “có thể thì ở mỗi nét vẽ, ở mọi nơi thể hiện bằng hình, không có cái gì là không bị bất ngờ gián đoạn^d”.

(*) Descartes đưa ngay vấn đề này ra dưới dạng khái quát nhất: “Trong kiến thức chỉ có hai điểm cần xem xét, đó là: ta thì biết còn sự vật thì để mà biết” (*Regulae*, khởi đầu qui tắc XII). Quan hệ chủ thể-vật thể vừa có tính gom góp vừa đầy đủ để tạo ra một bình diện kiến thức và quan hệ đó khớp với quan điểm hình dung rằng ý tưởng là hình ảnh của khối óc (Suy ngẫm III, ch. 15)

Đó cũng là quan niệm được đặt ra ngay từ đầu của cuốn *Phê phán lí trí thuần túy* nối kết một cách tất yếu bốn thuật ngữ – kiến thức, sự hình dung, đối tượng và kinh nghiệm: “[.....] theo đó hoạt động của khả năng nhận thức chẳng phải là được thức tỉnh do sự vật tác động đến giác quan chúng ta, và từ đó một mặt gây ra sự hình dung, mặt khác làm chấn động hoạt động lí trí, buộc lí trí phải so sánh những cái được hình dung, nối kết chúng lại, phân tách chúng ra, chuyển hoá trạng thái thô của những ấn tượng cảm thụ thành kiến thức sự vật, gọi là kinh nghiệm đó sao?”.

Công việc nghiên cứu tiếp theo đây chỉ là việc phát biểu lại những công thức khởi đầu có tính sáng lập theo phong cách biểu hiện của Trung Quốc.

Liên đó sách nói thêm rằng khó mà đạt đến nghệ thuật của cái bất ngờ gián đoạn kia nếu họa sĩ không có cái bút vẽ “tuyệt đối tự do phóng khoáng”. Quả vậy, cần phải có cây bút vẽ thuận tiện và khá dừng dừng để một khi thoát khỏi quyền lực đè nén nặng nề của sự hiện diện, nó không ngừng giải thoát sự thể hiện hình ảnh khỏi cảnh sa lầy và đưa sự thể hiện ấy vượt qua chính mình.

Cũng vì lẽ đó mà cái cấu trúc “chìm – nổi”, “ẩn – hiện” luôn luôn được nhắc tới trong sách vở Trung Hoa về hội họa, ngang tầm với việc vẽ phong cảnh một cách sâu sắc toàn diện. Không chỉ riêng những ngọn cây mới bị mây che khuất, đẩy chúng vào cảnh mơ hồ; những lùm cây, những con đường, những dòng sông cũng có chung số phận trong sự vùi lấp này. “Những khóm cây và những con suối biến đi – lấp ló” (Kinh Hạo – Jing Hao, *T.H.L.*, tr. 257. Chú ý đến trật tự các từ – *biến* xảy ra trước *lấp ló*, cái kết thúc lại đi trước cái khởi đầu, điều đó tôn giá trị cho tính liên tục của quá trình). Vẽ dòng nước theo chiều uốn lượn “khúc khuỷu và gián đoạn”, “khi ẩn – khi hiện” (Quách Hy – Guo Xi, *S.H.L.*, tr.25; Hàn Chuyết – Han Zhuo, *C.K.*, tr. 36). Hoặc cần phải cho con đường “thoát và thâm nhập”, “nhô ra và khuất đi”, và chính vì vậy mà phong cảnh sẽ “được xuyên suốt” từ bên trong theo chiều khoảng cách (Nhiêu Tự Nhiên – Rao Ziran, *S.H.L.*, tr. 224). Về phía bên ngoài, sự luân phiên “vào” và “ra”, “ẩn” rồi “hiện” thể hiện trên nét vẽ tạo cho tranh phong cảnh một hơi thở chung. Thế mà cái dạng thức (schème) về hơi thở, và ta sẽ dần dần thấy được nó cố gắng hiển biết bao nhiêu cho cấu trúc tư duy Trung Hoa đối mặt với sự lựa chọn bản thể – thần học của tư duy Hy Lạp, chính nó đang ngăn chặn không cho hiện diện và khiếm diện có ranh giới rõ rệt, nó phát huy cái chuyển tiếp:

cái “vào” chỉ huy cái “ra” và ngược lại; cả hai cái, hít vào – thở ra, trong quá trình truyền chỗ cho nhau, không ngừng giao tiếp với nhau. Nhất là trong thao tác hít vào đã bao hàm thao tác thở ra, cũng như trong thở ra đã có sẵn thao tác hít vào. Như vậy thay vì hiện diện và khiếm diện luôn ở thế đối lập triệt để, chúng chỉ huy lẫn nhau và tạo ra sự thông thoáng. Và cũng vì thế mà con đường ẩn – hiện của hội hoạ Trung Hoa dùng để tạo ra phong cảnh diễn biến và liên tục đổi thay, chứ không nhằm tạo ra viễn cảnh trên tranh vẽ bằng một đường tụ, trên đó vật thể cứ bé dần đi theo tỉ lệ. Bởi lẽ cái biến thiên tạo nên hơi thở, giữa hiện diện và khiếm diện, không ngừng phát huy tác dụng (Nhiều Tự Nhiên – Rao Ziran, nt). “Khi thì con đường đi ngấm dưới hàng cây rồi lộ ra, tiếp đến một con suối xuất hiện trở lại để chặn con đường; hoặc giả một tảng đá to cắt đứt con đường nhưng rồi con đường vẫn hiện ra về phía sườn bên kia; hoặc con đường còn bị một ngọn đồi che khuất, nhưng có đám người xuất hiện để ta hình dung ra nó; hoặc khi con đường tiến về phía có nhà ở, nó sẽ bị tre hay cây cối che phủ.” Rồi nhà lí luận (Thạch Đào) kết luận: như vậy ta có một “thế giới vô cùng vô tận”. Đó là cách nói của người Trung Hoa để chỉ ra rằng, trong cái “thế giới” tinh thần đó (tinh – jing^f), hiện diện và khiếm diện luôn hoà quyện với nhau, cái hiện diện không bao giờ tách khỏi cái khiếm diện, nó lan toả và tự thân gạn lọc.

5. Vậy thì hội hoạ đầu chỉ có mục đích làm cho ta thấy sự vật càng rõ càng tốt mà nó còn che khuất, “cất giấu” nữa: hoạ sĩ cố che giấu, “bịt mắt” cũng như cố trưng bày. Trong tác phẩm “Bàn về hội hoạ” mà người ta cho là của Vương Duy – Wang Wei, tác giả nói rất nhiều về điều trên (L.B., tr. 596):

*Mây che sườn núi khỏi tầm mắt
Tường đá, thác nước cũng che khuất sườn núi
Chòi, lều cây cối cũng che khuất
Rồi những con đường, con người cũng che khuất sườn núi.*

Phải nói rằng vật bị che khuất hay biến đi đâu phải chỉ do khoảng cách sinh ra, sự che giấu và sự biến mất không chỉ tác động ở ranh giới hay bên rìa phong cảnh, theo cách trước đây thường nghĩ: “người ở xa không thấy mắt”, “cây ở xa không thấy cành”; ở đây cái che – chắn – bịt luôn luôn tác động đến mọi yếu tố và làm chúng chìm đi một cách có phương pháp. Bởi lẽ hội họa “thù ghét cái lộ liễu và cái vẻ bên ngoài”, điều đó coi như phương châm (C.K., tr. 266). Chính vì thế người họa sĩ bổ sung cho hình dạng và “bảo vệ” hình dạng, cái bảo vệ đôi khi chỉ là một nhóm cành lá sơ sài, vai trò của nó cũng tương tự như sương mù và mây; cành lá dùng để che phủ, còn mây và sương mù thì tạo ra những chỗ tiếp nối trong phong cảnh; cả cành lá lẫn mây và sương mù đều có gây gián đoạn sự vật. Từ chỗ “được che giấu kỹ”, bị chôn vùi đến chỗ “không thể thăm dò được” là cả một không khí “bất định” và “vô cùng”.

Họa sĩ mà quan tâm đến cái không thấy được chẳng có gì đáng ngạc nhiên cả – đó chẳng phải là thiên hướng không ngừng kích thích hội họa tiến đến giới hạn của nó? Bù lại, cái không thấy được này dầu là “bị che giấu” và trong trường hợp đó được họa sĩ vẽ theo phương thức vừa “hiển hiện” vừa “che giấu” hay theo phương thức “hiển nhiên-tiềm ẩn” (tiềm ẩn – xian yin⁵), họa sĩ không ngừng trộn lẫn khi tạo hình cái thấy được vào cái không thấy được, cái không thấy được nói trên khiến ta muốn đào sâu suy nghĩ về bản chất của nó.

Thậm chí người ta còn cho rằng “nếu những chỗ bị che khuất nhiều hơn chỗ hiển hiện” (Đường Chí Khế – Tang Zhiqi, C.K., tr. 116), thì “lợi ích và hương vị” của cái gì hoạ sĩ tạo ra không còn có giới hạn nữa: bởi lẽ, “trên cấp này còn có cấp khác nữa bị che giấu; cũng như trong lòng các cấp nối tiếp nhau, có một cấp bị che khuất”. Ta chỉ còn phải coi mối tương hỗ giữa hai cấp độ ấy là quan trọng, ngoài cái chênh lệch tốt lành hai cấp độ ấy cần hợp tác với nhau để thể hiện được cái hiện diện – khiếm diện. Do tính hiện diện – khiếm diện mà các cấp độ không rời nhau được, cũng như sự hiện diện – khiếm diện đòi hỏi các cấp độ phải có tính bổ sung cho nhau, và tôi không cho rằng cái hiển hiện được đề cập ở đây chỉ rút gọn thành một thứ hội hoạ chi tiết như người ta vẫn giải thích, một thứ hội hoạ thuộc về thủ công thuần tuý và do đó không còn uy tín nữa, một thứ hội hoạ đối lập với hội hoạ qua đường nét giản lược của Nho sĩ và bị các Nho sĩ coi thường. Vậy để có được tác phẩm chân chính của hoạ sĩ, cần thể hiện hình đồng thời vừa hiển hiện vừa ẩn giấu, hai mặt đó liên hệ sâu sát với nhau (xem Thạch Đào – Shitao, ch. 1). Bởi lẽ “cái (hay người) dễ được che giấu thì sẵn sàng không lộ ra”, cũng như “cái (hay người) dễ lộ ra sẵn sàng để che khuất đi” (Đường Chí Khế – Tang Zhiqi, nt). Người ta đã biết được rằng, về nguyên tắc, “nếu người ta ưu tiên cho cái hiển hiện mà không che giấu cái gì cả, đó là do người ta yếu thế và hời hợt”; tuy nhiên, nếu người ta “che giấu” mà không biết “cách che giấu”, “tác phẩm đứt khoát chẳng còn hấp dẫn ai được nữa”.

Nếu cái thấy được và cái không thấy được, cái che giấu và cái hiển hiện, là hai nhân tố đồng hiện diện và đồng tương hỗ làm hai cực cho quá trình hội hoạ diễn tiến thì dưới con

mắt người Trung Hoa, chúng rõ ràng là hai nhân tố làm nền tảng cho Quá Trình diễn biến thế giới. Trong quá trình ấy hội họa Trung Hoa trực tiếp bắt nguồn từ cái mà tôi gọi là nền triết học sơ khai của Trung Quốc, và tôi phải dành bỏ qua thuật ngữ siêu hình học (xem BỐ NHAN ĐỒ – BU YANTU, C.K., tr. 300). Bởi lẽ, đây là vấn đề vừa có tính vật lý (physique) vừa có tính siêu hình (métaphysique), không có gì phân biệt hai môn đó. *[Chú thích của người dịch: Trong tiếng Pháp, môn vật lý là physique, môn siêu hình học là métaphysique, nghĩa đen là môn tiếp sau môn vật lý trong chương trình nghiên cứu của người Hy Lạp. Lối chơi chữ của tác giả khó nắm được đối với người không thạo ngôn ngữ châu Âu].* Vì điểm xuất phát của mọi thực tại là những nhân tố âm (yin) và dương (yang), vừa đối lập nhau vừa bổ sung cho nhau, rồi qua sự luân phiên âm – dương đó mà nảy sinh ra “đạo” (tao), một lần âm, một lần dương (khi thì âm, khi thì dương) theo cách nói của các bậc thánh hiền. Cái dương phát huy ra cái “hiển hiện”, vai trò của nhân tố dương là làm phát tiết ra ngoài, trong khi đó cái “ẩn giấu” là âm, vai trò của nhân tố âm là “giữ chặt hình lại bên trong”. Những thuật ngữ cơ bản này không bao giờ được thay đổi ở Trung Quốc, điều đó khiến ta suy ra tại sao và bằng cách nào cái không thấy được mà hội họa Trung Hoa tôn vinh không phải là cái không thấy được thuộc siêu hình học mà trí tuệ cảm nhận, một cái không thấy được cắt đứt với cái thấy được và có bản chất khác nhau (noeton / oraton): cái không thấy được ấy là phần che khuất, phần chìm luôn luôn đồng hành với bất cứ cái hiển hiện nào như mặt trái của cái hiển hiện.

Với tính chất “bên trong”, cái được che giấu, cái bên dưới không có đáy, cội nguồn của mọi sự huyền bí và đương nhiên của sự hấp dẫn, là cái làm giàu cho sự hiện diện khi

che khuất hình cái khiếm diện, giải phóng sự hiện diện khỏi cảnh cằn cỗi, làm nó bay bổng và trở nên hàm súc. Ta hãy chuyển những ý trên theo cách nói của người Trung Hoa (nt, tr. 301-302): một con rồng mà người ta thấy được từ đầu đến chân dứt khoát không có gì là duyên dáng cả. Trong khi đó, nếu thân nó bị ”mây che khuất” , ”người ta chỉ nhìn thấy một vài chiếc vảy hoặc một nửa cái đuôi thôi” mà không nhìn thấy toàn thân, một con rồng vừa ẩn vừa hiện đến mức ”khó ai biết được gì”, đến mức không ai biết nó đang ở đó hay không, vừa hiện diện - khiếm diện thì sẽ có sức quyến rũ vô cùng tận. Nho sĩ Trung Hoa được rèn luyện trong việc soạn thảo một chuỗi những luận văn thi cử liên hệ mật thiết với nhau, họ xây dựng nên một nghệ thuật xử lí những vấn đề tương tự. Ứng với hình ảnh con rồng ”vừa nấu mình vừa lao vút”, vừa hiển hiện vừa ẩn giấu, là hình ảnh kẻ sĩ không bày tỏ phẩm hạnh của mình, nhưng lại phát huy tràn trề những phẩm hạnh ấy khi có thời cơ. Hoặc như mỹ nữ kia, thay vì phô trương nhan sắc của mình nơi đông người, chỉ để người khác thấy một nửa mặt của mình trong gương, qua khung cửa sổ; hay bất thần thấy mình đang vịn lan can mơ mộng. Hoặc như ngôi nhà kia, thay vì mở toang hết cửa ra phía đường cái, được một bức tường rào che chắn, chỉ để lộ ra vài mảng mái nhà đan xen cành lá. Hoặc như cái vườn kia, thay vì phô trương hết những luống hoa san sát bên nhau, thẳng hàng ngang lối, chỉ cho thấy chỗ này lơ thơ vài bông hoa trên một bức tường, chỗ kia một cành cây kẹp giữa những phiến đá.....: cái hiện diện ấy, biết thu mình chứ không phô ra ngoài, biết ẩn nấu chứ không lồ lộ trước mắt mọi người, sẽ phát huy mạnh mẽ - tùy lúc - nhờ tính hư hư thực thực của nó.

Chuyên đời là thế, lí thuyết gia Thạch Đào kết luận, hướng chỉ là tranh phong cảnh. Nhưng trong tranh phong cảnh,

cần phải “để trắng”, không được vẽ gì hết, không được tạo ra vật cản gì hết ở những chỗ tiếp nối và chỗ có nếp. Đó là nơi những ngọn núi liền kề nhau, dựa vào nhau; nơi những hang đá mở ra và khép lại; nơi cây cối đan xen nhau; nơi nhà cửa chất chồng lên nhau; nơi con đường uốn lượn; nơi chiếc cầu soi mình trên dòng nước.....Chính ở những nơi ẩn giấu mơ hồ đó cái hiện diện phải nhường chỗ cho cái khiếm diện, cái thấy được phải biến thành cái không thấy được. Và cứ thế “giữa sương mù và ánh nắng”, “giữa soi sáng và xoá nhoà” bầu không khí chứa chan vô tận....Lí thuyết gia kết luận: Khi đó, ta nhìn chẳng thấy dạng, nhưng quan sát kỹ hơn thấy một khối cố kết¹. Vừa “có” vừa “không”: không có dạng để nhìn, nhưng lại có khối cố kết để quan sát. Công thức đó cần nhớ kỹ. Bởi lẽ nó khiến ta cảm nhận hình vẽ bằng cách trở lại cội nguồn bị che khuất của cái thấy được, về phía bên trên của dạng, ở ngay nền (cơ sở) của hội hoạ, từ đó phát ra nét vẽ duy nhất ban đầu.

II

VỀ NỀN TẢNG (VỐN LIẾNG) CỦA HỘI HOẠ^(*)

1. Ở Châu Âu, lịch sử nghệ thuật, đặc biệt là lịch sử hội họa được viết theo phương thức sử thi. Môn này được trình bày như một chuỗi những kinh nghiệm liên quan mật thiết với nhau, mỗi nghệ sĩ mới vào nghề tìm cách mở rộng tầm của bộ môn ra xa hơn trước. Người đầu tiên điểm tình hình là Pline, ông kể lịch sử hội họa thời cổ như một chuỗi những sự chinh phục và phát kiến. Hoạ sĩ nào đó đã đi khá xa, một hoạ sĩ khác còn đi xa hơn. Polygnote xứ Thassos “là người đầu tiên” vẽ phụ nữ trong những bộ quần áo trong suốt; Parrhasios “là người đầu tiên” biết vẽ các hình theo tỉ lệ, người “đầu tiên” vẽ những chi tiết trên vẻ mặt v.v. Ngay cả khi hội họa bó mình trong những xưởng hoạ lạnh lẽ, cần mẫn, với những điều mà người ta phục tùng nghiêm ngặt không khác gì các tu viện, những qui trình và những yêu cầu hội họa được kín đáo lưu truyền sau khi các bậc Thầy quá cố, đến như màu xanh biển của Giotto ảnh hưởng mãi đến các thế hệ về sau, hay nét bút của Rubens còn lưu lại trong tranh của

(*) Trong Tiếng Pháp từ **fond** có nghĩa là nền đáy, nội dung. Còn từ **fonds** có nghĩa là đất đai, tiền của, vốn liếng. Tác giả ghép 2 làm một qua cách viết **fond(s)** để ta hiểu rằng từ này bao hàm hết các ý nghĩa của hai từ riêng biệt (LND).

Cézanne. Hội hoạ, tự bản thân mình, với tham vọng của riêng mình, với tư cách là Đấng anh hùng của Nghệ thuật và của Chân lí, rất thích tuyên bố tính cách mạng của mình và đề cao những sáng tạo phát minh của mình. Vào những khoảnh khắc hào hùng nhất, dẫu ở nước Ý thời Phục hưng với những luật viễn cảnh được xây dựng thành phương pháp để đáp ứng với chuẩn mực mới về tính chân thật, hay ở thành Paris của thế kỉ vừa qua khi người ta còn dùng trí tuệ và phương pháp nhiều hơn nhằm xoá bỏ viễn cảnh, và cũng luôn nhằm đạt đến “sự chân thật lớn hơn”, người ta đặt ra nhiều khẩu hiệu mới, đề xuất nhiều lí thuyết, rồi những bản Tuyên ngôn đặt mốc cho các phong trào và đánh dấu sự phân liệt. Hoặc ít ra cũng dẫn các xu hướng lần lượt tới phân liệt. Không phải do người đến sau thực tình tin rằng mình tân tiến hơn lớp trước (tay cầm bút vẽ, mặt đối diện với vải vẽ, cảnh đó luôn làm cho người ta trở nên khiêm tốn hơn), mà vì một khi đã tuyên bố phân liệt thì người ta buộc phải tiến tới và tách ra khỏi một truyền thống người ta thù ghét đồng thời không kém ngưỡng mộ. Theo chiều hướng đó, nhà hội hoạ Âu Tây càng ngày càng giống với nhà bác học và nhà triết học, những người không ngừng phủ định cái đã có, ngay cả cái do mình tạo ra. Hoạ sĩ Âu Tây mơ tưởng – càng ngày càng mơ tưởng – cứ mỗi lúc tạo ra một nền hội hoạ khác, y như ngày xưa người ta mơ tưởng tạo ra một thế giới khác: Cézanne đã từng nói phải “đốt cháy bảo tàng Louvre” (nhưng ông không ngừng lui tới đó), và phải bắt đầu lại từ số không^(*).

Thế mà lịch sử hội hoạ Trung Hoa - một nền hội hoạ duy nhất có thể sánh vai với hội hoạ Âu Tây về chiều dài lịch sử

(*) Picasso nói cần phải “giết chết nghệ thuật hiện đại” và ngay cả phải “tiêu diệt mình nếu muốn tiếp tục làm được cái gì đó” (Bàn về nghệ thuật, NXB Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, tr. 148).

cũng như về tính năng động và phong phú – lại có vẻ khác hẳn đối với ta. Không phải do nền hội hoạ ấy nhằm diễn đạt cái bất động, hay không như người ta ngây thơ tin rằng nó bất động – chỉ khi người ta nhìn tranh từ xa hay không chú ý đầy đủ, người ta mới tưởng rằng những hình thù kia không động đây, rằng Trung Quốc “bất động”. Nhưng điều cũng khá rõ ràng là các họa sĩ Trung Hoa qua biết bao nhiêu thế kỉ cho đến khi bó buộc phải giao lưu với Phương Tây, không muốn nói đến phân liệt, càng không nói đến từ bỏ hay cách mạng. Lần nữa không phải vì hội hoạ Trung Hoa ngoan ngoãn hay xu thời, thiếu tính sáng tạo; mà vì nền hội hoạ ấy gắn bó ruột thịt với nền văn hoá tôn vinh di sản, sự trung hiếu; nó không ngừng tôn vinh cội nguồn của sức mạnh của nó như một điều huyền bí, do đó nó không đặt câu hỏi về bản thân mình. Ngược lại, nó không nghi ngờ gì hết sở trường về những gì phải thực hiện, không cho rằng có bài toán đố nào phải đem ra giải cả: nó không thấy mình buộc phải đi tìm những lối giải quyết mới mẻ, đảo lộn những cái đã có để đạt tới cái thực và đưa cái thực “vào cạm bẫy”. Không có gì có thể tạo ra các mối trong hội hoạ cả, cắt đứt cái trước với cái sau, chừng nào hội hoạ thích thấy mình tiến bước theo nhịp độ tăng tiến dần dần đến sự chín mùi tuyệt hảo; chừng nào nó hoà mình vào một trào lưu chủ động, trật tự và qui tụ (trư lưu – zhu liu^a), cho đến khi nó có những toan tính khác thường dẫn nó tới giới hạn, thường là hơn một thiên niên kỉ: từ những kẻ vẽ lại nguyên si những vết nứt và chỗ lõm lõm trên một bức tường đổ (Guo Nuxian, Song Di...) hay những dòng nước trượt trên cây chống cho đến những kẻ say khướt, không để ý gì đến phép tắc hội hoạ (Wang Mo), vừa hát cười vừa lấy tóc rối bù “làm tung toé” mực vẽ lên lụa.

Tuy vậy, ta thử nhìn lại phía sau thì thấy hội hoạ Trung Hoa biến đổi sâu sắc qua lịch sử, thậm chí còn biến đổi một cách triệt để. Nền hội hoạ ấy đi từ việc vẽ những bức tranh theo đơn đặt hàng có mục đích trang trí kỳ vĩ lên tường những đền đài dinh thự đến một nền hội hoạ thu hẹp vào khung bé nhỏ của tấm lụa hay tờ giấy, trên đó hoạ sĩ vẽ những gì do ngẫu hứng, những gì mình thích, tựa như làm một bài thơ. Cũng có thể nói là hội hoạ Trung Hoa đã chuyển từ một ngành thủ công chuyên vẽ người để ghi nhớ công lao làm gương cho đời sau đến một nền hội hoạ chủ yếu thiên về phong cảnh. Nói đúng ra, nền hội hoạ ấy không còn vẽ chi tiết sự vật, mà cố bắt nắm và tái tạo sự vật theo đường nét, cố giành lấy cái năng lượng nguyên khai, nguyên tắc lớn về sự hoạt động của thế giới. Nền hội hoạ ấy sẽ được ta gọi là hội hoạ của sĩ phu có bước phát triển ngoạn mục vào các đời Tống và Nguyên, từ thế kỉ thứ X trở đi. Từ nền hội hoạ này chuyển sang nền hội hoạ kia, sự chuyển hoá không chỉ phụ thuộc vào lớp nền vẽ hay kỹ thuật vẽ, mà còn phụ thuộc vào vị trí xã hội của người vẽ và dẫn đến chỗ hoàn toàn đặt lại ý nghĩa cho hành vi vẽ. Nhưng không vì thế mà người ta từ bỏ, mãi cho đến những thời kỳ về sau, việc nêu tên tuổi các bậc Thầy thuộc buổi ban đầu; dưới đời Tống và sau đó nữa, người ta tiếp tục ca ngợi thiên hướng luân lí của hội hoạ (Quách Nhược Hư – Guo Ruoxu), dường như người ta chưa bao giờ đứt đoạn với nó cả. Thậm chí người ta bao giờ cũng tôn nó lên hàng đầu. Khổng Tử nói về mình như sau: “Ta đây không nghĩ ra cái gì mới”, thế nhưng người ta không ngừng trích dẫn ông, coi ông từ lâu như là kẻ khởi xướng vĩ đại của nền văn hoá Trung Hoa, “ta đây chỉ truyền lại lời người ta mà thôi”...

2. Chính vào đời Đường, trong các thế kỉ VIII-IX, người ta nhận thấy rõ nét sự chuyển hoá của hội hoạ, đầu cho không

có những lí thuyết mới và những sự phân liệt nào được ghi chép. Vương Duy – Wang Wei, vừa là nhà thơ vừa là hoạ sĩ khuyên người ta vẽ theo kiểu “dường như có – dường như không”, ông trở nên đại diện cho trường phái bí hiểm ấy. Còn Đồng Nguyên – Dong Yuan vào thế kỉ thứ X, vẽ những ngọn núi “ẩn hiện” giữa những đám mây và là một trong những hoạ sĩ đầu tiên thành đạt nhất. Một người đương thời với Vương Duy (Chúc Kinh Huyền – Zhu Jingxuan, *T.H.L*, tr. 75), nói không rào đón gì rằng “Hội hoạ như Thánh hiền....”. Đó chẳng phải là giả định rằng, một khi hội hoạ thoát ra khỏi vỏ bọc thủ công, nó sẽ thuộc về chiều hướng của cái không thấy được trong đại qui trình diễn biến sự vật mà Thánh hiền theo truyền thống có vai trò chủ chốt, nó sẽ có vị trí tuyệt đối như bậc Thánh hiền vậy chẳng? Vị đương thời với Vương Duy nói tiếp : “Bởi vì hội hoạ đi đến chỗ Trời cùng Đất tận và làm xuất hiện cái mà mặt trăng và mặt trời không chiếu sáng được...”. Với cách nói theo kiểu cổ này, dầu bây giờ đã dành cho hội hoạ, ta cũng hiểu ngay rằng hội hoạ được coi là một sức mạnh thăm dò, một sức mạnh biểu đạt, vượt ra khỏi giới hạn của thế giới cảm giác, bao hàm trong bản thân nó cái không thấy được. Ở những thế kỉ trước, người ta đã tôn vinh khả năng của hội hoạ trong việc bao trùm lấy cái vô hạn trong không gian chật hẹp của mình: khả năng dùng chỉ một chiếc bút lông mảnh mai để làm xuất hiện từ trí óc ra muôn hình vạn trạng sinh linh và đồ vật, cũng tựa hồ như khả năng nắm trong lòng bàn tay hàng vạn dặm (lí – li trên một bề mặt tờ giấy hay tấm lụa áng chừng chưa đến một “tấc vuông”(hoặc bề mặt quả tim con người). Điều đó đưa đến cách kết luận sát hơn với kiểu khái niệm và cũng dùng để định nghĩa hội hoạ rằng, trong khi hoạ sĩ “chuyển giao trí tuệ bằng cách xác lập những tính vật chất cụ thể và mực anh ta

dùng nhẹ nhàng phủ lên tấm vải tinh khiết”, “cái gì có hình thì tùy đó mà được tạo dựng”, còn “cái gì vô hình cũng tùy đó mà nảy sinh”^b.

Trong lòng cách phát biểu song song kể trên nói về hội hoạ ta thấy có hai từ đi liền kề nhau, hai từ tạo nên ma trận trong tư duy Trung Hoa, vừa đối lập với nhau vừa bổ sung cho nhau: cái có cảnh (hữu tượng – you xiang) và cái không có hình (vô hình – wu xing), nói cách khác, cái thấy được và cái không thấy được tạo thành một nhị thức, liên kết với nhau. Đồng thời hai động từ “tạo dựng” và “nảy sinh” trong cách phát biểu cho ta thấy một cách kín đáo có sự khác biệt giữa chúng về giai đoạn và cấp độ. Cái có cảnh (hữu tượng) được xem như “cái tạo dựng”, cái tạo ra về khía cạnh vật chất; còn cái không có hình (vô hình) thuộc về giai đoạn trước, chỉ thuần túy là cái “nảy sinh”. Điều đó dẫn ta đến việc xem xét một cách toàn diện thao tác hội hoạ, dựa đồng thời vào tính song song và tính chênh lệch nêu trên, để coi hội hoạ như bước đi ngược lên giai đoạn Vô – Hình, qua việc tạo ra nền (vốn), từ đó sinh ra những hình thực tại hoá, *Nền (vốn)* ; vừa là nền vừa là nguồn, *fons* và *fundus*; là cái Vô – Hình, được gọi chung như vậy để chỉ nền (vốn) của hội hoạ. Bởi lẽ nếu từ nay về sau ta coi như hiển nhiên rằng hội hoạ “là việc tạo ra hình dạng” (tượng hình – xiang xing, chẳng hạn xem Đường Đại – Tang Dai, C.K., tr. 235), “cái gì có hình dạng phải dựa trên cái không có hình dạng”^c; cái vô – hình buộc phải lấy chính nó “làm mô hình”. Do vậy cái vô hình không chỉ đi trước cái có hình dạng, như từ điểm gốc đến điểm ngọn, mà là cái nền hành động, cái tạo sinh của cái có hình dạng, luôn luôn đứng ở phía trước.

Thế mà, người đương thời với Vương Duy nói tiếp: “Nếu cái có hình dạng rất dễ bắt chước” thì cái vô hình của bản chất riêng nó “rất khó nắm bắt...”. Tôi trở lại với vấn đề mà tôi bỏ dở để lần này bắt đầu tìm cách làm sáng tỏ cái tính cách vừa khái quát vừa sáng lập xuất phát từ sự tiến hoá hội hoạ Trung Hoa: làm sao để hiểu cái mà người ta không “nhìn thấy” được hình dạng, nhưng người ta “quan sát kỹ được tính cố kết”? Hoặc giả, bây giờ ta diễn đạt với những từ ngữ mới, bản chất của cái vô dạng, cái làm nguồn cho mọi dạng hình vẽ, cái làm chỗ dựa cho hình vẽ, cái mà hình vẽ bắt chước, là gì? Bởi lẽ cái không thấy được này của bản chất không được hưởng một qui chế bản thể học nào, đơn giản vì nó “vô hình”, và như vậy không thể có được sự xác định bản chất, *eidos*; đồng thời, vì nó là cội nguồn của cái thấy được và dẫn đến chỗ thấy được, cái vô dạng đó không phải là cái không có hình dạng nhất định hay có hình dạng khiếm khuyết – nó càng không được xem như cái vô – định hình, hay cái hư vô, cái “trống hoác”, cái *hỗn mang*.

3. Cái Vốn chung của cái không thấy được, xuất phát từ đó sinh ra các hình thù và thực thể rồi cũng từ đó hình thù và thực thể trở lại và tan biến được Lão Tử coi là cái không có tên gọi, ngay từ câu nói dẫn giải đầu tiên của ông. Thế mà theo tôi, trong hàng ngũ tất cả những nhà tôn giáo và những nhà triết học, những nhà lão học Trung Hoa, khi quan niệm về đạo (tao), tức là “con đường” theo cách trên, đã tỏ ra giả định ít nhất – xây dựng ít nhất – để mang lại cho hiện tượng sống một sự nhất quán chung (vả lại, tôi tin rằng cái làm nên sức mạnh của tư duy đó và tạo nên tính cập nhật của nó không bị hao mòn mà ngược lại còn sinh động mãi cho đến

ngày nay): những phát biểu của Lão Tử chỉ ra cội nguồn của sinh linh và sự vật mà không cần đến niềm tin tôn giáo, cũng không dựa vào sức mạnh của một sự suy diễn đầy thuyết phục, cũng không dựa vào kết cấu đặc biệt của một chuyện kể (có tính huyền thoại) hay những luận giải về vũ trụ học. Những phát biểu cô đọng ấy có tính triệt để khiến chúng thoát ra khỏi những phép phân tích và những luận giải có tính siêu hình, nhà tư tưởng lão giáo thấy chỉ cần giải thích sự vật bằng sự mở rộng sự vật mà không phân triết cũng không tách sự vật riêng ra một bên: cái tuyệt đối ấy không phải là Thượng Đế bởi vì nó không cần ghi nhận sự tồn tại, nó như Không Ai Cả hoặc đơn giản là điều hiển thiết, thao tác của nó qui về việc “bất chước” cái gì nằm ngay trong bản thân nó” (*Lão Tử*, ch. 25), nói khác đi là cái tự nhiên. Cái tuyệt đối cũng không phải là Bản thể vì nó thoát ra khỏi mọi sự xác định về bản chất và tiêu vong – Lão Tử luôn luôn nhắc nhở ta điều này – một khi xuất hiện những nét đặc trưng dẫn tới những phép tuyển chọn (trước hết là bản thể/phi bản thể v.v). Nhưng cái tuyệt đối đó là “đạo” (tao), vì các dạng và các sinh linh, nảy sinh rồi tan biến, “thực tại” rồi “qui hồi”, theo con đường của phép nội tại sau:

Cái Vô danh là khởi thủy của Trời Đất

Cái hữu danh là mẹ của muôn loài

Ở đây, ngay từ mấy chữ đầu, sự đối lập bản thể / phi bản thể bị ngăn chặn, mọi phân biệt giữa “có” và “không có” từ nay chỉ được coi là khác nhau về giai đoạn trong sự tiến triển của quá trình sự vật. Cái “có” và cái “không có” (hoặc cái “khởi thủy” và “mẹ”) có chung một nguồn gốc, ngay khi tên của chúng khác nhau, và cái chung về nguồn gốc đó nói lên tính thân thuộc về bản chất (tức là có chung nền) của cái được

thực tại hoá và cái không được thực tại hoá, của mọi sự phân biệt đối với cái Không phân biệt. Vào thế kỉ thứ III, Vương Bật (Wang Bi) có lời bình như sau: “Mọi cái có đều bắt đầu từ cái không có, vì vậy, vào giai đoạn mà cái có chưa được thực tại và chưa có tên, nó (vốn không biệt hoá) có giá trị như khởi thủy của muôn loài”. Việc cái “không có “ nằm trong cội nguồn, cội nguồn không biệt hoá, tuy không phải là cái hư vô, nhưng những cá thể biệt lập không ngừng tác động, được Lão Tử bàn đến một cách rõ ràng minh bạch – ông còn lấy đó làm điểm xuất phát cho đạo lý (ch. 40)

*Trên thế gian, muôn loài sinh ra từ cái có
Và cái có lại sinh ra từ cái không có.*

“Hội hoạ là Thánh hiền....”, có người ngày trước đã nói như vậy. Đó là vì trong tiến trình vẽ hình, hội hoạ có chung thiên hướng với bậc thánh hiền là triển khai cái “đạo”. Trong quá trình tiến hoá, hội hoạ Trung Hoa càng tách rời chức năng biểu tượng bao nhiêu thì nó tiến gần với tham vọng nói trên bấy nhiêu và làm rõ tham vọng đó: nếu hoạ sĩ bộc lộ “đạo lí và trí tuệ” của mình qua việc vẽ những đỉnh núi ẩn hiện trong sương mù, hay những ngọn cây thấp thoáng, hay một con đường vừa là lối vào vừa là lối ra, khi ẩn khi hiện, đó là vì hoạ sĩ tránh vẽ sự vật theo kiểu đồ vật “phô ra đó”, bị cái hiện diện ghìm chặt, được cảm nhận qua giác quan cũng như được lí trí khu biệt, mà nắm bắt sự vật theo lô gích nội tại, cái lô gích làm cho sự vật ẩn hiện và bao hàm trong nét bút toàn bộ tiến trình sự vật – cái “đạo” (tao), cái làm cho sự vật tồn tại. Lão Tử còn nói thêm là cái “có” và “cái không có” nảy sinh tương hỗ (ch. 2). Để hiểu được sâu sắc hành vi tương hỗ ấy, ta chỉ cần rút bớt tính đứt khoát của cái có khỏi sự hiện diện, khiến cho sự hiện diện vừa mới được khẳng định thì lập

tức bị sự khiếm diện tác động, lôi kéo. Vì vậy, khi đặt các dạng trong trạng thái mơ hồ, thanh thoát, băng lãnh, hoạ sĩ đã làm cho ta thấy được sự tương hỗ không ngừng tác động lên sự vật. Hoạ sĩ phát huy tốt đỉnh những gì tồn tại cho đến lúc chúng thâm nhập vào cái không thấy được và đưa hình dáng của chúng, tự trong chiều sâu sự vật, vào tầm vóc phi biệt hoá, nơi qui tụ mọi biệt hoá. Hoặc giả, như có người phát biểu, nếu hoạ sĩ vẽ giữa cái “có” và “cái không có”, hay giữa cái “ dường như có” và cái “dường như không có”, cái “không có” (vô – wu^d) này đương nhiên trái với cái phủ định theo kiểu phi-bản thể hay hư vô, nó là cái Vốn nội tại từ đó cái “có” nảy sinh bằng cách thoát ra khỏi Vốn nội tại ấy – y như một nét bút xuất-hiện, một dạng tồn-tại (nguyên bản apparaitre từ động từ apparaitre có nghĩa là xuất hiện. Ở đây tác giả tách từ trên thành ap, tiền tố chỉ sự khởi xuất, và paraitre có nghĩa là hiện ra. Phân tích như vậy tác giả muốn chứng minh cái có xuất hiện từ cái không ngay trong ngôn ngữ. Thí dụ tương tự là exister = tồn tại, được phân thành ex và ister – theo tiếng Latinh thì đó là ex và sister với ex có nghĩa là được, sister là sắp chỗ- LND).

Những điều trên cho ta thấy rằng theo truyền thống người ta gán cho hội hoạ tầm vóc luân lí, thiên hướng lưu truyền và tôn vinh những tấm gương sáng: hội hoạ “giáo dục và cải biến (phong tục), giúp tạo ra những mối quan hệ giữa người và người”. Bên cạnh cách nghĩ ấy, những nhà lí luận về hội hoạ đời Đường bổ sung một cách nghĩ khác, song song tồn tại với cách nghĩ truyền thống nhưng trở thành cách nghĩ chuẩn mực: hội hoạ “thăm dò” (hay “thăm sát”) cái “u-vi” tức là cái sâu xa tinh tế (Trương Ngạn Viễn – Zhang Yanyuan; Vương Duy – Wang Wei; Hàn Chuyết – Han Zhuo

v.v.). Cái sâu xa (u – you) nói lên sự rút vào khiếm diện, sự chìm sâu vào giai đoạn lu mờ thâm kín; cái tinh tế (vi – wei) nói lên sự không thấy-không sờ nắn được (Lão Tử, ch. 14) vào giai đoạn trước sự thực tại hoá các dạng và trước khi biệt hoá chúng. Những từ trên đây phải thận trọng đừng cảm nhận như trong ngôn ngữ Phương Tây, chúng không dùng để tạo ra kiến thức trong mớ hỗn độn của một quan hệ huyền bí (về phần mình, ngôn ngữ Phương Tây được tạo ra để nói lên kiến thức hay tình yêu). Chớ quên rằng sách *Lão Tử* trước hết dùng cho nghiên cứu vận dụng chiến lược. Vừa mới bắt tay dịch ta thấy ngay cần phải chú ý khôi phục ngay hiệu ứng đó: “Trong nghệ thuật vẽ phong cảnh, phong cách thường phẳng lặng và nhạt, luận lí của nghệ thuật ấy thường ẩn giấu và bí hiểm: trải qua vô số đổi thay-cải biến, trong cách biểu hiện phong cảnh bốn mùa cũng như trong cách vẽ bầu trời đầy mây gió, qua việc dùng mực và bút lông, (hội hoạ) thăm dò đến cùng cái nổi lên một cách tự nhiên ra khỏi cái tiềm ẩn” (Hàn Chuyết – Han Zhuo, *S.H.L.*, tr.63). Diệu^f (miao) là một trong những từ chủ đạo trong sách *Lão Tử* thường được dịch ra là “kỳ diệu”. Từ này được hiểu là sự thành công khó tả của cái gì đó xuất phát từ “cái không có” của bản chất mà hình thành thường xuyên từ thuần tuý nội tại (Xem “nhiều điều kì diệu” – chúng diệu - zhong miao, *Lão Tử*, ch. 1; tôi không tìm ra cách gì khác ngoài sự kết hợp, trông bề ngoài trái nghịch, của kì diệu-tự nhiên). Cũng vậy, tôi chỉ dịch được đoạn sau đây trích trong sách Thạch Đào – Shitao, ch. 15, với những lời bình rườm rà nặng nề: “Hội hoạ, một khi gạn lọc hết cái mờ đục sự vật hoá của sự hiện diện (jìng-thanh, nghĩa là hạt chọn lọc, cái thuần chất, thần của rượu v.v...), cũng như khi đạt tới điều

tinh tế – không thấy được (trong đại tiến trình biến hoá : wei – vi) sẽ đi vào cõi không thăm dò được⁸.

4. Những nhà phê bình và lí luận về hội hoạ ở Trung Quốc thích nói lên chuyện những người nghệ sĩ lao vào công việc trong cảnh đam mê không cưỡng nổi, bằng những câu chuyện tả hành vi kỳ quặc của họ lấy từ nguồn lão giáo, nhưng lâu ngày thành những thứ qui ước quen thuộc. Những nghệ sĩ ấy thường đơn độc và sự kỳ quặc của họ bảo đảm cho tính đích thực. Nhất là với hoạ sĩ Trương Tảo – Zhang Zao, vào cuối thế kỉ thứ VIII, những người cùng thời nói nhiều về ý nghĩa và hiệu ứng sự kích thích gây cảm hứng cho nghệ sĩ (Phù Tải – Fu Zai, đồng thời với Chúc Kinh Huyền – Zhu Jingxuan, *T.H.L.*, tr. 70). Bằng cách cứ để mặc cho tự nhiên chi phối, bất thần cả một thế giới ý nghĩ xâm nhập, nghệ sĩ hung hăng đòi khách đưa cho mình lụa vẽ. Rồi ngồi xoạc cẳng, quần áo hở hang, hơi thở gấp, đầu óc bất đầu rối loạn, nghệ sĩ tạo cho xung quanh thấy một cảnh tượng kinh hoàng ngang với “chớp giật đùng đùng trên trời” hoặc “một cơn lốc ào đến”. Bút lông “bay nhảy”, mực “tung toé”, người ta thấy như bàn tay cầm bút “sắp đứt rời” bất cứ lúc nào. Qua tan rồi lại hợp, trong mối hỗn mang bất định, bất thần hiện ra những hình thù lạ kỳ, nhưng suy cho cùng “những cây thông có vỏ sần sùi như vảy cá, , những tảng đá dựng đứng đến chóng mặt, nước tràn trề trong vát, còn mây mù xen lẫn phía xa”. Hoạ sĩ vẽ xong thoát đứng dậy, ném bút ra xa – “đối diện với tranh, nhìn tứ phía, dường như bầu trời, sau khi cơn giông tố đi qua, trở lại trong xanh và người ta thấy được bản chất sâu xa của sự vật”. Khi ta xem xét nghệ thuật của Trương Tảo – Zhang Zhao, nhà phê bình kết luận, “đó không phải là hội

hoạ mà chính là đạo (tao)”. Bởi lẽ, khi ra tay vào việc, hoạ sĩ chắc đã rũ bỏ hết mọi hình thức giả tạo: “động tác bên trong của ông trùng với cái biến hoá từ cội nguồn và muôn loài được thu tóm ngay trong lòng hoạ sĩ chứ không chỉ ở trước mắt hay bên tai hoạ sĩ”.

Câu cuối này nói gọn cho ta thấy bản chất của hội hoạ là gì. Nó nói lên rằng, trái với nền hội hoạ khéo tay – nhân tạo, ý định của hoạ sĩ (ý – yì^h) thuộc về giai đoạn cội nguồn của vốn phi biệt hoá (ở đây ta có khái niệm minh-ming, u tối), giai đoạn đại tiến trình lúc muôn loài và muôn vật nảy sinh và biến hoá. Nếu ta không đi ngược lại cội nguồn như vậy, ta sẽ không có “hội hoạ”. Nói đúng hơn, hội hoạ chân thực “không phải là một thứ hội hoạ phiến diện”, theo từng mảng, do một ý tưởng nào đó được thực hiện một cách khéo léo. Hội hoạ phải chính là “đạo”, hoạt động *sponte sua*, và như vậy trở nên vô nhân xưng, có tính tổng thể trong tiến trình; người ta không có cách nói nào hay hơn là nói rằng hội hoạ mở cửa cho ta về phía những bí mật của thế giới và để cho những bí mật ấy tự xuất hiện. Hội hoạ không mô tả và biểu thị cái gì ta thấy trước mắt và được ta cảm nhận như khi xem một hoạt cảnh. Hội hoạ, qua sự kích thích đầu óc của hoạ sĩ hợp với cảm xúc của nhân gian, tái tạo tiến trình theo đó muôn vật muôn loài phát triển từ vốn phi biệt hoá của chúng bằng những biệt hoá liên tục, cho đến khi có được hình dạng tự nhiên, y như từ một tấm lụa tinh khôi hay tờ giấy trắng, hoạ sĩ tạo nên các hình. Như vậy vẽ được quan niệm theo một lô gích về “đạo” mà không còn là một trò *bắt chước* nữa, và đó là khoảng cách biệt mà ta phải xác lập lâu dài. Bởi lẽ, vẽ là trở lại “cội nguồn” của những “hiện tượng – tạo ra hình” (cùng chung một

khái niệm với *tượng-xiang*^j), điểm xuất phát cho cái gì thực, cũng như nét vẽ muốn thực tại hoá. Cụ già ở Hẻm Trống đã bảo tiểu môn đệ: “Vì con thích vẽ cảnh mây và cảnh rừng, ta khuyên con làm sao cho toát ra được cội nguồn tạo nên hình muôn vật” (Kinh Hạo – Jing Hao, *T.H.L.*, tr.255). Anh chớ vẽ cây kia như một vật anh thấy trước mắt anh với những đặc điểm phô ra cho anh thấy, mà vẽ nó như đang “tiếp nhận bản chất”: anh sử dụng lô gích nội tại khiến cây mọc từ từ, từ chỗ phi hình dạng đến hữu hình, cho đến khi kết thúc có nét như vậy, theo cách như vậy; nói cách khác, chỉ khi nào đi ngược lên điểm xuất phát của động tác nhô ra khỏi “hỗn mang – phi biệt hoá” của cái không thấy được, lúc đó mới thực sự có “sáng tạo” (*minh tạo* – ming zao, Thẩm Quát – Shen Gua, *S.H.L.*, tr.231).

Tôi không dám giải thích cách nói sau đây của Thạch Đào (dịch giả Rykmans cũng im lặng), cách nói khiến tôi thoát đầu nhầm lẫn: hoạ sĩ “tận thu sự vật đến nỗi chúng vô hình^k” (và cũng tương tự, “hoạ sĩ điều khiển các dạng hay đến nỗi không cần dùng đến nét”, ch. 16). Thạch Đào (ch. 4) còn nhấn mạnh là nghệ sĩ cần tôn trọng khả năng tiếp nhận ấy, bởi lẽ, nếu nghệ sĩ không tôn vinh khả năng tiếp nhận ấy, anh ta sẽ tự loại bỏ mình và trở thành què quặt. Nhưng tại sao khả năng tiếp nhận “sự vật” (từ ngữ có tính chung nhất) lại sinh ra chuyện “khiến cho vô dạng”(có quan hệ nhân quả gì đây)? Tôi cho rằng hoạ sĩ phải có khả năng tiếp nhận cao sự vật ở vào giai đoạn trước khi sự vật dần trải hình thù của chúng áp đặt vào mắt nhìn, khi chúng trở thành khách quan và được đặc trưng. Đó là giai đoạn mà sự vật vừa mới thoát ra khỏi vốn không thấy được – phi biệt hoá, khi chúng đang thành hình và

thực tại hoá. Nếu có khả năng tiếp nhận, hoạ sĩ nắm bắt sự vật từ khi chúng ở trạng thái phát sinh, khi chúng trên đà phát triển để tồn tại (đó là lí do để khả năng ấy được đề cập đầu tiên trong chương sách: “nếu người ta biết rồi sau đó mới tiếp nhận, thì cũng coi như không có sự tiếp nhận”). Hoạ sĩ Trung Hoa, thay vì giới hạn mình vào những cảm xúc hiện diện trước mắt, thay vì đi sâu khai thác cảm xúc đó đến cùng để phân tích được cơ cấu của nó, đã tôn vinh khả năng tiếp nhận và vì thế đi ngược về được nơi “tiềm ẩn” thuộc giai đoạn “tinh tế” của cái khuất dạng; điều đó khiến cho hoạ sĩ nắm bắt được cái thấy được thoát ra từ cái không thấy được và có thể “vẽ” cả tiến trình.

5. Thạch Đào thường được xem là một trong những nhà lí luận tầm cỡ của hội hoạ Trung Hoa, chắc chắn do ông biết, rõ ràng hơn những người đi trước, cách gắn liền thực hành hội hoạ với nền tảng và yêu cầu của tư duy Nho sĩ. Ngôn ngữ cô đọng của Thạch Đào chứa đựng một màu sắc cấp tiến khiến cho những trực cảm phong phú đa dạng thoát ra được cảnh buồn chán và chây lười mà truyền thống thường vấp phải (sách của Thạch Đào viết vào đầu thế kỉ XVIII được xem là tổng kết cho tiến hoá hội hoạ Trung Hoa nhưng không bị ràng buộc vào những định kiến có tính chính thống). Thạch Đào cũng là người tự gọi mình một cách mỉa mai là “Mười Đẳng” (Khổ Qua). Ông là trường hợp hiếm thấy ở Trung Quốc dám ngang nhiên tuyên bố lập trường của mình, dám đặt trọn tư tưởng của mình vào chút kinh nghiệm sau: Nét vẽ đầu tiên đang toát ra và co duỗi dưới ngòi bút “mở ra cái phi biệt hoá khởi thủy và tạo hình dần dần” (ch. 7). Hoạ sĩ chiêm ngưỡng một cách thích thú, không mệt mỏi sự chuyển tiếp từ cái phi hình đến cái dạng đơn giản nhất – của chỉ một đoạn

thẳng, đơn giản nhưng đầy đủ, thậm chí còn chứa đựng trong bản thân nó mọi hình dạng có thể (nhất hoá- yi hua¹). Nét vẽ đầu tiên ấy trải ra liên tục trên mặt giấy và tái tạo trên đường đi tính không gián đoạn của tiến trình “sáng tạo – cải biến” sự vật, ta thấy cái thấy được nhú ra từ cái vốn không thấy được. Sở dĩ như vậy là vì trước hết nét bút về cơ bản vẫn là một nét trên đường đi, nó làm bước chuyển tiếp giữa “cái không có khởi thủy” và cái Vô - dạng của vốn phi biệt hoá (được Thạch Đào gọi theo tinh thần Lão học là “Cái Đại Phác” – tai pu - , tức là “giản lược hết sức”. Hoặc nó làm bước chuyển tiếp giữa cái chưa tách biệt (hỗn độn) – hun dun – và cái “có” tạo ra muôn hình vạn dạng, đổi mới liên tục cái cụ thể. Giữa ranh giới hai trạng thái ấy, nét bút vừa là nét xuất hiện vừa là nét xuất phát, đặt bước khởi đầu cho mọi biến thiên về sau, cũng như đặt bước đi và bước trở lại, tất cả những nét trước đó quy tụ về đây để hòa lẫn vào nhau và xoá đi những gì cá biệt. Theo cách đó nét bút đầu gắn liền với giai đoạn cơ sở hay giai đoạn giản đơn (đại phác), giai đoạn thu hút sự chú ý của những nhà lão học luôn thuyết giảng “sự trở về” với thiên nhiên. Nét bút ấy mang trên mình cả một “đạo lý”, bởi lẽ trong bản thân nó khởi đầu rồi tan biến một sự biệt hoá và nếu không tan biến thì sự biệt hoá mãi mãi tác động khiến cho mọi thứ cạn kiệt.

Nhưng cái nét đầu tiên ấy làm sao có được chức năng trung gian cũng như ý nghĩa đơn nhất? Nếu do được thực tại hoá mà nó làm thế gian thoát khỏi sự phi biệt hoá khởi thủy thì chính bản thân nó lại chưa được biệt hoá. Dọc suốt theo đường vẽ nó luôn vẫn là nó, không tạo ra đổi thay gì. Chỉ sau nó, xuất phát từ nó mà bắt đầu có sự biến đổi hình dạng. Việc đó riêng nó gắn trực tiếp chúng ta vào Vốn phi biệt hoá mà

không bị mất mát cái cội nguồn kia trong lòng cái đa dạng. Có người thắc mắc tại sao Thạch Đào gán cho nét bút đầu tiên một quyền năng thần khải và hiện thân lớn như vậy (ở đây ta sử dụng cách nói quen thuộc của chúng ta), lại còn cho nó chức năng trung gian đối với cái tuyệt đối. Với những người ấy, tôi xin nhắc rằng tư duy cố hữu của chúng ta hình dung Cội Nguồn bằng những tưởng tượng kỳ quặc như thế nào. Bây giờ ta hãy hình dung một thế giới tinh thần không có Thượng Đế cũng không có Đấng Tạo hoá nào cả như thế giới của người Trung Hoa, những người chẳng bận tâm gì đến điều lôi thôi về vũ trụ học, và chẳng tin chút nào vào câu chuyện Chúa tạo ra trời đất và nhân loại, lúc đó vận mệnh của nét vẽ đầu tiên – duy nhất - kia sẽ đảm đương hết mọi cảnh tạo hình tạo vật, ít nhiều có tính huyền thoại. Nét bút ấy vừa tạo sinh vừa xoá bỏ. Nó rút gọn mọi vật vào cái “đại phác”, chỉ cần một nét là đủ. Nó là sự tạo hình đầy đủ, có tính biểu trưng cho mọi sự đạt tới đỉnh cao, không cần nhờ vào tính bí hiểm của những tấn kịch hay giai thoại, bởi vì bản thân nó hết sức tự nhiên rồi.

Cuốn sách của Thạch Đào mở đầu bằng nét bút khởi thuỷ đó. Nét bút ấy còn chưa biệt hoá, do đó có tính duy nhất, vừa là một, vừa nói lên một, “là cơ sở cho mọi cái có, là cội rễ của mọi hiện tượng – tạo ra hình dạng” (ch. 1). Bởi lẽ, đầu sau đó sự vật và hình dạng có pha lẫn với nhau đến đâu, đầu người ta vẽ “cái tính đa dạng rực rỡ của người và cảnh”, “cái bản chất đặc thù của thú vật, cây cỏ”, những “góc cạnh và tỉ lệ các mặt nước, nhà cửa lâu đài”, nếu người ta không đi sâu vào những nét cố kết, nếu người ta không phát huy hết những vị thế sự vật, thì người ta, suy cho cùng, chưa nắm được cái

“kích thước mệnh mông” của nét bút ban đầu. Nét bút này là bước khởi đầu cho những người mới học cũng như cho những người đã thành đạt; nét bút duy nhất ấy “chứa cả muôn loài trong mình nó” và nắm lấy quyền năng phát triển đến cái “rộng lớn nhất” (ch. 4): nó điều khiển không ngừng sự biệt hoá muôn loài cũng như nó qui tụ toàn bộ vào bản thân nó “cái gì nằm ngoài cả phía xa vời rộng lớn kia” (ch. 1). Người ta không thể diễn đạt hay hơn cái thiên hướng của tính tuyệt đối ấy, do đó, đầu “số nét bút có nhiều đến mấy chẳng nữa”, nhiều đến mấy chẳng nữa cũng đều do con người tạo ra, không có nét nào lại không bắt đầu từ nét đầu tiên ấy, không có nét bút nào lại không tận cùng trong đó: nét bút ấy vừa là alpha vừa là ômega của hội hoạ (alpha: kí tự đầu trong bảng chữ cái Hy Lạp, oméga là kí tự cuối. Ở đây chỉ ý nghĩa toàn bộ. LND).

Nhưng người ta thường “không thấy được điều ấy”, Thạch Đào nói như vậy ngay từ những dòng đầu cuốn sách. Bởi lẽ, “sự hoạt động” ấy tuy bộc lộ ở mức độ tinh thần, nhưng lại bị che khuất trong cử chỉ con người (ch. 1). Ngay cái nội tại bình thường – của cuộc sống bình thường – một nét bút đơn giản, thoát ra khỏi lương tri của ta một cách dễ dàng và không ai dễ nhận thấy, mặc dầu sách vở Trung Hoa không ngừng cảnh báo cho ta. Vì vậy con người nghĩ ra Cái Duy Nhất này và sùng bái nó từ xa, trong những cảnh tượng tôn nghiêm tôn giáo hay trong khái niệm chủ đạo, thường bị lãng quên, của triết học. Thế mà, Thạch Đào đã chỉ ra rằng, cái hoàn hảo của Duy Nhất, cái không ngừng tác động quyến rũ tâm hồn, lại được thể hiện và phát huy toàn diện ở đây thanh thoát như cái trần trụi, ở tại nét bút đầu tiên này, trong chỉ

một nét kẻ. Không cần thông qua những câu chuyện huyền bí, cũng không cần khoác áo siêu hình, cái hoàn hảo của Sự Duy Nhất thể hiện toàn bộ trong nét vẽ đầu tiên hay trong nét vẽ cuối cùng mà tôi đang tiến hành, nếu bản thân tôi hiểu được nó chứa đựng cái gì. Khi ta làm xuất hiện cái dạng đầu tiên này, chưa được biệt hoá, cũng như khi ta xoá đi tất cả những dạng trong nét vẽ phi cá thể hoá, cái Duy Nhất đánh dấu sự qui về đạo (tao). Và như vậy nó nói lên được cái tuyệt đối, dấu dưới dạng từ ngữ nào, cái mà ở đâu, vào thời nào, người ta cũng biết là khó tả.

III

LỜ MỜ - TẼ NHẠT – MÔNG LUNG

1. Ở đây tôi thú thực là đã dẫn thân vào một việc khá lạ kỳ. Việc ấy không biết rồi sẽ được xem xét thực tế đến mức độ nào? Chẳng có tham vọng gì ngoài sự toan tính dùng việc trên để xem xét lại cái đã ảnh hưởng mạnh mẽ đến ngôn ngữ châu Âu (đến mức áp đặt những phạm trù ngôn ngữ cho cả phần còn lại của thế giới ngày nay); sự giải toả và xoá bỏ đối lập giữa hiện diện và khiếm diện, giữa sống và chết, cũng như việc giải toả đối lập giữa chủ thể và vật thể, đi đôi với những việc trên và củng cố chúng^(*). Tư duy lão giáo nhằm vào những điều như vậy trong những phát biểu mơ hồ khi nói cho ta biết về sự tan dần của đạo (tao), khi Đồng Nguyên –

^(*) Hegel: “Trong vô vàn những sự khác biệt xuất hiện trong giai đoạn tri thức trực tiếp nhất”, giai đoạn của sự tin chắc qua cảm giác, khi lương tri vừa mới mở ra thế giới thì “ta tìm thấy lại mọi nơi cái khác biệt cơ bản ấy (*Hauptverschiedenheit*), cái khác biệt muốn rằng về mặt bản thể thuần túy hai đại từ chỉ định – *người này, cái này* – rời nhau ra và mỗi thứ đi về một phương; *người này* thành *Tôi*, còn *cái này* thành đối tượng” (Hiện tượng học về tinh thần, ch. 1). Hoặc giả quan niệm như thế nào, không những mối quan hệ nhận thức như Descartes và Kant đã quan niệm, mà quan niệm một cách triệt để hơn về hoạt động lương tri, nếu đó không phải là quan niệm một cách khái quát nhất rằng đó là “quan hệ tương hỗ giữa tôi và đối tượng” ? (*Giáo trình dự bị triết học*, bài giảng thứ hai, ch. 1).

Thế mà, lướt qua hội hoạ – tư duy Trung Hoa chính là đưa tinh thần Âu Tây thoát khỏi hệ quả của cái tri thức trực tiếp kia, tri thức của cái trước mắt, theo hai phía tách rời chủ thể, khách thể – tự thân và vì thân, giác ngộ và tự giác ngộ, sự tin chắc và chân lí (những cái mà triết học Âu Tây không ngừng đứng lăm trung gian).

Lướt qua hội hoạ – tư duy Trung Hoa, nói khác đi và nêu ra cái chủ yếu, là dẫn thân vào việc tìm ra một điểm xuất phát khác, do đó có một quan niệm khác về sự phát triển một ngành “hiện tượng học” của tinh thần.

Dong Yuan đưa vào tranh những ngọn núi khuất trong sương mù, những con đường khi ẩn khi hiện và những ngọn cây thấp thoáng. Sự tồn tại, như bản thân sự cấu tạo của từ đó giải thích cho ta rõ, có nghĩa là *từ đó* và *hiện ra* (ex – sistere, tiếng La tinh). Quả thực sự tồn tại là sự nhô ra khỏi cái vốn phi biệt hoá: thoát tiên hình thành sự cá thể hoá, tiếp đó thực tại hoá đường nét và cuối cùng cuộc sống được đặc trưng. Phản ứng lại có sự xuất hiện và lan tỏa những động cảm – tâm trạng lên thế gian cũng như trong nội tâm con người (chữ tình – qing^a); những hình thể ấy giữ được sự rung động liên tục, đầu óc được gạn lọc và tập trung (khái niệm tinh thần -jing-shen^b) trong nội bộ nguồn năng lượng ấy: thế là tư duy xuất hiện. Song song với điều đó có sự chìm vào cái “chết” và sự trở về trong lòng cái tiềm ẩn, khi các dạng hoà vào nhau, những đường nét biến mất, cuộc sống tiêu tan, im lặng và biến hoá. Không xảy ra tấn kịch nào. Cái chết là một sự tan biến. Nếu người hoạ sĩ Trung Hoa không vẽ một cảnh sắc nào đó riêng biệt mà vẽ toàn bộ phong cảnh thấp thoáng, ẩn hiện, đó cốt là để làm cho người xem thoát ra được cái hàng rào nhỏ hẹp của cái tôi-chủ thể, cái được hình thành như một vận mệnh độc lập đối với nội dung khách thể. Bằng cách ấy, hoạ sĩ mời người xem đưa trở lại sự tồn tại cá nhân vào trong dòng chảy liên tục của đại tiến trình thế giới. Sự tồn tại ấy được xem xét trong tính hiện tượng của nó, chỉ như là một phần liên thuộc: một chút tồn tại (ở đây tác giả lập luận trên cơ sở tiếng Pháp. Trong ngôn ngữ này, ngoài những quán từ xác định – article défini *le, la, les* và quán từ không xác định – article indéfini *un, une, des* còn có quán từ bộ phận – article partitif *du, de la, des* chỉ một phần của sự vật: *du pain* = một khối lượng bánh mì v.v. Tiếng Việt không có phạm trù bộ phận này cho danh từ. LND). Người ta nói *một ít nước* lấy từ biển hay *một chút trời* xanh thấy giữa các mái nhà (tiếng Pháp: *de l'eau, du*

ciel). Trong tranh ta thấy rải rác đây đó, phía dưới vách đá, thấp thoáng những bóng người lưng mang củ tay dắt lửa; xa hơn một chút về phía bờ biển có những hình người kéo lưới nhưng họ chỉ mờ mờ không gây cho ai chú ý; chính họ hoà tan, cùng – tan vào phong cảnh (tiếng Pháp: *se fondent et con-fondent*).

Cái mơ hồ đó đã xoá đi sự đối lập hiện diện/khiếm diện và là đặc trưng duy nhất có thể có của đạo (tao). Nó được đề cập đến ngay những chương đầu của sách *Lão Tử* (ch.4). Đạo hoàn toàn “rỗng” đối với những dấu hiệu khu biệt nhưng từ bản thân đạo, hiệu ứng không ngừng tác động, cái thực không ngừng xuất hiện, không bao giờ có sự bão hoà cũng như cạn kiệt“. Như vậy đạo là cái vốn không đầy nơi mọi thứ xuất hiện hay đúng hơn là hình như xuất hiện.

Biển ơi, mi đúng là tổ tiên của muôn loài.

Cái vốn kia chỉ có thể nắm bắt được khi ta làm biến đi, xoá nhoà đi cái gì nhô ra-đánh dấu-áp đặt, những từ này phải được nối với nhau. Nói cách khác, muốn nắm bắt cái vốn ta phải:

*Làm cho những thứ sắc nhọn phải cùn đi,
tháo gỡ những thứ chằng chịt,
cho mọi thứ sáng như nhau,
cho bụi phủ đều nhau*

Có thể nói đó là sự trở lại với cái phi biệt hoá. Những cách nói tương đương trên, không khác nhau bao nhiêu, dẫn ta tới việc xem sự tồn tại của đạo một cách mơ hồ nhất, theo phương thức “dường như”, một phương thức tự bản thân cũng khá mù mịt, không như một sự hiện diện-bản chất được khẳng định:

Chìm rồi! Dường như nó còn được tồn tại.

Dường như nó “tồn tại” hoặc nó “kia kìa” (tồn – cun đối lập với vong – wang^d, *Lão Tử*, ch. 41). Nếu hiểu kỹ hình ảnh ẩn sau những lời kêu than trên, ta thấy cái đạo, vốn bị chìm khuất, hiện ra như cái đáy – mơ hồ – của ao nước sâu trên đó ta cúi mình soi bóng, ta chỉ thấy đáy một cách lơ mơ và thậm chí không tin chắc là mình thấy. Đạo tách biệt hết sức rõ rệt với phạm trù bản thể – hiện diện, nó bao gồm hai tính chất: *bất định* và *có thể xảy ra nhưng không chắc xảy ra* (cái “dường như” ở đây không có nghĩa là bề ngoài sự vật, gắn liền sự vật, mà nói lên cái mơ hồ chứ không phải ảo ảnh). Đạo cũng chặn đường đi tới thần học, hay đúng hơn là gạt sang một bên khả năng thần học, không lấy thần học làm trọng, để ý tưởng về Thượng Đế ra phía sau và dành ưu tiên cho phả hệ, chính điều này làm cho đạo có tính cấp tiến nhất :

Ta chẳng biết nó là con trai của ai

Nó giống ông tổ (các) thần thánh.

Cái đạo – tao có từ gốc, nhưng chính bản thân cái gốc lại lơ mơ: nó không có cái gì đánh dấu bước ban đầu, không có vị tổ sư - tác nhân - đầu tiên nào, không có câu “Thoạt đầu là...” – Am Anfang war... (tiếng Đức –LND). Thế mà bằng cách nào, theo qui chế nào và vận dụng lô gích nào để quan niệm được *cái mơ hồ*? Chẳng phải trước hết cái mơ hồ đã làm thất bại mọi cố gắng đọc hiểu sách thánh hiền đó sao? Quả là nguy hiểm nếu cố uốn những phát biểu mơ hồ của thánh hiền sát với những vấn đề triết học, bởi lẽ những phát biểu ấy cố tình mơ hồ, không nhằm xây dựng và định nghĩa cái gì hết để tránh rơi vào chỗ nêu đặc thù sự vật và chỉ giới hạn vào việc nói lên cái bất định. Điều đó không ngăn cản những phát biểu

như vậy phát triển theo nhiều hướng, hòa lẫn với nhau, đan xuyên nhau qua các cách nói ẩn dụ: chúng tạo nên một sự cố kết, nhất quán (dầu cho chúng không có tính lập luận), thậm chí chúng tạo ra một thứ trí tuệ mà ta có thể làm sáng tỏ, dầu cho thứ trí tuệ ấy lật ngược cả thứ tự sự vật và chỉ mờ mờ ảo ảo. Giữa hai bờ của trực giác (bất thần – nhập định) và một lí trí rạch ròi, luôn luôn có chỗ cho một sự giải thích sáng tỏ, cách giải thích này thực hiện theo qui hồi và biến thiên vừa bổ sung vừa gạn lọc (đúng như sự tiến bộ có được từ việc đi gọt nên đạo lí). Giống như muốn *luôn - có - nhiều - hơn* (của cái, quyền uy hay kiến thức) thì cần có sự quyết tâm, sự không quyết tâm cũng có lúc cần đến một khi muốn hạn chế, từ bỏ, dừng dừng, và đương nhiên thoái thác: đến mức trút khỏi các vỏ bọc lô gích và lí thuyết, ta chỉ còn lại cái tồn tại thuần túy (để biểu đạt riêng cho cái nội tại). Những nhà tư tưởng lão học huấn luyện người ta theo cách ấy. Bởi lẽ bản chất mơ hồ của cái “dường như” thể hiện như thế nào? Ở chỗ cái dòng chảy cơ bản của vạn vật không ngừng nối tiếp nhau^c (ch. 6), không lệch ra khỏi chính mình, đến mức nó “không có tên gọi” nữa (ch.14); ở chỗ dòng chảy ấy không ngừng hoà lẫn hiện diện và khiếm diện, cái hiển hiện và cái tan biến vào cái continuum (không gian liên tục) của mình. “Người ta muốn nói không có, nhưng muôn loài từ đó mà ra; người ta muốn nói có, nhưng chẳng thấy tăm dạng gì” (Vương Bật – Wang Bi bình luận sách *Lão Tử*, ch. 14, x. ch. 6).

Cái không thấy được ở cội nguồn là như vậy. Cái không thấy được đó không thuộc một qui chế khác về cái thực, cũng không phải là siêu cảm. Ở tận cùng cái cảm xúc, sau khi xoá hết mọi sự biệt hoá, nó không được tiếp cận một cách cụ thể nữa, nó trở thành mơ hồ. Cần phải tách biệt hai cái không thấy được ấy: một bên là cái không thấy được của cái hiển

được, nó có cùng bản chất với cái thấy được, giống như người Hy Lạp đối lập cái *noeton* với cái *oraton* – cái không nói ra với cái nói ra? – ; một bên là cái không thấy được của cái không thể cảm nhận được, cái này nằm trong phần kéo dài của cái thấy được và cái thấy được này tan biến dần vào đó. Thượng Đế, hoặc các Ý thức, đều tuyệt đối không nhìn thấy được nhưng lại tồn tại một cách cơ bản (*de deo; quod existat*); trong khi đó “đạo” (tao) nằm ở ranh giới cái nhìn thấy được và “dường” như nó tồn tại. Cái không nhìn thấy được ở cội nguồn này thuộc vào loại “tinh tế” quá mức đến nỗi khi nhìn nó “người ta không nhận ra gì” (hay không thấy một cách đầy đủ, ch. 35); hay “tinh tế” quá mức mà khi nghe nó, “người ta chẳng nghe được gì”; hoặc “nhỏ bé” quá mức nên khi sờ vào đó, “người ta không chạm vào gì cả” – tức là người ta không thể khảo sát đến cùng cái không thấy được ấy. Cả ba cái không thấy được, một khi thoát ra khỏi sự đặc trưng đều hoà lẫn vào nhau. Đạo không có gì để được phân biệt cả. Nó không “sáng bên trên” cũng không “tối bên dưới”. Trong đạo muôn loài tan biến không còn là “muôn loài” nữa. Vì vậy người ta gọi đạo là “hình không có hình”, hay “ảnh (hình) không của riêng ai”. Lại còn nói (ch. 2) có “ảnh” trong cõi “mơ hồ” cũng như “có tồn tại” trong chốn “mông lung”. Vì lẽ đó, cái vốn phi biệt hoá của cái không thấy được có thể làm nguồn cho mọi sự tạo nên hình dạng: cái vô dạng kia không phải là không có hình thù nhất định, dầu nó không có dạng cho ta “nhìn”, nó không vì thế mà không có mối cố kết để ta “quan sát” khiến người hoạ sĩ khai thác trong vốn đó một quyền năng tạo ra hình vô tận.

2. Làm sao mà hình dung được cái phi biệt hoá kia của đạo đã làm cho đạo thành mơ hồ, mù mờ, mông lung^f? Nói cách khác, làm sao quan niệm được cái không phân biệt khi

mà cái phân biệt bắt nguồn từ đó? Làm sao nắm bắt được cái không xác định (không quyết tâm) là cơ sở cho mọi sự xác định (quyết tâm)? Cái không thấy được ở Cội nguồn phi biệt hoá, vì không thuộc bình diện khác với cái cảm nhận được, không tách ra khỏi cái cảm nhận được và có bản chất thuộc diện hiểu được, sẽ được biểu đạt bằng một mối quan hệ tương tự, có tính biểu tượng, rút ra từ cái cụ thể. Vì cái không thấy được “không tồn tại”, nó không thể được biểu thị, thậm chí chỉ bằng phép chuyển vị và theo phương thức hình ảnh. Nó không phải là Cái Thiện (theo nghĩa Platon), dùng tính siêu nghiệm ngự trị thế giới các Ý thức, được biểu trưng bằng “con” của Cái Thiện là Mặt trời; trong lĩnh vực cái cảm nhận được mặt trời là trung tâm và vượt quá phần nào giới hạn. Bởi lẽ sách đã nói rằng “Ta không biết nó là con trai của ai”. Do đó, cách duy nhất để đặc trưng đạo là coi nó như thoát ra khỏi mọi đặc trưng, xác định nó, nêu ra những cái xác định không có tính xác định. Để làm rõ cái cơ bản mơ hồ đó của đạo, trong đó khiếm diện và hiện diện lẫn lộn với nhau, cần phải làm cho thấy những nét sự vật vừa mới nhú lên, thậm chí không chịu xuất hiện hoặc đang trên đà tan biến, chìm đắm và tiêu vong (Đạo không thuộc vào sự vật – đạo không phải là Bản thể – nhưng đạo thuộc về khoảng ẩn hiện của sự vật). Để cho sự vật có tính mơ hồ, ta chớ nêu sự vật trong sự tràn đầy hiển nhiên của cái hiện diện, khi những nét khu biệt chúng đập vào mắt, mà phải nêu sự vật bên bờ cái không thấy được, vào lúc chúng sắp xuất hiện hay tan biến. Tóm lại, cách duy nhất để đặc trưng cái mơ hồ ở cội nguồn sẽ là cách làm ngược với sự đặc trưng, tức là phi – đặc trưng; như vậy cách duy nhất để vẽ là phi – vẽ (trong tiếng Pháp, tác giả đối lập các động từ *caractériser* / *dé-caractériser*; *peindre* / *dé-peindre*. LND).

Sách *Lão Tử* đặt công khai vấn đề vẽ như thế nào cái không thể vẽ được ấy (ch. 15). Bậc Đạo sĩ có “đầu óc tinh tế” “tuyệt vời một cách tự nhiên” (tự nhiên một cách tuyệt vời), “mênh mông như biển cả”, vì tinh thần của Đạo sĩ “giao lưu” tự do với toàn bộ tiến trình sự vật, tinh thần đó không bị trói buộc hay đóng khung vào những việc cá biệt hạn chế tầm tác dụng của nó. Người ta cho rằng đạo sĩ đối với ta là kẻ “bất khả tri”: đương nhiên không phải trên phương diện tâm lí, mà vì giống như đạo, ông thoát ra khỏi sự đặc trưng và khỏi sự giới hạn, hậu quả của đặc trưng. Chính vì vậy, theo sách *Lão Tử*, người ta chỉ có thể đặc trưng đạo sĩ bằng cách “cưỡng bức” cực chẳng đã:

*Ngập ngừng, dường như lội xuống sông về mùa đông;
bồn chồn, dường như sợ hãi lánh giềng từ phía.*

Phép so sánh, thay vì nhằm làm sáng tỏ hơn và thuyết phục hơn như chức năng vốn có, ở đây có tính chất trái ngược: nó làm sự vật kém giá trị đi nhiều. Thay vì nhấn mạnh tính xác định và dẫn ta đi sâu vào cái hiện diện, phép so sánh này ngược lại nhằm buộc ta dừng đứng với cái “có” để ta trở lại cội nguồn của sự thực tại hoá. Nói chung, nó nhằm rút đi tính xác định (về bản thể) của mọi lời “về” đạo. Ở con người ngập ngừng khi bước xuống nước đóng băng, người ta chỉ thấy sự lưỡng lự và bộ mặt vô cảm. Cũng vậy, đối với người ngồi chờ kẻ phía này kẻ phía nọ đến gây sự, người ta chỉ thấy mỗi một sự tần ngần, không biết anh ta sẽ xử sự theo hướng nào. Trong cả hai trường hợp, hình ảnh được dùng để biểu đạt một cách dễ cảm nhận sự vắng mặt của những dấu hiệu dễ cảm nhận. Những phép so sánh sau đây cũng theo chiều hướng ấy:

*Dề dặt như một khách mời,
rỉ rả như một tảng băng đang tan,
chăm chăm giữ đất đai như giữ gổ thô,
rộng mở như thung lũng,
mờ đục như nước bị quấy.*

Cái vẻ dề dặt trịnh trọng của khách mời, cái thô lỗ của người giữ đất nói lên cái mà người ta không muốn cho ai thấy, cái chưa xuất hiện. Còn băng đang tan, thung lũng đang mở ra trước mắt, nước đang đục đi vì bị quấy nói lên cái đang thay hình đổi dạng và đang mất sự đặc trưng. Người ta rút khỏi từng câu cái gì mới được vẽ thì phải xoá đi để vẽ lại. Thậm chí mỗi câu không vẽ nên cái gì mà chỉ xoá đi cái gì để vẽ lại (tác giả đối lập *peindre* – vẽ với *dé-peindre* – xoá đi để vẽ lại. LND). Ở đây tiền tố *dé-* không có nghĩa là hoàn chỉnh mà xoá đi hay làm ngược thao tác, như trong động từ *dé-faire*. Đúng hơn *dé* ở đây không có nghĩa cái trái lại mà là cái thoái lui : *dé* không phải dùng để xoá bỏ nhằm bẻ gãy cái hình dung và giải thoát đối tượng hình dung – chừng nào người ta còn muốn gìn giữ nó – và đề cao cái khác thường; mà để làm cho quyền năng tạo ra hình cảm lạnh đi, dịu đi ngay khi tạo ra hình. Ở đây, những nét vẽ, thay vì bộc lộ ra ngoài, tự hãm mình lại, hoặc chúng hoà nhập vào nhau rồi tan biến; những nét ấy, thay vì làm cho hình hiện ra, lại là những phản – nét đưa hình về rìa của sự phi biệt hoá.

Hai cấp độ đối lập với nhau triệt để như vậy dưới dạng chân dung: một cấp đặc trưng cho giai đoạn lộ diện – và do đó có tính bề ngoài – của sự thực tại hoá đang ở đỉnh cao; cấp kia là cấp của sự rút lui vào chiều sâu, cấp của sự phi cá thể hoá để trở về với cái phi biệt hoá (ch. 20). Những kẻ khác “tươi cười náo nhiệt” như người trẩy hội, còn mình ta “u ám”,

chưa tỏ ra có “dấu hiệu” gì, chẳng khác nào “một bé sơ sinh chưa hé nụ cười” (hoặc như một kẻ “kiệt sức” chưa biết sẽ đi tiếp về đâu). Lại nữa, kẻ khác “của cải dồi dào”, riêng mình “cạn túi”; kẻ khác “sáng chói”, riêng mình “tối tăm”. Trạng thái “suy sút” của tôi, dưới con mắt của những kẻ khác, tương phản rõ rệt với trạng thái hừng khởi của họ; cũng giống như cái dáng dấp “đần độn” của tôi tương phản với mưu thâm của họ. Đối mặt với cái liến thoắng của những gì lộ diện và hoạt bát, cái vốn phi biệt hoá của *đạo* chỉ có thể được biểu đạt bằng những cách vô cảm: tế nhạt, lu mờ, mịt mù.

3. Cái u ám – cạn túi – tối tăm hay cái tế nhạt – lu mờ – mịt mù không phải là những phẩm cách của một Tôi – Chủ thể mặc dầu đó là những yếu tố làm chỗ dựa cho dạng chân dung, ở đây ta đã có một kiểu chân dung tự họa. Đó cũng không phải là những phẩm cách sự vật, tạo nên thuộc tính của chúng và chuyên biệt chúng. Nhưng những từ ngữ ấy, một khi được phát biểu cái nọ tiếp cái kia trong những chuỗi liên nhau, trên cùng bình diện, khiến những khác biệt của chúng rơi rụng và người ta không chú tâm đến một từ riêng biệt nào, sẽ kết liên với nhau và hoà lẫn vào nhau để vẽ nên cái nền của thế gian, phía bên kia mọi sự chuyên biệt. Trong lúc đó chưa có gì lộ diện - áp đặt vào mắt cả, chưa có gì tách mình ra khỏi nền và gây chú ý: đó là trước khi chủ thể và khách thể rời nhau để lập nên trong sự đối lập của chúng bình diện kiến thức. Hoặc giả đó là trước khi hiện diện và khiếm diện ở thế đối lập để tạo ra tấn kịch lớn của cái sống cũng như cái chết của muôn loài. Cái sắc thái của cội nguồn là như vậy. Từ sắc thái ấy – mực pha loãng, dao động giữa cái nhạt và cái đậm, nhưng không có màu gì cả – nhà nho họa sĩ vẽ phong cảnh. Một trong những lí thuyết gia đầu tiên đời Tống lưu ý rằng cái bỏ rơi – tế nhạt – héo hắt cũng như cái lạng lẽ – dừng dừng –

đạm bạc là “những tình huống khó vẽ” (Âu Dương Tu – Ouyang Xiu, *L.B.*, tr. 42). Rồi khi hoạ sĩ vẽ xong thì “anh ta không biết chắc liệu những người xem tranh có hiểu điều đó được không”: quả vậy, người ta chỉ hiểu được tranh khi người ta biết tách đầu óc mình ra khỏi sự mờ mịt của những gì hiển hiện áp đặt trước mắt vốn làm cho đầu óc lệ thuộc, khi người ta biết mở rộng đầu óc ra phía bên kia – hay đúng hơn là phía bên này- của Nền (Vốn) phi biệt hoá thuộc về đạo (tao), biết thưởng thức cái “nhật” và cái “phẳng lặng” của đạo (*Lão Tử*, ch. 35)^(*). Ta hãy lấy vận tốc làm ví dụ. Lí thuyết gia nói trên nói tiếp rằng khi những con vật bay hay di chuyển, vận tốc là điều ta thấy rất rõ, bởi vì vận tốc có tầm hẹp trong sự chú ý của ta và làm lộ ra hết những dị biệt của nó. Trong khi đó “sự hài hoà của những gì thiếu vắng nhưng sẵn sàng xuất hiện”, cũng như “một sự yên bình trầm mặc và trong trẻo” khó được hoạ sĩ vẽ nên hình, bởi vì chúng hầu như không có dấu hiệu xuất hiện ra ngoài, một khi khép lại những cách biệt thì tiến sát đến cái phi biệt hoá.

Vì vậy, cái “mơ hồ”, cái “tẻ nhạt”, cái “nhập nhằng” nối kết với nhau trong lòng một trực cảm, chính là “cái thế gian” của hội hoạ (Lý Nhật Hoa – Li Ri Hua, *L.B.*, tr. 132). Nhưng nếu “linh hồn” không đủ “cởi mở”, không tháo vòng kim toả, không đủ “quảng đại”, không triển khai hết mình để thâm

(*) Phía bên kia/phía bên này: trong khi môn siêu hình học là tư duy của phía bên kia, khát vọng đạt tới “Nơi kia” thậm chí còn xa hơn nơi kia nữa (*epekeina*, Platon-Plotin: “bên kia thế gian” – *ektos kosmu* – là Cái Thiện, là Thượng Đế), thì lão học là tư duy của phía bên này, tự cho là bước đi ngược lại – theo kiểu giạt lùi – (xem hình ảnh của Bà Mẹ và của bé sơ sinh) đến “gốc”, đến “rễ”, đến “căn bản” (bản – ben, căn – gen). Trên đường đi lùi đó, tư duy gạt bỏ những tính cách, những sự biệt hoá, xoá đi những sự khác biệt và hoà nhập vào cái tức khắc của tự nhiên (*ziran*).

nhập đến tận cùng giai đoạn căn bản, “linh hồn đó khó mà đạt đến thế gian kia”. Mọi nỗ lực thực hiện để nhằm “hoàn thành”, nhằm “kiên trì phấn đấu” đều không làm cho tham vọng thâm nhập thế gian kia được thoả mãn. Lại còn phải phân biệt cái mơ hồ, cái lơ mơ do sự đối lập hiện diện – khiếm diện tan biến nhường chỗ cho sự phi biệt hoá tự căn bản, với cái mơ hồ chỉ là hiệu ứng của sự lộn xộn, sự mù mịt và sự trống rỗng. Bởi lẽ ta chớ quên rằng cái căn bản đó chính là cái trọn vẹn; nếu nó chưa có hình dạng gì để thấy, thì cái không thấy được trong cái vô dạng cũng cho ta một tính cách nhất quán để quan sát. Lí luận gia nói trên lại tiếp tục cho biết rằng, mực khi gặp lụa hay giấy vẽ, dầu lan toả bốc hơi rồi trải ra thành quãng, chiều sâu mà nó làm xuất hiện ở mức “khôn lường” chẳng khó gì mà không” phân tích được một cách tỉ mỉ” (L.B., tr.756). Khi cái mơ hồ của mực vẽ không phải do vụng về tạo nên và khai thác được khả năng thấm rộng của nó, nó sẽ “tạo ra được cái ẩn hiện” và tự thân nó đạt đến trọn vẹn cái đại tiến trình của sự tồn tại mà không làm như những thợ thủ công vẫn làm là “đẻo gọt” từng chiếc lá, hay vẽ hình các vật cái nọ tiếp cái kia, những người thợ vẽ này luôn thể hiện muôn loài một cách rất tỉ mỉ, chi tiết.

Trước đây tôi có nói rằng nền phê bình Trung Hoa thường dùng lối ẩn dụ và các khái niệm được đưa ra một cách mơ hồ. Nhưng cũng có khi người ta thấy điều ngược lại, đó là những bài trình bày theo lối giảng huấn kèm lập luận như một bài giáo khoa (Bố Nhan Đồ – Bu Yantu, C.K., tr. 280). Câu hỏi đặt ra là: Nếu ta theo lô gích đến tận cùng, liệu ta có phải vẽ “không có mực” để thể hiện cái vốn phi biệt hoá chăng? Bởi lẽ điều nhận xét sau đây hoàn toàn có lí: mực và bút vẽ “có thể vẽ cái gì có dạng”, nhưng “không thể vẽ cái gì vô

dạng”; mực và bút có thể vẽ cái “thực” chứ không phải cái “hư”. Thế mà trong lòng phong cảnh, ánh sáng qua sương mù cũng như bóng của những đám mây thường xuyên biến hoá: “khi thì ẩn khi thì hiện, khi thì thực khi thì hư, khi có khi không; (tất cả) “đều mơ hồ và không có hình thù rõ rệt”...

-Vì vậy, Sư phụ đáp, để vẽ cái mơ hồ trong cảnh ẩn hiện, người xưa để hết tâm huyết của mình vào sự phát triển nghệ thuật “mực mà không có mực” và “bút mà không có bút”. Ta nên hiểu: người xưa không loại bỏ hoàn toàn bút mực, nhưng họ dùng một thứ thuỷ mặc hết sức loãng, để rồi khi đến giai đoạn khô nhạt, màu mực gần với màu trắng của giấy vẽ. Sự rơi rụng màu sắc đến cùng cực và ta tiến gần đến sự xoá bỏ; người ta vẽ bằng lối *phi-vẽ* là như vậy: dùng thứ “mực không có mực” và cái “bút không có bút” kia, tức là thứ mực hoá nhạt và cây bút cho những đường nét sơ sài nhất, người ta xen được vào ranh giới cái hữu dạng và cái vô dạng, rồi thể hiện được cái mơ hồ của cội nguồn (căn gốc).

Tôi thấy xuất hiện lời phản bác: Muốn vậy, phải chăng nên trở về với tư duy của cái *Phi Biệt Hóa*, hiệu ứng của khả năng mơ hồ cần đạt tới? Hay chỉ cần nhận biết hiệu ứng đó một cách độc lập với mọi chọn lựa liên quan đến bản chất của “căn gốc”? Bởi lẽ “người ta thấy có những nét mơ hồ trong bức tranh Đại Hồng Thủy, tác phẩm cuối cùng của Poussin”; những “khiếm khuyết” này, được người ta gán cho bàn tay run rẩy vì tuổi già của hoạ sĩ, “đã mang lại vẻ đẹp cho kiệt tác của danh hoạ”. Chà, tác dụng của thời gian mới “động trời” làm sao! Nhận xét trên là của Chateaubriand. Nếu vì bản chất nghệ sĩ chân thực mà Chateaubriand nhạy cảm với cái khả năng buông rơi – từ bỏ nét vẽ chính xác, thì ông ta

cũng không vượt xa được lời nhận xét trên mà ông đã hai lần nhắc đến trong *Cuộc đời của Rancé*. Bởi lẽ, đối với Chateaubriand cũng như đối với truyền thống trí thức của ông, cái giá trị của cái không rõ ràng tạo nên cái mơ hồ, mù mịt không đáp ứng cho yêu cầu nào hết : cái giá trị đó ý nghĩa ra sao và sẽ đi đến đâu? Vì sự rạn nứt thoáng qua ở chân tượng bản thể – thần học của sự quyết định không dẫn đến việc khám phá ra cái lô gích của sự Phi biệt hoá, cái run tay làm yếu nét vẽ kia chỉ là cái hư ảo của nghệ thuật. Cái hư ảo đó nói lên trí tưởng tượng của nghệ sĩ, lúc nào đó khiến nghệ sĩ vượt qua chính mình, nhưng tự nó không phát hiện ra cái gì hết, không mang trong mình dấu hiệu gì. Mặc dù được tìm ra một cách chắc chắn như khả năng tạo hiệu ứng, cái hư ảo đó không được nghiên cứu sâu về lí thuyết. Vì lẽ đó, trong hội hoạ châu Âu (cổ điển), cái không rõ ràng và cái mơ hồ được hạn chế vào việc thể hiện cái ở phía xa. Rồi như Léonard de Vinci, người ta dựa vào lí lẽ có tính vật lí để không quan tâm đến cái mơ hồ, và đúng vào lúc mà khoa học (vật lí) thay chân siêu hình học (chứ không phải là ngược lại)^(*): ở xa, “khối không khí lớn ngăn không cho thấy được một cách rõ ràng hình dạng các vật”, “các hình thu nhỏ không được vẽ chi tiết là điều đúng thôi”. Lại nữa “những hình vẽ chính xác và chi tiết dành cho những vật ở gần, còn những hình vẽ lu mờ, tức là những hình không có ranh giới rõ rệt, thì dành cho những vật ở xa”. Cái mơ hồ nói trên chỉ dành cho những ranh giới không rõ rệt, hay giảm nhẹ các yêu cầu, tự nó không có thiên hướng mở ra trên Vốn thế gian như là bản chất của hội hoạ. Còn xa nó mới đặt ngược vấn đề về tính hiện thực của sự

(*) Môn vật lí có trước môn siêu hình nên môn này được gọi tên là sau-vật lí (méta-physique). Ở đây tác giả muốn nói trong hội hoạ phương Tây, người ta quan tâm đến vật lí sau siêu hình học.

vật, nó chỉ đáp ứng cho những yêu cầu gắt gao về luật phối cảnh, nó luôn thuộc về một chân lí cảm nhận và góp phần củng cố chân lí ấy.

Về phía mình, những nhà lí luận Trung Hoa đã phát triển một sự phân loại chi tiết các khoảng xa mơ hồ cũng như những tình thái của chúng về bất định và xoá nhoà (Hàn Chuyết – Han Zhuo, *S.H.L.*, tr. 67-68). Chẳng hạn, “bờ gần đó, nước mênh mông, không gian trống trải với những ngọn núi xa xa” chỉ ra cái xa rời rạc; còn “những đám sương mù và mây làm mọi thứ mờ mịt, người ta có cảm giác không thấy gì về phía bên kia sông” chỉ ra cái xa mờ mịt; và đây “phong cảnh thật cực kỳ quyến rũ nhưng đồng thời thấp thoáng mơ hồ” chỉ ra cái xa ẩn khuất.

4. Descartes tin chắc rằng cái rõ ràng tự nó là điều bảo đảm cho cái thật: “mọi vật mà ta quan niệm được một cách sáng tỏ và phân biệt đều là thật”, câu này được ông nhắc đi nhắc lại nhiều lần. Điều này thuộc về phần sơ đẳng nhất của triết học và làm nền tảng cho lý tính hiện đại, nhưng bản thân tôi càng ngày càng thấy băn khoăn day dứt. Bởi vì liệu câu nói trên có nghĩa rằng những gì không – sáng tỏ, không-phân biệt có nhất thiết là “giả”? Hoặc “thật” là điều quá ư chật hẹp thì làm sao ta có thể khảo sát căn gốc sự vật? Giữa hai từ (sáng tỏ, phân biệt) mà Descartes luôn cho đi sát bên nhau, nếu từ *sáng tỏ* đi trước từ *phân biệt*, thì điều đó không ngăn cản ta hiểu rằng, đầu năng lực trực cảm là quan trọng đối với đầu óc, cái sáng tỏ bao giờ cũng được sinh ra sau thao tác phân biệt, tách biệt và có phân biệt mới có niềm tin vào sự tồn tại. Quả vậy, tôi có ý tưởng về đầu óc tôi phân biệt hơn mọi ý tưởng về một vật thuộc cơ thể, ý tưởng về Thượng Đế lại muôn lần phân biệt hơn đầu óc tôi, cứ thế mà suy ra thì ý

tưởng về Thượng Đế bao hàm “nhiều thực tại khách quan hơn bất kỳ cái gì khác”, và như vậy tôi có quyền khẳng định rằng (trong tập “Suy ngẫm thứ ba”) đúng là “Thượng Đế tồn tại”^(*).

Nếu triết học sinh ra từ một sự chọn lựa trong quá trình lịch sử của nó, sự chọn lựa ấy làm cho mọi lịch sử triết học đều như nhau – thú thực là không mấy ai chú ý đến điều ấy vì nó ăn sâu, hội nhập vào tiềm thức của ta rồi – liệu thoát tiên có phải là sự lựa chọn nêu trên không? Tôi cho rằng điều đó có nghĩa là chọn lựa cách suy nghĩ rõ ràng phân biệt về những vật “tách được-nhận dạng được”, những vật “sờ sờ trước mắt” với từ “trước” tạo nên tình huống và định vị cho sự vật (tiếng Đức là *Gegen-stand*) và cái gì không phân biệt và phi biệt hoá thì coi như không tư duy được. Đó là mối quan hệ máu thịt mạnh mẽ nhất nối liền Platon với Aristote, khiến họ cùng đứng một phía, đối chọi lại sự đe dọa của những nhà tư tưởng theo chủ nghĩa cơ động đang bị buộc (vì nguyên tắc mâu thuẫn) không được nói “như thế” cũng không được nói “không như thế”; bởi vì “nếu không thì sẽ có cái gì đó có tính quyết định”². Sau khi sự tranh chấp đó kết thúc, để khôi phục lại quyền của khoa học và của ý niệm, Hegel trách cứ “cái chiều sâu trống rỗng của cái phi biệt hoá” và cho rằng cánh

(*) Theo Descartes, quyền năng của cái sáng tỏ và cái phân biệt là quyền năng “thuyết phục” tinh thần. Sự thuyết phục này thuộc về chân lí trong khi cái “mơ hồ” thuộc về “hư vô”. Người ta tin chắc rằng những gì mà Descartes hình dung một cách phân biệt rõ ràng chủ yếu là những lượng liên tục: đại lượng, hình, tóm lại là những thực thể có bản chất toán học.

Đúng là tư duy về cái mơ hồ của Lão Tử không có tính thuyết phục (*thuyết phục* là một trong những ảo ảnh lớn về lí thuyết ở Phương Tây); tư duy mơ hồ đó hoạt động theo một cách khác hẳn: nó do mơ hồ mà làm sáng tỏ (cũng vậy, tôi không thấy vị tư tưởng gia lớn nào của Trung Quốc lấy cảm hứng từ toán học).

Lãng mạn và ngay cả Shelling nữa phải chịu liên đới. Là người bảo vệ cho thuyết quyết định (tiếng Đức: *Bestimmtheit*), tức là cái giới hạn nắm bắt bản chất sự vật (horos), Hegel dĩ nhiên khiếm hĩ cái tuyệt đối đơn điệu – “đơn sắc” – chỉ là một thứ phổ quát trừu tượng buộc triết học phải có tính răn dạy người đời cũng như có giá trị sấm truyền (khi tôi bắt tay dịch tư tưởng Lão giáo ra các tiếng châu Âu, tôi cũng lấy làm lo là mình bị rơi vào cái tuyệt đối trừu tượng ấy). Những kẻ đối nghịch mà Hegel tố cáo đúng là những người nhầm lẫn tính đặc thù của tư duy, họ cho rằng sự xoá đi cái biệt hoá là một phương pháp tư biện, hay là cách giải quyết vấn đề trong “vực thẳm trống rỗng”, tóm lại họ cho rằng cái Tuyệt Đối là đêm tối, trong đó “mọi con bò cái đều đen”, hay nói theo kiểu Pháp thì “mọi con mèo đều xám”. “Sự thơ ngây về cái trống rỗng về kiến thức” là như vậy. Ta hãy xem hậu quả việc đó như thế nào: bởi lẽ người ta đã gạt bỏ tính quyết định, người ta cũng phải biết rằng, dù mình mộ đạo đến đâu, mình cũng cho “Thượng Đế” là “bất kỳ cái gì”...

Thế nhưng ở Trung Hoa, nhất là Trung Hoa của Lão giáo, người ta đã chọn cách tư duy cái không phân biệt một cách không phân biệt, người ta không tư duy bản thể hay Thượng Đế gì hết, người ta tư duy về đạo.

*Có cái thực tại mơ hồ đang xảy ra (hoặc đã xảy ra),
sinh ra trước cả Trời Đất.
Ôi trầm lắng! Ôi mệnh mông!*

(*Lão Tử, ch. 15*)

Về cái căn bản, Trung Hoa coi đó là cái phi biệt hoá (Theo tôi, Henricks đã dịch sai câu đầu trên đây của Lão Tử thành : “*There was something formed out of chaos....*”). (“có cái

gì đó nảy sinh từ cõi hỗn mang...”, tiếng Anh – LND. Sở dĩ dịch như vậy là muốn “tái bản thể hoá” hay đúng hơn là “tái Hy Lạp hoá” tư duy). Tôi rút ra ít nhất hai hệ quả: Thứ nhất, ta hiểu rằng tại sao tư duy lão học không phát triển thành lịch sử (như ở Phương Tây chúng ta có lịch sử bản thể học) và người ta nhắc đi nhắc lại không mệt mỏi những câu nói của Lão Tử. Một nhà tư tưởng tài hoa như Vương Bột – Wang Bi – mà cứ tán dương hoài những câu nói ấy. Những câu nói ấy không chỉ có vai trò làm khung, làm nền cho tư duy, chúng còn có giá trị không ai vượt nổi. Bởi lẽ những câu ấy chỉ ra cái không phân biệt, hay đúng hơn là cái phi biệt hoá, cái mà người ta chỉ có thể triển khai và biến hoá – như Vương Bột đã làm – mà không thể làm gì hơn được cái bất định do xoá nhòa này (bài này của Lão Tử thuộc loại ngắn nhất, chỉ có “năm ngàn chữ”). Như vậy là không ai có thể nói nhiều hơn được nữa (đồng thời đây không phải là những văn bản có tính thần khải như Kinh Thánh hay Kinh Coran, những văn bản có tính vĩnh viễn không thay đổi). Hệ quả thứ hai là ở Trung Hoa thời trước không có sự cách biệt giữa “văn chương” và “triết học” như chúng ta, sự cách biệt mà chúng ta không ngừng tìm cách đào sâu thậm chí cho đến thời đại gần đây (tính hiện đại của chúng ta bây giờ cốt để san lấp phần nào hố ngăn cách ấy). Triết học của ta đã lựa chọn cái sáng tỏ và cái phân biệt, trong lúc văn chương, bù lại, đang trên đà trở thành lĩnh vực của cái mơ hồ; hoặc giả triết học vốn là toan tính đề cao sự quyết định của bản chất, những bản chất này về mặt biện chứng có thể gặp mâu thuẫn để vượt qua chính mình, để tự huỷ diệt và để bảo tồn (bản chất của cái quyết định, theo Hegel là nỗi lo lắng tuyệt đối rằng mình không còn là mình nữa), nhưng không phải để tan biến hay chìm đắm, do đó thơ

ca đôi khi đi sâu vào sự bất định mà tư duy được cái kia. Ngược lại ở Trung Hoa thơ ca, nhất là hội hoạ phong cảnh liên kết chặt chẽ và trực tiếp (ngay từ thời kỳ đầu với Cổ Khải Chi – Gu Kaizhi, Tông Bính – Zhong Bing vào các thế kỉ IV-V) với tư tưởng, nhất là tư tưởng lão giáo. Vương Vy – Wang Wei – coi mình sinh ra để họa, dầu ông nổi tiếng hơn về thơ. Rất nhiều nhà tư tưởng khác thực hành hội hoạ. Hoàng Đế cũng vẽ (Huy Tông – Hui Zhong). Vương Phu Tử – Wang Fuzi cũng vẽ. Bởi lẽ cái phi biệt hoá kia, cái mà tôi không thể quan niệm cũng không thể giải thích cho rõ, cái mà tôi sợ bị bỏ quên, tôi phải vẽ thành phong cảnh, và trong phong cảnh ấy tôi cho các hình dạng tan biến dưới màu mực loãng khuất dần về phía chân trời. Tôi chỉ cần một vết mực lan ra như một đám mây trên lụa cũng đủ tạo ra cái phi biệt hoá.

5. Nhưng triết học có thể hiểu được cái phi biệt hoá đó đến mức nào, tôi muốn nói hiểu đến mức có thể xem xét nó một cách cụ thể, thâm nhập vào nó (buông thả theo nó) mà không phải tập làm quen quá lâu? Nếu không được như vậy, chúng ta suốt đời chỉ xem nó như cửa lậ mà thôi. Mặt khác, tôi cũng thấy xuất hiện điều phản bác: chẳng phải là tôi đang gán cho tư duy Trung Hoa một vai trò quá đẹp – vai trò vạch ra một cách hệ thống những điều mà Phương Tây bỏ qua (phá bỏ tính nhị nguyên, không phát triển cái “lương tri khổ đau”, không đối chiếu cái vô hạn của cuộc sống và của chủ thể với cái mục tiêu và cái quyết định của bản thể – kia của sự vật v.v.) đó sao? Khi tôi đưa tư tưởng Trung Hoa ra khỏi muôn vàn rẽ nhánh của bối cảnh, tức là ra khỏi cái ý nghĩa ngầm (trước hết là những ý nghĩa nội tại ngôn ngữ), tôi sắp đặt lại sự cố kết để có thể hiểu được nó. Điều đó khiến tôi phải so sánh đối chiếu nó dưới dạng tiềm ẩn hay tường minh với tư

tưởng Âu tây (bản thân tôi nói tiếng châu Âu). Và chính điều đó gây ra ảo giác rằng tôi “đứng về phía bên kia”, rằng cái cố kết mà tôi lập ra có tính đa định. Chừng nào mà sự cách biệt không ngừng gia tăng giữa hai hệ tư tưởng, người ta không thể đứng về hai phía mà phải tôn vinh một bên thôi! (theo cách nói sấm truyền của bậc tiên tri!), hay ít ra, một lúc nào đó, anh cũng thiên vị một bên. Người ta còn vặc tôi: nếu không thiên vị thì tại sao anh cứ quan tâm hoài đến nó như thế? Ất là anh muốn vay mượn cái gì đây rồi... Ấy thế mà cái làm tôi “quan tâm”, nói đúng ra, là sự phong phú của mỗi loại hình tư tưởng, tư tưởng Trung Hoa và tư tưởng Hy Lạp, xuất phát từ những định kiến của mỗi bên mà tôi cố gắng làm sáng tỏ, hai tư tưởng soi sáng cho nhau, cái này vạch ra cái bên kia *không nghĩ tới*. Tôi không giả định có sự khác biệt nào về trí óc, về cách suy nghĩ ...và tuyệt không có sự khác biệt về bản chất giữa người Trung Hoa và người châu Âu. Cái quan trọng nhất đối với tôi là những sự nhất quán của hệ tư tưởng được xây dựng đó có thể được đọc giả hiểu rõ không, họ có thấy được ranh giới của chúng không, trên cơ sở kinh nghiệm chung hay kinh nghiệm chia sẻ.

Sự giáp mặt đối chiếu này mở ra một lợi ích nhưng nó thuộc loại khó đạt nhất: phải đi lùi trong tư duy (làm sao để có thể nói rành rẽ đâu là “Âu châu” đâu là “Trung Hoa” – hay đâu là tư tưởng Âu châu, đâu là tư tưởng Trung Hoa – mà không nhầm lẫn dùng lại một cách chây lười những gì đã nghe nói). Đặc biệt cần phải hiểu tại sao châu Âu chọn lựa cách tư duy cái phân biệt, quan niệm cái không thấy được như là cái hiểu được theo qui chế cái bản chất và hình mẫu lí tưởng, và do cách chọn lựa ấy đã có thể phát triển những điều kiện cho sự hiểu biết lí thuyết vô cùng tận. Cần phải hiểu là trên cơ sở bản thể – thần học và phát huy sức mạnh của sự

mô hình hoá (được toán học hỗ trợ kín đáo phía sau), châu Âu đã thiết kế nên một nền khoa học, đặc biệt là môn vật lý. Môn này, trong những thế kỉ vừa qua, đã thay đổi thế giới một cách bất ngờ khắp nơi xung quanh chúng ta (trong lúc đó Trung Quốc là nước đã hoàn chỉnh biết bao qui trình kỹ thuật lại không phát triển bao nhiêu ngành khoa học tự nhiên, do không toán học hoá ngành này). Ngược lại châu Âu không được chuẩn bị kỹ cũng như lúng túng trong việc tư duy một cái gì đó về thực tế vượt ra khỏi khung lí thuyết và lệch khỏi sự phân tích quen thuộc.

Tôi chỉ nêu lên một thí dụ về khái niệm “không khí” hay “khí quyển” theo con đường tư duy cái mơ hồ mới mở ra trước mắt ta. Ta thường nói “về mặt” (tiếng Pháp là “l’air d’un visage” = không khí của mặt- LND), hay “bầu không khí của một nơi, một lễ hội, một quang cảnh” (tiếng Pháp là “l’atmosphère d’un lieu, d’une fête, d’un paysage” = bầu khí quyển của một nơi...- LND). “Bầu khí quyển” = khái niệm này vừa cho nghĩa đen về không khí hay hơi bao quanh địa cầu (tiếng Pháp: atmo-sphère là khí quyển, sphère là quả cầu) vừa chỉ sự hiện diện, nhưng là một sự hiện diện lơ thơ, bay bổng, không có ranh giới rõ rệt, theo phương thức cái bao quanh (của sự vật hay chủ thể?). Ở đây rõ ràng bước chuyển tiếp từ cái vật chất sang cái tinh thần, từ nghĩa đen sang nghĩa bóng quá mức sơ lược, nó như điều cực chẳng đã để nói lên cái bất định và không có gì khiến phải tư duy cả^(*). Mặc dầu kinh nghiệm cho ta thấy rõ tầm quan trọng, chúng ta không

^(*) Cézanne nói: “Lúc đó tôi thấy một sắc thái Flaubert, một bầu không khí, một cái gì khó có thể định nghĩa.....”(Joachim Jacquet, Cézanne, Paris, Bernheim-jeune, 1926; tái bản 1988, tr. 133). Câu nói bị bỏ lửng, Cézanne không thể nói gì hơn nữa.

thể bỏ qua khái niệm này dễ dàng, nó vẫn chỉ là một khái niệm nhỏ yếu trong lòng tư duy Phương Tây, và thế là nó không để ta có ý niệm về nó, không để ta nhận thức về nó qua các phép đối lập khách thể – bản thể, nó như một ảnh hưởng toát ra từ sự vật và sinh vật nhưng chỉ có giá trị như một ấn tượng trong ta: nó toát – ra / thấm – vào tức là lưu thông không tách rời giữa cái không còn nữa, giữa cái chẳng phải là “cái ấy” cũng chẳng phải là “chúng ta” và do đó không thể tan biến vào “cái gì đó”, dầu cái – gì – đó là “cái tôi không biết gì cả”. Bởi lẽ một bầu khí quyển lúc nào cũng phân tán, thưa thớt, lảng vảng, không nắm bắt được, ta không thể tách sự hiện diện của nó ra thành những yếu tố xác định, nhưng nó chiếm lĩnh không gian và không có ranh giới. Nhất là ta không thể gán cho nó cái gì hết. Bầu khí quyển, do tính mơ hồ, mông lung của nó, không phân tích theo kiểu hiện diện- khiếm diện được mà có thể phân tích thành những ý như hàm súc – giá trị kết nối, có tính *phát* – tiết, thâm - *nhập* theo phương thức phi bản thể giữa cái “có” và cái “không có” (tác giả lí giải trên cơ sở tiếng Pháp với những tiền tố chỉ hướng: *ex*-halant, *in*-fluencant, trong đó *ex* = xuất, *in* = nhập).

Thế mà những tính chất ấy chẳng phải thuộc về *gió* đó sao? Bầu khí quyển liên quan với “gió” (*phong* – *feng*) về mặt quyền năng phát tán và náo nhiệt khôn cùng, người ta không thấy gió nhưng người ta cảm nhận ít ra là những hiệu ứng của gió (“Khi gió thổi qua, cây cỏ uốn mình”, Khổng Phu Tử, *Luận ngữ*, t. XII, ch. 19); gió vừa đi sâu vừa phân tán, gió lọt qua mọi kẽ hở (xem quả tòn – *xun* trong *Kinh Dịch*); và bầu khí quyển, ngược với tư duy Phương Tây, là một trong những khái niệm phong phú nhất trong tư tưởng Trung Hoa (cũng là một trong những khái niệm cổ xưa nhất; xem mục đầu tiên của văn bản văn chương cổ nhất, Kinh Thi: Quốc

phong – Guo Feng). Thực tế đó không phải là khái niệm mà là một danh sách những nhị thức cấu tạo với chữ gió (phong – feng): phong giáo (feng-jiao) nói lên bầu không khí học vấn của đất nước; phong cảnh (feng-jing) nói lên bầu không khí tươi vui sống động của cảnh vật; còn phong tư (feng-zi), phong nghi (feng-yi), phong độ (feng-du), phong tháo (feng-cai) nói lên bầu không khí riêng tư toát ra từ một con người v.v. Ta cũng có phong thần (feng-shen) nói về tinh thần, phong tình (feng-qing) nói về tình cảm, phong vận (feng-yun) nói về sự hợp sức, phong thái (feng-cai) nói về sắc thái, phong vị (feng-wei) nói về mùi vị⁸. v.v. “Trong tranh phong cảnh bốn mùa, phong vị mỗi nơi một khác”, vào đầu một chương của sách Thạch Đào người ta tìm thấy câu nói đó (ch. 14). Mọi trường phái tư tưởng Trung Hoa không ngừng khai thác tính ảo đó của gió để tư duy cái qui chế phi bản thể thuộc phạm trù *vừa thực – vừa mơ hồ*. Trong khi bản thể học dựa chủ yếu vào một cử chỉ ban định (vừa là ban phát vừa là xác định), thì tính ban định được dựa vào ý niệm gió làm cho ý niệm này trở thành mô típ đặc quyền để mô tả cái gì không hạn chế được, mà thực ra “cái gì” đó cũng là thừa trong một sự hiện diện có tính cá thể – ổn định. Bởi lẽ gió là cái không nhìn thấy được ở ngay ranh giới của cảm giác nhưng được cảm giác nghiệm thấy, gió ảnh hưởng càng sâu khi nó không mờ đục mà trong suốt, gió lan tỏa càng rộng về mọi phía khi nó tan biến không để cho ai nhận dạng được. Gió chứa trong lòng cái phi biệt hoá, đương nhiên nó dùng để nói lên cái phi khách thể hoá.

Người Trung Hoa còn có một cách quan niệm khác về khí quyển thông qua một loại nhị thức gắn liền với gió (phong) đồng thời kết hợp một cách rõ ràng cái thấy được và cái không thấy được: “khí tượng” (qi-xiang^h), nghĩa là luồng

hơi – hình ảnh hay luồng hơi – hiện tượng. Năng lượng của cái vốn phi biệt hoá được thực tại hoá và thành hình khiến cho cái hình (hiện tượng) tự mình lan toả thành khí –quyển. Vương Vy chỉ ra thành nguyên tắc (*L.B.*, tr. 598): “Khi ngắm tranh, ta hãy nhìn trước tiên khí tượng”, kế đến là sắc thái, rõ hay mờ, trong hay đục, tiếp đó là quan hệ cấu tạo núi non, cái chính cái phụ.vv. Từ bầu khí quyển cho đến sắc thái *âm dương* của phong cảnh, rồi đến cấu tạo địa hình, cách nắm bắt đi từ cái tổng thể – mờ đến cái cụ thể góc cạnh. Lại nữa: “Phong cảnh là những vật lớn. Muốn nhìn chúng, ta phải đứng xa mà ngắm, lúc đó ta thấy ngay tức khắc cái khí tượng toát lên từ hình thể của phong cảnh (Quách Hy – Guo Xi, *S.H.L.*, tr.6). Những khái niệm gồm hai từ trong đó có từ khí như khí – hình, khí- thể, khí –tượng nếu xét từ sau ra trước, ta thấy có một sự tăng tiến dần từ cái thấp nhất là hình (*xing*), cái cụ thể nhất sờ mó được nhưng có hiệu ứng ít nhất, đến những sức căng xuyên qua hình và tạo cho chúng sự sống động (thể – *shi*), cuối cùng là khí tượng (*qi-xiang*¹) toát lên một cách tổng thể. Khí tượng làm cho sự tạo hình thoát ra khỏi sự tù hãm của hình, triển khai nó về phía bên kia, hay đúng hơn là về cội nguồn, mở nó ra trên cái phi biệt hoá và làm cho nó có vai trò như là “cảnh lớn” (đại tượng).

IV

ĐẠI TƯỢNG VÔ HÌNH

(Cảnh lớn không có hình dạng)

1. Có một câu hỏi không ngừng ám ảnh hội hoạ hiện đại, lại chính câu hỏi ấy đã ít ra là một phần làm nên tính hiện đại của hội hoạ – kể từ Cézanne thì đã một thế kỉ qua rồi – một câu hỏi đầu sao cũng không ngừng mỗi lúc một sáng tỏ hơn kể từ khi trào lưu lập thể ra đời và từ những ngày đầu của hội hoạ trừu tượng. Câu hỏi ấy theo tôi có thể diễn đạt như sau giữa nhiều cách diễn đạt khác: làm thế nào để tư duy – và sản sinh – một hình ảnh không hạn chế vào một tính cách cá biệt, hay nói đúng hơn là một tính cách cá thể hoá về hình dạng? Đương nhiên là về mọi hình dạng, bất kỳ hình dạng nào: bởi lẽ mọi hình dạng khi thực tại hoá thì đồng thời cá thể hoá; như vậy nó loại bỏ hết các dạng khác, chỉ lấy mình so với mình một cách thô thiển, khép kín lại với mọi cách nhìn khác, với mọi khả năng khác. Viễn cảnh như vậy là hoàn toàn bế tắc không cứu vãn được nữa. Hình dạng độc tôn ấy, vì muốn biểu thị cái thực một cách hoàn chỉnh theo ba chiều, chỉ đơn giản chọn việc cảm nhận dựa trên một cách nhìn, chỉ vẽ một mặt của sự vật, đã bỏ rơi chiều của những cái đồng tồn tại, cái chiều của nhiều quan điểm khác nhau, của nhiều khía cạnh khác nhau, cái chiều làm thực tại đứng cùng

nhau, *co-haere*, và làm hình thành theo nghĩa đen “cái nhất quán” (tiếng Pháp: *cohérence* là nhất quán phân thành *co* = cùng, đồng, *hérence* = đứng -LND). Hội họa hiện đại chỉ coi riêng chiều này là thực, những chiều khác do viễn cảnh điều phối chỉ là phép lắp ghép. Vì vậy người ta mơ tưởng đến một hình ảnh tạo ra một hình dạng nào đó – vì đã là hình ảnh thì phải như thế – nhưng đồng thời không bị hạn chế vào một đặc trưng cá biệt nào, một đặc trưng mang tính loại trừ của hình dạng đó. Hoặc giả làm thế nào để vẽ một hình ảnh có hình dạng mở ra cho mọi khả năng, không chiều theo ý ai cũng không giả tạo một khi ta đã ưu tiên cho một khía cạnh? Kể từ nay hội họa luôn đối mặt với câu hỏi đó.

Đương nhiên không phải vì thoát ra khỏi những yêu cầu của sự biểu thị mà họa sĩ hiện đại từ nay có thể vẽ bất kỳ cái gì. Cái “bất kỳ cái gì” đó trong hội họa cũng như trong đời sống không tồn tại và họa sĩ kiểm nghiệm lại nó mỗi lần cầm bút chì hay bút vẽ. Người họa sĩ đang vẽ – đang thực thi việc vẽ – luôn vẽ *một* hình dạng gì đó, nhưng anh ta không muốn bị ràng buộc vào tính kể chuyện của hình dạng đó^(*); nói đúng hơn, anh ta không muốn bị câu chuyện dắt dẫn, vì đó là sự dễ dãi. Anh ta không muốn ca bài ca muôn thuở “ngày xưa có” mà mọi bức tranh đều mắc phải. Cái điều muôn thuở đó bây giờ không có mục tiêu rõ ràng nữa nhưng vẫn có tác dụng làm cho một hình dạng nào đó lẩn át rồi áp đặt cho mọi thứ khác, đến khi gây nên niềm tin về một thực thể nào đó. Như vậy, đồng thời khi một hình dạng mới được phác họa, một sự

^(*) Về vấn đề này, Braque nói vắn tắt như sau: “Họa sĩ không cố tái tạo một câu chuyện, mà chỉ muốn tạo nên một sự kiện hình ảnh” (*Ngày và Đêm*, Paris, Gallimard, 1952, tr. 13)

tạo hình được thực tại hoá, người ta phải cẩn thận đừng để mình khấp vào một quan điểm chật hẹp cũng chớ nên vẽ một phía nào đó; cứ coi như hình dạng ấy ngay khi được hình thành, không cho xảy ra thao tác tách rời đâu chỉ là thao tác siêu hình: là vậy hoặc không là vậy. Bởi lẽ cái “là vậy” muốn hình thành dưới cây bút thì phải nảy sinh lẫn vào chỗ của những cái khác đó sao? Đúng thế, tại sao nó chỉ có thể tồn tại khi đẩy tất cả những cái khác vào chốn hư vô? Picasso vẽ những cái li, chỉ có thể thôi, nhưng ông vẽ hết sức đầy đủ, không bỏ sót chi tiết nào, phô bày chúng theo những góc độ khác nhau, vừa nhìn thẳng vừa nhìn nghiêng, vừa nhìn từ phía trên vừa nhìn từ phía dưới. “Một mặt ta thấy một vòng tròn hoàn hảo, y như ta cúi nhìn từ phía trên miệng cái li; mặt khác ta thấy những đường cong tuyệt đẹp của một vũ nữ khi ta nhìn nghiêng cũng cái li ấy [...]¹”. Hoặc giả trong những tranh phong cảnh của Braque, ta thấy những ngôi nhà hiện ra phía trước, với những cánh cửa sổ ngay ngắn thẳng hàng, đồng thời mắt ta cũng lướt trên mái bằng phẳng của những ngôi nhà ấy, rồi khi nhìn ra phía sau những bức tường, ta còn thấy cái vườn nhỏ nhắn yên lành, trở lại không có vẻ gì bị các bức tường che khuất cả.

Về phía những hoạ sĩ được coi là thuộc phái hiện đại ở Châu Âu hiện nay, có ít ra một điều rõ rệt trong việc từ bỏ ngày càng công khai những gì tạo nên hội hoạ ngày trước: trong “cuộc hạ sát lâu dài dai dẳng nền hội hoạ”, một cuộc hạ sát mà người ta khai thác một cách hệ thống và triệt để mọi phương tiện, cái mà người ta nêu thành vấn đề là bản chất cá thể hoá của đối tượng. Đó là đối tượng phơi bày dần dần bản chất của mình với những đặc thù mà cây bút vẽ thể hiện; còn

người hoạ sĩ, khi đặc trưng đối tượng một cách tỉ mỉ hơn đã loại trừ dần hết mọi khả năng khác, những khả năng cho đến thời điểm đó dùng để làm cho đối tượng hiện ra như *chính nó*: cái đối tượng được cảm nhận tại nơi ấy, dưới góc độ ấy, tại thời điểm ấy, ngay cả trong ánh sáng lờ mờ đó (theo chiều hướng ấy, phái Ấn tượng vẫn còn đứng về phía chủ nghĩa hiện thực của đối tượng, họ chỉ làm chủ nghĩa đó tinh tế hơn mà thôi). Người ta nhắc đi nhắc lại rằng hội hoạ hiện đại cố tìm cách quay lưng lại với cái qui chế của đối tượng như vậy. Theo cách ấy, hội hoạ hiện đại đoạn tuyệt với sự biểu thị và với cái nền bản thể học của sự biểu thị. Nhưng quay lưng lại hay mở ra hướng mới có nghĩa là gì, có nghĩa là *đi về đâu*? Làm sao mà đặt chân được vào cái vừa mới được khai phá, liệu cứ nói lên sự đoạn tuyệt là đủ hay sao? Bởi lẽ ta không thoả mãn với tuyên bố rằng hoạ sĩ hiện đại là một phản-hoạ sĩ, dầu cho kẻ hoạ sĩ đó rõ ràng cố tìm mọi cách để gây tai tiếng hay khiêu khích. Ta cũng không thoả mãn với tuyên bố rằng hội hoạ hiện đại nhằm chống lại hội hoạ cổ điển, tìm mọi cách để phá bỏ nó, dầu việc từ bỏ nó đã đem lại cho hội hoạ hiện đại sức mạnh phát kiến ban đầu. Nếu cái gọi là “hội hoạ hiện đại” không chỉ nhằm tung ra những Bản Tuyên ngôn hay những lời khiêu khích mà thực tế còn thực hiện được việc vẽ, đó là do nó thực nghiệm được những hiệu ứng và những khả năng của “cái thực” mà người ta chưa kịp đặt tên. Những hiệu ứng và khả năng ấy phải vô danh vì cho đến lúc ấy chưa ai khai phá cũng chưa ai nghi ngờ tới. Mà dầu có biết đi nữa thì cũng khó lòng gọi tên những thứ ấy trong một ngôn ngữ lớn mang tính bản thể. Theo chiều hướng đó, hội hoạ đã từ một thể kỉ nay trở thành kẻ đi trước tư duy; điều đó hiện nay

ngoảnh nhìn lại thì không ai nghi ngờ gì, nhưng những người đương thời cũng không nhầm lẫn: Degas đã nói về Braque và Picasso “những chàng trai này rõ ràng muốn cái gì đó hơn cả hội hoạ”.

Nếu từ đó triết học bản khoăn lo lắng, nếu triết học không còn xem hội hoạ như một kẻ đồng minh gần gũi giúp mình minh hoạ quan niệm bất chước máy móc quan hệ với thế giới bên ngoài được nữa, mà buộc phải nhờ hội hoạ giải đáp thắc mắc, thì đó là do triết học, ít ra bắt đầu từ Merleau-Ponty, có linh cảm rằng hội hoạ đã bước vào con đường khám phá thăm dò mà triết học không còn làm chủ được nữa, chỉ nắm bắt một cách vụng về và thậm chí chịu không tư duy nổi. Triết học buộc phải thức tỉnh một cách đau đớn: Liệu mình “bị dối pha” rồi chăng? Hay mình đã “buông máy” mất rồi? Người ta thường nói là triết học thức dậy muộn, y như con chim cú của Minerve, lúc nào cũng đến sau....Dẫu sao thì để có thể thức dậy và suy ngẫm về những gì đã làm, triết học phải tự phá bỏ mình mà làm lại sự nghiệp một cách triệt để hơn trước, thay đổi hoàn toàn sắc mao, nhất là thay đổi những gì mà bản thân không cảm nhận được nữa. Thế mà triết học chỉ nằm gọn trong lời nói của mình, không biết đến thứ của cho từ thực nghiệm. Thứ của cho này lại là “cái làm” của họa sĩ. Triết học làm tan biến trong bản thân nó những ý tưởng, dưới những ý tưởng đó là tư duy (họa sĩ luôn nghi ngờ những ý tưởng ấy), chính điều đó khiến hội hoạ phải luôn khám phá. Triết học không biết đến bước đi mò mẫm trong cuộc phiêu lưu của bàn tay, chính đó vừa là khổ sai vừa là cơ may, chính đó là cái thúc đẩy tìm cái mới và cái khiến ta liêu lĩnh đi xa hơn.

2. Về mặt này, lợi ích của sách *Lão Tử*, đầu thực ra chỉ có tính gián tiếp, là làm ta trở lại phía bên này của sự chia nhánh thuộc bản thể học của tư duy. Ta đã biết là hội hoa hiện đại rùm beng rất nhiều về việc phải tránh xa nhánh phân chia đó. Dưới thuật ngữ “đạo” (tao), tức là “con đường”, làm tên gọi cho lập luận của mình, sách *Lão Tử* không ngừng chỉ ra một phương thức của cái thực. Cái thực ấy còn ở đầu nguồn của mọi thực tại hoá, còn mở rộng cho sự phi biệt hoá, còn chưa bước vào chỗ bị phân nhánh: nó đang ở giai đoạn mà sự cá biệt hoá chưa hình thành, những nét đặc thù chưa được cụ thể hoá, cái “là vậy” mới chớm nở chưa bị khép lại đối với những “là vậy” khác, mà ngược lại còn giao tiếp với chúng, vẫn giữ nguyên trạng thái hoàn hảo. Đó chính là chiều sâu của cái lơ mờ – tế nhạt – mông lung : cái lơ mờ ấy mà bên dưới có cái căn bản là cái không – loại trừ, và *Lão Tử* đã cho nó tiếp cận với tinh thần nhằm dẫn dắt tinh thần đến sự giải phóng khả năng tồn tại. Bởi lẽ khi ta “trở lại” giai đoạn căn bản thì ta sẽ có cơ tiến hoá thên thang nhất, cuộc sống sẽ trở nên “đáng sống” và có cơ phát triển. Điều ấy được cuốn sách đạo lí của *Lão Tử* không ngừng nhắc nhở tới. Đó là một cuốn sách vào loại ngắn tốt bậc, chứa đựng một mảng những công thức ngắn gọn (cái ngắn gọn này không phải do tác giả thích tạo ra bí hiểm, mà do chính bản thân các công thức ấy đã cô đọng từ cội nguồn; nếu chúng được phát triển rộng thêm với những giải thích tỉ mỉ hơn, những kết cấu đặc thù hơn, chúng sẽ rơi vào lĩnh vực chuyên biệt và không diễn đạt được ý tưởng của chúng nữa). Nếu ta không ở nơi cội nguồn như vậy, thì ta quay về hướng nào, ta cũng giáp mặt với những bức tường do những sắc thái đặc thù dựng nên, những

sắc thái phân liệt, căng nhắc của sự vật. Tiềm năng của ta sẽ bị xói mòn vì những sự phân ranh giới luôn thúc ép, rồi ta sẽ không ngừng phục tùng sự thúc ép ấy, cuộc sống sẽ không ngừng bị xé nát và bị những sự loại trừ cuốn trôi.

Sách *Lão Tử* khuyến dụ ta trở về với đạo, tức là trở về với cái căn bản mà không có thứ đặc thù gì có thể ngăn cản, về nơi mà tính chất quyết định của hình dạng chưa tác động, nơi mà cái mơ hồ, tức là cái nằm giữa có và không có, chính là sắc thái của sự tồn tại. Ít ra đó là ý nghĩa của công thức được người ta đọc thường xuyên trong sách *Lão Tử*, công thức được tôi chọn để nhấn mạnh cho suy ngẫm của mình (*Lão Tử*, ch. 41):

Đại tượng vô hình^a. (Cảnh lớn không có hình dạng)

Nhà lí luận Vương Bật - Wang Bi - trong một loạt những công thức liên tiếp, chỉ ra rằng “nếu có hình dạng” ắt phải có sự tách biệt, và đã có sự tách biệt thì ắt không phải cái này thì phải cái kia (“nếu không ấm thì mát”, “nếu không nóng thì lạnh”), vì lẽ đó nếu cảnh thành hình dạng (cá biệt và cụ thể) thì đó không phải là “đại tượng” (cảnh lớn) nữa.

Công thức trên là câu kết cho những công thức nhằm nâng ta lên khỏi những suy xét tầm thường, dạy cho ta cách cảm nhận “đạo” theo kiểu trái ngược với cái bề ngoài của nó: “cái đạo sáng ngời mà như tối tăm”, “cái đạo tiến tới mà như lùi lại” v.v... Công thức trên được hai câu đi trước làm sáng tỏ bằng cách dẫn ta tới một cấu trúc hình thức: cái gì “lớn” là “không”. Sách *Lão Tử* không có bình luận gì hơn mà cứ thay đổi góc nhìn sự vật:

Hình vuông lớn không có góc, [...]

Âm thanh lớn chỉ là một âm giảm bớt,

Cảnh lớn không có hình dạng (Đại tượng vô hình)

Những cách nói theo lối dây chuyền này được nảy sinh dựa trên suy luận so sánh trên những tính chất hội tụ của sự vật và được dùng để diễn đạt những gì không ở dạng tường minh. Âm thanh lớn chỉ là một âm nhỏ nhẹ, theo cách lí giải trên, muốn nói rằng “cái lớn” (sự vĩ đại) là nhằm tránh mất mát do sự phân tách gây ra, mà sự phân tách nào cũng đi đôi với sự lên cấp. Bởi lẽ, một khi có sự sản xuất “âm”, sẽ có sự phân chia – tách biệt giữa những nốt nhạc của thang âm, và nếu không phải là nốt nhạc ấy được vang lên, thì ắt phải có nốt khác trong thang âm: “cái khả năng điều khiển chung” do đó cũng mất luôn” (Vương Bột). Khả năng đó ngự trị trước khi các âm thanh phân biệt với nhau. Sự cá thể hóa âm thanh một khi được thực hiện sẽ tự cô lập mình vào một âm thanh riêng biệt, được xếp loại, âm thanh ấy được sản sinh và cứ thế là riêng nó, bị tách biệt đồng thời tranh đua với những âm khác, nó đồng thời bị giam hãm trong những đối lập và chỉ có giá trị khu biệt. Truyền thống âm nhạc Trung Hoa, lấy nguồn cảm hứng từ Lão Tử, tôn vinh cái “âm thanh lớn” trong một nền âm nhạc “thầm lặng”. Nền âm nhạc này không bao giờ tan biến thành những âm thanh xé rời, nốt nhạc này đối lập với nốt nhạc kia, mà giữ thế đồng tồn tại giữa chúng với nhau và vì thế giữ được trọn vẹn sự hài hoà âm thanh.

Ta hiểu dễ dàng công thức kinh viện nói rằng mọi quyết định đều là phủ định; do đó, khi ta không thiên về quyết định thì ta cũng sẽ không rơi vào sự loại trừ. Nhưng cách nói trên

đây “hình vuông lớn không có góc” có ý nghĩa gì? Liệu nói một cách rõ ràng mâu thuẫn như vậy có mang lại hiểm nguy cho mọi thứ tự sự vật và hình dạng chăng? Nhưng sách Lão Tử đâu có quan tâm đến tính chặt chẽ hình thức trong lập luận, sách lấy làm vui mà làm ngược lại bằng cách nêu lên những điều mâu thuẫn hoặc gây ra những cuộc nổi loạn chống lại lô gích. Nếu sách tách hình vuông lớn ra khỏi bản chất hình vuông, đó là đưa ra thử thách tính giới hạn của hình dạng vuông, của mọi hình dạng: một hình vuông trùng khít với bản thân nó, chỉ là một hình vuông; cứ bám sát vào nhân thân của mình, cứ vững mạnh trong tính chất vuông, cái hình vuông “thuần túy” ấy, cái hình vuông – vuông, được thấy một cách hạn hẹp, nhỏ bé. Ngược lại, cái làm cho hình vuông “lớn” là cái không bó hẹp hình vuông vào bản chất vuông. Không phải hình vuông muốn vượt lên trên bản chất của mình, theo qui luật phát triển của một biện chứng về bản chất do mỗi bận tâm vì-nó (nghĩa là thấy mình thiếu hụt so với nội dung tạo nên chủ thể), mà vì tính quyết định trong bản thân hình vuông ấy đã từ cội nguồn không để sa vào tính quyết định bản chất, không để tạo nên thuộc tính và giữ luôn được “mơ hồ”, sẵn sàng mở ra cho những khả năng khác. Vì vậy hình vuông lớn không để mình bị hạn hẹp hay áp đặt vào những đặc thù hình dạng. Hình dạng trong bản thân nó thoát ra khỏi hình dạng, thay vì để cho hình dạng chi phối thông qua tính biệt hoá – khách thể hoá. Người ta thông thường cho rằng hình vuông, không có gì tròn trịa cả mà có những góc vừa vuông vừa lồi, tức là có bản chất “sắc” như dao cắt. Nhưng nhà bình luận trong sách *Lão Tử* lại nói ngắn gọn: “vuông mà không sắc, vì vậy không có góc”. Cái riêng của đạo là ở chỗ làm cho tính

quyết định không còn sắc nữa. Ta tìm thấy một công thức khác được nêu ra từ trước:

Con đường bằng phẳng mà đường như nhấp nhô.

Theo lời người bình luận thì “con đường lớn bằng phẳng” của đạo (tao) “vì phải phù hợp với bản chất đặc thù của muôn loài” nên “không gấn mình” vào tính chất bằng phẳng, đến mức phải “gọt” hết những gì nhô ra. Sự không-gấn bó đó tự nó nói lên rằng đạo (tao) không dễ bị sa lầy vào bất kì một tính quyết định nào; hoặc giả nếu có hình dạng thì hình dạng đó không phải đơn dạng. Dĩ nhiên, con đường lớn phải bằng phẳng vì nó có sứ nhiệm đưa lại sự lưu thông suôn sẻ, nhưng tính chất “bằng phẳng” ấy không hề có thuộc tính khiên cưỡng, một khi trở nên vô đoán thì không còn tôn trọng tính đa dạng của muôn vật muôn loài nữa (và trở thành chướng ngại cho sự giao lưu thông suốt của con đường). Cũng giống như cái thước đo của người dân đảo Lesbos, theo lời Aristote², cái thước linh hoạt đến nỗi đặt khít vào các đường viền các tảng đá, con đường bằng phẳng của đạo, vì nó ôm khít lấy muôn loài không chút thiên vị, nó sẽ không áp đặt như một chuẩn mực cho mọi chuẩn mực. Như vậy, để tổ cáo sức mạnh áp đặt của tính quyết định (theo lời bình thì sức mạnh này “trói”, “buộc” chúng ta), sách *Lão Tử* không ngừng khuyên ta trở về với cái “mơ hồ”, cái “lờ mờ” của cái căn bản, và chính cái “đại tượng” (hình ảnh lớn hay cảnh lớn) giải thoát ta ra khỏi tính quyết định kia bằng cách đóng vai trò “cảnh” của cái căn bản.

3. Cách nói trong sách *Lão Tử* “Hình vuông lớn không có góc” theo tôi là một cách nói không thuộc phong cách Hy Lạp điển hình nhất, bởi lẽ nó thách thức lương tri hình học lẫn quyền uy luận lí (logos). Nhưng cách nói đó nêu rõ nhất –

thao tác rõ nhất – sự tràn ngập làm tan biến đối tượng: bằng cách gây sự tìm tòi cho chữ “lớn” ngay đầu câu, nó chỉ cho ta thấy ngay tính mơ hồ của chữ đó. Về phương diện đạo (tao) thì “lớn” có ý nghĩa gì trong các nhóm từ “cảnh lớn”, “âm thanh lớn” hay “hình vuông lớn”? Chắc chắn rằng, theo quan điểm phi – bản thể rút từ sách *Lão Tử* thì “lớn” không thể là một vị ngữ. Không thể có chuyện đạo “là” lớn hay “lớn hơn”^(*). Nhưng cũng như bậc minh triết lão học được đặc trưng bằng hành vi “phá bỏ” và người ta chỉ mô tả được bậc minh triết đó theo chiều ngược với tính quyết định, tức là phá đi- mà vẽ lại, thì cũng theo nghĩa hành vi “phá bỏ” trong *Lão Tử* mà ta “gọi tên” đạo là “lớn” (ch. 25). Ngoài ra, cái lớn mà tôi gọi đó, không những không phải là một thuộc tính ổn định, mà còn bị bỏ rơi ngay khi mới được nói đến. Nó vừa là cái người ta ám chỉ vừa là cái người ta lảng tránh. Nó vừa được phát ngôn thì lập tức bị đặt vấn đề. Thực vậy, cách nói thay đổi liên tục:

*Vì hành vi phá bỏ tôi gọi nó là lớn,
lớn được gọi là (có nghĩa là) ra đi,
ra đi được gọi là (có nghĩa là) xa cách
và xa cách được gọi là (có nghĩa là) trở lại.*

Nghĩa được chuyển như vậy từ từ này sang từ khác, mỗi từ mở ra về phía sau, nghĩa không dừng lại cho một từ nào mà làm cho mọi từ tương đương với nhau. Nhà bình luận Vương Bật nói như sau: trước hết tôi chọn cho đạo cái tên lớn nhất và tôi gọi đạo là “lớn”; rồi chừng nào mà ta gắn kết với “cái

(*) Vị ngữ là vế thứ hai trong một câu trọn vẹn. Chẳng hạn câu “Đạo (là) lớn” hay “Đạo (là) lớn hơn mọi tín ngưỡng khác” thì *(là) lớn* hay *(là) lớn hơn* được gọi là vị ngữ. Trong tiếng Việt, động từ “là” có thể bỏ qua – LND.

lớn kia”, nhất thiết phải có sự “tách biệt” (giữa cái lớn và cái không lớn) và như vậy cái lớn sẽ bị hạn hẹp lại, nó lại rơi trong sự xé nhỏ ngữ nghĩa, ta không thể “nói đến cùng” sự vĩ đại đó là gì nữa. Vì lẽ đó “lớn” được gọi là – nghĩa là “ra đi”, đạo hành sự theo mọi phía, “không có chỗ nào là không đạt tới”, do đó “ra đi” có nghĩa là “xa cách”. Nhưng đạo không hề bị phân tán trong sự biến hoá không ngừng của sự vật (Vương Bật nói một cách tài tình rằng “đạo không đi tiếp nơi đạo đến”), đạo giữ được tính bản chất nhất nguyên, tức là “trở lại” với cái căn bản. Trong sự biến hoá liên tục của việc xác định phẩm chất này, mỗi từ không có vai trò từ nữa, tức là để vạch giới hạn và cái tận cùng của nghĩa, mà làm chỗ tiếp nối^(*). Không phải là từ thứ hai vượt lên từ trước, theo nghĩa đen, thậm chí từ thứ hai cũng không nói gì nhiều hơn từ trước, nhưng từ thứ hai vớt lấy cái gì từ đi trước để mất, cứu nó thoát ra khỏi sự sa lầy vào tính quyết định: nó định – lại cái trước theo chiều ngược, bằng cách phái đi làm lại như đã nói đến trong động từ vẽ - lại^(**). Làm như vậy nó ngừng việc đặc thù hoá, hoãn nó lại liên tiếp và giữ cho nghĩa luôn được mở.

Gọi đạo là lớn hay xem xét cảnh lớn, tất cả đều cho ta thấy rằng “lớn” được dùng ở đây không phải là từ trái nghĩa của “nhỏ”. Người ta có thể nói đạo thuộc về cái “nhỏ” cũng như người ta đã nói đạo được gọi là “lớn”. Người ta cũng sẽ nói đạo là lớn vì, đạo luôn ở phía trên của sự thực tại hoá sự vật, nó sẽ lan tỏa khắp nơi mà không bó hẹp cũng không hạn chế vào đâu cả: “Đạo lớn tràn ngập mọi nơi/ nó có thể đi

(*) Trong tiếng Pháp, terme có nghĩa là từ, thành phần vv. đồng thời cũng có nghĩa là thời hạn nhất định.

(**) Tác giả viết các từ dé – terminer, dé-peindre rời ra với tiền tố dé có nghĩa là phá bỏ và làm lại.

sang trái cũng như sang phải” (ch. 34). Cũng như thực tế mọi loại chúng sinh khi cá thể hoá và tan biến, trở về với cái căn bản tiếp nhận chúng vô giới hạn – như nước các dòng sông xuôi đổ về đại dương. Cũng theo nhà bình luận, đạo đem lại cuộc sống cho muôn loài mà “không kể công lao”, nâng muôn loài lên cao mà không “áp đặt uy quyền”, đó là do đạo luôn “không dục vọng”, không tìm cách dàn trải lên chúng sinh. Đạo ấy một khi không có ý đồ bành trướng bá quyền thì có thể được gọi và được xếp “vào lòng cái nhỏ”. Ngay việc nói về đạo theo cách nhỏ hay lớn đều được cả chứng tỏ đạo được xứng đáng gọi là “lớn”. “Lớn” trong đạo hay trong “đại tượng” (cảnh lớn) có nghĩa là khả năng bao trùm lên mọi điều khả dĩ và chứa đựng trong mình mọi góc nhìn, “lớn” có nghĩa là cởi mở với cái này cũng như với cái kia và không loại trừ gì hết. Từ này nói mãi một điều, đó là sự chung sống của những gì ở cội nguồn, trước khi qua thực tại hoá mà phân biệt với nhau rồi đối lập với nhau. “Lớn” suy cho cùng, nói lên cái trọn vẹn của những khả năng đồng thời. Bởi lẽ chính khi “đạo lớn” “suy vọng” ta mới bắt đầu nói đến phân biệt và đặc thù: người ta bắt đầu cá biệt hoá những phẩm hạnh, tách “nhân bản” ra khỏi “sự cân bằng” vv. (ch. 18). Nhưng chừng nào đạo được bảo trì và cái lớn còn ngự trị thì những tính chất, thay vì lộ ra ngoài, vẫn ở trạng thái hoà nhập. Những tính chất ấy thuộc *một cách không phân biệt* vào “bản chất”, người ta đến nỗi không coi chúng như là tính chất nữa. Song song với cái lơ mơ nói lên tính bất định của căn bản, cái lớn của đạo hay của cảnh lớn cũng nói lên tính phá đi - định lại (dé – termination) bao trùm lên hết mọi quyết định và hoà nhập chúng vào nhau. Suy cho cùng, “lớn” là tên gọi ít bị hạn chế nhất, tên gọi ít đặc thù hoá nhất, ít o ép nhất và ít khép kín nhất.

Nếu “lớn” bao trùm được nhiều nhất, nó là cái đặc thù hoá ít nhất. Đúng theo lô gích thì “lớn” hoà tan trong nó mọi quan hệ của sự giống nhau (dầu đặc thù đến mấy chẳng nữa). Hay ít ra nó “dường như” hoà tan quan hệ ấy:

*Mọi người nói rằng đạo của tôi lớn
nó dường như không giống
đó là chỉ vì nó lớn
mà nó dường như không giống
nếu nó mà giống
thì từ lâu nó đã co lại rồi (ch. 67)*

Mọi sự giống đều phải giống cái gì (riêng biệt), dưới một dạng (nhất định): sự giống giả định đồng thời sự cá thể hoá và sự đặc thù hoá. Vì lẽ đó, khi có sự giống thì ta mất cái lớn vì phải qui về cái phân biệt hoá. Cũng vậy, khi một cảnh lớn mà giống một cái gì và biến thành một cảnh, cảnh lớn đó không còn là đại tượng nữa. Sách *Lão Tử* theo tôi không dừng lại ở chỗ đó. Theo sách ấy, đạo “dường như mà không giống”. Đạo quyết không loại bỏ hết mọi khả năng giống với cái gì cũng như không để cho mình bị dồn vào thế giống cái gì và cái “đại tượng” chính từ đó mà ra. Sách nhắc lại điều đã nói trước đây rằng trong cái “mơ hồ của đại tượng, có cái tồn sinh riêng biệt (ch. 14). Nếu đại tượng (cảnh lớn) không để mình bị bó buộc phải giống cái gì, nó cũng không loại bỏ sự giống mà chỉ làm cho sự giống trở nên mơ hồ thôi. Theo chiều hướng đó, cảnh lớn là tính chất (đạt được hay không) thì ít mà là khả năng (luôn luôn tác động) thì nhiều. Lại nữa, vì sự giống luôn ở thế ảo và khó minh định, cái khả năng giống của cảnh lớn không phải là một thuộc tính biểu hiện một kết quả đạt được rõ ràng (nay bạn xem, trong tranh kia vải nhung của chiếc áo dài óng ánh trong ánh sáng nom mới giống làm

sao!); mà là một hàm, tức là một chức năng luôn luôn gây ra biến đổi: chà, cái mượt mà của nét bút kia liệu có giống một làn mây, một cái vỗ cánh, hay một làn da hay? Khác với các dịch giả trước đây, tôi cho rằng nghĩa của “dường như mà không giống” (tôi dịch ba chữ tư bất tiếu – si bu xiao) là “mạnh”, nhưng nghĩa của cách nói sau lại “lớn” nhất: đại tượng của đạo dường như mà không giống (do có tính mơ hồ). Vì cảnh lớn dường như mà không giống, sự giống luôn được ở thế mở, không loại bỏ gì cũng không bị hạn hẹp vào cái gì riêng biệt. Vì vậy quyền năng tưởng tượng của nó triển khai mạnh mẽ mà “không cần có hình dạng”, thậm chí càng mạnh mẽ khi không sa vào một hình dạng nào cả.

Về cảnh thì suy cho cùng đúng là vấn đề quyền năng: một cảnh chỉ có giá trị về mặt quyền năng. Bởi lẽ cảnh lớn của Lão Tử giống mà không giống, tức là nó không loại bỏ gì hết từ cái “dường như”, nó có khả năng tiếp nhận và “tưởng tượng” tối đa trong bản thân nó, và điều đó khiến cho quyền năng tưởng tượng của nó càng “lớn”. Công thức trên không chỉ dùng cho một phương diện chính trị nào đó (về vấn đề này cần xem xét nhiều thứ hơn là bàn về tính ảo thuật, dầu cho chỉ là ảo thuật về hình ảnh thông qua những chi tiết có tính đồng cốt phía sau đạo lão).

Tay cầm đại tượng

Nắm được thế gian (ch. 35)

Nhà bình luận nói tiếp rằng cái “cảnh lớn” (đại tượng) này là “me” sinh ra những cảnh thiên nhiên, như những chòm sao trên trời: cái cảnh lớn này suy cho cùng sẽ được quan niệm như một ma trận của trí tưởng tượng. Trong ma trận này, mọi thứ chưa hề tách biệt và đối lập, khả năng “dường như” của nó tiếp nhận mọi chúng sinh và cùng-chứa chúng

(tiếng Pháp: con-tenir = giữ cho đứng cùng nhau – LND) về phía cội nguồn, “không gây phương hại” cho bất kỳ một phần tử nào, ma trận “kéo về mình cả thế gian”. Nhưng cái quyền năng thu hút đó từ đâu đến? Ảnh hưởng của nó như thế nào? Bởi lẽ chắc chắn đây không phải là quyền năng hấp dẫn (tác động do lực sinh ra), càng không phải là quyền năng quyến rũ hay chèo kéo như âm nhạc hay thức ăn ngon lành “kẻ qua đường phải dừng chân” (như đã dẫn). Sách giải thích tiếp rằng ngược lại, cái cảnh đó “nhật”, tức là làm tan biến trong mình nó mọi tính quyết định gán bó-loại bỏ, nó cũng còn là mơ hồ nữa. Nhưng như nhà bình luận nói lên một cách sắc sảo, vì cảnh lớn “không nhằm vào một đích nào đặc thù” người ta “chịu không nắm bắt được” công dụng của nó (hay hoạt động của nó “dụng – *yong*”). Cảnh lớn của đạo không biểu hiện (vì biểu hiện cần có cái gì riêng biệt để biểu hiện), cũng không để mình định được khả năng giống cái gì. Nhưng vì tính chất mở của nó (về cái phi biệt hoá), nó luôn hành động. Cũng vì nó không “nhắm” vào cái gì cả, luôn ở thế “mơ hồ”, nó không sản sinh ra cái gì rõ ràng, cũng không nhằm “hiệu ứng” gì, tính hiệu dụng của nó về mặt hình ảnh là vô tận. Ảnh hưởng của nó tự mình lan toả, theo kiểu nội tại, như người ta từ bao đời vẫn mô tả ảnh hưởng ở Trung Hoa: một cách mờ lung, không ai nhận thấy, không dồn nén do đó không gặp phản kháng. Quyền năng của cảnh lớn không phải là thu nhận (vì nó không nhằm gì hết), lại càng không phải áp chế (nó không bó buộc gì cả), nhưng, như ngọn gió, tự nó là hàm súc, tự nó là ảnh hưởng, tự nó không thu nhận gì. Nó là cái xuất phát và cái bất cùng bất tận.

4. Vì những lẽ trên, hội họa Trung Hoa chuộng vẽ cảnh núi non. Đó không phải chỉ vì núi non cơ cấu nên cảnh vật

theo những tôn ti tương hỗ: đỉnh núi chế ngự những hòn phụ thuộc....; mà do trước hết là cái biến thiên vô hạn của hình dạng núi khi ẩn khi hiện trong mây mù làm cho cảnh vật thấp thoáng như hiện ra từ cái không thấy được và chính cái ẩn hiện đó làm nên bề nổi. Bề nổi xuất hiện như vậy từ cái không thấy được. Theo hoạ sĩ Quách Hy – Guo Xi – (S.H.L., tr. 17), từ núi non người ta rút ra “những kho báu của Trời Đất”, trong lòng núi non có “những hang động đã từng biết đến bước chân của những tài năng bất tử và các bậc thánh hiền”. Những “khối nặng lơ mờ” của núi là cái Vốn căn bản, theo nghĩa Vốn nội tại, và thông qua muôn vàn “đường vân” của đá, những triền núi như những đường sinh lưu chuyển “xung động” của vũ trụ. Núi là ma trận tưởng tượng cho mọi phong cảnh và hoạ sĩ không ngừng khai thác nguồn tài nguyên vô tận ấy và không có ai khai thác “cạn” được cái “kỳ diệu thiên nhiên” ấy: bản chất của núi là bất tận. Bởi lẽ núi cùng – chứa (giữ cho đứng cùng nhau, tiếng Pháp: contenir = tenir ensemble -LND) trong lòng nó cái thiên hình vạn trạng của thế gian. Nhà bình luận nói tiếp: không có sương mù và mây, núi “như một mùa xuân không cây cỏ”; không có suối nước chảy ngang, núi không còn “vẻ quyến rũ”, không có những con đường vắt ngang, núi không có gì “sinh động”, không rừng không cây lá núi “không còn sống” nữa. Người ta có thể nhìn từ dưới lên, từ chân đến đỉnh núi, cách này cho núi một dáng “xa tít trên cao”: vẻ nhìn trong suốt sáng sủa. Hoặc giả từ phía trước núi ta quan sát các nền phía sau, lúc đó núi có dáng “xa thẳm”, vẻ nhìn lúc đó u tối nặng nề. Hoặc giả từ những ngọn núi gần nhất ta nhìn những dãy núi xa, lúc đó núi có vẻ “xa phẳng lặng”, lúc đó núi vừa sáng vừa tối. Những viễn cảnh này đan xen nhau và núi có dáng này hay dáng kia, núi hiện ra dưới mọi góc nhìn.

Bởi vậy, nếu họa sĩ Trung Hoa nhìn núi mà phát biểu không ngần ngại gì rằng “núi là một việc lớn”(Quách Hy, tr. 22), thì rõ ràng “lớn” ở đây không nên hiểu theo nghĩa bình thường, mà phải hiểu theo nghĩa “đại tượng” (cảnh lớn). Cái lớn đó có được là do núi không chỉ có một hình dạng, mà theo Thạch Đào (ch. 9), núi có “muôn” hình dạng, y như trong lòng đạo có muôn loài chúng sinh. Một ngọn núi không có hình dạng là ngọn núi chứa muôn hình dạng mà không có hình dạng nào lấn át những hình dạng khác. Cái lớn của núi là ở chỗ nó chứa hết mọi khả năng của cái căn bản, bề nổi của nó không ngừng phác họa và biến thiên các hình dạng. Bởi lẽ, nếu ta nhìn sự đa dạng liên kế nhau của núi, thì theo Quách Hy (tr. 22), “hình dạng” núi có xu hướng vươn lên “chót vót”, cũng như đứng “nghe ngang”, “tung hoành tứ phía”, “chồm chồm” thậm chí “sừng sững” và “dằng dặc” ...Hình dạng núi cũng còn có vẻ nặng chịch, thanh thoát hay trầm lắng uy nghi. Do tính đa dạng về thiên hướng, núi có thể liếc mắt nhìn quanh hay cúi đầu chào khách; núi có cây cối che chở phần trên và phía dưới có những bậc thang để leo trèo, phía trước có cái để chống tay, phía sau có chỗ để dựa lưng; núi nhìn lên trên như quan sát, nhìn phía dưới như để ra lệnh. ...Bản chất riêng của núi mở ra cho mọi điều có thể và suy cho cùng cái đó làm nên cái “lớn” của núi.

Cùng - đứng, cùng - hình thành (tiếng Pháp: *consistance*; *con-formation* -LND) là những từ chỉ nội dung, bản chất. Tôi dịch từ thể - *ti* (có nghĩa là cơ thể) trong tiếng Hán không phải ra *être* của tiếng Pháp mà phải là *être con-stitutif* (theo lập luận siêu ngôn ngữ trên thì bản thể = cơ thể cùng - đứng với nhau- LND). Từ thể - *ti* này về sau mang nghĩa triết học, đối ngẫu với dụng-*yong*. Những điều trên nhằm tận dụng

ý nghĩa của cái *cum* (tiếng Latinh) tức là “cùng”, “với”...; một cơ thể là cái gì “cùng đứng với nhau. Bởi lẽ, núi do tính chất cùng – hình thành (con-formation) phải là cái như sau: cái làm cho sự đa dạng của phong cảnh “đứng cùng nhau”. Như vậy núi, qua cái “lớn” của mình, giữ gìn tính nhiều khả năng đồng thời của đạo và của “đại tượng”. Núi không chỉ giữ đồng thời hiện diện vừa nước vừa sương mù, rừng cây, lối đi; không chỉ giữ đồng thời trong thân mình nó những hình dạng đặc thù nhất, mà núi còn mở ra trong sự đơn nguyên của mình cho những dáng vẻ đối chọi nhau nhất. Đó vừa là nội dung vừa là sắc thái (contenance = dung lượng, dáng vẻ; ở đây contenance có nghĩa là cùng giữ lại -LND) của núi, theo nghĩa rằng từ contenance bỏ mất ranh giới cổ từ lâu giữa cái vật chất (dung lượng) và cái tâm lí (dáng vẻ) mà hoà thành một nghĩa (người ta nói sức chứa - contenance của một miếng đất, một cái lọ cũng như dáng vẻ - contenance một người khi dùng các thành ngữ : *lấy dáng vẻ* hay *mất dáng vẻ*; trong tiếng Pháp có khả năng mở như vậy đối với từ contenance và ta cần phải khai thác sau này). Bởi lẽ ngọn núi không hạn chế mình vào khuôn khổ một đối tượng cảm nhận của giác quan dưới con mắt bất động của người quan sát, nó có thể được xem xét dưới quan điểm “vị thế” hay “trí tuệ” hay “biến hoá” hay “nhân quần” hay “vận động” hay “thăng bằng” v.v. (Thạch Đào – *Shitao*, ch. 18). Núi nom vừa có vẻ “nhỏ si” với đường nét tinh tế, vừa “hung hăng” với những dáng bổ nhào, vừa “nguy hiểm” với những vách đá thẳng đứng, vừa “choáng ngợp” với những đỉnh cao vút, vừa “mênh mông” với mọi vật chập chờn hoà lẫn, vừa “bé nhỏ” với khoảng cách gần gũi trước mắt ta. Bởi lẽ, làm sao mà ngạc nhiên cho được chứ? Ngọn núi “lớn” cũng là núi “nhỏ” tùy theo góc độ quan sát, y như đạo lớn vẫn để cho người ta xếp vào loại “nhỏ”.

Như vậy vẽ núi sẽ là vẽ một cảnh “toàn diện” (nghĩa của chữ hồn – *hun^d*), trong sự trọn vẹn của nó với mọi khả năng tương đồng: “cao-thấp”, “lớn-nhỏ”, “quay lại-quay đi” vv...; mà không phải chỉ vẽ có “đám ba đỉnh núi” lên trọn tờ giấy trống trải (Quách Hy, tr. 18); không phải chỉ vẽ “phiến diện” một “góc” mà thôi (Thạch Đào, ch. 6). Tức là vẽ núi sau khi đã thăm viếng không biết bao nhiêu ngọn, leo trèo không biết bao nhiêu đỉnh, dạo lui dạo tới, nhìn đi nhìn lại, để cho muôn vàn hình dạng, muôn vàn nguồn sống của núi chín mùi trong tâm khảm (Quách Hy, tr. 17). Nếu không như vậy, họa sĩ may ra thể hiện được từ đầu chí cuối một ngọn núi và chỉ một ngọn đó thôi, một đỉnh núi và chỉ đỉnh đó thôi, dường như chúng được tạo ra từ một cái khuôn đúc (Thạch Đào, như đã dẫn). Cái tính đơn dạng này bó hẹp cảnh lại thành *một* cảnh, loại trừ những cảnh khác, nghèo nàn, cá biệt. Cách vẽ đó làm mất đi cái lớn trong đại tượng.

Nhưng phải chăng khi ngược lên nhìn núi, tôi chỉ thấy mỗi một hình dạng núi đó sao? Nhìn trước mắt tôi đỉnh ngọn núi ấy, phải chăng tôi chỉ thấy dáng dấp một đỉnh đó sao? Theo Quách Hy (tr.14) thì nói như vậy là không nhận ra được rằng ngọn núi nhìn gần thì “thế”, nhưng khi nhìn xa nó không “thế” nữa, nhìn xa hơn nó lại càng không “thế” nữa. Người ta càng đứng ra xa, cái “thế” trở nên khác nhau và “hình dạng núi thay đổi theo mỗi bước chân”. Cũng vậy, nhìn núi từ phía trước là “thế”, nhìn nghiêng nó không còn “thế” nữa, nhìn từ phía sau, không còn “thế” nữa: “hình dạng núi phải được nhìn từ nhiều phía”. Thế mà vẽ cái cảnh lớn của núi tức là triển khai hết mọi cái “như thế” mà không để cho chúng loại trừ nhau. Làm sao cho, như nhà bình luận nói, “đó là hình dạng một ngọn núi nhưng đồng thời cũng là hình dạng của hàng

chục hàng trăm ngọn núi khác^e”. Liệu nói như vậy là nói rằng hình dạng của cảnh lớn (đại tượng) thu được theo cách trên có tính chất tổng hợp, như những đoạn dịch ra tiếng Pháp và tiếng Anh sau đây của câu (e) làm cho người ta lầm tưởng? “Une seule montagne réunit en elle l’aspect de plusieurs dizaines ou centaines de montagnes” (Vandier-Nicolas); “One mountain contains in itself...” (Lâm Ngữ Đường – Lin Yutang)³. Động từ “réunir” cũng như “contain” theo tôi được dùng ít ra là không được chính xác. Trong câu tiếng Hán (*Ru ci shi yi shan er jian shu shi bai shan zhi xingzhuang*) ta thấy rõ ràng có từ *jian*-*kiêm* chỉ nghĩa “đồng thời” cũng như “ngang nhau”(*kiêm* trong *kiêm ái* – *égal amour* – có nghĩa như khi những môn đệ của Mặc Tử nói về tình người, không thiên vị một ai). Nhà bình luận Trung Hoa nói về hình dạng một ngọn núi trong khuôn khổ hình dạng của cảnh lớn như vậy: hình dạng một ngọn, nhưng đồng thời là hình dạng (ngang nhau) của nhiều núi khác. Tính đơn nhất ấy không có tính tổng hợp hoà lẫn trong bản thân nó, cũng không có tính tượng trưng, tiềm ẩn dưới nó (theo cách nhìn bản thể của chúng ta); mà có tính *đạo lão*. Tức là tính đơn nhất của những gì không loại trừ nhau, có cái này “đồng thời” có cái kia, có cái “như thế” nhưng những cái “như thế” khác nhau cũng tồn tại vì có khả năng như nhau. Cảnh luôn ở trạng thái mở ra cho nhiều khả năng, nó sẵn sàng giống bất kì cái gì khác. Cái “như thế” của cảnh không có tính cá biệt – ngẫu nhiên nữa, nó không là trường hợp riêng biệt nào hết.

5. Giữa sự tan biến vào cái căn bản không thấy được và sự bó hẹp vào tính phiến diện của cái thấy được, xuất hiện một lối hẹp mà những cuốn sách về Nghệ thuật hội hoạ chỉ cho ta thấy yêu cầu của nó. Một mặt, vì hoạ sĩ đang vẽ những hình dạng luôn luôn cá biệt và do đó có tính đặc thù, anh ta

cần tránh làm chúng lẫn lộn với nhau; mặt khác, hoạ sĩ muốn đạt tới đại tượng (cảnh lớn) thông qua những hình dạng này, anh ta cần tránh làm chúng loại bỏ lẫn nhau. Như vậy vẽ là vẽ cái biệt hoá, nhưng cái biệt hoá này phải giữ cho luôn luôn sống động trong bản thân mình sự phi biệt hoá trước khi nó hình thành. Đồng thời vẽ là vẽ cái đa dạng, cái đa dạng này phải làm xuất hiện sự tương ứng khiến nó giao lưu được với bên trong của nó và gắn kết nó.

Ta hãy nhìn núi và biển. Sách vở trên khắp thế giới đều chứng minh rằng núi và biển là ẩn dụ của nhau. Mỗi thứ có nét riêng của mình (Thạch Đào, ch. 13). Biển lúc nào cũng “dồn dập bao la”, trong lúc núi “dung túng tiềm tàng”. Biển “nuốt chửng và nôn tháo” còn núi “quỳ xuống bái lạy”. Biển có thể cho thấy một “tâm hồn”, núi có thể “lưu thông nhịp điệu”. Đồng thời cái này có thể làm hình tượng cho cái kia: núi thì có “đỉnh cao chông chênh, vách đá liên hoàn, thung lũng bí hiểm, thác nước sâu thẳm, chỏm đá nhô ra bất thần, làn hơi, mây, khói, sương, mù”; còn biển thì “sóng vỗ dạt dào, nuốt chửng rồi nôn tháo”⁴. “Điều đó không phải là linh hồn của chính biển”, mà là cái núi “chiếm lĩnh” để tạo ra biển: núi “ở ngay trong lòng biển”, nhà bình luận Trung Hoa Thạch Đào nói trắng ra như vậy. Cũng vậy, ta có thể nói như trên đối với biển: biển ở ngay trong lòng núi. Thạch Đào kết luận: “nếu người ta thành công với biển mà thất bại với núi hay ngược lại, người ta đã lạc hướng trong bước đi”. Hoạ sĩ nói tiếp một cách tuyệt vời rằng điểm xuất phát của anh ta là “biển núi tương đồng” hay “núi biển tương đồng”. Chính dựa trên phương thức “núi-biển” kia, tức là dựa trên sự tương đồng giữa biển và núi mà tôi “biết” và đó chính là sự phong phú – đúng đắn của cách tiếp cận của tôi.

Núi và biển mỗi thứ có riêng đặc thù, nhưng núi có thể so sánh với biển và biển có thể so sánh với núi, mỗi thứ mở rộng khả năng của mình cho cái kia và ngược lại, còn tôi nắm bắt được chúng khi chúng mở ra cho nhau. Nhưng người ta có thể vẽ sự xâm nhập lẫn nhau của sự vật đến giới hạn nào, làm chúng hoà lẫn vào nhau đến mức nào để chúng không mất hết đặc thù, những yếu tố tạo nên cái thấy được? Hay đúng hơn, về quan điểm phương pháp, cái đặc thù kia của sự vật, một khi được nắm bắt, cần được vượt qua để trên cơ sở ấy đạt tới cái phi biệt hoá hay không? Một nhà lí luận sinh sau Thạch Đào chút ít phát triển ý tưởng ấy dưới dạng một lời khuyên gửi người hoạ sĩ (Phương Huân – Fang Xun, tr. 57): “Khi người ta vẽ mây, chớ nên để nó giống với nước, khi ta vẽ nước, chớ nên để nó giống mây”. Nguyên tắc này rất “tế nhị”, kể học việc nào cũng không được xem thường. “Nhưng nguyên tắc này một khi được lĩnh hội thì người ta không còn phải tự hỏi đó là mây hay nước nữa: đối với nét bút vẽ, tùy ý định mà ta coi đó là mây hay nước, ý định coi là mây thì là mây, ý định coi là nước thì là nước”.

Những nhà thi pháp Trung Hoa cũng diễn đạt ý tưởng như vậy đối với thơ ca (dù lí thuyết hội hoạ Trung Hoa bắt nguồn từ lí thuyết thơ ca): trước hết người ta phân biệt nghĩa thơ ca, xem nó trực tiếp hay gián tiếp, có nghĩa bóng hay không (theo những phạm trù truyền thống phục bút hình – *fu bi xing*), rồi khi nhà thơ đạt đến đỉnh cao của nghệ thuật thơ ca, khi mô típ thơ ca đạt tới sự tuyệt hảo trong tính cô đọng, biểu hiện của nghệ thuật lúc đó sẽ là “trống rỗng mà sống động”, “chôn vùi sâu thẳm mà phong phú dồi dào”, “đường như xa vời nhưng lại gần gũi”: “lúc đó người ta có thể thấy một cảnh cũng như không thấy cảnh gì”(Trần Đình Chương –

*Chen Tingzhuo*⁵). Đáp lại tính đa nghĩa của cái mô típ thơ ca, là sự đa dạng của mô típ hội hoạ. Cả hai bên ngôn ngữ thơ ca và ngôn ngữ hội hoạ đều có chung sự tiến tới đích nghệ thuật bằng sự vượt qua sự hạn hẹp vào những đặc thù, vượt qua mọi ràng buộc. Quả thực là có tính đặc thù của dáng vẻ, qua sự cá biệt hoá của nó mà cái cảm nhận được xuất hiện, nhưng đặc thù đó không tạo ra một sự quyết định dứt khoát, có tính bản thể, tức là tính *tự-nó* và tính bản chất (điều này gây khó khăn cho bản thể học nhưng không phê phán gì nó cả). Chính vì vậy mà tính đặc thù có thể siêu nghiệm theo chiều hướng của ý định – theo chiều hướng người vẽ hay người xem tranh – và không dẫn dắt đến nhiều ảo giác (về bề ngoài đối lập với “chân lí”) và phi thực tế cái thực.

Phải thấy rằng những nhà lí luận Trung Hoa ngày nay đã bị nhiều ảnh hưởng của tính cách mô phỏng của châu Âu và họ không chú ý điều ấy (sự toàn cầu hoá tư duy- điều làm cho mọi thứ bị các phạm trù châu Âu đè bẹp - đã khởi đầu từ lâu rồi). Chứng cứ là những bản dịch đoạn trên đây ra tiếng châu Âu (thậm chí ra tiếng Hán hiện đại) của các dịch giả Trung Hoa mà tôi tham khảo, không những đã làm sai lạc quá nhiều bản kinh điển mà còn dẫn đến một ý nghĩa trống rỗng (cái trống rỗng này đáng ra gây sốc cho nhiều người). Người ta đã dịch như sau: cuối cùng, khi đã đến thời điểm vượt quá (cái phi biệt hoá), “[...] nếu người ta có ý nghĩ sẽ vẽ những đám mây, thì tức là người ta sẽ có những đám mây; nếu người ta có ý nghĩ vẽ nước, thì người ta có nước⁶”. Có một bản sách khác cũng cùng tác phẩm trên nói rõ hơn nhiều với những điều thêm như sau: “nếu sau một thời gian thực hành khá lâu về trí óc và bàn tay người ta cứ theo chủ định của mình mà tạo ra một thế năng động, lúc đó không còn có sự không giống nữa”. Nói một cách rõ hơn thì vào giai đoạn đại tượng,

sự giống không còn là yếu tố cưỡng bức nữa, cái giống bị ngăn chặn ngay trong thời điểm đặc thù hoá và do đó có tính loại trừ, nhưng nó luôn luôn mở và sẵn sàng nhận những khả năng khác^(*). Cái “dường như” trong cảnh lớn có sự triển khai bất tận, chấp nhận mọi yêu cầu mới và làm cho mình phong phú tùy thích, đó là giá trị của sự phác thảo.

(*) Câu nói của E.H. Gombrich rằng có “sự phân biệt trong tính mơ hồ” do ảo ảnh tranh vẽ gây ra là điều minh hoạ rõ ràng cho sự khác biệt giữa tính đa trị trong mô típ hội hoạ Trung Hoa và sự loại trừ tất yếu làm chỗ dựa cho sự thể hiện hội hoạ cổ điển châu Âu. Chẳng hạn cho mô típ nổi tiếng trong hội hoạ như sau: nhìn phía này thì thấy đầu một con vịt, nhìn phía kia thì thấy đầu một con thỏ. Gombrich nói : “ Chắc chắn rằng chúng ta chuyển từ hình ảnh này sang hình ảnh kia một lúc một nhanh chóng, chúng ta cũng có thể khi thấy con vịt thì nhớ đến hình ảnh con thỏ. Nhưng khi ta quan sát kỹ cái gì đang xảy ra trong khoảnh khắc ấy, ta khám phá rõ hơn bao giờ hết rằng ta không thể cảm nhận hai hình ảnh cùng một lúc” (*Nghệ thuật và Ảo ảnh*, Paris, Gallimard, 1971, tr. 24, xem thêm các tr. 296, 310). Cái “đại tượng” (cảnh lớn), ngược lại, sẽ xoá đi sự luân phiên trong cách nhìn trên (vịt và thỏ) nhờ ý tưởng lão giáo về sự đồng khả năng thể hiện qua sự “mơ hồ”, không có khả năng nào loại bỏ khả năng nào, tất cả đều mở ra trên sự phi biệt hoá.

Ở Trung Quốc, một khi họa sĩ đồng thời là thi sĩ thì phía sau mình ẩn náu một vị Hiền triết: Từ thời cổ (sách *Trung Dung*, ch. 20) người ta đã nói rằng trong khi kẻ hiền nhân ra sức vươn lên bằng cách cẩn thận làm việc đức cái nọ tiếp cái kia, thì có kẻ vượt xa hơn hiền nhân nhiều, tiến đến giai đoạn đạo lí, biến sự cẩn mẫn thành cái bộc phát, đạt tới sự cân bằng qua việc đổi thay tiết chế để thành “đạo”, và cứ thế luôn luôn hành xử ung dung (theo “sở thích”, Khổng Phu Tử, *Lược Ngữ*, t. II, ch. 4) không bị bất kỳ ràng buộc nào.

V

LÝ THUYẾT VỀ PHÁC HOẠ

1. Một trong những điều thường dễ nhận thấy để phân biệt rõ ràng hội họa hiện đại với nền hội họa trước đó là sự đặt lại vấn đề cái hoàn chỉnh; rồi tiếp đó là sự đặt lại vấn đề cái chưa hoàn chỉnh. Bởi lẽ hội họa hiện đại thường thư thái ung dung, lơ là câu trả, lại còn thích tỏ ra một cách hỗn xược là mình câu trả như vậy. Hội họa hiện đại tuyên bố từ bỏ cái kết thúc, bởi vì nó thấy trong cái kết thúc sự huỷ diệt tài năng phát kiến của mình. Cái kết thúc chỉ là chân vòm của bệ phóng tài năng phát kiến. “Hoàn chỉnh” một bức tranh, Picasso nói, cũng giống như diệt một người, cũng giống như giết anh ta^(*) – liệu cái kết thúc đề ra như một yêu cầu phải chăng là cách thuận tiện để buông thả công việc? Nếu hội họa hiện đại lo sợ tỏ ra hoàn hảo, chắc chắn nó nhận thức

(*) “Cậu đã bao giờ thấy một bức tranh kết thúc chưa? Đó chẳng phải là tranh, cũng không là cái gì cả. Tội vạ cho cậu nếu cậu buột mồm nói cậu đã kết thúc... Kết thúc một tác phẩm à? Kết thúc một bức tranh à? Ngụ ngốc làm sao! Kết thúc có nghĩa là tuyệt đường lui tới với một đối tượng, giết chết nó, tước bỏ linh hồn nó, cho nó cái *puntilla*. Kết thúc một tác phẩm, đối với họa sĩ cũng như đối với họa phẩm, điều đó thật đáng buồn như cho nó một phát kết liễu để nó đừng quằn quại nữa” (Picasso, *Bàn về nghệ thuật*, đã dẫn, tr. 164). Picasso còn nói thêm: “Ta không vẽ tranh mà ta chỉ thực hiện những nghiên cứu, ta mãi mãi phải tiếp cận” (sách đã dẫn, tr. 176).

được rằng sự hoàn hảo chỉ có thể cản trở và làm giảm phẩm chất công trình nghệ thuật. Hoặc giả, bằng cách bịt hết mọi đường khi tác phẩm đang hình thành, cái kết thúc làm rơi rụng hết những gì mà tác phẩm sâu đậm và thực chất nhất. Khi kết thúc, tác phẩm ngủ gục, nó tan biến trong sự bình tâm rằng nó đang tiến triển thuận lợi. Thế mà điều duy nhất quan trọng là đặt bức hoạ trở lại với thử thách mới, cho nó phiêu lưu ra ngoài những cái đã đạt được, cảm dỗ nó: chỉ có phép thử này là thực thụ, nó là phép thử duy nhất nên phải giữ gìn nó, duy trì nó. Bởi lẽ trong khi một tác phẩm không hoàn chỉnh luôn ở trạng thái linh hoạt, trong tư thế sẵn sàng thì một tác phẩm hoàn chỉnh khép kín nó lại, làm cho nó vô cảm. Quả vậy, cái kết thúc thật đáng nực cười khi tự cho mình là hay (Cézanne nói rằng cái kết thúc chỉ khiến “bọn ngu ngốc ngưỡng mộ” mà thôi): dường như kết thúc là đủ để chỉ ra rằng mình đã làm gì!

Chọn cách giữ tác phẩm lại trong giai đoạn vẽ chưa xong, trong giai đoạn thường được gọi là phác thảo, đó không phải để nghiên cứu hay để làm sơ đồ dự bị, mà chính là để thực hiện một tác phẩm trọn vẹn, thậm chí còn trọn vẹn hơn cả một tác phẩm hoàn chỉnh. Sự chọn lựa này chỉ là một sự thách đố, nó lay chuyển tận gốc sự hiểu biết về tác phẩm, về *cái-tạo-nên-tác-phẩm* : nếu sự hoàn chỉnh đã được cảm nhận đâu đó như là một sự tan biến, sự co rút, sự sa lầy... Đó là vì tác phẩm phải được quan niệm tự thân nó, theo chiều nghịch, khi nó mới nhú ra tươi tắn, trên đà hoạt động. Thế mà cái phác thảo giữ được tác phẩm gần nhất với lúc nó được sáng tạo, vào giai đoạn căng thẳng của sự nhen nhóm này. Theo từ ngữ sâu sắc (“*vẽ xong*”) mà Baudelaire dùng để nói về hoạ sĩ

Corot (từ ngữ trở thành công thức nhập môn cho môn phác thảo kể từ khi Malraux¹ viết bài nghiên cứu về vấn đề này: “một tác phẩm *vẽ xong* chưa hẳn là một tác phẩm kết thúc, một tác phẩm kết thúc chưa hẳn là một tác phẩm *vẽ xong*”). Từ đó trở đi, cái *vẽ xong* được tách hẳn ra khỏi cái *kết thúc*, tác phẩm được thoát ra khỏi tính khuôn khổ của nó để tuân thủ thiên hướng của mình: tác phẩm không phải là dịp mua vui được chờ đợi hay lễ lược linh đình, nó là một sự toan tính không ngừng có tính hiệu dụng nghiêm ngặt, nó luôn đáp ứng cho một yêu cầu. Bởi lẽ câu hỏi mà sự phác thảo đặt ra không chỉ nhằm hiểu một tác phẩm khi hoàn thành sẽ mất mát những gì, tại sao trong khi tôi tiếp tục vẽ và tôi kết thúc (hay xác định được – Ở đây tác giả dùng các động từ *terminer* = kết thúc và *déterminer* = xác định, trong tiếng Pháp tiền tố *de* nói lên thao tác tháo gỡ làm lại hay làm nhiều lần – LND) thì tác phẩm chẳng được gì thêm mà lại bị hao hụt đi; câu hỏi còn đặt ra một việc đáng quan ngại hơn nữa – tôi sẽ nói kỹ về sau – là trong khi tôi cảm cùi hết sức để “kết thúc” thì có lẽ tôi chưa bao giờ bắt đầu cả...

Nếu cái phác thảo, cái tạo nên tác phẩm trọn vẹn, làm thay đổi tận gốc những phạm trù mà tác phẩm vận dụng, đó là vì trước hết nó muốn người ta xem tác phẩm không phải như một trạng thái, đạt một kết quả nào đó, mà như một thời điểm của một quá trình, cái thời điểm tối ưu, tối thượng, cần phải được giữ lại vào lúc hồi hộp nhất. Nhưng thời điểm ấy có tính chất gì ưu việt hơn ngoài vai trò ngăn chặn cái thua thiệt do muốn quá hoàn hảo mang lại kiểu già kén kẹn hom? Bởi lẽ cái phác thảo, khi phát hiện cho ta thấy quyền năng của cái chưa hoàn chỉnh (hay cái trọn vẹn không phải là cái hoàn

chỉnh), không chỉ làm cho ta cảm nhận được sự phong phú vô tận của cái bất định hay sự dồi dào về phía bên kia cái có thể, tóm lại là cái mà ta vẫn thường hiểu là những quyền năng của cái ảo; cái phác thảo không chỉ nhắc nhở ta rằng tác phẩm bao giờ cũng là cái dự báo cho chính nó và không bao giờ trùng với “bản thể” của nó cả, tựa như ai cũng biết rằng cái vui của lễ hội là thời gian trước lễ hội và càng chờ đợi ta thấy càng hạnh phúc. Cái phác thảo trước hết buộc chúng ta nghĩ rằng tác phẩm phải đi kèm với cái thiếu hụt và cái trống trải mới có tác dụng. Nó cần có cái gì thiếu vắng để nó luôn ở tình trạng năng động và phát huy tác dụng. Cái phác thảo cho ta thấy rằng tác phẩm được thực hiện theo kiểu thiếu hụt, với cái thiếu hụt không yêu cầu được làm đầy mà được coi như thành tố cấu tạo. Thậm chí tác phẩm theo cách nào đó phải từ chối coi mình như có nhãn hiệu tác phẩm nữa kia, không được tỏ ra là “tác phẩm”, đến mức cần trút bỏ hết để có thể thực sự tác động thay vì nhí nhố trưng bày.

Về sự hoài nghi về tác phẩm này – về tác phẩm của tác phẩm – người ta sẽ cho rằng đó là triệu chứng của một sự lo lắng “hiện đại”, theo một kiểu cách có tính xảo quyết hay trắng trợn trong việc sử dụng cái phủ định, nếu ngay trong bản chất của triệu chứng ta cũng thấy có quyền năng của cái bị dồn nén. Chẳng phải bất kỳ thời buổi nào, tôi muốn nói từ khi có nghệ thuật và hội họa, người ta cũng biết rằng, và từ hơn một thế kỷ nay hội họa châu Âu luôn chứng tỏ điều đó, có thể có một sự hoàn hảo cao hơn sự hoàn hảo, và sự hoàn hảo đó chính là sự phi hoàn hảo? Tôi thậm chí còn ngạc nhiên thấy việc thừa nhận có một thứ giá trị cao hơn giá trị của cái phác thảo không ngừng lãng vãng trong lịch sử hội họa

phương Tây đến mức làm nảy sinh nhiều câu chuyện và nhiều lí thuyết nổi xung giận dữ. Nhưng đương nhiên sự thừa nhận ấy không có lập luận vững chắc để bám rễ và phát triển công khai, nó chỉ được phổ biến theo kiểu rỉ tai nhau, có tính tâm sự riêng tư hay nhận xét không chính thức. Việc ấy xảy ra cũng y như Malraux nhận xét, từ nhiều thế kỉ qua cánh hoạ sĩ thường chọn cách giữ lại riêng cho họ những bản thảo hay những phác thảo – coi như là phần quý giá nhất của thành quả cần giữ lại – trong khi đó họ gửi những bức tranh đã hoàn chỉnh đi triển lãm rồi cho vào các bảo tàng để ai muốn xem thì xem.

Có một lời thú nhận của Pliny đáng được ta nghe cho trọn bởi vì ngay thời ấy mà ý niệm về cái trọn vẹn trong thiếu sót đã được nói tới đầy đủ; trong lời thú nhận ấy ta thấy có một sự ngây thơ trong sáng biết bao dẫu có phần che giấu. “Có điều hiếm hoi nhưng đáng để ta ghi nhớ là ta nhận thấy rằng những tác phẩm bị bỏ dở dang của một số nghệ sĩ và một số tranh chưa hoàn chỉnh (*imperfectasque tabulas* - tiếng Latinh, LND) của họ thu được sự ngưỡng mộ lớn hơn nhiều so với những tác phẩm đã kết thúc, bởi vì trong các tác phẩm bị bỏ dở dang kia ta còn quan sát được các đường nét phác thảo và ngay cả quan niệm của tác giả. Sự luyến tiếc cho bàn tay phải dừng lại giữa chừng cũng làm tăng thêm lòng mến mộ của công chúng [...]”². Theo Pliny, giai đoạn của cái phác thảo (*liniamenta*, tiếng Latinh – LND) sẽ dẫn dắt chúng ta vào những bí quyết của sáng tạo, vào cội nguồn tác phẩm; còn “việc tiếc nuối”, bề ngoài có vẻ giả tạo, lại nói lên được rõ ràng rằng cái thiếu phát huy tác dụng (theo cách hiểu của phương Tây trong lĩnh vực tu từ: làm cho công chúng chờ đợi

là làm họ bị lôi cuốn vào tác phẩm). Vả lại ta phải chú ý rằng trong lộ trình đào tạo họa sĩ ở Trung Hoa ngày xưa những tác phẩm bị bỏ dở dang nói trên thường thuộc về những Bậc Thầy ngày trước: sau một thời gian thực hiện không biết bao nhiêu là tác phẩm hoàn chỉnh làm cho họ có tiếng tăm, bây giờ họ tự giải thoát và vứt bỏ sự hoàn chỉnh cũng như các chuẩn mực hội họa vào một xó để hoàn toàn ung dung vẽ cái gì mình thích, vẽ để vẽ – tức là một lần nữa thực thi những quyền năng của hội họa mà họ muốn mỗi lúc một cấp tiến hơn chứ không phải để vẽ cho tốt hơn (chữ “tốt” luôn kéo theo nó một sự co hẹp không chịu nổi). Họa sĩ một khi đã đạt tới đỉnh nghệ thuật, chỉ cần lấy làm vui với vài vết mực hay đôi ba nét bút sáng tạo khởi đầu, và loại bỏ hết mọi thứ thêm thắt: họa sĩ buông thả tác phẩm. Về họa sĩ Apelle, Pline nói: Anh ta biết cách “rời tay khỏi bức họa”. Ngay bản thân Léonard de Vinci, một họa sĩ vượt trội hơn cả về nghệ thuật tranh thể hiện, chẳng phải đã dành chỗ cho cái *non finito* (không kết thúc, tiếng Ý – LND) dưới hình dạng mơ hồ của cái gọi là *sfumato* đó sao? Bức tranh La Joconde của ông còn chưa kết thúc. Để chứng tỏ mình hưởng ứng “nghệ thuật hoàn hảo trong hội họa” mà ông mô tả, Vasari đã viết bài lớn tiếng ca tụng những đường nét “làm ta “ngẩn ngơ nín thở giữa cái thấy được và cái không thấy được”³. Cũng vậy, Titien khi đã lớn tuổi bắt tay vẽ lại sau hơn năm mươi năm cảnh Nữ Thần và chàng chăn cừu, nhưng lần này để cho cảnh mờ hơn rất nhiều – cảnh để ngấm từ xa. Nhân dịp này Daniele Barbaro, đương thời với Titien, khi nói về một “sự tan biến nhẹ nhàng các vật vào phía góc nhìn xa, những vật hiện diện mà coi như không hiện diện”, đã làm ta nhớ lại từng chi tiết trong những câu nói

của các Bậc Thầy đời Tống. Lại còn Rembrandt nữa hay Velázquez với những chiếc bút dài ngoẵng. Tóm lại, lời thú nhận của Plinê được tất cả những bậc danh hoạ thực hiện bằng cách này hay cách khác, sớm muộn khác nhau^(*).

2. Ngay từ những hoạ sĩ đầu tiên cái không kết thúc đã thấp thoáng xuất hiện và người ta đã biết đến sức quyến rũ của nó, thế thì tại sao trong nhiều thế kỉ quyền năng của nó lại bị ức chế do phải tuân thủ nghiêm ngặt cái hoàn chỉnh? Để giải thích sự việc ấy, người ta sẽ viện dẫn đến cái có thể thấy ngay được, đó là môn xã hội học về hội hoạ ở Phương Tây: các vị thầy tu và các ông hoàng thời xưa, tệ hại hơn nữa là các bậc hữu sản ngày nay không bao giờ chịu bỏ tiền ra mua những bức tranh còn dở dang mà hoạ sĩ chẳng buồn kết thúc. Ngoài ra, đã là phác thảo thì không triển lãm được, và ta chớ quên rằng ở Phương Tây, hội hoạ là môn để triển lãm, vì vậy tranh nào cũng đóng trong khung mạ vàng. Hơn thế nữa, một bản phác thảo thì không tốn công bao nhiêu, vậy giá cũng thấp. Cũng vì các bản phác thảo không trưng bày cho ai xem nên chỉ có những bậc vua chúa mới tìm cách sở hữu. Để giữ lại dấu tích gì? Chỉ có các bậc quân tử hay “các triều thần”

^(*) Chẳng hạn Chardin, gây cho những kẻ đương thời một tình cảm hoang mang lấp lửng về một khía cạnh duy nhất: hoạ sĩ không bao giờ vẽ hoàn chỉnh một tranh nào (Diderot nói: “Từ lâu rồi hoạ sĩ này không làm xong cái gì hết, anh ta chẳng buồn vẽ cho xong chân tay người ta nữa. Anh ta làm việc như một con người lịch lãm, có tài, làm việc gì cũng dễ như chơi, có điều là chỉ thích phác thảo ý tưởng của mình bằng bốn nét vẽ mà thôi”, *Triển lãm tranh* 1761). Nhưng Van Gogh nhận ra trong cái không hoàn chỉnh kia giá trị lớn lao của hoạ sĩ: “Tôi rất thích câu nói của ông ta (Goncourt) về Chardin. Tôi càng ngày càng tin rằng những hoạ sĩ thực thụ không bao giờ kết thúc tranh của họ, theo nghĩa thông thường mà người ta gán cho sự kết thúc, tức là với những chi tiết quá riêng biệt đến nỗi ai cũng muốn dính dấp vào” (Thư gửi cho Théo Goncourt, 1885).

mới cho phép mình, vào thời đại cổ điển, tôn vinh cái *sprezzatura*^(*) (cái sơ lược, tiếng Ý - LND). Nhưng từ cái phác thảo đến cách tô điểm nó thành tranh xuất hiện những lập luận lí thuyết dẫn đến bản thể học. Bởi lẽ như các nhà triết học đầu tiên của chúng ta nói rõ, chỉ có hình dạng hoàn toàn xác định mới có khả năng làm mô hình và tạo nên bản chất; trong tiếng Hy Lạp *telos* vừa chỉ cái “kết thúc” vừa chỉ cái quyền năng tối cao hay mục đích. Do đó cái hình dạng kết thúc còn có nghĩa là cái mục tiêu mong muốn. Nếu Aristote trong một nơi nào đó đã tiếp cận với khái niệm quá trình bằng quan niệm về quyền năng, thì quyền năng vẫn có tính thứ tự và tuân thủ hoàn toàn trạng thái triển khai của hình dạng – theo “hành vi” – và trở thành trạng thái nhất định. Sách *Vật Lý*⁵ (Physique) vạch ra một cách khái quát rằng cái gì được sinh ra thì chưa hoàn chỉnh và đang tiến đến nguyên lí của nó, “cái cuối (sau) trong sự nảy sinh nhất thiết phải là cái đầu theo bản chất”. Như vậy, cái hình dạng dở dang, cái thu hút về nó mọi sự triển khai trước đó, cái chính của mọi nguyên nhân là nguyên nhân cuối cùng. Môn sinh học⁶ còn cho ta thấy rằng những quá trình sinh sản chế ngự cái được sinh ra chứ không phải là cái bản thể chế ngự được các quá trình sinh sản. Nói cách khác, không phải cái bào thai giải thích được con người, mà con người sau khi đã trưởng thành giải thích được cái bào thai. Từ đó suy ra rằng chỉ có hình dạng kết thúc, hoàn toàn xác định, thoát ra từ sự phát sinh hỗn độn

(*) Castiglione nói: “Một dòng chữ viết thông dong, một nét vẽ lướt nhẹ nhàng do một bàn tay không rắng sức cũng không cần tài nghệ thể hiện, có vẻ như thấu đạt tới cùng, hoàn thành được ý định của họa sĩ, đó là điều nói lên cái tuyệt vời của nghệ sĩ⁴”. Tôi cảm thấy lời ca ngợi trên đây về cái tự nhiên đạt đến cái dừng đứng trong thái độ, về cái “ý định” của họa sĩ... như trích dịch từ sách Ghi chép về bút họa của một nho sĩ Trung Hoa nào đó.

mới được biết một cách thực sự; vì hình dạng ấy duy nhất nên nó có thể tồn tại trọn vẹn: nó không trở thành cái gì nữa, nó “đã thành” cái gì rồi.

Như vậy trong cõi ngự trị của Hình dạng – Mục tiêu vừa hoàn chỉnh vừa xác định, việc thừa nhận cái phác thảo có giá trị nào đó thường được phát biểu dưới dạng mệnh đề nhượng bộ và theo những con đường khúc khuỷu. Sự thừa nhận giá trị phác thảo được đưa ra chẳng hạn trong khuôn khổ môn viễn cảnh, theo lí thuyết của môn này thì cái gì ở xa thì khó làm rõ và phải được nhìn một cách mơ hồ, những nét của viễn cảnh càng có giá trị khi chúng không hoàn chỉnh, từ đó có thể biến cái nhìn xa thành hiệu ứng nghệ thuật (Vasari nói: “tất cả những thứ để khá xa chúng ta [...] mà ở dạng một bản phác thảo đẹp (*una belle bozza* – tiếng Ý – LND) thì có vẻ đẹp đậm đà hơn và có sức hấp dẫn lớn hơn là khi ở dưới dạng mà mọi thứ đều hoàn chỉnh”⁷). Trong thời kì cổ điển sự thừa nhận trên được bộc lộ trong sự đối lập về phong cách và dựa trên những nhận xét có tính chất tâm lí, vì vào lúc này cái Tôi-Chủ thể đã được thiết lập dứt điểm. Roger de Piles đặt phong cách “trơn nhẵn”, một phong cách hoàn chỉnh và soi sáng mọi thứ trong từng chi tiết đối lập với phong cách “cứng”, phong cách “làm cho tác phẩm linh hoạt và bỏ qua những thiếu sót”. Nhược điểm của phong cách đầu là không có chỗ cho “những cơ hội phát huy trí tưởng tượng của người xem”, trí tưởng tượng của người xem này “thích khám phá và hoàn chỉnh cái mà họ gán cho ý tưởng của họa sĩ, kỳ thực nó chỉ là của người xem mà thôi”⁸. Bá tước Caylus đã tỏ ra là môn đệ trung thành của La Rochefoucauld khi ông đưa ra một lập luận ngược, với những tình tiết tâm lí tế nhị⁹: những cái “dở dang” có vẻ buông xuôi của nghệ sĩ, những cái có thể so sánh với những “câu hiểu ngầm” hay những “từ ngữ lơ lửng”

vốn làm cho câu chuyện thêm đậm đà thi vị, nói cách khác, những thứ “ít hoàn chỉnh”, nét đặc thù của một vài hoạ sĩ có bàn tay khoáng đạt, tác động mà không hay biết lên tính tự ái của người xem tranh, bởi lẽ người xem cảm thấy và tự hình dung ra cái mà bản phác thảo gợi ý cho họ.

Lí lẽ kinh điển, dựa trên những lí thuyết về năng lực, đương nhiên gán quyền năng của phác thảo cho trí tưởng tượng. Nếu có cái chưa hoàn chỉnh trong một bức chân dung có thể làm cho chân dung có dáng “giống hệt” với vật mẫu thì, theo lời Reynold khi ông nhận xét về những hoạ phẩm của Gainsborough, những nét phác thảo đủ để truyền hiệu ứng tổng thể và “trí tưởng tượng làm những gì còn lại”¹⁰. Từ những điều trên Gombrich kết luận bằng cách vạch rõ chức năng của trí tưởng tượng rằng trí tưởng tượng có tính ngoại xuất. Nếu cái phác thảo có giá trị nào đó, giá trị đó đến từ ý thích của người xem tranh muốn đáp lại những gợi ý của hoạ sĩ. Cũng vì phần công việc mà hoạ sĩ muốn dành cho người xem càng ngày càng quan trọng hơn, cái phác thảo thực đã phù hợp hoàn toàn với sự tiến hoá chung của nghệ thuật hiện đại. Sức mạnh thầm kín của tư duy Merleau-Ponty, ở đây cũng như ở mọi nơi khác, là dựa vào sự xoay vần của câu lập luận dẫn đến nắm bắt kinh nghiệm triệt để, mà làm tiêu tan cái gì tuy không sai nhưng bị tư duy sắp xếp hời hợt đến nỗi chỉ tương ứng với những tầng ngoài của sự vật. Ta hãy trở lại với cái gốc của cảm nhận mà cách biểu đạt bằng hình ảnh muốn kéo dài ra. Merleau-Ponty vạch cho ta thấy rằng nếu sự không hoàn chỉnh của cái phác thảo là việc ta có thể hiểu được, đó là do sự cảm nhận chính bản thân nó không bao giờ hữu hạn cả. “Nó chỉ cho ta một thế giới để biểu đạt và để tư

duy thông qua những viễn cảnh từng phần ngập tứ phía trong thế giới kia¹¹”. Nếu cái phác thảo có lí do tồn tại, đó là do chúng ta luôn cảm nhận theo cách phác thảo. Do đó, để đáp ứng lại tình huống này, ta có một thứ lô gích giao tiếp khác. Thứ lô gích này, một khi cái hiển nhiên khách quan bị xoá bỏ – cái hiển nhiên tác động đến cảm quan, đối tượng thường được gán cho cảm nhận – không cần dựa vào một “bản chất định trước” nào cả để hoạt động trong cái “ngôn ngữ gián tiếp” là hội hoạ. Cái bản chất định trước giả định một đối tượng có sẵn, đã hình thành, và mang một ý nghĩa. Nhưng chính cái ý nghĩa kia thoát tiên gắn liền với hoạt động cảm nhận, tạo ra đối tượng và “khai trương” đối tượng. Cái không hoàn chỉnh của phác thảo, thay vì được coi như mồi đánh dấu sự phân liệt của nghệ thuật hiện đại, nên được coi như chân lí của hội hoạ và từ nay trở về sau phải được coi như vậy. Thậm chí, thông qua chân lí ấy, cái không hoàn chỉnh của phác thảo phát hiện những điều kiện – đằng sau cái thiếu hụt và rạn nứt – làm nảy sinh những ý nghĩa mới.

Tuy nhiên ta thấy được những phép phân tích trên bỏ sót những gì và im lặng trên những vấn đề gì. Mặc cho quan điểm tâm lí giải thích càng ngày càng tinh tế việc người ta ngắm những bản phác thảo theo những động thái chủ quan nào; mặc cho quan điểm hiện tượng luận vạch ra rằng cái không hoàn chỉnh của phác thảo bắt rễ ngay trong cấu trúc của bản thể chúng ta trên thế gian, cả hai quan điểm đều không giải thích được cái đặc thù tạo nên tính hiệu quả của phác thảo với tính cách tác phẩm trọn vẹn, hoặc cả hai quan điểm giải thích được theo một phương thức phân nhánh về sự yêu thích cá nhân hay điều kiện về khả năng ý nghĩa. Nhưng

ý nghĩa cái phác thảo đã thực hiện không thể giải thích được chỉ theo ý thích của người xem, cũng không chỉ coi như một véc - tơ ý nghĩa (cách này giản tiện nhất vì ít hạn hẹp hơn). Do vậy nếu ta tỏ ra muốn giải thích cái phác thảo coi như tác phẩm trọn vẹn, về mặt xuất hiện và tác động của nó cũng như về mặt tạo ra quá trình, sự phân tích các khả năng cảm thụ như trí tưởng tượng hay sự cảm nhận vốn ở sâu về phía trước sẽ rất ngăn ngại (vì hiện tượng luận của cảm nhận buộc ta trở lại tít tận nơi bám sâu của một chủ thể “hiện thân” mà không ra khỏi viễn cảnh của nó). Một quan điểm nói với ta rằng trí tưởng tượng chính nó sẽ hoàn tất cái chưa hoàn tất của nét vẽ. Quan điểm kia thì nói rằng sự cảm nhận của ta chính nó chưa hoàn chỉnh, thậm chí nó không thể hoàn chỉnh được. Nhưng giữa hai quan điểm ấy, không có điều gì động chạm đến sự việc là tác phẩm càng trở nên hoàn chỉnh mà không dần trải hơn, hoặc tác phẩm đúng là tác phẩm hơn khi nó từ biệt với bản thân nó và tỏ ra ít có tính “tác phẩm”. Những phép phân tích trên vẫn im lặng về việc cái bổ sung đầy đủ không phải là cái trọn vẹn, nói chung chúng cũng không giải thích cho ta tại sao cái hữu hạn lại gây ra mất mát. Nên chăng, để giải thích cái giai đoạn phong phú của tác phẩm trước khi tác phẩm hư hao vì hoàn chỉnh, không có cách nào hơn là bám víu một cách tuyệt vọng vào một chút bản thể học, như Paulhan¹² có vẻ đã thực hiện. Đó là đẩy cái “méta-“ như trong “métaphysique” đi xa hơn (méta- tiền tố Hy Lạp có nghĩa là sau, métaphysique có nghĩa là môn học sinh ra sau môn vật lí, ta vẫn gọi là siêu hình – siêu = sau, hình = vật lí. Ngày nay méta- đứng trước một môn khoa học để chỉ sự nghiên cứu về cơ sở môn học ấy, métamathématique = siêu toán v.v... -LND), đó là nêu ra “một đối tượng khác”, “đối tượng không nắm bắt được”, “không thể biến chất” mà hoá sĩ

chỉ việc tiếp cận, còn những thứ mà ta cảm nhận bình thường được nét bút của họa sĩ thể hiện chỉ là những “khe hở” hay “những vết rạn nứt” mà thôi ?

3. Hoặc nên chăng ta rút ra khỏi nếp suy nghĩ bản thể học mà tư duy cái phác thảo như là tác phẩm và từ bỏ việc ghi nhận hình dạng xác định là bản thể đầy đủ? Khái quát hơn, nếu quan niệm về cái phác thảo thiếu hụt trong tư duy châu Âu –tôi thấy đây thêm một triệu chứng – liệu có những cách thức lập luận chặt chẽ nào làm ta hiểu được quan niệm ấy, và những cách thức ấy ta chưa từng thử nghiệm? Hoặc giả, nói một cách ngược lại, nếu tôi trông chờ Lão Tử giảng giải cho tôi về giá trị *per se* (tự nó - tiếng Latinh -LND), của cái phác thảo, đó là vì quan điểm mà ông triển khai không thuộc về bản thể cũng không thuộc tính xác định, mà thuộc về khả năng xuất hiện-nhận được tạo ra tiềm năng tác phẩm trong sự đa dạng của các hiện tượng và các quá trình (khái niệm về cái đức-*de*^a); còn đạo lí của ông nhằm dạy cho ta hiểu về sự không-hao tổn. Về thực tế, khi chỉ định thời điểm trước sự thực tại hoá - cá biệt hoá như là đầu nguồn phong phú của đạo, rõ ràng sách *Lão Tử* thiết lập ngay giai đoạn phác thảo là giai đoạn mà cái trọn vẹn chưa bị gián đoạn hay phân tán; đó là giai đoạn mà những “cái như thế” có thể có vừa mới nhú ra và chưa loại trừ lẫn nhau. Nhưng vì lí do gì tính hiệu quả lại được chứa ở đầu nguồn như vậy và tính hiệu lực của hiệu ứng thuộc về đâu? Qua cách thăm dò cấu trúc như vậy của hiệu ứng, sách *Lão Tử* dẫn dắt đến việc kiểm nghiệm quả thực có hiệu ứng, không phải ở giai đoạn hiệu ứng được thực hiện xong, mà ở giai đoạn hiệu ứng còn tiến hành, tức là *còn để mà* (hoạt động, tác động). Vậy là giai đoạn mà hiệu ứng còn

chưa đầy đủ – thỏa mãn, trong khi một hiệu ứng đã xong thì không còn gì để tác động nữa và tiêu tan, tiêu tan ngay về phía bên này của hiệu ứng, ngay trước khi hiệu ứng được tạo lập, và như vậy sẽ không được coi là hiệu ứng nữa theo nghĩa hiệu ứng trọn vẹn được triển khai.

Bởi lẽ người ta làm thế nào mà thử được hiệu ứng của một chất lượng nào đó, chẳng hạn của “cái toàn phần”, “cái ngay thẳng”, “cái trọn vẹn”? Không phải lúc “cái đó” ở trạng thái toàn phần, ngay thẳng hay trọn vẹn, vì lúc đó ta chỉ có những trạng thái, dần trải một cách tế nhị trước mắt ta, chúng là “thể đó” thậm chí ta cũng không cảm nhận được chúng (chừng nào ta còn đang thấy chúng): vì chúng chẳng có gì khác với chúng cả, sự triển khai chúng còn đâu có nhân tố kích thích? Nói khác đi, hiệu ứng một khi dần trải thì bị chìm đắm ngay. Nhưng nếu ta mà xuất phát từ giai đoạn “từng phần”¹³, thì ta càng có thể thử nghiệm dễ dàng sự xuất hiện “cái toàn phần”. Hoặc ta xuất phát từ giai đoạn của “cái cong” thì ta dễ dàng thử nghiệm “cái thẳng”. Hoặc từ “cái trống rỗng” để thử nghiệm sự xuất hiện “cái trọn vẹn”. Vì vậy khi sách *Lão Tử* khởi đầu bằng câu: “Từng phần suy ra toàn phần”, “cong suy ra thẳng” (ch. 22), đó không phải là nghịch lý mà đơn giản chỉ là nhắc lại điều đã nói trước đây về *cái rỗng* tạo nên khả năng cho cái trọn vẹn. Ngược lại cũng không nên xem cách nói như vậy là lẽ đương nhiên, chẳng hạn với câu tiếp đó: “nếu [ta có] ít, là ta có” và “nếu [ta có] nhiều, là loạn lạc”. Bởi lẽ, đó không dính dáng chút nào đến cái luân lý tế nhị mà là những cảnh báo về phương diện hiệu ứng rằng, một khi hiệu ứng không thấy có tương lai trước mắt nữa, bởi lẽ nó được cái thiếu hụt sản sinh, nó nhất thiết sẽ bị

xoá bỏ. Hoặc giả nếu sách *Lão Tử* có vẻ dao động như vậy giữa cái nghịch lí và cái đương nhiên, đó là nhằm giải thoát cho cấu trúc của hiệu ứng ra khỏi sự xói mòn (âm thầm) thường lệ. Vì một khi những hiệu ứng áp đặt cho chúng ta, chúng tự bản thân đã trống rỗng: cái mà ta coi như hiệu ứng chẳng qua là những hậu quả của chúng. Do đó khi sách *Lão Tử* cảnh báo trong những đoạn về sau: "không phải cứ phô trương mà thành nổi tiếng" (hoặc "không phải cứ ra oai là trở nên sáng chói", "không phải cứ khoắc lác mà thành công" vv.), ta hiểu rằng, dưới lớp vỏ bọc những lời khuyên thận trọng, cần phải tách hiệu ứng (như một quá trình, có sự diễn biến) ra khỏi ý nghĩa hào hùng của hành vi, thường mang sẵn ý định có tính toán trước, mong đạt ngay lập tức hiệu quả. Ta hiểu rằng không thể nhằm thẳng vào hiệu ứng được theo kiểu duy ý chí, mà phải làm sao để cho hiệu ứng đến từ tình huống được sắp đặt sponte sua, tức là chỉ quan hệ gián tiếp với mọi mục tiêu định sẵn. Đó là lời khuyên nói chung của các nhà chiến lược Trung Hoa về hiệu ứng. Theo cái lô gích nội tại đó, không nên cho rằng có thể áp đặt hiệu ứng mà phải làm sao cho hiệu ứng tự nó phát huy. Bởi lẽ ta không thể buộc hiệu ứng sản sinh, dầu cố sức đến mấy, ta chỉ có thể để cho hiệu ứng tự đến, y như cái rỗng được kêu gọi tự nó làm đầy: hiệu ứng đúng là nằm trong cái hiệu ứng kêu gọi này (hay trong sự kêu gọi hiệu ứng).

Theo sách *Lão Tử*, chiến lược là giữ hiệu ứng đang trên đà hình thành chứ không để nó hoàn toàn xảy ra: hiệu ứng chỉ được phác hoạ mới có hiệu lực. Bởi lẽ một khi hiệu ứng đã xảy ra, đã lộ rõ, thì nó bị tiêu vong. "Khi mọi người biết cái đẹp đúng là cái đẹp, lúc đó chỉ còn cái xấu mà thôi" (hoặc

“Khi mọi người biết cái tốt đúng là cái tốt, lúc đó chỉ còn cái không - tốt mà thôi”; ch. 2). Đọc xong toàn bộ đoạn văn tôi mới hiểu rằng cái hiệu ứng phô ra trước mắt (hiệu ứng cái đẹp, hiệu ứng cái tốt) không còn là hiệu ứng nữa mà đã mất giá trị. Một khi mọi người chiêm ngưỡng, một khi hiệu ứng được nhận dạng, lúc đó không còn gì để nhận dạng nữa, không còn gì để chiêm ngưỡng nữa. Vì vậy sách nói tiếp rằng trong khi “hiệu ứng đang hình thành”, nhà Hiền triết “không quan tâm gì đến nó”; và “cũng chính vì nhà Hiền triết không quan tâm đến hiệu ứng” mà hiệu ứng “không rời nhà Hiền triết”. Nếu ai đó phạm sai lầm mà “quan tâm đến hiệu ứng”, thì sự quan tâm không chỉ là nắm lấy hiệu ứng như kiểu chiếm lấy một nơi nào đó và làm cho nơi đó trở nên bấp bênh với bao chống đối kháng cự để cuối cùng gây ra một phản - hiệu ứng. Sự quan tâm còn thể hiện trước hết qua sự tàn lụi của hiệu ứng; một khi hiệu ứng hình thành như một “nơi chiếm được” thì nó mất hiệu lực, nó trở thành có giới hạn và nổi lên một cách khách quan là hiệu ứng.

Chính vì vậy mà ta có thể đọc được câu nói mở đầu cho sách *Lão Tử* sau đây và theo tôi nó nêu lên tính cội nguồn của sự vật:

*Phẩm hạnh cao không phải là phẩm hạnh,
vì thế nó giữ lấy phẩm hạnh;
Phẩm hạnh thấp không từ bỏ phẩm hạnh,
vì thế nó không có phẩm hạnh (ch. 38).*

Ở đây vẫn không phải là nghịch lý mà là một sự trở về cội nguồn ẩn kín của hiệu ứng. Cái mâu thuẫn bên ngoài của câu nói chỉ biểu đạt sự đối lập giữa cái hiệu ứng thấy rõ, được nhận dạng (và bị tiêu vong) và hiệu ứng thực thụ. Phẩm hạnh thấp hay đúng hơn là khả năng dưới (khái niệm đức – *de*) là

phẩm hạnh, một khi đặt ra cho mình mục tiêu đạo đức hay hiệu ứng thì bám riết mục tiêu ấy. Phẩm hạnh này chỉ sản sinh những hành vi đạo đức, hay những hiệu ứng tức thời, cả hai loại đều có chủ đích. Trong khi những hành vi hay hiệu ứng đó được nhận dạng như vậy, chúng không tạo ra được một cách ứng xử nhằm đạt mục tiêu đạo đức cao cả, cũng không tạo ra được một khả năng hiệu ứng tác động tổng thể và liên tục đổi mới. Cái khả năng thấp này rất tập trung nên hiệu ứng không có đủ trường hoạt động để phát triển và để lan tỏa. Hiệu ứng bị rút lại và sa lầy trong bản thân nó, tự tan biến trong việc tự tạo ra môi trường phù hợp và không có khả năng hoạt động hơn nữa. Điều đó có nghĩa là sự gấn bó giữa hiệu ứng và hiệu ứng (hiệu ứng “không từ bỏ chính nó”) xoá đi cái khả năng (vô hạn) tạo ra hiệu ứng do tính tự cao tự mãn.

Phẩm hạnh (khả năng) cao, ngược lại, đúng là phẩm hạnh (hiệu quả) bởi lẽ nó không muốn tỏ ra là phẩm hạnh cao, thậm chí không tìm cách thành phẩm hạnh cao nữa, nhưng khi nó bỏ qua mục tiêu, khi nó chỉ đứng ngoài hiệu ứng, nó đã để cho cái vốn nội tại tác động vô tận, không chút nào hạn chế. Quả vậy, cái hiệu ứng không tỏ ra là hiệu ứng (với tư cách hiệu ứng), lại càng có hiệu dụng cao khi không được nêu rõ tên lúc xuất hiện (và tiêu vong). Nó cứ giữ nguyên tình trạng liên hệ và khi tác động ở đầu nguồn, nó không dễ bị hạn chế trong những cái cứng nhắc và phạm vi chật hẹp của cái cụ thể.

Như vậy cái thiếu hụt là thành phần hữu cơ của hiệu ứng, hay chí ít là cái tỏ ra thiếu hụt mà ta cảm thấy khi hiệu ứng đã hoàn toàn thực tại hoá, xơ cứng và hạn hẹp.

*Cái hoàn chỉnh lớn nom như thiếu hụt
nhưng việc dùng nó không bao giờ hao hụt (ch. 45).*

Nhà bình luận Vương Bột giải thích cách nói trên theo chiều hướng mà từ nay trở đi ta khá quen thuộc. Đó là tính sẵn sàng đáp ứng của cảnh tượng hay của hiện tượng (có cùng chữ *tượng-xiang*): “Cái hoàn chỉnh lớn” là cái được hoàn chỉnh “theo bước tiến của muôn loài” mà không tạo nên “một” cảnh riêng biệt^b, hoàn toàn cá thể hoá. Vì thế cái hoàn chỉnh lớn, bản thân nó không hoàn toàn được cá biệt hoá (thực tại hoá), khi so với cái riêng biệt kia sẽ “tỏ ra như thiếu hụt”. Cũng vậy, sách nói tiếp: “Cái trọn vẹn lớn trông như rỗng” nhưng “dùng nó không bao giờ cạn”; hay “cái ngay thẳng lớn coi như cong” - tôi muốn mời bạn xem thử đường chân trời do mặt biển vạch nên phía xa. Hoặc “cái thành thạo lớn coi như vụng về”: chẳng phải hội hoạ hiện đại đã thường xuyên thử thách chúng ta với những hình người nom quá “vụng về” của Matisse đó sao? Hoặc “cái hùng biện lớn coi như bập bõm”: chẳng phải ở chỗ của ta đây ta vẫn thường nói: cái hùng biện thực thụ chẳng thiết đến hùng biện. ...Sở dĩ ta có cái “hoàn chỉnh lớn” mà nom như chưa hoàn chỉnh, đó là vì cái hoàn chỉnh ấy luôn hành động để đáp ứng lại mọi yêu cầu muôn vẻ, mở ra cho mọi khả năng, luôn luôn hành sự mà không bị ngăn chặn bằng “một” sự hoàn chỉnh riêng được phô bày. Cái phác thảo, khi “tỏ ra thiếu hụt” chính là cái hoàn chỉnh lớn, tức là tác động theo nhiều khả năng có thể mà không chịu để bó hẹp vào một hiện tượng lưu trữ, trong đó cái ít nói cái nhiều theo hình thức tu từ giảm nhẹ. Bởi lẽ cái phác thảo không phải có giá trị tiết kiệm nét vẽ, mà giá trị ở chỗ nó sẵn sàng đáp ứng. Nó cũng không bó hẹp vào quyền

năng ảo mà ngược lại nó là thời khắc hiệu dụng nhất của tiến trình. Nó chỉ “có vẻ” thiếu hụt mà thôi.

Người ta sẽ hiểu tại sao tôi không ham biến tướng câu nói của sách *Lão Tử*, câu đi tiếp sau câu: “hình vuông lớn không có góc”. Câu đó được tôi dịch ra là:

Công trình lớn tránh xuất hiện (ch. 41).

Làm như vậy tôi đã cắt đứt với truyền thống dịch (theo kiểu chỉnh lí cho hay). Tôi không sợ dịch như vậy sẽ vấp phải nghĩa quá quán triệt, do đó tôi không vội vàng chua thêm một cách nói giảm nhẹ: “Công trình lớn hoàn chỉnh khi trời tối” (văn - wan thay cho miễn - mian^c) để dẫn tới câu không nghĩa lí gì: “công trình lớn mất nhiều thời gian để hoàn chỉnh”. Liou Kia Hway và François Hoàng đã dịch thành thơ: “Bình lớn phải dài lâu mới có”. D.C Lau dịch ra tiếng Anh và được Henricks nhắc lại: “The great Vessel takes long to complete”.

Cái cách nói dễ dãi này – *lectio facilior* không chỉ tẻ nhạt một cách vô vọng vì nó tháo gỡ trước mọi thứ có thể buộc người ta động não, mà kỳ lạ thay nó gây ra lỗi hổng trong bài ghi các câu nói theo kiểu công thức. Bài ghi ấy đưa ra một bài học được chứa đựng khôn khéo trong chính cấu trúc của mỗi câu:

Hình vuông lớn không có góc

Công trình lớn tránh xuất hiện

Âm thanh lớn chỉ là một âm giảm bớt

Cảnh lớn không có hình dạng

Ta thấy cấu trúc đó là sự biến cải khôn ngoan của hệ thống phủ định: trước hết dùng “không” rồi đến “tránh”, “giảm bớt” và cuối cùng trở lại “không” nhằm củng cố ý tưởng, kết thúc ý tưởng trong “không có hình dạng”.

Nếu người ta đồng ý cho tôi được nói rằng triết học có thể (phải) soi sáng trở lại môn ngữ văn khi môn này trở thành mơ hồ bằng nhiều cách đọc xa đọc gần tương tác với nhau, người ta sẽ không ngần ngại mà hiểu rằng bằng cách “tránh hoàn chỉnh” mà sự hoàn chỉnh của cái phác thảo là một sự “hoàn chỉnh lớn” đầu nó tỏ ra thiếu hụt. Sự hoàn chỉnh của cái phác thảo luôn ở đầu nguồn của mọi thực tại hoá dứt điểm, nó giữ được một cách sinh động cái vốn cơ bản trong hình dạng vẽ nên nó. Loại bỏ hết mọi phô trương-chìm đắm của hiệu ứng, phát huy trong hình dạng cái cảnh lớn (đại tượng).

4. Vì vậy nếu khái niệm về cái phác thảo chưa thấy đòi hỏi phải có ý nghĩa lớn trong suy nghĩ về mỹ học của các sĩ phu Trung Hoa, đó chắc chắn là khái niệm ấy hoà lẫn một cách phổ biến vào suy nghĩ và coi như đương nhiên đến nỗi không cần tách biệt nữa. Bởi lẽ làm sao mà phải tư duy khái niệm ấy riêng ra trong khi thực tế ta chỉ có thể đặt ra hay tư duy một khái niệm bằng sự đối lập, bằng việc cất khái niệm ấy ra khỏi bề ngoài của nó theo một đường ranh giới? Thế mà toàn bộ hội họa của kẻ sĩ vận dụng triệt để nguyên tắc cái hoàn chỉnh lớn “có vẻ “thiếu hụt, tức là nguyên tắc công trình lớn *tránh* xuất hiện, triệt để đến nỗi nguyên tắc ấy không công nhận có bề ngoài nào ngoài cái bề ngoài không phải nghệ thuật mà là thủ công (chỉ là “thành quả của bút vẽ”, cần cù chi tiết theo cách gọi là công bút – *gongbi*). Đó quả là sự đối lập duy nhất theo quan điểm của nền hội họa nho sĩ, một sự đối lập được xem là thích đáng rõ nét. Đối lại ở châu Âu chính khi hội họa dứt khoát thoát khỏi qui chế thủ công thì mới được giải phóng khỏi sự kiểm soát lâu đời của các

phường buồn và qua đấu tranh gay go nó mới buộc người ta thừa nhận cái phác thảo là tác phẩm theo đúng nghĩa của nó.

Xem xét kỹ quá trình tiến hoá lịch sử, người ta sẽ nghiệm ra rằng sự cất cánh của nền hội hoạ nho sĩ Trung Hoa cũng như sự nhận thức dần dần về chính mình của nền hội hoạ ấy đều xảy ra cùng lúc với sự phát hiện ra rằng một bức tranh chưa xong mới là bức tranh tốt. Một trong số những người đóng góp nhiều nhất cho bước ngoặt đó tất nhiên là bậc Đại Sư đời Đường, bậc Hiền Triết trong hội hoạ, “vượt qua hết thảy” các danh hoạ khác “thời trước cũng như thời sau”, Ngô Đạo Tử - Wu Daozi thế kỉ thứ VIII. Nhà phê bình Trương Ngạn Viễn - Zhang Yanyuan vào thế kỉ thứ IX¹⁴ thuật lại lời Ngô Đạo Tử như sau: “Trong khi những người khác cố sức kéo các bờ đường kẻ sát lại với nhau, tôi thì để chúng cách nhau làm cho nét vẽ rời rạc hơn. Cũng vậy, trong khi những người khác lo vẽ thế nào cho giống, tôi thì bất chấp những thứ vật vãnh đó...” Vào thời đó tồn tại song song hai phong cách vẽ. Một bên là đường kẻ “dày”, không cho thấy những điểm mút của nét vẽ nhưng lại cho hình ảnh năng động trong đà ngẫuhững bất thần (Cổ Khảm Chi - Gu Kaizhi; Lý Đàm Vi - Lu tanwei). Một bên là đường kẻ “thưa” (Trương Thanh Dụ - Zhang Shengyou; Ngô Đạo Tử - Wu Daozi) : chỉ cần thấy Ngô “cho một vài nét vẽ” là cảnh tự dưng thấy “ăn ý” và “đáp ứng” (ứng - *jing*^d). Thế mà cái gì tạo nên khả năng “ăn ý” của cảnh tượng nếu đó không phải là “bằng cách để những khoảng lớn giữa các chấm và các nét”, như nhà phê bình thừa nhận, “người ta cho thấy nhiều lúc có khiếm khuyết và hụt hẫng” đó sao? Cần thiết phải tách biệt hai bình diện ấy: Nhà phê bình muốn ta thấy rằng “Dầu cho về phương diện cây bút

vẽ, bức vẽ không hoàn chỉnh đi chăng nữa”, thì về phương diện “ý nghĩa – ý định” bức vẽ là hoàn chỉnh”^e.

Quả vậy, muốn tư duy được một cách quán triệt đâu là cái phác thảo với qui chế tác phẩm, đâu là bức vẽ bỏ dở, ta cần nhìn vào cái gì đang trên đà hoàn chỉnh, càng hoàn chỉnh khi không phụ thuộc vào cái gì thực tại hoá được và đã vẽ xong, chính cái đó làm nên tính trọn vẹn của hội hoạ. Nhà phê bình trên mới bắt đầu đề cập đến chuyện ấy: đối tượng của sự hoàn chỉnh lớn trong cái phác thảo mà không thuộc về hình vẽ là “ý nghĩa – ý định” (khái niệm về ý – *yi*^f) hoặc người ta còn nói là cái “khí vận” bên trong chúng sinh và muôn loài cho chúng sức sống (khí vận – *qi yun*^g). Những khái niệm đó chúng ta sẽ duyệt lại và đi sâu hơn. Vì vậy nhân nói về tranh thuỷ mặc của Trương Tảo (cuối thế kỉ thứ VIII), người ta cho rằng cây cối và những tảng đá được vẽ với một “khí vận dồi dào nở rộ” trong khi “dấu vết bút và mực trên tranh nhìn thấy rất ít ỏi” (Kinh Hạo – Jing Hao, *T.H.L.*, tr.257). Người ta kể rằng hoạ sĩ dùng những cây bút vẽ cùn, hoặc dùng tay xát lụa vẽ trước khi vẽ để có những hình dáng rời rạc, nhưng những bức phác thảo của ông được giá cao. Trước đó, người ta đã nói về tranh của Vi Nhiếp – Wei Xie (xem Tạ Hách – Xie He, do Thẩm Quát – Shen Gua trích lại) rằng, “trong khi không có sự bổ sung đầy đủ”, trên quan điểm sự hoàn thiện về hình thức, “khí vận” của hoạ sĩ này cao đến mức vượt qua hết cả các hoạ sĩ khác. Hoặc giả, người ta đặt đối lập một bên là những hoạ sĩ như Hoàng Quyền – Huang Quan – và các con, vốn là những bậc thầy trong việc sử dụng màu sắc với cây bút vẽ vừa “tươi tắn” vừa “tinh tế” khiến cho nét mực không ai thấy rõ; một bên là kiểu

người như Hứa Tịch – Xu Xi – chỉ biết vẽ bằng nét mực vừa “thô sơ” vừa “buông thả”, dùng đôi chút thần sa và màu trắng rải rác trên tranh (xem Thẩm Quát - Shen Gua - *S.H.L.*, tr. 236). Nhưng từ tranh của ông ta “phát sinh một hơi thở tâm linh mạnh mẽ” còn cái ý nghĩa - ý định tạo ra đó một sự sống động đáng kinh ngạc; dầu ông không từng làm quan ở triều đình, “khí vận ông ta làm ông ta nổi trội hơn ai hết”.

Có điều này đã trở thành câu đầu lưỡi của nhiều người khi nói về nghệ thuật hội họa: “Khi ta vẽ, không cần phải vẽ cho đến hết; nếu cứ mỗi nét vẽ ta lại làm cho đến cùng, điều đó rất tầm thường” (Đường Chí Khế - Tang Zhiqi, *C.K.*, tr.115). Cái hình vẽ không được vẽ hết này bằng sự thiếu hụt của nó tạo ra cái hoàn chỉnh lớn trong hội họa, tuy nhiên nó không được gây nhầm lẫn. Bởi lẽ, nếu “khi ta muốn vẽ cho đến cùng” mà ta lại không “dám” thì đó là điều ấu trĩ mà thôi. Nhưng trong khi ai đó đã làm chủ được nghệ thuật rồi và đã đạt tới sự nở rộ về tâm linh “cứ để cho tinh thần tự nó chuyển từ cái nhạt sang cái đậm”: rồi nếu “khi tinh thần đạt đến cực điểm” mà người đó “không vẽ cho tới cùng”, lúc ấy sự việc thật “hoàn hảo”^h.

Về phương diện ấy, tư duy Trung Hoa không sợ cái cấp tiến và như vậy không sợ xếp lại hội họa vào minh triết: đến mức dám coi họa sĩ thuộc loại không - hành động như đã coi sự không - hành động là phẩm chất cao quý của bậc Minh triết. Quả vậy, bậc Minh triết trong sách *Lão Tử* “không làm” nhưng không có gì lại “không được làm ra” (hư từ *nhi* – *er*ⁱ : “nhưng”/”đến nỗi” có nghĩa vừa là nhượng bộ vừa là hệ quả trong lô gích tố tụng này). Thế mà ngay phần đầu của chương cuối sách, Thạch Đào – Shitao đã chuyển giao trực tiếp khả năng của kẻ nọ đến kẻ kia, từ bậc Minh triết đến họa sĩ. Họa

sĩ “không làm” nhưng/ đến nỗi “có cái được làm ra”, trong lĩnh vực hội hoạ thì càng có cái được làm ra¹. Không những người ta có thể “làm” mà không “hết” như ta đã biết, mà còn có thể có *cái được làm ra*, càng được làm ra khi người ta không làm, tức là khi người ta không nhằm làm ra nó. Bởi lẽ, thay vì gắng sức – cày cục ở mức độ tạo ra hình dạng và tạo ra cái sờ nắm được, bậc Minh triết cũng như Hoạ sĩ không cần “hành động”, họ chỉ tung hoành phía đầu nguồn của các hiện tượng – hình dạng và luôn ở ngưỡng cửa của sự thực tại hoá các hiện tượng ấy, chúng như gắn chặt vào cái cơ bản của hiệu ứng. Trong sự thống nhất của cái trống rỗng nội tại, tinh thần điều khiển trước mọi sự phát triển của tiến trình và ngược lại, tất cả những đổi thay có thể xảy ra đều được chế ngự thậm chí ngăn không cho xuất hiện trong nét vẽ “độc nhất”. *Sách Thạch Đào* kết luận (ch. 12) rằng chỉ cần tìm “trong lòng cái thô lỗ và cái gồ ghề” một cảnh “rời rạc từng mảng”^k (ta nhớ lại những vết nứt nẻ và những chỗ gãy của Paulhan) để thông qua hiệu ứng cái trống rỗng và bằng sự không-bảo hoà mà nghệ thuật – trong cái bí mật lớn nhất của nó – được thực thi một cách tự nhiên nhất.

VI

RỒNG VÀ ĐÂY

1. Ai đã từng thăm giáo đường Saint - Pierre ở thành Rôma mà không nhớ lại rằng, một khi đã bước qua những lớp cửa bằng đồng nặng chịch để vào bên trong, trước mắt hiện ra không biết cơ man nào là tượng, hình chạm, ô lõm, lổm, lổm và hàng đồng những thứ mạ vàng, những hàng cột, những đồ ghép và những bức hoạ? Thật thương cho nhà điêu khắc Bernin... Dọc theo các bức tường mà người ta cho là những bức tường dài nhất trong các công trình kiến trúc Ki tô giáo, trong mỗi hốc xung quanh các vòm cho đến tận đỉnh các tháp sáng, mọi thứ ngổn ngang trước mắt; không có chỗ nào hở cho mắt được tự do buông thả, không bị dồn nén, để cho ta quên nghệ thuật mà nghỉ ngơi chốc lát. Lần sau cùng mà tôi đến đó, tôi rảo bước dưới những mái vòm một cách vô tích sự, tôi có cảm giác về một sự bão hoà quá quất như lần tôi leo lên các con dốc của thánh địa Nikko ở Nhật hoặc như lần tôi xem những ngôi chùa thờ Phật vừa mới sơn quét lại ở Trung Quốc. Tôi không phủ nhận rằng những đồ vật ấy, tính riêng từng cái, có thể rất “đẹp” (như cụm tượng đài nổi tiếng của Michel-Ange), nhưng tôi nghiệm ra rằng, khi tận mắt nhìn thấy lần nữa tại chỗ và suýt bị ngạt thở, rằng cái đầy tràn hành động chống lại cái tròn vẹn, thay vì mở ra cho sự hiện diện thì nó

lại bịt kín đi; nó che chắn chứ không trưng bày, tóm lại nó gây trở ngại cho cái ta gọi là “tâm linh” - theo cách nói thông thường – mà đáng ra nó có sứ nhiệm phải gợi mở. Cũng phải liệu mạng dùm từ “tâm linh” ấy, bởi lẽ làm sao mà hy vọng rút ra được khái niệm tâm linh từ toàn bộ chủ nghĩa tâm linh đã bị khô cứng trong lòng ý thức hệ châu Âu, chủ nghĩa ấy đã làm cho khái niệm tâm linh héo mòn cạn kiệt qua những hình thái giáo điều? Hoặc giả từ ngữ này, trải qua biết bao thế kỉ mang đậm tính tâm linh mãn nguyện và thông tuệ (những “giá trị tâm linh” khét tiếng...), bằng con đường phủ định, chính là con đường tạo ra cái khiếm khuyết và cái rỗng do phi bảo hoà mà có, làm ta có thể hy vọng đưa khái niệm tâm linh thoát khỏi sự tàn úa – sa lầy trong tư duy và mở ra cho nó một lối đi.

Do đọc đi đọc lại nhiều lần sách *Lão Tử* mà bản thân tôi dần dần cũng nghiệm ra hai sự việc. Trước hết tất cả “cái đẹp” ấy, từ khi nó được trưng ra trước mắt, thậm chí chỉ cần “tự khẳng định – tự củng cố” thì đã thành xấu rồi. Tôi cũng cảm nhận ra sự cần thiết phải có cái rỗng hay cái thiếu hụt để hiệu ứng có thể tác động đầy đủ, hoặc nói cách khác, cái trọn vẹn có thể phát huy hiệu ứng trọn vẹn của nó. Cái trọn vẹn luôn cố kết với bản thân mình là cái trọn vẹn không có vết nứt nào bên trong, không bị sự hao hụt nào tác động, không chịu dừng lại khi sắp kết thúc như cái phác thảo đã làm một cách tao nhã, không chịu rút lui khi thấy đã phần nào mòn mỏi, trên đà tan biến ngay khi mới xuất phát, cũng như khi những u hoài do cái hoang tàn nhắc nhở. Cái trọn vẹn ấy sẽ bị sa lầy vào cái hiện diện và tàn úa; không những cái hiện diện nào chưa bị cái khiếm diện lướt qua đều tỏ ra chật hẹp trong địa hạt của mình, mà chính sự tự gia nhập – liên kết làm cho nó mờ đục đi với cái đã tạo hứng khởi cho nó, sự tự gia nhập -

liên kết ấy chẳng làm nên trò gì. Ngược lại nếu ngôi nhà nguyên kiểu rô-man được phát hiện ở phía bên kia sườn đồi trong những hình dạng vừa phác thảo qua loa, hoặc khi một ngôi vườn “thiền” (zen) lác đác vài viên đá “nói năng với ta”, đó không chỉ vì chúng không muốn tỏ ra uy nghi hay do tính trần trụi của chúng. “Nói năng với ta”, thực ra chưa diễn tả được hết. Ngôi nhà nguyên rô-man cũng như cái vườn thiền có cái gì khiếm khuyết (bên ngoài) đó đang gọi ta và tác động đến ta. Hoặc giả cái chúng để thiếu hụt đó gây tác động và làm chúng hiển hiện hơn: bởi lẽ cái rỗng được lưu giữ đó cho phép mọi thứ giao lưu tự do và *để cho lối vào thông thoáng*. Lúc đó cái quan trọng không phải là xác định cái gì sẽ đi vào, hơn nữa liệu ta có thể xác định được không? Cái quan trọng là bảo quản được năng lượng, như Môn Vật lí đã nói, tức là bảo quản được hoạt động. Hay đúng hơn, cái gọi là “Cái đó”, một khi được xác định (liệu ta có làm được thế không?), thì không còn có khả năng tiến hoá tự do để di chuyển được nữa; nó sẽ đặc-vững chắc, thậm chí tự đặc lại (thành cái duy nhất) thay vì bó hẹp trong việc phát ra những vết rạn nứt. Cái đó là Tinh Thần, là Thượng Đế nói khác đi là Đối Tượng Lớn. Nó sẽ trở thành thiêng liêng và từ đó lập tức sẽ bảo hoà, đương nhiên từ phía Trên (điều mà tôi lo sợ, mặc cho người ta viện dẫn mọi lí luận bản thể - thần học).

Người ta tin chắc rằng, những nhà lí luận về hội hoạ ở Trung Quốc, vốn cảnh giác với những gì được hoàn toàn thực hiện thành một hình dạng riêng biệt và không “tránh” một sự xuất hiện đầy đủ, đều kể trước người sau nhấn mạnh đến tầm quan trọng của sự không-bảo hoà và thậm chí còn ghi điều ấy lên hàng đầu trong nghệ thuật vẽ: “Cần phải làm thế nào để cho phía trên cũng như phía dưới còn chỗ rỗng, chỗ trống; về tứ phía còn có những khoảng lưu thông được, khiến cho tranh

được thông-thoáng-nhẹ nhàng (Nhiều Tử Nhiên – Rao Ziran, *S.H.L.*, tr.224). Ngược lại, nếu ta “làm bẽ bộn” Bầu Trời và “bịt chặt” Trái Đất, khiến cho “tranh bị lấp đầy”, lúc đó không có ngọn “gió” nào vừa là yếu tố lan toả vừa là ảnh hưởng có thể lan truyền được và có thể đi lọt qua. Việc rêu rao rằng khả năng của “khoảng trống” không ngăn chặn mà để “đi lọt qua”, để “lưu thông”^a, thực ra chỉ là hệ quả của cái mà ta đã thừa nhận lúc ban đầu: mọi sự hiện diện mà không bị cái khiếm diện ám ảnh nữa sẽ ngập chìm, co lại và tự cô lập để trở thành căn cỗi. Điều đó làm ta nhớ lại rằng chỉ có hoạt động được thực thi, và do đó có khả năng hiệu ứng khi có giao lưu và tương tác; tư duy Trung Hoa không ngừng lấy điều đó làm chủ đề xem xét. Trong bức hoạ “Cây thông và các tảng đá”, thay vì thể hiện những khúc mắt trên thân cây bằng những vòng tròn mực vẽ, hoạ sĩ đã nhẹ nhàng vẽ một vệt rộng lớn, khiến cho chỗ trống trên tranh để cho luồng sinh khí “di chuyển và giao lưu” từ phía này sang phía kia^b (Mễ Phế – Mi Fu, *S.H.L.*, tr. 141¹). Hoặc giả, các Bậc Thầy đời trước, khi họ vẽ những khóm cây, họ thường thêm vào những cành khô để “làm khoảng trống và dành chỗ cho sự giao lưu”, do “có ý nghĩ rằng nếu ta bịt kín và tất cả đều chặt chỗ” lúc đó vì thiếu “chỗ trống - giao lưu” nên khó mà “phát huy được phong cảnh” (Phương Huân- Fang Xun, tr. 38)^(*).

(*) Matisse rất nhạy cảm với điều này do con mắt hoạ sĩ của mình nhưng ông không lí giải tại sao. Ông nói: “Tuy nhiên tôi đã chú ý rằng trong các công trình Phương Đông việc để những khoảng trống chung quanh các lá cây cũng quan trọng như vẽ các lá cây vậy. Lá của hai cành sát nhau quan hệ với nhau mật thiết hơn với lá cùng một cành”. Ông cũng nói thêm: “Quan sát những khoảng trống giữa những cành cây là lúc cảm hứng thoát ra khỏi đối tượng. Một sự quan sát không có quan hệ trực tiếp ngay vào đối tượng” (*Những bài viết và luận bàn về nghệ thuật*, Paris, Hermann, 1972, tr.168).

Vì thế khi xem xét cái rỗng và cái đầy, sách vở về hội hoạ Trung Hoa nhấn mạnh đồng thời hai điều: một mặt về đặc điểm của quá trình kỹ thuật tạo ra cái rỗng trong lòng cái đầy; mặt khác thuộc phía bên kia, về khả năng gây sống động, tức là chiều hướng “tâm linh” được xem là sứ mệnh của hội hoạ và là mục tiêu cao cả nhất. Sự biến thiên của cái rỗng và cái đầy liên kết hai điều trên lại với nhau: hiệu ứng được thu nhận một cách có phương pháp nhưng nó mở ra cho cái Không thấy được. Trên quan điểm kỹ thuật sử dụng bút vẽ, cái rỗng trong hội hoạ được hiểu một cách tự nhiên là chỗ để trắng trong hình vẽ và gắn bó chặt chẽ với kinh nghiệm lâu đời trong việc viết chữ nho, dầu đó là thủ thuật “bút khô” (căn bút – *ganbi*^c) với cây bút thấm qua một tí mực, hay thủ thuật “bút mòn” có chum lông lụa thưa sắp đặt một khoảng trắng trung gian: cái “màu trắng bay” (phi bạch – *fibai*^d) nằm ngang qua hình vẽ do cây bút được nhấc lên làm cho sự tạo hình thoát ra được sức nặng đè lên nó và để cho nội năng phát triển nó di chuyển được từ phía này sang phía kia (người ta cũng đề cập đến khái niệm này một cách ẩn dụ trong phê bình văn học khi nói đến “cái rỗng giữa các từ” và mức độ ẩn tàng trong ý nghĩa thơ ca). Quả vậy, ta hãy xem những “đường viền” của hình vẽ hay những “nếp nhăn” bên trong bảo đảm cho hình có dáng chắc chắn (Phương Huân – Fang Xun, tr. 53-54) và ta thấy ngay rằng, nhờ có dòng rỗng lưu thông trong lòng cái đầy mà cái đầy bị dồn nén mà tạo ra một “thế năng” làm cho hình dáng thoát ra khỏi chỗ bám víu của nó, do vậy mà giải phóng nó ra khỏi sự sa lầy cá biệt hoá, sự co cụm biến nó thành chi tiết không đáng kể. Nếu vẽ một cây mà “tứ phía dày đặc” chi tiết, “thậm chí vẽ thành công chẳng nữa, ta luôn chỉ có một mặt”, một sắc thái duy nhất. Vì vậy, khi ta vẽ một cây, ta cần cho biến thiên từ rỗng sang đầy, từ

đầy sang rỗng và lúc đó ta sẽ có “tứ phía cùng một lúc sức bật trong việc tạo ra hình dạng”(Phương Huân, tr. 44). Sự biến thiên giữa đầy và rỗng, đồng thời với việc đem lại sự năng động cho hình vẽ, là cái duy nhất tạo ra hình trong điều kiện tổng thể – bằng cách giữ lại cái không thấy được trong lòng cái thấy được – hay nói đúng hơn, trong sự đồng khả năng làm nảy sinh “tâm cỡ lớn” của nó, làm cho nó thoát ra khỏi việc loại trừ đầu chỉ là một góc nhìn riêng biệt.

Vì lẽ đó cái rỗng trong những đám mây và sương mù không phải là phía bên kia lơ mờ làm tan biến các hình dạng về phía chân trời, mà nó thấm đậm cái bên trong các hình dạng, mở các hình dạng ấy ra, thổi không khí vào chúng, giải thoát chúng và làm cho chúng trở nên mơ hồ. Hiệu ứng mơ hồ không phải chỉ khu trú phía xa của viễn cảnh, mà lỗ khoét để gạn lọc của nó hoạt động ngay trong chỗ sâu kín của sự vật để rút ra được khả năng hít thở. Ta hãy xuất phát từ hai nhận định: ai cũng có thể vẽ nên hình các cây hay các tảng đá, và mặt khác, “việc cây bút vẽ đạt tới các phương xa mơ hồ là nhờ vào những đám mây và sương mù”. Nhưng liệu có ai biết rằng những đám mây và sương mù kia “kết nối” và cũng “đi xuyên qua” về bên trong những cây và tảng đá kia? “Cái tổng thể hoà quyện lấy nhau tại một nơi” trong thực hiện tác phẩm với “tinh thần hội hoạ được gạn lọc” (C.K., tr. 264). Bởi lẽ, nếu những ngọn núi, những dòng nước, những khóm cây và những tảng đá được vẽ với “cây bút đầy”, còn mây và sương mù được vẽ với “cây bút rỗng”, thì “cái rỗng sẽ giúp cho cái đầy tiến hoá và cái đầy cũng là cái rỗng”: lúc đó sẽ “có” một linh – khí- sôi- động lưu thông khắp bức hoạ từ phía này đến phía kia^f.

2. Từ đó câu hỏi quay lại giáp mặt với ta: Tại sao ta không sử dụng cái rỗng và cái phi bảo hoà làm nguồn tâm linh ở châu Âu (tại sao ta đã thiên về cái “đầy” của Bản Thể và của Thượng Đế và cho đó là có thực?). Bởi lẽ về cái “rỗng” (*kenon*- tiếng Hy Lạp –LND), triết học Hy Lạp đã với tay tới ngay từ đầu. Trước hết, triết học Hy Lạp không bỏ qua dịp đưa nó vào vấn đề “bản thể”: câu hỏi đầu tiên mà Aristote đặt ra cho cái rỗng là liệu có nên “tin” nó tồn tại hay không, “nó là hay không là” một câu hỏi kiểu điển hình Hy Lạp – câu hỏi thuộc về bản thể học. Tiếp đó triết học Hy Lạp thiết kế cái rỗng theo yêu cầu của kiến thức lí thuyết về tự nhiên: cái rỗng được xem xét theo khuôn mẫu của vấn đề nơi chốn (vì cái rỗng là cái không có gì hết “trong đó”, kiểu như “trong chiếc bình” trống không vậy) và theo quan điểm vật lý (trong lĩnh vực này cái rỗng được nêu ra trước hết để giải thích sự chuyển động các vật thể và các hiện tượng làm loãng hay làm đặc không khí vv.). Aristote quan niệm nơi chốn không phải theo khoảng cách mà theo giới hạn của vật thể bao phủ, hiểu sự chuyển động định hướng của vật thể chỉ theo bản chất nội tại vật thể và đi đến kết luận rằng không có khoảng rộng nào khác, hay không có “kẽ hở” nào ngoài chính các vật thể và do đó cái rỗng “không là” (không tồn tại)². Đúng là cái rỗng không có “nơi” để “là”(tồn tại): từ thời Platon và trước đó từ thời Parménide, nỗi *horror vacui* (sợ hãi cái trống rỗng -tiếng Latinh-LND) chẳng phải đã bám rễ sâu trong tâm tư chúng ta khiến chúng ta chỉ thấy khoan khoái khi xác định được “cái là” (cái tồn tại) và do đó chỉ ưa cái đầy mà thôi đó sao? Chẳng phải là cái rỗng thì vô nghĩa, và chỉ có cái đầy mới thuộc về tính nhất quán đó sao? Dầu cho Aristote có thể chấp nhận rằng trên thế gian này, cái phi -bản thể trà trộn vào những bản thể và phân tán vào đó, ông bất luận

trường hợp nào vẫn từ chối kịch liệt không khoan nhượng đối với cái rỗng: cái rỗng không chỉ là một sự thiếu vắng bản thể mà về phương diện lô gích, nó còn là một điều ngu ngốc.

Có chuyện không nhỏ đối với số phận triết học là cái rỗng chỉ được những nhà triết học đầu tiên của chúng ta thuộc phái duy vật quan tâm xem xét. Phái này đa số bị bêu riếu vì không chấp nhận có tâm linh và coi linh hồn như thuộc tính của cơ thể (Démocrite, Épicure). Nhưng nếu các vị ấy cần đến cái rỗng, thì đó luôn là cái rỗng trong viễn cảnh bản thể – vật lý và chẳng qua để tạo cơ sở cho học thuyết về nguyên tử của họ mà thôi. Đối với họ cái rỗng là nơi không sờ mó được và phi vật chất (Lucrèce nói: *locus inane vacansque* – tiếng Latinh –LND), cái rỗng tồn tại đồng thời như không gian trống giữa các vật thể, làm cho vật thể chuyển động được, và là không gian giữa các khe hở “ngay trong bản thân các vật thể” làm cho vật thể có tính thâm nhập, trở thành loãng hay đặc hơn, có trọng lượng riêng cao hay thấp, có trọng lượng nặng nhẹ khác nhau vv.³. Lucrèce quả thực thừa nhận cái rỗng tồn tại nhưng trên quan điểm vật thể, thậm chí ông dựa vào cái rỗng để giải thích rằng chỉ có vật thể mới tồn tại.

Như vậy về vấn đề “cái rỗng”, nhà triết học (châu Âu) chỉ việc loay hoay chứng minh nó tồn tại hay không, kể thì thừa nhận nó tồn tại, kể thì bác bỏ; nói đúng hơn nhà triết học châu Âu dùng chủ đề này để suy ngẫm, tư biện; cái rỗng trở thành đối tượng đặt câu hỏi tranh luận, nó có qui chế của một giả thiết làm cả một hệ thống phụ thuộc vào nó hoặc nó bị gạt bỏ coi như làm rối loạn sự nhất quán. Vậy mà tại sao sách *Lão Tử* khi xem xét cái rỗng, không có ý tưởng đặt ra câu hỏi về sự tồn tại của nó, thậm chí không nghĩ là có gì để hỏi cả? Tại sao sách *Lão Tử* không nhìn cái rỗng một cách có phương

pháp theo phạm trù nơi chốn, không quan niệm cái rỗng một cách lô gích theo điều kiện chuyển động vật thể vv.? Bởi lẽ có một câu hỏi còn triệt để hơn câu hỏi: người ta nghĩ gì về cái rỗng. Đó là câu hỏi: người ta *nghĩ sẽ nghĩ* gì hoặc *không nghĩ sẽ nghĩ* gì, sẽ đặt ra câu hỏi gì về cái rỗng. Thực tế sách *Lão Tử* vì không tìm cách đặt vấn đề nên không tư biện gì cũng không xây dựng lí luận gì, nó chỉ làm sáng tỏ sự việc. Thay vì nhằm phát triển một kiến thức vô tư, có tính lí thuyết, phục vụ mục tiêu khoa học, được xây dựng trên cơ sở chung của cảm nhận và lí trí – theo phương hướng mà ta được những người Hy Lạp đào tạo – điểm xuất phát của sách *Lão Tử* hoàn toàn khác. Điểm xuất phát đó chỉ dựa trên lợi ích mà ta rút ra được từ cái rỗng, bất kỳ lúc nào, trong những hoạt động mà ta thực thi mọi nơi trên thế gian, rồi tạo ra cho ta một cái mà ta có thể gọi là trí năng kỹ thuật-thực tiễn, dầu sao cũng khác xa với kiến thức lí thuyết và không liên quan gì đến lợi ích sự vật (cái được Heidegger gọi là “sự phân định” – Umsicht, từ việc hiểu “tính hữu dụng” đến “chuyển vận” sự vật, Hantieren^(*)). Vì viễn cảnh mà tư duy Trung Hoa phát triển là viễn cảnh khả năng thực hành trong lòng tiến trình sự vật (viễn cảnh của thế giới tự nó “tiến bước”, tự nó “xoay vần”), sách *Lão Tử* quan niệm cái rỗng chỉ trên góc nhìn về tính hiệu quả của nó và muốn nêu bật cái nguồn bất tận của nó. Nếu sách *Lão Tử không thể* tự vấn về sự tồn tại của cái rỗng, đó là vì nó không ngừng cảm nhận cái rỗng, sự cảm nhận làm tiền

(*) “Nện từng nhát búa, chỉ có thể mới phát hiện “tính khéo léo của bàn tay” riêng cho cây búa”: Tính chất *Zeug* ấy, phạm trù mà sự vật tự mình biểu lộ và thể hiện lợi ích, giúp ta tránh xa khỏi lý thuyết suông. “Chừng nào mà người ta chỉ dừng lại ở chỗ *xem xét*, dầu có sắc sảo đến mấy, “sắc diện” của sự vật, hình dạng sự vật, người ta khó mà phát hiện cái hữu dụng”; “mà việc buôn bán hàng và chế biến hàng không phải cứ nhắm mắt mà làm, nó có cách nhìn riêng của nó để dẫn dắt sự chế biến và đem lại cho nó sự an toàn đặc biệt”(Heidegger, *Sein und Zeit* – Bản thể và Thời gian, ch.15).

đề cho mọi tri thức tạo lập, thậm chí sự cảm nhận ấy xảy ra trước mọi “vấn đề tri thức” mà nó đang thực thi:

*Ba mươi chiếc nan qui tụ vào ổ bánh xe:
nơi không có gì hết,
thì có sự hữu dụng-vận hành của xe (ch.11).*

Cái rỗng của ổ bánh xe (*mediolus*, hay còn gọi là “lọ nhỏ”) là nơi qui tụ các chiếc nan, là cái làm cho bánh xe quay được và như vậy làm cho xe chạy được. Cũng vậy, một căn nhà không thể ở được –thực ra đó chẳng phải là căn nhà nữa-nếu mọi bức vách đều bịt kín. Nhưng nếu ta khoan một lỗ làm cửa ra vào, chọc thủng vài chỗ làm cửa sổ để thở hít và nhìn ra ngoài, thế là nhờ những cái rỗng ấy mà căn nhà thành hữu dụng. Sách *Lão Tử* nhắc lại một câu nói có tính bất di bất dịch vì điều nhận xét mà nó nêu lên chưa có gì vượt được: “Nơi không có gì hết thì có sự hữu dụng (vận hành) của căn nhà”.

3. Hoặc ta sẽ xem thêm kinh nghiệm hay việc làm qua đó hoạt động con người bắt đầu bộc lộ chỗ này chỗ kia, và ta biết rằng điều ấy đã xảy ra vào những thời kỳ đầu của hết thảy các nền văn minh: đó là việc nặn đất để làm thành những cái lọ. Cái lọ rỗng bên trong đó cho ta biết điều gì đây? Từ tính công cụ của cái lọ, Heidegger rút ra bản chất cội nguồn của “sản xuất” (*her-vor-bringen*) và tiếp đó, cứ theo nếp nghĩ chưa tháo gỡ (không thể tháo gỡ được chăng?) của siêu hình học châu Âu, ông tạo nên dạng thức *aletheia* (làm rỗng bên trong) coi như động tác tự-biểu lộ của chân lí: rõ ràng qua cái lọ, “cái gì đó được che giấu đến trong cái gì không che giấu”⁴. Heidegger đưa cái lọ thoát ra khỏi sự trần tục và khỏi sự lãng quên của Bản thể, tôn vinh nó lên đến phẩm cách bản thể học theo đó cái lọ lưu giữ, thu thập và biểu lộ (ba động từ thuộc về dạng thức *aletheia*) cái “Tứ

Tượng”, biểu trưng cho Đất (chất liệu tạo nên lọ), cho Trời (nơi miệng lọ hướng tới), và do đó cho Thiên giới cũng như cho cả Nhân gian ngược lên trời mà tâm niệm. Tóm lại từ cái lọ mà xuất phát cả một cảnh tượng lớn thần thoại-tôn giáo của nhân loại. Hoặc giả Lacan tuy dựa vào Heidegger nhưng chuyển sự suy ngẫm về chân lí sang suy ngẫm về nghĩa, đã dẫn nhập cho cái biểu đạt trên thế gian qua hình ảnh cái lọ nặn từ đất. Cái lọ sẽ là “cái biểu đạt thuần túy”(signifiant pur) vì nó tạo ra cái rỗng, vì là cái biểu đạt của cái rỗng, nó không có cái được biểu đạt (signifié) riêng nào cả. Như vậy thì “cái rỗng và cái đầy được cái lọ du nhập vào một thế giới và bản thân thế giới này chưa từng có điều đó”. Vì cái rỗng mà cái lọ du nhập vào thế giới tự nó chỉ là biểu hiện của cái rỗng chủ yếu tạo ra những cái rỗng khác, cái lọ được làm ra để biểu trưng cho “Điều Ấy”, tức là “cái rỗng trong lòng cái thực”^(*).

Thế nhưng, nếu cái lọ kia được nặn từ đất ra không còn là hình ảnh của cái gì hết, cũng không mang biểu tượng gì hết, nếu ta ngừng việc tìm tòi giải mã trong nó và coi cái rỗng của lọ chỉ là hữu dụng thì sao? Liệu có còn “mô típ” nào (để phát triển, để đặt câu hỏi) và cái lọ kia có thể tiếp tục là nguồn cảm hứng – gây tò mò- cho tư duy được chăng? Tốt nhất là nói ngay rằng, nếu tôi cố đi sâu vào Heidegger và

(*) “Và đó là tại sao người thợ gốm, cũng như anh mà tôi đang chuyện trò đây, dùng tay nặn ra cái lọ xung quanh cái rỗng, nặn ra *ex nihilo* – từ trống không, tiếng Latinh, LND- như một vị tạo hoá trong huyền thoại, từ cái lỗ trống”⁵.

Lacan kết thúc sự triển khai trên bằng cách qui chiếu kì lạ về Lão học mà ông coi như một thứ minh triết của “sự từ bỏ”, minh triết này cho rằng mọi công trình đều có hại “đến mức chỉ cho phép sử dụng cái lọ dưới dạng cái thìa”. Lacan đã không thấy được rằng cái không –hành động (vô vi) của phái Lão học đáp ứng lại lô gích của tính hiệu quả (đề cao cái rỗng để phát huy tối đa hiệu ứng cái đầy), chứ không phải quay lưng với thế gian và coi mọi công trình là có hại.

Lacan trước khi dự kiến xem xét Lão Tử , đó là do tôi thấy cần phải đi vòng và cần phải dẫn ra những điều phức tạp, coi như những điều tương phản, để một khi đi vào sách *Lão Tử*, ta chỉ còn thấy một câu nói giản đơn, không có sự dàn cảnh nào hết, lại còn tránh gây ra đối lập, kể cả những sự căng thẳng nhỏ nhất; vì vậy mà không có sự hạn chế về nghĩa cũng không sáng chế gì thêm. Ta có nguy cơ ít ra là để những cái đó tuột khỏi tầm tay: quả vậy có cái gì khó nắm bắt hơn là cái không - được - xây - dựng, cái không - liêu lĩnh, và ở đây có cả cái không-đặt- ra, cái không-đưa- ra (vì đã loại trừ hết mọi “tính chủ đề”)? Bởi lẽ đối với cái lộ nặn từ đất ra sách *Lão Tử* không rút ra điều gì về phương diện mang sinh khí cho Bản Thể cũng như về phương diện phá bỏ ý nghĩa (Bản Thể và Ý Nghĩa hay Bản Thể rồi đến Ý Nghĩa, hai ảo ảnh triết học -đầy kịch tính nhưng phong phú - của “Phương Tây”). Sách *Lão Tử* ngay từ đầu đã tự giải ước với cái gọi là khả năng của cái lộ làm hiện thân cho huyền thoại cổ xưa của chúng ta về tạo hoá; như vậy cái lộ đó được nói tới không nhằm đến sự phát huy bản thể học của sự vật đang hình thành, cũng không nhằm giải đáp câu đố về *nihil* (hư vô) và Cội Nguồn. Châm ngôn của Lão Tử , được nhắc lại ngắn gọn sau hai thí dụ cụ thể (thí dụ về nan xe và thí dụ cái lộ -LND) không gợi ra câu hỏi nào, không mở ra cho sự biện minh nào, che chở cho ta khỏi sự thi ca hoá-thiên nhiên hoá (kiểu Heidegger), khỏi bị sự không tưởng tượng được về “Điều ấy” và “cái lỗ trống” quấy rầy:

*Nặn đất thành một cái lộ:
nơi không có gì hết,
thì có sự hữu dụng-vận hành của lộ (như đã dẫn)*

Cái lọ được để nguyên trong trạng thái công cụ thuần túy và vì không có bình diện nào khác vượt qua hay kìm hãm tính công cụ ấy, vấn đề ở đây nói đúng ra cũng không còn là vấn đề công cụ nữa (từ ngữ công cụ trở thành nô na không có tính thuật ngữ nữa). Đơn giản ở đây có một hiệu ứng liên tục (kín đáo) hoạt động qua cái rỗng: do cái rỗng mà thành lọ che chắn đó, cái lọ chứa được các vật và hữu dụng. Về phương diện ấy, cái lọ không biểu trưng cho cái gì hết (kiểu cái phát hiện, cái biểu đạt vv.), nó không qui về cái gì hết cũng không là hiện thân cho cái gì hết (ngay cả Tạo vật); nó không làm biểu tượng cho cái gì cũng không đi vào trong một cấu trúc hay một phép chứng minh nào. Nó không tạo ra một *sự cất cánh* tưởng tượng nào. Sách *Lão Tử* níu chặt vào chỗ ấy: cái lọ nhờ được trống rỗng bên trong và thoát được phía miệng mà nó thành hữu dụng như cái lọ. Cái *rỗng-thoát* ấy xác định được nó một cách đầy đủ. Nó hữu dụng-vận hành như cái rỗng của ổ bánh xe giúp bánh xe quay và như cửa ra vào, cửa sổ làm cho căn nhà ở được.

Từ ba trường hợp thuộc loại điển hình tối đa, chứ không phải chỉ là ba hình ảnh thông thường, cái ổ bánh xe, cái lọ, cái căn nhà, sách *Lão Tử* kết luận bằng một câu mà nếu nhìn từ phía bản thể học thì không hiểu nổi:

Vì vậy, ở cấp độ cái có, nó có giá như lợi ích; còn ở cấp độ cái không có, nó có giá như hữu dụng-vận hành.

Vương Bột giải thích rằng cái có giá như lợi ích ở giai đoạn *có* trong mọi trường hợp “dựa vào” cái có giá như hữu dụng-vận hành ở cấp độ *không có* (cũng vậy, như ta đã biết, cái gì có hình dạng cần phải dựa vào cái vô hình). Tức là, nói khác đi, nếu diễn đạt bằng các thuật ngữ *rỗng* và *đầy*, cái

không có của cái rỗng biểu hiện như là nguồn của hiệu ứng đang phát huy ở giai đoạn *có*, giai đoạn tạo nên cái đầy. Quả vậy, ta hãy trở lại lúc ta biết tạo ra không phải hai cấp độ bản thể, mà hai giai đoạn của tiến trình sự vật, giai đoạn *cái có* dành cho việc thực tại hoá từng sự vật và giai đoạn *cái không có* thuộc về Vốn phi biệt hoá. Sách *Lão Tử* nói rằng trong lợi ích riêng biệt mà ta rút ra từ cái rỗng được khoét trong ổ bánh xe (hay trong nắm đất tạo nên cái lọ, hay trong các bức tường căn nhà) ta thấy nổi lên khả năng hữu dụng – vận hành (khái niệm *dụng-yong*⁸) phân tán khắp nơi và do đó luôn luôn hành động như Vốn phi biệt hoá của “đạo” hay của Tiến trình. Bởi lẽ khi ta khoét lỗ ở ổ bánh xe, nặn một cái lọ, hay khoét một cửa sổ trên tường, ta cho khả năng hiệu ứng hoạt động trên một phương thức cá biệt hoá để tạo ra cái rỗng, cái chủ yếu để giao lưu và muốn giao lưu thì phải phi bão hòa nhằm siêu thoát và phát triển. Trên cơ sở ấy, qui chế hoàn toàn lệ thuộc của cái đầy suy cho cùng phải lộ ra: cái đầy không chỉ được thực tại hoá qua cái rỗng (hay phi thực tại hoá trong cái rỗng) mà thể hiện trọn vẹn hiệu ứng của nó bằng cái rỗng và qua lỗ trống-chỗ hở của cái rỗng.

4. Cái rỗng đến từ sự khoét lỗ trên cái đầy cũng như cái đầy sinh ra từ miệng hở của cái rỗng. Như vậy thay vì tạo nên hai tính chất hay hai trạng thái đối nghịch, tách biệt với nhau, rỗng và đầy thuộc cấu trúc đối ngẫu và cái này tồn tại nhờ cái kia. Sách *Lão Tử* nói: “cái có sinh ra cái không có và ngược lại”(ch.2). Ở Trung Quốc, vẽ là thực hiện thao tác chủ yếu sau: bằng cách khoét lỗ vào cái đầy của bức vẽ, cái rỗng được tạo nên như vậy trên lụa hay giấy làm xuất hiện cái căn bản phi biệt hoá sự vật (đi ngược lên giai đoạn cội nguồn của “cái không có”). Cũng như vậy, cái đầy của bức vẽ được thực tại

hoá thành “cái có” từ cái rỗng cốt yếu và xuất hiện từ đó, vẫn không ngừng lan toả và triển khai và thoát ra từ cái rỗng thay vì định hình và vật hoá mãi mãi. Những phát biểu về vấn đề này nối liền và đan chéo lấy nhau. Cần phải đồng thời “tìm cái đầy trong lòng cái rỗng” cũng như “cho cái rỗng vận hành trong lòng cái đầy” (C. K., tr. 241). Hoặc giả, nếu “cái gì rỗng thì ta biết cách làm cho nó đầy” cũng như “cái gì đầy, ta biết cách làm nó rỗng”. Như vậy sẽ có những “vết” của cây bút vẽ “làm đầy” bức họa, nhưng không nơi nào những vết đó được cảm nhận như những “lối mòn”: chúng không sa lầy cũng không bị mắc kẹt trong sự hiện diện, mà ngược lại, chúng được cái rỗng xuyên suốt nên lúc nào cũng trên đà tiến bước, lúc nào cũng sôi động; người ta chỉ còn thấy về tổng thể đó là “một bầu không khí tâm linh sinh động”. Đó là lời kết luận của nhà bình chú (C.K., tr. 266). Và đó cũng chính là điều cốt yếu trong sự hình thành cấu trúc tư duy, nhằm phi-bản thể hoá nhờ thao tác cái rỗng mà hội họa đã cho bằng chứng rõ ràng: trong khi cái rỗng mà nền triết học Hy Lạp tư biện chỉ cho phép nhiều nhất là giải thích sự vận động các vật thể (hay giải thích tỷ trọng, trọng lượng vật thể...) trong chiều hướng luôn luôn thuộc về trật tự thiên nhiên và tính nguyên nhân-hệ quả vật lí, thì cái rỗng mà nền hội họa Trung Hoa thực thi đã *rút ra được* cái tâm linh từ việc khoét bỏ hình dạng, phi bảo hoà và gạn lọc cái đầy. Cái rỗng mở cái tự nhiên ra cái tâm linh, tương tự như mở cái thấy được trên cái Không thấy được mà cái không thấy được ấy chẳng phải chút nào siêu-nhiên cả. Quả vậy, gợi lên vài chuyện bí hiểm khó tả, hoặc giả lạc lối vào một chủ nghĩa tâm linh đáng ngờ là điều vô ích, bởi lẽ cái tâm linh này chỉ đến từ những qui trình hành động và không tách ra khỏi nét vẽ nhẹ nhàng của bút

lông cũng như khỏi mực pha khá loãng. Cái tâm linh này không phải là ảo ảnh của tinh thần, mà là kết quả của thao tác thực tiễn, thậm chí cả điệu bộ nữa, tiến hành một cách “kỹ thuật”, coi như hiệu ứng đơn thuần.

Chẳng hạn về việc vẽ cây cối và những tảng đá, “Nét vẽ khi thưa khi dày, cái rỗng sinh ra cái đầy rồi cái đầy sinh ra cái rỗng” và như thế ta đã nắm được cái “lô gích của hội hoạ”. Vì vẽ là đồng thời lấp cái rỗng và gạn lọc bớt cái đầy, một khi ở bình diện trước cây cối và các tảng đá đã “đầy” thì ta cần “phát huy cái rỗng” bằng cách vẽ thêm nhà thêm mái. Ngược lại, một khi ở hậu cảnh núi non và bờ đá đã “đầy” thì ta cũng cần phát huy cái rỗng bằng cách lần này dùng mây và sương mù (C.K., tr. 319). Một kỹ thuật như vậy, tính đến mối tương quan giữa hai bình diện, tạo khoảng cách giữa các bình diện ấy, khiến cho cây cối và các tảng đá ở bình diện sau “có chiều sâu đáng kể”. Tuy nhiên trong trường hợp đó, liệu còn nói được đến “cái rỗng” nữa hay không? Bởi lẽ nhà lí luận lưu ý rằng nhà và mái hiện ra giữa cây và đá “cũng thuộc về đầy”; cũng vậy, giữa sương mù và mây “vẫn có cái đầy”. Tuy nhiên, những mái nhà và những đám mây khoét vào giữa cây cối hay các tảng đá hay những đỉnh núi làm chúng tách xa nhau ra: những mái nhà và những đám mây ấy, thay vì “bịt kín” hình vẽ bằng sự hiện diện của chúng và trở nên mờ đục, chúng đưa cái khiếm diện đến cho cây cỏ hay những tảng đá, giải thoát chúng khỏi cái đầy ì ạch, làm chúng lan toả thanh thoát và gạn lọc.

Thanh thoát-gạn lọc: tôi từ nay gắn bó với hai từ đó, cả hai kết hợp với nhau để nói lên cái chức năng xuyên nối – cá nhân của *sự giải ước*, và do đó cũng là của sự vượt quá (tức là có tính tâm linh). Với sự vượt quá này, cái khả năng chính là

cái bị bỏ rơi, tức là không nghĩ tới theo phạm trù “bản thể”. Bởi lẽ người ta cảnh báo cho ta rằng cái rỗng không lắng lặng tự bó mình vào “nơi không có gì hết”, tự đóng khung trong cái rỗng như cái đầy tự đóng khung trong cái đầy; không có cái tự thân của cái rỗng cũng như không có cái tự thân của cái đầy. Cái rỗng không phải là cái thực thể (ngay cả thực thể phủ định như cái hư vô), nhưng nó là nhân tố hành động: nó là cái khoét trống-loe ra, qua đó mà cái đầy thoát ra khỏi cái bao bọc để lan toả. Cũng nhà lí luận trên (C.K., tr. 320) ghi nhận rằng, trong những tranh phong cảnh về sơn thuỷ, núi làm nên yếu tố chính nên là cái đầy, còn nước là cái rỗng. Nhưng trong những tranh vẽ cảnh làng mạc bên bờ sông, nước lại là cái đầy trong khi bờ sông và sườn núi lại là cái rỗng. Vì vậy, khi vẽ những bờ sông mờ mờ, lưa thưa mấy nét, -vừa “bằng phẳng vừa hơi hợt”-, -vừa “xa xôi vừa nhạt nhẽo”-là khi người ta muốn làm toát lên cái mệnh mông của sông nước, nhờ vào chỗ khoét trống trên bờ mà “cái đầy” của nước lan toả vô hạn.

Bây giờ ta tóm tắt lại trong ba điểm những gì tạo ra sự tương hỗ giữa cái rỗng và cái đầy và làm ta khám phá từng bước nghệ thuật vẽ (C.K. tr.483). 1-Thoạt tiên đó là sự lệ thuộc cái này vào cái kia, cái đầy do cái rỗng mà có. Nếu người ta “biết được” rằng chỗ nào không có mực mà cũng chẳng có nét vẽ là chỗ rỗng, thì người ta tỏ ra không hiểu rằng “chỗ đầy” là chỗ “không tách ra khỏi cái rỗng được”. Thực vậy, một khi cây bút chạm vào giấy, nhờ sự biến thiên từ rỗng sang đầy, từ đầy sang rỗng mà nét bút “trở nên sôi động”, còn khi vẽ cả thể gian nữa thì sinh động biết chừng nào. 2-Sự lệ thuộc nói trên không phải đến từ bên ngoài mà

hoạt động ngay bên trong, khiến cho các phạm trù đảo ngược với nhau: cái rỗng thành cái đầy, cái đầy thành cái rỗng. Bởi lẽ người ta “ít ai biết được” rằng chính “nơi nào chẳng có mực cũng chẳng có nét bút nào” mới là “đầy”: đầu cây bút chẳng chạm vào giấy ở nơi ấy, cái nghĩa-ý định “lại thấu đạt”. Cũng vậy, “nơi nào rỗng, ấy là đầy”, do đó, xuyên qua toàn bộ bức hoạ, “mọi thứ toát lên một bầu không khí tâm linh”. 3-Cuối cùng từ những điều ấy suy ra rằng cái rỗng và cái đầy hỗ trợ lẫn nhau, cái đầy dựa vào cái rỗng làm căn bản cho hiệu ứng: những nơi mà mây và sương mù che khuất cảnh vật làm ta tưởng là khoảng rỗng và khoảng trắng thì cần “phải hiểu một cách cực kỳ sâu sắc “rằng những làn hơi lan toả lãng đãng kia “đưa tầm nhìn ta ra xa” và những làn hơi dùng để tạo ra khoảng trắng kia “mượn cái rỗng” để “thực hiện cái đầy”; cũng những làn hơi ấy, khi lượn lờ trôi nổi trên núi non rừng rậm làm nổi lên địa hình, tạo ra thung lũng và muôn màu muôn vẻ của phong cảnh.

5. Thế là việc đối chiếu sự lựa chọn cách vẽ tâm linh của Trung Hoa và của châu Âu dẫn chúng ta vượt ra ngoài lĩnh vực hội hoạ. Đó là chuyện xem xét lại quan niệm về cái mà ta vẫn cho là “tâm linh” và trông chờ ở tâm linh sự sản sinh và trí năng của nó, một khi đã lược bỏ hết những thứ mơ hồ lặt vặt để trở thành “quan niệm”. Hội hoạ, trong thực hành, đã gắn liền hai nhân tố trên. Cũng vậy, trong khi khai thác những nguồn tạo hình dạng và các hình vẽ nhằm vượt qua giới hạn cái thấy được để thâm nhập cái không thấy được, hội hoạ không bó hẹp trong việc khám phá ra một cấu trúc khả dĩ của cái mà ta thường gọi khái quát là “thế giới” hay “cái thực” trong chừng mực khả năng tối đa về cách gọi, mà cho cấu trúc đó vận hành, thử nghiệm nó, thực nghiệm nó rất

cụ thể. Hội hoạ làm cho ta có thể “sờ mó” cái không thấy được một cách hiệu quả nhiều so với mọi diễn ngôn.

Thế thì liệu ta có thể xử lí “cái tâm linh” một cách khái quát như vậy không? Bởi lẽ nếu ta lập ra danh sách các phương tiện mà hội hoạ châu Âu sử dụng để thể hiện cái tâm linh, ta sẽ thấy chúng nhiều đến mức nào? Đó phải chăng là những tia ánh sáng chiếu thẳng lên đôi vai chùng xuống của một tu sĩ già, hoặc giả đó là vầng hào quang trên đầu các thánh, hoặc đó là những đôi cánh lớn với lớp lông vũ dày hay thưa của các thiên thần? Tính tượng trưng ở đây chỉ theo ước lệ và tự hạn chế vào môn hình ảnh tôn giáo trong đó cái tâm linh không thể được biểu thị một cách trực tiếp. Sự sắp đặt các nhân vật, cũng như sự lựa chọn tùy tiện các kích thước hoặc dùng lớp vàng thếp để biểu thị ánh sáng, kể cả những « hình ảnh khập khiễng » làm cho khó mà nhầm lẫn hai bình diện người và thần thánh, tất cả đều là qui tắc pháp điển hoá hướng tới sự chiêm ngưỡng, nếu không muốn nói sự tôn sùng. Hoặc giả người ta còn dùng bức màn mây để tách biệt một thực thể nào đó coi như vô hình vì thuộc về thần thánh ra khỏi các nhân vật khác trong bố cục của tranh – qui trình này cũng đã được xếp loại (Lessing, *Laocoon*, ch. XII). Trong không biết bao nhiêu tranh nhà thờ, hai phạm vi này đặt liền kề và tách rời nhau thành phía trời và phía đất, đúng theo bản thể học cổ điển giữa cái hữu hình và cái vô hình, *orata* và *noeta*. Còn nếu phương thức tranh về thần thánh không được sử dụng thì hội hoạ cổ điển, thoát tiên là hội hoạ thể hiện các nhân vật lịch sử, sẽ biểu đạt cái tâm linh bằng những nét về thể chất và thái độ, biến tâm linh này thành tâm linh tâm lí. Nói cách khác, hội hoạ thể hiện linh hồn qua thân thể, hoặc “cái bên trong” bằng “cái bên ngoài”. Theo một điều ẩn dụ lớn

của châu Âu nói rằng thân thể là cái gương soi của linh hồn, cái không thấy được không còn được biểu hiện bên cạnh cái thấy được nữa mà xuyên qua cái thấy được: Orphée (Hoàng tử trong thần thoại Hy Lạp, có khả năng mê hoặc các loài thú vật -LND) được vẽ mặt ngẩng lên trời, đôi mắt đắm đắm, xa vắng, nhập định. Léonard (de Vinci -LND) không muốn coi tinh thần là lĩnh vực riêng của thơ ca, mà đòi đó phải là địa hạt của hội hoạ nữa, thậm chí còn coi hội hoạ về tâm linh phải chủ yếu hơn hội hoạ về phong cảnh thiên nhiên. Thực tế Léonard không có quan niệm gì khác hơn về thể hiện hoạt động tâm linh thông qua những "vận động của cơ thể"⁶. Quả thật có cách gì khác nữa không ? Liệu người ta có cách gì khác là coi cái này như cái kia ("thân thể" và "tâm hồn", "con mắt" và "tinh thần") ? Về điểm này, Cézanne cũng không nói gì hơn^(*).

Kỳ thực hội hoạ châu Âu không dừng lại đó, thậm chí chưa bao giờ dừng lại đó. Hội hoạ châu Âu không ngừng hoạt động theo hai nguồn cung ứng, hình dạng và màu sắc, nhằm mở rộng chúng, làm cho chúng thậm chí đi vượt qua giới hạn, thay đổi tỷ lệ, kéo giãn thân thể, thanh lọc đường nét; tóm lại, giải phóng hình dạng ra khỏi sức nặng và cái câm lặng mà nó bị giam hãm, vì ý muốn vẽ cho thật giống (không thể nào thực hiện được). Bằng cách làm cho hình dạng bị biến dạng, tức là làm sao để hình dạng không bị gò bó vào hiện thực, thậm chí giải thoát nó khỏi mọi qui chiếu khách quan và làm

(*) Thậm chí còn nhấn mạnh hơn nữa bằng một giọng câu kinh : « Người ta không vẽ tâm hồn. Người ta vẽ thân thể. Và một khi thân thể được vẽ xong xuôi trót lọt thì xin kiếu !, tâm hồn, nếu những thân thể kia mà có thì tự nó toả sáng và xuất hiện »(Joachim Gasquet, *Cézanne*, sách đã dẫn, tr. 164).

cho nó "trừu tượng" đi, hội hoạ đã cởi trói cho hình dạng, phát huy nó và tâm linh hoá nó. *Những người phụ nữ đang tắm* của Cézanne như bị hút lên trên vì chuyển động tiến của tam giác: "một hình dạng hữu cơ càng được đẩy về phía hậu cảnh, cái trừu tượng càng được tôn lên bình diện phía trước" và có được sự cộng hưởng tâm linh - và như vậy, hội hoạ tiến gần tới tính tâm linh thuần túy trong âm nhạc. Nguồn cung ứng kia là màu sắc, mỗi màu sắc toát ra một sự cộng hưởng bên trong, một nội khí: màu vàng, có "tính phát xạ", tạo nên một chuyển động lệch tâm và tiến về phía mắt. Màu xanh lơ, ngược lại, do chuyển động đồng tâm có xu thế tiến ra xa khỏi mắt, rồi tái sinh - cứ thế con mắt như bị cái vàng "xuyên thủng" và dường như "chìm đắm" trong cái xanh lơ. Đó là cuộc chiến không mệt mỏi giữa thiên và địa, giữa Vật Chất và Tinh Thần. Hoặc giả, màu vàng có tính "kích thích", áp đặt lên các giác quan sức nặng của mình; ngược lại màu xanh lơ, thanh thản, "thu hút" ta về "chốn vô biên" (theo Kandinsky), những điều ấy làm trỗi dậy trong con người "sự tiếc nuối cái Thuần khiết" và "cái siêu cảm tột cùng"(*)

(*) Điều cho phép Kandinsky lí giải một cách mạnh mẽ như vậy đối với tâm linh "trong nghệ thuật nói chung và trong hội hoạ nói riêng", đồng thời đưa ra quan niệm còn táo bạo hơn theo kiểu chỉ đạo, thậm chí còn mang tính tiên đoán về cuộc phiêu lưu tương lai của hội hoạ, đó là do ông dựa vào đức tin Ki-tô giáo chính thống và cố thủ trong một vị trí bất khả xâm phạm. Bởi vậy, ông không màng gì điểm qua một cách cẩn trọng những phép đối ngẫu cổ xưa của chúng ta, có công phá bỏ lần lượt các phép ấy, đặt đối lập càng trực diện càng tốt cái "thuần khiết" với cái "không thuần khiết", cái "đời thường" với cái "ngoại cảm", cái "thần thánh" với cái "nhân quần" v.v... Ông loại bỏ dứt khoát những sự tù mù của chủ nghĩa duy vật và kêu gọi cho sự lên ngôi (của Linh hồn, Tâm linh, Thần thánh-những thứ đồng nghĩa với nhau), điểm đến mà toàn Nhân loại nhắm tới từ lâu.

So sánh với những điều trên, quan niệm về tâm linh rút ra từ những sự kết hợp giữa cái rỗng và cái đầy trong hội họa Trung Hoa đúng là gợi mở cho ta nhiều thứ, bởi vì quan niệm này không giả định phải phá vỡ bình diện nào, cũng không cần đến Đức Tin nào. Trong quan niệm ấy cái tâm linh không phải là đối tượng cho kỳ vọng đạt mục tiêu nào, cũng không phải là cái nắm bắt biểu tượng. Người họa sĩ Trung Hoa nói, hay đúng hơn là thực hiện dần trải nét vẽ, khoét vào cái đầy và để cho cái rỗng hoạt động trong cái đầy, để *trên thực tế (de facto)* – tiếng Latinh -LND) đạt đến sự vô hạn^h. Ta chẳng cần tìm cách thể hiện cái tâm linh qua việc nêu ra một bình diện khác, hay thậm chí chỉ biểu đạt nó bằng cách dẫn màu sắc và hình dạng đi thật xa đến tận giới hạn của chúng. Ta chỉ cần làm rỗng cái đầy-làm đầy cái rỗng thì đã tạo sinh cái tâm linh rồi (quan điểm về tiến trình và tính hữu dụng luôn đứng hàng đầu). Bởi lẽ, khi để cho cái khiếm diện xuyên suốt, cái hiện diện sẽ được gạn lọc và hé nở. Từ chỗ trì trệ, cái hiện diện trở nên năng động và cái tâm linh sinh ra đó có tính cụ thể (theo ý nghĩa rằng nó đến từ sự cụ thể hoá-phi cụ thể hoá. Cái tâm linh là *cái thanh thoát*, như ta nói về sự thanh thoát của bút vẽ đặt đối lập với cái đầy của bản chữ viết bù cho nó; hoặc giả nó là *cái pha loãng*, như trong tranh thủy mặc, khi mực hoá trong thì để lộ cái căn gốc).

Trước đây tôi có bày tỏ sự thận trọng phải đối phó với thuật ngữ hệ trọng – cái tâm linh – trong quá trình nghiên cứu, nay đến lúc tôi phải làm rõ quan niệm về tâm linh rút ra từ thực tiễn hội họa Trung Hoa dựa trên cái rỗng và cái đầy tách biệt một cách tuyệt đối với truyền thống bản thể - tôn giáo trong hội họa phương Tây như thế nào. Nhưng liệu có thể do thực tiễn ấy mà hội họa Trung Hoa không biết đến cái

cao cả chẳng? Bởi lẽ vì cái tâm linh có được từ việc làm rỗng - thoát không thuộc về qui chế Bản Thể (của tinh túy hay linh hồn) giả định một sự phá vỡ bình diện, mà chỉ hoàn toàn thuộc về hiệu ứng hoạt động của nó, qua sự phi bão hoà và lưu thông, sự hít thở trong tâm linh hướng về cái Phi biệt hoá không thoát ra khỏi lô gích hàm của tiến trình sự vật. Như vậy ở đây không có linh hồn mà là “sự sôi động” - cái đầy thở được do có cái rỗng; cái rỗng đem lại trường hành động cho sự vật, khiến chúng không bị giam hãm để khô cằn trong bản thân chúng nữa, mà nhờ vào tính thanh thoát, chúng lan toả và tiến về vô tận. Vậy mà chính hiệu ứng này, như nhiều danh ngôn cổ xưa về tư tưởng Trung Hoa chỉ rõ, được tâm linh phát huy trong lòng ta: hoạt động để xác định tâm linh là (và chỉ là) “làm cho lưu thông” (thông viết trí)¹, tẩy hết mờ đục, “xuyên suốt” và tiến ra xa hơn.

Những sự kết hợp cái rỗng và cái đầy, khi mang lại cho ta một cung cách khác để nắm bắt cái tâm linh, mở cho ta con đường tư duy xem cái tâm linh *vô thần* là như thế nào, tức là thứ tâm linh được khẳng định mà không cần gán vào một hình ảnh *theo* (thần thánh) nào, không bám víu vào một điều siêu nhiên tức là phá vỡ cái bình diện cụ thể cảm nhận được bằng giác quan. Mối quan hệ của ta với sự hiện diện cũng từ đó mà thành mơ hồ. Bởi lẽ ngược với sự hiện diện lấp đầy mà chúng ta thừa hưởng từ bản thể – thần học và xuất hiện lần lượt theo danh sách cứu thế như mê li, hùng tráng, khủng khiếp: Con Mắt nhìn thấy, “Mặt nhìn mặt”, Chúa trong ta, “vật” ở đó, *Dasein*... (tiếng Đức –LND), bỗng nhiên tư duy Trung Hoa làm xuất hiện một sự hiện diện – sa lầy, bác bỏ hẳn sự hiện diện-vinh hời (được soi sáng) nói trên. Sự hiện diện-sa lầy này khô cằn chứ không còn ban niềm cực lạc, bóp nghẹt chứ không đưa lại niềm sung mãn. Không còn là hiện

diện kỳ diệu nữa mà là sự hành xác. Cái lấp đầy gây ngột ngạt. Bởi lẽ Trung Hoa đã từng không biết đến cái tuyệt đối trong Tình Yêu, thế mà Tình Yêu, chẳng phải để phát triển, đòi hỏi một chỗ dựa bản thể – thần học, trong khi vượt qua tiến trình sự vật đến Bản Thể, đến Vĩnh Hằng, đến Thánh thần đó sao? Nhưng chừng nào mà sự hiện diện kết lại, còn “vật” thì đông cứng trong khi mọi thứ phải diễn tiến dưới sự trị vì của “đạo” (*tao*), thì sự qui định trước là đức, sau là mỹ đối với vật cũng như đối với hình dạng sẽ không đóng khung vào vật và dạng, cũng không loại bỏ vật và dạng. Hội họa cũng như minh triết thuộc về phạm vi không-gắn bó không – bỏ rơi; theo một châm ngôn về đời sống nhưng cũng thấy trong những sách vở nghiên cứu hội họa thì đó là không “rời” không “dính”.

VII

KHÔNG RỜI KHÔNG DÍNH

1. Có một lập luận, qui hồi kiểu tam đoạn luận, thuộc phép suy diễn bản thể học và thành công trong việc xác định bằng liên tưởng khả năng của “cảnh lớn” (đại tượng). Lập luận ấy trong bước triển khai đã nêu rõ mối quan hệ cần tạo lập với hình dạng và với cái cụ thể. Trên cơ sở ấy nó dự báo điều kiện cho sự không - sa lầy và sự không - bỏ rơi trong hội hoạ. Lập luận ấy do Vương Bột – Wang Bi (thế kỉ thứ III) đề ra vào đầu tập sách nghiên cứu về *Lão Tử* (*Lão Tử trích lược – Laozi zhilue*).

Quả vậy, ta đưa ra đây vài lời tóm lược. Từ nay trở đi ta đã nắm được rằng “cái từ đó” xuất hiện mọi chúng sinh cũng như cái từ đó hiệu ứng được thực hiện nhất thiết phải có nguồn gốc ở đầu nguồn trước khi cái cụ thể phân liệt, trong giai đoạn của “cái không có” (chưa thực tại hoá) thuộc về Vốn phi biệt hoá – hài hoà hoá của Tiến trình. Chính cái đó, về phần cuối cái cảm giác được và thoát ra khỏi cảm nhận của ta vì không để cho thực tại hoá thành một cá thể làm ảnh hưởng đến cái kia, cái đó về phương diện cảnh thì “vô hình”. Còn về phương diện âm thanh, nó chỉ là “một âm giảm thiểu”. Như vậy, nếu cảnh có một hình dạng cụ thể-riêng

biệt, ta đã biết rằng đó không thể là “cảnh lớn” (đại tượng). Hoặc giả nếu âm thanh triển khai thành một âm, thực tại hoá và loại trừ các âm khác – là nốt nhạc nào đó chứ không phải nốt khác – do hiệu ứng phân liệt ấy mà nó không thể là “âm thanh lớn” (đại thanh) bội âm được. Tuy nhiên, ta cũng phải nhận thấy rằng nếu nhiều cảnh đặc thù không có hình dạng, thì cái “cảnh lớn” không có khả năng triển khai được; hoặc giả nếu nhiều nốt nhạc khác nhau không được tạo ra, thì cũng không thể xuất hiện cái “đại thanh” bội âm được. Do đó, ta thấy cần thiết là nhiều cảnh đặc thù phải có hình dạng, miễn là trong những hình dạng ấy không có gì “đứng ra khống chế”^a, và cảnh lớn có thể triển khai. Hoặc những nốt nhạc khác nhau có thể được sản sinh, miễn là tinh thần không “chăm chăm vào đó”^b, như vậy thì đại thanh có thể xuất hiện¹.

Ba thời điểm ấy nối kết với nhau trong phép chứng minh: 1) một mặt, cái cảnh lớn thực tại hoá thành một hình dạng cụ thể cá biệt - và chỉ có thế - không thể là cảnh lớn được, vì nó không lưu giữ trong nó tính đồng khả năng làm cho nó trọn vẹn. 2) nhưng mặt khác, cái cảnh lớn không thể bỏ qua việc lấy hình dạng cụ thể để tồn tại; do đó 3) điều kiện để có cảnh lớn là nó được thực hiện thông qua cái cụ thể, nhưng nó không được để cho cái cụ thể về hình dạng khống chế; cũng vậy, tinh thần tích tụ và gắn bó với cảnh lớn không rơi vào chỗ thiên vị mà để mất đi tổng thể bội âm. Bởi lẽ ngoài việc hình dạng và âm đi song song, chúng còn kết hợp với nhau để nói lên điều kiện có được “cảnh lớn” (đại tượng) trên bình diện hiện tượng (tượng – *xiang* vừa có nghĩa là cảnh, vừa có nghĩa hiện tượng). Nếu cảnh mà bị cái cụ thể “khống chế” và “điều khiển” bên trong thì nó sẽ vật hoá. Hoặc giả, đối ngẫu lại, tinh thần mà “chăm chăm” và “tập

biệt, ta đã biết rằng đó không thể là “cảnh lớn” (đại tượng). Hoặc giả nếu âm thanh triển khai thành một âm, thực tại hoá và loại trừ các âm khác – là nốt nhạc nào đó chứ không phải nốt khác – do hiệu ứng phân liệt ấy mà nó không thể là “âm thanh lớn”(đại thanh) bội âm được. Tuy nhiên, ta cũng phải nhận thấy rằng nếu nhiều cảnh đặc thù không có hình dạng, thì cái “cảnh lớn” không có khả năng triển khai được; hoặc giả nếu nhiều nốt nhạc khác nhau không được tạo ra, thì cũng không thể xuất hiện cái “đại thanh” bội âm được. Do đó, ta thấy cần thiết là nhiều cảnh đặc thù phải có hình dạng, miễn là trong những hình dạng ấy không có gì “đứng ra khống chế”^a, và cảnh lớn có thể triển khai. Hoặc những nốt nhạc khác nhau có thể được sản sinh, miễn là tinh thần không “chăm chăm vào đó”^b, như vậy thì đại thanh có thể xuất hiện¹.

Ba thời điểm ấy nối kết với nhau trong phép chứng minh: 1) một mặt, cái cảnh lớn thực tại hoá thành một hình dạng cụ thể cá biệt - và chỉ có thể - không thể là cảnh lớn được, vì nó không lưu giữ trong nó tính đồng khả năng làm cho nó trọn vẹn. 2) nhưng mặt khác, cái cảnh lớn không thể bỏ qua việc lấy hình dạng cụ thể để tồn tại; do đó 3) điều kiện để có cảnh lớn là nó được thực hiện thông qua cái cụ thể, nhưng nó không được để cho cái cụ thể về hình dạng khống chế; cũng vậy, tinh thần tích tụ và gắn bó với cảnh lớn không rơi vào chỗ thiên vị mà để mất đi tổng thể bội âm. Bởi lẽ ngoài việc hình dạng và âm đi song song, chúng còn kết hợp với nhau để nói lên điều kiện có được “cảnh lớn”(đại tượng) trên bình diện hiện tượng (tượng – *xiang* vừa có nghĩa là cảnh, vừa có nghĩa hiện tượng). Nếu cảnh mà bị cái cụ thể “khống chế” và “điều khiển” bên trong thì nó sẽ vật hoá. Hoặc giả, đối ngẫu lại, tinh thần mà “chăm chăm” và “tập

trung” vào cảnh thì nó sẽ bị cuốn hút vào một thứ lô gích liên kết và do đó có tính loại trừ. Cái cá biệt khổng chế đó làm cho cảnh thành thứ yếu và tinh thần, một khi gắn chặt vào cái cá biệt ấy, không còn tiến hoá ung dung được nữa.

Đối lập với sự sa lầy của cảnh-hiện tượng khi thực tại hoá riêng lẻ, cũng như đối lập với sự lệ thuộc của tinh thần vào những xác định cá thể và tù hãm trong đó, cái “cảnh lớn” đang ở “sức bật” và luôn luôn lan toả. Nó được biểu hiện trong những hình dạng cụ thể nhưng lại tỏ ra mơ hồ lằng đằng khiến nó triển khai vô cùng tận; trong lúc nó hiện ra cho thấy có sắc thái nào đó, chính là lúc nó chứa đựng trong căn bản của nó nhiều sắc thái khác. Hoặc giả cảnh lớn được thể hiện với cái đầy, nó vẫn để cho tính năng cái rỗng xuyên suốt từ phía này sang phía kia – “cái rỗng sâu như biển cả” – huyền (*xuan*^c), đưa nó vào cõi phi biệt hoá². Vì vậy cái cảnh lớn lưu giữ cái gì đó lỏng lẻo mơ hồ trong lòng cái được xác định và quyền năng của nó thì phân tán. Bởi lẽ ta biết rằng “ai nắm cảnh lớn trong tay, kẻ đó được thiên hạ”. Nhưng vì cái căn bản “phi hình” và “không thực tại hoá” hoạt động và triển khai trong lòng nó, cái thiên hạ đến với nó và chịu ảnh hưởng của nó, theo lời kết luận của Vương Bật, là thiên hạ không “phân tích” một cách chính xác, có nghĩa là phân tích cụ thể, cái làm nên uy lực cho cảnh lớn.

Do đó vẽ sẽ là vẽ cái hình dạng ấy – một hình dạng riêng biệt – nhưng không bị lệ thuộc vào hình dạng ấy. Hình dạng ấy không được tự nhốt mình lại, tự khép kín, gán ghép cái giả tạo khiến người ta “đính” vào nó. Nhưng người ta cũng không được “rời” hình dạng ấy bằng cách bỏ rơi tính cách cụ thể của nó mà tái tạo nó trên bình diện khác, bình diện tách rời với nó, bình diện có lẽ coi là lí tưởng (tâm linh)

và có tính biểu tượng – cái “cảnh lớn” (đại tượng) không phải là biểu tượng triển khai thành ý tưởng. Do đó phải không rời, không dính –bởi vì cả hai dính và rời đều chịu hiến sinh, chịu mất mát (thế mà Trung Hoa đâu có nghĩ như châu Âu về tính căng thẳng và sự vượt quá cao siêu do cái Mất mát mang lại). Không rời không dính sẽ tạo ra sự giải phóng ra khỏi cái cụ thể, nhưng không vì thế mà rời bỏ cái cụ thể; hoặc giả sự phi cụ thể tiến hành thông qua cái rỗng và cái phi bão hoà không vì thế mà dẫn đến sự trừu tượng hoá. Nếu có sự siêu việt xảy ra và ảnh hưởng liên tục cho hình dạng, sự siêu việt ấy sẽ không vì thế mà đổ ra phía Cái Khác, không dẫn ta đến với một Bản thể hay một Chân lí – ở đây không có sự chuyển hoá. Như vậy vì cái hình dạng kia luôn ở trạng thái cụ thể, nó không có nghĩa cũng không biểu thị cái Tâm linh. Nhưng vì nó có tính cụ thể, nó không dễ bị sa vào cái cụ thể, nó sản sinh, giải phóng hay *làm thoát ra* cái tâm linh, như ta nói về cái gì thanh thoát nhất, “tinh tế” “nhất- cái tinh-jing –do tính thanh thoát của nó.

Ta thấy lập luận ấy được Phương Huân –Fang Xun (tr.. 26) phát triển trong sách giáo khoa về hội hoạ. Quan niệm của các Nho sĩ về hội hoạ là người ta xem tranh của Nho sĩ như xem con ngựa hay, tức là gắn liền với cấp độ đạt tới trong “ý nghĩa-ý định” và “nguồn sinh khí” (ý khí – yiqi^d); trong khi một thợ vẽ thủ công thường chỉ bám sát những tính chất xác định cụ thể rồi còn trang điểm lặt vặt cho ngựa nào là roi ngựa, nào là bộ lông cho đến tàu cỏ, máng rơm mà chẳng để tâm gì đến một chút sinh khí (tâm linh) thổi thúc con tuần mã. Xem một bức tranh dài dòng như thế, ai mà chẳng thấy chán ngay. Về điểm này nhà lí luận nói rõ: “Nhìn vào hình ảnh con ngựa như vậy, bản thân có ý nghĩ: 1) rõ ràng cái gì tạo ra con

ngựa tuyệt nhiên không dính dáng gì đến toàn bộ những thứ cụ thể gắn cho nó như roi ngựa, bộ lông; nhưng 2) nếu ta vứt bỏ hết những thứ cụ thể gắn ghép đó, bao gồm cả roi ngựa lẫn lông ngựa, ta chẳng còn con ngựa nữa, do đó 3) cái năng lượng tâm linh làm sinh khí cho con ngựa không thể không được tìm thấy ngay “giữa” những thuộc tính cụ thể ấy – dầu là hết sức đặc biệt như roi và lông- và xuyên suốt qua chúng: năng lượng ấy tự thoát ra (tôi sẽ nói rõ từ ngữ này về sau) từ cái *giữa* đã làm rỗng đi-từ trong lòng những thứ ấy.

2. Liệu một giới từ giản đơn, do có chức năng rõ rệt nhưng kín đáo, mà có tầm vóc triết học rộng hơn những cái thường được ta coi là những khái niệm hữu danh và được khẳng định (ta nghĩ đến những khái niệm loại này tạo thành những câu phát vấn của Aristote)? Giới từ “giữa” nhỏ bé này (“giữa cây roi và lông ngựa”) khiến ta suy nghĩ, thậm chí mơ màng vì cách viết của nó: phía trên hai cánh cửa khép lại nhưng không hoàn toàn khít có một mặt trăng (ở giữa thành 月), rồi sau đó mặt trăng được thay bằng mặt trời ngay trong lòng Hán tự ấy. Theo một lời bình về từ nguyên, cái cửa lớn đáng ra phải đóng về đêm, nhưng khi đóng rồi vẫn còn thấy ánh trăng vì có khe hở ở giữa hai cánh cửa. Dầu cho đó là chỗ để hở hay chỗ bị nứt, chỗ trống bên trong để ánh sáng lọt qua ấy cũng là cái làm nên chuyện, chính đó là chỗ trống giữa các khớp cấu tạo nên vật thể chúng sinh (cái gọi là *ma* khét tiếng đối với người Nhật). Đó là khoảng trống xen giữa các khớp trong cơ thể con bò mà Bác Hàng Thệt trong sách Trang Tử – *Zhuangzi*³ nắm bắt tài tình (nhưng cũng rất tự nhiên, vì đó là thiên nhiên) để xiên lưỡi dao nhẹ nhàng khiến con dao không cùn còn người cắt thịt thì luôn thoải mái. Nhưng nói chính xác ra thì bản chất của “giữa” là gì để người ta không chút quan tâm như vậy? Nó không hoàn toàn có nghĩa tách biệt khi nói

về khoảng cách. Nó cũng không có nghĩa là trung gian khi nói về quan hệ. Cái “giữa” mà con dao lẩn theo để chặt lìa các khớp, hoặc theo đó mà ánh sáng các vì sao lọt qua làm liên thông bên trong phía này sang phía khác, tức là giữ cho bên trong giãn ra-xuyên qua: không đặc, không khép, không tụ và như vậy không bao hoà-bịt kín mà luôn luôn *sẵn sàng* cho phát triển (nghĩa khác của chữ gian-*jian*). Rồi theo chút ít chỗ trống ấy mà có sự hé mở ra vô tận, chỉ cần một khe nhỏ cũng nhìn hé ra được ánh sáng bên ngoài. Cái “giữa” này không phải là cái “giữa các sự vật”, cái cấu tạo nên những mối quan hệ cho chúng và do đó thay đổi giá trị của chúng. Braque đã từng muốn vẽ cái “giữa các sự vật ấy” để làm cho khoảng trống có nội dung (Braque nói: “Ta hãy quên sự vật đi, chỉ cần xem xét các mối quan hệ”⁴). Theo Braque, “cũng cần phải vẽ khoảng giữa quả táo và cái đĩa đựng táo”, thậm chí cái “giữa hai vật” cũng tỏ ra “quan trọng không kém cái gọi là vật”. Thực ra cái “giữa” tự tại ngay trong lòng sự vật, nó chính là cái làm tan biến sự vật hay đúng hơn làm sự vật tự tách ra khỏi “bản thân nó”, dẫn dụ nó vào chỗ khiếm diện, làm giãn tính cụ thể và tháo gỡ vật tự thân làm cho sự vật trở hít tự do, tự giải thoát và tự cung ứng cũng như để mọi thứ xuyên suốt qua mình.

Ở đây sẽ không có “không” (cái “không” khiến ta rời bỏ cái cụ thể) cũng không có “trong” (cái “trong” ngược lại làm ta dính vào cái cụ thể và sa lầy trong đó) mà có “*giữa*”. Tức là có cái để tiến hoá tự do (về tâm linh) xuyên qua cái cụ thể và giữ cho cái cụ thể giao lưu – hoạt động. Cái “giữa” này là hình thái của cái phi-bản thể. Sách vở Trung Hoa về hội hoạ đã rất sớm đặt tên cho phẩm chất của cái “giữa”, phẩm chất làm sự vật thanh thoát từ bên trong, để cho sự vật được xuyên

suốt và gìn giữ cho sự vật phát triển. Cái phẩm chất ấy liệu có phải là một danh từ không? Nó định nghĩa rất mơ hồ, nhiều nhất là theo một phương thức rõ ràng không có gì vượt nổi, nó khêu gợi ra cái mà mọi trào lưu truyền thống mỹ học Trung Hoa tha hồ diễn tả như một thứ không phân tích được, do đó không đem ra dạy được, cái mà người ta không thể nắm bắt bằng tài khéo léo cũng như luyện tập, cái chỉ có thể được hiểu trong vòng thâm kín, xuyên qua nó, “trực cảm” và lặng lẽ (Quách Nhược Hư – Guo Ruoxu, tr. 31). Sự thực đây không phải là một danh từ mà là một nhị thức tự thân điều hành sự tương tác giữa các thành tố và biểu đạt vận động. Đó là *khí-vận* (qì-yun^c) gồm *khí* (năng lượng) – *vận* (cộng hưởng). Với những ai ham giải nghĩa những gì trở nên có nội dung trong ngôn ngữ bản thể của chúng ta (nhưng dịch ra có thoát hay không?), cái “khí-năng lượng”, thành tố đầu của nhị thức, và chỉ có thể đứng đầu mà thôi, chỉ ra cái gốc của sự vật- chúng sinh đồng thời là cái làm chúng vận động; còn “vận-cộng hưởng” nói lên khả năng xuyên suốt của âm thanh (âm thanh được sản sinh ra gọi là âm-*yin*); cái “vận” cũng phát huy chiều hướng hài hoà (chữ “vận” – *yun* thường được giải thích thông qua chữ hoà – *he^f*). Trong ngành Trung Hoa học châu Âu, người ta có thói quen dịch từ khí-vận thành “cộng hưởng tâm linh” bắt chước theo Kandinsky, vì chính Kandinsky là người luôn nhấn mạnh đến bề chiều “nội tâm” – tâm linh – của âm thanh, hình dạng cũng như màu sắc (nhưng trong trường hợp này tuyệt nhiên không có Linh hồn hay Thần thánh làm chỗ dựa cho khái niệm: chính cái cụ thể hay cái vật chất được tinh tế hoá cao độ thông qua không gian giao lưu do cái “giữa” tạo ra. Cái cụ thể hay cái vật chất ấy được “tinh khiết hoá” mà không bị bỏ rơi.

Vào cuối thế kỉ thứ V, Tạ Hách – Xie He lập ra một nguyên tắc xem như hàng đầu cho nghệ thuật vẽ và vẽ sau các nhà phê bình cổ ý tách nguyên tắc ấy ra khỏi năm nguyên tắc khác tiếp theo. Đó là những nguyên tắc: dùng bút vẽ theo đúng thứ lớp, có trước có sau (2), hình vẽ tương ứng với đồ vật (3), dùng màu sắc tùy theo phạm trù sự vật (4), sự sắp xếp và nghệ thuật bố cục tác phẩm (5), và sao chép để lưu truyền các tác phẩm cổ (6). Nguyên tắc đầu tiên diễn đạt một cách trọn vẹn là: “khí vận” tạo ra “sức sống và sự chuyển động”. Vì vậy, xuất phát từ hiệu ứng sức sống và sự chuyển động triển khai trong lòng sự tạo hình dạng mà các nhà lí luận gợi ý cho ta từng bước trở về với nguyên tắc khó tả về khí vận ở cội nguồn (Phương Huân, tr.16). Bởi lẽ người ta không dùng khí vận cho một thực thể nào đó hay như một nguyên tắc riêng biệt (nó không thuộc là vật thể mà thuộc về chức năng). “Nếu ta đã hiểu được thế nào là sức sống và sự chuyển động trong hội họa”, thì “cái khí vận tự nó hiện diện”, khí vận không có bản chất khác với sức sống và sự chuyển động, nó chỉ là khả năng cho các thứ ấy. Cũng vậy, trong nhị thức khí – vận, cái khí (năng lượng) là điểm xuất phát để đạt tới cái khó sờ thấy hơn, ở tận cùng hiện tượng nhưng vẫn là hiện tượng, vẫn cảm nhận được, đó là cái cộng hưởng – hài hoà. “Chùng nào mà khí vận triển khai dồi dào”, mọi thứ liên tiếp diễn ra một cách năng động, không sa lầy, không gặp trở ngại, và cái “cộng hưởng-hài hoà” tự nó biến thành sự sống và sự chuyển động nhờ cái “giữa”. Cuối cùng, để diễn đạt điều trên, khó có từ nào có ý nghĩa và có sức mạnh phân tích, quan niệm như từ “giữa” thể hiện khoảng trống bên trong và lối thoát ra ngoài.

Ngược với ý đồ muốn gán một qui chế riêng cho cái gì khó diễn tả, sẽ có người muốn khách thể hoá cái “giữa” bằng cách vật thể hoá nó làm cho nó sinh động và đặt nó vào trong

cái gì đó bay bổng nhất, gọn lốc nhất biểu hiện tiện lợi nhất cái rỗng trong phong cảnh. Chẳng hạn ta nói *trong* “cái sánh đặc của những đám mây” (C.K., tr.114). Nhưng như vậy ta sẽ rơi vào lần nữa trong sự vật thể hoá “nực cười” vì ta quên mất rằng cái mà ta gọi một cách trọn vẹn “khí vận” trong hội hoạ là năng lượng vừa của bút vẽ, của mực và của màu sắc, đồng thời gây ra mọi sắc thái, phong độ, năng động: chính trong cái “giữa” (ta sẽ trở lại vấn đề này) thông qua mọi biểu hiện về sức bật, sự sôi động, dầu đa dạng đến mấy, dầu khó phân định đến mấy, ta sẽ tìm thấy cái cộng hưởng tâm linh. “Giữa” tức là phương thức của sự “bất khả chuyển giao” (về cái rỗng-thoát). Ngược lại, ai đó muốn biến cái “giữa” thành màu trắng những đám mây (thậm chí khi cái trắng đó là hiện thân đúng nhất của cái “giữa” đi nữa) thì sẽ biến nó thành sự vật và sẽ làm mất ngay chức năng gây sôi động của nó bởi vì nó không bao giờ được gán cho cái gì cũng như không thể nắm bắt được.

Chính vì tính cách của cái “giữa” mà ta có sự không tách biệt được của “hình” cụ thể và bề chiều của “thần”. “Hình – thần /xing-shen^g” là hai chữ cấu trúc nên tư duy mỹ học Trung Hoa (tôi dịch từ *shen* ra “bề chiều của thần” = dimension d’esprit mà không là “thần” = esprit để tránh cho từ esprit đứng vị thế hai ngôi). Hai chữ ấy về mặt cấu trúc đối ngẫu với nhau y như cái rỗng và cái đầy đối ngẫu tạo nên chúng. Ngay trong những công trình nghiên cứu hội hoạ sớm nhất chuyên về nghệ thuật phong cảnh, người ta đọc được rằng vì “thần” về cơ bản không có “đầu mút” sờ thấy được làm nó xuất hiện, nó đành “trú ngụ” trong hình dạng^h (“trú ngụ” theo nghĩa trú trong một ngôi nhà tạm, dầu vui vẻ ấm cúng, nhưng không lâu dài; “trú ngụ” cũng còn có nghĩa không sa lầy; xem Tông Bỉnh-Zong Bing, *L.B.*, tr. 583). Ngược lại, “cái gì bất rể

lâu dài trong hình dạng cảm nhận được, “làm tan cái thần” (hay “cùng tan với cái thần”) và làm cho cái thần phát tán¹ (có nghĩa là *hoá lỏng* như kim loại nóng chảy và khuếch tán như các loại khí; Vương Vy-Wang Wei, *L.B.*, tr. 585⁵). Như vậy có hai lời khuyên dành cho hoạ sĩ trong việc giữ gìn mối quan hệ tương hỗ giữa hai cực đối lập, mối quan hệ xây dựng nên hội hoạ. Một mặt cần chú ý không sa vào *trong* “tính vật chất” cũng như trong “hình dạng”, mà cần để mọi thứ đang trên “đà bay lượn”, “chuyển động” tức là đang được xuyên suốt liên thông bên trong (Kính Hạo-Jing Hao, *T.H.L.*, tr. 253). Mặt khác, đồng thời để “truyền đạt bề chiều của thần”, người ta luôn nhắc rằng không thể không “dùng đến hình dạng”, có tính cá biệt, đơn lẻ mà sờ thấy được (C.K., tr. 66).

3. Vì hoạ sĩ hoạt động *giữa* hai cực có tính đối lập như âm và dương (*yin, yang*), một cực là hình dạng cụ thể, cực kia là bề chiều của thần (*dương* là sự triển khai của thần, còn *âm* là sự cụ thể hoá vật chất), lại không được để một cực nào chế ngự mà phải luôn mở về hai phía cực, anh ta buộc phải tiến hành công việc theo lối luân phiên: theo đúng sự luân phiên vĩ đại của tiến trình thế gian. Trước hết là luân phiên ngày và đêm: ngày làm mọi vật xuất hiện còn đêm làm chúng biến đi. Hoặc giả sự luân phiên mùa hè và mùa đông: tuy mùa mà cây cỏ tốt tươi rậm rạp hay tàn lụi. Những nhà lí luận Trung Hoa nói điều này một cách hết sức ngắn gọn: vẽ là đồng thời “lấy-trả” (thủ – ư *lqu-yu*¹). Vì vậy người ta chỉ ra rằng, trước hết trên bình diện kỹ thuật (nhưng cái đặc thù của hội hoạ chính là không phân biệt sản xuất và thiết kế), nếu bức tranh có khuyết điểm là “khô cứng” và nhìn như một tấm chạm trổ, thì đó là do tay vẽ yếu kém và bút vẽ bị rết cứng, rõ ràng “là thiếu hẳn cái lấy-trả”, như vậy chỉ có thể cho ra những hình

dạng “tẻ nhạt” và cần cỗi một cách vô vọng (Quách Nhược Hư – Guo Ruoxu, tr. 34). Lấy - trả liệu có nghĩa là “nắm bắt rồi đem lại hình dạng cho các đối tượng⁶” như người ta dịch ra như vậy mà không băn khoăn gì; theo nghĩa đó liệu ta phải hiểu rằng hoạ sĩ lấy hình dạng trên mẫu vẽ rồi tái lập hình dạng đó trên lụa vẽ không? Nhưng như vậy là gặp lại quan điểm phương Tây về sự hình dung mô phỏng, hoạt động chuyển tiếp hình dạng. Trong khi đó, nếu ta vào lãnh địa Trung Hoa, ta phải từ bỏ nội dung độc lập của hình dạng, và coi như qui chế bản thể của đối tượng cảm nhận đã tiêu vong. Lấy-trả đâu có nghĩa như vậy. Nó có nghĩa ở đây là khi thì tôi “lấy” hình dạng rồi tôi vẽ (nên hình) khi thì tôi “trả” bằng cách treo bút và để cho tranh vẽ ngưng lại-thoát ra theo màu trắng. Điều đó nói lên rằng khi thì tôi nắm lấy hình dạng và thực tại hoá nó khi thì tôi trả nó về cho vốn căn bản phi biệt hoá-hài hoà hoá; khi thì tôi vẽ những nét đầy, khi thì tôi khoét rỗng. Tôi vẽ và vẽ đi- vẽ lại (tiếng Pháp đặt đối lập peins và dé-peins với tiền tố dé có nghĩa là gỡ ra để làm lại-LND). Thế mà điều ấy chỉ có thể xảy ra khi cổ tay tôi có được đủ sức mạnh và bàn tay tôi đủ khéo léo để cho hai cái –khử và hồi – chuyển nhẹ nhàng từ cái này sang cái kia, luân phiên nhau một cách tự nhiên.

Một nhà lí luận về sau nêu rõ rằng vẽ là đòi hỏi phải làm sáng tỏ cái “lấy-trả”, cái “bắt-thả” (Lý Nhật Hoa – Li Rihua, *L.B.*, tr. 131). Bởi lẽ nếu vẽ là “lấy” hình dạng theo đường biên (vẽ bằng cái móc của bút vẽ) và như vậy vẽ là thực hiện những nét “dứt khoát” và “xác định”, sự triển khai hoàn toàn của “hoạt động” hội hoạ – hội hoạ cũng hoạt động như sự vật khác , tức là không thấy được nó hoạt động như thế nào trong vốn căn bản – cũng đòi hỏi một sự “tiến hoá” tự do

thanh thoát; chính vì thế mà hội hoạ đề cao giá trị những hiệu ứng của cái trắng trong, cho phép sự vật xuất hiện vô cùng tận, hoặc cái không liên tục giữ cho sự vật có sức bật. Bởi lẽ, vẫn theo lý thuyết gia nói trên, nếu ta vẽ lại hình bằng một “cây bút thẳng”, tức là cây bút đi thẳng vào đối tượng hình dạng, ta sẽ gặp nhược điểm không tránh khỏi của một hình vẽ “cứng nhắc” và “bị thắt chặt” – đặc, không cho thứ gì đi xuyên qua; vì thế mà tôi “trả”. Bút vẽ ngừng lại, lúc đó ý nghĩa-ý định được chứa đựng một cách ẩn tàng. Chẳng hạn ta có những tình huống như vậy khi ta để trống những đường viền sườn núi hoặc vẽ cây mà không có cành lá: nhờ vào những thứ “trả” đó mà mọi thứ diễn tiến giữa cái hình thức và cái phi biệt hoá, vừa hiện diện vừa khiếm diện, “giữa cái có và cái không có”.

Nếu từ nay trở đi người ta đã hiểu một cách chín chắn – liệu có nên bỏ nhiều thời gian cho sự chín mùi đó không? – rằng “triển khai một cách toàn diện”, như đó là yêu cầu đặt ra cho hội hoạ cũng như đối với bất kỳ quá trình tồn tại nào, là tìm cách tiến tới hoàn chỉnh và bão hoà ở mức xa nhất, nhưng lại thành đạt “giữa” cái rỗng và cái đầy, “giữa” cái có và cái không có, thì vấn đề còn lại là phải suy nghĩ chính xác cái đó có ý nghĩa gì và cái đó được biện giải như thế nào theo quan điểm của hoạt động đã tiến hành. Bởi lẽ nếu vẽ là một hành vi không ngừng tự chế để khẳng định hoặc đi ngược chiều để hoàn thành, vừa làm vừa tự tháo bỏ vì nằm vào thế trung gian giữa cái hình và cái phi hình, thì sự luân phiên tạo nên nhịp điệu hội hoạ đó là hoàn toàn tự nhiên trong con mắt của người Trung Hoa, như hết ngày lại đêm hoặc hít vào thở ra vậy. Lấy-trả, hoặc vẽ – xoá đi để vẽ lại, đó cũng giống như hít vào-thở ra. Nếu có một “cái đó” mà hội hoạ Trung Hoa

vẽ, thì đương nhiên “cái đó” phải hết sức cơ bản của khí vận, cái tạo ra thế gian và làm thế gian sôi động. Theo chiều hướng đó, lấy - trả, hoặc “thả” rồi “lấy lại” được quan niệm như những cử chỉ luôn luôn thay đổi của cách viết chữ (C.K., tr. 317). Bởi lẽ, nếu ở chỗ nào cần “lấy lại”, tôi không nhắc bút lên cũng không ngừng lại, không dành chỗ cho cái rỗng, thì thế gian được vẽ sẽ “đầy tràn và bịt kín”. Nhưng nếu chỗ nào cần “thả”, tôi không thư giãn và không cho nét vẽ tự do, thế gian được vẽ “sẽ không phát triển được”.

“Không rời, không dính”, hoặc “không để bị trôi buộc và không buông thả” (*bất tức bất ly- bu ji bu li*¹) cũng có nghĩa như trên hoặc thời trước được quan niệm theo nghĩa ấy (C.K., tr. 256). Đường Đại - Tang Dai là người ham du sơn du thủy, một mình leo lên nhiều chỏm núi cao khuất trong sương mù; ông kết thúc cách nghiên cứu hội hoạ của ông bằng lộ trình đào tạo hoạ sĩ. Bởi lẽ, khi người ta muốn đạt tới những đỉnh cao nhất trong nghệ thuật vẽ, dầu đó là những đỉnh cao của cái “thần” hay cái “thanh thoát”, không gì bằng thời gian du ngoạn lâu dài và chiêm ngưỡng nhiều phong cảnh. Tất cả những “cảnh trong đầu” được sử dụng làm vật liệu, chúng đã được đầu óc tập trung và gạn lọc để thành “cái đó” hay đúng hơn là “giữa cái đó”. Ngay khi người ta “ít nhiều đưa những cảnh ấy vào tranh”, sau thời gian dài chín mùi, *sponte sua* (*xảy ra tự mình*), “người ta đạt tới một thế giới đang biến đổi”; rồi thì, ngay trong lòng của cái “bất tức bất ly” đó, người ta không để cho những vật liệu kia cưỡng chế, cũng không từ bỏ chúng, vì người ta không muốn cái qui chiếu đè nặng cũng như không muốn bỏ qua những vật liệu ấy mà không dùng. Lúc ấy có một bầu không khí cao cả, “hoàn toàn khác” vừa kết dính vừa gạn lọc, không thể không lan toả.

Việc có cái qui chiếu cho tác phẩm(làm nên cái cụ thể)-nhưng người ta không để cho cái qui chiếu ấy cũng như cái cụ thể ấy nô dịch, người ta cũng không để bị “trói buộc”, bị khống chế kìm hãm, người ta cũng không “rời” và không lảng tránh nó- là đặc thù của tư cách cũng như của lời giáo huấn của Bậc Hiền Triết. Chính vì Bậc Hiền Triết không gấn bó, không lệ thuộc, không sa lầy vào cái gì; Bậc Hiền Triết cũng không đứng vững và tước bỏ cái gì, tất cả những điều ấy làm cho Bậc Hiền Triết sẵn sàng có ích cho người đời. Một cuốn kinh khác của Lão giáo thời cổ, sách Trang Tử – *Zhuangzi*, đặt ngay vấn đề trên như là lí tưởng của lời nói nhấn mạnh khá đặc biệt. Đó là “vô vị hữu vị, hữu vị vô vị – *wu wei you wei, you wei wu wei*”^m, tức là “không dựa lại có ngay chỗ dựa”, nhưng đồng thời “dựa lại không có chỗ dựa” (ch. 2, tr. 94); lời nói đó một khi được phát ra thì phải hàm súc và để ngỏ. Bởi lẽ Bậc Hiền Triết không nói lên sự vật cũng không truyền lệnh gì – nói năng thật vô bổ trong việc thay đổi thế giới (Bậc Hiền Triết Trung Hoa không tìm cách thuyết phục, vả lại thuyết phục là cung cách Hy Lạp). Nhưng khi không nói lên rõ ràng đúng với sự vật, Bậc Hiền Triết để cho sự vật giao lưu thông suốt hơn vì cách nói nước đôi ấy. Bậc Hiền Triết làm cho nghe, hé cho thấy và thôi thúc tìm kiếm, và nếu ông không muốn rao giảng, người ta cũng nhận ra được những lời xui giục bất tận thâm nhập chỗ để trống trong ngay cả câu chữ đơn giản nhất, cả trong sự yên lặng và trong những chỗ hé mở của cách ứng xử. Theo những điều kiện của một khoảng cách ám chỉ mà tôi đã mô tả trong khuôn khổ ngôn ngữ văn học⁷, quả thật có khoảng cách bởi vì người ta không để cho đối tượng lời nói “trói buộc” và người ta lảng xa ra khỏi cái làm cho cái chỗ dựa quá trực tiếp, do đó quá nặng nề vừa trấn áp vừa hạn hẹp; đồng thời bởi vì có một tính ám chỉ

allusivité) thường trực, coi như khả năng vô tận có được nhờ lời nói “không rời” mà không ngừng quay “tới”(vers) và “diễn xuất”(jouer) (tức là vừa *ad-* vừa là *-lusio*; tiếng Latinh: *ad*=tới, *lusio*=chơi, diễn xuất...LND), lời nói ấy không cho thâm nhập những gì không bao giờ có giới hạn, những gì chưa hề được đặt ra trước và những gì chưa được gọi tên-chỉ định.

Hội hoạ Trung Hoa, cũng như hội hoạ của chúng ta, có những chủ đề đã được diễn hình hoá rõ rệt, việc diễn hình hoá càng rõ khi hội hoạ là môn đem ra thi cử, nhưng người ta không vẽ chủ đề trong các kỳ thi. Người ta không vẽ chủ đề mà chỉ vẽ quanh chủ đề. Khoảng cách đối với chủ đề đó cho phép tiếp cận chủ đề một cách sát sao hơn, vì thanh thoát bay bổng hơn. Người ta không ngừng “quay về phía”, và do chính khoảng cách ấy mà người ta đến gần chủ đề hơn (chủ đề này không còn là đối tượng nữa, thậm chí chỉ là mô típ, nhưng bao trùm chúng ta từ phía và theo cách nói của người Trung Hoa, chủ đề trở thành một “thế giới”, cảnh-*jing*). Nếu người ta cho chủ đề vẽ, thường là cổ điển, về “người quân tử vui cảnh núi non” thì ta chớ nên vẽ một lão ông bên sườn núi, vẽ mặt đầm chiêu, má tì lên tay. Hoặc trong một chủ đề đối xứng với chủ đề trên: “người khôn tìm thú vui sông nước”, ta chớ vẽ một lão ông lắng tai nghe nước chảy phía dưới tảng đá bên bờ biển (Quách Hy, tr. 17). Đó là vì những cảnh ấy quá thiên về mô tả, bám chặt chủ đề, không còn chỗ để xem xét, cũng không đem lại ý muốn đào sâu (làm cho chủ đề không còn là “chủ đề” nữa). Một hôm người ta đã ra đề vẽ dựa trên hai câu thơ về mùa xuân như sau:

Xanh lục dịu dàng đầu nhánh: thấp thoáng đỏ

Để cho người xúc cảm, cảnh xuân: có cần gì nhiều đâu!

Tất cả những họa sĩ có mặt, với bản chất thợ thủ công có ý thức nghề nghiệp, thi đua nhau vẽ cây cối bắt đầu rõ sắc xuân, nhưng không có bản vẽ nào đạt giải. Bỗng dưng có người bắt tay vẽ trong một chái lâu đài khuất nẻo nơi xa, trên vùng đồi dốc đứng, thấp thoáng ẩn hiện một Phu nhân nghiêng mình xuống hàng lan can....Thế là theo người ta kể lại thì tất cả những “thợ vẽ” kia đều lập tức “cúi mình bái phục” (L.B., tr.85).

4. Phải chăng do thiếu cơ sở lý thuyết và gặp khó khăn trong việc nắm bắt qui chế tác phẩm từ nay trở đi khá mơ hồ, hiện nay chúng ta không có lối thoát nào ngoài việc bám víu vào cái rung động tưởng tượng, ẩn nấp trong cái chỉ còn là sự chạm khê vào hiện diện, rồi gọi tác phẩm là “vết tích”? Dẫu sao người ta cũng đã sử dụng và lạm dụng thuật ngữ này quá nhiều trong diễn ngôn đương đại, nhất là trong mỹ học, khiến tôi do dự gánh vác chuyện này, dẫu nó rất đồ sộ và hiện ra trước mắt ta một cách lô gích: “vết tích” (tích – *ji*ⁿ) trong tiếng Hán dùng để gọi họa phẩm. Cùng lúc với cái thần “trú ngụ trong hình dạng”, có sự nhất quán “thâm nhập vào bóng tối và các vết” (Tông Bính – Zong Bing, thế kỷ thứ IV): những “vết” ấy là biểu hiện tư cách và giáo huấn của Đức Khổng Tử hay của Đức Phật Tổ và khiến cho ta suy nghĩ về “cái từ đó sinh ra vết”, tức là bản chất bên trong của đạo lý. Điểm này dẫn ta ngay từ khi đọc cuốn sách đầu tiên về nghệ thuật vẽ đến với các “vết” do hội họa tạo ra. “Những vết thực thụ của Quán Đồng – Guan Tong, tôi thấy hai chục”, Mễ Phế – Mi Fu viết như vậy trong cuốn *Ghi chép của một người am hiểu* để nói rằng ông đã thấy hai chục họa phẩm của họa sĩ nói trên (S.H.L., tr. 146). Bởi lẽ “những họa sĩ thời xưa không còn thức dậy nữa, nhưng vết bàn tay họ vẫn còn đó” (Phương Huân – Fang Xun, tr. 20).

Tên gọi đó trở thành phổ biến đến nỗi quả thực tôi không thấy cần thiết phải băn khoăn nữa. Người ta cũng không bận tâm xác định tại sao ở Trung Quốc “vì cớ gì” mà tranh được gọi là vết hay về phía nào cái vết dắt dẫn ta, hay vết gợi lên cái siêu nghiệm gì, hay vết vạch cho ta thấy sự hiện diện nào đó. Cái vết cũng không bị coi thường vì chỉ là “cái bóng” hay “cảnh” đòi hỏi người ta phải rời bỏ ngay để đi tìm chân lý mà vết chỉ là phần bên ngoài yếu ớt. Tức là tôi phải quay lưng “nhắm mắt” lại với cái tính vật chất cảm nhận được của thân thể cái vết (*ichnos*) mà tẩu thoát về phía thánh địa của Tinh Thần với vẻ đẹp vô hình của chốn đó (Plotin⁸). Ngược lại, cái vết cũng không được đề cao giá trị, bởi vì có lẽ nó như hạt giống đòi sinh ngay ra quả từ sự hiện diện tối thiểu lúc còn mầm mống. Cũng giống như hạt giống của Trời mà những người thuộc phái Khắc Kỷ cảm nhận được qua những vết trong bất kỳ phần nhỏ nào của bản thể và nó đem lại cái toàn cục cho Nhất Thể thánh thần. Hoặc giả Origène tiếp sau các nhà khắc kỷ, coi cái vết như là qui chế của chữ cái tạo nên những văn bản thiêng liêng, những văn bản thể hiện “những dấu vết của đạo lý⁹”. Bằng cách này hay cách khác, cái hấp dẫn chúng ta ở Phương Tây về tư duy cái vết, là nó hiện ra như một tín hiệu rõ ràng nhưng lại để cho cái được biểu đạt treo lơ lửng kiểu đánh đố. Nó đánh thức ta đến một Hiện Diện mời mọc ta, nhưng không tiết lộ cái Hiện Diện đó; hoặc đến một ý nghĩa kêu gọi ta, khiến ta xem xét thăm dò, kích thích ham muốn của ta nhưng lại không xuất hiện.

Thế nhưng Trung Hoa không bao giờ bị ám ảnh bởi vị Thượng Đế giấu mặt đó. Trung Hoa không bận tâm giải mã Lời Hứa mà cũng không lo gì đến cái Khiếm khuyết. Vì vậy Trung Hoa dừng đứng với điều bí hiểm của vết mà chỉ quan niệm nó theo đúng tính hiện tượng thuần túy trong phương

thức xuất hiện của nó, và như vậy dựa trên tính hiện diện-khiếm diện. Tôi phải nói ngay rằng nếu cho đến nay tôi chưa đọc bài bình luận ở Trung Hoa giải thích rằng họa phẩm (hay bản chữ viết tay) được xem như là vết, đó là vì cách gọi ấy dựa tổng thể vào những điều đã được nêu trên, và cái vết, tự bản thân nó tóm lược những điều sau: vết đúng là nằm giữa “cái có” và “cái không có”; qui chế của nó là của cái được thực tại hoá nhưng đã được tách ra khỏi lộ trình mà nó không “đính”, cũng như khỏi cái buông thả mà lập tức “lấy lại”, hoặc tách ra khỏi cái khiếm khuyết cái thấy được, rồi làm biến mất cái thấy được, nhưng luôn trong trạng thái mơ hồ và do đó không cưỡng bức. Nó hiện diện nhưng trong lòng có khiếm diện, nếu nó là tín hiệu “của” (le signe de) thì “của” nghĩa là “từ” của xuất phát điểm (tiếng Pháp de= của, từ...LND): nó vừa rộng vừa đầy, được tạo thành một cách cụ thể nhưng lại mơ hồ, sờ thấy được nhưng thoát ngay khỏi tiếp xúc.

Những vết chứng tỏ có “lối đi” hay đường xuyên giữa chúng, xuyên qua chúng. Nhưng vì vết sờ thấy được mà lại lẫn thoát nên nó có giá trị kép (như trong tư duy Hy Lạp) và trong những bài phê bình qua nhiều thời kỳ, ta thấy vết được nêu ra lần lượt vừa là khiếm khuyết, vừa là phẩm chất. Vết cũng mang trong bản thân nó sự thành bại của hội họa cái song trị của nó cần được làm rõ. Bởi vì người ta nghĩ về vết không trên phương diện nghĩa (vết dao động giữa qui chế hình bóng, tức là hư vô về bản thể, và niềm hy vọng dồi dào của hạt giống) mà nó chỉ được quan niệm theo tính hiện tượng của riêng nó, vì vậy số phận của vết, theo đó là số phận của hội họa, được xét qua đặc điểm của nó, hoặc kết dính, co rút, yếu ớt hoặc ngược lại sôi nổi, thanh thoát, năng động. Vết tuy đó mà mờ đục hay trong suốt, bế tắc hay thông thoáng; mờ đục

và bề tắc khi chỉ là thứ cặn bã, kẹt trong trạng thái cụ thể, còn trong suốt và thông thoáng khi nhờ sự rời rạc mà nhằm vượt qua chính mình: vết có thể là nơi hình dạng xuất hiện và vật thể hoá, và cũng có thể là nơi hình dạng thanh thoát tiêu tan. Hoặc tan còn vết, tạo nên hình vết; hoặc hình vẽ được dọn dẹp chỉ còn là một vết: vết-cặn hay vết-khoảng trống (lưu thông), vết bản hay vết-phác thảo. Bởi lẽ cái cảm nhận được và cái vật chất nổi trội lên trong hình dạng, người ta sẽ “dính” và “mắc bẫy” trong vết (Phương Huân – Fang Xun, tr. 69). Vết ấy thành lối cũ mòn, như trường hợp vết – sa lầy (ngăn-hen^o mở rộng nghĩa vết-tích). Ngược lại, “kẻ nào đánh xe thông thạo không để lại vết xe” như sách *Lão Tử* nói (Lão Tử, ch. 14). Cũng vậy, cái tuyệt hảo của hội họa là tìm kiếm trong ý nghĩa-ý định đi xuyên qua tranh và tạo cho tranh sự sinh động, chứ không phải trong vết để lại lơ dờ trên giấy vẽ. (C.K., tr.27 hoặc Phương Huân, tr. 13). Nói chính xác hơn, tức là về kỹ thuật, cái vết này có nguy cơ là vết của sự vụng về, vết do một cây bút vẽ lỏng ngóng làm toát lên sự ăn năn hay cố sức (đối nghịch với “mũi nhọn kín đáo” tạo nên một hình vẽ thanh thoát không có chỗ để chê trách; xem chẳng hạn Kinh Hạo, *T.H.L.*, tr. 257) và điều chú thích rất hay của Pierre Ryckmans, tr. 119). Theo nghĩa đó thì vết trở thành đồ phế thải của hình dạng^(*): Cái cộng hưởng tâm linh (thần) là tạo nên những hình dạng mà giấu kín các vết” (Kinh Hạo – Jing

(*) Những họa sĩ cổ điển của chúng ta cũng có quan niệm tiêu cực như vậy về vết đặt đối lập với *sprezzatura*: “Ngay những họa sĩ vẽ với nhịp độ yên bình như Titien chẳng hạn, kết thúc tranh của họ bằng những nét chấm phá đột ngột trên các phần sáng và in bóng, tìm cách gây một ấn tượng sinh động thanh thoát để xóa đi những vết tích cố gắng mệt nhọc của họa sĩ” (Marco Boschini, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture delle Città di Venezia*, NXB A.M. Zanetti, Venice. 1733, tr. 11)

Hao, sách đã dẫn, tr. 252). Hoặc giả ta đọc trong *Thạch Đào - Shitao* (ch. 16) nếu “hoạ sĩ hấp thụ hết sự vật khiến cho không còn có hình dạng nữa” thì hoạ sĩ cũng “điều tiết các hình dạng đến chỗ không còn vết”. Lúc đó sự khiếm diện của các vết biểu thị sự thành công tự phát của tranh vẽ – vì hoạ sĩ được thanh thoát, tự do và thoải mái. “Khi tranh vẽ đạt đến giai đoạn không còn vết bút vẽ nữa, lúc ấy dường như trên giấy tranh đó phải đương nhiên có mặt”, thậm chí “trên giấy, tranh đó phải xẩy ra” (C.K., tr.498).

Đối lập với cái vết-lắng ấy, nơi cây bút vẽ bị sa lầy, là cái vết ám chỉ, cô đọng và dường như bị vứt ra đó một cách cầu thả vì nó không áp đặt gì cũng không ở lại lâu trong tính vật chất của hình dạng. “Vào thời Cổ đại” theo qui ước thì đó là thời đại mà hội hoạ chưa biến chất, “các vết rất giản lược”, tức là thô sơ và ít ỏi, kiểu như “âm giảm thiểu”, đồng thời ý nghĩa-ý định vừa trầm lắng vừa dừng đứng (Trương Ngạn Viễn – Zhang Yanyuan, tr.13). Đó là cái “vết thực thụ” đối lập với cái vết lồi mòn. Cái vết thực thụ này (chân tích- *zhen ji*) được gạn lọc, “tinh vi hoá” (tinh-*jing*^p), có giá trị như là “chữ ký” của tinh thần: “Cái gì về căn bản có nguồn gốc ở tinh thần thì được tư duy làm xuất hiện thành hình dạng – vết” và “những vết ấy tương ứng với tinh thần được gọi là “chữ ký” của hoạ sĩ (Quách Nhược Hư – Guo Ruoxu, tr. 32).

Cái vết làm nên hội hoạ Trung Hoa, không phải là nơi biểu đạt của việc tìm tòi dẫn đến thần khải, mà là nơi có tính hiện tượng của một sự chuyển hoá. Thạch Đào nói: “Thế gian và tôi gặp nhau trong tinh thần, còn những vết thì thay hình đổi dạng” (ch. 8). Ngay khi có sự tương hỗ phong phú giữa tôi và thế gian, các vết thay hình đổi dạng từ những cặn lắng

động thành những dấu hiệu giao lưu và sôi động. Rõ ràng có sự *thay-hình* (*trans-formation*) vì người ta không thể bám dính vào hình dạng và hình dạng đó được xuyên suốt bằng vốn phi biệt hóa. Vốn phi biệt hoá ấy khi triển khai sẽ phô bày hình dạng, phát huy nó và đưa nó về phía xa. Nhưng người ta cũng không thể rời lĩnh vực hình dạng được và đó là chủ nghĩa hiện thực nội tại của hội hoạ. Bởi lẽ, không có hình dạng thì chẳng có gì xảy ra và vẽ chính là luôn luôn “điều hành hình dạng”. Hoặc giả nếu ta “rời” hình dạng thì chẳng qua cũng để đạt tới nhanh hơn quyền năng của sự giống nhau giữa các hình. Nhưng sự giống nhau lại thuộc về lĩnh vực tinh thần.

VIII

RỜI HÌNH DẠNG ĐỂ ĐẠT TỚI CÁI GIỐNG NHAU

1. Nhà nghiên cứu so sánh ưa thích những sự giống nhau không thể mơ ước đến một sự đối chiếu nào đầy đủ hơn là đối chiếu hai giai thoại châu Âu và Trung Hoa dưới đây. Ở châu Âu không có chuyện nào lặp đi lặp lại đến sáo mòn hơn là chuyện bức tranh vẽ những quả nho của Zeuxis. Plinê kể lại rằng họa sĩ này vẽ giống đến nỗi “lũ chim bay đến lượn quanh những quả nho ấy” để thi nhau mổ. Ở Trung Quốc có giai thoại tương tự, sát từng câu chữ, nhưng không ai nghĩ là giai thoại này chịu ảnh hưởng của giai thoại kia. Hoàng Quyền? - Huang Quan vẽ những con gà lôi giống đến nỗi khi treo tranh trong lâu đài nước Thục (Shu), một con đại bàng tưởng thật bèn xông tới cắn xé...

Sự giống nhau đạt đến mức thuyết phục đến nỗi gây ra ảo tưởng cái thật. Đó là những cái “xạo nhắm đánh lừa mắt”, trong trường hợp hội họa cổ điển châu Âu, khiến cả lũ chim cũng bị hớ. Cái giống-như-thật ở cấp độ cao (vérisimilitude), phải chăng thực sự đó là đòi hỏi đầu tiên cho mọi nghệ thuật vẽ, cái khó khăn mà hội họa phải đương đầu để đáp lại lòng mong đợi, tức là yêu cầu đặt ra cho hội họa trong bước tiến

lên như Plin đã viết thành sử ở châu Âu và đương nhiên phải phổ biến đây đó như là nguyên tắc hội họa chung? Chứng cứ là vào thời cổ, vua nước Tề (Qì) hỏi một họa sĩ khách mời rằng vẽ gì dễ, vẽ gì khó. Câu chuyện đối thoại ngắn của họ là một trong những bằng chứng cổ nhất mà ta có được về quan niệm hội họa ở Trung Hoa cổ. Họa sĩ trả lời vua rằng vẽ chó vẽ ngựa khó, vẽ ma vẽ quỷ dễ nhất. Chó ngựa thì ai cũng biết, chúng hàng ngày đập vào mắt ta, khiến ta vẽ chúng thật “hệt” như ta thấy là khó. Còn ma quỷ là loại “không có hình dạng rõ ràng”, lại chẳng mấy ai thấy được, do đó vẽ chúng “dễ nhất” (Hàn Phi- *Han Fei*, thế kỷ III tr. CN, *L.B.*, tr. 4). Trong số những định nghĩa thường gặp về hội họa và theo một số tự điển lâu đời nhất ở Trung Quốc, vẽ được giải thích ngắn gọn là “(tạo ra) cái giống với thật” đồng thời “tạo nên hình dạng” (Trương Ngạn Viên – Zhang Yanyuan, tr.2). Những nhà lí luận Trung Hoa đầu tiên về hội họa thường phân nân về những tranh “giống mà vụng về” (Tông Bính – Zong Bing, thế kỷ IV-V) hoặc nhân dịp đó nói về ý định “bất chước”, “phỏng theo” (*ngiht, phỏng, tượng^a*, Vương Vy, thế kỷ V).

Như vậy đã đến lúc chúng ta phải đi thẳng vào những gì mà ta còn lảng vảng xung quanh vì bận xây dựng sự nhất quán về lão gia, những gì thuộc vào trung tâm suy nghĩ của chúng ta và của công trình này. Đó là tại sao Trung Hoa không phát triển một lí thuyết về sự biểu thị mô phỏng như Hy Lạp để làm nền cho quan niệm nghệ thuật? Ở Hy Lạp, khái niệm về biểu thị mô phỏng đến từ viễn cảnh siêu hình do mất mát về bản thể, giống như ý tưởng rằng giữa cái giường thật và cái giường được vẽ phải có một cái giường được tạo ra, và như vậy mô phỏng thuộc về ý niệm mô tả cho hoạt động sáng tạo, như những trang đầu của cuốn *Thi luận*, Aristote đã nói về hội họa như là mô hình cho lí thuyết mô

phỏng¹. Aristote đặt giả thiết rằng con người khác với các sinh vật khác ở chỗ nó “nó có thiên hướng bất chước”, thiên hướng này là bản chất của nó, đáp ứng lại mong muốn và sự thích thú học hỏi của nó. Aristote “đặt giả thiết” như vậy nhưng không coi đó là “luận điểm”, chỉ cho là điều nhận xét sơ bộ, vì trước nhận xét đó không có điều gì có sẵn và thậm chí điều nhận xét đó cũng không có gì để biện giải. Dưới góc độ của sự sản sinh bằng mô phỏng, vẽ là tạo ra “hình dạng đúng”, tách biệt hình dạng ra khỏi vật thể mà hình dạng phụ thuộc trong thiên nhiên, và cứ vậy mà làm rõ cái tính chất hình dạng của đối tượng, bằng cách nâng cái riêng biệt thành cái khái quát (động từ *ap-eikazein* : rút cảnh ra từ..., tạo ra từ một mô hình...). Vì vẽ có mục tiêu tạo nên bản chất nên nó là một thao tác trí tuệ chặt chẽ, có thiên hướng triết học. Còn việc cái biểu thị mô phỏng tạo ra nguồn vui thì đó cũng là nguồn vui trí tuệ khi tạo ra hình dạng của một vật tự nhiên mà ta biết rõ (ai cũng hiểu rằng tranh không phải là bản sao chính xác của vật thể): khi nhận ra hình dạng của vật thể trên tranh, tôi vừa “ngạc nhiên” vừa “hiểu biết thêm”, sự nhận dạng hình mẫu qua hình biểu thị dựa trên một “lập luận”, một *sullogismos*, cứ nhìn sự vật từng cái một rồi kết luận ngay trong đầu: “kìa, cái này là nó đây!”. Nhận định của Aristote về thiên hướng bất chước của con người được trích dẫn nhiều lần để biện giải cho nghệ thuật hội họa. Chẳng phải chứng cứ không chối cãi được là chúng ta ưa thích nhìn những cảnh chi tiết sự vật trên tranh trong lúc trên thực tế những cảnh đó gây khó chịu, chẳng hạn khi thấy những con vật ghê tởm hay những xác chết đó sao?

Sự biểu thị mô phỏng, nền tảng của nghệ thuật vẽ, được hiểu như chuyển vị song trùng hay song trùng chuyển vị, có mục đích phát huy bản chất sự vật lên một khung cảnh nghệ

thuật nhỏ hẹp là bức tranh; nói cách khác, hội hoạ là một hoạt động *réfléchissante* theo nghĩa đen (*phản chiếu*) trước nghĩa bóng (*suy nghĩ*), và cái *réflexion* (*sự phản chiếu, sự suy nghĩ*) đó có tính soi sáng, do đó sinh ra cái thú vui lí thuyết. Dầu sao Aristote *đặt ra* vấn đề trên như là đặc thù cho hội hoạ. Nhưng dường như người ta không thể không hoài nghi cái thao tác mô phỏng tạo ra cái song trùng soi sáng kia thuộc về một khía cạnh tạo nên văn hoá Hy Lạp trong tổng thể, đặc trưng cho nền văn hoá đó mà không được chú ý. Tuy nhiên người ta thấy rõ ràng rằng sự biểu thị mô phỏng ở Hy Lạp trước hết thuộc về nhà hát kịch trong lòng Đô Thành. Thế mà có nhiều điều cho thấy là nước Trung Hoa cổ không biết đến khả năng trình diễn sân khấu (“Ôpêra” xuất hiện khá muộn trong nền văn minh Trung Hoa và có nguồn gốc ngoại lai). Trong nước Trung Hoa cổ, cái biểu thị do quyền năng tạo hình của con người làm ra, được nêu lên bằng những câu nói ngắn gọn trong Dịch Kinh – *Yi king*, ở đoạn đầu nói về hội hoạ. Bậc Hiền Triết, khi nhìn những sắc thái bí hiểm của thế gian và suy ngẫm về cách những sắc thái ấy “được đặc trưng qua hình dạng” một cách cụ thể, “đã nghĩ ra (một cách tượng trưng) cách biểu thị chúng sinh và phương thức thích nghi của chúng”^b. Từ chỗ đó, trên cơ sở đối lập nét liền và nét gãy (— và— —) những hình bát quái kết hợp với nhau để biểu thị mọi sự biến hoá trên thế gian cũng như từ nguồn gốc trong hình vẽ cũng như trong chữ viết (Hệ từ – *Xici*, I, 8, Quách Nhược Hư tr. 12). Trong qui trình sơ đồ hoá này, người ta không thấy có sự chuyển giao hình dạng đúng của đối tượng và tách ra khỏi vật chất đối tượng mà dưới con mắt của Aristote là qui trình biểu thị mô phỏng. Do đó, Trung Hoa không bao giờ tư duy về sự quan sát cảnh vật như một thao tác, lại là thao tác hứng thú, về sự nhận dạng. Sự tạo hình không nhằm trưng bày bản

chất sự vật mà ghi nhận một sự vận hành về năng lượng tương hỗ liên tục. Sự tạo hình khám phá cái nhất quán của sự vật và chỉ ra cách sử dụng.

Thế mà tác động của điều đó tiếp diễn bất tận, cái mà người ta tưởng là đường ranh giới kín đáo giữa hai phong cách trở thành một sự đối lập dứt khoát, thậm chí hoàn toàn trái ngược. Bởi lẽ, Aristote càng nhấn mạnh bao nhiêu về tính cách đặc thù con người của quyền năng biểu thị (con người được coi như loài bất chước giỏi nhất trong muôn loài), thì các nhà tư tưởng Trung Hoa, ngược lại, càng đề cao một cách tài tình sự thừa kế của quyền năng tạo dáng của con người từ khả năng tạo dáng trên thế gian : những hình vẽ con người tạo nên đến từ những hình thù thời xưa xuất hiện như điểm báo trước bằng hình khắc trên những vật bằng vàng, bằng ngọc, trên mai rùa hoặc trên lưng rồng (Trương Ngạn Viễn – Zhang Yanyuan, tr. 1). Dù nói về văn chương, chữ viết hay hội hoạ, lần nào người ta cũng nêu lên những tạo dáng nguyên mẫu xuất hiện trên các sông cái, sông con, những nguyên mẫu do những thành tố của vũ trụ tạo nên. Những Bậc Minh Triết đầu tiên ngay từ thuở bình minh của văn minh đã định vị được chúng, và chúng đóng vai trò trung gian đối với một thế gian có nhiệm vụ giải thích tầm quan trọng của chúng thông qua việc linh hội chúng và mã hoá chúng. Những tạo dáng do con người làm ra do đó thuộc về một phả hệ gắn liền với một thế giới sức mạnh vượt quá những hình dáng ấy, nhưng ngược lại, thế giới này cũng hoạt động trong các tạo dáng ấy. Nếu thao tác biểu thị có nghĩa là trước tiên tách ra khỏi “cái” mà ta bất chước, rồi tiếp đó mới gắn liền với nó để chuyển nó thành vị trí vật thể, thì hoạ sĩ Trung Hoa không có ý biểu thị gì cả². Hoạ sĩ Trung Hoa không nhằm tách mình ra khỏi thiên nhiên

rồi đặt thiên nhiên đối diện để quan sát, mà ngược lại, anh ta dùng hội họa để làm sống động mối dây liên hệ bản lai của mình với thiên nhiên. Bởi lẽ, cũng như Aristote, nhà lí thuyết Trung Hoa đặt thiên hướng của hội họa vào một khung “tự nhiên”. Nhưng đối với Aristote, hội họa là xu hướng bẩm sinh của con người, thể hiện từ tuổi ấu thơ và định hình họa sĩ về sau thì, ở Trung Quốc, tính tự tại của hội họa có nguồn gốc từ Tiến Trình thế gian, bao trùm lấy con người cho đến mức “không thăm dò được” và hoạt động của con người thuộc về tiến trình ấy.

Vì vậy, nếu Aristote coi mục tiêu của hội họa là thú vui và học hỏi, cả hai mục tiêu đó được biện giải bằng sự ưa thích đơn thuần về hiểu biết – sự “ưa thích” điển hình nhất của người Hy Lạp, (cái làm nảy sinh triết học) - thì Trung Hoa quan niệm và biện giải khác hẳn về quyền năng các hình ảnh. Có đến hàng loạt giai thoại được sắp xếp thành những họa tiết để chứng tỏ rằng những hình ảnh với phẩm chất biểu tượng có sức mạnh hết như những hiện tượng khách quan. Những hình ảnh này tham gia vào những sự độ sức trên thế gian và làm hiện thân cho những sự độ sức đó qua tạo hình, chúng đương nhiên có ảnh hưởng đến diễn biến sự vật và sự kiện trên thế gian. Một vị vua chư hầu chính trực, vào lúc một vương triều thoái hoá đổ nát, đã kịp mang đi những biểu tượng các bậc tiền bối để tạo dựng cơ đồ cho vị hoàng đế mới. Một ông hoàng khác, do là người đầu tiên có được những bức hình giám hộ mà thắng các địch thủ để lên ngôi vua (Trương Ngạn Viễn, tr. 3-4). Những bức hình này qui tụ những sức mạnh mà trong những hình khác sẽ phân tán yếu ớt. Chúng là hiện thân cho sự nhất quán hài hoà và chứa đựng một hiệu ứng điều tiết, tạo ra trật tự và nắm được quyền năng, kể cả

quyền năng chính trị. Cũng vì những hình ảnh ấy truyền đạt từ đời này đến đời khác chân dung những người có đức hạnh cao quý, chúng làm cho nền luân lí được “trường tồn” và đồng thời có giá trị cảnh báo (Quách Nhược Hư – Guo Ruoxu, tr. 12). Hai điều ấy không tách rời nhau và được nói đi nói lại nhiều lần về sau. Như vậy nguyên tắc hình ảnh ở Trung Quốc chắc chắn không bao hàm khả năng đồng thời vừa biểu thị vừa tri thức, nguyên tắc ấy chỉ dành cho khả năng hiệu quả mà thôi^(*).

2. Liệu ta có bao giờ lường được cái gì bị lung lay, dầu kín đáo nhưng rất cơ bản, trong nền tảng lí thuyết của chúng ta, trước hết là sự biểu thị, do muốn tránh sự *mô phỏng* không? Khi tôi nói đến “luồng”, tôi nghĩ về sự hình dung lí thuyết, vì né tránh hay không né tránh có sự khác biệt tổng thể, và do tác động của nó mà hiệu ứng tiêu tan. Ít ra có một điều bắt đầu thấy rõ trong cái mà người ta thường gọi một cách khái quát nhưng lại nhập nhằng *peinture* (trong tiếng Pháp *peinture* có nghĩa lần lượt là hội hoạ, hoạ phẩm, tranh vẽ, sự mô tả, sự sơn, nước sơn... -LND). Đó là tại sao về sự vẽ giống sự vật, truyền thống Trung Hoa và châu Âu lại có sự phát triển khác nhau và do đó có những vận mệnh khác nhau đến thế? Bởi lẽ theo quan niệm chuyển vị song trùng nhằm

^(*) Bù lại, tôi không thấy có dấu tích gì, ít ra là trong các môn Nghệ thuật vẽ, về một sự sùng bái hình ảnh như thói thường ở Phương Tây kể từ Justinien. Thậm chí điều bí hiểm về những hình ảnh “*achiropoietes*”, tức là không phải do tay người làm ra, chẳng hạn trong trường hợp hình ảnh biểu thị Thượng Đế gây nhiều tranh cãi nhất, là chứng cứ rõ ràng về sự sùng bái ấy. Bởi vì điều bí hiểm ấy đào sâu cái siêu nghiệm để tách ra khỏi lĩnh vực con người. Do đó hình ảnh Phương Tây khác hoàn toàn với phả hệ hình ảnh Trung Hoa, trong đó quyền năng tạo hình ảnh triển khai dần dần, *sponte sua*, từ những hình tự nhiên cho đến những hình phát triển rõ rệt trong chữ viết và trong hội hoạ.

nêu bật bản chất sự vật, thế giới Hy Lạp rồi tiếp đó là châu Âu thời Phục Hưng luôn luôn thúc đẩy yêu cầu vẽ cho giống sự vật và đó là niềm say mê không bao giờ thoả mãn và không sao thoả mãn được. Vẽ cho thật giống dù vật để vẽ không cần ta bắt chước từng chi tiết mà trên bản chất “chọn lựa”, nghệ thuật lúc đó vượt qua thiên nhiên (Có một giai thoại khác về họa sĩ Zeuxis tìm chọn qua từng cô gái đồng trinh của vùng Crotone những nét hoàn hảo để tạo nên sự tổng hợp về chuẩn mực cái đẹp). Vẽ cho giống, ngay khi trở về với học thuyết của Platon và Plotine, đối tượng ta bắt chước không phải là vật trong kinh nghiệm nữa mà là ý tưởng – nội tại, phi vật chất- do tinh thần soi vào gương mà có và lấy nguồn gốc từ Thượng Đế (tranh của Lomazzo). Bởi lẽ, nói khái quát, dưới triều đại của tác phẩm *Ut pictura poesis*, “bức tranh đáng khen ngợi nhất là bức tranh phù hợp với vật được bắt chước” (Léonard de Vinci³). Hoặc như Vasari de Giorgione nói: “ông ta đặt mình vào thiên nhiên và bắt chước một cách trung thành....”: các họa sĩ châu Âu tiêu hao không biết bao nhiêu kiên nhẫn, nhưng được soi sáng bằng tài năng, họ nuôi biết bao hy vọng, chịu biết bao khổنگ khiếp để đạt cho được hình vẽ giống như mơ ước với đối tượng. Làm sao để sự bắt chước, theo tính cân đối cổ điển, là sự bắt chước thật chính xác, ngay cả tính khoa học nữa so với thiên nhiên hay là sự bắt chước cái Đẹp lí tưởng... Bởi lẽ sự tìm tòi quyết liệt này không có đối tượng nào khác là cái “tự thân” chân chính và thông qua đường nét cái tự thân đó mà xuất hiện qui chế của chân lí.

Ngược lại – sự khác biệt của hai nền hội họa đã lớn đến nỗi sinh ra trái ngược khi đối chiếu với nhau – truyền thống hội họa Trung Hoa đã rất sớm xa rời yêu cầu vẽ giống như thật, ít ra là xa rời yêu cầu giống về hình dạng, vì truyền

thống này dựa trên qui chế của một hình ảnh – hiện tượng được hiểu như sự qui tụ năng lượng và tập trung sức lực: liệu đó chỉ là một nhánh riêng tách ra khỏi phần chung của hội hoạ hay bản thân hội hoạ thấy lĩnh vực của mình bị vượt quá hay tồi tệ hơn nữa là ngay lô gích của nó bị lệch lạc chẳng? Sự giằng co này tiên liệu sự bối rối mà hội hoạ Trung Hoa đang vấp phải hiện nay. Bởi lẽ nếu tôi cẩn thận chỉ ra mối lo về sự vẽ giống thật đối lập với sự vẽ vụng về, điều ta đã thấy qua lời bàn của những lí luận gia Trung Hoa đầu tiên về hội hoạ của các thế kỉ IV-V, thì ta cũng thấy rằng ở Trung Hoa cổ mối lo ấy đã bị một ý tưởng khác gạt bỏ, ý tưởng đó là “thần siêu – *shen –chao*” mà tôi trực dịch là “sự siêu việt tinh thần”. Chỉ có thần siêu mới cho phép ta đạt tới nguyên tắc căn bản của sự vật và “triển khai” cái khí vận rải rác trên thế gian (Tông Bính – Zong Bing, *L.B.*, tr. 583). Hoặc giả chỉ với “nguồn duy nhất” là cây bút vẽ, hoạ sĩ có khả năng “bắt chước”, cái mà anh ta bắt chước theo nguồn này là “vật tạo ra cái Rỗng lớn”, tức là cái phi-đối tượng rõ ràng nhất (Vương Vi – Wang Wei, thế kỉ V, *L.B.* tr. 585). Hoặc giả nếu tôi đưa ra trên đây giai thoại về con đại bàng và bức vẽ gà lôi để so sánh với giai thoại chùm nho của Zeuxis, thì ta chớ vì vậy mà xem đó như là *topos* (căn cứ - tiếng Hy Lạp, LND) của lí luận hội hoạ Trung Hoa, như giai thoại kia từng đã là căn cứ cho hội hoạ châu Âu suốt thời kỳ cổ điển. Bởi lẽ dù cho hoạ sĩ vẽ thành công đám gà lôi kia phục vụ trong cung đình, giới lí thuyết nho gia vẫn chuộng đối thủ (Hứa Tây? - Xu Xi) của ông ta hơn. Ông này vẽ không màu sắc, lại lột phớt mà có “khí vận” – thuật ngữ ta đã từng gặp - cao hơn nhiều lắm (Thẩm Quát – Shen Gua, *S.H.L.*, tr. 236).

Vả lại, dầu sự đối chiếu hai giai thoại mà tôi đưa ra thoát tiên nom rất thuyết phục về sự tương đồng, sự đối chiếu đó

không phải hoàn toàn minh bạch mà cũng đã dự báo sự phân kỳ. Bởi lẽ trong chuỗi những giai thoại mà Plin thu nhặt để đánh dấu tiến bộ của sự bất chước hoàn hảo trong hội hoạ, trong đó có chuyện bức vẽ các quả nho làm bầy chim nhăm lẩn, chuyện những con quạ đậu nhăm lên những viên ngói y như thật, và cả chuyện bản thân hoạ sĩ Zeuxis đứng chờ chiếc màn trên bức vẽ mở ra..., sự vẽ giống hệt chẳng qua là một cái gì bất động, chỉ là một vật thuần túy; trong lúc đó Huang Quan biết cách nắm bắt cái giống nhau như là cuộc sống: con đại bàng xông đến ngoạm lấy cổ con gà lôi vì con gà lôi sống động. Như vậy, đòi hỏi về sự vẽ giống mà một trong những nhà lí thuyết đầu tiên của Trung Hoa ghi nhận trong Sáu nguyên tắc cơ bản của hội hoạ (Tạ Hách – Xie He, cuối thế kỉ V đầu thế kỉ VI) không thể nhăm lẩn với cái mà ta mong đợi trong truyền thống hội hoạ cổ điển châu Âu. Ngay trật tự các nguyên tắc cũng chỉ ra điều đó. Nguyên tắc vẽ giống chỉ đứng hàng thứ ba, sau nguyên tắc về khí vận là nguyên tắc khống chế mọi nguyên tắc khác. Đứng thứ hai là nguyên tắc cấu trúc nội tại của hình ảnh do sức mạnh cây bút vẽ tạo nên. Nguyên tắc vẽ giống chỉ đi trước các nguyên tắc dùng màu sắc, sắp xếp các nét và sao chép tranh các Bậc Thầy để lưu truyền. Nhìn vào bảng ghi đầu tiên các nguyên tắc thời cổ đó, vị trí sự vẽ giống không được ưu tiên gì. Vả lại cần thiết phải hiểu nguyên tắc vẽ giống thật một cách linh hoạt, không cứng nhắc, không thô thiển và đừng quên bề chiều sức bật của nó: đáp ứng lại yêu cầu sự vật mà tạo hình dạng cho sự vật ấy (“ứng vật tượng hình”¹⁶). Bởi lẽ tôi tin rằng sự tương - ứng này phải được hiểu chính xác qua sự “đáp ứng” (nghĩa của chữ ứng – ying), tức là qua động tác tiếp đón – hoà hợp mà không để qui lại đơn giản thành sản phẩm, chỉ là kết quả, của một sự vẽ giống mà thôi. Đây không chỉ bất chước một đối tượng bên

ngoài đặt làm mẫu và được xem xét dưới góc độ cảm giác, mà là một quyền năng “tượng hình” đáp ứng lại yêu cầu của sự vật chúng sinh, hoà với chúng trong khát vọng bên trong khiến chúng tồn tại, khiến chúng phát triển. Đó là trường hợp Bậc Hiền Triết trong sách *Trang Tử* (ch.22, tr. 741) biết “ứng” lại sự vật, mà theo người ta nói thì vì ông không có định kiến gì, ông theo gót chúng trong đà phát triển, đặt mình phù hợp với chúng trong viễn cảnh của từng cá thể, viễn cảnh sinh ra từ bản chất chúng mà “không có sự can thiệp của qui tắc nào”^(*). Cái “ứng” không có thao tác chi tiết mà xảy ra trong một vận động hoà kết tự phát (theo cách *sponte sua* trong tiến trình hoạt động không ngừng của thế giới); nó không phải là một qui tắc do sự vật áp đặt mà nó là cái thấu đạt trong sự chín mùi của một sự hoà đồng rồi phản hồi, tóm lại, cái “tương – ứng” này không thuộc phía bên ngoài, cũng không có tính chuẩn mực, nó vừa là cái thân cận nhất, qua một sự lĩnh hội thâm lặng, vừa là cái phản hồi.

Vì lẽ đó trong những bài bình luận mà Sáu nguyên tắc vẽ không ngừng khơi dậy, người ta càng ngày càng nói trực tiếp đến sự vượt qua cái vẽ giống thật (Trương Ngạn Viễn – Zhang Yanyuan, thế kỷ thứ IX, tr. 13). Sử gia lớn đầu tiên về hội hoạ Trung Hoa nói rằng, nếu có những hoạ phẩm lớn thời trước “truyền lại” sự giống nhau về hình dạng, thì ta cần xem “phía bên kia sự giống nhau ấy” để tìm ra “cái gì tạo nên hoạ

(*) Liệu đó có đúng là điều mà Matisse nắm bắt khi ông bắt đầu phân biệt “hai cách mô tả một cây”? Hoặc “vẽ theo kiểu bất chước như người ta học trong các trường dạy vẽ châu Âu” hay vẽ “theo kiểu phương Đông”: “Người ta kể cho tôi nghe các thầy giáo Trung Hoa ngày trước dạy học trò rằng: Các trò mà vẽ cây thì vẽ từ gốc lên và tạo ra cảm giác như đang trèo lên cây vậy”. (“Thư gửi André Rouveyre về việc vẽ cây”, *Các bài viết về nghệ thuật*, sách đã dẫn, tr. 166-167).

phẩm”¹ – *dĩ hình tư chi ngoại, cầu kỳ hoạ* – (đổi lại, trong hội hoạ Trung Hoa hiện đại, mà càng ngày càng có người nói theo kiểu tu từ qui ước là suy đồi, ngay khi người ta đạt sự giống nhau hình dạng, “cái khí vận cũng không được nảy sinh”). Từ đó suy ra rằng cái giống về hình dạng không được đặt ra như mục tiêu, mà chỉ coi nó như là hệ quả của quá trình vẽ: bởi lẽ cái mà ta tìm tòi trong hội hoạ là “khí vận”, thì “cái giống nhau về hình dạng” chỉ nằm ở “giữa” – theo đúng nghĩa mạnh của từ “giữa” – nó triển khai bằng *xuyên qua*. Như vậy, cần phân biệt một bên là những vật đơn giản bất động không có ý nghĩa hàm súc gì: nhà cửa, xe cộ, dụng cụ v.v..., những thứ chẳng có gì khó khăn để bắt chước khi vẽ, còn bên kia là những thứ có hồn, sống động, những thứ đòi hỏi phải “có khí vận để được trọn vẹn”. Nếu không thấy khí vận đâu cả thì “cố vẽ cho giống cũng chẳng ích gì”. Vì vậy, “trong khi hàng loạt người khác cố vẽ sao cho giống, tôi thì tôi không dây chuyện tầm thường ấy”, đó là lời của Ngô Đạo Tử – Wu Daozi nói với sử gia kể trên (sách đã dẫn, tr. 24). Một hoạ sĩ lớn khác thuộc thời tiếp đó (Kinh Hạo – Jing Hao, đầu thế kỷ thứ X) vạch ra rằng sự giống nhau như vậy chỉ là sự giống nhau yếu ớt, “ấu” và thô thiển², bởi vì để đạt tới hình dạng, nó để sót cái khí vận làm cho nó dồi dào rung động, mà chỉ còn như một trái cây có vỏ mà không có ruột (T.H.L., tr. 251).

Như vậy thì điều kiện để có một sự vẽ giống thực sự là gì, cái giống nhau không có tính bề ngoài hời hợt, kiểu “hoa lá” như lời Kinh Hạo, hoàn toàn thứ yếu? Đương nhiên cái giống nhau đó phải quán triệt bên trong nó cái mà ta từ nay biết được thuộc về “cảnh lớn” (đại tượng): trong việc tạo hình dạng, chỉ có thể đi sâu được vào khả năng vẽ giống thật thông

qua sự giống nhau tổng thể đối với “đạo lớn” (đại đạo)^h, tức là do khả năng đa dạng hài hoà của đạo, việc vẽ hình phi cá biệt hoá đến mức đủ để làm xuất hiện trên nền của nó cái Vốn phi biệt hoá-hài hoà hoá, điểm xuất phát của nó. Cái “giống nhau tổng thể” bằng cách “làm cùn chỗ sắc” – “tháo gỡ vướng mắc” – “hỗn hợp ánh sáng” – “qui tụ bụi bặm” theo những cách nói đồng đều nhau của sách Lão Tử (ch. 4), chính là cái giống nhau trong sự không-giống-nhau thứ yếu và riêng biệt. Hình vẽ trống đi và cách vẽ mơ hồ, cái giống nhau chân thực thuộc về cái ám chỉ đến bề chiều của cái không thấy được đi xuyên qua cái riêng biệt cụ thể của mọi nét vẽ. Theo bài thơ “Về phép đặc trưng dễ dàng cảm nhận”, rõ ràng lấy cảm hứng từ những cách nói trên của sách Lão Tử (Tư Không Đồ – Sikong Tu, Thi Phẩm-*Shipin*, bài 20), thì dù các hiện tượng mà hình ảnh gợi lên đa dạng đến mấy, dù cho mây, gió chuyển động, hay những linh hồn thoát ra từ những bông hoa, dù cho sóng dập dềnh liên tục, dù những đỉnh núi nối tiếp nhau vô tận, tất cả những thứ ấy chỉ được giống như thật, tức là diễn đạt được cả sự lan toả và biến hoá, khi chúng để xuyên suốt bề chiều khí vận và cái thần làm chúng liên tục chuyển biến, thay hình đổi dạng. Rồi bài thơ kết luận một cách lô gích rằng chính do việc “rời bỏ hình dạng” và thoát ra khỏi sự khống chế của hình dạng mà “người ta “đạt đến cái giống như thật”ⁱ.

3. Có lẽ nên trở lại xem xét cái mà những phát biểu đầu tiên về hội hoạ đã tán đồng hơi vội vã: chuyện “vẽ chó vẽ ngựa thì khó nhất”, vì ai cũng biết chúng có hình dạng ra sao và vẽ cho giống là việc khó, còn “vẽ ma vẽ quỷ dễ” vì chẳng ai thấy ma quỷ cả. Quả là thế giới những gì không thấy được và những sức mạnh mờ tối “luôn không ngừng biến hoá”, cũng như “bất thần xuất hiện” dẫn dắt chúng ta đi vào cõi

hoang đường kỳ bí. Phải thừa nhận rằng thế giới ấy sau khi làm chúng ta hoảng sợ, đòi hỏi chúng ta phải xem xét một cách “bình tĩnh và nghiêm chỉnh”. Thế giới ấy liệu có thể nắm bắt, qua muôn vàn biến hoá của nó, chỉ bằng “cây bút vẽ đơn sơ” và một “ý niệm đầy đủ” được chăng? Liệu “cũng khó vẽ như vẽ chó ngựa” không? (Âu Dương Tu – Ouyang Xiu, thế kỷ XI, L.B., tr. 42).

Quả vậy, trong hơn một thiên niên kỉ, khái niệm về ma quỷ và những thế lực hắc ám được suy nghĩ, xét đoán về phương diện trí tuệ và được gạn lọc kỹ. Khái niệm đó được chuyển hoá vào cái căn bản của cái vô hình và cái tâm linh, được đặt tên, được hội hoạ quan tâm biểu thị và nó được xem như “giống cái gì”. Từ đời Tống (thế kỉ thứ X) trở đi điều này trở thành châm ngôn: “dù là văn tự hay hội hoạ, thành tựu hoàn hảo nhất là hội ngộ với cảnh trong đầu, nhưng khó mà có được cảnh ấy bằng hình dạng sờ thấy được” (Thẩm Quát – Shen Gua, L.B., tr. 43). “Tìm cách có được” vẫn mang tính công cụ, tính ứng dụng và nhằm vào một đối tượng; còn “hội ngộ” và “sum họp” (hội – *hui*) với cảnh rõ ràng vượt ra khỏi quan hệ cảm nhận, cho ta ngẫm thấy mối dây tương hỗ giữa các đối tác mà không còn là quan hệ bắc cầu nữa, dự báo một sự thâm nhập vào nơi sâu kín. Vì vậy mà “khi xem tranh nhiều người dùng tay chỉ ra được những chỗ vẽ sai, bố cục không ổn hay màu sắc không đúng”, những lỗi suy cho cùng tương đối nông cạn bên ngoài; nhưng hiếm có người biết cách thấu đạt tới “cái nguyên tắc cốt yếu căn bản của sự vật” ẩn giấu đằng sau tranh, mà thâm nhập vào cội nguồn của “sự sáng tạo xuất phát từ cái mơ hồ – phi biệt hoá” (sách đã dẫn).

Từ đời Đường đến đời Tống, trong các thế kỉ X-XIII, sự tiến hoá từ chỗ dần dà chuyển sang nhảy vọt. Bởi lẽ từ khi

hội hoạ trở thành một môn nghệ thuật của Kẻ sĩ, nó càng ngày càng tách biệt rõ rệt với những trò thủ công. Khoảng cách giữa sự giống về hình dạng và bề chiều tâm linh – vô hình, bề chiều mà hội hoạ từ nay gắn bó thâm nhập, không những trở nên đứt khoát mà hai tiêu chí đó còn đi đến chỗ đối lập nhau tuyệt đối: hoặc “giống nhau” (*ressemblance*) hoặc “cộng hưởng” (*résonance*). Tiền tố *re-*(*res-* hay *ré-*) ở đây không có ý gì là sự sinh thành hai cả, cái *ré-* trong *résonance* (cộng hưởng) chỉ sự dội lại kéo dài của âm sắc bên trong; còn *re-* trong *ressemblance* (giống nhau) chỉ sự tái sản sinh riêng biệt của những nét bên ngoài [Tác giả lập luận trên cơ sở tiếng Pháp về mối liên quan hình thức giữa *ressemblance* và *résonance*, hai từ đều có tiền tố *re-* (với các biến thể *res-* và *ré-*) chỉ sự lặp lại, nhưng ở đây mỗi tiền tố có ý nghĩa riêng, một cái chỉ sự cụ thể, cái kia chỉ tâm linh. LND]. Cái sinh làm đôi trong *résonance* (cộng hưởng) cứ thế rung động liên hồi, trong khi cái lặp lại trong *ressemblance* khô cạn ngay trên bề mặt. Bởi lẽ cái cộng hưởng tâm linh triển khai tự nó trong tiến trình hiện tượng, trong khi đó cái giống nhau bị buộc chặt vào giới hạn của một thao tác có mục tiêu định sẵn. Từ đó nảy sinh nhận định chung như sau: cái *giống nhau* (về hình dạng) là “việc dễ”, còn cái *cộng hưởng* tâm linh (khí vận) mới là “việc khó” (*L.B.*, tr. 70). Thậm chí hai nguyên tắc giống nhau/cộng hưởng tranh chấp lẫn nhau: ta nói tranh này “hơn đứt về khí vận” mà “ít giống”, cũng như ngược lại (*L.B.*, tr. 64). Ngay đối với những bông hoa đơn giản, có những hoa “nêu bật hình dạng” và có những hoa “truyền đạt cái thần”. Mấy câu thơ dưới đây của đại văn nhân Tô Đông Pha tóm lược gọn gàng sự chối bỏ sự giống về hình thức cho những thế hệ về sau:

Xem tranh về phương diện vẽ giống hay không:

Cách đó tựa hồ như con trẻ;

*Chẳng khác nào ai đó làm thơ mà phải làm cho giống bài
thơ này,*

Ta biết chắc rằng đó đâu phải là nhà thơ

(L.B., tr.51)

Hội hoạ được tôn giá trị khi từ bỏ sự lệ thuộc vào việc vẽ cho giống sự vật, cũng như thơ ca được tôn giá trị khi từ bỏ một luận đề bắt buộc: không nên dùng lại trực tiếp chủ đề một bài thơ và để cho mô típ bài thơ trôi buộc; cũng vậy, vẽ cho thật giống về hình dạng xiết cứng ta lại và làm sự vật mờ đục đi, lúc đó sự chuyển tiếp giữa cái phân biệt vào cái vốn phi biệt hoá trở nên mơ hồ khó mà đạt tới, khiến ta khó nắm bắt những hình dạng đặc trưng.

Tuy nhiên truyền thống hội hoạ Trung Hoa sẽ không bao giờ đoạn tuyệt với cái giống nhau về hình dạng. Bởi lẽ dù vẫn đề cao chuyện vượt quá cái giống nhau để đạt sự cộng hưởng, truyền thống đó không xem xét việc vượt quá ấy đem lại sự khác biệt giữa hình và vật. Nó kêu gọi tiến hành một sự phi cá biệt hoá về hình dạng để qua đó mà tiếp cận với cái phi biệt hoá coi như căn gốc của sự *chuyển-dạng* (*transformation*), nhưng tuyệt nhiên nó không thực hiện bất kỳ sự *biến-dạng* (*deformation*) nào nhằm gây hỗn loạn cho các phạm trù sự vật, và gây nghi ngờ về tính thích đáng của sự vật (Phương Huân, tr. 34). Hội hoạ, cũng như nghệ thuật viết chữ, tăng tiến giá trị cho cái phi thường trong sức bật của "khí vận", nhưng không tăng tiến giá trị ở cấp độ "các vết cảm nhận được". (sách đã dẫn, tr. 80). Hoặc giả hình dạng là cái cần đưa đến mức siêu nghiệm, nhưng hình dạng không thể bị

“đổi thay”. Bởi lẽ đến đây tư duy Trung Hoa đột ngột hoảng hốt trước những gì thấp thoáng bóng ma siêu thực và hoài nghi ít nhiều “cái thiên nhiên” (cái mà ở Trung Quốc người ta gọi bằng cái tên khác là sự tự điều chỉnh của thế giới và “tính trường tồn” của nó). Việc hội hoạ không coi trọng gì đến sự giống nhau về hình dạng do đó phải được hiểu “một cách linh hoạt”; theo như cảnh báo thì sự giống nhau đó không nên quá bề ngoài, cứng nhắc hay quá chi tiết mà thôi (sách đã dẫn, tr. 22, 34). Bởi lẽ “ một chiếc khăn trùm không thể nhìn ra thành chiếc khăn đóng, hay cái áo cánh thành cái váy, giày thành dép, túp lều thành đại sảnh, cửa sổ nom như cửa lớn....”. Nói cách khác, hoạ sĩ không thể xáo trộn lung tung trong những gì đã được xác định theo lô gích vận hành sự vật và chúng sinh (khái niệm về dụng – *yong*), mỗi vật có cái lí do để đứng riêng biệt (chữ lí-li của Trung Hoa). Hoạ sĩ chớ bịa ra một thế giới khác với thế giới đang có, chớ làm nó biến dạng và thậm chí không được gây rắc rối cho sự nhất quán của nó. Nhưng đi vào thế giới đó bằng hội hoạ. Khi người ta khuyên “không nên coi trọng sự vẽ giống”, người ta muốn nói rằng Cái nhất quán không ở *trong* hình dạng, dầu sao cũng không bó hẹp trong hình dạng. Cái nhất quán “đi xuyên qua” hình dạng, vì vậy muốn đạt được cái nhất quán, cần thiết phải “phát huy cái giống nhau trong tâm linh” .

Cái mô típ nêu trên trở thành khuôn sáo: vẽ giống chẳng qua là chuyện con trẻ, vì vậy mà sinh ra nhiều sự gò bó, cảnh báo, ngăn trở cho việc cách tân nghệ thuật. Thực ra cũng chỉ có một số rất ít người theo sát nguyên tắc “vẽ giống bắt buộc” (*L.B.*, tr. 41), hoặc cho rằng “hình dạng mẫu” phải là ưu tiên (*L.B.*, tr. 493), còn càng ngày càng đông hoạ sĩ, tuy không phản bác nguyên tắc trên về cơ bản, nhưng thận trọng giảm bớt tính năng của nó và đặt nó vào giới hạn nhất định.

Trước hết, như người ta đã biết, nếu hội họa không chỉ tuyệt đối là hình dạng cụ thể, thì nó cũng không thể phớt lờ hoàn toàn hình dạng cụ thể để phát huy tác dụng (Phương Huân, tr. 26). Mặt khác, những nhà lí luận Trung Hoa thường rất ham thích tính hài hoà nên họ không thể không tìm một sự cân bằng giữa hai tiêu chí đối lập trên : họ không “đính” mà cũng không “rời”. Rồi dưới các triều Minh và Thanh, thế kỷ XVI-XIX, với sự hình thành của trường phái hội họa chính thống, lời lẽ bắt đầu có tính cảnh báo. Nếu cái khí vận (cộng hưởng)- được mọi người tán đồng- là giá trị tối thượng mà hội họa cần đạt tới, thì điều cần thiết không kém là “việc vẽ cho thật giống cực kỳ về hình dạng” để từ đó mà hiểu được cái cộng hưởng tâm linh. Và người ta không tìm kiếm sự vẽ cho giống thật nào khác ngoài yêu cầu nói trên (L.B., tr.484). Cái “nào khác” đó làm người ta e ngại và hội họa Trung Hoa không dám phiêu lưu, không dám sáng tạo.

Hoặc giả nếu người ta nói rằng sự vẽ giống thật là trò con trẻ, đó chẳng qua là báo cho kẻ nào bắt đầu học vẽ rằng anh ta không được khắc nguyên si vật thể, không để cho hình dạng ràng buộc cưỡng chế. Hình ảnh sau đây minh họa rõ điều ấy: có một kẻ chơi đàn gắn chặt trục đàn lại để “chơi trên dây” cho thoả: nhưng dây không có âm vang gì hết. Bởi lẽ điều cần thiết là để cho tâm linh “bay lượn tự do về phía bên kia các hiện tượng, có thể thì cái ý nghĩa – ý định mới trở lại được vào “tâm đường tròn”, cái tâm ấy hoạt động như bản lề cánh cửa (Trang Tử, ch. 2, tr. 66), mở khép theo mọi góc độ mà khiến ta thoát được những góc nhìn hạn hẹp và những sự phân liệt (L.B. tr. 100)⁴. Lại một lần nữa, cái “bên kia” không tách ra khỏi “các hiện tượng”, nhưng làm chúng ta từ bên trong tách khỏi sự chật hẹp của các hiện tượng; và tính sẵn sàng đáp ứng đó của cảnh, cái tạo ra “cảnh lớn” (đại

tượng), biến các hiện tượng thành mơ hồ để giữ cho những khả năng làm sôi nổi và rung động hiện tượng duy trì. Tức thì người ta la lên rằng cái cảnh lớn đó không có gì giống với cung cách mà các họa sĩ hiện đại “tung ra vài cú bút vẽ rời rạc” rồi cho rằng mình đạt tới cái “đơn sơ thời cổ”, hay tệ hơn là tin rằng họ đã đem lại cho tranh của mình hương vị cái mơ hồ; làm sao mà “cảnh lớn” chỉ là những nét vẽ không ra gì và lời thôi như vậy được... Không tìm kiếm sự vẽ giống như thật – công thức này là dứt khoát – không phải là bất chấp sự *dường như*, mà nhằm đạt tới cái “giống mà không giống”: tức là không để cái giống (về hình dạng) khống chế, mà để cho cái thần xuyên suốt qua hình dạng.

4. Có ai dám mơ đến những phát biểu diêm tĩn, cân bằng, cũng như được dùng đi dùng lại mà sáng lên, lắng đọng lại thành điều hiển nhiên như những phát biểu dưới đây đã từng thoát được mọi hoài nghi, hiểm nghèo, tâng bốc và thậm chí khả năng bị vượt mặt? Vào đúng giữa thế kỉ XX, họa sĩ Tề Bạch Thạch - Qì Baishi đã dùng lại những phát biểu ấy như người ta đã nói cách đó một ngàn năm, và dường như người ta không bao giờ thấy mệt mỏi để nói lại mà chiêm nghiệm sự đúng đắn của chúng. Đó là: “Tranh của cổ nhân nom dường như mà không giống”, hoặc: “Thành công hoàn hảo nhất trong hội họa là ở giữa cái giống và cái không-giống”: nếu giống quá thì “hấp dẫn một cách tầm thường”, còn nếu không giống thì “người ta đánh lừa thiên hạ” và cứ như “mê sảng”⁵ mà thôi. Tư duy về hội họa Trung Hoa tìm ra được và củng cố điều ước ấy, lại được Tề Bạch Thạch nhắc lại ở đây, và điều ước ấy có thể kéo dài bất tận như một cái dẫn nhịp. Tư duy hội họa ấy khéo liên kết những phát biểu trên lại với nhau, cái nọ bổ sung cái kia, không chỗ nào còn trống cho những toan tính trái ngược và yên nghỉ trong sự cân bằng ấy.

Tề Bạch Thạch tâm sự rằng những con tôm ông vẽ không phải là những con tôm ta thấy thường ngày: cái ông tìm kiếm không phải là “sự giống về hình dạng” mà là “sự giống nhau trong tâm linh”. Chính vì thế mà “những con tôm sinh ra từ bút vẽ của tôi đều sống động”...

Tư duy hội hoạ Trung Hoa, luôn được điều tiết bằng ý tưởng ấy, tỏ ra ổn định từ gần một thiên niên kỷ nay, trong cái mà ta muốn coi như là quy ước Hégel^(*), theo từ ngữ quen thuộc của chúng ta. Quy ước này đầu sao cũng có trước lí thuyết của Kandinsky, nó công nhận ưu thế của tâm linh đồng thời tôn trọng sự phù hợp với đối tượng tự nhiên. Sự so sánh trên đây là khắp khiếm, vì từ lâu ta biết hố ngăn cách ngày càng đào sâu giữa hai nền hội hoạ. Hố ngăn cách thấy rõ qua mỗi một sự việc là Trung Hoa khởi thuỷ không có lí thuyết về sự bất chước, do đó người ta không xây dựng quan niệm hội hoạ là biểu hiện sự vật, người ta quan niệm cái thiên nhiên như *sponte sua* (cái tự nhiên mà có), chứ không quan niệm cái “bản chất” có sẵn do những qui luật cảm nhận mang lại. Nhưng bỗng nhiên một câu hỏi đặt ra: Liệu có đúng là qui ước Hégel nói trên khiến cho nền hội hoạ ta gọi là “hiện đại” ở châu Âu - nền hội hoạ từ bỏ việc liên tục tìm kiếm sự chính xác trong hình ảnh, một sự tìm kiếm cần thiết cho hội hoạ đạt tới sự hoàn hảo theo quan niệm áp đảo ngày trước thể hiện rõ

(*) “Trong sự bất chước, sự phù hợp với bản chất thiên nhiên chắc chắn phải có tầm quan trọng cơ bản, nhưng cái thường thiếu vắng trong các tác phẩm do bất chước tạo nên, đó không phải là cái thứ yếu, mà lại là cái cốt yếu, tức là cái tâm linh [...]”; và đối lại, “nội dung một tác phẩm nghệ thuật phải có bản chất như thế nào để chỉ được biểu hiện dưới một hình dạng tự nhiên, mặc dầu nó thuộc về cấp độ tâm linh” (*Mỹ học, Nhập môn về mỹ học*, tập I, ch. 2, “Những ý tưởng thông thường về bản chất nghệ thuật”).

trong bài phê bình của Pline đối với Ruskin – trong cùng khát vọng đã gạt gở đầu đó hội hoạ cổ điển Trung Hoa, nền hội hoạ chưa bao giờ đặt qui chế hình ảnh trên cơ sở bất chước mô phỏng mà chỉ trên cơ sở tính hiệu quả đó chăng?.

Bây giờ ta xem xét lại dưới góc độ mới mẻ này những cái mà mỗi chúng ta đã biết: (1) hội hoạ hiện đại Phương Tây, khi quay lưng lại với tư tưởng phát huy cái bản chất, liền hướng hẳn về sự quan tâm tạo ra những mối quan hệ bằng cách quan niệm tranh như là một cơ chế đang hoạt động. (2) khi bỏ cái bề nổi và bề chiều thứ ba nhằm làm tăng áp lực cho những bề mặt, hội hoạ hiện đại từ bỏ mối liên hệ bà con với điêu khắc, mối liên hệ đã thiết lập từ lâu trong lòng ngành Mỹ Thuật qua suốt thời kỳ cổ điển (nhưng còn tồn tại với Lessing). Hội hoạ hiện đại chỉ mơ ước từ nay có mối tương quan thân mật với âm nhạc^(*). (3) Cuối cùng, theo những phát biểu thường nghe trong lĩnh vực này, hội hoạ không biểu thị mà “giới thiệu” (trong tiếng Pháp *présenter* là giới thiệu, còn *re-présenter* lại là biểu thị, đây là lối chơi chữ của tác giả –LND), không áp đặt gì hết nhưng “đề xuất mọi thứ”. Bức tranh không còn đòi hỏi đòi hỏi phải phục tùng cái

(*) Để biết sự khác biệt về nhận định ta chỉ cần trích dẫn 1-Alberti: “Các ngành nghệ thuật thường gắn gũi với nhau và có một tinh thần chung nuôi dưỡng hội hoạ và điêu khắc”; hoặc: “Tôi ca ngợi những bộ mặt được vẽ cho cảm giác tách ra khỏi tranh như những bức tượng khắc” (*Về hội hoạ*, bản dịch của Jean-Louis Schefer, Macula, Dédale, 1992, ch. 27); 2- Kandinsky: “Trong lối suy nghĩ ấy những sự so sánh với âm nhạc có nhiều thông tin phong phú [...], âm nhạc là nghệ thuật sử dụng các phương tiện của mình không phải để biểu thị những hiện tượng thiên nhiên, mà để diễn đạt đời sống tinh thần của nghệ sĩ và sáng tạo cho mỗi âm thanh một cuộc sống riêng tư” (*Cái tâm linh trong nghệ thuật*, sách đã dẫn, tập I, ch.4 “Kim tự tháp”). Nhưng cũng có những ngoại lệ quan trọng: Picasso.

tổng thể độc đoán của nó, mà cung ứng một mạng lưới linh động những khả năng do người nghệ sĩ qui tụ được và do đó ý nghĩa không còn là ràng buộc nữa.

Thế mà truyền thống Trung Hoa thì: 1- quan niệm thực thi hội hoạ như một hệ tương tác mà không đặt hội hoạ trong mối quan hệ với vật qui chiếu và không lấy sự vẽ giống làm trọng; 2- không quan niệm hội hoạ gắn gũi với điêu khắc (thậm chí cái đầu tiên làm người Trung Hoa ngạc nhiên khi khám phá hội hoạ châu Âu là :những nhân vật kia đâu có được vẽ mà được khắc đấy thôi!⁶⁾), và ngược lại, từ rất sớm đã tư duy hội hoạ theo chiều cộng hưởng âm nhạc; 3- đã xem hình ảnh như một cấu trúc sẵn sàng cho việc sử dụng, mở hồ-ám chỉ, mở ra tứ phía cho sự phong phú về khả năng, thoát ra khỏi những hình dạng định sẵn. Thế rồi vào thế kỉ XX Trung Hoa cũng bất thần đối mặt với thế giới Phương Tây, hội hoạ của nước này buộc phải thử thách qua thế giới ấy, dẫn cho hỗn loạn và chiến tranh xảy ra trước mắt. Trung Quốc lúc đó không có cách gì, cũng không hiểu tại sao phải rút ra khỏi tính điều hoà của họ bấy lâu đem lại cho họ nhiều điều hay, họ lúng túng trong việc tìm cho mình con đường hiện đại hoá riêng, mà phải để Phương Tây xâm chiếm đất này làm thay một cách thô bạo.

Như vậy trong sự tiến hoá của hai nền văn minh có sự chèn ép nhau về phong cách và chế độ, mà lịch sử hội hoạ của bên này và của bên kia đều góp phần làm sáng tỏ. Một bên là chủ nghĩa cải hoá thận trọng của nền văn hoá Trung Hoa, trơ trọi, không lằm lạp ít ra như sự thể hiện bên ngoài mà ta thấy được, điều đó làm cho “truyền thống Trung Hoa” khá bền vững. Đối lại là chủ nghĩa gián đoạn có tính toán của văn hoá

Âu Tây, tạo nên sức mạnh trong việc từ bỏ cái cũ và tạo nên quyền năng khám phá^(*).

Ở Trung Hoa người ta vượt qua được “rất sớm” yêu cầu vẽ giống thật - nói là rất sớm nhưng người ta không biết rõ thời gian nào - nhờ những sự gạn lọc dần dà và nhờ “sự chín mùi”, nhưng không vì thế mà từ bỏ việc vẽ giống thật. Còn ở Phương Tây lịch sử hội hoạ là lịch sử những phát minh, những đổi thay cách mạng, liên tục và ngoạn mục (tương tự như những khám phá và những cuộc cách mạng trong vật lý, những điều liên quan ít nhiều đến hội hoạ vì hai ngành này đều có đối tượng là “tự nhiên”). Phong trào Phục Hưng ở Ý chủ trương dứt khoát xác định sự vẽ giống thật là sự làm phù hợp với một thứ tự nhiên mà lí trí cảm nhận. Rồi ngược lại, vào cuối thế kỉ XIX ở Paris xảy ra cuộc cách mạng kịch liệt đoạn tuyệt với tính biểu thị bất chước cái thật nhằm khai thác một cách chặt chẽ tối đa những khả năng phong phú trái ngược. Cả một Chế Độ cũ (tác giả ám chỉ đến Ancien Régime = chế độ phong kiến của vua Louis XVI bị Cách mạng Pháp lật đổ -LND) về nghệ thuật vẽ bị lật nhào và không chỉ “sự bất chước tự nhiên” tiếng tăm đó bị lỗi thời không cứu vãn được nữa mà ngay cả “đối tượng” cũng lỗi thời và tan rã (do

(*) Về vấn đề này ta thấy chẳng hạn lịch sử ngành in. Nước Trung Hoa xuất phát từ việc khắc dấu, khắc bia, in tranh theo kiểu rập khuôn mà dần dần lập ra rồi hoàn thiện ngành in và việc đó đã có hơn ngàn năm lịch sử mà tuyệt nhiên không thấy nói rõ ngày tháng phát minh, ai phát minh cả. Còn ở châu Âu Guttenberg đã “phát minh” ra nghề in (chậm nhiều so với Trung Quốc và theo người ta nói thì chịu ảnh hưởng gián tiếp của Trung Quốc). Năm phát kiến được ghi rõ: 1434, rồi những biến cố, những khả năng mới được mở ra rất quan trọng và sôi nổi khiến cho nền văn hoá châu Âu bật khỏi quá khứ mà tiến xa về phía trước (Phong trào “Phục Hưng”, công cuộc “cải cách” vv.).

Klee và Kandinsky). Người ta sẽ cố gắng nhấn mạnh, khi nhìn lại phía sau, nhất là khi nhìn lại những cuộc cách mạng, rằng các hoạ sĩ châu Âu thời cổ điển đã từng được giải phóng khá nhiều ra khỏi sự vẽ giống thật đến nỗi họ không có ý thức đầy đủ về việc đó; người ta sẽ chỉ ra một cách đúng đắn rằng họ chuyển thể chữ đầu có sao chép, diễn đạt bằng phong cách riêng chữ đầu tái tạo đơn thuần cái tự nhiên, tức là họ có “sáng tạo” chữ đầu chỉ bất chước. Nhưng nói như vậy cũng vô ích mà thôi. Rõ ràng vào thời điểm bước ngoặt của thế kỉ XX, còn hơn cả thời Phục Hưng nữa, người đương thời có cảm giác đã phá hoại một cách nguy hiểm một trật tự định sẵn và bước vào việc tìm kiếm những cái mới chưa có gì rõ rệt. Những yêu cầu mới càng nghiêm ngặt thì chúng càng tỏ ra bấp bênh, có nhiều nguy cơ đe dọa. Cứ mỗi lần như vậy tương lai Nghệ thuật châu Âu dẫn thân vào chỗ hiểm nguy, người ta vừa mừng vừa run sợ, nhưng trong lòng luôn hy vọng có điều hứa hẹn bí hiểm nào đó về việc tìm ra chân lí mới.

Trong cuộc cách mạng hội hoạ thế kỉ XX, ý tưởng về một cái tự nhiên có sẵn dưới dạng đối tượng và dựa trên cảm nhận hiển nhiên mà tạo ra việc vẽ thông suốt bị loại bỏ không thương tiếc. Việc loại bỏ đó buộc người ta không có cách nào khác là bức bách phải phiêu lưu và “sáng tạo” mà không biết dựa dẫm vào đâu cho tính “hiện đại” (trước kia thì chỗ dựa là sự vẽ giống thật). Điều đó khiến người ta tự hỏi cái gì đã tạo thuận lợi cho tính cải biến của hội hoạ Trung Hoa vừa tiến bước vừa thận trọng, rồi vượt qua được cái qui chiếu – vẽ giống thật có tính khách quan. Hoặc nếu ta chấp nhận điều mà sách vở Trung Hoa không ngừng khẳng định, rằng cái xúc tác cho sự tiến hoá chậm rãi kia là tranh phong cảnh, thì ta

phải dò xem tại sao “phong cảnh” lại có thiên hướng đặc biệt làm tan biến cái qui chế “bản thể” và đối tượng. Rồi quay trở lại với hội hoạ châu Âu để tự hỏi liệu có phải “phong cảnh” vươn lên quá chậm làm cho lâu chín mùi đến mức phải làm nổ ra cách mạng.

IX

CÁI THẦN CỦA MỘT PHONG CẢNH

1. Khái niệm về phong cảnh có từ thời Phục Hưng và những định nghĩa khái niệm này không mấy thay đổi từ thời đó, hay ít ra phần không thay đổi thuộc về kinh nghiệm cảm thụ và nhận thức: phong cảnh là “một phần của xứ sở” mà thiên nhiên phô bày ra trước mắt nhìn; nói cách khác, phong cảnh trải dài theo tầm nhìn của mắt. Người ta thường nhấn mạnh tính thôn dã của phong cảnh, thậm chí người ta còn thấy sáng khoái khi từ này gợi lên cảnh đồng quê, nhưng dầu sao đi nữa thì phong cảnh là một mẫu hình ảnh mà mắt nhìn giới hạn các bề chiều; nó là một phần của xứ sở nằm gọn trong mắt nhìn, còn cái “xứ sở” ấy – cái *pagus* (tiếng Latinh, LND) – có tầm cỡ một thị trấn nhỏ, một làng quê mà các ngôn ngữ châu Âu, từ phương Bắc đến phương Nam đều dùng những từ ngữ dẫn xuất từ một từ gốc: *pays-paysage*. Đó là *paesi*, *paesetto*, *paesaggio* theo những liệt kê đầu tiên ở Ý về những tác phẩm của các Bậc Thầy xứ Flandre (cũng vậy trong ngữ hệ Đức thì *Land-schaft*, *Land-shap*, vv).

Thế mà ở Trung Hoa từ chỉ ý nghĩa “phong cảnh” tách ra khỏi triệt để cái ý nghĩa ngôn ngữ về xứ sở, cũng như ra khỏi bộ phận xứ sở trong tầm mắt nhìn. Từ “*paysage*” (trong tiếng

Pháp-LND) có từ tương đương trong tiếng Hoa là sơn thủy (*shan-shui*) – “núi-nước” – hay sơn xuyên (*shan-chuan*^a) – “núi và sông”-, đầu đó nói về phong cảnh “thiên nhiên” theo cách hiểu của ta hay loại hình hội hoạ về thiên nhiên ấy. Trong tiếng Hán hiện đại tranh phong cảnh còn được gọi là sơn thủy hoạ (*shan-shui-hua*); người ta có thể dự đoán rằng đây không chỉ là sự khác nhau về quan niệm mà sự tiếp cận tổng thể không giống nhau, mỗi thứ có con đường riêng. Bởi lẽ ta nhận thấy ngay qua nhị thức *sơn-thuỷ* kia rằng, thay vì nhìn phong cảnh dưới góc độ một mẫu (*species*), vừa nêu lên khả năng nhìn vừa nêu sắc thái và đặc thù, người Trung Hoa chọn lấy sự tư duy phong cảnh - và mọi vật thực khác - như một sự tương tác giữa các cực, cái Trên cái Dưới, cái thẳng đứng cái nằm ngang, cái rắn (đặc) cái lỏng, cái trong cái mờ, cái bất động cái chuyển động v.v... “Sơn -thuỷ” tượng trưng cho những sự đối ngẫu ấy làm giá đỡ cho thế giới và những sự giao lưu vô tận của thế giới. Vì vậy ở Trung Quốc phong cảnh không được quan niệm như một mẫu của xứ sở trong tầm nhìn có giới hạn tới đường chân trời, nó theo lúc mà phát huy tới đa tính tổng thể chức năng của những yếu tố đối lập mà tương ứng với nhau. Chính cái tổng thể năng động ấy chỉ huy cây bút vẽ cho dù kích cỡ phong cảnh như thế nào. Dầu vẽ ít nét nhất, hoạ sĩ Trung Hoa bao giờ cũng diễn đạt toàn bộ tiến trình sự vật, tất cả những sự phân cực đa dạng của sự vật – anh ta không bao giờ vẽ một góc xứ sở. Điều sau đây coi như hiển nhiên vì sự chênh lệch nghĩa quá ít ỏi: “nếu tầm nhìn bị hẹp thì cái ta nhìn được không đầy đủ nữa”. Nhưng thực ra ý nghĩa muốn nói là: khi tầm nhìn hẹp thì chức năng tổng thể không phát huy được. Điều đó được ghi trong một trong những

tác phẩm đầu tiên nói về tranh phong cảnh (Vương Vi – Wang Wei, “Hư hoạ”, *L.B.*, tr. 585).

Trong lúc về ngữ nghĩa học châu Âu, phong cảnh (paysage) là một từ đơn triển khai thế giới theo chức năng cảm nhận và xây dựng một viễn cảnh, thì ở Trung Quốc “sơn – thủy” không chịu nói rõ mối quan hệ gì, mà còn làm tiêu tan mọi quan điểm về quan hệ : đây không phải là sáng kiến của một chủ thể nhằm phát huy phong cảnh, tạo cho phong cảnh đó một giới hạn từ vị trí của chủ thể mà cả một lương tri mở ra trước sự tiếp xúc với những đối lập-bổ sung bao trùm lấy nó. Sơn – thủy không phải là đối tượng cho cảm nhận mà gợi lên cho ta sự hoà lẫn, sự xuất hiện đồng thời tạo nên cảnh vật sôi động tương tác với nhau. Trải qua nhiều thế kỉ, các nhà lí luận Trung Hoa ưa thích phát huy toàn diện, và dường như họ không gặp trở ngại nhỏ nào, tính song song và tính tương hỗ giữa sự vật và tinh thần, cái này làm chỗ dựa cho cái kia và đáp ứng cho cái kia: ai cũng biết đặc trưng cho núi là “sự vĩ đại” (của cái cộng tồn), đối lại, cái đặc trưng cho nước đang chảy là “cuộc sống”. Núi cần có nước làm “động mạch” và nhờ nước mà núi “náo nhiệt”. Nước thì cần núi làm “khuôn mặt” để nhìn và để có sức mạnh “quyến rũ”. Núi bao quát và sắp xếp, còn nước thì chảy và lưu thông. Núi khi có mây che sườn thì “cao vút lên”, nước thì sông càng quanh co càng trải ra xa, càng trở nên “sâu thẳm” (Quách Hy, *S.H.L.*, tr. 22). Đồng thời sơn thủy diễn đạt cái này thông qua cái kia, cả hai đều được một thứ xung động chung về nhịp độ xuyên suốt: những ngọn sóng nhấp nhô như những đỉnh núi, còn những đỉnh núi liên tiếp trải dài ra xa tựa như những ngọn sóng (Thạch Đào, ch. 13).

Theo quan niệm của người Trung Hoa thì mọi thứ thuộc phong cảnh đều có những đặc điểm vào loại cực kỳ khó khách thể hoá, vì vậy mà việc vẽ tranh phong cảnh đã làm chuyển hoá sâu sắc hội hoạ Trung Hoa bằng cách làm nó thoát ra khỏi mối lo về vẽ giống thật. Trong khi sự chuyển hoá ấy nhanh chóng diễn ra, các họa sĩ và các nhà lí luận đời Tống có cảm giác như đứng trước một sự đảo lộn, và đây là sự tiến hoá chủ yếu mà họ đề cập đến trong lịch sử hội hoạ: “Về việc vẽ những phật tử hay người thuộc Lão gia, vẽ đàn ông và đàn bà, vẽ bò và ngựa, hội hoạ gần đây không bằng hội hoạ ngày trước; nhưng vẽ phong cảnh, vẽ rừng và núi đá [...] thì hội hoạ ngày xưa không bằng hội hoạ vừa qua” (Quách Nhược Hư, tr. 50). Bậc hiền sĩ lớn Tô Đông Pha giải thích lí do như sau: “Dầu là người hay vật, lâu đài hay dụng cụ, cái nào cũng có hình dạng bất biến”, ngược lại, “đối với những ngọn núi, những tảng đá, những bụi tre, những hàng cây, những ngọn sóng và những đám sương mù, dầu chúng không có hình dạng bất biến nhưng chúng có một sự cố kết bên trong và cái cố kết đó bất biến” (L.B., tr. 47). Nếu một con người mà ta vẽ nhất thiết phải có đầu, thân mình, chân tay v.v, và mọi chi tiết bắt buộc theo cách nhìn giải phẫu, thì một ngọn núi, một tảng đá lại cả một đám mây nữa đâu có hình dạng, bởi vì chúng có bất kỳ hình dạng gì. Trong trường hợp đó, vẽ không còn là tái tạo hình dạng (bên ngoài) mà nắm bắt nguyên tắc tổ chức nội tại, khiến cho một tảng đá, dầu hình thù nó thế nào, vẫn có “tính cố kết” của một tảng đá, sự cố kết này tạo nên nội dung tảng đá; cũng vậy “tính cố kết” của một đám mây tạo nên đám mây. Người ta chỉ ra một cách tinh tế rằng trong trường hợp vẽ người hay vật, một lỗi dầu rất nhỏ cũng sẽ bị phát hiện, vì ai cũng nắm được cái gì giống với cái gì, nhưng lỗi ấy chỉ giới hạn “tại mỗi mình nó

thôi”. Còn trong trường hợp vẽ những yếu tố phong cảnh, khó thấy được cái gì không ổn vì thường điều đó rất tế nhị, thậm chí những kẻ thông thạo cũng không chú ý. Nhưng điều bất ổn ấy ngấm ngấm lan toả trên cả bức tranh và “làm hỏng hết chuyện”.

Từ chuyện vẽ người đến chuyện vẽ phong cảnh, yêu cầu phải cao hơn: “nói chung, đối với bò và ngựa, cũng giống như đối với người và vật, chỉ cần sao chép là có hình dạng giống. Nhưng đối với phong cảnh, sao chép không thành công được”, nói cách khác, khi sao chép, “cái đó không xảy ra” (Mễ Phế – Mi Fu, *S.H.L.*, tr. 132). Nếu những hoạ sĩ và những nhà lí luận các thời sau chuyển sự ưa thích của họ cho tranh phong cảnh, đó là vì họ không đặt ra yêu cầu vẽ giống thật như trước nữa, đối với phong cảnh thì đâu cần là phong cảnh riêng nào đó được nhìn dưới góc độ nào đó, mà phải là phong cảnh chứa được –giữa “sơn” và “thủy” – tất cả những gì tạo nên sự náo nhiệt bất tận của thế giới; phong cảnh như vậy yêu cầu phải được vẽ một cách “thoải mái và tự do” (Đường Chí Khế – Tang Zhiqi, *C.K.*, tr. 106-107). Chỉ có một nét bút phóng ra *sponte sua* (tự nó xảy đến) trong một nỗi thúc bách sâu kín y như nét chữ viết thảo tài tình mới nắm bắt được sự năng động trong tổng thể và buộc ta thoát ra khỏi “sự cưỡng bức dai dẳng” giằng xé và “buộc chặt vào chi tiết cụ thể^{2b}”.

Thế nhưng liệu những gì mà các điều phân tích trên của các hoạ sĩ và các nhà lí luận Trung Hoa chỉ ra một cách tinh tế chỉ có giá trị đối với Trung Quốc mà thôi chăng? Hay điều mà những phân tích ấy mô tả như là sự giải phóng ra khỏi tính khách thể do quan hệ cảm nhận tạo ra, một sự giải phóng dựa trên tranh phong cảnh, liệu cũng chính là điều góp phần hỗ

trợ, đương nhiên chỉ một cách gián tiếp và chậm chạp, cho sự tiến hoá từ từ của hội hoạ phương Tây từ thời Phục Hưng trở đi và đến lúc làm nảy sinh đột ngột cuộc cách mạng hội hoạ trong bước ngoặt của thế kỉ XX? Tôi có ý thử nghiệm vấn đề giả thiết ấy. Về mặt này rõ ràng có sự “chuyển hoá lặng lẽ” như người Trung Hoa thích nói và chuyện cũng xảy ra ngay ở Phương Tây. Thoạt tiên phong cảnh mang tầm quan trọng đối với các hoạ sĩ Ý và Pháp trong việc trang trí và Poussin cũng như Lorrain thực hiện trang trí đó một cách tuyệt vời. Trong những tranh về đề tài lịch sử, phong cảnh được dùng một cách khiêm tốn làm nền cho các trận đánh coi như “món nhập bữa” – *parega* – chỉ nhằm “minh hoạ hay trang trí”. Theo hoạ sĩ Norgate (thế kỉ XVII), “phong cảnh được vẽ vào những góc còn trống hay những chỗ không có người cũng không có hành động gì”. Vào thế kỉ XIV, vị trí đã có sự đảo ngược, phong cảnh từ chỗ lệ thuộc cuối cùng trở thành bức tranh toàn diện¹. Sự ra đời của bức tranh “Cơn bão” của Giorgione không rõ ràng, không có ngày tháng xác định, chỉ là một cái mốc trong sự tiến hoá thoạt tiên do những hoạ sĩ ít tiếng tăm và theo chính các nhà sử học thì chẳng biết qui về công của ai (Pline đã nói về Studius hay Ludius...- tranh để thử nghiệm hay tranh vẽ cho vui?- LND). Trong các tác phẩm của các bậc thầy vùng Anvers (Bỉ), người ta thấy nền đồng áng hiện ra dần dần vào cận cảnh của tranh, tuy nhiên chính ở Venise theo Gombrich người ta dùng đầu tiên thuật ngữ tranh phong cảnh. Cho đến thế kỉ XIX tranh phong cảnh vẫn được xếp vào hạng thứ yếu. Tuy vậy, trong khi sự quan tâm – cũng như tiền bạc – dồn vào nơi khác thì tranh phong cảnh vẫn cứ dịch chuyển âm thầm để làm cho tranh châu Âu thoát ra khỏi khuôn khổ hàn lâm: khi tránh xa cái lô gích cảm nhận của một cảm giác thụ động lệ thuộc sự dàn xếp của lí trí, phong

cảnh cho ta thấy được cái sức mạnh tức thời tràn ngập của ấn tượng và do đó khiến ta vượt qua được sự cảm nhận một vật thấy trước mắt mà đi sâu vào ý thức về căn nguyên của vật thể-tồn-tại-trên-thế-gian; hoặc giả bằng cách tách ra khỏi sự sùng bái cái đẹp lí tưởng gắn liền với sự hoàn hảo trong việc vẽ hình dạng cơ thể, phong cảnh làm ta cảm nhận thông qua mạng lưới bất tận của các véc tơ định hướng của nó, một sự giao lưu đằng sau – chủ thể về cảm xúc và tự phong cảnh mang cả “một bầu không khí”; hoặc giả khi tách ra dứt khoát khỏi bức tranh tràn đầy ý nghĩa lịch sử, phong cảnh còn làm cho ta mơ tưởng đến những phương xa mờ ảo, và do sự vô định của nó, thu hút người xem tranh vào ngay trong giấc mơ của tranh. Từ những tranh phong cảnh của Watteau, chìm trong nỗi nhớ thương da diết, đến những tranh phong cảnh của Turner (hay Ravier) gần như không vẽ gì hết rồi đến tranh phong cảnh của phái Ấn Tượng ta thấy rõ tính nhất thiết của việc vẽ giống thật cứ nguội dần đi và mai một; còn đối tượng bị mất đi cái nhất thể về cấu tạo, trở nên không phân định được và dần dần tan rã hoặc chìm ngấm.

2. Mối dây liên hệ kỳ quặc mà ta duy trì với một bức tranh phong cảnh là cái gì đây khi ta càng thường xuyên xem nó, ngắm nghía nó, xuyên suốt qua nó, nhìn lui nhìn tới nó mãi thì nó thấm vào ta cũng như ta thấm vào nó; chỗ uốn cong của một ngọn đồi hay rìa một ngôi rừng in đậm một nỗi buồn vừa man mác vừa dịu dàng khó lòng xua tan một khi nhìn lại nó hay nghĩ đến nó, và nằm mơ thấy hình dạng nó. Liệu tôi có nên bắt đầu nói lên chuyện đó bằng những từ ngữ như vậy không? Bởi lẽ làm sao ta có thể luồn lách, len lỏi giữa ngôn ngữ để tìm ra một chỗ cho câu hỏi trên mà không rơi ngay vào hoặc cấp độ này hoặc cấp độ kia của ngôn ngữ? Những cấp độ này đã hình thành sẵn và bổ sung cho nhau

nhưng cũng chứa đầy cạm bẫy; một cấp độ thuộc về trừu tượng (bình thường hay kỹ thuật) hoặc rung động và cấp độ kia thuộc về “thơ ca”. Câu hỏi trở thành khô cằn hay bị kẹt chặt, nó không thể nắm bắt được tinh thần ấy. Thế nhưng mối dây liên hệ dai dẳng ấy là gì, khiến cho ai đã từng nghĩ hèn ở một vùng quê nào đó, khi rời nó vĩnh viễn sẽ thấy khổ đau âm thầm và hụt hẫng như đang chịu tang, rồi người ta đôi khi sẵn sàng bỏ hết mọi thứ để trở lại với bờ sông nọ, góc thung lũng kia, mặc dầu người ta thừa nhận rằng bờ sông ấy và góc thung lũng ấy chẳng phải đặc biệt hiếm hoi cũng không đẹp gì cho lắm? Người ta khi bất thần nhớ lại trong kí ức – và thực ra chuyện thường chỉ xảy ra “trong kí ức”- những phong cảnh ấy, người ta dễ bị lôi cuốn và chìm đắm vào phong cảnh mà không rời bỏ chỗ đang ngồi. Vậy cái gì trong tâm thức sâu kín nhất vừa gợi lên cho ta cái sâu kín vừa bám víu lấy những hình dạng đặc biệt kia; hay những hình dạng ấy làm toát ra cái gì khác? Nhưng “cái gì khác” kia là cái gì mới được chứ? Cái làm nhòa-thấm đậm ấy làm sao tiếp cận được? Ta nên cho nó qui chế gì đây? Bởi lẽ cái gì mà triết học không sẵn sàng tư duy được, đúng hơn là cái gì mà triết học cảm thấy trước không có khả năng tư duy được, nó liền vui lòng nhường cho những câu có tính văn chương, đó là cách nó bỏ cuộc với ít nhiều kiểu cách kiêu kỳ... Về mặt ý niệm thì việc đó có lợi gì thu được? Hoặc giả, liệu có đúng là do ngôn ngữ của chúng ta ngay từ đầu cố diễn đạt điều ấy một cách tuyệt vọng, rồi những công cụ của chúng ta dựa trên các phạm trù, được rèn đúc để tạo ra đối tượng tự thấy quá cứng cõi, khiến cho không có cách nào hơn là rơi vào cảnh thổ lộ tâm tình một cách chủ quan, điều mà thường chúng ta không thể không cho là yếu kém rồi tệ hơn là cứ phớt lờ không dám thú nhận, trừ một vài ngoại lệ hãn hữu như Nerval hay Proust. Tôi biết là ở đây tôi

động chạm đến khía cạnh không được đoan trang của triết học. Bởi lẽ liệu người ta còn dám tự hỏi: cái “tình” và cái “thần” của một phong cảnh ở đâu mà ra? –thậm chí tôi e rằng những chữ đó còn làm ta khó chịu; liệu người ta có dám chỉ nêu ra vấn đề mà thôi không?

Vì vậy những thiên tiểu sử trong bộ *Lịch sử các triều đại Trung Hoa cổ*, với cách trình bày chặt chẽ dựa trên sự kiện và phân định rõ ràng ranh giới sự vật, đã giải phóng cho ta về phương diện này. Dầu sao đi nữa, những thiên tiểu sử ấy cũng chuyển dịch một cách thuận lợi hoàn cảnh diễn ngôn. Bởi lẽ ta không nghi ngờ gì những thiên ấy chứa đựng những rung cảm vô ích, viên quan - chép sử chỉ việc ghi lại trung thành các câu nói và các hành vi, những gì cần ghi nhớ thì được chép, dầu bản chất câu nói hay sự việc như thế nào chẳng nữa. Người ta kể rằng Tông Bính – Zong Bing, vào thế kỉ thứ IV thuộc kỉ nguyên chúng ta, được mời ra làm quan đứng đầu việc coi sổ sách, ông từ chối bằng những từ như sau, được xem như có ý nghĩa đầy đủ: “Tôi đã trèo núi này núi nọ, uống nước các khe suối trong thung lũng suốt hơn ba mươi năm”. Tự bản thân hoàng đế chấp thuận cách trả lời đó². Núi và khe suối, tức là sơn-thủy, tức là phong cảnh. Cái gì đã tạo nên căn bản chung về kinh nghiệm sống, ít ra là tạo ra qui chiếu chung, và tại sao câu trả lời thấu đạt đến mức ấy? Giọng nói thì không nhạt hay lạnh lùng (trịnh trọng hay trách mắng) cũng không xởi lởi hay thân tình, thậm chí cũng không trung hoà – dầu sao giọng nói là điều có tầm quan trọng đầu tiên khi tiếp xúc hay thể hiện. Nhưng trên thế gian này cái ngăn cách giữa chủ thể và khách thể, hay giữa “cái tôi” và “người ta”, cũng như giữa trí tuệ (trừu tượng) và cảm xúc đều chưa

trộn vụn, vả lại chưa có tư thế nào rõ ràng tách biệt khi câu nói phát ra hay khép lại, thế là cần phải nêu lên "chuyện sơn thủy" để có điều thông cảm chung, chuyện đó được coi như hợp với lẽ thường của cuộc sống. Người viết tiểu sử nói thêm mà không bình luận gì rằng mỗi lần Tông Bính đi du ngoạn núi non, "ông ta quên không trở về". Bỏ lẽ "ông yêu thích sông núi và yêu thích đi chơi dài ngày". Cùng với phu nhân, người cũng chia sẻ với chồng "tình yêu phong cảnh", ở phía Tây ông trèo lên các ngọn Kinh sơn (Jingshan) ngọn Vũ sơn (Wushan), ở phía Nam ông trèo lên ngọn Hành sơn (Hengshan), và quyết định dựng một ngôi nhà ở đó. Suốt đời ông không nhận một chức tước nào mà triều đình ban phát. Thế rồi khi cuối cùng ông trở lại Giang Lăng (Jiangling), ông nói : "Vì tuổi tác và tật bệnh, ta e rằng không còn dịp thăm hết các núi non lừng danh nữa, ta chỉ còn cách tu tĩnh tâm hồn bên trong và nằm một chỗ mà suy tư về *đạo* (tao) khi mở màn về những núi non ấy...". Vì vậy "ông vẽ tại nhà tất cả những nơi mà ông đã đi qua trong những cuộc du ngoạn". Những hoạ phẩm ấy rất mới mẻ đối với thời đại của ông và hàng ngày khi nằm chơi đàn, ông luôn hướng về "những ngọn núi kia" và chúng thịnh tình "đáp lại"...

Con người say đắm phong cảnh này bản thân cũng là tác giả của một "Lời đề tựa cho hội hoạ phong cảnh", bài viết khi về già và đầu là bài viết đầu tiên về những suy nghĩ cho chủ đề này, vẫn đưa những suy nghĩ ấy lên tận đỉnh cao (*L.B.*, tr. 583). Tôi cảm thấy người ta không thể đi xa hơn những gì mà Tông Bính đã nói ngày xưa. Bỏ lẽ ông ta thấy trong phong cảnh một sự thể hiện của cái tuyệt đối và trong tranh phong cảnh sự biểu hiện tâm linh để đạt tới cái tuyệt đối ấy. Phong

cảnh là phương tiện trung gian hiệu quả và còn có tính cứu rỗi vì nó gắn liền con người với đạo. “Bậc Minh Triết có đạo trong mình thì đáp ứng được chúng sinh” (hoặc “soi đường cho chúng sinh”). Đó là lời Tông Bính nói để khích lệ các môn đệ và những môn đệ này qua tu tỉnh nội tâm mà có thể “thưởng ngoạn các hiện tượng”. Bởi lẽ phong cảnh (tức là sơn-thủy) “có tính vật chất cụ thể” nhưng “hưởng tới sự nhộn nhịp tinh thần” (thú linh – *qu ling*^d), nó nâng cái này lên đến cái kia. Vì vậy Tông Bính có thể đặt song song:

Nhà hiền triết lấy trí tuệ của mình mà dạy chuẩn tắc về đạo

còn kẻ môn đệ thì hiểu được đạo;

phong cảnh lấy hình dạng mà làm người ta yêu đạo

còn kẻ quân tử thì hưởng thụ được đạo.

Để đọc hiểu câu trên, ta hãy loại ra khỏi chân trời trí tuệ trong chốc lát mọi ý tưởng về một thế giới-phía sau hay một phía-bên-kia siêu hình, ta hãy để cho thế giới đang không ngừng đổi mới trước mắt ta và đang thoát ra từ cái căn bản không bị một thế giới khác cốt yếu hơn hay có giá trị mô hình hơn vượt qua. Tóm lại, ta không từ bỏ thế giới trước mắt ta để kỳ vọng có một thế giới nào khác, ta cũng không để cho sức mạnh của Thượng Đế chi phối và khống chế, và theo lời vị Nho sĩ thì ta sẽ phát hiện ra rằng phong cảnh, do nó chấp nối, liên kết, và làm cho các hiện tượng hoạt động trong lòng nó, như giữa sơn và thủy, làm ta cảm nhận được rõ rệt, qua sự biến đổi muôn hình vạn trạng, qua núi non chông chênh và qua những dòng nước quanh co, cái cố kết nội tại không thấy được, cái sinh ra “đạo” (con đường) của thế gian. Phong cảnh là sân khấu – cụ thể và duy nhất – mà ta thấy sự thể hiện của đạo. Trong viễn cảnh của Tông Bính đã được Phật giáo ảnh

hưởng khá đậm nét³, và nhất là vì ông ta cho rằng mỗi sinh linh có khả năng thể hiện trong bản thân mình “bản chất Đức Phật”, cái *bodhi* (tiếng Phạn-LND) của mình, phong cảnh là nơi cái tuyệt đối dẫn dắt chúng ta, nơi cái tuyệt đối hiện ra vừa tự thưởng thức vừa tự thử nghiệm. Bởi lẽ bằng cách tách và gạn lọc cái gì cá biệt qua sự thưởng thức liên tục từng tý một, phong cảnh nắm được quyền lực nâng cao và “siêu việt”, theo nghĩa đen, tức là tự nó đạt tới sự nắm bắt lập tức “cái không bao giờ cạn” hay “cái vô cùng” (*wu qiong*) của Vốn tự tại. Việc nắm bắt đó lướt qua muôn hình vạn trạng mà phong cảnh dần trải, nhưng mọi thứ hiện ra rồi biến đi ngay, phong cảnh còn đó dai dẳng nhưng biến thiên theo từng thời khắc trong ngày cũng như theo những thay đổi về mùa.

Như vậy vẽ phong cảnh là hiện thân cho sự vươn lên cao đặc trưng cho đạo lí mà không có cách nào khác của trí tuệ so sánh được: Tông Bính cho rằng vẽ phong cảnh còn hơn cả suy ngẫm hay đọc sách, nó dẫn ta thẳng vào *đạo*, loại trừ hết mọi suy ngẫm vì nó hội nhập trực tiếp vào cái tự tại; và thế là bằng nét bút mới nó làm ta bất nhịp được ngay với cái tự tại. Nhưng Tông Bính vẫn nói thêm rằng nếu có “những nguyên tắc thời chưa xa xưa lắm đã mất đi” thì sự suy ngẫm sẽ cho phép ta “khôi phục chúng một nghìn năm sau”; hoặc giả có những ý nghĩa tinh tế “vượt quá lĩnh vực những cái diễn đạt được hay tưởng tượng được” trí tuệ ta có thể “nắm bắt được qua sách vở”. Huống chi những nơi mà ta tự mình “đi lui đi tới nhiều lần, nán lại khá lâu”, rồi buồn nhớ mà quay trở lại, mất ta đã từng ngắm đi ngắm lại và gắn bó “vấn vương” (trừu mậu – *chou mou*), đối với những nơi đó, liệu ta có thể trong mức độ gần gũi vô cùng như vậy, phác ra “cái hình dạng bởi cái hình dạng”, cũng như “tạo ra màu sắc bởi màu sắc”: như vậy thì cả những sức lực tập trung của cái *âm* hay sức bật tuyệt

đỉnh của cái *duang*, lẫn “những linh hồn trong Cõi Âm U” theo mô hình thế gian của Lão Tử, rồi đến ánh sáng rực rỡ của các ngọn Tống sơn và Hoa sơn đều có thể nắm bắt được qua hội hoạ.

3. Ở bình diện sau của lương tri, nơi trú ngụ của tính không thể khách thể hoá được của phong cảnh mà những nhà lí luận Trung Hoa về hội hoạ phát triển, người ta tìm thấy sự kiện này thường rơi vào im lặng vì nó khá trầm trọng – hay người ta sợ phải thử sức với những điều khá quát nặng nề: Nước Trung Hoa từ trước tới nay không ngừng suy tư cái tự tại và cái tự nhiên, lại không quan niệm “tự nhiên” như là khái niệm riêng gán cho những gì xảy ra ngoài ý muốn của chúng ta, nhưng không có tính “hú hoạ” - theo cách phân định của Aristote - một qui chế khách quan. Hoặc Trung Hoa suy tư cái tự nhiên cá thể có nguyên lai trong Vốn tự tại và khi thực tại hoá thì hiện thân cho sự điều hoà các quá trình (khái niệm về tính – *xing*^e). Hoặc Trung Hoa suy tư ngay qui trình điều hoà ấy, sinh sản liên tục và gọi qui trình ấy là Trời (thiên – *tian*) hoặc giả, vì sự sinh sản ấy do tính lưỡng nghi mà ra cũng như từ một sự đối ngẫu nên Trung Hoa suy tư “Trời Đất” (thiên-địa / *tian-di*^f) ngay cả dưới khía cạnh hiện tượng “núi nước” (sơn thủy – *shan shui*) để chỉ “phong cảnh”. Hoặc Trung Hoa cũng suy tư kiểu *sponte sua*, “tự nó như thế” (tự nhiên – *ziran*^g). Thuật ngữ vừa nêu trên (tự nhiên) là thuật ngữ cuối cùng được giữ lại, ở Nhật cũng như ở Trung Quốc, vào cuối thế kỉ XIX, để dịch từ “nature” trong các ngôn ngữ châu Âu. Thế nhưng về phần mình, Châu Âu có thể tư duy “nature” như là một từ đơn nhất, đó là vì châu Âu đối lập “nature”(tự nhiên) với kỹ thuật (*techné/phusis*) và đồng thời, ngay từ thời Aristote, châu Âu đã quan niệm cái tự nhiên theo mô hình cái kỹ thuật (dù cái kỹ thuật là do người tạo ra, coi

như bất chước tự nhiên). Châu Âu đặt tự nhiên vào thế một đối tượng của tri thức và cần chế ngự, coi nó có giá trị đồng đều trước một chủ thể cảm nhận – thao tác. Nhờ thế mà châu Âu có được lợi ích trong việc phân chia như trên rất thuận tiện và có lẽ thuận tiện thái quá: cái tự nhiên theo nguyên tắc là biết được, tức là chế ngự được, trong lúc đó mọi thứ không thăm dò được thì cô đọng và kẹt lại trong hình ảnh của “Thượng Đế”. Chuyện đó thật tiện lợi và tiết kiệm vì việc thăm dò thiên nhiên trong các ngành khoa học cổ điển châu Âu, như người ta đã biết, đều dựa vào Thượng Đế và được Thượng Đế bảo đảm^(*)

“Cái tự nhiên”, một khi tách ra khỏi cái “siêu nhiên”, được giao phó việc phản ánh những qui luật do trí tuệ ta tạo ra, và cứ để cho những qui luật ấy tác động một cách khách quan. Triết học, vì bận tâm xây dựng đồng thời tính phổ quát và tính tất yếu, thậm chí trong suốt thời Cổ Điển, coi nhiệm

(*) Ý tưởng về Thượng Đế bảo đảm khả năng cho một khoa học tự nhiên khách quan của Descartes, nếu nhìn từ phía Trung Hoa sẽ thấy có ít nhất bốn cách đánh giá rõ hơn: 1- tư tưởng của Thượng Đế, tư tưởng của một bản thể hoàn hảo và độc lập, là tư tưởng “rõ ràng nhất”, tức là cung cấp cho ta chuẩn mực cho tri thức tốt nhất, do đó làm lí tưởng cho chân lí; 2- về phương diện chủ quan, nó cung cấp một nền tảng bền vững, đồng nhất cho tư duy và chuyển chế độ không ổn định của dư luận thành chế độ chắc chắn bất biến của khoa học (hơn nữa, Thượng Đế hiểu biết vô cùng tận, tạo cho con người khả năng có một tri thức vô hạn không thể lay chuyển); 3- vì Thượng Đế không phải là kẻ lừa lọc, tôi có thể xuất phát từ tư tưởng của Thượng Đế mà hiểu biết mọi thứ có tính vật chất, và xuất phát từ những qui luật mà Thượng Đế tạo dựng trong thiên nhiên, tôi thu nạp được những khái niệm in dấu vào trí tuệ; 4- nhất là “sự không thể hiểu được” của bản thể Thượng Đế đối với con người loại bỏ ra khỏi sự nghi ngờ về tự nhiên những nguyên nhân cuối cùng, tính ngoại xuất về hình dạng người cũng như về tâm lí người khá công kênh khó chịu. Cách này dọn chỗ rộng rãi riêng cho những tri thức đơn thuần thiên về cách giải thích và suy diễn đối với môn vật lý.

vụ ưu tiên là suy ngẫm về những điều kiện khả dĩ cho một sự khách quan như trên, bằng cách qui mọi nội dung mà giác quan cung cấp cho quyền năng liên hệ mà chỉ riêng khả năng hình dung mới có và hành động trên cơ sở những dạng lô gích của lí trí “ triết học biến hoá như vậy bất kì cái gì trực giác có được thành “đối tượng” thực sự của kinh nghiệm. Chính bước tiến quân ào ạt về lí thuyết này, lại anh dũng nữa (anh dũng vì bức thiết phải khổ tâm rời bỏ nhiều điều) mà “Phương Tây” đạt tới thành công. Sự thành công ấy nhìn từ phía Trung Hoa cũng rõ hơn. Bởi lẽ ở Trung Quốc sự phân biệt tự nhiên/siêu nhiên không rõ rệt lắm, hay ít ra cũng không phải là ranh giới để phân biệt, dẫu cho tư tưởng Trung Hoa không ngừng phát triển. Hoặc giả sự phân biệt tự nhiên/siêu nhiên cũng chỉ được một số nhà tư tưởng lẻ loi, không có người kế tục quan tâm (như Vương Sung – *Wang Chong*, thế kỉ I của kỉ nguyên chúng ta). Vì thế người ta không thấy có gì trở ngại hay tỏ ra dè dặt trong việc những hiện tượng tạo ra phong cảnh tự chúng mở về phía “cái không dò được” do tính phân cực của chúng (bất khả trắc – *bu ke ce*^h, nhưng cũng vì vậy mà Trung Quốc không phát triển môn vật lí). Ở châu Âu, từ Bacon đến Descartes, người ta phát biểu một cách tiên tri và có lẽ hơi quá tự mãn rằng con người là “những chủ nhân và những người chiếm lĩnh tự nhiên”. Bởi lẽ sự lựa chọn của châu Âu kế thừa truyền thống Hy Lạp đã đem lại những kết quả phong phú trong những thế kỉ qua làm thay đổi bộ mặt thế giới liệu chỉ có những hiệu ứng *hoàn toàn* soi sáng không? Hoặc giả chẳng phải là khi xua tan những đám mây mù của “chủ nghĩa tăm tối”, sự lựa chọn trên đồng thời quẳng vào bóng tối, nghiền nát dưới tính khách quan của nó, vô hiệu hoá những phương thức toàn vẹn khác của sự nhất quán? Tóm lại, liệu sự lựa chọn ấy có che đậy hay chôn vùi những hình thái

cấu trúc khả dĩ khác của lương tri mà chỉ có hội họa hay thi ca trong thế giới hiện đại mới kích hoạt theo cách riêng của chúng, thật tài tình nhưng cá biệt và lại cũng cần phá đổ cái gì đó?

Nói như vậy là nguy hiểm, mọi sự đào bới kiểu này là khả nghi, bởi lẽ tư tưởng châu Âu từ nay về sau đã được thiết lập, cho nên cứ chệch ra khỏi ít nhiều điểm ngấm khoa học và kỹ thuật, dứt khoát sẽ rơi vào cái trái ngược, cái bất hợp lý và cái trực giác, cái xuất thần và cái kỳ bí. Đôi khi người ta nhớ lại vụ việc mà Hegel khởi động đối mặt với Schelling: ngoài ý niệm ra, cái đồng thời là công cụ và là sản phẩm của cái đã định sẵn vĩ đại Chủ thể – Khách thể, việc nắm bắt là mơ hồ – nắm bắt cái *Begriff* và người ta thậm chí còn nắm bắt gì nữa đây? Người ta luôn có nguy cơ bị kẹt vào câu nói mềm mại ấy vì nó thực sự “không có bổ ngữ”, bất thành và có tính thi ca dỏm mà tôi đã tố giác (xuất phát như chúng ta để nghiên cứu phong cảnh mà không xây dựng phong cảnh theo quan điểm cảm nhận – khách quan liệu chúng ta có đang đi men theo càng ngày càng sát bờ vực thẳm?). Bởi lẽ làm sao để trở lại, không phải lui về phía sau mà về phía nguồn của sự phân chia ấy để có thể tiếp cận được, về phía bên này nhánh của sự lí thuyết hoá do chúng ta xây dựng, những trí năng mà khoa học đã chôn vùi rồi xoá bỏ hẳn? Sự tiếp cận ấy không vì thế mà làm cho ta rơi vào tình trạng của một sự trống rỗng về tư duy.

Môn hiện tượng luận tấn công vào điểm này và thậm chí đạt được kết quả. Nhưng tôi không chắc là môn đó luôn thoát ra được một sự thi ca hoá cưỡng bức, từ khi nó rút khỏi đường ngấm của khoa học (sau Husserl): chừng nào còn khó mà rời bỏ được *cái bên trong* của diễn ngôn chúng ta không phải

trong tưởng tượng mà trong các thao tác của tư duy, rồi những cái thuận tiện về lí thuyết, hay ít ra cũng không tiếp tục nói ngầm đến chúng (việc đó càng cần thiết khi mối liên hệ nguyên lai của chúng ta và thế giới trong hiện tượng luận vẫn cơ bản là cảm nhận); chừng nào mà ngôn ngữ của chúng ta dùng để diễn đạt cái đó bị đánh dấu không thể xoá được về sự uốn nắn lời văn, dầu đã cố sức tìm những cách ẩn dụ hoá lời văn. Đi thăm Trung Quốc có lẽ sẽ là một cách để giải quyết vấn đề. Ở đó ít ra chúng ta được dựa vào một ngôn ngữ khác và một văn bản khác, được thực sự sản xuất ra trong “một nơi hoàn toàn khác”, ít ra là trước thế kỉ XVIII, tức là không có gì khả nghi có sự liên quan nào đó với “chúng ta” mà phản bác. Khi người ta không tìm ra được những cây cầu nối liền một cách kín đáo các ngôn ngữ chúng ta lại với nhau, người ta buộc phải từ bỏ cái mà ta gọi một cách đúng đắn là “họ” ngôn ngữ. Khi đó dịch chẳng hạn từ tiếng Hán ra tiếng Pháp làm chúng ta giáp mặt không phải với những từ khác nhau, mà với những cái không chịu hoà nhập ngay. Dịch suy cho cùng làm chúng ta thay đổi hẳn môi trường, một cái gì như một *cách chia bài* mới bất thần *hình thành* một cách kỳ diệu (nguyên bản: *une nouvelle donne se trouve miraculeusement donnée* – tác giả chơi chữ không thể dịch sát được-LND) ; cái căn bản tái hiện (trong cái “lỗ đen” của lối đi).

4. Khi đọc những sách chuyên luận bàn về mối quan hệ giữa hội hoạ và phong cảnh theo cách riêng cũng như theo qui ước của giới nghiên cứu Trung Hoa, chúng ta sống thực tình trong một hoàn cảnh kỳ lạ: chúng ta thấy xao xuyến ngay trong sự tiếp cận bình thường quen thuộc trong mối quan hệ với thế giới, đồng thời cái mà chúng ta làm sáng tỏ từ những cách nói trong sách vở ấy chính là những thứ quen thuộc với

chúng ta rồi. Bởi lẽ không chỉ chúng ta khám phá ra một nghĩa khác trong các văn bản Trung Hoa, mà trước hết chính chúng ta không thấy có thể trút bỏ được những sự lựa chọn giấu ngầm không ngừng dẫn lối cho cái gì tạo nên tổ chức lô gích và cái ta có thể gọi là cú pháp (đặc thù) cho tư duy chúng ta. Những xáo trộn và hoang mang này chúng ta nhận ra dần dần khi ta thích nghi từng bước với sách vở mới và tính ngoại lai giảm đi. Bởi lẽ ngay trong từng vị trí từ ngữ của câu đơn giản nhất đột nhiên ta thấy mối tương quan chủ thể – khách thể bị lung lay ở tại hiệu ứng nền. Vì thế, cho đến lúc này đây, khi đã kiên nhẫn đi sâu vào những hiệu ứng của sự nhất quán mà những chuyên luận về hội hoạ Trung Hoa xây dựng không mệt mỏi, ta không còn có thể dễ dãi cho rằng “thần” của một phong cảnh là phép chiếu ẩn dụ của tâm linh chúng ta; hoặc giả ta không còn dễ nhầm lẫn chủ đề đồng cảm với thiên nhiên với một *topos* (tiếng Hy Lạp có nghĩa là *nơi*) có tính lãng mạn; hoặc giả khi đọc về Tông Bính không còn nhầm câu “núi *ứng* (đáp lời) lại” với một sự nhân cách hoá kiểu tu từ nữa.

Nếu ta thử làm một sự giáp mặt phản xạ kiểu gương soi ở vị trí của ta, rồi cố xây dựng lại những luận điểm cốt yếu làm chỗ dựa cho các nhà lí luận hội hoạ Trung Hoa về tính không khách thể hoá được của phong cảnh, sẽ có hai phương hướng thoát tiên dẫn dắt được chúng ta. Phương hướng thứ nhất mà ta vừa bắt đầu thấy, nói rằng vì hình dạng “làm hoà tan” trong bản thân nó cái tâm linh, người ta làm sao để phong cảnh siêu việt hoá cái mà ta phải nhận thấy được, theo khoa học châu Âu, đó là chỉ những thứ thuộc về vật chất, về bề mặt và về vật lí. Kể từ đời Tống trở đi, điều trên được ghi nhận như châm ngôn :” Bình thường, người ta chỉ biết rằng có linh hồn”, “nhưng người ta không nhận ra rằng cái gì tồn tại”,

bên ngoài con người, coi như thuộc về thế giới thực tế, “cũng có [một bề chiều] linh hồn” (L.B., tr. 75). Thạch Đào thường nói rằng thiên hướng của phong cảnh là phụng sự-cung ứng-trưng bày cái “thần sống động” (tiện linh¹ – *jian ling*). Cái “thần” được quan niệm như vậy không phải là cấp độ mà là thao tác (hút vào– gạn lọc) theo đó mọi cái thực đều có thể tồn tại và cũng qua thao tác đó mà cái thực trở thành nguồn hiệu ứng. Cái thần tác động vào mọi quá trình thực tại hoá, dẫn cho đó là hình dạng hay tư duy.

Cái phương hướng kia thì cho rằng phong cảnh cần được đối xử như kẻ đối tác ngang hàng; không còn có khách thể được cảm nhận và chủ thể cảm nhận, mà chỉ có sự đối ngẫu và giao lưu giữa các cực, “người tiếp đón”/ “người được tiếp đón”. Nói cách khác, cái gây ra tính hiệu ứng của phong cảnh là thế giới không còn được tiếp cận theo kiểu *phủ định* ý thức cái ngã, tức là coi như phải tách hẳn cái tôi ra khỏi thế giới bên ngoài mới có thể quan hệ với nó một cách thuần túy “trước” thế giới, với tư cách là *khách* – thể (tiếng Pháp *ob-jet*-khách thể hay đối tượng, do tiền tố la tinh *ob* nghĩa là *trước*, tạo với *jet*, có nghĩa là *ném ra* –LND). Cuối chương nói về phong cảnh, sách Thạch Đào (ch. 8) nói lên điều trên một cách mạnh mẽ và gần như đó là đoạn cuối của lộ trình mà ông thực hiện. “Bản thân tôi trước khi đến năm mươi tuổi, tôi chưa hề làm gì cho tôi về tranh phong cảnh cả. Đó không phải do tôi coi phong cảnh như vật tầm thường, mà do tôi cứ để cho phong cảnh tự mình tồn tại độc lập...”. Nhưng giờ đây “phong cảnh giao phó tôi thay nó nói lên....”. Cần phải hiểu ý ông muốn nói như sau: không phải tôi nói là tôi diễn đạt cái gì đó thông qua phong cảnh, như người ta vẫn nghĩ theo một quan niệm không phải bất chước nữa mà biểu thị của hội hoạ, mà chính hội hoạ diễn đạt thông qua bản thân tôi. Thiên hướng

của hoạ sĩ là làm kẻ phát ngôn, theo nghĩa đen, của phong cảnh. Bởi lẽ nếu ta thấy rằng tiến trình vẽ khởi sự rõ ràng từ nguồn phía trên của con người, từ những hình dạng thiên nhiên, thì ta cũng biết rằng con người ở ngay giữa lòng thế gian, “nơi” mà thế gian có ý thức về chính mình qua ngôn ngữ và tự bộc lộ. Vì thế phong cảnh “được sinh-chuyển hoá-trong tôi cũng như tôi “sinh-chuyển hoá trong nó”: đến mức mà “phong cảnh và tôi gặp nhau trong tâm linh” (mà không phải phong cảnh gặp “tâm linh tôi” như Rycmans đã dịch theo kiểu phương Tây). Còn những “vết”, ta biết rằng chúng tự yêu cầu phải “biến hoá”.

Nếu có nhiều hoạ sĩ thuộc loại tiếng tăm phát biểu theo kiểu nói trên ở châu Âu (lại Cézanne!) và dùng những từ ngữ gần sát một cách đáng ngạc nhiên với các nhà lí luận Trung Hoa - tôi không cho rằng kinh nghiệm thực tế khác nhau nhiều - thì trong chừng mực nào đó họ không gây cho ta cảm tưởng đã gượng ép ngôn ngữ và liệu ta có thể hiểu họ được không ?^(*)

(*) “Những xứ sở cổ điển như vùng Provence của ta, Hy Lạp và Ý như tôi hình dung, là những nơi mà tính sáng tỏ được tâm linh hoá, nơi mà một phong cảnh là một nụ cười thấp thoáng trí thông minh sắc bén; hoặc giả “[...] cái tự nhiên ta thấy cái tự nhiên ta cảm nhận, cái tự nhiên đó (*ông ta chỉ tay ra đồng bằng xanh da trời và xanh lục*) cái tự nhiên ở đây....(*ông tự vỗ vào trán*) cả hai tự nhiên ấy phải hoà nhập vào nhau để trường tồn, để sống một cuộc sống nửa người nửa thần thánh, cuộc sống nghệ thuật, này này...đó là cuộc sống của Thượng Đế. Phong cảnh tự phản ánh, biến thành người, tự suy nghĩ lấy trong tôi. Tôi khách thể hoá nó, chiếu nó và cố định nó trên vải vẽ...”. “Hôm nọ, anh nói với tôi về Kant, tôi lúng túng, có lẽ thế, nhưng tôi thấy dường như tôi là ý thức chủ quan của phong cảnh này, giống như tranh của tôi là ý thức khách quan” (Joachim Gasquet, *Cézanne*, sách đã dẫn, tr. 132-135) (Trước đây tôi sẽ không nghĩ đến tìm minh chứng của Gasquet nếu tôi không thấy chúng được Merleau-Ponty nhắc nhiều lần trong cuốn *Con mắt và Linh hồn*)

Nhiều nhất là ta chấp nhận chúng như những tiếng kêu tuyệt vọng hay phẫn chấn, người ta thường cho phép mình biểu hiện trong xúc động làm được một sự sáng tạo mà chỉ có sự thần tình mang lại, bởi lẽ từ thời Socrate, người ta đã biết rằng nghệ sĩ thường vụng về không biết suy tư về việc mình làm. Nếu không thì rơi vào khoa trương và như thế khó mà tin cậy được. Thế nhưng kẻ nho sĩ Trung Hoa triển khai điều ấy không úp mở cũng không dè dặt gì: “Nói chung, về việc vẽ phong cảnh, cần thiết phải đạt cho được cái bản chất xúc cảm của phong cảnh. Nếu đạt được như vậy thì ngọn núi tự nó sẽ có một sức căng về hình dạng khiến nó có khả năng bao che, ôm ấp, nhô lên, tụt xuống”: dường như nó “nhảy vọt lên”, “ngồi xuống”, “cúi gằm mặt” rồi “ngước mắt lên”vv. “Đương nhiên cái bản chất xúc cảm của ngọn núi tương đương với (thuộc về) bản chất xúc cảm của tôi”(Đường Chí Khế – Tang Zhiqi, C.K., tr. 113). Về điểm này ta hãy nhớ lại rằng cũng một từ Hán ấy (tình – *qing*) có thể nói lên tâm trạng bên trong cũng như thể hiện bên ngoài, về tình cảm (*qing gan*) cũng như tình huống (*qing kuang*¹); từ ấy mở ra cho cả hai nghĩa ấy và liên hệ chúng với nhau. Hoặc giả, nếu ta thường thấy sự tương đương trên cho phép triển khai những cách nói như “về cái tạo nên ngọn núi, thì đá là bộ xương, rừng là quần áo, cỏ là bộ tóc, nước là máu, mây bao quanh là đánh đắp vv. (C.K., tr. 252) thì đó chẳng qua là một phép ẩn dụ tẻ nhạt, dầu những cách nói như vậy về sau trở thành những thành ngữ đúc sẵn. Cái chủ yếu là trong những thành ngữ ấy tồn tại lâu dài cái tình cảm cho rằng giữa núi và người, cả hai đến từ một thực tiễn giống nhau. Rồi vì cả người lẫn núi phải chìm vào trong đáy sâu thực tiễn ấy để tồn tại, khiến cho mọi sự phân liệt, thậm chí chỉ một sự phân tách nhỏ giữa chủ thể và phong cảnh cũng phải bị tan biến và mất hút vào thực tiễn ấy. Đến

lúc phải trở lại vấn đề ấy. Người Trung Hoa gọi cái vốn chung từ đó sinh ra mọi sự thực tại hoá qua nhịp thở ban đầu là “khí vận” hay “khí” (qi).

5. Quả tình tư tưởng Trung Hoa phát hiện cho ta thấy rằng trong mạng lưới những cơ quan và chức năng tạo nên con người, và từ đó mà con người cố xây dựng sự cố kết, ta có thể có sự lựa chọn khác hơn người Hy Lạp để định hướng cho mối quan hệ của tôi với thế giới và định ra từ mối quan hệ ấy cái gì lúc ban đầu tạo nên thực tiễn. Bởi lẽ có hai cách làm cho sự tồn tại của tôi hướng ra bên ngoài: tôi thở và tôi nhận thấy. Thế rồi hoặc tôi thiên về cái nhìn và hoạt động nhận thấy: đó là sự lựa chọn của người Hy Lạp dẫn tới việc ưu tiên quan niệm cái thức như là đối tượng tri thức, trí tuệ được nâng lên từ cảm giác đôi mắt đến sự xây dựng cái bản chất còn cái nhìn thì luôn được chỉnh lí, cơ cấu, và để lí trí đi vượt lên trên. Hoặc giả tôi không đặt cơ sở cho quan niệm của tôi về thế giới trên hoạt động nhận thức mà trên hơi thở và đó là sự lựa chọn của người Trung Hoa: vì tôi đang sống bằng sự hít vào-thở ra, bằng vào-ra (trong-ngoài), tôi suy ra được nguyên tắc của một sự thay phiên điều hoà mọi vật và từ đó xuất phát tiến trình thế giới. “Cái giữa Trời và Đất so sánh được với một cái lò bễ lớn chứ sao?”, sách Lão Tử đặt câu hỏi như vậy (ch. 5). “Nó không bị bẹp khi rỗng” và “càng động đến nó, nó càng thở mạnh”; nhưng có điều là “càng nói nhiều đến nó”, càng khó nắm bắt được nó...Người ta sẽ chẳng ngạc nhiên thấy rằng người Trung Hoa quan niệm về thực tiễn nguyên lai không theo phạm trù bản thể và trên cơ sở quan hệ giữa hình dạng và vật chất (người Trung Hoa không có quan niệm về “vật chất”), mà theo “khí vận”, cái khí (qi^k) (☳ thành ☰):

theo từ nguyên của thuật ngữ thì “khí toả ra và bốc lên” (bên trên nổi cơm đang nấu).

Quả vậy, làm sao mà chấp nhận hoàn toàn, không chỉ riêng theo kiểu ngoa dụ, hay theo kiểu nghĩa bóng, rằng phong cảnh (sơn thuỷ) hoà tan trong những dạng tâm linh và con người thì cộng sinh với phong cảnh, nếu người ta không thấy được trước hết rằng người và phong cảnh cả hai đều là sản phẩm của **khí** (*qi*) tức là khí vận (hơi thở – năng lượng)? Vậy là, để chấp nhận như thế cần phải thay đổi “môn vật lý”. Một trong những nhà tư tưởng đầu tiên đời Tống sống vào thời có bước tiến vĩ đại của hội hoạ ở Trung Quốc, đã tìm ra những từ ngữ khái quát để diễn đạt điều nói trên⁴:

*Cái khí vận khi triển khai thành Cái rộng lớn nguyên lai
thì dâng lên hạ xuống, rồi tiến hoá không ngừng;
đó là động lực của cái đầy cái rộng, cái động cái tĩnh
cái xuất phát của âm và dương, của cái cứng và cái đàn hồi.
Nhấp nhô trời lên: đó là tính trong suốt của dương;
hạ thấp và đi xuống: đó là sự hỗn độn của âm.
Qua giao lưu thúc đẩy, hợp rồi lại tan,
mà mưa gió hình thành, tuyết băng xuất hiện,
rồi đến sự sống muôn loài chúng sinh
cùng núi sông liên hợp một giải.
Cho đến cận rụi và tro bếp,
không có gì là không thành một lời giáo huấn.*

Bài thơ trên, mở rộng ý tưởng đã có trong Dịch Kinh thời cổ (*Yi king*) là lời giáo huấn cơ bản cho cánh Nho sĩ cho đến khi những ý tưởng châu Âu thâm nhập: mọi thứ trong vũ trụ đều bắt nguồn từ chung một khí vận. Khí vận này nhờ sự

điều hoà nội tại cho hai yếu tố cấu thành *dương* và *âm* (của cái lý – *li*) mà đạt tới mọi biểu hiện tồn tại, theo đúng tôn ti trật tự, cả về mặt đa dạng vô cùng của chúng sinh, kể cả con người, lẫn sự tương quan và cố kết của chúng trong lòng phong cảnh. Bởi lẽ một mặt, trong sự tiến hoá không ngừng của nó, khí vận tích tụ và đông đặc (theo yếu tố *âm*) và do mờ đục mà thấy được, tạo ra những vật thể cấu thành, “sinh ra người cũng như sinh ra sự vật” theo lời bình chú của Chu Hy. Ngược lại, cũng là đối ngẫu lại, khí vận một khi hết bão hoà, được gạn lọc, và thanh thoát (theo yếu tố *dương*), rồi trở thành trong suốt – không thấy được, nó sẽ làm cho mọi thể sinh tồn giao lưu qua cái rỗng sống động và tháo gỡ ràng buộc cho thể sinh tồn ấy. Đó là “cái thần” hay đúng hơn, vì ở đây ta có hai phương thức không tách biệt được của một thực tiễn khí (*qi*), đó là cái bề chiều của thần cho người hay cho phong cảnh cũng vậy.

Hoạ sĩ Trung Hoa khi nhìn cái tạo nên ngọn núi, chính là nhìn cái xung năng lượng này đạt tới sự cấu hình bề nổi một cách chăm chú: khí vận lưu thông liên tục qua các đường sức của phong cảnh, những đường mà thầy địa lí quan tâm định vị, giống như nhà châm cứu phát hiện mạng lưới các huyết trong cơ thể con người (khí mạch – *qi mo*). Ngọn núi tùy theo lúc nhô lên lúc tụt xuống, lúc vươn dài lúc đứng yên, cứ luân phiên như thế mà làm xuất hiện hơi thở của thể gian. Còn hoạ sĩ giao lưu với núi thông qua hơi thở của sự sống ấy, dùng bút mà nắm bắt bằng những thao tác luân phiên. Nhờ có sự biến thiên đầy-rỗng mà hoạ phẩm hít thở như người. Về vấn đề này, Kinh Hạo dùng một công thức dứt khoát để xác định không phải cái gì tạo ra cái tinh túy của bản chất vật thể mà cái cấu thành vật thể và sự sinh động của phong cảnh từ đâu đến: (muốn phong cảnh sinh động và thực chất thì) tất cả mọi

hình dạng đều được khí vận xuyên suốt bên trong. (T.H.L, tr. 251). “Hình ảnh – hiện tượng” của “sơn thủy” được quan niệm như là một “sự sản sinh tương hỗ”, do những sức căng năng lượng chạy xuyên qua các hình dạng mà phát động (sách đã dẫn, tr. 256).

Một tảng đá, một đám mây: ngay giữa tảng đá và đám mây, giữa cái đặc của tảng đá và cái thanh thoát mơ hồ của đám mây, không có hai tính vật chất khác nhau mà chỉ có sự khác biệt về tính cụ thể. “Những đám mây tỏa ra từ những thung lũng nằm sâu trong núi và vì thế mà người ta gọi các tảng đá là gốc rễ của mây”; cũng vậy, về mùa hè, khi ta thấy những đám mây chồng chất xung quanh những đỉnh núi có hình dạng lạ thường, đó là do “mây sinh ra từ đá”: từ những tảng đá ẩm ướt một làn hơi mỏng manh bốc lên, làn hơi ấy đậm đặc thêm và biến thành những đám hơi nước, những đám hơi nước tích tụ lại thành mây” (Đường Đại – Tang Dai, C.K., tr. 249). Việc gọi đá là “gốc rễ của mây” không phải thuộc lĩnh vực tu từ, cũng không phải là một hình ảnh có tính thơ mộng, mà nói lên sự thâm thấu, do sinh khí lưu thông mà cho chúng sinh giao lưu với nhau và ràng buộc chúng lại từ bên trong. Cái mà chúng ta trước đây coi là cộng hưởng tâm linh (hay khí vận-*qi yun*) chính là cái cộng hưởng bên trong của khí năng ấy: sự cộng hưởng ấy, tỏa ra từ sự đa dạng của hình dạng và triển khai chúng từ phía trong, làm toát lên bề chiều-không thấy được và mở các hình dạng về phía vốn phi biệt hoá của “khí” (*qi*).

Ngược lại, trong tư duy châu Âu, cái đặc trưng cho đối tượng, cái thoát tiên định ra khả năng của đối tượng ấy giống như sự cảm nhận xây dựng đối tượng bằng cách vượt qua khỏi những hỗn độn khó tả về dữ liệu giác quan, cái đặc trưng đó

là đối tượng có những “tính chất”, tức là những gì nhất định thuộc về riêng nó (*Eigenschaft* – tiếng Đức, LND), những tính chất đó làm bộc lộ cái phổ quát đơn giản của cái thực – thể (tiếng Pháp: substance, từ *sub* nghĩa là *dưới*, và *stance* nghĩa là *đứng*-LND) hay cái “tính sự vật”, đồng nhất với chính nó, rồi sẽ trở thành cái Đây chung cho mọi tính chất cũng như cái trung gian cho chúng. Từ Descartes cho đến Hegel, đối với một mẫu sáp hay một hạt muối kết tinh, các tính chất phổ quát liên minh nhau để xác định mỗi thứ như vật chất thuần túy và nhìn qua phía bên kia tính đa dạng chủng loại mà đặt ra cái Duy Nhất về bản chất⁵. Những tính chất của sự vật, vừa là những xác định về cảm nhận vừa là những xác định của tư duy, trong chiều hướng vươn tới cái phổ quát, đã đặt cơ sở cho ngành vật lý học cổ điển, ngành này dứt khoát tách sự phân tích các tính chất vật thể ra khỏi lĩnh vực luân lí và tâm lí. Bản thể học tách biệt *Res extensa* / *res cogitans*: một bên là vật chất, một bên là tinh thần hoàn toàn cách biệt với nhau. Một “chủ thể” suy nghĩ thì thấy việc tách biệt đó quá tiện lợi, nhưng khi bị dồn nén vào bản ngã, chủ thể đó sẽ thấy bị cắt đứt không cưỡng nổi, hay bị *rời khỏi mạng* với thế giới bên ngoài rồi dầu có cố gắng đến mấy cũng không kết liên lại được. Còn Trung Hoa thì chưa bao giờ thực hiện đến cùng sự tách biệt ấy và vì vậy nước Trung Hoa cổ không phát triển môn vật lý học; sự phân biệt cái vật chất và cái tinh thần không trọn vẹn. Trung Hoa suy nghĩ về sơn thủy tạo nên phong cảnh không phải qua tính chất vật lý mà qua “đức hạnh” và “khả năng” (khái niệm về đức – *de*¹). Chính qua cái “đức” ấy mà khí năng vận động và điều hoà trong phong cảnh cũng như trong con người. Ta sẽ tưởng như mình trở lại

với một lối tư duy thời kỳ tiền - khoa học, chưa đạt tới thời Lý Trí, và chính các nhà truyền giáo của chúng ta vội vàng tin như thế, nếu ta không phát hiện ra được từ một quan niệm như vậy những hiệu ứng riêng mà lối suy tư của các lý thuyết gia Trung Hoa về hội hoạ soi sáng. Rõ ràng chính lối suy tư ấy khi quan niệm về sự hoạt động não nhiệt của sự vật khác với lối diễn đạt kiểu ẩn dụ hay theo phương thức thuần túy thơ mộng, đã làm cho nghệ thuật tranh phong cảnh trở nên phong phú. Ở Phương Tây, cái thơ mộng bù trừ (một cách chủ quan) cho cái tính vật chất nghiêm ngặt của môn vật lý học, còn ở Trung Quốc thì mọi diễn ngôn giải thích thiên nhiên chỉ có một: thơ mộng hay vật lý không tách rời nhau.

Thạch Đào khi xét đến những “đức hạnh” và những “khả năng” của phong cảnh đã kết thúc công trình của mình bằng một chương cực kỳ khó hiểu bởi vì ông xáo trộn và xây dựng lại sự phân biệt về cái nguyên tắc mà chúng ta đã biết từ trước trong việc tiếp cận thế giới cũng như làm hình thành trực quan cho ta (chừng nào mà ta không cố gắng tưởng tượng về mặt lý thuyết cần thiết để thích nghi, chương này không nói lên gì cả. Dầu đây là chương dài nhất trong cuốn sách, dịch giả Ryckmans gần như không có điểm ghi chú nào). Trong sách, Thạch Đào đào sâu thêm một điều hiển nhiên khác mà Trung Hoa không rời bỏ trước khi tiếp xúc với châu Âu, đó là khi vẽ, hoạ sĩ phải gánh lấy vô vàn trách nhiệm và sứ mệnh (hay sứ nhiệm): “giáo dục cho người ta ra khỏi ngu tối” thông qua biến hoá của mực, “bảo đảm tính sinh động” nhờ sự vận động của bút vẽ, hoặc “sáng tạo” thông qua phong cảnh v.v... Cũng vậy, ngọn núi thì do Trời ban cho trách nhiệm và sứ nhiệm (nhiệm - *ren*^m; từ này chỉ vừa trách nhiệm vừa sứ nhiệm), những trách nhiệm và sứ nhiệm vô cùng: nhờ “thế

đứng” mà núi có “vật thể cấu thành”, nó “cung ứng –trưng bày cái sinh động” nhờ vào “bề chiều tâm linh”, nó “đổi thay một cách hư ảo” nhờ khả năng “biến hoá” v.v... Như vậy, ngọn núi cũng vừa có đức hạnh của “con người” để giáo dục được cho người ta thoát khỏi tăm tối, vừa có ý thức về “lẽ”, nhờ đó mà núi này thần phục núi kia và chào hỏi nhau trân trọng v.v... Đối với nước cũng vậy, nước có khả năng “lan tràn bất tận” nhờ đức hạnh, “luôn ở về phía dưới” nhờ vào ý thức cân đối, làm cho thủy triều được điều hoà luân phiên nhờ tính điều tiết đạo giáo, làm cho những tia nước bắn lên không trung nhờ vào tính quả cảm và chế ngự được những dòng xoáy nhờ tính nằm ngang tuyệt vời bản thân nó đến từ ý thức về qui luật v.v... Do đối ngẫu mà ta cũng có chuyện như vậy giữa núi và nước (sơn thủy), thiên hướng của núi là “bao quát rộng rãi” còn nước thì “lưu thông về mọi phía”. Vậy thì nếu “trách nhiệm-sứ mệnh mà núi và nước đảm đương không xuất hiện” thì sự bao quát và sự lưu thông kia làm sao triển khai được. Và nếu sự bao quát và sự lưu thông không thể triển khai thì sự giải thoát ra khỏi vòng ngu tối (bằng mực vẽ) cũng như sự sinh động (bằng bút vẽ) tự chúng không được truyền đạt.

Một bên là hoa sĩ, một bên là núi và nước, các bên cùng chia sẻ các trách nhiệm – sứ mệnh còn những sứ mệnh – trách nhiệm này cứ tiếp sức cho nhau như người ta thấy và núi và nước đều được đầu tưⁿ bằng những khả năng của con người, bởi vì cả người lẫn sơn thủy đều xuất phát từ Vốn tự tại gọi là “Trời”, chúng hợp tác với nhau để phát triển thế gian. Do đó ta sẽ hiểu được, không theo phương thức chỉ riêng cảm xúc mà căn bản, tức là soi sáng cho Vốn tự tại, cách nói theo kiểu đối ngẫu của Khổng Phu Tử trong đó đã thấy sự hình thành bản thể của phong cảnh sơn thủy: “người quân tử tìm

nguồn vui (ở chốn) núi non”, còn “người khôn tìm nguồn vui (trên) sông nước” (*Luận ngữ*, t. VI, tr. 21). Đồng thời những trách nhiệm mà một bên là núi và nước, một bên là con người, đảm đương được giao nhận rõ ràng từng lần một và không “chuyển giao được cho nhau” từ bên này sang bên kia. Chính vì thế mà hoạ sĩ và phong cảnh luôn ở tình huống đối tác và “gặp nhau trong tâm linh” : hoạ sĩ gọi ra từ căn bản khả năng riêng mình cái căn bản khả năng đặt vào thế gian và được phong cảnh cô đọng lại. Trong lòng phong cảnh hoạ sĩ tự khám phá ra bản thân thoát tiên bị cuốn hút vào một cội nguồn mà anh ta kỳ vọng đi ngược về phía trên bằng con đường hội hoạ cũng như đạo lý. Vậy thì, nếu mọi qui chế không cái được về đối tượng bị phủ định trước hoạ sĩ, và nếu hoạ sĩ chỉ gắn mình vào thế gian qua khí năng, do đó hiện tượng về hình ảnh cũng rút ra khỏi mọi khuôn khổ bản thể, liệu lúc đó ta gán cho hội hoạ tầm vóc như thế nào? Trước hết, liệu ta còn nói được về “chân lý” không? Bởi lẽ, rõ ràng là có điều cần giữ bỏ trong sức tưởng tượng lý thuyết của chúng ta, sức tưởng tượng tạo nên môn vật lý, nhằm đi vào khả năng của một sự đồng cảm thực sự, không còn hư cấu hay cường bức nữa, giữa ta và phong cảnh. Tất cả điều cần giữ bỏ đó chỉ có thể dẫn ta đến việc xoá đi ý tưởng về sự phù hợp giữa cảm nhận và đối tượng, và việc xoá ý tưởng ấy sẽ làm cho nở rộ tính tồn tại trong lòng phong cảnh.

X

VỀ CHÂN LÝ TRONG HỘI HOA

1. “Một nơi yên tĩnh, giữa vườn cây và đồi núi, nơi ta nuôi cái tự nhiên của mình”, đó là nơi mà con người mong “được sống mãi mãi”; “vừa dạo chơi vừa huyết sáo, thông dong và thanh thảo, giữa những khe nước và những tảng đá”, đó là điều làm người ta vui...”. Quả thực những ngọn đồi, vườn cây, khe suối, tảng đá kia hoàn toàn không có tính chất trang trí; chúng *hiện ra* đó trong tự nhiên, chúng tháo gỡ mọi ràng buộc và tái tạo (*récréer*) cuộc sống. Từ *ré-creation* - danh từ suy từ động từ *récréer* - nom có vẻ cổ lỗ nhưng đích đáng biết bao lại còn là từ đồng điệu với thời thơ ấu của chúng ta (trong tiếng Pháp, từ *récréation* vừa có nghĩa là *tái tạo* vừa có nghĩa là *giờ nghỉ giữa buổi học*). Học sinh trẻ tuổi thường mong giờ giải lao chóng đến để chơi đùa ngoài sân trường - LND). Trong chương nói về phong cảnh (“sơn thủy”) cũng là chương mở đầu tập khảo cứu, Quách Hy (thế kỷ XI) đặt ra thẳng thừng câu hỏi mà chúng ta thường ngại không dám đề cập đến bằng những cụm từ do bản thân ông nghĩ ra: “tình yêu phong cảnh” (ái sơn thủy - *ai shan shui*^a) từ đâu đến với ta và “nội dung và ý nghĩa” của tình yêu đó là gì? Ông còn biến câu hỏi thành trục suy ngẫm khái quát trong đời

hoạ sĩ (“Lâm tuyết cao chí” – *Linquan gaozhi*, S.H.L, tr. 6). Bây giờ nếu chúng ta lướt qua công trình tổng kết kinh nghiệm nhân loại có lẽ liên quan ít nhất đến việc xây dựng ý thức hệ này, ta sẽ thấy về phía bên này của việc lựa chọn và thiết lập trật tự các giá trị và thậm chí trong sự khác nhau về văn hoá và thời đại, những câu nói mà ai ai cũng nhận thấy liên quan đến bản thân mình: “ngư phủ và tiều phu và bọn người sống ẩn dật là những người mà ta thích lui tới; tiếng kêu đàn khỉ hay đường bay đàn hạc đó là những thứ mà ta luôn gắn bó...”. “Luôn” hay “lúc nào cũng vậy” (thường – *chang*^b), bởi vì những tình cảm trên là biểu hiện của bản chất “sơ đẳng” của con người: trong lòng phong cảnh, con người tái giao lưu được với cái sinh động của cuộc sống và cái căn nguyên. Đó đâu là lĩnh vực luân lý, mà còn lĩnh vực vệ sinh nữa, khi vệ sinh trở thành một lí tưởng (ở Phương Tây chúng ta “vệ sinh” là một thuật ngữ còn yếu ớt).

Phong cảnh ấy thực sự triển khai ở phía rìa của hai thế giới: một bên là thế giới “cát bụi” đồng thời là nơi có “tiếng huyền não” bị loại bỏ vì vừa vô dụng vừa ồn ào, và lại đâu cũng thấy xiềng xích và ổ khoá mà tình người tuyệt nhiên chán ngán; bên kia là thế giới của những gì “bất tử”, “mất hút vào giữa hơi nước sương mù”, nơi mà tình người ước vọng, nhưng không ai có thể thấy được. Quách Hy thấy cần bàn thêm rằng trong thời kỳ “Thái hoà” về chính trị ấy, người quân tử không nhất thiết phải lùi xa hoàn toàn nhân thế và bỏ trốn khỏi thời cuộc như vào thời những triều đình thối nát, khi những vị quan trung thực trong triều tìm cách giữ gìn sự trong sạch của họ phải ra đi. Như vậy, (trong thời bình -LND) ước vọng của ta hướng tới chốn rừng sâu và khe suối, cũng như

niềm mơ làm bạn với gió sương chỉ là “trong mộng” hay khi ta ngủ thì những tình cảm ấy mới được thực hiện, còn giữa ban ngày, “tai mắt ta hoàn toàn không nghe thấy gì”. Nhưng bây giờ ta đã tìm thấy một bàn tay kỳ diệu “làm hiện ra cái đó muôn hình muôn vẻ”: không rời khỏi chiếu, tôi vẫn có thể ngồi mà thăm viếng hết thung lũng và khe suối”; tiếng riu rít của đàn khỉ và tiếng chim kêu “tiếp tục vang lên nhẹ nhàng bên tai”, còn ánh sáng của núi và màu sắc của nước “lấp lánh đến mê hồn”. Làm sao mà “cái đó không làm thỏa thuê lòng người được?”, Quách Hy hỏi theo giọng điệu tu từ và tiếp tục: “làm sao mà cái đó không chiếm được cõi lòng sâu kín của tôi?”.

Nếu có một điều mà Trung Quốc đã biết cách nói, do nhiều lần thích thú và gắn liền suy nghĩ vào đó, cũng vì đã không xây dựng một thế giới khác hay khách thể hoá Cái Bên Kia, đó là ước vọng của con người có thể được thỏa mãn trong lòng phong cảnh như thế nào; hoặc giả khi phong cảnh thỏa mãn ước vọng kém hơn là nó buông lỏng, thì chẳng qua có cái gì đó phải đợi chờ, có sự căng thẳng hay mưu toan cản trở. Khi lựa chọn “cái thô kệch” theo phản ứng phản - văn hoá (kiểu lão gia) chống lại những thứ rối rắm càng ngày càng tăng của nền văn minh, và khi trở về với cái căn bản, Trung Hoa mở ra một không gian khoáng đạt, không dính líu đến chính trị, một không gian không phải hoang dã, mà là một xã hội tự nhiên. Phong cảnh không còn là đối tượng của cảm nhận nữa mà góp phần tạo ra thiên hướng của chúng ta, rồi qua những thiên hướng ấy khiến ta phục hồi những con đường giản đơn của sự tự tại, một khi đã gạt hết những kiểu cách vô đoan tùy tiện. Phong cảnh đặt thực thể của ta trong những

phép qui nạp hợp lệ của nó, tái lập những nhánh nguyên lai. Nhờ việc đặt mọi thứ vào trong muôn vàn đường lưu thông năng lượng chằng chịt và luôn được tái tạo, phong cảnh khai thông những cái định vị bên trong và tái giao lưu những gì bị kẹt trong đó, trả lại cho từng bộ phận tính sinh động của nó. Giữa “những tảng đá và khe suối”, gần với những vật thể giản đơn, cuộc sống nở rộ và luôn được tái tạo; mọi thứ của vật thể thư giãn, sự chú ý không bị cưỡng bức cũng không bị tiêu tan, và tinh thần tiến triển theo ý muốn, không căng ra phía nào cũng không bị chặn; mọi sự tập trung về một chỗ bị tiêu tan, dầu đó là tập trung ý muốn hay suy nghĩ – người ta “nuôi” cuộc sống như vậy đó. Ngay cả sự siêu nghiệm của cái không thấy được cũng không có gì làm ta lo lắng cả. Bởi lẽ nó không còn vượt trội lên trên thế gian này nữa mà mở thế gian này một cách mơ hồ ra phía cái không thăm dò được, tựa như hình dạng phong cảnh tan ở phía xa trong sương mù. Chúng ta có thói quen dịch ra thành “kẻ bất tử” cái mà ở Trung Quốc người ta gọi đơn giản là “người trên núi” (tiên nhân – *xian ren*^c), những vị tiên này biến mất phía sau những eo núi bị mây che phủ và mắt nhìn không với tới được, và chính những cái đó làm nên “sự vĩ đại” và sự hoàn hảo của núi.

Thế rồi có “một bàn tay” có thể sản sinh ra cái thế giới của sự mong ước âm thầm sâu kín, tuy đã trở nên thông suốt nhưng ý nghĩa còn phân tán. Những nhà dịch thuật châu Âu đã cho ra những câu như sau: “Anh ta chỉ việc tìm ra được một bàn tay kỳ diệu và thế là (những phong cảnh ấy) lại tự bộc lộ¹” (tiếng Pháp: *Qu'il découvre une main merveilleuse et voilà que se révéleront [ces paysages]*; tiếng Anh: *Now a good artist has reproduced it for us*²). Nhưng ở đây đâu có

chuyện reproduction (tái tạo) hay révélation (hiện hình) do hội họa tạo nên, tức là nói cách này hay cách khác, cả hai đều gợi lên sự bất chước mô phỏng, trong lúc ngược lại, toàn bộ lô gích của sự mở rộng ra bên ngoài này nói lên rằng phong cảnh được vẽ trong khi diễn ra tiến trình tự nhiên (và đồng điều với tự nhiên nếu có thể nói được như vậy). Người ta chỉ ra rằng chỉ có “bàn tay” làm cho “cái đó có muôn hình muôn vẻ^d” (hựu nhiên xuất chi – *Yuran chu zhi*), đến mức mà tôi không cần rời chiếu tôi vẫn thăm viếng được phong cảnh. Vấn đề ở đây là trong cách dịch không phải ta chỉ có một chút tế nhị nhỏ mà sự việc quan trọng hơn nhiều. Nhà lí luận về hội họa Trung Hoa không bắt đầu bằng sự mô tả hành vi vẽ, ông ta khởi sự bằng cách gợi lên một thế giới đáp ứng toàn diện với sự chờ đợi của chúng ta và rõ ràng thế giới ấy chỉ có thể thực hiện được bằng và trong hội họa mà thôi. Theo phương thức giải trình này thì mọi quan hệ qui chiếu được đưa vào ngoặc đơn cả (mối quan hệ giữa thế giới thực và thế giới được vẽ). Mỗi một mối quan hệ được xem xét, vì đó là mối quan hệ duy nhất được coi là có hiệu năng, thuộc về phương hướng vận hành năng lượng, nơi mọi khả năng bị tiêu tan nhưng cuộc sống thì được triển khai. Bởi lẽ có điều thích đáng nào khác, không thể thiếu, để ta có thể gửi gắm niềm tin? Hội họa không tạo ra một thế giới cho riêng nó, chỉ có tính chất đơn thuần ảo, nó cũng không tạo ra một thế giới như “thực” bằng cách thể hiện thế giới thực và tham chiếu thế giới ấy, nó tự biến thành một phong cảnh gần gũi bên cạnh để phục vụ đời sống, một phong cảnh hoàn toàn phô ra cho mọi cảm nhận của chúng ta và thoả mãn ý định sâu xa nhất của chúng ta (bản ý – *ben yi*^e): phong cảnh lúc đó triển khai thành một thế

giới mà sức sống được tháo gỡ hết mọi ràng buộc để nở rộ, từ thế giới đó ta nghe được tiếng rì rào khe khẽ của chúng sinh và mắt ta say đắm nhìn muôn vật^(*).

Trong đoạn mở đầu bài thơ về “Bí mật phong cảnh”, Vương Duy đời Đường (L.B., tr. 592), trong một cách phát biểu tương tự như trên, đã xoá bỏ việc hội hoạ phải dựa vào thế giới thực để biểu hiện:

*Lấy cội nguồn từ tự nhiên căn bản tự phát như vậy,
rồi làm nên tác dụng sáng tạo – cải hoá:
trên tấm vẽ rộng một bộ vuông
viết nên cảnh tượng trăm nghìn dặm;
Đông – Tây – Nam – Bắc:
như hiện ra trước mắt ta;
xuân – hạ – thu – đông
nảy sinh dưới cây bút vẽ.*

Có ba việc được thẩm định trong bài thơ: 1- hội hoạ không ở vị thế đối mặt với thế giới thực, bởi vì mọi thứ ngăn cách nó với thế giới thực được cố tình xoá bỏ, hội hoạ được nâng cao là nhờ gắn bó cội nguồn với tính tự nhiên của mọi

^(*) Bài viết ở châu Âu mà tôi thấy gần gũi nhất với những điều trên đây là bài của Léonard de Vinci, trong cuốn *Paragone (Nghiên cứu hội hoạ)*, ch.9).

“Nếu họa sĩ muốn thấy những phụ nữ đẹp để làm tình yêu của mình bốc lửa, anh ta có quyền năng tạo ra họ. [...] Và nếu họa sĩ ấy muốn tạo ra những phong cảnh hữu tình hay những hoang mạc, những nơi đậm mát lúc trời nóng, hoặc những nơi ẩm áp khi trời lạnh, thế thì anh ta cứ vẽ đi. Như vậy nếu anh ta muốn thấy những thung lũng, hoặc muốn từ trên đỉnh núi mà phát hiện ra những vùng đất mệnh mông hay nhìn ra biển cả phía tận chân trời, những thứ đó thuộc về quyền lực anh ta cả [...]”

Theo Gombrich (*Sinh thái học hình ảnh*, Paris, Flammarion, 1983, tr.22), đã soạn ra “lý thuyết mỹ học đầu tiên đầy đủ về tranh phong cảnh” ngay trước khi bức tranh phong cảnh đầu tiên trong nền hội hoạ phương Tây ra đời. Đặc biệt Léonard mở đầu bằng “Nếu họa sĩ...”, tức là nêu tên ngay chủ thể và nâng vai trò chủ thể lên bậc tạo hoá.

tiến trình; 2- họa sĩ không vẽ một góc thế giới mà toàn vũ trụ trong tổng thể của nó, cả không gian lẫn thời gian – bốn phương và bốn mùa-; 3- hội họa thực thi không qua cách bắt chước cái thực mà bằng một sự sản sinh hiện tượng: cảnh tượng tự nó thể hiện “như xảy ra trước mắt”, nhiều phong cảnh “sinh ra dưới cây bút vẽ”....

Như vậy hội họa phong cảnh không phải là chuyện biểu thị cái được coi như đối tượng của cảm nhận, mà tự nó nảy sinh như thế giới để sống, và mọi liên hệ qui chiếu được xóa bỏ. Còn sự thoả mãn những ước vọng bên trong mà phong cảnh kêu gọi nên càng sâu sắc khi ta càng hội nhập vào thế giới do hội họa tạo ra ấy, khi phong cảnh càng không còn là khoảng không gian mắt ta nhìn được nữa, tức là khi ta càng không phải ở vị thế bên ngoài phong cảnh nữa. Những điều ấy được Quách Hy khẳng định tiếp như sau: “ người ta nói rằng, trong đám phong cảnh (sơn thủy), có cái ta đi lướt qua, có cái để ta ngắm nghía, có cái ta đi dạo vào bên trong và có cái ta đến đó mà ở; nói chung, khi hội họa đạt tới mức ấy, ta có được “những công trình kỳ diệu”, nhưng “những tranh ta đi ngang qua hay ta ngắm nghía” không bằng “những tranh ta đi dạo vào trong hay đến đó mà ở”. *Đi dạo* bao hàm vừa ý nghĩa đồng lõa vừa sẵn sàng đáp ứng ở mức độ cao hơn việc đơn thuần *lướt qua*, vì việc lướt qua hết các lộ trình không phải là việc đầy đủ^(*); cũng vậy, *đến ở* còn yêu cầu thâm nhập sâu hơn nữa so với *ngắm nghía*. Vậy thì, “trong số tranh phong

(*) Bergson khi khẳng định quan niệm của ông về trực giác có khả năng khiến người ta *thâm nhập*, đã viết : “Mọi bức ảnh chụp hết những góc độ khác nhau, dù có bổ sung cho nhau đến mấy, chúng cũng không có giá trị như bức tranh nổi này, tức là cả cái thành phố mà ta đang dạo chơi” (Cái suy nghĩ và Cái di động, VI, Paris, PUF, tr. 1394).

cảnh trải dài hàng trăm dặm, những tranh để đi dạo bên trong hay đến đó mà ở chỉ chiếm khoảng ba hay bốn phần mười, nhưng ta phải chọn những tranh ấy”. Vì không có sự phân biệt giữa phong cảnh thực và phong cảnh vẽ nữa trong bề chiều sinh tồn coi như đặc tính của phong cảnh, không phải sự đối diện với cái ta lướt qua hay cái ta ngắm nghía, mà chính trong cái ta đi dạo hay ta ở mà thế giới quanh ta được trọn vẹn nhất, sự hàm súc của nó cao nhất trong ta, khát vọng cuộc sống do nguồn phong cảnh gợi nên nhờ sự *hội nhập* kia mà hoàn toàn thoả mãn.

2. Bây giờ ta tiến hành xem xét lần lượt, từ cái đơn giản nhất đến cái phức tạp nhất, từ bông hoa đến toàn phong cảnh. Ai học vẽ những bông hoa sẽ cắm một nhánh hoa vào một lỗ sâu rồi nhìn nó từ trên xuống, Quách Hy chỉ ra như vậy (sách đã dẫn, tr. 13). Thế rồi anh ta “nắm bắt nó từ mọi phía”. Cũng tương tự, ai học vẽ những cây tre sẽ cầm lấy một nhánh tre, rồi chờ một đêm trăng sáng, chăm nhìn bóng nhánh tre in lên tường: “hình dạng thực của cây tre hiện ra”. Thế mà “ai học vẽ một phong cảnh – ‘sơn thủy’ – cũng không tiến hành khác đi được”: đối với những ngọn núi và những thung lũng của “phong cảnh chân thực”, ta phải xem xét chúng từ xa “để nắm bắt chiều sâu” và ta phải dạo lại gần “để nắm bắt cái dáng bên ngoài”. Đối với những đỉnh cao và những tảng đá của “phong cảnh chân thực” ta phải xem xét chúng từ xa “để nắm bắt những đường nét chủ yếu”, và nhìn chúng gần lại “để nắm bắt tính vật chất”. Mặt khác, không khí lẫn mây mù của “phong cảnh chân thực” không phải mùa nào cũng giống như mùa nào: về mùa xuân, nó “nhàn nhạt dịu dàng”, về mùa hè nó “ngồn ngộn đậm đặc”, về mùa thu nó “thanh mảnh rời rạc”, về mùa đông nó “ảm đạm thâm lương”. Lại nữa, hơi nước và sương mù của “phong cảnh chân thực” cũng khác nhau

theo mùa. Những ngọn núi về mùa xuân, quyến rũ và thanh bình, dường như “được một nụ cười làm rực sáng”; về mùa hè chúng xanh tươi và dường như “mọng nước”; về mùa thu, chúng trong sáng thuần khiết, dường như “được điểm trang tao nhã”; về mùa đông, chúng lặng lẽ đượm buồn, dường như “đang ngái ngủ”.

Tại sao ở đây phải nói đi nói lại yêu cầu “chân thực” (chân – *zhen*^f, từ này về sau được dùng để dịch khái niệm chân lý – *vérité* du nhập từ phương Tây vào cuối thế kỉ XIX) một cách cần mẫn như vậy? Vừa rồi chúng ta nhận thấy rằng cách nhìn Trung Hoa không dựa trên bản chất vật thể, hội hoạ Trung Hoa khi trở thành hội hoạ nho sĩ thì càng ngày càng ít dính líu đến việc biểu thị thế giới “thực”, thậm chí thế giới lí tưởng, vì vậy mà ta buộc phải tự hỏi xem liệu ở Trung Quốc có tồn tại được không một nền tảng lí thuyết cho cái mà ta qui ước gọi là “chân lý trong hội hoạ” (ta sử dụng lại từ này của Derrida, Derrida mượn của Damisch, Damisch mượn của Cézanne: thực là một “món nợ”...). Nếu người hoạ sĩ Trung Hoa nhìn cái hoa từ trên cao để nắm bắt nó trong vị thế trọn vẹn, một vị thế thoát ra từ chỗ lõm của hoa và lan toả tứ phía; nếu anh ta nhìn bóng cây tre chiếu lên tường, được gạt lọc hết những khía cạnh bung xung và hiện ra thành một hình đơn sơ như bản vẽ; hoặc giả anh ta nhìn phong cảnh từ phía xa rồi lại phía gần nhằm nắm bắt vừa “bề sâu” vừa “bề mặt”, vừa “sức căng” vừa “chất liệu”, đó là vì người hoạ sĩ lần nào cũng tìm kiếm cái gì đó, dưới dạng nom có vẻ thứ yếu, nhưng chứa đựng vừa sức căng vừa chất liệu, làm cho chúng quện vào nhau và làm điểm tựa cho tranh vẽ được cấu trúc một cách hữu cơ; người hoạ sĩ tìm cái gì đó tạo ra một thế giới trong tổng thể từ hai yếu tố trên. Qua sự tạo hình riêng biệt, hoạ sĩ cố bắt kịp bước phát triển của khí – năng, triển khai nó

từ phía này sang phía kia và đạt một cách trọn vẹn đến “cái đó”. Thay vì vẽ sự vật như cá thể sự vật kia phô bày ra trước mắt và từ một góc nhìn cho trước, một sự vật tạo thành đối tượng cảm nhận, hoạ sĩ thăm dò sự vật rồi thử thách nó để rút ra từ các cực và bề chiều sự vật, cái *đồng* – điều tạo nên sức sống của sự vật (tiếng Pháp trong nguyên bản là *con-tenance*, có nghĩa bình thường là *dung lượng, bề mặt hay thái độ*). Tác giả dùng từ này để nói lên cả ba nghĩa đó khiến cho câu dịch không thoát được. Chúng tôi dùng từ *đồng* – điều là để khắc phục tình hình ấy -LND). Mặt khác người hoạ sĩ Trung Hoa bận tâm đến tình trạng bầu không khí trong phong cảnh, hay sương mù trên đỉnh núi, những thứ thay đổi theo mùa, đó là vì anh ta chăm chú đến bề chiều của những cách biệt và do đó chăm chú xem xét nguồn gốc những gì tạo ra những cách biệt ấy: thay vì cứ tập trung vào việc nắm tình trạng cá thể của sự vật từ riêng sự vật ấy coi như vật tự thân, hoạ sĩ đạt đến cái đặc thù và phát huy cái đặc thù ấy qua những loại hình tinh tế mà hoạ sĩ coi như bản màu của mình. Vì thế mà ta sẽ nói rằng hoạ sĩ Trung Hoa khi tìm nắm lấy cơ cấu toàn cục dùng làm véc-tơ cho khí vận, và khi không chú ý gì đến thực thể cái mà đối tượng hướng tới, là đang thăm dò bằng hội hoạ mỗi một nguyên tắc nội tại của cái được chứa đựng liên kết chặt chẽ bên trong, tức là cái *cùng-vững chắc (con-sistance)* (1), đồng thời, một cách đối ngẫu, nếu hoạ sĩ không quan niệm hội hoạ qui chiếu về sự vật được biểu hiện, thì anh ta quan niệm đó là một hệ của sự *khác-biệt* (2) mà anh ta cần đi sâu để nắm bắt: theo một lô gích khai thác cùng một lúc và bằng một cách đa dạng vừa là sự cộng tồn vừa là sự cá biệt hoá; sự cộng tồn đảm bảo cho vốn phi biệt hoá giao lưu còn sự cá biệt hoá cho phép thực tại hoá tức thời làm chỗ dựa cho sự triển khai trọn vẹn. Như vậy hoạ sĩ Trung Hoa không theo

con đường vẽ giống một cách khách quan phù hợp với một hình dạng bên ngoài riêng biệt nào đó, được tạo dựng thành mô hình và tự biến thành Bản Thể, cái mà trong hội hoạ Trung Hoa coi như là qui chế của chân lý.

Nhưng đấy chỉ mới là điểm mốc đầu tiên mà thôi. Bởi lẽ nếu hội hoạ Trung Hoa không bận tâm đến cái đối tượng riêng biệt tác động vào cảm giác, mà chỉ gạn lọc cái thấy được rồi đưa nó vào thử thách thêm trong sức căng và sức phân cực (từ gần, từ xa vv...), thì nền hội hoạ đó cũng không dễ gì thoả mãn với mỗi một sự nhất quán giữa hội hoạ với bản thân nó, chỉ đáp ứng cho riêng nó, qui định cho mỗi yếu tố một sự điều biến giống như trường hợp của hội hoạ hiện đại châu Âu, nhất là hội hoạ trừu tượng. Nói cách khác, hội hoạ Trung Hoa thực tế cho ta biết cái gì về thế giới một khi không biểu thị thế giới ấy và chỉ giao nó cho ta “theo kiểu chân lí” như vậy? Trong lưng chừng bài viết Quách Hy phát biểu: “cứ tự mình đến nơi sơn thủy mà nhận ra điều ấy” “và lúc đó ý định của phong cảnh xuất hiện^g” (tắc sơn thủy chi ý độ kiến hỷ – *Ze shanshui zhi yidu jian yi*). “Cứ tự mình đến”, theo như cách nói thông thường ở Trung Quốc, “đi đến^h” (tức thi-*jishi*, tức chính-*ji zheng*: đi “công việc”, đi “việc quan”vv.) không chỉ nói việc di chuyển địa điểm, mà đúng hơn là hiện diện tại chỗ, quay về phía, sẵn sàng có mặt hay vào cuộc. Mặt khác, từ mà tôi đã dịch ra thành “thái độ” hay “ý độ” của phong cảnh (ý độ -*yi du*; ý thái – *yi tai*ⁱ), không chỉ là phản ánh tâm trạng hoạ sĩ mà trước hết nó nhắc nhở ta rằng phong cảnh, trong tính chất cụ thể hoá khí vận, là hiện thân qua hình dạng của nó cái tâm linh và bộc lộ xuyên qua những đường sức của phong cảnh cũng như qua những con đường huyết mạch của thế giới nhịp điệu vũ trụ thấm qua người chúng ta. Như vậy, phong cảnh cũng chứa đựng những “khả năng” và

do đó đảm đương “trách nhiệm” hay “sứ nhiệm” như con người vậy. Cái “ý độ” này chính là cái tạo nên chân lí ở đây, nó không tách thế giới ra khỏi chủ thể; còn các hình dạng của phong cảnh, sinh ra từ khí vận, cái khí – *qi*, thì bằng những đổi thay biến hoá tạo nên sự bền chặt của chúng, đều tự mình mang ý nghĩa, cái nghĩa – *yi*, tức là ý nghĩa-ý độ. Những cái đó thông qua sức căng đặc biệt xuyên suốt chúng và triển khai chúng trên nhiều thiên hướng (thế - *shi* trong mối tương quan với hình-*xing*¹) mà chuyển giao cho ta cái muốn là (*vouloir être*) - cái muốn sống (*vouloir vivre*) của thế gian. Suy cho cùng, những hình dạng của phong cảnh này muốn nói, và vì thế chúng nhờ đến hoạ sĩ, giao cho hoạ sĩ nhiệm vụ “diễn đạt thay cho chúng”; cũng vì thế đối lại, hoạ sĩ để cho phong cảnh thâm nhập vào người và kết hợp luôn ước vọng của mình vào đấy (chúng ta cũng vậy, chúng ta được tranh phong cảnh thâm nhập vào người), hoạ sĩ lấy nguồn cảm hứng từ vốn tự tại và phát huy sức sống trong sự tự tại ấy.

Cái ý độ lan toả bằng hiện tượng qua thế giới và tập trung khí vận, làm chỗ dựa cho sự vật cũng như tác động sâu đến tình cảm con người, và phong cảnh làm xuất hiện cấu hình của nó, là ý độ mà các mùa dẫn dắt một cách ưu tiên, như ta đã bắt đầu nhận thấy. Quách Hy (sách đã dẫn, tr. 13) nói tiếp :” Trên những ngọn núi về mùa xuân, hơi nước và mây kéo dài thành những lớp liền nhau và con người thấy vui thú; những ngọn núi về mùa hè um tùm cây lá, phủ đầy bóng mát và con người thấy yên bình; những ngọn núi mùa thu vẫn sáng sủa trong xanh trong khi lá vàng rơi lác đác và con người thấy nghiêm chỉnh suy tư; cuối cùng là mùa đông với những ngọn núi khuất sau sương mù dày đặc và con người lặng lẽ”. Cho đến đó chưa thấy có gì chứng tỏ ông ta nói về hội hoạ cả; bởi lẽ đầu vấn đề là phong cảnh thực bên ngoài hay phong

cảnh trong tranh, hiệu ứng vẫn như nhau: “cứ nhìn tranh đó ta thấy con người tạo ra ý độ, y như con người thực sự đang ở trên ngọn núi kia vậy, và đó chính là ý độ toát ra từ bức tranh phong cảnh”. Đúng là có ý độ vương vấn vào đây, vì phong cảnh mời mọc người ta, thúc giục người ta: “cứ nhìn những lối đi hiện rõ giữa đám hơi nước xanh lơ”, người ta bỗng thấy muốn bước vào những lối đi ấy mà “xuyên qua” phong cảnh; “cứ nhìn ánh trời chiều long lanh trên mặt sông”, người ta không thể không thích thú “chiêm ngưỡng”; cứ nhìn những kẻ cô đơn sống ẩn dật trong lòng núi, người ta bỗng thấy muốn “xây nhà nơi hẻo lánh kia”; cứ nhìn những làn nước bắn ra từ những tảng đá kia, ngay dưới chân những rừng đá xa xa, người ta bỗng thấy muốn “ngao du đến đó”. Phong cảnh trong tranh vẽ mời gọi ta mỗi lúc một đi sâu vào lòng nó, cho đến tận lúc được hoà tan vào trong đó (theo từng bậc đã nêu trên đây: xuyên qua, chiêm ngưỡng, ở luôn, ngao du), mời gọi ta hoà trộn và triển khai cuộc sống ta luôn trong đó. Nó không thể hiện là một sản phẩm “mỹ học” thuần túy, làm đối tượng cho con mắt nhìn vô tư, nó không lấy giá trị ở chỗ cảnh có “đẹp” hay không, mà nó đưa những ước vọng về sự sống ra thử thách, những ước vọng được xem là căn bản nhất (trong một phần trước, Quách Hy nói: Ta thấy “khát” những rừng cây kia và những con suối kia-sách đã dẫn, tr. 6-) rồi phong cảnh trong tranh làm dịu những ước vọng ấy bằng cách đặt chúng vào lòng khí vận.

Để kết luận đoạn văn trên, Quách Hy nhắc lại: “Đó dường như ta đang ở ngay trong nơi ấy”. Ta chắc là sẽ không tin vào cái “dường như” ấy mà nhà lí luận Trung Hoa không coi là ảo ảnh, điều mà từ thời Hy Lạp cổ hội hoạ chúng ta lấy làm điểm cốt yếu, nếu Quách Hy không làm mọi cách trước đó để xoá bỏ sự ngăn cách giữa phong cảnh tự nhiên và

phong cảnh vẽ và từ đó mà rút khỏi hội họa qui chế được xưng là nhân tạo. Như vậy, hội họa không nhằm làm cho đối tượng hiện diện bằng cách vẽ thật giống, mà phải làm cách nào đó để *người ta tự mình hiện diện* vào tranh (tranh lúc đó không còn là vật thể nữa mà là “sơn thủy” tức là phong cảnh), tự người ta thâm nhập vào đó và để cho bản thân bị phong cảnh thâm nhập. Tất cả những điều đó nhờ vào quyền năng động viên sự sống mà cấu hình phong cảnh có được. Bây giờ ta hãy dừng một chút để suy ngẫm về những điều vừa nói và ta sẽ thấy tại sao những Nho sĩ Trung Hoa về mặt lô gích không yêu sách (cũng không phê phán) quyền năng tạo ảo ảnh của hội họa. Bởi lẽ họ gần như không cần gì đến những thứ mà người Hy Lạp phát kiến cả. Chẳng hạn người Hy Lạp đối lập về mặt luân lý cái đối trá và cái thực (theo Platon thì hội họa “đánh lừa” bằng những trò bịp – *exapatân* – tiếng Hy Lạp, LND); tách biệt theo bản thể học cái bản thể và cái phi – bản thể (theo qui chế của sự mô phỏng thì hình ảnh là vỏ bên ngoài của sự vật); sử dụng ý tưởng tu từ để thuyết phục (vẽ làm sao để cho “người ta tin”)^(*) vv. Ta cũng không nên quên rằng, như Gombrich đã nhắc nhở, hai trong những nhân tố dẫn dắt nghệ thuật Hy Lạp đến cuộc “cách

(*) Vasari trong một chương sách dành cho Masaccio đã nói: “Vì hội họa không có gì khác hơn là một sự làm giả lại bằng hình dạng và màu sắc những thứ tồn tại trong thiên nhiên theo cách ta thấy”, nó trở thành “một mụ ảo thuật kỳ diệu: nó biết cách thuyết phục người ta bằng những trò giả dối không che giấu rằng nó là chân lý thuần túy” (Jean-Étienne Liotard, *Khảo cứu về nguyên lý và qui luật hội họa*).

Do tính khác biệt mà Trung Hoa cho ta thấy suy nghĩ về hội họa phương Tây bị cấu trúc chân lý – đối trá – niềm tin chế ngự như thế nào (những “cú lừa thuyết phục con mắt” từ Poussin đến Picasso: “Nghệ sĩ phải biết cách thuyết phục người khác về tính chân thực của những điều đối trá của mình”, *Bàn về nghệ thuật*, sách đã dẫn, tr. 27).

mạng” hội hoạ này mà nội dung là tìm cách vẽ để cho người ta tin là giống thật, đó là minh hoạ những thiên anh hùng ca và sự trang trí sân khấu nhà hát kịch (*scenographia*-tiếng Ý, LND), hai nhân tố này Trung Hoa không hề biết. Tóm lại, chỉ có khả năng ảo ảnh trong nghệ thuật khi người ta tiến hành công khai hai mặt song song, cái thực – dầu thuộc qui chế gì – và hình ảnh, và khi người ta đề ra một thế giới những đặc tính mà hình ảnh kia có thể kích thích (từ *eidos* trở thành *eidolon* – tiếng Hy Lạp, LND).

3. Ta cảm thấy thực sự hiện diện trong phong cảnh (vẽ), ta cảm thấy được mời không những chiêm ngưỡng dòng sông lấp lánh ánh chiều tà, mà còn đi du ngoạn giữa những tảng đá và khe suối dưới chân vách đá dọc bờ biển; tất cả đều do khả năng có sự *đồng-điều* của phong cảnh, trong đó hội hoạ qua các góc nhìn khác nhau cũng như phối hợp hài hoà mọi sự đối lập đã đưa vào vừa cái gần vừa cái xa, cái sáng và cái tối, cái bộc lộ và cái tiềm tàng, cái thấy rõ và cái ẩn giấu (Quách Hy, sách đã dẫn, tr. 13). Những bộ sách khảo cứu về nghệ thuật vẽ phong cảnh như sách của Quách Hy cẩn thận lập nên danh sách những điểm cộng tồn khả dĩ này. Bởi lẽ ta biết rằng không có cách nhìn nào lí tưởng, thậm chí một cách nhìn mà ta thấy cần chỉ bảo cho người khác thôi, để ngắm ngọn núi chẳng hạn. Khi nhìn gần thì núi như thế, khi nhìn xa một chút, nó không còn như thế nữa, khi nhìn xa hơn chút nữa, nó lại còn không như thế nữa (hoặc khi nhìn trước mặt, nhìn bên sườn, nhìn phía sau, cứ mỗi lần lại không “như thế” nữa: hoạ sĩ khi vẽ một ngọn núi, thì “cùng một lúc” vẽ một số lớn những ngọn núi khác (xem Quách Hy... tr. 14 và những tr. trước, ch. 4). Nhưng Quách Hy cũng tâm sự : “Buồn thay, những hoạ sĩ tồi (ngày nay) khi vẽ núi chỉ thoả mãn với “dăm ba đỉnh núi”; còn khi họ vẽ nước thì “dăm ba ngọn sóng”

(sách đã dẫn, tr. 18): họ không nêu lên được tính đa dạng vô tận khiến cho phong cảnh, qua sự kết liên nhiều phương tiện và cách tiếp cận, cũng như qua biến thiên khí vận mà quện lấy ta và hoà tan ta vào trong đó. Nếu vẽ phong cảnh là vẽ một hệ tròn vẹn, theo một danh sách mà nhà lí luận trên chỉ rõ (sách đã dẫn, tr. 13-14), ta cần cùng một lúc những khuôn mặt người để “chỉ ra đường đi”, nhà cửa và đền đài để “chỉ ra những danh thắng”, những lùm cây và những cánh rừng để phân biệt, qua sự ẩn – hiện của chúng, cái gần với cái xa, những ngọn thác và hẻm núi để qua sự liên tục – gián đoạn mà thấy chỗ nông sâu. Cũng vậy khi vẽ nước, cần vẽ đồng thời chỗ lội và những cây cầu để “làm cho hoạt động con người được dễ dàng”, những con thuyền chài và những cần câu để “để thoả mãn ham muốn của con người, và như thế đoán trước ý độ của con người.

Tuy nhiên muốn có sự nhất quán thì phải tránh mọi hỗn loạn. Nếu sự cộng tồn nâng phong cảnh lên tột đỉnh của sự đa dạng, làm cho nó tròn vẹn, đến mức ý độ để tự mình tiến hoá trong “thế giới” ấy, tùy thuộc vào sự nguồn chảy năng lượng, được kêu gọi thâm nhập vào phong cảnh, thì hoạ sĩ – nhà lí luận hội hoạ cũng phải để tâm tới tính cá thể về bản chất và sắc thái làm vật thể tồn tại. Đó không phải là vấn đề đặc trưng riêng cho đối tượng, mà hoạ sĩ tiến hành cẩn trọng và tỉ mỉ theo từng trường hợp khác nhau và đi từ cái Rộng lớn về năng lượng phi biệt hoá đến cái thực tại hoá tinh tế nhất, “đầy tràn” nhất, của cái cụ thể; tiến trình của thế giới cũng diễn ra như vậy.

Từ đó nảy sinh một bản danh sách khác, đối xứng với danh sách của tính tròn vẹn, đó là danh sách những sự khác biệt. Hai danh sách tương ứng với nhau từng điểm một. Những

sách khảo cứu về hội hoạ Trung Hoa thời cổ điển, hoặc thuộc vào hệ này hoặc thuộc vào hệ kia trong hai hệ thống ấy, có khi chọn lấy một, có khi kết hợp cả hai nhằm tổ chức phong cảnh thành cái Tổng thể đặc thù. Trước đây tôi đã nêu lí do việc này: nhà lí luận Trung Hoa, không bao hàm được cái đa dạng vào trong một sự khái quát các đặc tính, liền sắp xếp cái đa dạng vào trong một hệ biến hoá, tạo nên cái khung cho sự khác biệt (đó chính là trường hợp *những hình bát quái của Kinh Dịch*); cái khung biến hoá đó làm cơ sở cho hàng loạt kinh sách Trung Hoa bàn những vấn đề thực tiễn, từ những sách dạy chiến lược đến những sách “võ thuật”, sách dạy vẽ cũng như sách dạy viết chữ, tất cả đều nói tới biến hoá cấu hình “mặt đất”. Chẳng hạn trong chiến lược (quân sự- LND), “chín cái biến” của sách Tôn Tử – *Sunzi* được nêu như sau về địa hình: “dưới thấp”, “thông nhau”, “cô lập”, “bọc kín”, “từ địa”; lại còn có “rải rác”, “nhẹ”, “va chạm”, “phân kỳ”. Trong nghệ thuật phong cảnh thì có những biến hoá về núi như: “cao vút”, “sừng sững”, “cởi mở”, “toa lạc”, “dàn trải”, “đồ sộ”, “khất khe”; lại những biến hoá về nước như “sâu thẳm và trong vắt”, “nao nao”, “mênh mông như biển cả”, “chao đảo trong dòng xoáy”, “trơn nhẵn”, “tung toé”, “sôi động” v.v... Về gió thì có “nhanh”, “dữ dội”, “trong suốt”, “hiu hắt” v.v... Về mây thì có “nhẹ nhàng”, “nặng nề”, “trôi dạt”, “quần tụ” v.v... Quách Hy mỗi lần bắt đầu nói về việc vẽ núi, thường đặt ra hai cái đối lập với nhau nhưng bổ sung cho nhau (âm và dương – *yin* và *yang*) bằng cách vẽ hai đầu mút, còn khoảng giữa thì có nhiều khả năng khác (sách đã dẫn, tr. 17). Chẳng hạn, về đông-nam, đất rất thấp, nước mưa xói mòn làm nó cần cỗi, lớp đất bề mặt khá mỏng và nước thì cạn, các mỏm đá và các vách đá dọc bờ biển dựng đứng, các

thác nước chảy ào ào chóng mặt... ngọn Hoa Sơn nhô lên, không phải từ mặt đất mà từ trong lòng đất. Về tây - bắc, ngược lại, đất phì nhiêu màu mỡ, những dòng nước sâu tạo nên chi nhánh chằng chịt, những ngọn núi liên tiếp trải dài bất tận... ngọn Tống Sơn nhô lên từ mặt đất chứ không từ trong lòng đất. Nằm giữa hai cực ấy, cái “thực thể tạo nên” núi là một hệ thống các khả năng, và chính cái cấp độ biến hoá giữa hai cực làm “chân lí” cho thực thể.

Đối với người Trung Hoa, người hoạ sĩ tốt là người do tích lũy kinh nghiệm mà biết bao quát danh sách chi tiết về cái đa dạng. Người Trung Hoa cũng tiến xa trong nghệ thuật lập danh mục và định loại hình. Ngay những sách khảo cứu gần nhất về hội hoạ phong cảnh thường có dạng một bản kê chi tiết sự việc: một chỗ phẳng trên đỉnh núi gọi là đầu (điền – *dian*), một dãy những đỉnh núi liên nhau gọi là lĩnh – *ling*, một hang hốc ngoằn ngoèo gọi là tú – *xiu*, một bức vách dựng đứng gọi là nhai – *ya*, một tảng đá nghiêng gọi là thiềm – *yan*, một đỉnh núi tròn gọi là loan – *luan* (Vương Vi, *L.B.*, tr. 596; Kinh Hạo, *T.H.L.*, tr. 256; Hàn Chuyết, *S.H.L.*, tr.66). Nhất là đối với những hiện tượng thời tiết, những dạng và những bước chuyển tiếp có nhiều phân biệt tỉ mỉ. Chẳng hạn đối với mây, có mây trôi dạt, có mây đùn lên từ thung lũng, có mây lạnh, có mây chiều. Sau mây đến sương mù thì có sương sớm, sương sa, sương lạnh. Sau sương mù đến hơi nước thì có hơi sáng, hơi chiều vv. (Hàn Chuyết, sách đã dẫn, tr. 80-81).

Vẽ tức là chọn lấy theo từng lần một hệ thống trường hợp, và hệ thống ấy toả nhánh rất tinh tế. Chẳng hạn vẽ một cây, tức là vẽ cây đó theo một cách xếp loại theo khung cảnh: cây mọc trên vách đá dựng đứng có cành lá đan xen nhau,

cây mọc theo sườn núi vươn lên cao và thẳng tắp, những cây đâm thẳng lên trời thường có nhiều ngọn, cây mọc kề bờ nước phô ra nhiều rễ vv. (Nhiều Tự Nhiên – Rao Ziran, *S.H.L.*, tr. 225). Cũng giống như sơn thủy, cây không phải được vẽ như cây ta nhìn thấy, và chỉ tồn tại trong một danh mục những sự khác biệt. Nhưng nếu vẽ không phải là biểu thị cây ta thấy trước mắt, hay ít ra cây được vẽ được xác định muôn hình muôn vẻ, thì bất kỳ trường hợp nào cũng có một sự quan sát tỉ mỉ. Và hội họa Trung Hoa, dầu không như con mắt họa sĩ châu Âu kiên nhẫn đến tận cùng xem xét “cái bản thể – ấy” của sự vật, đặt ra câu hỏi cho sự vật trong bản thể của nó để khám phá những điều bí ẩn, cũng tìm cách nắm bắt, thông qua những loại hình ấy, cả một hệ thống kín đáo của sự nhất quán.

4. Châu Âu quan niệm sự biểu thị khách quan là phân tích đối tượng rồi xây dựng lại đối tượng một cách chặt chẽ, và chính quan niệm đó đã tạo ra sự thay đổi có tính cách mạng cho nền hội họa châu Âu, đã làm cho tư duy Âu Tây thoát tiên chinh phục tiếp đến là thất bại. Nếu có một sự tìm tòi về hội họa ở châu Âu đưa quan niệm về chân lí của ta ra thử thách và tập trung vào việc tìm sự biểu thị khách quan, thì đó rõ ràng không nghi ngờ gì nữa là cái viễn cảnh gọi là “hình tuyến” vào thời Phục Hưng đã từ khoa học về cách nhìn đem áp dụng cho khoa học về biểu thị. Bởi lẽ trong sự biểu thị mà hội họa châu Âu đưa chân lí về cảm nhận lên đỉnh cao, thu hẹp cái nhìn vào một cơ chế phóng chiếu, làm sao cho hình ảnh theo viễn cảnh trùng hợp chính xác với hình ảnh mắt nhìn tự nhiên. Hình ảnh mà hội họa mang lại cuối cùng phải thật “trung thành”, vì các vật thể và không gian thực được biểu thị trên tranh theo các phép xác định toán học về hình dạng, bề chiều và vị trí. Trong tranh vẽ, ta có một ảo

ảnh tròn vẹn. Ít ra – hai chữ “ít ra” này đeo đẳng hoài – ta xem tranh chỉ bằng một con mắt, ta phải đứng vào đỉnh của hình chóp từ đó xuất phát các tia mắt nhìn (có đấy là vật được biểu thị), con mắt ta nhìn tranh từ cùng một tâm chiếu với họa sĩ vẽ tranh, ta cũng đứng cùng khoảng cách như họa sĩ và tuyệt đối bất động...

Biết bao nhiêu điều ràng buộc khiến cho hội họa hiện đại, khởi đầu từ Cézanne, đã vùng lên chống lại sự độc đoán trong việc dàn dựng ấy, như mọi người đều biết. Braque nhận định một cách nghiêm khắc: “Thời Phục Hưng (về hội họa) nhằm lẫn sự dàn cảnh với bố cục” và cái giống thật mà người ta đạt được chẳng qua chỉ là “một bức tranh vẽ giống như thật” mà thôi³. Về thực tế, nếu có nhà bác học như Alberti phát hiện thấy trong viễn cảnh cơ sở của chủ nghĩa tự nhiên khoa học, loại bỏ hết trong cách nhìn không gian mọi giả thiết tôn giáo hay đơn thuần có tính biểu trưng, và nếu nhờ dựa vào hình học và những qui luật quang học mà sự xây dựng viễn cảnh đáp ứng một cách chặt chẽ những yêu cầu của nền khoa học châu Âu cổ điển, đến mức trở thành một trong những thành tố cơ bản của khoa học luận (*epistémé*), thì người họa sĩ hiện đại ra sức bẻ gãy cái quan niệm vật lí được coi là làm căn cỗi kinh nghiệm chúng ta về không gian. Bởi lẽ anh ta muốn đưa trở lại không gian vào tính sẵn sàng cung ứng mà nó có từ trước, bằng cách quan niệm nó như là một sức mạnh vô tận trong việc sản sinh ra mặt phẳng và các véc-tơ, tạo thuận lợi cho những cái đồng-hiện diện bằng một sự lưu thông phóng khoáng của con mắt, cũng như triển khai một cách hệ thống các trục và mọi khả năng tiềm ẩn. Bằng cách phá bỏ tính nhân tạo do thói quen sử dụng hình học Euclide, tham vọng của họa sĩ từ nay xu hướng tôn giáo, nhưng cũng hướng ngay về trực tiếp với cảm nhận, đưa sự cảm nhận đến mức độ

quyển rũ. Như vậy hoạ sĩ trước hết là người đạt đến việc cao sạch khỏi mắt nhìn của mình những cấu trúc tâm linh, và cuối cùng vứt bỏ mọi sự điều tiết ổn định để liêu mạng “trông thấy”⁴.

Thế mà Trung Quốc đã từ lâu xa cách một cách lô gích với bãi chiến trường giành giật chân lý ấy. Trung Quốc không biết đến sự phát triển hoá trừu tượng về đối tượng cảm nhận từ những qui luật viễn cảnh, và cũng vì vậy mà không biết đến sự quay trở lại của cái bị khoa học cổ điển đè nén từ lâu : theo Braque, cái bị đè nén đó trong thời đại hiện nay kêu gọi cần dựa vào kinh nghiệm khoáng đạt và chỉ có tính quan hệ của không gian, ta cần phải “quên đi” sự vật, ta chỉ cần xem xét những “mối quan hệ” nối kết chúng mà thôi. Qua mấy ngàn năm liên tục phát triển, hội hoạ Trung Hoa thực tình không có vẻ gì nghi ngờ cái được thua của cuộc tranh cãi. Nếu viễn cảnh quả thực là môn khoa học dạy ta cách biểu thị các đồ vật ba chiều trên mặt phẳng hai chiều như bất kỳ sách hình học hoạ hình nào qui định, làm sao cho ảnh của viễn cảnh trùng với ảnh của mắt nhìn thẳng và tính ba chiều là đối tượng của cảm nhận, thì rõ ràng cách nghiên cứu như vậy không bắt gặp lợi ích của các hoạ sĩ và các nhà lí luận Trung Hoa, vì họ không hề quan tâm đến việc biểu thị các hình khối vật thể cũng như biểu thị một cách trung thành bằng viễn cảnh cấu trúc vật cảm nhận (ta đã thấy là họ không gộp hoạ và điêu khắc lại với nhau). Cái “chân lí” trong hội hoạ mà họ chờ đợi là khả năng của hoạ sĩ cho khí vận mang ý độ xuyên suốt qua từng nét vẽ nhỏ bé nhất. Trong một cuốn sách dạy vẽ thuộc loại hay nhất của Trung Quốc ra đời một thế kỉ trước Quách Hy (Kinh Hạo, thế kỉ thứ X, Bút pháp tập – *Bifaji*, *T.H.L.*, tr.251), một chú học việc hỏi: “Thầy hiểu như thế nào là giống nhau (bên ngoài) và thế nào là chân lí (chân-*zhen*)?”

Ông già đáp: “Giống nhau là đạt được hình dạng nhưng lại để mất cái khí vận”; còn chân lí là “khi cả khí vận lẫn tính vật chất đều nở rộ^k”(chân giả khí chất câu thịnh). Bởi lẽ khi khí vận “mất đi ở cấp độ cảnh-hiện tượng”, “đó là cái chết của cảnh” và cũng là cái chết của hiện tượng.

Nếu viễn cảnh bao hàm việc xây dựng toàn bộ cách nhìn từ một tâm duy nhất, đỉnh của hình chóp quan sát, từ đó xuất phát sự xác định hình học của điểm tụ, đường mặt đất cũng như đường chân trời, rõ ràng điều đó mâu thuẫn với những gì mà Quách Hy phát biểu về sự gấp bội góc nhìn làm cho cấu hình hàm súc và góp phần làm ta thâm nhập được vào phong cảnh. Trong mối quan tâm về lập loại hình và giữa nhiều hệ biến dị, Quách Hy phân biệt cho núi *ba* viễn cảnh bổ sung cho nhau (nếu không có ba viễn cảnh này núi không có sự trọn vẹn nữa mà chỉ “nông cạn”, “quá gần”, “quá thấp”; S.H.L., tr.). Núi có ba cái “xa”: từ dưới chân nhìn lên đỉnh là cái “xa cao”, từ phía trước nhìn ra phía sau là cái “xa sâu”, từ những núi gần nhìn những núi xa hơn là cái “xa phẳng”. Vì không có một cách xây dựng xạ ảnh chung, mỗi một viễn cảnh trên có sắc điệu riêng và không khí riêng: sắc thái cái xa cao là “trong sáng”, sắc thái cái xa sâu là “tối tăm nặng nề”, sắc thái cái xa phẳng là “tranh tối tranh sáng”. Nếu cứ tiếp tục danh mục ấy thì : trong trường hợp cái xa cao, hình dạng căng ra và dựng lên “chóng mặt”, trong cái xa sâu ý độ được biểu thị “bằng những bình diện xếp lên nhau” và trong cái xa phẳng ý độ được biểu thị bằng sự hoà quyện và “tan biến vào chốn mơ hồ”. Tuỳ theo ba cái xa đó mà hình người sẽ “sáng”, hay “tinh tế và tản mát”, hay “thấp thoáng mơ hồ”.

Phân biệt cái gần và cái xa quả thực là một trong những mối bận tâm của hoạ sĩ Trung Hoa, nhưng sự phân biệt gần-

xa này, khác với tính viễn cảnh Alberti, tuyệt đối không dựa trên sự chia cắt hình học đối với không gian xạ ảnh theo các đường chéo gạch lát, với khoảng cách nhỏ dần về phía chân trời. Để cho phong cảnh có chiều sâu và khiến người ta có cảm giác được mời đi dạo trên những con đường hay trèo lên các đỉnh cao, chỉ cần những ngọn núi xa không “gắn liền” với những ngọn núi gần và những mặt nước xa không liền với những mặt nước gần (Vương Vi, L.B., tr. 596). Như vậy, cái tiện lợi nhất và cũng là tự nhiên nhất, như ta đã thấy, là làm cho các con đường quanh co giữa những ngọn núi hay những dòng nước lơ lửng chảy phải khi ẩn khi hiện thấp thoáng về phía xa, sau những cánh rừng và những ngọn đồi, và cái thấp thoáng ẩn hiện đó khiến cho hơi thở của thể gian chuyển vận (Kính Hạo, T.H.L., tr. 257).

Trong việc đẩy dần mọi thứ ra xa, tỉ lệ các hình dạng không được tính theo một chuẩn mực chung (cũng không theo cách chia đáy hình chữ nhật của bức tranh thành bao nhiêu phần có thể được), như việc xây dựng toán học cho ảnh củaviễn cảnh. Những tỉ lệ đó phải tùy theo các phần tử của phong cảnh. Quách Hy tiếp tục danh mục các phương thức biến phân khác nhau và lập ra những cái rất khái quát theo một hệ phân chuẩn lần lượt^(*). Bởi lẽ trong sự nhỏ dần của các hình làm cho phong cảnh có chiều sâu, vấn đề cơ bản là, qua

(*) Theo Quách Hy, “núi có “ba đại lượng” (sách đã dẫn, tr. 24). Đó là núi cao hơn cây còn cây thì cao hơn người. Nếu núi không cao hơn cây hàng chục lần thì đó không phải là núi cao. Nếu cây không cao hơn người hàng chục lần thì cũng không phải là cây cao. Người ta có thể lập ra sự so sánh cây với người qua chùm cành lá và so sánh người với cây qua đầu người. Một số lá cây được coi như ngang tầm đầu người.

Những nhà lí luận các đời sau (Nhiều Tự Nhiên, S.H.L., tr. 224) nhận xét rằng cho các phần tử của phong cảnh một kích thước cố định (trượng – *zhang* đối với núi, xích – *chi* đối với cây, thốn – *cun* đối với ngựa và phân – *fen* đối với người) và vận dụng chúng một cách cứng nhắc là không ổn.

sự hoà trộn dần dần các hình dạng, đưa các hình dạng ấy đến chỗ nhòe đi để biến thành mơ hồ, trong trạng thái hiện diện-khiếm diện, rồi mở phong cảnh ra cho cái vốn-nền phi biệt hoá; cái xa được thể hiện bằng sự làm nhạt và xoá mờ (“cảnh càng gần thì mực càng đậm”, “cảnh càng xa thì mực càng nhạt”). Theo một công thức cổ lưu truyền lại một cách bí mật về nghệ vẽ (và được nhắc lại trong những sách bàn về thơ ca-lĩnh vực này cũng càng ngày càng có ước vọng làm nhạt ý nghĩa bằng cách đưa ý nghĩa vào cái vô định⁵). Công thức đó là “núi nhìn xa không thấy nếp nhăn, nước nhìn từ xa không thấy sóng và người nhìn từ xa không thấy mắt”.

Như vậy dầu “nhìn xa”-“nhìn gần”, “nhìn thẳng”-“nhìn nghiêng” hay “chỗ lồi” – “chỗ lõm” khiến cho bề nổi của địa hình chi tiết đến từng nét (ao-đột/ao-tu “lõm”, “lồi”), luôn luôn có hai bề chiều đối lập và bổ sung, qua sự phân cực cũng như đối ngẫu mà đem lại thực chất cho phong cảnh, triển khai nó không phải trên *mặt phẳng* tạo ra cảnh tượng và hun hút chiều sâu, mà trên *sức căng* tác động cùng một lúc theo hai chiều : thu hút mắt nhìn đến mức độ vật chất hoá cụ thể tạo nên tính thực tại của cái thấy được, rồi đưa mắt về phía xa vô tận nơi cái thấy được bị tiêu tan. Phong cảnh được vẽ theo kiểu vừa cung ứng vừa thoái thác; theo Quách Hy (sách đã dẫn, tr. 25) thì phong cảnh tự thử thách qua sự đồng thời giữa “đến” và “đi”:

Nhìn trước mặt, những con suối cạn và những ngọn núi, những lùm cây và những cánh rừng vẽ nên những đường cong và xen lẫn vào nhau: phong cảnh đến với ta theo cách sắp xếp ấy, ta nhìn không biết một các chi tiết và mắt ta thoả mãn thấy gần mọi thứ; còn khi nhìn nghiêng, cái xa phẳng triển khai những dãy núi liên tiếp nhau cứ xa dần rồi biến mất: người ta

nhìn theo cái lùi xa ấy không mệt mỏi và mắt mở rộng đến tận cùng của chốn mộng lung.

Khi bị thu hút giữa cái gần và cái xa tùy theo vị trí các cực ẩn – hiện và không để cho cái hiện diện tập trung vào nó, phong cảnh bị ảnh hưởng của hai động tác hợp đồng, cái tiến và cái lùi làm cho nó hít thở. Điều tối tệ nhất là chia không gian ra từng ô như trong trường hợp bàn cờ của Alberti rồi tách các bình diện riêng ra từng cái. Tất cả những phương pháp “nhà trường quá mức” này bị Thạch Đào phê phán (ch. 10), đầu là việc chia không gian thành các “bình diện” liên tiếp (ở bình diện thứ nhất là mặt đất, bình diện thứ hai là cây cối, bình diện thứ ba là núi) hay chia thành “khoảng” cách biệt nhau (cảnh tượng phía dưới, núi ở phía trên cùng, còn thông thường cây cối ở giữa). Thạch Đào cho rằng chia như trên gây trở ngại cho cái chủ yếu: những cách chia ấy bẻ vụn phong cảnh và ngăn cản không cho “khí vận” xuyên suốt từ bên này sang bên kia phong cảnh và liên thông trong phong cảnh. Khí vận là cội nguồn của mọi thực tại hoá, chỉ có khí vận mới hoạt động như những véc-to cho ý độ, mới đưa những hình dạng của phong cảnh tôn lên bề chiều “tâm linh”.

Theo Alberti, cái viễn cảnh xây dựng nên đối tượng cảm nhận từ những đường kẻ xuất phát từ các cạnh của tứ giác tạo nên *bức tranh* như một “cửa sổ mở” mà từ đó ta có thể nhìn thấy lịch sử⁶. Thế mà hội họa Trung Hoa không được xây dựng từ những “bức tranh”, những đường chéo đồng quy về một điểm tụ nhưng nó lại ưu tiên cho việc lắp ghép thành *hình cuộn* để triển khai phong cảnh theo một quá trình chuyển tiếp liên tục (xem chẳng hạn Thẩm Tông Khiên – Shen Zongqian, C.K., tr. 358). Thí dụ với ống cuộn thẳng đứng, phần nửa dưới

có những tảng đá, rồi những lùm cây, nhà cửa, đường sá, sông ngòi, đó là “lối mở “ từ từ, như đôi cánh mùa xuân tung bay cho đến tận giữa mùa hè. Còn nửa phần trên, nơi mà nét bút chạm đến những đỉnh cao, đến những khoảng trống dành cho mây mù và những bến bờ xa tấp, đó là “cửa khép”, giống như vào lúc xế chiều của mùa thu đang rút dần sinh khí để đi vào cái rỗng của mùa đông. Rồi trong một bậc thang nhỏ hơn, không còn có những chi tiết nữa của hình vẽ, và hình này không “mở” mà cũng không khép, nó không khép nét vẽ trước cũng không mở cho nét vẽ sau, dường như đó là “thở ra- hít vào- của thời khắc bé nhất”. Như vậy, trong khi bức tranh là một khung hình học được xây dựng bằng mắt nhìn và phục vụ mắt nhìn, thì cái ống cuốn mời gọi, do có sự luân phiên hơi thở, một cách tiếp cận khác, không phải bằng mắt nhìn mà bằng “nhập định” hay tĩnh tâm. Về vấn đề này thì hai thuật ngữ có tính đối đề. Dầu sao cũng phải bắt tay xây dựng quan niệm cái này đối diện cái kia. Cũng như trước đây khi xây dựng cái tâm linh, ta phải tước bỏ phần duy tâm nhạt nhẽo, không chặt chẽ, chỗ mà tôi nắm bắt thuật ngữ lần này.

XI

MẮT NHÌN HAY NHẬP ĐỊNH

1. Người ta kể rằng Cézanne có đôi mắt đỏ dường như ứa máu vì cứ chăm chú nhìn những luống cày bụi bặm và những tảng đá tái nhợt ở Saint-Victoire: “mắt tôi cứ như dán chặt vào nơi tôi nhìn đến mức tôi cảm thấy chúng sắp rỉ máu”¹. Sự nhìn lâu hồng mắt, Cézanne đi trở lại về phía bờ sông Marne và lâu đài Fontainebleau. Quả thực họa sĩ “chốt” mắt nhìn vào cái gì đó dường như nghĩ rằng anh ta sẽ tạo ra một khoảnh khắc dừng bất thần và toàn vẹn – đó là cái “khoảnh khắc dừng trên hình ảnh” mà ai cũng biết trong cuốn phim liên tục của sự vật; dường như cứ ngược mắt nhìn lui nhìn tới, từ lựa vẽ đến vật vẽ nhiều lần, họa sĩ có thể không làm cho sự vật tiêu tan vì lơ đãng hay làm cho thực chất của chúng bị phân tán, mà còn đưa chúng đến với những đặc tính cốt yếu như chúng vốn có ngoài đời vậy. Trên một chân dung tự họa mà Chardin còn để lại, ta thấy ông hạ thấp mũ lưỡi trai xuống thấp để chặn tầm mắt nhìn và để cho các giá trị tự thiết lập: Cái lối nhìn chăm chú ấy, lối nhìn phối hợp giữa mắt và lí lẽ để rút sự vật ra khỏi sự vô dạng của nó, tách nó ra, nâng nó lên, triển khai nó thành “đặc tính” và coi nó như đối tượng, lối nhìn ấy được Poussin gọi là “prospect”(viễn tượng), nhằm phân biệt nó với vô số sắc thái khác của sự việc. Bởi lẽ theo

như người ta cứ nhắc đi nhắc lại nhiều lần, đối tượng mang theo nó một “điều bí mật”, bí mật của cái sâu kín vật thể mà mắt nhìn muốn khám phá, và người hoạ sĩ sinh ra từ ý chí anh hùng đó, có khi phải chịu “cực hình”. Bằng cách dồn hết mắt nhìn vào đối tượng, hoạ sĩ muốn đạt được cái mà ai cũng tin là rất tầm thường, bởi lẽ chỉ cần mở mắt ra là thấy ngay, nhưng chính hoạ sĩ mới biết mỗi lúc một rõ là tranh vẽ càng tiến lên thì có một điều càng tỏ ra bất khả, chừng nào ta che khuất đối tượng từ đầu và ta làm nhòe nó đi bằng những phóng chiếu viễn cảnh: điều đó là “làm sao để thấy được”. Không phải chỉ thấy như thấy một cây, thấy một khuôn mặt, thấy một con chó áng chừng theo những loại hình khá ổn định mà nền văn hoá lưu truyền từ đời nọ đến đời kia và lơ lửng giữa trí não và mắt ta, mà như Cézanne nói, thấy được cái cây “này”, con chó “kia”, khuôn mặt “của anh”.

Nhờ vào cái quyền năng tốt bậc của thị giác, nhờ cái *virtu visiva* như Léonard de Vinci nói, ta có thể phân biệt hai thứ mà ta bắt đầu thấy hoài nghi rằng chúng không phải là hiển nhiên nếu nhìn từ góc độ Trung Hoa. Một là, ở Phương Tây ta quan niệm hội hoạ chỉ là kết quả của mắt nhìn (dưới sự chỉ đạo của lí trí), càng nhìn nhiều và làm việc nhiều thì mắt càng tập trung và theo Cézanne thì chỉ cần lơ đãng một chút là “mọi thứ đi toi”. Ai mà phản bác cách nhìn nhận đó thì bị Cézanne vặc lại ngay để buộc người ta câm miệng: “Này Monet là một con mắt đó nghe”². Hai là, như mọi người đều biết, “biết khá rõ”, về phía đằng sau hội hoạ, tư duy châu Âu tự nó không ngừng dành đặc quyền cho thị giác trong việc tiếp cận cái thực, và coi như chỉ có thị giác mới cho phép ta đi vào cái thực. Điều này rất quen thuộc với ta và được ngôn ngữ chúng ta chuyển tải hàng ngày khiến ta khó mà thấy được tác động của nó đến đâu. Người ta nói “mắt là cửa sổ của tâm

hồn” (cái tâm hồn cũng bị nhốt như mắt trong nhà tù cơ thể) trước khi Alberti phát hiện ra hội họa là cửa sổ mở nhờ viễn cảnh tranh vẽ. Lí trí châu Âu luôn mơ màng đến những kích thước rõ ràng và những khám phá lớn, vì vậy lí trí ấy không thể sử dụng cái gì khác ngoài thị giác để nắm bắt cái xảy ra bất thần của niềm tin chắc cũng như lối vào thẳng chân lí: mắt dùng để kiểm nghiệm mọi thao tác nội tại và là giác quan duy nhất không thể hoài nghi (évidence = hiển nhiên tức là é – vidence với é = qua, vidence = cái nhìn – LND). Cũng vậy mắt là phương thức tối ưu có thể nói là tuyệt đối của nhận thức, do đó có lẽ là cách kín đáo nhất để đến với sự vật và liên hệ sự vật (intuition = trực giác, gốc Latinh là “nhìn”, chia thành in = vào, tuition = thấy). Nếu triết học phương Tây từ lâu cố sức dùng tư duy để tách khỏi cái xúc cảm, thì nó cũng không vì thế mà không nhằm đạt tới hoạt động tâm linh thuần túy trong cách nhìn và qua cách nhìn sự vật. Tường minh, thần khải, hướng minh: “Ở nơi thiên giới tối thượng, linh hồn “thấy” (*kathora*). “Linh hồn nhìn dưới mắt mình chính ngay công lý, dưới mắt mình đạo lý” (*Phèdre*, 247d). Thánh Augustin về sau cũng nói: “trong những ngày lưu lại cõi phúc, linh hồn thấy Hình Dạng của Thượng Đế – *Forma Dei*”. Dĩ nhiên triết học châu Âu đã thách thức một cách khắc nghiệt với cái thấy được, nhưng đó chỉ là nhằm “thấy” tốt hơn cái không thấy được.

Quả thực có mối quan hệ tương hỗ giữa sự lựa chọn của chúng ta ở châu Âu quan niệm tự nhiên (hay đặc tính) theo phương thức khách quan và việc chúng ta tôn vinh thị giác thành “chúa tể của mọi giác quan”, “ông hoàng của các môn toán học” như Léonard de Vinci từng nói, thị giác trở thành cơ quan ưu tiên cho nhận thức. Trong mối quan hệ song song giữa họa sĩ và nhà thơ trong suốt thời cổ điển, một bên là cái

nhìn, bên kia là chữ nghĩa, một bên là những tín hiệu tự nhiên của cái nhìn, bên kia là những tín hiệu nhân tạo của từ ngữ, công lao của hội hoạ là tái tạo lại tự nhiên với tính hiện thực khách quan trong lúc thi ca không bao giờ đạt tới. Người ta bắt đầu thấy điều đó trong trường hợp viễn cảnh: ở đỉnh của hình tháp nhìn là con mắt, còn đáy của hình chiếu là đối tượng³. Nhưng sự việc cũng diễn ra như vậy trong nền hội hoạ Hà Lan, dù ở đây nghệ thuật viễn cảnh ít phát triển hơn ở Ý, người ta đồng hoá hội hoạ với mắt nhìn chứ không phải là thế giới được nhìn thấy nữa. Kepler khi quyết định gọi hình ảnh trên võng mạc là *pictura* chứ không phải là *imago*, đã kết hợp chặt chẽ hơn hội hoạ và mắt nhìn⁴. Hội hoạ không còn là hình ảnh nhìn thấy nữa, mà mắt nhìn đi trước hình ảnh của hội hoạ. Đó là *Ut pictura, ita visio*: cái cảm nhận bằng mắt về bản chất là một hành vi biểu thị, vì vậy mà nhìn thấy tức là (đã) vẽ rồi. Hình ảnh ấy là hình ảnh không phải tạo ra bằng viễn cảnh mà có tính quang học; nói cách khác hoạ sĩ Hà Lan vẽ lại cái thế giới “đã được vẽ” trên võng mạc.

Những suy ngẫm của châu Âu về hội hoạ - do phải tập trung vào mắt nhìn, rồi để tìm kiếm sự khách quan, đi ngược lên tận sự hình thành ảnh trên võng mạc - tỏ ra ít bận tâm về cái có thể gọi là điều kiện khả dĩ của hội hoạ, tức là điều kiện không phải để tạo hình dạng bên ngoài mà gạt lọc “bên trong”, để dừng dừng và nhập định. Ở đây nhập định trong thế đối lập với mắt nhìn, phải được xem trước hết là sự liên kết giữa hai chiều hướng: nhập định *từ* mình, tức là loại bỏ hết những gì nhơ bẩn khó chịu, và nhập định *vào* mình, tức là vào phong cảnh. Thế mà, chính ở dưới góc độ nhập định ấy mà nền hội hoạ nho sĩ chọn lựa càng ngày càng rõ nét và qua nhiều thế kỷ, cách tiếp cận và tư duy về hội hoạ. Quách Hy chưa kịp đề cập sơ qua “bàn tay kỳ diệu” làm hiện ra trước

mắt ta một phong cảnh sống động đáp ứng ước vọng của ta (S.H.L., tr.6) thì đã kêu gọi người ta về hướng nhập định. Tuy theo tâm trạng bên trong của ta mà phong cảnh có giá trị hay không: “nếu ta tiếp cận phong cảnh với tâm hồn hướng về rừng cây và khe suối, giá trị phong cảnh sẽ cao”; còn nếu ta tiếp cận phong cảnh với con mắt nhìn “thao láo”, “bừa bãi”, “giá trị phong cảnh ắt phải thấp”. Bởi lẽ khi tiếp cận phong cảnh bằng đầu óc tào lao nông cạn, “làm sao mà ta không gây lộn xộn cho cái nhìn (cảnh tượng) có tính tâm linh và làm vẩn đục ngọn gió tinh khiết?”. “Cái nhìn” hay “cảnh tượng” đều được dịch ra từ chữ *quan* - *guan*^a với nghĩa này hay nghĩa kia. Sở dĩ như vậy vì trong mối quan hệ được thiết lập ấy cái “khách thể” không tách rời khỏi cái chủ thể cảm nhận nó *bằng mắt nhìn*; con mắt cũng không được giao cho hoàn toàn quyền năng chủ động và tiết chế trong khi vật thấy được trước mắt chỉ ở vào thế bị động (để vật đó chỉ có thể lúc nào đó được thức tỉnh ra khỏi giấc ngủ vĩnh cửu của đối tượng khi ta muốn gán cho nó một phần của linh hồn ta hay muốn nhân cách hoá nó). Nhưng thay vì ta thấy đó chỉ là thủ thuật thơ ca (hơn nữa thơ ca đã nhường bước nhiều cho hội hoạ rồi đó sao?), ta cần nghiêm chỉnh thấy rằng phong cảnh “gây hưng phấn” cho ta và tự mình mang đến “hội ngộ”, đúng như cách nói thông thường ở Trung Quốc hưng hội – *xing hui*^b, một khi ta quan tâm đến nó, và ta sẽ thừa nhận rằng chất lượng của mối quan hệ không tách rời chất lượng của từng đối tác. Cũng như đã nói ở trên, tôi đặc biệt chỉ cảm thụ được “sự thanh khiết” hay “sự trong lành” của ngọn gió (thanh – *qing*^c) đi xuyên qua bên ngoài phong cảnh thông qua “sự tinh khiết” hay “sự trong lành” của khí vận tràn ngập người tôi và chuyển hoá trong tâm linh.

Ta cứ để cho công thức trên làm ta ngỡ ngác lâu hơn một chút, thay vì nhảy bằng qua nó, rồi để thăm dò xem nó gây phiền hà một cách ngấm ngầm cho cái gì trên đường đi, ta cần trở ngược lên những định kiến ăn sâu vào tư duy chúng ta. Một hoạ sĩ kiêm lí thuyết gia Trung Hoa, khi nói về tính song song của chữ "quan", đã đặt ra câu hỏi: Trong hội hoạ phong cảnh (Trung Hoa -LND), làm sao mà không gây lộn xộn cho cái nhìn/cảnh tượng có tính tâm linh và không làm vẩn đục cái thanh khiết – trong lành của ngọn gió? Nếu dịch cách nói trên ra ngôn ngữ châu Âu, thực tế muốn làm cho người ta hiểu được thì phải làm như ta đã từng làm đối với môn luân lí ở châu Âu – càng ngày càng tách rời khỏi các hiện tượng và những biến đổi của thế giới (cái gì cũng bám chặt vào mục tiêu), khiến ta quên luôn cách làm này rồi. Rằng ta đã từng coi tự nhiên như cấu tạo đơn thuần vật chất, đặc biệt ta đã tách rời qui luật vật lí và qui luật luân lí, ta không nói gì về sự thanh khiết của gió như ta đã nói (hiện nay không nói nữa) về sự thanh khiết của linh hồn hay “trái tim”. Chúng ta không *hình dung* nổi hai hệ thống ấy có thể giao lưu, do dựa trên tính khoa học thuần túy mà khả năng giao lưu bị chôn vùi. Người Trung Hoa thì ngược lại, họ luôn giữ được ý nghĩa của cái khả năng đồng thời tinh khiết – gọn lọc của khí vận, cái không ngừng làm cho thế giới sôi động và phát triển cả “bên ngoài” lẫn “bên trong”, vì vậy mà luân lí của họ chia sẻ với những yếu tố của thế giới như sơn thủy (tức là phong cảnh), bám rễ chặt vào cái “tự nhiên”. Bởi vậy, khi ta nói rằng kẻ nho sĩ Trung Hoa quan niệm hội hoạ theo một yêu cầu luân lí chứ không phải xuất phát từ một quyền năng của mắt nhìn, thì ta phải hiểu rằng kẻ nho sĩ không thiên nhiều về xét đoán hoạ phẩm về mặt luân lí, kiểu như chủ đề cũng như cách vẽ nâng cao tinh thần cho ta, mà ông ta chỉ nhận định trước hết rằng,

do hội hoạ sinh ra *sponte sua* (tự phát) từ một cuộc “hội ngộ tâm linh” và từ một “sự thoả thuận thâm lặng” với thế giới, chỉ có những đầu óc thoát ra được sự “tâm thường” và “nâng cao được tình cảm” mới thực sự đến được với hội hoạ. Nếu trong “sáu nguyên tắc của hội hoạ”, nguyên tắc đầu khác những nguyên tắc khác do không đem nó ra dạy được, đó là vì, người ta luôn nhấn mạnh điều này, nguyên tắc ấy liên quan chặt chẽ đến tính bẩm sinh của từng người. “Nếu năng lực tinh thần của con người mà cao, thì khí vận của tranh anh ta không thể không cao” (và “nếu cái khí vận ấy cao, thì hoạ phẩm nhất thiết phải tràn đầy sức sống và vận động”-Quách Nhược Hư, tr. 31, C.K., tr.271). Theo chiều hướng ấy, hoạ phẩm mang trong mình “dấu vết” của cái cao cả hay cái thấp hèn của tác giả, nó chính là “chữ ký” của tác giả.

Thế mà người ta đã đặt ra yêu cầu gì cho hoạ sĩ thời Phục Hưng ở châu Âu? Trước hết là anh ta cần biết hình học, theo ý kiến Alberti. Thứ đến, anh ta cần lui tới tiếp xúc với những nhà hùng biện và những thi nhân để làm cho sự sáng tạo -*inventio*- phong phú. Ngoài việc người ta đòi hỏi hoạ sĩ phải học tập, làm việc và tập trung trí tuệ nhưng bù lại người ta cho anh ta được giải trí vui chơi, người ta chỉ đòi hỏi hoạ sĩ về mặt đạo đức một cố gắng tối thiểu để giữ gìn tiếng tăm, làm cho khách hàng vui lòng tín nhiệm. Người ta không trông chờ gì việc hoạ phẩm có chất lượng cao nhờ vào sự tinh khiết bên trong người hoạ sĩ (hoặc giả nếu Léonard de Vinci có khuyên các hoạ sĩ nên sống ẩn dật, đó chỉ là vì tạo điều kiện cho hoạ sĩ suy ngẫm tốt hơn về tác phẩm một khi có thì giờ dành cho mình nhiều hơn). Đúng như điều giả định của khoa học viễn cảnh, người hoạ sĩ châu Âu trở thành nhà bác học trước khi thành nghệ nhân. Rồi do một điều nghịch lý thực ra chỉ là vẻ bên ngoài, mãi cho đến thời kỳ hiện đại, lúc mà hội

hoạ không còn dựa trên một cái tự nhiên sắp đặt trước nữa, cũng không tin cậy vào tính khách quan của mắt nhìn nữa, lúc đó những điều luân lý mới thâm nhập vào nó. Thế rồi người ta bỗng dừng lại một từ ngữ cũ kỹ từ lâu, đó là đức hạnh để đôi khi nói về “đức hạnh” của hoạ sĩ chứ không chỉ có tài năng, sự làm việc quyết liệt hay sự tinh anh của hoạ sĩ. Thay vì dựa dẫm quá dễ dãi vào chân lý, chính người hoạ sĩ thích thú với việc nêu lên “sự chân thành” của mình (Matisse); điều đó không phải đến từ sự sùng bái cá nhân như Merleau-Ponty đã nêu⁵, mà ngược lại, do hội hoạ kêu gọi người hoạ sĩ, một con người yếu đuối mảnh khảnh, chớ can thiệp vào những cái đang tới tấp tấn công anh ta và anh ta có nhiệm vụ diễn đạt. Nếu không, sẽ có nguy cơ anh ta xen vào đó “cái nhỏ mọn” của mình, kể cả “sự nhỏ mọn của lí lẽ” ...Cézanne nói: chớ có uốn cái mẫu hình về mình, mà phải uốn mình theo nó, để nó tự sinh ra, tự nảy nở: ta chỉ “làm im”, nói cách khác là biết cách làm cho mình sẵn sàng hữu dụng và trở thành “một hồi âm hoàn hảo”.

2. Trong quá trình triển khai sách *Trang Tử*, cuốn sách tiếp sức cho những cách nói quá ngắn gọn của cuốn *Lão Tử*, nhằm soi sáng câu chuyện của bậc Minh Triết tìm về với tự nhiên, mà người ta sẽ thấy gợi lên một cách hàm súc thế nào là tình trạng sẵn sàng bên trong, và chỉ có sự sẵn sàng bên trong ấy mới cho phép ta nắm bắt thế giới được. Thực ra mấy chữ “nắm bắt” có vẻ hơi mạnh vì vừa có tính bá quyền vừa có tính thúc giục. Hai chữ đó còn quá chủ động và có tính “tước đoạt” nữa. Quá ham muốn rồi đó. Bởi lẽ từ nay trở đi vấn đề là để sự vật *tự nó đến* – thậm chí không có “vấn đề là” nữa, vì khi nói đến “vấn đề là”, ta thấy có gì đó vừa cách xa vừa đứt đoạn lại có ý đồ. Sách *Trang Tử* nói: “Khi người ta không bận tâm gì nữa” đến cái ngã, thì “trong cái ngã” hình

dạng sự vật tự mình xuất hiện^d” - *tại kỷ vô cư, hình vật tự trước* - (ch. Thiên hạ - *Tianxia*, tr. 1094). Đương nhiên chữ “cư - *ju*” (occupier) nói lên sự phân định cho mình một lãnh địa, tách “cái mình chiếm cứ” khỏi “cái mình không có quyền” đó, lập nên một sự thường trực ít nhiều nghiêm ngặt. Nếu sách *Trang Tử* bảo chúng ta bỏ đi việc chiếm hữu bản ngã, đó không phải vì cái “ngã” là cái đáng ghét, cái ta cần tránh xa hay phủ định do chủ nghĩa khổ hạnh ràng buộc, mà vì phải thoát ra khỏi sự ràng buộc về vật chất của chủ thể, loại bỏ và theo đúng chữ trong sách, thì “quên đi” chủ thể. Thao tác triết học chủ yếu của sách *Trang Tử* là vậy, thao tác ấy được dẫn dắt một cách hệ thống làm sao để ta không còn đặt ra trước mắt một thế giới coi như khách thể, cần phải biết thế giới ấy và điều khiển nó. Hoặc giả, để dừng lại những từ ngữ nêu trên, thế giới một khi loại bỏ khả năng về thực chất (của khách thể), sẽ đưa ta trở lại (gắn ta) với tự nhiên (của quá trình). Sách không ngừng nhắc nhở ta rằng một khi ta không gây rối cho thế giới bằng nghiên cứu thăm dò nữa, ta không trói buộc nó bằng những chia cắt và pháp điển hoá nữa, ta không đối lập nó với chính bản thân nó bằng những phép tách biệt nữa, ta không co rút nó lại tùy theo lòng ham muốn cao thấp của ta nữa, và ta ngừng làm nó tràn ngập những lo âu hay ước vọng của ta, lúc đó (thế giới) tự bản thân nó sẽ “toả sáng”. Chúng ta sẽ không nhận biết “nó” nữa, nhưng thế giới “(toả) sáng”. Không chỉ chúng ta phải tự giải thoát khỏi những bộ sậu của đầu óc nhằm tạo tri thức, mà chúng ta cũng phải thoát ra khỏi lòng ham hiểu biết: bởi vì chính cái chủ nghĩa duy ý chí kia tự nó làm ta nặng nề tâm tối. Hoặc giả cái lòng ham biết chân lý riêng nó ngăn cản mắt nhìn của ta. Một khi từ bỏ mọi vị thế của kẻ “chiếm hữu” (không còn có sự đối mặt giữa “mình” và “người” nữa), tức là không hướng về đâu cả (về hướng này

hay hướng kia), (người ta) sẽ có khả năng nối kết với (thế giới) từ mọi phía mà không cần “phương” hay “hướng” gì (vô phương – *wu fang*^e), lúc đó chỉ có cái biến hoá xảy ra làm thế chủ động. Sách *Trang Tử* (tr. 1094) tiếp tục: “Động tác của hoạ sĩ như nước, sự tĩnh lặng lại như gương”; “hoạ sĩ trả lời như tiếng vọng, mơ hồ như không đang ở đó và yên tĩnh như nước trong...”

Một sự phân định như vậy của hoạ sĩ đáp ứng lại nguyên tắc hội hoạ Trung Hoa. Nói là *phân* – định vì cái vị thế nội tâm luôn mở ra với “cái như vậy” mới đến, như nó “tự mình” nở ra (tự nhiên – *ziran*), và lan toả. Do hiệu ứng của sự khuyếch tán – nhiễu loạn của yếu tố *phân*, cái vị thế nội tâm luôn đối lập với sự cứng nhắc phiến diện của mọi “vị thế” lúc nào cũng bó hẹp và bị kìm hãm. Do vậy mà cái phi-khách thể của phong cảnh có được là nhờ phong cảnh đến từ một sự thẩm lọc thẩm lặng giữa cái bên ngoài và cái bên trong, ngay trước khi có cảm nhận chu đáo và cân nhắc. Điều này được các cuốn sách nói đến nhiều lần bằng những từ ngữ như “hội ngộ tâm linh”, “thoả thuận ngầm”. Nói cách khác, hoạ sĩ không tiếp cận với phong cảnh trong vị thế của một chủ thể cảm nhận, mà phong cảnh được chính một bản thể *thư thái* (loại bỏ căng thẳng) tiếp cận, còn hoạ sĩ biết cách bước vào vị thế thư thái ấy một cách thông thả, không bị ràng buộc gì cũng không ràng buộc ai, và cứ thế một bề chiều tâm linh được thoát ra từ tính vật chất của các hình dạng. Tôi cho rằng từ *thư thái* (loại bỏ căng thẳng – *détendu*) là một từ đúng (vì nó có tiền tố *dé* với giá trị không phải phản nghĩa mà loại đi rồi làm lại như những trường hợp đã bàn trước đây về *dé-peindre*, *dé-terminer*, *dé-représenter*): người Trung Hoa nói rằng ta chỉ đạt được phong cảnh (hay vẽ được phong cảnh) khi con người ta đạt được sự thư thái hoàn toàn chứ không phải do

để mắt tập trung chú ý vào phong cảnh. Hoặc giả ai mà *thư thái* thì để cho mọi sự căng thẳng trên thế gian đi qua bản thân mình. Như vậy người đó *nhập định* thế gian. Những sách lý luận hội họa, trong đó trước tiên có sách của Quách Hy (S.H.L., tr.27) đều phát triển điều trên như sau: “họa sĩ phải đạt tới chỗ nuôi dưỡng trong lồng ngực mình một thiên hướng “bao la” – “lông lẻo” – “hoạt bát” và ý độ của anh ta cần phải “hài hoà”^f (*nhân tu dưỡng đắc hưng trung khoan khoái, ý tứ duyệt thông*); trong lòng họa sĩ cần nảy sinh một tâm linh từ đó toát ra cái gì đó “vừa khoan khoái vừa chính trực”, “vừa âu yếm vừa tin cậy”. Họa sĩ không thấy rõ việc mình làm, nhưng vị thế của người xem “cười hay khóc” cũng như sự hiện ra hình dạng và cấu hình bức vẽ, tất cả đều “được định đoạt từ nội tâm sâu kín” rồi xuất hiện dưới bút vẽ. Một khi tâm linh không bị lo nghĩ quấy rầy, “vị thế” của nó mở rộng và “vững chắc”^g (*thần ban ý khoáng*) (sách đã dẫn, tr. 36). Ngược lại, một khi vị thế nội tâm bị “dồn nén” – “bức bách” – “nham nhám” – “bế tắc” và trụ lại trong một góc riêng biệt, làm sao họa sĩ có thể mô tả “những sắc thái của sự vật” cũng như diễn đạt “những tình cảm con người”?

Ngược lại với cái nhìn nhằm vào một đối tượng và xem xét đối tượng ấy một cách chăm chú, sự cộng hưởng tâm linh (khí vận) đem lại sự sống và “vận động” cho các sự hiện hình và chính vì vậy mà khí vận phải là phẩm chất thứ nhất của hội họa, “có gốc rễ trong tâm linh vận động tùy thích” (du tâm – *you xin*^h, Quách Nhược Hư, tr. 34). “Vận động” trong hoàn cảnh của mình, như cá trong nước, như con người trong cõi đạo, theo cách nói của nhà Lão học, chứ không phải đặt con mắt vào đâu đó. Khi nhà lý luận về hội họa (Quách Nhược Hư) cần đến từ ngữ tiêu đề cho chương đầu của Trang Tử (*Tiêu dao du*) để nói về sự chuyển dịch vô tư lự của ai đó,

chẳng theo đuổi mục tiêu gì, không chịu ai sai khiến ràng buộc, và cứ thế phát triển tài hoa trong thư thái, thì cái vị thế sẵn sàng mà ông nêu lên sẽ được phân tích theo hai khía cạnh: nhân và hài hoà. Một mặt, hoạ sĩ “làm cho hoàn toàn rỗng” cái nội tâm, khiến cho “hơi nước và mây, những thứ sáng chói trên thế gian, cùng với khí vận không ngừng mang lại sự sống giữa Trời và Đất” kể nhau và hoà vào nhau” và dưới ngòi bút vẽ “tung ra những hình dạng khác thường” (Lý Nhật Hoa, *L.B.*, tr. 131). Người ta không thể mô tả tính không-khách quan của hoạ sĩ bằng những lời rõ ràng mạch lạc hơn đoạn kể trên. Trong khi nếu “những lo lắng về cuộc đời hào hoa làm ta bận tâm và nội tâm ta chưa được thuần khiết”, hàng ngày ta cứ nhìn đồi núi hay để suốt ngày chép lại một bức tranh, thì ta chỉ suốt đời làm công việc của một anh thợ vẽ.

Một yêu cầu khác bổ sung cho yêu cầu trên là yêu cầu về một đầu óc “thung dung” (thung dung tự đắc – *congrong zide*¹ – Đường Chí Khế, *C.K.*, tr. 110). Thế thì cái *bản thể* – *thung dung* là gì và liệu ta có thể rút nó ra từ một lối tư duy chung, không có tính lí thuyết, hay liệu ta không có cách gì tư duy nó được, chừng nào nó không thuộc vào danh mục những giá trị luân lí và khả năng tâm lí (những giá trị để triết học thao tác xếp loại)? Bởi lẽ cái *bản thể* – *thung dung* ấy vừa có tính tình huống vừa ngoài-khách thể. Anh hãy ngồi vào chỗ “đối diện với một cửa sổ sáng sủa”, bên “một cái bàn sạch sẽ” (và trong một xưởng vẽ ấm áp về mùa đông và mát mẻ về mùa hè, vừa rộng rãi mà cũng yên tĩnh....) : nếu những nhà lí thuyết Trung Hoa không ngần ngại nêu lên những việc ấy coi như điều kiện vệ sinh cho hội hoạ, đó là do họ biết rằng những chi tiết nom tầm thường ấy không phải không có ảnh hưởng dầu khó thấy nhưng quyết định đối với hoạ sĩ (bản thể

–thung dung) ngay ở cội nguồn của mắt thấy, đầu óc suy nghĩ của anh ta; chỉ cần ta bất cẩn không để ý đến những chi tiết ấy là coi như hỏng việc.

Song song với việc đó, những nhà lí thuyết Trung Hoa, trước hết là Thạch Đào, hết sức tôn vinh yêu cầu về sự thuần khiết bên trong tạo nên hội hoạ (ch. 15-16). “Khi con người bị sự vật ám lấy, lúc đó anh ta chỉ chuyện trò được với bụi bặm thôi”; và “”khi con người bị sự vật chi phối, tinh thần anh ta bị thử thách”: lúc đó anh ta bị dẫn vào việc thực thi những nét vẽ tỉ mỉ nặng nhọc tàn phá bản thân anh ta. Cũng vậy, khi hoạ sĩ để cho mực và bút vẽ bị tối tăm trong bụi bặm của thế gian, anh ta tự ôm lấy mình mà co rút lại – cuối cùng anh ta không để cho đầu óc “thanh thoát” được. Thế mà chính cái hồn nhiên vui vẻ ấy chỉ đạo nét vẽ. Thạch Đào có lời nói cao quý như sau : “Bản thân tôi khi để mặc sự vật diễn biến theo chiều tối tăm của tính sự vật”, “ và để cho bụi bặm giao lưu với bụi bặm”, tinh thần tôi không bị tổn hại gì; và một khi tinh thần không tổn hại gì, “lúc đó có hội hoạ”. Bởi lẽ khi trút bỏ bụi trần và thoát được sự vẩn đục cũng như sự khống chế của nó – ta cần biết rằng những cách nói ngắn gọn đượm màu sắc Phật giáo thành công trong việc diễn đạt sự giải thoát bên trong mà không dùng từ ngữ tâm lí hay thần linh – tinh thần của hoạ sĩ, được thanh thoát và thông thoáng, trở về với tính hồn nhiên vui vẻ bẩm sinh và kết nối được vào tính tự phát của quá trình; lúc đó không có gì có thể ngăn trở được nó và nhờ tính “trong sáng” nó tự tạo nên vốn tự tại: “ta để mực uốn lượn như nó tự uốn lượn và ta cầm bút vẽ mà dường như không cử động”; trong khi đó tinh thần ta “dừng đứng bình thản”, “coi như Cái Rỗng nguyên lai”, và thế là “trên bề mặt chật chội của một bộ vuông (bức tranh), ngự trị Trời và Đất, sơn thủy và mọi chúng sinh”.

Ta hiểu câu trên như sau: một khi tinh thần không gặp khó nhọc, không bị ràng buộc vào công việc, “lúc đó có hội họa”. “Có hội họa” khi các hình thù tự chúng nảy sinh nhờ vào cái vị thế sẵn sàng mà họa sĩ đạt tới do nhập định. Truyền thống châu Âu vốn gắn bó với mắt nhìn và xây dựng cái nhìn, đã tôn vinh hội họa như một sự lao động vô tận, thành quả của biết bao hoài nghi và quyết đoán, coi hội họa như một cuộc tranh đấu, rồi để tìm lối thoát cho cuộc tranh đấu đó, người ta kêu gọi tinh thần sáng tạo cũng như tài năng của họa sĩ (Pline đã nêu trường hợp *ingenium*-thiên tài của Timanthe). Ở giai đoạn hiện đại, hơn bao giờ hết, vấn đề trên được rõ nét hơn vì vẽ là giải quyết một vấn đề mà lúc nào cũng phải tiếp tục (trừ phi do tính nghịch đảo, người ta đến lúc nào đó đưa vận tốc thành tiêu chí tác phẩm nghệ thuật hay chuyện nhập hồn là nghiêm chỉnh). Còn truyền thống Trung Hoa thì thích thú với việc quan niệm lí tưởng hội họa, cũng như đạo lí trong trật tự của “tự nhiên”, của cái gì không bị ràng buộc, không đòi hỏi phải được sáng tạo. Họa sĩ Trung Hoa không xem hội họa như là một vấn đề phải giải quyết, do đó không cần đi tìm lời giải như họa sĩ châu Âu. Họa sĩ Trung Hoa còn không hề xem hội họa là một cuộc tranh đấu vô tận, vẽ một bức tranh mới là xông vào một trận chiến^(*), anh ta

(*) “Những quả táo của Cézanne, đó cũng là một bức họa chiến đấu. Một đường nét, một màu sắc, một bức tranh, tất cả đều là trận chiến vĩnh cửu. Đầu óc thích sự lừa dối biếng...” (Picasso, *Bàn về nghệ thuật*, sách đã dẫn, tr. 174). Vasari cũng viết trong *Đời sống của Raphael*: “Người ta không thể nêu hết chi tiết những phát kiến hay của người nghệ sĩ rất sáng tạo này nhằm thể hiện tình cảm con người...”, hoặc: “Dù cần cù cố gắng hết sức, ông cũng không bao giờ giải quyết được tốt hơn Léonard một số vấn đề khó khăn”.

Ta hiểu câu trên như sau: một khi tinh thần không gặp khó nhọc, không bị ràng buộc vào công việc, “lúc đó có hội hoạ”. “Có hội hoạ” khi các hình thù tự chúng nảy sinh nhờ vào cái vị thế sẵn sàng mà hoạ sĩ đạt tới do nhập định. Truyền thống châu Âu vốn gắn bó với mắt nhìn và xây dựng cái nhìn, đã tôn vinh hội hoạ như một sự lao động vô tận, thành quả của biết bao hoài nghi và quyết đoán, coi hội hoạ như một cuộc tranh đấu, rồi để tìm lối thoát cho cuộc tranh đấu đó, người ta kêu gọi tinh thần sáng tạo cũng như tài năng của hoạ sĩ (Pline đã nêu trường hợp *ingenium*-thiên tài của Timanthe). Ở giai đoạn hiện đại, hơn bao giờ hết, vấn đề trên được rõ nét hơn vì vẽ là giải quyết một vấn đề mà lúc nào cũng phải tiếp tục (trừ phi do tính nghịch đảo, người ta đến lúc nào đó đưa vận tốc thành tiêu chí tác phẩm nghệ thuật hay chuyện nhập hồn là nghiêm chỉnh). Còn truyền thống Trung Hoa thì thích thú với việc quan niệm lí tưởng hội hoạ, cũng như đạo lí trong trật tự của “tự nhiên”, của cái gì không bị ràng buộc, không đòi hỏi phải được sáng tạo. Hoạ sĩ Trung Hoa không xem hội hoạ như là một vấn đề phải giải quyết, do đó không cần đi tìm lời giải như hoạ sĩ châu Âu. Hoạ sĩ Trung Hoa còn không hề xem hội hoạ là một cuộc tranh đấu vô tận, vẽ một bức tranh mới là xông vào một trận chiến ^(*), anh ta

(*) “Những quả táo của Cézanne, đó cũng là một bức hoạ chiến đấu. Một đường nét, một màu sắc, một bức tranh, tất cả đều là trận chiến vĩnh cửu. Đầu óc thích sự lười biếng...” (Picasso, *Bàn về nghệ thuật*, sách đã dẫn, tr. 174). Vasari cũng viết trong *Đời sống của Raphael*: “Người ta không thể nêu hết chi tiết những phát kiến hay của người nghệ sĩ rất sáng tạo này nhằm thể hiện tình cảm con người...”, hoặc: “Dù cần cù cố gắng hết sức, ông cũng không bao giờ giải quyết được tốt hơn Léonard một số vấn đề khó khăn”.

cũng không thấy được tại sao hội hoạ của mình gặp phải khó khăn. Dưới mắt anh ta, chỉ có hội hoạ chân chính khi nó tự mình dẫn đến; hoặc giả nếu hội hoạ quả thực “khó khăn”, theo như Quách Hy thừa nhận (S.H.L., tr. 27), đó chính là cần có thời gian để cho chín mùi và nâng cao cái nội tâm, để cho tinh thần thư thái và thanh thoát, nhằm đạt tới việc *để cho hội hoạ tự “đến”*.

3. Những sách lí luận về hội hoạ thường nhắc lại hai giai thoại được ghi trong sách *Trang Tử* để minh hoạ cho suy nghĩ của mình. Giai thoại đầu giải thích về vị thế nội tâm, giai thoại kia nói về sự tập trung tư tưởng, hai phẩm chất đồng hành của hoạ sĩ. Tống Nguyên Quân muốn thực hiện một bức hoành, nhiều thợ vẽ nghe tin vội đến xin được tham gia. Sau khi cúi chào hoàng tử và nghe lời chỉ dẫn, họ cứ đứng đực ra đó, “hết ngậm bút đến mài mực”; họ đông đến nỗi “một nửa số người trong bọn họ phải đứng phía bên ngoài”. Thế rồi có một thợ vẽ đến muộn, dáng ung dung không tỏ ra vội vã gì. Sau khi nghe lời chỉ dẫn và cúi đầu lạy tạ, liền bỏ về nhà. Tống Nguyên Quân sai người đến xem ông ta làm gì thì thấy ông ta cởi bỏ hết áo quần, trần trụi đến ngang lưng, ngồi xếp bằng tròn. Tóm lại là ông ta bắt đầu tìm “vị thế thoải mái nhất”. Tống Nguyên Quân liền bảo: “Được lắm, người đó thích hợp với ta, gã đúng là hoạ sĩ” (ch. XXI, “Diễn Tử Phương” được Quách Hy- tr. 27, Quách Nhược Hư - tr. 34 và Nhiều Tự Nhiên - tr. 224 vv... nhắc lại). Về giai thoại thứ hai, người ta chỉ quan tâm đến lời kết. Khổng Tử thấy một người gù lưng trong rừng đi ra dùng sào săn bắt ve sầu dễ như nhặt chúng trên mặt đất vậy. Khổng Tử thốt lên “Giỏi lắm! Người có đạo gì để thạo nghề như vậy?”. Gã gù đáp : “Đạo của tôi như sau: Trong vòng năm sáu tháng, tôi luyện tập giữ cho

được hai viên đá trên đầu sào và khi giữ được hai viên, tôi bắt trượt vài con ve. Khi tôi giữ được ba viên, tôi chỉ còn bắt trượt một trong mười con, còn khi tôi giữ được thăng bằng năm viên đá, tôi bắt ve như nhặt chúng trên đất vậy. Vào thời điểm đó, tôi giữ cho thân thể bất động như một thân cây bám chặt vào đất, tôi giữ cánh tay tôi bất động như một cành khô, lúc đó dầu vũ trụ bao la, dầu vạn vật muôn hình tôi cũng chỉ biết đến những chiếc cánh ve mà thôi. Tôi không ngoảnh mặt về đâu cũng không cúi người xuống lần nào, tôi không đổi những chiếc cánh ve lấy trọn của cải trên thế gian, vậy thì làm sao tôi không bắt hết chúng được?” Khổng Tử bèn quay mặt về phía các đệ tử và đưa ra lời bình luận (đây là Khổng Tử theo sách *Trang Tử*): “nếu ta thực thi ước vọng nội tâm mà không phân tán ước vọng ấy, thì bằng cách tập trung suy nghĩ ta đạt đến tâm linh” (ch. XIX, “Đạt sinh” ; Phương Huân, tr. 24). Quách Nhược Hư, con của Quách Hy nói (Quách Nhược Hư, tr. 12) : “Cha tôi vẽ một bức tranh rồi có khi bỏ dở đó nhiều tuần liền mà không đoái hoài đến, chẳng thấy có thích thú gì nữa. Khi có cảm hứng vẽ, ông quên hết mọi thứ xung quanh. Nhưng đến khi có chút phiền hà nào đó xảy đến, ông bỏ lửng ngay công việc, không bận tâm đến nữa... Hôm nào mà ông khởi động bút vẽ trên giấy, ông ngồi gần cửa sổ đầy ánh sáng, bên cạnh một chiếc bàn sạch sẽ, ông đốt hương quanh chỗ ngồi, đặt gần ông “những cây bút thượng hạng”, một “thỏi mực kỳ diệu”, ông rửa tay sạch sẽ, rửa cả nghiến mài mực, ông làm đủ thứ việc dường như để đón một vị khách quý. “Tinh thần thanh thản, ý độ rõ ràng và thế là bắt tay vào việc” (Quách Hy, sách đã dẫn; Quách Nhược Hư, tr. 34; Nhiều Tự Nhiên, tr. 223). Mối quan hệ giữa vị thế sẵn sàng và sự xác định rõ ý độ, cái này dẫn đến cái kia, cái này theo nhịp độ của cái kia, tỏ ra là điểm nút của cái làm nên hội họa.

Một đầu óc thoát khỏi mọi ưu tư (nhàn – *xian*¹) đi lọt được vào cái trống rỗng cho phép một sự tập trung ý độ và làm sao cho ý độ tự điều khiển lấy nét vẽ. Như tư duy Trung Hoa chỉ ra một cách khái quát nhất, trong lĩnh vực đạo lí cũng như lĩnh vực chiến lược, nếu những điều kiện được qui tụ thích hợp, hiệu ứng mong đợi (chứ không phải hiệu ứng nhằm đạt tới: “đạt tới” nói lên điều quá trực tiếp) sẽ tự khắc xảy đến như là hệ quả, và cái kết quả đó không bao giờ không xảy đến. Hiệu ứng thuộc về phía cội nguồn (của tiến trình), về sau không cần tìm tòi gì nó cả như trong tư duy chúng ta về tính mục tiêu. Mọi nguy cơ đều bị xoá bỏ, mọi sự kháng cự hay phân tán đều bị loại trừ. Không có sự *chạm trán* nhau nữa. Chính vì vậy mà người hoạ sĩ Trung Hoa không có gì để “khó nhọc”, nghi vấn hay thậm chí để thực hiện cả: Quách Hy nói (sách đã dẫn, tr. 27) : “ khi tôi đạt tới cái vị thế sẵn sàng kia, thì từ phía, tôi ngoảnh mặt chỗ nào là tôi có ngay phương tiện”. Còn Quách Nhược Hư thì nói : “lúc đó, những suy nghĩ bên trong không bao giờ cạn và cây bút vẽ thì không bao giờ lúng túng” (Quách Nhược Hư, tr. 34).

Ở châu Âu, khi ta nói đến “tinh thần” (hay “tâm linh”, “linh hồn”, “tâm hồn”), ta nghĩ đến một thứ mà ta chiếm hữu làm của riêng và có tính cốt yếu, thường thì nó chỉ phụ thuộc vào riêng nó, nó chỉ cho ta quyền chủ động của chủ thể điều hành một cách siêu nghiệm những khả năng của nó. Chính vì vậy mà chúng ta không hề bận tâm đến cái gọi là sự vệ sinh trong sáng tạo. Tinh thần là một thứ tâm linh thuần túy, theo nguyên tắc thì nó cũng là “sự vật” nên nó suy nghĩ – *res cogitans* – suy nghĩ là thao tác có chủ ý và nó có được quyền năng đó. Hoặc giả khi ta thấy tinh thần bỗng nhiên có hứng khởi về quan niệm và sáng tạo, tiện nhất (mà cũng thiên về thần thoại học) là ta cho rằng có yếu tố thần thánh nào đó

(cảm hứng về Nàng Thơ...) nằm phía trên cái Tôi-chủ thể, chủ thể hơn cái Chủ Thể nữa. Tôi “là kẻ Khác”, một tinh thần – hơi thở đến từ một nơi nào đó, ở bước xuất phát của sự hít thở (cảm hứng). Thế mà đầu đề quan niệm hoạt động của bản ngã hay của thế giới, người Trung Hoa giữ thế nào cho gần những quá trình. Ở Trung Quốc người ta nói tinh thần – *jing shen*^k, tức là làm tinh khiết (bề chiều) tâm linh. Bởi lẽ “tinh thần” ở đây có nghĩa là khả năng thì ít mà có nghĩa là thao tác thì nhiều, tinh thần đến từ một quá trình tinh luyện – gạn lọc (cái tinh – *jing*, tên của thao tác này thoát tiên có nghĩa là hạt “tốt nhất”, chất liệu của hạt gạo trắng, do đó có nghĩa là “mịn”, “tinh khiết” nói chung nó có tính chất của một cái gì được tinh luyện và cất nấu kỹ. Nó như “cái tinh” của hương thơm, “cái tinh” của rượu vang, “tinh” dịch, tóm lại là của mọi hình dạng hay phương thức tinh túy nhất). Để thấy rõ hơn sự khác biệt ta có thể đọc kỹ cách nói sau của Quách Hy (sách đã dẫn, tr. 10): “cần phải kiên trì tinh luyện – gạn lọc – tinh, *jing* – để hợp nhất cái đó lại”; bởi lẽ nếu “người ta không tinh luyện (không gạn lọc) thì cái thần – *shen* sẽ không được tập trung”. Từ đó mà thao tác tinh luyện – gạn lọc (tinh) và khả năng đầu óc (thần) thuộc về một mối quan hệ tương hỗ. Cũng vậy ta cần: 1- tinh luyện – gạn lọc cái đó để có cái thần, 2-cái thần đó phải “cố gắng đến cùng” (cho tác phẩm) nhằm làm cho tính cách đã được tinh luyện và gạn lọc (của tác phẩm) “được biểu hiện”. Nếu tôi dùng một từ cổ trong tiếng Pháp là “quintessencier” (với ý nghĩa là đưa đến độ tinh luyện cao) để dịch chữ “tinh-*jing*”, đó là tôi muốn tóm tắt sự việc như sau: tôi *tinh* luyện cái đó để tập trung cái *thần* của tôi, rồi nhờ vào sự tập trung cái thần ấy mà tôi tiến hành tác phẩm và *từ đó* mà tinh túy của tác phẩm xuất hiện.

Nhưng “cái đó” là cái gì mà tôi thấy trong tôi có nguồn cơn của nó, rồi tôi tinh luyện và gạn lọc? – Tôi gạn lọc cái gì đây? Ta sẽ hiểu rằng cái qui chiếu mơ hồ đó, đúng hơn là qui chiếu để bất định, chỉ có thể nhằm đến cái gì tạo nên thực tế vô tận trong tôi cũng như bên ngoài tôi. Đó là khí vận hay khí – *qi*. Nếu Trung Quốc có thiên bẩm trong việc quan niệm được một môn vệ sinh cho sự sáng tạo, đó là vì người Trung Hoa không phân biệt trong suy nghĩ thể xác và linh hồn. Đối với người Trung Hoa chỉ có một khí vận khi cô đọng lại thì biến thành thể xác, còn khi tinh khiết, tinh luyện và gạn lọc thì biến thành linh hồn. Theo nguyên tắc vị thế nội tâm, tức là tại điểm xuất phát của hội hoạ, người hoạ sĩ phải nhập định cái sự điều hoà của năng lượng hơi thở, khí vận hay lí khí – *li qi*. Hoạ sĩ không được chú tâm nhiều đến điều kiện này, điều kiện cho tác phẩm hình thành, như Quách Hy chỉ ra như sau: “Nếu ta chỉ tích tụ được một khí vận lơ lửng” (có chiều hướng dừng nghỉ) và ta cứ “gắt gượng”, những nét bút sẽ nhu nhược, nhũn lại và không có tính quyết đoán, khuyết điểm này do ta không cố gắng tinh luyện – gạn lọc. Còn “nếu ta chỉ tích tụ được một khí vận phân tán”, và ta cứ “loay hoay” với nó, những hình dạng sẽ tối tăm tẻ nhạt, chúng không đẹp lại thiếu sức bật và sự hồ hởi. Khuyết điểm đó có nguyên nhân ở chỗ tinh thần “không cố gắng đến cùng” cho tác phẩm, không làm cho tác phẩm được tinh luyện.

4. Người ta cho rằng từ sự tập trung tinh thần ấy mà xuất hiện khả năng của hoạ sĩ “hợp làm một” với cái mình vẽ, và trộn lẫn cuộc sống của mình vào đó... Thế mà, mỗi khi tôi suy tư như vậy thông qua tiếng Pháp, câu chữ bỗng chao đảo trở lại và hụt hẫng. Dưới các từ ngữ tiếng Pháp, những gì thích đáng nổi trội trong tiếng Hoa bỗng rời nhau ra, trở thành yếu đuối. Dầu sao tôi cũng lo ngại rằng đến lúc nào đó, do ngôn

ngữ bất cập, hay cả lô gích cũng bất cập, ta chỉ còn cách dùng lối cường điệu mà thôi. Bởi lẽ cái chủ đề về sự hợp nhất chủ thể trong/với khách thể, tức là khách thể không còn là đối tượng nữa và “cái tự thân” cũng không còn là chủ thể cảm nhận nữa, chủ đề này ở châu Âu bây giờ ai cũng biết. Nhưng điều đó làm cho lí trí châu Âu ngỡ vực (ta đã thấy điều đó được phát biểu vụng về như thế nào rồi). Do vụng về mà rơi vào xuất thần và huyền bí, và sự “rơi” này không có cách gì vực dậy được, chừng nào mà quả tình ta chưa cho nó một chỗ dựa “lí thuyết”, đó là ta nói bằng những từ ngữ của ta, chứ như cách sách *Trang Tử* nói thì lại khác. Sách *Trang Tử* nói rằng khí vận khi thực tại hoá ta thì tự bộc lộ cộng tồn với thế giới và hoà tan vào đó (vào đầu ch. 2, *Tề vật luận*, bình chú của Quách Tượng). Bằng một sự hoà – dịu toàn thân đến mức tan biến cái tự thân (đáp yên – *ta yan*¹) do ngừng và “quên đi” những khả năng trí tuệ, thế là người ta không “đối mặt” với cái gì hết, mọi “quan” điểm đối với “đối tác” (mà người ta biện giải tùy bài bình luận đó như là thế giới hay thân thể) : cái vỏ bọc cho cá thể bị tan biến, chỉ còn- về phía bên này của mọi ngôn từ và khái niệm - cái khí đang nhập định, và đó cũng chính là ý nghĩa thực tế không chủ quan hóa của *sự nhập định* Trung Hoa. Trong nhịp thở tràn đầy (nhi hư – *er xu*^m), khí vận của bậc Minh Triết hoà trọn vẹn vào khí vận chung luôn luôn đổi mới của thế giới. Với nhịp thở ấy, sách *Trang Tử* được viết theo nhịp của dấu chấm phẩy (;), và nó không có cách gì hơn là dùng tiết tấu âm nhạc.

Bởi lẽ, phải chăng từ rày vấn đề đâu còn là thấy, mà phải là *nghe*? *Thấy* là đem sự chú ý ném phắt ra ngoài, trong khi đó *nghe* nhập định bên trong. Vì thế để trả lời cho một môn đệ trong lúc đặt câu hỏi thường lệ là phải tiến bước ra sao, lời chỉ dẫn của Sư Phụ ghi trong *Trang Tử* là phải “kiêng

nhận” để cho trong sạch. Đây không phải là kiêng nhận theo đúng lễ về thức ăn hay thức uống, mà là kiêng nhận tâm linh, nghĩa là làm sao cho tâm linh vững chắc, chế ngự thế giới một cách thích hợp theo đúng quan điểm thế giới. Đồng thời làm sao cho tâm linh đó cũng không “nghe” gì ngoài thế giới nữa (ch. 4, tr. 146). Bậc Tổ sư đạo Lão quả có giải thích rằng, khi đã nhất tâm nhập nội, cần chớ có nghe bằng tai nữa, mà phải nghe bằng tâm linh, rồi không nghe bằng tâm linh nữa mà bằng khí vận, cái khí – *qi*. Bậc sư tổ nói rõ rằng “tai chỉ có việc nghe”, còn tâm linh thì chỉ việc đi vào cái phải lẽ”: theo cách nói Trung Hoa thì tâm linh chỉ có khả năng dẫn đến một sự phù hợp khách quan với thế giới bên ngoài, đến một sự kết hợp phụ thuộc chặt chẽ với hình dạng và đặc tính sự vật, nhờ đó mà tâm linh thực tình có thể biểu thị sự vật. Nhưng ta cứ đi ngược lại trong ta về giai đoạn mà khí vận nguyên lai hơn, chưa bị chiếm dụng, chưa cứng nhắc, chính lúc đó bằng cái “rỗng”, ở vị thế sẵn sàng mà ta liên hệ với thực tế bên ngoài và nối kết với thực tế ấy không phải bằng nhận thức mà bằng sự đồng cảm^(*). Khí vận, trong sức bật liên tục của nó, thực tại hoá sự vật và triển khai trong thực tế bên ngoài cũng như trong chúng ta, làm tiêu vong những ranh giới giữa thực tế bên ngoài và chúng ta, làm cho bên trong của ta liên thông. Sách *Trang Tử* kết luận rằng, con “đường”, tức là đạo, suy cho cùng chỉ là “sự qui tụ cái rỗng”, vừa trong cái rỗng vừa

(*) Quả thực sách *Trang Tử* phê phán không úp mở sự nhận thức khách quan (vào đầu ch. 6, tr. 224-225). Bởi lẽ nhận thức là “nguồn bối rối”: không chỉ cuộc sống mòn mỏi vì muốn mở rộng sự nhận thức mà về nguyên tắc là vô hạn, mà chủ yếu là nhận thức muốn phù hợp thì phải phụ thuộc đối tượng. Thế mà cái đối tượng để nhận thức phụ thuộc đó không được xác định trong một thế giới luôn cải biến và chìm vào cái phi biệt hoá, vì vậy theo đuổi nhận thức là chuyện mất công toi.

do cái rỗng, theo đó sự vật *nhập định* trong ta một cách tự do, mà không bị tâm linh thúc đẩy (và cái “ta” cũng khác đi).

Người đệ tử tên Hồi rút ngay ra nhận định như sau: “Tôi chưa có khả năng thực thi việc ấy”, vì “thực tế”, tôi vẫn còn là “tôi”, do tôi (tự – zi). Vào giai đoạn “nghe” có khí vận và theo khí vận, một chủ thể cá biệt hoá không tồn tại nữa. “Nếu tôi đạt tới giai đoạn ấy, tôi đâu còn là tôi nữa”; hoặc giả, nói đúng hơn, “sẽ không có thằng tôi là Hồi nữa”. Hình dạng một bản ngã – chủ thể tan biến theo đúng lô gích của qui trình nhập định, như Tô Đông Pha đã tôn vinh chuyện này nhân nói về hoạ sĩ Văn Đồng (Dư Khả), tôi không thấy ngôn từ của Tô Đông Pha lấp lửng hay gượng ép gì hết (nhưng khi dịch ra thì có gượng ép và lấp lửng thật):

Khi Dư Khả vẽ những cây tre

Ông ta chỉ thấy tre mà không thấy người

Ông ta làm sao để không thấy người?

Ông ta tan biến, tự mình bỏ rơi mình

Người ông ta cùng với tre (tự) cải biến

Mát lành trong suốt nảy sinh vô tận

(L.W.Y., tr. 230)

Hoạ sĩ khởi đầu bằng việc “thấy”, nhưng cái thấy ban đầu ấy, đúng hơn là cái thấy phát động ấy không tiếp tục với mắt nhìn (kiểu “prospect”) và để cho tự tan biến: cái vỏ ngoài tạo ra tính cách cá nhân bị xoá đi (sách Trang Tử lặp lại cách diễn đạt này) vì tính cách này đi vào một qui trình cải biến với những cái thường xuất hiện như là đối tượng của cảm nhận (Tô Đông Pha kết thúc một cách văn vẻ: “từ khi Trang Tử không còn trên dương thế nữa, liệu còn ai biết qui tự tâm

linh đến thế?”). Như vậy cần phải làm người ta đi ngược đến điểm tan biến – phi nhân thân hoá của chủ thể, làm cái nhìn tiêu tan, đó là điều kiện để cho hội hoạ nảy sinh, theo cách nói thông thường của nho sĩ Trung Hoa. Người ta ghi thành ví dụ như sau (C.K., tr. 241): Ví núi chủ yếu là “yên – tĩnh” nên khi vẽ núi hoạ sĩ cũng cần “chìm vào yên – tĩnh”; ai vẽ núi cần chia sẻ “tâm trạng” của núi. Hoặc giả người ta thích nói kể chuyện Trương Tảo (Phù Tảo, T.H.L., tr. 70) bắt tay vẽ bất thần và điên loạn, đầu óc tập trung cao độ khiến những hình dạng được tung ra như những tia chớp; ông ta từ lâu từ bỏ mọi phương thức nghệ thuật, còn ý độ của ông ta trùng với sự biến hoá nguyên lai, cái không ngừng tạo ra thế giới (nguyên hoá – *yuan hua*ⁿ). Lúc đó mọi loại chúng sinh đều thuộc về “kho báu nội tâm” chứ không còn phô ra “trước mắt hay bên tai nữa”

5. Thế thì hoạ sĩ không khi nào vẽ mắt hay sao? Hoặc từ “đôi” trong những thành ngữ “vẽ bằng đôi mắt, nghe bằng đôi (hai) tai” (tác giả nêu lên từ *des* có nghĩa là những, quán từ bộ phận -LND) và liệu hội hoạ chỉ cần có mắt là đủ sao? Về phía Trung Hoa thì rõ ràng câu hỏi trên không thể tránh khỏi, vì theo ý kiến càng ngày càng rõ của các nhà lí thuyết Trung Hoa, hội hoạ sinh ra từ một kinh nghiệm tồn vong rộng lớn, theo một tiến trình của sự chín mùi ở ngay cội nguồn cái nhìn và chỗ cái nhìn tiêu vong⁶. Quách Hy nói (sách đã dẫn, tr. 17) : “Nếu ta muốn tước đoạt cái sáng tạo – biến hoá của núi” (đục đoạt kỳ tạo hoá – *yu duo qi zao hua*^o), không có gì “thần tình” hơn là “yêu thương” chúng, không có gì “tinh túy” hơn là cần cù xem xét chúng (cần – *qin*^p), không có gì “lớn” hơn “du ngoạn thoải thích” và “nhìn ngắm chúng trọn vẹn”: “cái đó dàn xếp ổn thoả trong lồng ngực một cách chi tiết” rồi, “không cần mắt phải thấy lựa vẽ, không cần tay phải cảm

nhận được mực và bút vẽ”, hoàn toàn tự do, hoàn toàn từ bỏ mọi chuyện, trong cái đứng dừng nội tâm và trong bóng tối, “không có cái gì là không thành hoạ phẩm của tôi cả”. Người ta sẽ chú ý rằng “nhìn ngắm trọn vẹn (hay tứ bề)” (vu khán – *yu kan*⁴) chỉ xảy ra về phần cuối của quá trình lĩnh hội vào nội tâm của thực thể tạo nên núi: cái thực thể này được thẩm thấu dần một cách tổng thể bằng khuếch tán và gạn lọc cho đến ngày mà hoạ sĩ, bất thần nắm lấy bút vẽ, biểu hiện nó một cách không ai cưỡng nổi, lại không thấy khó nhọc gì, thậm chí không một chút do dự. Vậy hoạ sĩ “tước đoạt” cái gì? Cái mà hoạ sĩ “tước đoạt” của núi không phải là những đặc tính của một ngọn núi riêng lẻ phô ra và được phân tích trước mắt nhìn, mà, như ta đã biết từ đầu, đó là cái sáng tạo – biến hoá (tạo – hoá) của núi. Điều đó giả định rằng hoạ sĩ đạt tới sự hoà nhập sâu sắc với thực thể núi đến mức anh ta có thể xuất phát từ cội nguồn hình dạng núi mà bắt gặp lô gích của sự phát sinh và cũng bắt gặp cái vốn tự tại của núi, rồi những hình dạng ấy kích thích cái khí trong người anh ta (theo Claudel thi hoạ sĩ *biết* tức là *cùng – sinh* với núi; ở đây có trò chơi chữ: trong tiếng Pháp *connaître* – biết – gồm tiền tố *co* nghĩa là cùng, và *naître* nghĩa là sinh, LND). Chính vì thế mà “sự chín mùi của mắt nhìn”, kết quả của kinh nghiệm rèn luyện trên, dẫn đến việc làm cho núi không phải có những đặc điểm của đối tượng mà có bề chiều của tiến trình (tạo-hoá) và có “cái vĩ đại” của sự cộng tồn; hoạ sĩ không biểu thị gì núi hết.

Bây giờ ta đặt câu hỏi vào dạng khái quát nhất của nó: Vậy nói chính xác, cái gì phân biệt một bên là sự nắm bắt cái “sáng tạo – biến hoá” của núi hay của một vật nhỏ bé nào đó và bên kia là sự biểu hiện nó như là đối tượng của mắt nhìn? Tô Đông Pha (*S.H.P.*, tr. 218) nói rằng một cái măng tre bé

nhỏ nhất chứa trong mình nó cả một quá trình phát triển của những đốt tre, lá tre; (về sau) nó sẽ mất hết vỏ, hoặc sẽ mọc thẳng tắp như một cây gươm thì tất cả những điều đó nó đã có từ khi sinh ra. Vì vậy nếu hôm nay khi ta vẽ một cây tre, ta cứ vẽ “đốt này tiếp đốt kia”, rồi “lá nọ tiếp lá kia”, thì “làm sao mà sẽ có một cây tre ở chỗ đó được”? Theo người Trung Hoa thì thực tiễn chỉ được tạo nên bằng quá trình và điều tiết, nên vẽ một cây tre không phải là vẽ theo một danh mục những đặc điểm của nó như mắt nhìn nắm bắt được, mà phải vẽ quá trình nhất quán thế nào cho ở mỗi bộ phận nhỏ nhất của nó, một cây tre trở thành cây tre, xuất - hiện thành tre, triển khai thành tre. Bởi lẽ, Tô Đông Pha nói tiếp, để vẽ một cây tre, trước hết cần làm sao để cây tre “hình thành trong lồng ngực”, rồi “cầm bút vẽ và nhìn thật kỹ”, “người ta sẽ thấy cái gì ta muốn vẽ” và thế là người ta lao theo cái đó chừng nào mà sự chín mùi còn lớn, y như con chim lao bắt mỗi vậy (đang vẽ mà chỉ cần “ngừng đôi chút để nghỉ ngơi thư giãn” thì coi như mất công toi). Sự nhập định nội tâm, “trong lồng ngực”, đối với cái gì làm nên cấu trúc tạo sinh của cây tre đi trước cái nhìn trên chính cây tre. Suốt trong tiến trình hội nhập ấy, “thấy” không làm xuất hiện sự hiện diện cũng như không giúp phát hiện cái gì; nhưng qua cái “thấy” một lô gích tự tại được thực tại hoá, cái lô gích làm cho cây tre kia thành tre. Trước khi vẽ hoạ sĩ phải lĩnh hội và làm chín mùi lô gích ấy suốt trong quá trình tạo sinh khí bằng cách thư giãn và tiêu tan cái ngã vào với cái sinh khí của cây tre.

Thế thì hoạ sĩ Trung Hoa không bao giờ làm việc theo mô típ chẳng? Về cuối chương sách nói về phong cảnh (ch. 8), Thạch Đào tâm sự: “Tôi đã mài miệt tìm kiếm những đỉnh núi khác thường để làm những phác hoạ”. Như Pierre Ryckmans (dịch giả cuốn *Thạch Đào-LND*) đã chỉ ra rất nhiều lần, quả

thực vị nho sĩ Trung Hoa này yêu thích đi du ngoạn khắp nơi, mang theo giấy mực và bút vẽ để phác hoạ trên đường đi những đỉnh núi, những lùm cây và những đám mây. Nhưng như vậy có nghĩa là Thạch Đào biểu thị không? Tôi tin rằng chuyện đó đúng ra là chỉ giúp cho hoạ sĩ làm giàu vốn kinh nghiệm về hình thái-sinh thái-lô gích (morpho-éco-logique) của các dạng và các sự vật, làm sao để có thể phát triển hệ thống những biến thái ấy cho phép sử dụng về sau tính đa dạng của nó và hàng loạt khả năng của nó mà vẽ cây, vẽ đỉnh núi và tạo cho những thứ được vẽ một thực thể tối đa (Đường Đại – Tang Dai, C.K., tr.256). Theo những tiểu luận quý giá của Pierre Ryckmans về nhận dạng ⁷, những ngọn núi mà Thạch Đào cho vào danh mục liệt kê loại hình (như “Cột chống Trời”, “Ngôi sao sáng”, “Năm bồ lão” vv.) có vẻ như được đặt tên theo tính biểu tượng, chúng có thể được gọi khác đi và chúng chỉ ra cái gì khá mơ hồ (ch. 9). Vì vậy ta không lạ gì khi Thạch Đào viết tiếp : “nhưng đến lúc quét mực lên giấy và khi chuyển động bút vẽ - chỗ này tôi dịch sát từng chữ – tại sao còn chờ xem núi (và những nếp nhăn của núi)? Thạch Đào nói rằng sau khi đã phác thảo rất nhiều bằng tay, linh hội rất nhiều bằng đầu óc một kho báu vô tận về cấu hình và cấu trúc của núi, ta làm gì cần “còn phải xem”, bởi vì xem cái đỉnh này, cái nếp nhăn kia trở thành thứ yếu rồi? Bởi lẽ, theo Thạch Đào, “một khi nét đầu tiên đã hiện trên giấy thì những nét sau cứ thế xuất hiện liên liền”; hễ nguyên tắc đầu đạt được, “những nguyên tắc kế tiếp cứ thế mà gia nhập”. Điều đó có nghĩa là lúc bắt tay vẽ, cũng như khi lô gích nội tại cho hình vẽ đã đầy đủ, mọi bổ sung bằng mắt nhìn chỉ có hại cho sự tự thân triển khai của sự nhất quán đã định trước: “khi xem xét lối đi-về của chỉ một nét vẽ, người ta đi vào cả một phạm vi hàng loạt nguyên tắc (nhất quán)”; và “chỉ cần khai thác

cái nhất quán nội tại ấy của hình vẽ, hình dạng và sức bật của phong cảnh – sơn thủy- đã được “xác định”.

Thế mà cái hoài nghi ám ảnh ta về chức năng hàng đầu của mắt nhìn trong quan niệm hội hoạ Trung Hoa sẽ không bị bỏ sang một bên nữa, nó còn làm lung lay tận gốc cả cái lâu đài đối tượng. Trước hết, một bức hoạ kiểu ống cuốn treo trên tường được xem như thế nào? Trong một tài liệu đầu tiên, theo tôi cảm nhận, đề cập vấn đề trên (Tông Bính – Zong Bing, thế kỉ IV, *L.B.*, tr. 583) có những câu như sau:

*Sống ẩn thân tôi điều vận khí công:
vừa uống rượu, chơi đàn thập lục,
tôi vừa mở các hoạ phẩm rồi lùi ra xa đối diện;
tôi vẫn ngồi một chỗ mà đưa mắt tận bốn góc trời...*

Ở đây tác giả không nói “tôi nhìn” như người ta thường dịch, mà kín đáo lùi ra xa rồi nhập định đối diện với ống cuốn hoạ phẩm. Tôi là đối tác của ống tranh và tôi ứng đối với nó (u đối – *you dui*). Thành ngữ ấy (u đối) sẽ được sử dụng về sau để gọi lên mối quan hệ giữa người chơi tranh và hoạ phẩm (*). Quách Nhược Hư và một số nhà lí luận khác mở đầu tác phẩm quan trọng của mình như sau (tr. 1): “mỗi lần tôi ngồi trong phòng trống vắng lặng lẽ, tôi treo lên cao chỗ bức tường trắng một ống tranh rồi cả ngày, tôi “đối diện” với nó, “ứng đối” với nó và “nhập định”. Hoàn toàn thoả mãn, tôi không còn thấy đất trời lớn bé ra sao, cũng không thấy mọi vật phức tạp ra sao; hướng chỉ còn bận tâm đến những việc ân

(*) Nghĩa trên về sự “đối diện” tạo ra sự giáp mặt suy ngẫm với hoạ phẩm cũng được Phương Huân (tr. 41) diễn đạt như sau: “đối diện với các hoạ phẩm của cổ nhân, ta lặng lẽ - suy tư và càng suy ngẫm vô hạn hồn ta càng lâng lâng”, “đó là tính thanh thần của hội hoạ”, có sự thanh thần của hội hoạ khi “đối diện với hoạ phẩm và ứng đối với nó, không có mối ưu tư nào khác xuất hiện”.

huệ hay thất sủng ở chốn quan trường danh lợi, hoặc nghiền ngẫm những cơ hội được thua trước mắt... Trong đoạn mào đầu đó ta sẽ chú ý hai điểm: trước hết, hoạ phẩm của giới nho sĩ không được trưng bày thường trực như tranh của các hoạ sĩ châu Âu. Những hoạ phẩm ấy được chọn xem từng lúc thích hợp (và góp phần tạo ra phẩm chất cho thời điểm), dành cho bản thân hoạ sĩ và bè bạn. Mặt khác, trong đoạn trên không có gì nói tới mất cả, hướng chỉ đến hoạt động cảm nhận nói chung; nhưng vì hội hoạ không “mô tả” (các đối tượng), nên thông qua cái nhất quán bên trong mà phong cảnh (vẽ) triển khai một khí năng nào đó làm tan biến tâm linh khi tĩnh luyện và gạn lọc.

XII

VỀ KHÔNG PHẢI LÀ MÔ TẢ

1. Trong một công trình hết sức chu đáo, dịch giả người Pháp của cuốn *Thạch Đào* đã dịch đoạn đầu chương “Về cây và các khóm cây” (ch. 12) như sau : “Khi các bậc Cổ nhân vẽ cây, họ biểu thị chúng theo từng nhóm ba, năm hay mười, mô tả chúng trên mọi khía cạnh, mỗi cây theo đặc điểm của nó... [...]”¹. Thế mà nếu tôi chuyển thật sát văn bản tiếng Hoa, ta sẽ đọc được như sau : “Khi các bậc Cổ nhân vạch các nét vẽ cây, cứ ba, hay năm, hay chín, hay mười, họ cố làm sao để bất luận về phía nào, phía âm hay dương, mỗi cây có dáng riêng... [...]”. Trong văn bản tiếng Hoa không hề có khái niệm *biểu thị* cũng chẳng có khái niệm *mô tả*. Chẳng qua dịch giả người Pháp thêm những từ ấy vào để câu văn được trơn tru, vừa làm cho nghĩa rõ hơn vừa chuyển nghĩa đó sát với mong đợi của ta hơn, do đó câu dịch rất trôi chảy. Dịch như vậy dịch giả bỏ qua những cách nói ngược, chẳng hạn nói *hiện hình xảy đến*, coi đó như là những đặc ngữ không quan trọng gì. Ngược lại dịch giả gọi tên những thao tác hàm ẩn – “biểu thị”, “mô tả” – mà mọi hành vi vẽ để cho hiểu ngầm, khi vẽ chẳng hạn các cây nào đó cần vẽ, và sau đó cần xây dựng khái niệm.

Thế mà tôi tự hỏi liệu đó phải chăng, một lần nữa, dưới chiêu bài giúp cho giao tiếp dễ dàng bằng cách uốn nghĩa đó

theo những quan niệm của chúng ta (đã trở thành phổ quát cho toàn thế giới nhờ vào sự thành công không cưỡng nổi của công cụ lí thuyết phương Tây), ta đã chôn vùi sự khác biệt mà đáng ra lợi ích của ta là phải đem nó ra phân tích rõ ràng. Làm như thế để vừa khám phá căn cơ của nó, phát huy sự phong phú, và biết đâu còn mở ra những phương hướng mới cho hội hoạ. Chúng ta hãy lay chuyển cái “hiển nhiên” lười biếng kia đang không chịu để ai quấy rầy cả. Bởi lẽ Thạch Đào không có ý chỉ ra hay thậm chí để hiểu ngầm rằng hoạ sĩ tái tạo cây bằng cách lấy những hình dạng và dáng dấp trong tự nhiên rồi đưa lên lụa hay giấy, hội hoạ như vậy là bản sao của tự nhiên, hay ít ra nó khởi đầu bằng cách sao chép như thế. Viễn cảnh mà Thạch Đào đưa ra ngay đầu tiên ở chương này là viễn cảnh của một lô gích nội tại chỉ dành riêng cho việc tạo ra hình, chỉ phụ thuộc vào việc đó nhằm tạo ra một sức căng tối đa và do đó một hiệu ứng tối đa: chỉ thông qua những mối quan hệ đối lập – bổ sung tạo ra hệ thống như bên mặt/bên trái, hoặc âm/ hoặc dương, mỗi một yếu tố được vẽ kêu gọi hay đáp ứng một yếu tố trước, thụ đắc cho bản thân một dáng dấp riêng (chứ không phải đặc điểm của “nó”, qui về một bản chất – cốt yếu như Ryckmans đã dịch). Những sự phát triển tiếp đó khẳng định rằng mọi thứ trong việc vẽ cây đều được dẫn dắt và cân nhắc nhằm tạo ra một sự sắp đặt như vậy dành cho sức căng về năng lượng (công năng): “[...] bằng những trời – trụt, cao – thấp, cuộc sống và sự vận động được dẫn đến tột cùng. Khi tôi vạch ra những cây thông, những cây bá hương, những cây keo hay những cây bách xù già cỗi, phương pháp của tôi là nhóm chúng lại thành ba hoặc năm: sức bật của chúng là sức bật của những dũng sĩ vùng đứng lên múa nhảy, ngẩng đầu và cúi đầu, ngồi tĩnh toạ hay đứng nhìn ngạo nghệ, uốn lượn và lắc lư”.

Ở đó không có gì là “biểu thị” cả trong chừng mực mà việc vẽ hình không nằm trong phương hướng tạo ra khả năng qui chiếu về đâu (chẳng hạn qui chiếu về những cây nào đó “trong thực tế”: “thiên nhiên”): vấn đề không phải là làm (tái) hiện diện cái gì đó gây hứng thú cho họa sĩ Trung Hoa, việc vẽ hình không nói thay cho họa sĩ điều gì, họa sĩ không nhằm giải thoát hay phát huy một “cái như thế” đã ổn định và dứt khoát ra khỏi tính sự vật mơ hồ của nó. Cũng vậy ở đây không có gì là “mô tả” (*dé-peindre*) cả, bởi vì trong trường hợp này cái yêu cầu dẫn dắt cho hội họa, làm hội họa tốt hơn không nhằm sự hoàn chỉnh như tiền tố *dé-* nêu ra (trong tiếng Pháp tiền tố *dé* có nhiều nghĩa : phủ định, đối lập, hoàn chỉnh.vv. Ở đây tác giả chơi chữ *peindre* = vẽ, *dé-peindre* = vẽ hoàn chỉnh, tức là mô tả –LND) buộc phải đi đến từng chi tiết nhỏ, luôn luôn tỉ mỉ hơn và thuyết phục hơn – và cứ mãi như thế cho đến khi đạt được bức họa nhìn như thực (tiếng Pháp : *trompe-l’oeil* nghĩa là đánh lừa mắt-LND), “đánh lừa mắt” nhưng thực ra là “đánh lừa trí não”, theo như nhận xét có tính chính lí của Picasso, một bức họa cho ảo ảnh cái thật. Trong việc nhóm các cây lại thành cụm ba, năm, chín vv..., yêu cầu của hội họa là gia tăng và tập trung sức sống tiềm tàng mà hình dạng vẽ ra làm hiện thân, bằng cách phát huy và biến thiên một cách hệ thống những cực đối lập.

Trên quan điểm hội họa dùng để biểu thị những sự vật thấy được – *res visas repraesentare* – như Alberti* đã định nghĩa (thực ra Plin cũng đã nói tương tự , tập XXXIV, tr. 88), người họa sĩ thời Phục Hưng suy ra một cách chặt chẽ, coi

* Alberti, họa sĩ nổi tiếng người Ý thời Phục Hưng.

định nghĩa trên như mục tiêu cuối cùng, tất cả những thao tác trước mắt anh ta tạo nên hành vi vẽ. Không những cái gì được vẽ ra và người xem tranh dường như phải thuộc về cùng một bình diện, do đó thuộc chung định nghĩa về không gian, nơi mà cả cánh cửa sổ do bức tranh mở ra cũng như viễn cảnh đều hướng tới, theo như lời chỉ bảo của Alberti. Nhưng trước hết vì sự vật thấy được chiếm một vị trí, họa sĩ phải khởi sự công việc bằng cách “vạch ra” vị trí đó và định ra bề mặt của vị trí bằng đường viền hình dạng². Hình dạng ấy do cái qui chiếu xác định, có nguyên mẫu là cái đã tồn tại trong tự nhiên, chứ không phải trước hết do hệ thống sức căng tác động lên hình làm nó xuất hiện, hệ thống đó làm hình sinh động, triển khai nó như trong trường hợp của họa sĩ Trung Hoa. Những yếu tố của hình vẽ, màu sắc, những sự chuyển động đã cho sẵn trong tự nhiên rồi, người họa sĩ theo phái Alberti chỉ tập hợp chúng lại phục vụ cho nhu cầu sáng tác, tức là tạo ra những yếu tố tương đương (hay bắt chước, *imitari*, theo từ ngữ mà Alberti đã dùng). Như vậy người ta lúc nào cũng phải kiểm nghiệm tính thích đáng của hình : theo Léonard de Vinci thì chỉ cần cho sự vật tự nhiên phản chiếu vào gương (được coi như là thầy và kẻ hướng dẫn của họa sĩ) rồi đem đối chiếu những yếu tố hình vẽ và các yếu tố tự nhiên với nhau (*).

Thế mà, nếu ngay cả kinh nghiệm châu Âu về hội họa trong thời cổ điển không chỉ có chừng ấy, ta phải nhận thấy

(*) Không ai có thể nói rõ hơn Alberti khi tóm tắt thiên hướng của hội họa trong việc biểu thị đồ vật: “Công việc của họa sĩ là ghi nhận và vẽ lên một bề mặt bằng những đường nét và màu sắc mọi vật cho trước sao cho ở một khoảng cách nhất định, với một vị trí nhất định từ tia xuyên tâm, tất cả những gì anh thấy trên hình vẽ phải có cùng bề nổi và đáng đáp như các vật cho trước (De picture, III, 52).

rằng một nền hội họa như nền hội họa của các bậc Thầy Phương Bắc, nền hội họa không biết đến sự ngự trị của “lịch sử” tức là hội họa kiểu bất chước mô phỏng theo thuyết Alberti, có điều kiện tốt hơn để sáng tạo trong tranh phong cảnh, phát triển ngành hội họa này tốt hơn và bù đắp lại sự quan tâm ít hơn cho các câu chuyện, nghệ thuật chu đáo về “mô tả”. Ngay trong tranh về chuyện kể đã kèm theo nghệ thuật “mô tả” rồi. Nếu mỗi vật phô ra ở đó bề mặt càng rộng càng tốt chứ không được tạo ra theo quan điểm đơn thuần viễn cảnh, đó là muốn cho vật được nhìn nhiều hơn, rồi khi nhân bội đáng dấp của vật lên, vật được tái sinh trong từng chi tiết nhỏ, tức là trong tổng thể sự hiện diện của nó, cho đến sắc thái ít nhất, và người ta tin là không còn gì võ đoán nữa. Vào thời mà các nhà bác học Hà Lan, kế thừa Bacon, mong chờ rằng sự quan sát và ghi lại những sự vật thấy được sẽ làm tiêu tan ảo giác mê tín và những cách biện giải tùy tiện, và tin rằng sự hiểu biết thiên nhiên đến duy nhất từ sự biểu thị chính xác cái mà võng mạc thu nhận được thông qua biết bao là dụng cụ mới phát minh như kính hiển vi, kính viễn vọng. Những thứ này nhờ vào hệ thống các loại kính phô bày ra trước mắt những chân trời mới, vừa rất gần mà cũng rất xa, và cho đến lúc đó trí tuệ chưa nắm được gì, thậm chí không nghĩ là có những sự vật như vậy tồn tại. Họa sĩ trông cậy vào “bàn tay trung thực” cũng như vào “con mắt trung thành”, đó là những nghệ nhân có tâm huyết với chủ. Họa sĩ giao cho bàn tay sứ nhiệm tái tạo một cách chặt chẽ chính xác nhân thân sự vật và cứ mỗi lần lại làm một bức chân dung cá biệt cho từng vật. Thế nhưng, một mặt ta thấy sự biểu thị chưa bao giờ có thể tạo ra bản sao giống hệt sự vật, vì trong sự biểu thị ấy có

cả phép chiếu lẫn phép biểu trưng (Gombrich nhắc lại điều này sau nhiều người khác), mặt khác ta biết là nghệ thuật hiện đại được xác định phần lớn trên cơ sở đoạn tuyệt với xu hướng trên như thế nào. Trong từ “mô tả” (*dé-peindre*), tiền tố “*dé*” quá thuận tiện để nói lên sự mất mát. Đó không phải vì tiền tố này chỉ ra việc quá chi tiết mà vì nó chứa trong bản thân nó cái biểu thị – khách thể hoá; tiền tố “*dé*” chứa những cái gì coi là hoàn chỉnh thì lại có ý nghĩa từ bỏ. Nếu với động từ *peindre* ta có cách nói tuyệt đối (không có bổ ngữ -LND) “*je peins*” (tôi vẽ) thì *dépeindre* lại nhất thiết là một động từ ngoại động; cần có một “cái đó” đặt ra trước, một cái giả định, trong đó hành vi vẽ được ẩn nấu và cũng nảy sinh từ đó. Hành vi vẽ cũng co lại ngay trong giả định, rồi vừa sa lầy vừa thoái thác. Đúng vậy, “mô tả” (*dépeindre*) là một sự thoái thác. Ta xem lại những lời của Braque: “viết (*écrire*) không phải là tả (*décrire*)” còn “vẽ (*peindre*) không phải là mô tả (*dépeindre*)” (ở đây Braque muốn chơi chữ bằng cách đối lập những từ cùng gốc chỉ khác có hay không tiền tố *dé* : *écrire/décrire* và *peindre/dépeindre* -LND)³.

Dé-peindre ở đây, ngược với ta nghĩ, không phải là *dépeindre* (mô tả) với ý tưởng hoàn chỉnh – trói buộc – cố sức biểu thị (một cách ảo tưởng) thực tế cảm nhận được vì đang tìm kiếm một sự thích ứng ngày càng chặt chẽ với khách thể. *Dé-peindre* ở đây gán cho *peindre* một thứ *dé* như trong *dé-faire* (điều mà các nhà nho hoạ sĩ đang thực thi) và như ta đã thấy ở các phần trên, đó là *dé* của *dé-caractériser*, *dé-terminer*, *dé-représenter* và cả *dé-tendre* nữa. Cái *dé-peindre* này có tính ám chỉ khi thì nói về cái rỗng khi thì cái đầy và chỉ phác thảo, vừa lấy vừa trả, “lấy” trong các hình dạng và

“trả” vào các chỗ trống trên lụa và trên giấy mà không đi đến hoàn chỉnh, giữ cho cái được vẽ chìm trong sự phi biệt hoá nơi sản sinh ra nó, nơi cho nó sự sôi động và nơi cho nó nhịp thở. Trong một chương khác của sách (ch. 7: Âm và Dương), Thạch Đào đưa ra một công thức nói lên ông đã giải thoát cho những yếu tố tạo nên phong cảnh khỏi qui chế của những đồ vật được biểu thị như thế nào. Lần này ông không nói “vẽ núi” hay “vẽ nước” nữa theo kiểu bỏ ngữ đối tượng trực tiếp, mà ông nói “vẽ về núi” hay “vẽ về nước”^a: núi, nước hay cây hay người được đưa vào hội họa không phải như những hình dạng hay thực thể riêng, mà như những phương tiện – chỗ dựa cho sức căng mà họa sĩ có trách nhiệm khai thác theo những tình thái khác nhau; mối quan hệ từ đó trở đi không còn là quan hệ xác định nữa, mà ngược lại là quan hệ phi-thực thể hoá, có quyền năng truyền thông – lan toả, chỉ có hiệu ứng tạo sôi động rút từ lĩnh vực của mỗi yếu tố mới được coi trọng:

Vẽ về núi, điều đó đưa lại tâm linh;

Vẽ về nước, điều đó đưa lại chuyển động;

Vẽ về cây, điều đó đưa lại cuộc sống;

Vẽ về người, điều đó đưa lại sự vượt trội.

Dẫu cho đó là núi, nước, cây hay người, những thành phần của phong cảnh được vẽ không theo đặc tính của từng loại nhằm về một bản chất cốt yếu, mà được vẽ theo sức bật của sự phi vật chất hoá mà mỗi thành phần đạt được qua phương tiện riêng và trong mối quan hệ bổ sung với những thành phần khác : thay vì phục vụ mục tiêu biểu hiện, những thành phần ấy góp phần tạo nên sự sắp đặt cấu hình –tâm năng . Tôi cho rằng phong cảnh đối với nho sĩ Trung Hoa là

như vậy. Hoạ sĩ nhà nho này không mô tả cái cụ thể (tự nhiên-vật chất), mà vẽ những sự cụ thể hoá (gạn lọc – biến hoá); anh ta vẽ những véc-to sinh khí chứ không phải những đồ vật thấy được. Bởi lẽ, khi vẽ những yếu tố tạo nên phong cảnh, hoạ sĩ biểu đạt cái cộng hưởng bên trong của khí vận xuyên suốt những yếu tố ấy, mỗi yếu tố là một sự cá thể hoá; sự cộng hưởng này toát ra từ sức căng sự vật làm thoát ra từ nó một bề chiều tâm linh (tôi sẽ trở lại với điều này về sau).

2. Một tấm bản đồ trải rộng làm nền cho bức hoạ “Phúng dụ về hội hoạ” của Vermeer, rồi một chữ viết hoa có tính biểu trưng *DESCRIPTIO* (mô tả) chế ngự cả bức tranh dùng làm bài học cho hoạ sĩ. Thực tế một trong những yếu tố nối kết chặt chẽ nền hội hoạ Hà Lan và nghệ thuật mô tả, về phương diện phong cảnh, là mối quan hệ truyền thống giữa hội hoạ và ngành lập bản đồ. Những chuyên gia nghiên cứu thời kỳ đó cho ta biết rằng chưa bao giờ trong lịch sử hội hoạ, hai lĩnh vực trên đan chéo nhau đến vậy. Những nhà đồ hoạ cũng đồng thời là hoạ sĩ (ở thế trung gian có nghệ thuật của Goltzius), cũng vậy, khá nhiều hoạ sĩ không thờ ơ với kỹ thuật đo đạc đất đai. Từ *landschap* (phong cảnh) vừa chỉ cái gì mà nhà trắc địa xây dựng cũng như cái mà nghệ sĩ biểu thị; kỹ thuật *mapping* và vẽ hình cũng kết nối hai ngành trên. Trong những bức phong cảnh xây dựng theo lối bản đồ, nhà cửa, phố xá cùng các tháp chuông, cối xay gió, cây cối đến cả những nếp nhấp nhô nhỏ bé nhất của địa hình đều trở thành những điểm mốc tạo thành hình đồ của địa điểm và được vẽ rất tỉ mỉ. Bức tranh “phong cảnh” chỉ là bản sao chép lại của hình đồ trên.

Làm sao mà người ta không phát hiện được một đường ranh giới (giữa hội hoạ Phương Tây và Trung Hoa) ngay tại nguyên tắc nghệ thuật phong cảnh, khi mà một trong những biên khảo đầu tiên về hội hoạ ở Trung Quốc (Vương Vi, thế kỉ thứ V) chỉ ra rằng hoạ sĩ – nho sĩ xa lánh thẳng thừng việc biểu thị đồ hình, thay vì quan niệm hội hoạ như là giai đoạn tiếp theo việc mô tả địa chí-địa hình, anh ta khởi sự bằng việc tách biệt chúng (*L.B.*, tr. 585)? Để mào đầu, Vương Vi nói : Sai lầm của những kẻ làm hội hoạ là về cơ bản họ chỉ bận tâm đến “hình dạng và cách sắp xếp”, nói cách khác, họ chỉ bám vào cái cấu hình vật chất. Thế mà Cổ nhân quan niệm (đúng) rằng vẽ không phải là lập ra “một hình đồ đô thị và biên giới, phân biệt tỉnh, huyện, chỉ ra các chỗ lỗi lồm nhấp nhô, núi non, sông hồ”, tóm lại lập ra một bản đồ biểu thị một địa điểm nhất định thông qua các vị trí mốc của nó. Nếu làm như vậy thì buộc mình phải lệ thuộc vào những dữ liệu khô khan, có tính khách quan nhạt nhẽo, trong khi đó thiên hướng của hội hoạ về phong cảnh, từ nay trở đi ai cũng biết, là “bám rễ vào hình dạng” để mà “làm tan” trong đó cái tâm linh (sách đã dẫn). Lại nữa, vẽ phong cảnh theo kiểu bản đồ thì mắt nhìn bị hạn chế vào một chân trời riêng biệt, phong cảnh “bị đóng khung”, mất tính tổng thể chức năng làm cho nó tồn tại và không có chỗ cho những tương tác hoạt động tự do, những tương tác mà từ đó những “biến hoá” của phong cảnh bắt nguồn “theo mọi hướng”, ngang hay dọc. Rồi Vương Vi kết luận rằng cái làm cho bức tranh phong cảnh khác với bức hoạ đồ và làm cho tranh phong cảnh không “mô tả được”, dưới con mắt của người Trung Hoa, trước hết phong cảnh trong hội hoạ không giới hạn được: tranh phong cảnh mở

những hình dạng mơ hồ về phía vô tận và làm "lướt qua" nó một "bề chiều tâm linh". Hoặc giả nếu bút vẽ có "sao chép-mô tả" gì thì, như ta đã biết ở chương VIII, đó là "vật tạo ra cái Rỗng lớn nguyên lai" mà nó phải tái tạo. Như vậy, trên bề mặt chật hẹp của giấy vẽ, những ngọn núi đồ sộ sẽ được thể hiện theo kiểu sơ đồ qua những nét vẽ tối thiểu : một nét uốn cong tương ứng với ngọn Tống Sơn, cũng như một nét tài tình ứng với ngọn Hoa Sơn, những nét vẽ này về phong cảnh cũng có tính biểu đạt như những nét tạo nên nụ cười mà nhiều thành phần khác nhau của khuôn mặt tham gia phác thảo – "lông mày – trán – má – hàm" - những thành phần này để nụ cười bay bổng *xuyên qua chúng* như một sự biểu lộ. Trong quan niệm về khí của người Trung Hoa, một hiện tượng tồn tại không phải vì nó là sự vật, càng không phải là vật tự thân, mà do sức căng xuyên qua nó, rồi toát ra ; không có gì tự hạn chế trong sự cụ thể hoá của nó cả. Vương Vi (sách đã dẫn) kết luận rằng khi thấy « một tảng đá cô độc ở bờ biển làm xuất hiện cây lá xanh tươi », liệu ta cũng có thể nói tảng đá tung ra những đám mây được không ?

Cái sức căng năng lượng xuyên qua hình dạng là cái hoạ sĩ Trung Hoa muốn vẽ chứ không phải chỉ tái tạo lại hình thái của các đường viền. Sức căng ấy đến trước hết từ sự việc là phong cảnh được sinh ra trong sự thu nhỏ một chốn bao la (khái niệm về thế – *shi* đối với khái niệm hình – *xing*^b, xem Tông Bính, *L.B.*, tr. 583) ; cái phong cảnh mà hoạ sĩ Trung Hoa vẽ có tính vũ trụ. Hoặc giả nếu phong cảnh là một dạng đang có sức căng, thì theo nguyên văn lời của Thạch Đào, đó là "hình dạng – sức căng của chính Trời và Đất" đang ở trong sự bành trướng cao nhất (ch. 8 – ở đây tác giả chơi chữ trên

từ ex-tension = bành trướng, gồm ex tiền tố chỉ hướng ra ngoài và tension = sự căng-LND). Trời được đo bằng "độ cao" và "độ sáng" còn Đất được đo bằng "độ rộng" và "độ dày". Nếu hoạ sĩ không đưa được những tầm cỡ kép ấy vào tranh vẽ, anh ta sẽ không có thể làm cho phong cảnh biến thiên đến chỗ không thăm dò được (cách nói của Thạch Đào sát tới giới hạn của cái có thể diễn tả được : "anh ta sẽ không có thể biến - hoá cái không thăm dò được của phong cảnh"). Hoặc giả chính khi triển khai cái "bề chiều ấy của Trời" mà hoạ sĩ có thể biến hoá bề chiều tâm linh toát ra từ phong cảnh ; cũng như chính khi triển khai cái "tầm cỡ ấy của Đất" mà hoạ sĩ có thể làm cho khí vận lưu thông xuyên suốt qua các động mạch của bề nổi như "nhịp đập" trái tim vậy.

Nhưng một sức chứa như vậy, theo nghĩa một dung lượng vô hạn, từ đâu mà có trước khi có được quyền lực và khả năng ? Bởi lẽ một sự mệnh mông vô hạn, khó mà định được ranh giới, làm sao ta có thể đưa nó vào trong khuôn khổ chật hẹp của bức tranh ? Thạch Đào (sách đã dẫn) nói rằng cái mệnh mông của phong cảnh, cái mệnh mông của một lãnh thổ trải dài trên hàng ngàn lí, kể cả những đám mây trải dài trên hàng vạn lí, "những đỉnh núi này đến những đỉnh núi khác, những ngọn cây này đến những ngọn cây khác", nếu được nhìn ngó bằng cách dán mắt nhìn từng phần một thì ngay các vị tiên biết bay cũng không làm được. Nhưng "bằng cách thăm dò cái mệnh mông ấy bằng một nét bút", tôi có thể tìm cái hiện thân cho cái vô tận ấy và tham gia vào sự "tăng tiến - biến hoá" của thế gian chỉ qua nét vẽ ấy. Cần phải hiểu kỹ sự phân biệt này : phong cảnh là không bao quát được, dầu con mắt có nhìn kỹ đến mấy, nhưng nó lại "thăm dò được" bằng chỉ một nét vẽ. Chúng ta đã biết rằng cái nét bút đầu

tiên và duy nhất này dứt khoát không có giới hạn, vì nó tiếp tục mang trong mình tính trọn vẹn của Vốn phi biệt hoá, nơi khai sinh ra nó, và cũng vì ở cội nguồn của những sự cá thể hoá về sau làm cho nét vẽ có tính cách riêng, nét vẽ ấy vẫn chứa đựng mãi về sau tất cả những biến thiên có thể có, hoặc làm chúng tan biến trong sự thống nhất. Chính vì vậy mà nét bút đầu tiên ấy, một mình nó, sẽ "sánh ngang" với Trời Đất, có phần trong cái mệnh mông kia. Rồi cũng chính vì vậy, Thạch Đào nói một cách kiêu hãnh, một khi có được cái nét vẽ đầu tiên duy nhất ấy, tôi có thể từ bên trong phong cảnh, trong cùng một sức bật, mà "ém" vừa "hình dạng" vừa "tâm linh" vào phong cảnh sao cho giữa hình dạng và tâm linh không có sự gián đoạn nào^c.

3. Nhưng làm sao mà chuyển từ cái này đến cái kia, từ hình dạng đến tâm linh mà không rời bỏ tính vật chất của hình dạng để bước vào cái vô cùng của tâm linh, điều đó ắt phải gây rắc rối cho siêu hình học chữ sao ? Hoặc giả cái gì tạo nên "phong cảnh" rồi từ những hình dạng thấy được của phong cảnh toát ra và lan toả cái tâm linh, còn hình dạng do sức căng mà *biến thành* tâm linh ? Người hoạ sĩ Trung Hoa cho ta biết rằng cái "tâm linh" này vì không đòi hỏi một thế giới khác để tồn tại, cũng không để hiểu ngầm rằng nó thuộc vào một phần của thế giới, mà nó xuyên suốt qua thế giới và làm cho thế giới giao lưu về bên trong rồi giữ cho thế giới luôn tương hỗ; vì vậy mà những hình dạng của phong cảnh không chỉ mơ hồ mở ra về phía cái không thấy được qua những chỗ xa xôi thấp thoáng và qua tính vô ước của nét vẽ đầu tiên, nhưng chúng lại tự giải thoát cho nhau, cái này nhờ vào cái kia, khỏi sự vẫn đục vật thể hoá, cái này tháo gỡ cho cái kia bằng cách ứng đáp lại nó và kéo cái kia ra khỏi sự sa

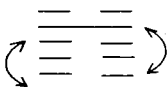
lầy; cuối cùng từ sự phân cực ấy mà năng lượng được sinh ra. Nói cách khác có tính kỹ thuật, sức căng giữa các hình dạng của phong cảnh không riêng vì chúng mang sự mệnh mông mà có, mà trước hết do những hình dạng ấy yêu cầu lẫn nhau, đáp ứng cho nhau và triển khai bằng đối lập – bổ sung, như việc vẽ những khóm cây đã chỉ ra. Vương Duy (thế kỉ thứ VIII) mỗi lần vẽ một tranh phong cảnh, không hề để tâm đến những sự vật thấy được ngoài bức tranh mình vẽ (*L.B.*, tr. 592). Nhưng vì những yếu tố của phong cảnh được sắp xếp qua sự kêu gọi của nó và chỉ tuân theo cái lô gích nội tại của việc vẽ, mọi thứ hoạt động mà không cần qui chiếu vào cái gì hết, mọi thứ tôn giá trị cho nhau, nét sau tôn giá trị cho nét trước. Nếu hoạ sĩ không biểu thị, không tái hiện cũng không đưa thế giới thực vào tranh, đó là vì hoạ sĩ chỉ cần tạo ra sự phân cực là coi như đủ để làm cho họa phẩm hiện ra như thế giới rồi. Ai cũng biết là chính sự phân cực âm/dương đã làm sản sinh "thế giới", "có thế giới".

Để cho mối quan hệ phát huy hiệu năng giữa các cực trong lòng phong cảnh và tạo ra khí thế làm cho thế giới căng và sôi động, Vương Duy đi theo một thứ lô gích kép mà vào thời sơ khai của văn minh Trung Hoa người ta đã đề xuất trong Kinh Dịch, liên quan đến một nét liền — và một nét gãy — —. Một khía cạnh của lô gích dành cho sự tăng cường của cùng một nét hay hào (chẳng hạn trong Kinh Dịch người ta nêu ra thái dương với hai nét liền == và thái âm với hai nét gãy = =). Như vậy theo Vương Duy thì "trên những tảng đá ven bờ thừa thớt", cần phải đặt thêm vào đó một "cây lạ": sự tăng cường này làm hiệu ứng mạnh hơn. Hoặc giả để vẽ sự yên tĩnh của phong cảnh, gây hiệu ứng nghỉ ngơi :

Bến dò ngang : chỉ cần cho nó yên tĩnh ;

Kẻ đến người đi : cần làm cho thưa thớt.

thì ta cần đến khía cạnh kia của lô gích : mỗi nét (hào) sẽ được ghép song song với nét đối lập (chẳng hạn trên hình trùng quái có sáu nét, nét âm hay dương của một quái sẽ có một nét “đối tác” trong quái kia: trong trùng quái TRUÂN dưới đây, từ dưới lên, nét 1 và 4, 2 và 5 là những nét đối tác:



Đọc không theo một chiều ngang nữa mà có thể theo chiều dọc:

Cái cầu	dưới đó	một con thuyền buồm	đứng lúc phải
	lướt		để nó vươn lên cao
↕	↕	↕	↕

Con thuyền	trên đó có	một ngư phủ	cần phải thấp và không
			chứa đồ công kênh.

Trên một mức độ lớn hơn, để cho một phong cảnh triển khai hoàn toàn sự phân cực, yếu tố làm cho phong cảnh năng động, cần thiết phải có mặt một bên là cái gần, cái thân thuộc và những gì nói lên sự hiện diện của con người : đường sá, làng mạc, bến đò; cùng lúc một bên là cái bất ngờ, cái lạ lùng và cái không thể nào thâm nhập được : những tảng đá ven bờ đổ nghiêng xuống, những rào chắn không thể vượt qua được.

Người ta dễ phạm sai lầm khi xếp tranh phong cảnh này vào phương thức kể chuyện – mô tả như các dịch giả của cuốn “Những bí quyết về hội họa” thường làm để kết nối câu nói sáng tạo theo hình tuyến, với sự tăng tiến theo đường cong trong môn tu từ học châu Âu. Bởi lẽ làm như vậy người ta để tuột mất cái nguyên lý về tạo lập và giao lưu khí năng từ đó mà xuất phát hơi thở của hội họa. “Biển hàng của một quán rượu treo cao trên đường cái. Cánh buồm của thuyền du khách thì hạ xuống”, người ta dịch câu ấy và nghĩ rằng đó là để biểu lộ một nét mỹ lệ⁵. Thế mà ta cần phải xem phong cảnh ấy như là do những cực cấu trúc nên để tạo ra một sự song song xuyên suốt, hai phát ngôn có những từ đối ứng với nhau từng cặp (còn cái *xuyên suốt* kia đúng là phương thức phi bản thể của câu văn cũng như của hội họa), sức căng giữa cái trên cao và cái hạ thấp, giữa cái động và cái bất động, giữa đất và nước, giữa đường và sông, giữa cái căng và cái nhấp nhô. Tôi dịch lại câu trên từng chữ (một cách năng động):

Biển hiệu quán hàng	cần phải	bên vệ đường	treo thật cao
↕	↕	↕	↕
cánh buồm thuyền du khách	đến lúc	gặp nước xiết	hạ thật thấp

Như vậy, ngay cả khi Thạch Đào nói rằng phong cảnh là “hình dạng-sức căng của Trời và Đất”, ta không nên hiểu điều đó theo phương thức mô tả, mà cần xem Trời và Đất như là hai khả năng được đưa vào phong cảnh, chúng đối lập nhưng bổ sung như thuận âm và thuận dương vậy (Càn và Khôn, hai trùng quái đầu tiên của Kinh Dịch ䷀ và ䷁),

từ đó không ngừng nảy sinh do tương hỗ những sự biến hoá tạo ra thế giới. Còn nếu những nét phong cảnh đối với ta có vẻ đơn nhất trong tổng thể, tạo nên “bầu không khí”, “cái cấu hình kiểu sơ đồ”, chúng không vì thế mà không có những sự phân cực được Thạch Đào phân tích thành những cặp song song (ch. 8). Chẳng hạn “bầu không khí” của phong cảnh, tức là cái “khí vận” của nó được sản sinh từ sự đối lập - bổ sung của gió và nước, của sáng và tối. Cũng vậy, “cách tổ chức kiểu sơ đồ” của phong cảnh (“cong”, “ngay”) được sinh ra từ sự đối lập - bổ sung của cái thưa và cái dày, giữa sâu và xa. Lại nữa, cái “nhịp” của phong cảnh được sinh ra từ sự đối lập - bổ sung giữa cái ngang và đứng, giữa cái chìm và cái nổi. Hoặc giả cái “tập trung tâm linh” của phong cảnh sinh ra từ sự đối lập-bổ sung giữa cái âm và cái dương, giữa cái nhạt và cái đậm. Còn cái “kết nối” của phong cảnh sinh ra từ sự đối lập-bổ sung giữa nước và mây, của tụ và của tán. Cuối cùng, cái “mở ra-khép lại” của phong cảnh – ta nhớ lại rằng phong cảnh diễn ra một cách năng động bằng tiến thoái liên tục – sinh ra từ sự đối lập-bổ sung giữa “nếp mình” và “tung ra”, giữa “hút” và “đẩy” v.v... Một cách tổng thể hơn, đáp lại cái cao xa và sáng chói của Trời ta có cái dày và cái rộng lớn của Đất; cũng vậy, ứng với mây và gió trên trời thì có đá và nước dưới đất (đá thường được gọi là “rễ” của mây): những vật đầu là nhân tố “có tính cuốn hút”, những vật thứ hai là nhân tố “có tính khát vọng”.

Tôi không thấy làm sao người ta có thể quan niệm một cách hệ thống hơn cái mà tôi đã có lần gọi, nhân bàn về các cây chụm lại thành khóm, là bộ sậu khí năng làm cho phong cảnh có nhịp thở và làm cho nó sống động. Ngay đối với những phần tử tượng hình nhất của phong cảnh mà người ta tin là đồng nhất, Thạch Đào khuyên ta nên gắng tìm ra một

đường nứt rạn, chứng tỏ có yếu tố này đối lập với yếu tố kia tại đó – nơi phân bố của âm dương – rồi do đối lập – ghép đôi mà giữa chúng có sức căng. Chẳng hạn, trong việc “rút ngắn” đơn giản và trong quá trình cô đọng hiệu ứng (ch. 11), nếu ta vẽ các cây đứng thẳng, các tảng đá có phần nghiêng và ngược lại: đó không phải vì về tự nhiên hay hình thái cái này thẳng hay nghiêng hơn cái kia, mà điều cần thiết là vị trí tương đối của chúng phải ứng với nhau theo kiểu đối lập. Hoặc giả người ta tách phần trước phong cảnh với phần sau, phần “sàn diễn” với phần núi, và thế là trong khi một trong hai phần sẽ tỏ ra cũ kỹ – mùa đông giá lạnh, phần kia sẽ tỏ ra tươi mát sắc xuân: cái dương đối lập triệt để với cái âm (theo như các hình 11 và 12 thể hiện các trùng quái Tiến và Thoái trong Kinh Dịch ☰☷ và ☷☰).

Hoặc giả, trong khi núi trống vắng và chìm trong mơ hồ, không có bóng một thứ thảo mộc nào, ta cần thêm thắt vào chỗ này chỗ kia cạnh núi những cây liễu thưa thớt, hay vài cây tre non, một cái cầu nhỏ, một túp lều tranh. Như vậy, trong lòng cái *âm* bao phủ mặt đất khi thời tiết còn băng giá, đã lộ ra với vài dấu hiệu của sự sống, sự tái hồi của *dương* (☰☷ trùng quái Phục – *Fu* chỉ sự tái hồi).

Người ta sẽ kiểm nghiệm xem việc thực thi hội họa lệ thuộc biết bao nhiêu vào cái mà tôi không dám gọi là tu từ học (vì khái niệm này quá chật hẹp và quá châu Âu) nhưng cứ cho là vào một hình thức, vừa có tính ngôn ngữ vừa thuộc ngữ nghĩa, đó là cái mà ta qui ước gọi là cấu trúc song hành trong tiếng Hán. Hay có lẽ ta cũng cần đi ngược lên cội nguồn của quá trình hình thành sự biểu đạt bằng lời (thành câu hay thành tranh vẽ) để xem xét ngay cấu trúc của tiếng nói và ngữ pháp của tiếng nói ấy. Ở châu Âu Alberti đã khuyên ta

rành rọt như vậy và sau đó các nhà lí luận khác góp phần soi sáng thêm (Michael Baxandall, Jean-Louis Schefer và nhiều người khác). Bởi lẽ, Alberti nói, những người dạy viết dạy trước hết các yếu tố chữ cái, sau đó dạy cách ghép các âm tiết, tiếp đến là từ và cụm từ – tất nhiên điều này chỉ đúng cho trường hợp các ngôn ngữ dùng bảng chữ cái khác hẳn với ngôn ngữ tượng hình của tiếng Hán – họa sĩ cũng vậy, phải đi dần từ điểm đến đường rồi từ đường đến bề mặt, sau đó ghép các bề mặt lại thành chi, rồi chi thành thể và từ thể đến “truyện”, đây là lúc nghệ thuật vẽ đạt tới chỗ cao nhất. Ngoài phạm vi hình thái học các bề mặt, sự tạo hình, dầu ở cấp độ chi hay thể, phải tuân thủ những qui tắc hợp giống, hợp màu sắc và phụ thuộc vào chức năng đảm nhiệm trong hành động. Điều đó cũng tương tự như danh từ, tính từ, động từ của một câu Latinh phải tuân thủ cú pháp khi biến hình biến cách. Rồi các thể tự chúng hình thành với nhau một cách tu từ theo những nguyên tắc *dôi dào* và *đa dạng*, hai cái bù trừ cho nhau (*copia-varietas*) nhằm gây xúc cảm và quyến rũ (*move-re-delectare*) để tạo ra một truyện kể.

Thế mà ta phải lường được tính song hành giữ một vai trò có tính cấu trúc mạnh mẽ trong nghệ thuật sáng tạo ở Trung Hoa, ít ra là người ta hiểu rằng tính song hành ấy, trong hội họa cũng như trong ngôn ngữ, không bó hẹp vào những hiệu ứng cân bằng và phản đề, đặt liền kề, tương phản hay bù trừ (mà tu từ học nhân văn đều biết đến trong thời kỳ hùng biện hay nền hội họa Alberti với những dàn dựng ánh sáng và bóng tối và sự phản xạ các màu). Nhưng tính song hành khi triển khai các cực của nó thông qua đối lập-bổ sung, một cực chỉ có thể xuất hiện và tồn tại *trong mối tương quan* với cực

kia, tạo ra một cấu trúc hữu cơ và có tính chức năng, tự thoả mãn, qua đó một thế giới được nảy sinh. Thay vì lấy nguồn cảm hứng từ mối tương quan toàn thể/bộ phận, cái tạo nên ngành hình thái học châu Âu, đi từ chữ cái đến từ (trong ngữ pháp) hay từ nguyên tử đến vật thể (trong vật lý), hay từ điểm đến bề mặt rồi từ bề mặt đến hình (trong hội hoạ), người hoạ sĩ Trung Hoa sáng tác một cách đối ngẫu và năng động : không phải theo “phép đối xứng” – một thuật ngữ Hy Lạp cổ chỉ sự phụ thuộc của tính hài hoà vào hai thao tác cơ bản phân tích tổng hợp, mà theo một lô gích điều chỉnh và lưu thông (của cái thở), cái tạo ra hội hoạ cũng như tạo ra thế giới thông qua năng lượng.

4. Đối với hoạ sĩ Trung Hoa, mỗi phần tử của phong cảnh không những phụ thuộc các phần tử khác qua sự phối hợp, kể cả hấp dẫn nhau theo luật tương đồng như ta chờ đợi trong mọi lĩnh vực sáng tạo, mà nó chỉ có thể tồn tại trong mối tương quan với phần tử khác, cũng như trong lĩnh vực sự sống, sự hít vào phụ thuộc ngay từ đầu vào sự thở ra và ngược lại. Đối với hoạ sĩ Trung Hoa, bản chất của từng phần tử được hình thành qua những mối quan hệ nội tại chứ không phải gì khác, y như ở Trung Quốc người ta gọi “sự vật” là “đồng tây” (*dong xi*), gọi “phong cảnh là “cao thấp”, “động tĩnh”, “sơn thủy”. Người hoạ sĩ Trung Hoa, ít ra là hoạ sĩ – nhà nho, tức là người có ý thức về những yêu cầu của tư duy, không thiên về mô tả. Bởi lẽ mô tả dẫn theo việc tái tạo hết mọi khía cạnh của một vật, theo bước đi của nó từ đầu đến cuối của sự phát triển, và muốn làm được điều đó phải tách vật ấy ra tạm thời khỏi các vật khác rồi cho nó một sự tồn tại độc lập – bằng xương bằng thịt, bằng sứ hay bằng nhung – rồi cùng sống

khép kín với nó trong bí mật. Đối với cái tự thân khả dĩ nào đó, nơi sinh ra niềm tiếc nuối cái chính mình, nơi mất người hoạ sĩ thăm dò đến cõi xa, liệu không còn gì nữa về bản chất hay tính chất các vật thể, nhưng hoạ sĩ có sứ mệnh đưa nó trở lại ánh sáng và bộc lộ nó khi hoạ sĩ từ phía bên kia về bề ngoài trở về, như từ một thế giới khác trở về chăng? Hoặc giả, ta hãy trở lại với những cái đã giúp ích ta làm điểm xuất phát, liệu có một thứ bản chất của cây chẳng hạn, cả ở trong thân hình sẵn sùì cắm thẳng xuống đất, trong đó ấp ủ một khoảng thời gian, lẫn trong sự đậm đặc tối tăm của chất liệu và trong sự triển khai dài dặc theo hình trụ? Hoặc giả nếu ta quyết định xếp những tính chất thứ yếu vào cái bên ngoài thì những thuộc tính khác, liệu chúng còn có quyền *cơ hữu*, hay liệu chúng có bên dưới chúng một thứ thực thể (*sub-stance* = cái nằm dưới), rồi cái thực thể này, khi làm chỗ dựa cho đối tượng, liệu có tạo ra một quan niệm tiên thiên, “quan niệm gốc” như Kant từng nói, cho tư duy hay không? (*)

Khi chàng hoạ sĩ trẻ mà Kinh Hạo (thế kỉ thứ X) đề cập tới ngay đầu sách của mình (*T.H.L.*, tr. 250) theo một con đường khúc khuỷu rồi đi xuyên qua chiếc cổng lớn cao bằng

(*) Chính chỗ này làm nền hội hoạ-tư duy Trung Hoa thực sự lay chuyển tận gốc nền móng của lô gích châu Âu: “[.....] nếu bạn loại bỏ tất cả những tính chất mà kinh nghiệm dạy cho bạn ra khỏi quan niệm có tính kinh nghiệm về mọi vật hữu thể hay vô thể, bạn không thể loại bỏ tính chất theo đó bạn quan niệm vật như là *thực thể* hay *nội tại* đối với thực thể” (*Phê phán lí trí thuần túy*, Dẫn nhập, ch. 2). Đối với Kant, tính nội tại và thực thể, bất chấp sự phê phán của ông chống lại siêu hình học, thuộc về những phạm trù của lí trí và do đó, chúng là những quan niệm phổ quát và tất yếu của tinh thần; thế mà sự thích đáng của chúng bị tiêu tan trong tư duy Trung Hoa về “vật” (“đông – tây”) và về phong cảnh – và tôi tin rằng đây là điểm then chốt của triết học.

đá và chìm sâu vào một cảnh đầy sương mù, chỉ thấy thấp thoáng vài cây thông già cỗi, đó không phải cái sẵn sùì, cái đặc cứng, cái bất khả thâm nhập, cái đậm đặc coi như đáng dấp và đặc tính của cây mà hoạ sĩ trẻ muốn biểu đạt nhân cuộc gặp gỡ này với cây. Đó thậm chí cũng không phải cái gì tạo ra vật chất, một loại “chất gỗ” (*hulé*). Nhưng có một cây thông to hơn thoát tiên làm anh ta dừng lại vì thấy thân cây có lớp da già đầy vảy cứng, “cưỡi lên không”, mọc vút lên theo hình xoắn ốc, dường như “tựa vào giải ngân hà vậy”. Đây lại một lần nữa cái “sức bật xuyên qua hình dạng” (thế – *shi*^d), gợi lên “thân hình duỗi ra của một con rồng” mà hoạ sĩ trẻ muốn nắm bắt. Còn những cây xung quanh đó lập tức tổ chức lại dưới mắt anh ta theo nhiều sự phân cực khác nhau: “hoặc” bộ rễ ngoằn ngoèo của chúng lộ ra trên mặt đất, “hoặc” chúng nằm nghiêng chặn cả một dòng nước lớn. Hoặc cong hoặc thẳng, ngang hay đứng, đất hay nước...; tính song hành trong câu, đối lập với nhau và đối ngẫu một cách hệ thống, bắt đầu tạo ra một thế giới:

*Treo lơ lửng trên bờ – cuộn tròn lại ngoài bến
cán nát rêu – xẻ tan đá.*

Hôm sau hoạ sĩ trẻ trở lại để vẽ, tôi không tin rằng anh ta sẽ vẽ đúng như tự nhiên như người ta giả định⁶, mà đúng hơn là để nắm bắt vô số dạng thức (“muôn vản”) sống động. “Chân lí” mà anh ta đạt được hoàn toàn không phải là chân lí của sự vẽ cho giống với mô hình, mà theo tác giả sách khảo cứu thì chân lí đó đến từ việc “năng lượng sống nở rộ đồng thời với tính vật thể” và chạy xuyên qua tính vật thể ấy. Chúng ta đã biết rằng không có điều nói trên, một khi không có khí vận thì hình dạng coi như hiện tượng sẽ chết.

Về sau trong những cuốn khảo cứu có tính kỹ thuật nhiều hơn, việc vẽ cây thuộc về những bài học đầu, bởi vì cấu trúc của cây tiêu biểu trong việc tạo thành các phân cực và người học dễ dàng làm căng hình dạng (*). Những phân cực này tạo ra sức bật và khát vọng nên đối với cây, chúng là những phân cực kiểu “dày”/”thưa” (“rậm” và “lác đác”: “nếu phía trên mà rậm thì phía dưới phải lác đác”, còn “nếu bên trái mà thưa thì bên phải phải dày” vv. Phương Huân, tr. 44-50); hoặc “nhô ra”/”thụt vào”, “rỗng”/”đầy”, “đều”/”không đều”, “chu đáo”/”cẩu thả”; hoặc giả “thẳng”/”cong” (về thân cây), “nhạt”/”đậm” (khi nhìn vào lá cây), “ngóc lên”/”cụp xuống” (về cành cây có hai kiểu : ngóc lên như sừng nai và cụp xuống như càng cua). Cũng vậy, khi ta bắt đầu vẽ hai cây trong một khóm, ta cần để một cây đâm sâu xuống đất còn cây kia chọc thẳng lên trời cao, một cây thì thẳng còn cây kia thì cong queo, một cây nghiêng về trái còn cây kia nghiêng về phải, một cây có ngọn phẳng còn cây kia có đỉnh nhọn, một cây có rễ còn cây kia thì không, ngay hai rễ kia thì một cái cao một cái thấp (Cung Hiên – Gong Xian, C.K., tr.161). Người ta có thể nghĩ rằng những qui trình tạo ra tính đối lập-bổ sung kia thuộc về một kỹ thuật khá máy móc, nếu người ta

(*) Quả thực việc vẽ cây về mặt cấu trúc liên quan đến thể hiện sự luân phiên. Cây hoặc hình cây triển khai khởi thủy (và nội tại) theo phân cực chính là điểm phân biệt với “sự vận động” giản đơn nâng nghệ thuật biểu hiện của Alberti lên tầm cao: “Cần làm sao để cành cây gập cong uốn éo khi thì lên cao, khi thì xuống thấp, khi thì nhô ra, khi thì thụt vào, chúng phải cong queo như dây thừng” (*De pictura*, II, 45). Alberti chẳng thấy quan tâm gì đến việc nhóm cây lại thành cụm, việc này là chủ đề ưu tiên đối với họa sĩ Trung Hoa vì nó tạo ra sự đối lập-bổ sung.

không hiểu rằng kỹ thuật ấy nằm trong một thứ ngữ pháp thực sự (về tính song hành và tính phân cực), và theo đó, trong mỗi hình vẽ ta cần mở lối cho cái thở bằng một sự luân phiên tạo sức sống động cho thế giới. Như chúng ta đã thấy, trong việc vẽ các khóm cây, nếu người ta dẫn cận kề đến mức phải vẽ những cành khô, và lời dẫn không thể xem là thứ yếu vì không bao giờ người ta quên nó, đó là vì những cành khô tạo ra khoảng thông thoáng làm cho sức sống “giao lưu”, cũng như tạo ra khoảng trống tương tác với cái “đầy” và làm căng cái đầy.

Chính là “theo sức căng trong hình dạng” mà người ta có được “hình dạng-hiện tượng”^c (tuỳ thế thủ tượng-*sui shi qu xiang*), đó là câu kết luận có tính lô gích. Hoặc giả, cái viễn cảnh do hội hoạ Trung Hoa khai triển có tính năng lượng nhiều hơn là tính cảm thụ-mô tả, hội hoạ Trung Hoa cần đến nguyên tắc vận động linh hoạt hơn là biểu hiện, những điều ấy người ta còn thấy rõ khi nền hội hoạ ấy kết hợp vào những khía cạnh sáng tạo của nó một khái niệm cổ về nguyên tắc cơ giới (hay là máy khởi động : cơ-*ji*^f). Trong tư duy Trung Hoa cổ, đặc biệt là trong cuốn *Trang Tử*, cái nguyên tắc cơ giới ấy đánh dấu điểm xuất phát cho sinh linh (xem phần cuối của chương “Chí lạc” -*Zhi Le*, tr. 625). Cái xung động cơ giới đến từ sinh khí hơi thở (khí cơ-*qi ji*^g ; xem Jiang He, C.K., tr. 316) là xung động mà nhờ đó hoạ sĩ cầm bút được thanh thoát, làm cho bút lui tới nhẹ nhàng, đến mức “nơi nào anh ta có sức mạnh” thì đúng là “nơi anh ta không hao phí sức lực gì hết” (Phương Huân, tr. 73). Hoạ sĩ phải luôn canh chừng đừng để cho bị trở ngại, làm sao mà nhờ có đà trên, rút được từ các hình dạng những phương tiện năng lượng-tâm linh của chúng tạo ra cuộc sống và vận động, thay vì “bị kẹt” hay sa lầy vào

những “vết” vật chất sờ mó được (sách đã dẫn, tr. 17, 69). Cái năng động của hình vẽ đang triển khai tự do sẽ biến thành cái năng động của hiệu ứng phát ra lợi ích: bởi lẽ nói một cách tổng quát, thành tựu của hội hoạ từ đâu đến, nếu không nhờ vào những luân phiên-biến hoá qua đó mà nó hoàn thành, khi cây bút vẽ chưa bị ức chế, cái “thúc dục gây ra hấp dẫn” (cơ xu-ji qu^h, sách đã dẫn, tr. 28) không ngừng tự nó biến thiên, triển khai ra mọi phía, và như vậy khó mà “định vị được” cũng không “gán vào” một hiệu ứng riêng (*động tình biến hoá, cơ xu vô phương*)? Ở đây khái niệm về một nguyên tắc cơ giới trong hội hoạ tiến gần đến khái niệm vị thế của sức căng năng lượng, được đưa ra vào đầu sách, thậm chí theo tôi chúng còn có nghĩa như nhau nữa, vì điều được làm sáng tỏ ở đây là khía cạnh nhất quán giao lưu cũng như vị thế ma trận của động cơ thúc đẩy. Vẫn theo nhà lí luận trên, người không tin vào tính tự phát hoàn toàn của qui trình vẽ, khi người ta sáng tác một hoạ phẩm, hễ nơi nào có sự cần cù, nơi đó sẽ có luật này luật kia; nhưng khi tác phẩm hoàn thành, người ta chỉ thấy có một vị thế duy nhất (hay ma trận) của sự biến hoá (bằng biến hoá : hoá cơ-hua j^l). Theo dõi kỹ cái mà khái niệm phát huy năng động nối tiếp trong suốt quá trình vẽ, người ta sẽ nhận thấy dễ dàng rằng giữa hơi thở của hoạ sĩ đang mãi miết vẽ và cái cấu hình năng lượng mà hoạ phẩm đạt tới, cây bút vẽ không đơn giản là công cụ tạo nên hình dạng, mà trước hết là con kênh chuyển vận năng lượng. Vì vậy hội hoạ Trung Hoa được quan niệm theo qui trình điều khiển bút vẽ hơn là mối tương quan với tính cảm nhận hình dạng.

XIII

MỤC VÀ BÚT, HÌNH DẠNG VÀ MÀU SẮC

1. Tập khảo cứu này nói về hội hoạ, thì rõ ràng đáng ra tôi phải bắt đầu từ hội hoạ. Đáng ra tôi phải xuất phát một cách lô gích từ những gì cung cấp cho hội hoạ khả năng kỹ thuật và chất liệu màu sắc. Cần nhắc lại rằng hội hoạ châu Âu chưa bao giờ từ bỏ màu sắc, mà ngược lại không ngừng mơ tưởng tìm kiếm màu sắc mới. Người ta trông chờ những màu sắc chưa hề biết xuất hiện từ đáy những chiếc cối pha màu, hết như người ta trông chờ khám phá ra những vì sao mới hay đi vào những thế giới khác lạ để thăm dò một cách say sưa những điều bí hiểm và khám phá một cách hệ thống những hiệu ứng (*). Cũng cần nhắc thêm rằng hội hoạ châu Âu rất gắn bó với độ dày và độ đậm đặc của chất liệu màu (chất phủ lên bề mặt: đặc biệt là sơn dầu, còn màu nước chỉ là chất thứ yếu). Nhờ chất liệu như vậy mà hoạ phẩm có tính vật chất vững chắc và cho ta hiệu ứng về sự hiện diện và độ đậm đặc của những vật thể được biểu hiện. Đối lại, nếu những khảo luận Trung Hoa đầu tiên còn xem hội hoạ như là liên kết giữa

(*) “Dầu sao, trước khi nhắm mắt, tôi muốn đoán thử xem màu sắc là gì...”
(Picasso, Bàn về nghệ thuật, sách đã dẫn, tr. 136).

hình dạng và màu sắc (Tông Bính, thế kỉ IV-V: “viết hình dạng từ hình dạng, vẽ màu sắc từ màu sắc”, *L.B.*, tr. 583); hoặc giả nếu nguyên tắc thứ ba và thứ tư trong sáu nguyên tắc còn lần lượt xem xét hai yếu tố trên, ta biết rằng kể từ đời Đường trở đi, vào các thế kỉ VIII-IX, khi thiên hướng nho sĩ của hội hoạ đã được khẳng định, thì chỉ có tranh “thuỷ mặc” trước hết trong lĩnh vực phong cảnh, “được xem như thuộc đẳng cấp cao” (Vương Duy, *L.B.*, tr. 592). Những người sống trong thời kỳ đó có ý thức về sự chuyển hoá quyết định ấy. Theo Kinh Hạo thì nếu “nguyên tắc dùng màu sắc” theo từng “loại sự vật” đã được Thời Cổ nắm bắt thành thạo, thì “những thứ mờ mờ bằng mực pha loãng trong nước” và hiệu ứng “mây mù” của chúng “đang trỗi dậy trong triều đại ngày nay” (Kinh Hạo, *T.H.L.*, tr.257). Quả vậy, chỉ có thuỷ mặc và chỉ mỗi trò thay đổi từ nhạt qua đậm, từ khô đến ướt, “giữa cái có và cái không có” mà Nho sĩ Trung Hoa sử dụng để biểu hiện tính mơ hồ của sự vật đang trên đà xuất hiện hay tan biến. Bởi lẽ, những sự vật này nảy sinh từ sự thấm mực dần dần trên lụa hay trên giấy, sẽ lan toả như hơi sương và tạo thành quầng giữ cho sự vật mơ hồ. Về sau, trong những biên khảo có tính kỹ thuật, người ta kê ra sáu “màu” (của mực), nhưng thực tế đó là “đen”, “trắng”, “khô”, “ướt”, “sệt”, “lỏng” (Đường Đái, *C.K.*, tr. 242. Hay có thể nói chỉ có năm màu cho nhất quán với các bộ “ngũ” khác, với màu trắng coi như màu nghịch). Ba cặp trên tạo nên những đối lập-bổ sung cái này làm nảy sinh cái kia và ngược lại. Những cặp đối lập - bổ sung ấy, do sự luân phiên giữa các cực mà làm cho tính cách của khí vận khi thì đông tụ, khi thì tản đục và có tính vật chất, khi thì ngược lại được gạn lọc kỹ, bay bổng và sinh động hơn. Khí vận ấy không ngừng thực tại hoá để tạo thành vật

thể và sinh linh : tùy theo cách pha mực mà các hình mờ mờ kia làm cho vạn vật và sinh linh tiến hoá, qua những bước chuyển tiếp liên tục, từ sự cụ thể vật chất đến bề chiều tâm linh.

Lại một lần nữa, nảy sinh một sự cách biệt nhưng đây là cách biệt kỹ thuật làm cho ta thấy thấp thoáng trước mắt sự hiển nhiên của bản chất hội hoạ. Mực không có nghĩa là màu, ngay cả khi mực tạo ra hình mờ; cũng vậy, *song song* với mực, bút vẽ không phải là hình dạng, dù nó dùng để tạo ra hình dạng. Việc ở Trung Quốc, trong các Nghệ thuật vẽ, chính cây bút, chứ không phải là hình dạng, được gọi tên đối diện với mực và tạo với mực một bộ đôi bút – mực (*bi mo*^a) khẳng định rằng – bằng một cách khác nếu cần – hội hoạ Trung Hoa được quan niệm càng ngày càng rạch ròi không như một thao tác biểu thị, đưa hình dạng nhất định của hình mẫu lên tranh, mà như một thao tác thực tại hoá và tạo sinh trong đó tính cách của qui trình biệt hoá áp đảo, xuất phát từ vốn phi biệt hoá, ở đây là từ lụa hay giấy, còn bút vẽ là kẻ phát ngôn chứ không còn là công cụ nữa. Ta tìm thấy trong những sách khảo luận Trung Hoa những câu nói được nhắc đi nhắc lại nhiều lần: bút vẽ “âm thầm hoà hợp” với “sáng tạo-biến hoá”, nó có cùng “nguyên tắc cơ giới” (cơ – *ji*^b) với đạo (*tao*), con đường. Chính trong hoạt động bút vẽ ẩn náu muôn vàn hiện tượng, cũng trong sự tiến hoá của nó mà trên một bề mặt chật hẹp của tranh vẽ, ta quán xuyến cả những không gian mệnh mông (Hàn Chuyết, C.K., tr.43). Theo cách đó, bút vẽ đúng là con kênh chuyển tải nhịp sống từ nơi hun đúc bên trong, “quả tim” của hoạ sĩ, ra đến cánh tay cho đến khi bắt gặp những chất liệu có tính phản ứng như mực và giấy. Bút vẽ, ống dẫn

khí năng, làm cho hội hoạ tự triển khai theo một qui trình tiếp nhận theo lối dây chuyền: nét vẽ “tiếp nhận” mực, mực “tiếp nhận” bút, bút “tiếp nhận” nắm tay còn nắm tay “tiếp nhận” tâm-linh – “cũng giống như Trời đề xuất sáng kiến còn Đất thực hiện” (Thạch Đào, ch. 4). Tất cả đều là tác nhân tiếp sức cho nhau; rồi từ tác nhân này đến tác nhân kia, mối quan hệ tạo sinh do phân cực nối Trời với Đất, một cái làm cho thai nghén, cái kia sinh đẻ, cứ thế lặp lại theo các véc-tơ liên tiếp. Cái thứ nhất, như Trời chẳng hạn, triển khai sức mạnh ảnh hưởng và sức bật (cái *duong*); còn cái kia như Đất chẳng hạn, bước tiếp theo, mở mình ra trên đường đi, dẫn tới nơi thực tại hoá và cụ thể hoá hơn.

Cái bút vẽ tạo ra hình dạng là cái có liên quan ở đây chứ không phải chính bản thân hình dạng vừa thực thể vừa thực chất, điều đó khẳng định cái mà thoát tiên có lẽ người ta cho là khó tin: hội hoạ Trung Hoa không có khát vọng tái tạo hình dạng, mà cứ để cho hình dạng theo nguyên mẫu mà chủ trì được mọi sự thăng tiến có thể xảy ra qua sự hoàn thiện của chúng; hoặc người ta khám phá các hình dạng và xác định chúng theo kinh nghiệm bằng sự thẩm tra bằng mắt và tùy thuộc sự chọn lựa cách xét đoán (theo sự cân bằng lớn của triết học châu Âu liên quan tới cái *idea* mà Panofsky đã vạch ra). Một Hình Dạng lí tưởng, *eidos*, không tồn tại để toả sáng trên bầu trời trí năng và khi nghệ thuật tham gia vào đó thì sẽ đạt tới Cái Đẹp (Plotin). Ngay cả hình dạng nhất định cũng không có, hình dạng mà con mắt hoạ sĩ kiên nhẫn tìm kiếm phát hiện để rút nó ra từ chỗ bất định của sự vật và để làm cho nó thành đối tượng cảm nhận. Từ “forme” (tiếng Pháp) chuyển sang tiếng Hoa có nghĩa là hình (*xing*), vừa danh từ

vừa động từ, vì thế sẽ không có hình dạng có sẵn theo nghĩa bản thể mà chỉ có những hiện tượng đang biến hoá (*en transformation*) và những hiện tượng do biến hoá mà có (*de transformation*), hình dạng không tách rời khỏi quá trình thăng giáng của nó: “về phía nguồn” của hình dạng là vốn phi biệt hoá-vô hình, “về phía dưới” là cái cụ thể trở thành hữu hình khi cá thể hoá (Kinh Dịch, Hệ từ, A, 12). Hoạ sĩ Trung Hoa vẽ phong cảnh, đúng hơn là sự vận động không ngừng đổi thay của bút vẽ cứ tiếp cận với hình dạng qua những bước chuyển tiếp không ngừng. Vì vậy khi Thạch Đào viết theo kiểu định nghĩa rằng hội hoạ là cái “hình thành trời đất và vạn vật^d” (*phú hoạ giả, hình thiên địa vạn vật giả dã* -ch.2), ta cần phải hiểu một cách rõ ràng : ông ta không chỉ nói, thậm chí không nói rằng hội hoạ “xác định tính chất về hình dạng cho toàn bộ các bản thể trong Vũ trụ”, như người ta đã dịch theo kiểu bản thể học và dường như hình dạng đã có sẵn từ trước (Ryckmans, tr. 29), mà ông ta nói theo sát nghĩa từng chữ , bởi chữ *hình* ở đây là động từ, như vậy hội hoạ “tạo ra” trời-đất và vạn vật, tức là hội hoạ có khả năng sinh sản, làm sao để vừa cho trời-đất vạn vật hình dạng qua những đường nét. đồng thời truyền cho chúng linh hồn bằng cách thổi vào đường nét năng lượng vũ trụ (tác giả chơi chữ : *forme* là hình dạng, *in-forme* -vô dạng có nghĩa là thông tin, tức là truyền linh hồn, LND).

Thế mà, nếu có cái gì đó ăn sâu vào nền tảng của quan niệm châu Âu về hội hoạ khiến nó bị bó tay không tháo gỡ được, thậm chí không bao giờ nghĩ đến tháo gỡ, ngay trong những lúc hoang mang dao động nhất, đó là việc định nghĩa hội hoạ bằng hình dạng và màu sắc. Đương nhiên đây là vấn

đề truyền thống, không phải vì định nghĩa ấy nằm trong một sự tiến hoá liên tục kiểu mẫu, mà do giọng nói dứt khoát, không cho phép ai được hoài nghi, coi như chuyện đã rồi. Aristote đề xuất : qua các hình dạng và các màu sắc, *schema-chroma*, hoạt động mô phỏng của hội hoạ được xác lập (Thi luận, 47a). Người hoạ sĩ hiện đại còn đi xa hơn thế nữa với cách phát biểu có tính hạn chế mình vào một phạm vi nhất định : “ Hoạ sĩ chỉ sử dụng những phương tiện của hội hoạ mà thôi: Hình dạng và Màu sắc ” (Kandinsky). Hoặc như cách nói của Braque (trở lại cội nguồn hình thành sự sáng tạo hình ảnh): “hoạ sĩ tư duy bằng hình dạng và màu sắc”¹.

Hoặc giả nếu có ai thấy có điều nghi ngờ hay nứt rạn trong định nghĩa trên, qua chỗ nứt rạn ấy mà len lỏi được lịch sử, những chỗ hoài nghi rạn nứt ấy chỉ liên quan tới loại hình quan hệ, quan hệ phụ thuộc hay quan hệ giải thoát, mối quan hệ nối kết hình dạng và màu sắc. Vì hình dạng là sản phẩm của trí năng, trong khi màu sắc chuyện trò thẳng với cảm giác, người ta tin chắc rằng quan niệm cổ điển đặt màu sắc lệ thuộc vào hình dạng. Do đó hội hoạ là thành phần của các “nghệ thuật tạo hình”, các môn nghệ thuật về khối nổi và đường viền, cái Hình Vẽ đầy quyền uy ngự trị trên các khối nổi và đường viền ấy, buộc chúng phải tuân thủ kỉ luật nghiêm khắc dựa trên toán học. Thậm chí Plotin còn đi đến cùng trong việc làm tan biến màu sắc vào hình dạng khi ông ta có ý tưởng, khá tài tình trong sự triệt để, rằng màu sắc cũng có được “cái đẹp giản dị” của nó nhờ dựa vào một hình dạng chế ngự được bóng tối phủ lên chất liệu (*Enneades*, I, 6, Ch. 3). Những NGƯỜI HIỆN ĐẠI thì theo chiều ngược lại- và chính một phần vì thế mà họ là người hiện đại – giải thoát màu sắc khỏi hình dạng, thậm chí còn cho màu sắc át cả hình

dạng : một mùa hè tươi đẹp, trước ánh sáng lung linh của mặt trời rơi trên Địa Trung Hải, phái Hoang dã (Les Fauves) tụ tập thành lễ hội vui mừng loan báo sự giải thoát ấy (nhưng cũng lúc ấy phái lập thể đã nổi hời còi lập lại trật tự cho Hình dạng). Bởi lẽ, ngược lại với bản chất trừu tượng của hình dạng, màu sắc được sinh ra từ vật chất, có sức mạnh trực tiếp ngay cho sự phản ứng, và chính vì vậy mà nó là nguồn gốc chủ yếu của cảm xúc và rung động, chính màu sắc là cái có khả năng đặt linh hồn con người vào khí vận qua con đường trực giác (Kandinsky). Trừ trường hợp ngược lại, khi màu sắc, như trường hợp trực giác nêu trên, còn trừu tượng hơn cả hình dạng thì sao? Dầu sao từ nay giữa màu sắc và hình dạng ta chỉ có thể đứng vào thế phải lựa chọn lấy một, hay ít ra là một sự căng thẳng, và thông qua cái mâu thuẫn phong phú này mà từ đó có cảm hứng, hội hoạ đang tìm kiếm con đường đi của nó: “với Matisse: màu sắc – còn Picasso: hình dạng”.

2. Khi Kandinsky nói rằng Picasso là hình dạng còn Matisse là màu sắc (hay Picasso quay về phía Matisse như cực Bắc quay về phía cực Nam), vấn đề đặt ra là có hai xu thế độc quyền đối nghịch, liều lĩnh tránh xa nhau ra để dễ phiêu lưu hơn trong Sáng tạo, và như vậy không có gì cho phép giả định rằng giữa hai con đường rộng mở này, con đường này kém hơn con đường kia. Hai khả năng này sừng sững giáp mặt, hoàn toàn tự chủ trong hội hoạ. Trong khi đó ở Trung Quốc, nói đến hoạ sĩ nào đó “có bút mà không có mực” (Ngô Đạo Tử) hay “có mực mà không có bút” (Xiang Rong), rõ ràng ta thấy có sự khiếm khuyết đối nghịch cho từng bên; ở hoạ sĩ này, hình dạng xuất hiện quá trần trụi, còn ở hoạ sĩ kia, mực làm nhòe hình dạng. Trong trường hợp đầu, “xương át hắc thịt”, trong trường hợp kia thì “thịt át hắc xương” (Đường Đại, C.K., tr. 243). Một hoạ sĩ khác (Kinh Hạo) giữ thế thăng

bằng giữa hai xu thế trên và “khả năng” của ông là “toàn vẹn”. Luôn luôn chủ trương sự cân bằng và tính trung dung, diễn ngôn nho sĩ lần này nhắc nhở hội họa phải tuân thủ lô gích của mọi sự phát triển thể hiện quyết liệt qua tính đối ngẫu: bút và mực không thể tách rời nhau, chính do cường độ cao của mối quan hệ giữa mực và bút, do sự giao lưu giữa chúng mà qui trình hội họa tự nảy sinh do động năng nội tại.

Thực vậy, họa sĩ Trung Hoa ca ngợi không mệt mỏi sức mạnh của sự đối lập-bổ sung, tạo nên những sự phân cực toát lên từ hai yếu tố ấy một khi ta nối kết chúng lại. Theo một định nghĩa phổ biến nhất về sự chia đôi các vai trò như vậy, bút dùng để tạo ra hình dạng và cấu trúc bên trong của hình dạng, trong khi đó mực dùng để tách biệt cái âm với cái dương, ánh sáng với bóng tối (Hàn Chuyết, C.K., tr.43); hoặc giả, nói một cách tỉnh lược hơn, bút nắm lấy hình còn mực nắm lấy sự biến thiên màu sắc (Thẩm Tông Khiên, C.K., tr. 329). Lại có sự phân công tuyệt vời giữa tự nhiên và con người, hay giữa cái có sẵn và cái đạt được, liên quan đến bút và mực : mực “được tiếp nhận” từ Trời-Thiên nhiên còn bút thì do con người “cai quản” (Thạch Đào, ch. 2). Trước hết cái biện giải cho sự ghép đôi hoàn hảo giữa mực và bút là chúng hoạt động không những chung với nhau mà mỗi thứ còn hoạt động cho riêng mình giữa những đối lập bổ sung làm chúng biến thiên giữa các cực. Mực dao động giữa cái khô và cái ướt, giữa cái nhạt và cái đậm, thì bút cũng vậy, biến hoá “phía này hay phía kia”, giữa “cái đầy” và cái “rỗng” (Phương Huân, tr. 32). Vì lẽ đó mà bút mực không thể rời nhau được, như “bên trong” và “bên ngoài” của một qui trình (C.K., tr. 282). Ngay cả phong cảnh (sơn thủy) thể hiện tính có tổ chức của sự ghép đôi bút mực: đầu nhọn của bút tạo nên những phần tử tinh tế của bề nổi, trong khi đó vết mực lan toả

sẽ hình thành một cách mơ hồ những sông suối và biển cả. Hoặc giả, nghệ thuật vẽ vốn là làm căng hình dạng, cho nên mực phải làm cho hình dạng nở rộ, còn bút làm cho hình dạng có “sức bật và sinh lực” (Thạch Đào, ch. 17): trong khi biến mực “bao quát và chuyển vận” thì ngọn núi bút “ngự trị và chỉ đạo”.

Sự đối ngẫu giữa bút và mực, quá trình vẽ được mô tả như một hiện tượng đơn thuần phụ thuộc vào bút và mực, những điều đó khiến cho người ta dễ quên đi “hành vi” sáng tạo, thậm chí cả bộ mặt của Hoạ sĩ nữa như tác giả của hoạ phẩm. Hoặc giả, về thực tế phải chăng một khi hoạ sĩ Trung Hoa đã hoàn toàn làm chủ được bút và mực, không “lệ thuộc” vào chúng nữa, anh ta sẽ không “hành động” gì nữa, như Thạch Đào đã chỉ ra (ch. 16), bởi lẽ bất kỳ hành động nào cũng chỉ can thiệp vụng về vào cái tự nó xảy ra “theo tự nhiên”, do những nhân tố bên trong của nó quyết định (theo đúng qui trình)? Thay vì biến mình thành công cụ của hoạ sĩ, hoặc những phương tiện đơn giản để thực hiện Cái Tinh Tế của Nghệ thuật (ở đây tôi trở lại với Kandinsky: hoạ sĩ chỉ sử dụng những “phương tiện” của hội hoạ, đó là Màu sắc và Hình dạng), bút và mực được đưa ra ngay lập tức như những cấp-chủ thể, ngay từ đầu qui trình vẽ, rồi do tính đối ngẫu của chúng, bút và mực trở thành vừa là nguyên lí vừa là tác nhân của qui trình vẽ. Thạch Đào mở đầu chương 7 của bản khảo luận như sau:

*Bút và mực hợp lại,
như là hai nhân tố sản sinh đối ngẫu;
chừng nào mà hai nhân tố này không tách nhau,
thì đó là căn nguyên đơn nhất;
thế mà để mở ra cái căn nguyên đơn nhất ấy,*

ngoài cái Nét đầu tiên thì còn gì nữa?

Theo Kinh Dịch, những nhân tố đối ngẫu là Trời và Đất (*âm/dương*), đực và cái, làm cho vạn vật sinh sôi nảy nở dưới sự “ảnh hưởng – biến hoá” của chúng trong sự sôi động. Ta có thể nói một cách tương tự như vậy rằng sự đối ngẫu của mực và bút mang trong mình nó sự tự triển khai của quá trình hội hoạ. Như ta đã thấy, ở châu Âu hoạt động của hoạ sĩ được đặc trưng bằng hai phạm trù lớn là màu sắc và hình dạng luân phiên cho nhau. Còn hoạ sĩ Trung Hoa thì không cho rằng mình ở vào vị thế biểu đạt hay sáng tạo gì cả –nói đúng hơn là một qui trình tạo ra hình dạng được hoạ sĩ dàn dựng. Bởi lẽ trong những tương tác giữa bút và mực, hình dạng tự chúng nảy sinh, chúng càng hài hoà khi bút và mực càng liên kết nhau chặt chẽ và ít tính sắp xếp giả tạo. Hoạ sĩ cố không làm gián đoạn hoạt động của sự phân cực, tuy nhiên vẫn phải để mắt nhìn thế giới mà mình đang vẽ để tái tạo các đồ vật. Rồi đến khi mở ra cái hỗn độn nguyên lai, một nét bút đầu tiên nhô ra từ vốn phi biệt hoá để tách biệt những nhân tố dành cho đối ngẫu. Thạch Đào luôn nói với ta một cách tuyệt vời rằng cái nét bút đầu tiên duy nhất ấy, trong sự trọn vẹn của nó, đã chứa trong mình nó sự hoàn chỉnh của hội hoạ: hội hoạ không bị lệ thuộc vào ý tưởng sáng tạo mở đầu –giữa bản thể và phi bản thể- như vậy bất kỳ sự chỉnh đốn mới nào cũng làm cho sụp đổ hết, hội hoạ như đang chờ thời để rồi được thử thách trên giấy trắng hay nó thách đố Cái Hú hoạ khi gieo con xúc xắc...

Dường như để cứu vớt tư duy hội hoạ của họ khỏi cả sự kìm toả của sự bất chước lẫn Nguy cơ sáng tạo, những nhà lí thuyết này quả tình không ngừng dựa trên lô gích nội tại mà tư duy Trung Hoa luôn cố sức làm rõ. Ta ắt chẳng trở lại vấn

đề này nếu ta không cần nhận thức rộng hơn, qua nhiều biến thái hơn của tình huống, rằng cái nhất quán quả tình không thể tư duy được qua khái niệm chẳng? Ta hãy phát biểu điều trên bằng cách khái quát hơn : Sự “sản sinh hình vẽ” (Hoạ chi tác-*Hua zhi zuo*) giống như sự thăng tiến tự phát (*sponte sua*) của vạn vật chỉ làm xuất hiện hình dạng và dáng dấp hình dạng dưới tác động tương hỗ của hai khí vận *đương* và *âm* (Đường Đái, C. K., tr. 253). Những từ “giống như” nói lên được quá ít : ở đây không có vấn đề tương tự mà qui trình hai việc trên là một. Chỉ có một cách xuất hiện. Theo những cách nói mà tính đối ngẫu liên tục xảy ra, cái bút, cái thâm nhập, có tính dương, còn mực, cái tiếp nhận, có tính âm. Cái “chuyển động” của bút là nhân tố *đương*, cái “nằm yên” của mực coi như nhân tố *âm*. Chính vì vậy mà bút được coi là cao hơn mực, khống chế mực và triển khai mực, cái dương bao giờ cũng cao hơn cái âm (ở Trung Quốc, sự đối ngẫu vừa định ra các cực của tương tác, vừa cho các cực một tôn ti trật tự: Trời-chủ tối cao-ở phía trên / Đất –dân chúng- ở dưới thấp). Hoặc giả, cây bút “chiếm lĩnh năng lượng” là nhân tố *đương* còn mực “làm nảy sinh cái toả sáng” là nhân tố *âm* vv. Như vậy liệu có nói được rằng vì quá trình hiện hình sinh ra từ sự tương tác bút mực ấy nên không cần đòi hỏi hoạ sĩ phải học tập gì và tính tự nhiên (tự phát) của quá trình miễn cho hoạ sĩ mọi cố gắng kiên trì sao? Thay vì đối lập cái tự nhiên với kết quả học tập, và đối với bất kỳ nghệ thuật nào, người Trung Hoa, ngược lại, chỉ ra rằng cái tự nhiên ấy và cái dễ dàng đều là kết quả của một sự rèn luyện cần cù. Sự rèn luyện ấy cần thiết cho việc thấu đạt đạo lí cũng như thâm nhập vào hội hoạ. Hoặc giả, như nhà lí luận này nêu rõ, cái tự nhiên là lĩnh vực mà người ta đạt được qua một thời gian học tập lâu dài, còn cố gắng trong học tập là cơ sở và nền tảng cho cái tự

nhiên. Nhờ rèn luyện trong việc làm cho mực và bút tiến hoá theo qui luật, cuối cùng qui luật không còn là trở ngại nữa, và theo một hình ảnh cũ nhiều lần nhắc đến, những hình dạng hình thành trên giấy có cùng chung tính hiện tượng như trong lòng phong cảnh: tức là cũng tự nhiên như khi có ngọn gió “thổi qua” (bút chuyển động) và gặp mặt nước (mực) thì “hình thành những sóng lăn tăn”.

3. Chắc chắn người ta có đôi chút khó khăn trong việc chấp nhận ý tưởng rằng trong hội hoạ, cái ưu việt không phải ở con mắt nhìn sắc bén cũng như ở trí tuệ cần mẫn mà trước hết, ở một sự tập trung bên trong, gọn lọc và thuần khiết bên trong. Hay người ta cũng khó chấp nhận rằng thành công trong hội hoạ không do sự khéo léo và sự chính xác của bàn tay điều khiển cây bút - bằng nhiều bài tập luyện, tay đạt tới những nét vẽ tuyệt trần - tạo nên, mà do một nguyên tắc chuyển động khởi sự về phía cội nguồn và dịch chuyển không hao hụt từ nhịp đập của trái tim đến sức căng làm hình dạng sinh động. Trong trường hợp đó, nghệ thuật cầm bút cũng là nghệ thuật điều khiển dao hay rìu. Có hai giai thoại trong sách *Trang Tử* thường xuyên được trích dẫn song song với nhau trong các sách khảo cứu về hội hoạ cho ta thấy không có gì để nghi ngờ tầm quan trọng của việc thao tác cây bút gắn liền với hơi thở khi vẽ (Trương Ngạn Viễn, tr. 24-25; Tô Đông Pha, *L.B.*, tr.455 vv.). Một trong hai câu chuyện kể rằng một người đất Dĩnh (Ying) có đầu mũi dính một cục đất sét trắng “bằng cánh con ruồi”, nhờ một anh thợ mộc tên là Thạch (Shi) dùng lưỡi rìu đeo đi: thợ mộc Thạch liền múa rìu vù vù như tiếng gió, đeo văng cục đất sét mà không đụng tới mũi, còn người kia cũng không hề thất sắc (ch. 24, tr. 843). Nếu kết quả đạt được hoàn mỹ như vậy, đó là do người ta không cần cố gắng gì và cũng chẳng cần nhìn kỹ mục tiêu nữa, y

như đó là một hiện tượng tự nhiên (ngọn gió), tất cả nhờ vào ăn ý và đáp ứng nhau giữa những tác nhân (kể cả kẻ “nhận hiệu ứng” của hành động). Câu chuyện thứ hai được ghi ở một trong những chương có gốc rễ sâu xa nhất của sách *Trang Tử* (ch.3, tr. 119), chuyện cho ta thấy người ta dần dần làm chủ được cử động của mình mà không cần mắt nhìn (coi như quá thô thiển), và bằng việc tập trung cần mẫn của trí tuệ. Tay đồ tể Đình (theo Nguyễn Hiến Lê thì Đình không phải là tên riêng, mà chỉ có nghĩa là một thương dân –LND) mổ bò cho vua xem. Hắn đưa lưỡi dao cắt xoẹt xoẹt, phát ra những tiết tấu nhịp nhàng như vũ khúc. Vua hỏi, hắn đáp “hồi mới học nghề mổ bò, thần chỉ thấy con bò thôi”: thân thể con bò chiếm hết tâm trí hắn làm sự chú ý của hắn mù mờ đi. Nhưng “ba năm sau thần không thấy con bò nữa, lúc này thần dùng tinh thần nhiều hơn dùng mắt. Cảm quan ngừng lại chỉ còn tâm thần là hoạt động. Thần biết cơ cấu thiên nhiên của con bò, chỉ lách lưỡi dao vào những chỗ kẽ trong thân thể nó, không đụng tới kinh lạc, gân, bắp thịt của nó, hướng hồ là tới những xương lớn. Một đồ tể giỏi mỗi năm mới làm cùn một con dao vì chỉ cắt thịt mà thôi; một đồ tể tầm thường cứ mỗi tháng là cùn một con dao vì phải chặt vào xương. Con dao này đây thần dùng đã mười chín năm rồi, đã mổ mấy nghìn con bò mà lưỡi còn bén như mới mài”^(*).

^(*) Trong tác phẩm của Platon (*Phèdre*, 265c), khi ông bàn tới nghệ thuật của người đồ tể, thành thạo về cấu tạo các khớp xương để không làm gãy khớp nào, đó là phương án kiến thức lí thuyết nhằm điểm lại nghệ thuật của nhà biện chứng có thể chia chi tiết sự vật theo loại. Sự quan tâm của Platon nhằm vào quan hệ kết quả những phần tập hợp lại trong một tổng thể đơn nhất và không để ý gì đến cử chỉ thao tác cũng như mối giao lưu giữa người với “tính dùng được” của công cụ, *Zuhandenheit* theo Heidegger. Trong khi đó, viên đồ tể trong *Trang Tử* thao tác ở cấp độ rỗng của sự giao lưu về phía bên kia cái đẩy của xương và thịt, đã minh hoạ

Trong nghệ thuật, việc có thể so sánh hoạ sĩ với những thợ thủ công trên dây (thợ mộc, đồ tế) không phải vì yêu cầu về tính chất chu đáo của công việc- tính chất này bị hội hoạ nho sĩ khinh thị bác bỏ- mà do hoạ sĩ cần đạt tới khả năng sản sinh ra những cử động bao hàm được sức căng cũng như tính nhạy bén của tâm linh. Những cử động ấy một khi được giải thoát khỏi mọi ý độ từ bên ngoài khống chế, sẽ phản ứng một cách hoàn hảo với cấu hình bất gặp và sẽ sinh ra một cách tự phát (sponte sua) từ cấu hình nói trên. Vì thế chúng sẽ được coi như là những hiện tượng thuần túy trong qui trình các thao tác thăng tiến – biến hoá của thế giới tự nhiên. Việc điều khiển cây bút vẽ, do chỉ phụ thuộc vào mỗi một sự đối ngẫu của các nhân tố được chọn, sẽ không cần đến cố gắng nào cũng như sự mò mẫm nào và như vậy hoạ sĩ khi vẽ không còn nghĩ đến mình vẽ “cái gì” nữa. Bởi lẽ cần phân biệt, thậm chí cần đặt vào thế đối lập lẫn nhau, một bên là sự “tập trung” và “thống nhất” trí óc để giải phóng sự chú ý khỏi mọi vướng mắc nhiễu loạn, nhằm cho hiệu ứng trót lọt và tính hiệu năng chỉ phụ thuộc vào cái nội tại duy nhất ấy; bên kia là sự cần cù có ý thức và cân nhắc, bỏ sót hết mọi hiệu ứng. Trong điều kiện đầu, hình vẽ sơ sài nhất cho ta “năng lượng sự sống” và “thực sự là hội hoạ”. Trong khi đó mọi hình vẽ trong điều kiện sau sẽ “chết cứng” như một “đường thước kẻ”. Hoặc nếu dịch sát từng chữ (Trương Ngạn Viễn, tr. 24-25): nếu khi ta để đầu óc nghĩ ngợi vừa cầm bút vẽ, ta càng có ý thức là ta đang vẽ, thì càng “mất” trọn việc vẽ; còn nếu khi ta để đầu óc nghĩ ngợi vừa cầm bút vẽ, ý tứ của ta không vướng gì vào việc vẽ

một nguyên tắc của sự không hao mòn (của tiềm năng sự sống) : “xuyên qua kẽ hở” mép dao “không có độ dày” chỉ có thể tiến bước thoả thích mà không bị cùn đi.

cả, tức là không cần cù trong việc vẽ, thì lúc đó ta “đạt được” hội hoạ : ta không bị “bế tắc” ở cấp độ bàn tay, cũng không “bị đóng băng” ở cấp độ quả tim-tâm linh và, “không nhận ra cái đó là như thế thì là như thế”. Nhất thiết phải “quên đi bút và mực” (Kính Hạo, *T.H.L.*, tr.260), để thực hiện được một sự sáng tác thực sự. Bởi lẽ cần liên hiệp bàn tay và tâm linh, hay đúng hơn cái này là hệ quả của cái kia. Ta càng có sự “chú tâm sùng kính” đến sự hiện diện của tâm linh, nó càng hoạt động tập trung-gạn lọc (tinh tế) nhiều hơn là bằng trừu tượng hoá-trí năng hóa (về khái niệm) và do đó ta càng thấy thư giãn hơn, thoải mái hơn –cho đến lúc, bất thần, ta đặt cây bút lên giấy vẽ (Đường Đại, *C.K.*, tr. 242).

Bởi lẽ người hoạ sĩ nhỏ sĩ nắm bắt cái gì đây và làm hiện ra bên ngoài cái gì đây với một sự vận động hoàn toàn có tính phản ứng, do đó có tính thanh thoát, của bút vẽ, trong khi hoạ sĩ nhập định và “nghe ngóng” không phải bằng tai hay tâm linh mà theo khí vận, nếu đó không phải là cái chuyển động bên trong làm cho chúng sinh và vạn vật tự động triển khai và sự chuyển động bên trong ấy làm sự vật và chúng sinh liên tục xuất hiện, nảy nở “mà không ai nhận thấy” cho đến khi thấy nó “như thế”? Cái đó không có gì giống với những thứ xuất hiện trước mắt trong sự vắn đục của hình dạng, khối lượng và màu sắc tạo nên cảnh làm công kênh mắt nhìn. Chính vì thế mà hội hoạ Trung Hoa tư duy về phạm trù hành vi, ngay cả hành vi tối cao (về phương diện thần thoại) như “Hành vi Tạo hoá” (trong phạm trù này bàn tay, như là tác nhân thuần túy chấp hành mệnh lệnh, vẽ lại những gì mắt thấy hay đầu óc quan niệm), ít hơn là tư duy về phạm trù của sự tự triển khai năng động, trong đó sức bật của cây bút đáp ứng lại sự khởi sắc của sự sống và sự sản sinh luân phiên của hình vẽ làm sự vật tiến tới. Như vậy, hoạ sĩ sẽ

làm chủ được nghệ thuật của mình khi anh ta không còn bị trói buộc, không còn bị dẫn dắt, những cử động cần thiết cho việc vẽ cứ thế mà tự do mới chỉ thông qua sự đối lập – bổ sung, từ phía này sang phía kia của hình vẽ, hiện thân cho tính nội tại của “đạo” (“Một lần âm – một lần dương, đạo là như vậy”- Kinh Dịch, I, 5). Người ta kể rằng một vị họa sư nào đó, một đêm nghe được tiếng nước sông Gia Lăng (Jialing) réo rắt, thế là sáng hôm sau bút vẽ của ông làm ra những hoạ phẩm muôn phần đẹp hơn trước. Người ta cũng kể rằng một vị họa sư khác sau khi thấy Công Tôn Nữ nhảy theo điệu múa kiếm thì vẽ linh hoạt hơn trước nhiều (Quách Hy, tr. 17). Những câu chuyện ấy nhằm chỉ ra rằng trong hội hoạ cũng như trong thư pháp, mọi sự hình thành nét bút đều phụ thuộc trước hết vào nhịp sống chứ không phụ thuộc vào khả năng biểu hiện. Điều đó có nghĩa là nét bút hình thành trong một sự biến – hoá liên tục các hình dạng theo nhịp điệu làm chúng sôi động, nét bút không tái tạo những hình dạng lí tưởng, hình dạng được giác quan cảm nhận, hình dạng có sẵn hay hư cấu, đứt khoát, hoàn hảo để ngắm nghía. Tóm lại những điều trên khẳng định rằng ở Trung Quốc, hội hoạ phụ thuộc nhiều vào sự nắm bắt bằng động lực và năng lượng hơn là sự cảm nhận mỹ học.

Chứng cứ là những nhược điểm phát hiện ra trong việc tạo hình dạng đều được quy về nguyên nhân thiếu tính năng động của cây bút vẽ (xem những phân tích của Quách Nhược Hư, được trích dẫn nhiều lần, tr.34). Như vậy, nếu hình vẽ “cứng nhắc” (như “một tấm ván”), đó là vì cổ tay yếu ớt, cây bút rét cứng, khả năng lấy và trả kém cỏi, người ta không thể luân phiên nắm bắt hình dạng rồi làm nó mơ hồ, cuối cùng không thể tránh khỏi cho ra đời những hình dạng nhạt nhẽo, chật hẹp, bởi lẽ người ta không có khả năng biến hoá và hoà

đồng nét vẽ. Còn nếu hình vẽ “nom như khắc”, đó là vì trong lòng sự biến hoá của cây bút, có điều chưa được thông suốt, bàn tay và quả tim(đầu óc) “đối nghịch nhau”, khiến cho ở các chỗ nối những đường viền xuất hiện góc và đỉnh, những thứ hư hỏng của hình vẽ. Hoặc nếu hình vẽ “nom còi cọc”, đó là vì khi người ta muốn tiến lên, “người ta lại không tiến lên”, hay đến lúc cần buông thả thì “không buông thả”, dường như có cái gì đó “ngăn chặn” và “bịt kín” lối đi, khiến cho quá trình vẽ không thăng tiến được.

Khi đọc cuốn *Thạch Đào*, tôi thoát tiên ngạc nhiên thấy trong cuốn khảo cứu được xây dựng một cách chính xác này và hết sức cô đọng, lại có một chương tác giả dành riêng cho “Những bước tiến hoá của cổ tay” (ch.6). Có mối quan hệ gì giữa cái cổ tay kín đáo ấy, bình thản nằm về cuối cánh tay, với Nghệ thuật? Thế mà, đối với tôi, nếu cổ tay thực sự là đối tượng cho một sự mô tả, một sự lí thuyết hoá và chương nói về cổ tay được xếp nằm giữa chương “Bút và Mực”(ch.5) và chương “hoạt động đối ngẫu”(ch.7), đó là vì cổ tay là m khớp nối chủ yếu cho nguồn sinh lực chảy đến từng cử động. Đó cũng là vì, nếu Thạch Đào không chú ý đến bàn tay đang hạ một nét màu trên giấy hay vứt bỏ nét ấy đi, mà chú ý thoát tiên đến “cổ tay”, cái nằm bên trên bàn tay, là vì cổ tay, trong sự hoạt động cảm ứng, điều khiển hình vẽ thông qua những đối lập-bổ sung: giữa cái xung động bên trong của quả tim (khối óc) và bàn tay điều khiển bên ngoài bút vẽ, cổ tay là cầu nối có tính phản ứng, nhờ có quyền năng điều tiết mà đem lại cho bàn tay cũng như quả tim biên độ cao nhất trong biến thiên cử động. Thạch Đào chỉ ra rằng nếu cổ tay “nhận lệnh làm đầy”, nó cho phép “đi sâu khám phá”. Nếu nó “nhận lệnh làm rỗng”, nó cho phép “bay bổng và nhảy múa

trong một sự triển khai vui tươi sáng khoái. Hoặc giả nó nhận lệnh tạo tính cương trực, nó sẽ cho phép vẽ “bằng cách che giấu các mũi”, tất cả thẳng theo một trục. Nếu nó nhận lệnh vẽ xiên, nó sẽ cho phép uốn xiên toàn bộ nét vẽ. Nếu nó nhận lệnh tăng tốc, lập tức sự tự do vận động tạo ra “đà tăng tốc”. Còn nếu nó nhận lệnh làm chậm lại, sự lễ phép sẽ nhường chỗ “cho tình cảm” vv. Cổ tay được sử dụng cho sự biến thiên cứng/mềm (*duơng/âm*) hay cho tập trung/ thư giãn, xiết chặt/buông lỏng, đủ để đưa vào lòng hình vẽ sự luân phiên làm sôi động chúng sinh và vận vật và xuất phát từ khả năng điều tiết của nó mà sinh ra nhịp thở.

Vì vậy người ta không còn ngạc nhiên khi thấy ở Trung Quốc hoạt động hội hoạ được đặt giữa hai từ tim (óc) và tay thông qua cổ tay mà không ở giữa mắt và tay, hai thực thể vật chất (như nhà danh hoạ Hà Lan đòi hỏi “một bàn tay trung thực và một con mắt trung thành”). Cũng không ở giữa Mắt và Hồn trong một vòng chật hẹp về lí thuyết (Merleau - Ponty nhận xét về nghệ thuật của Cézanne). Công việc hội hoạ là sản phẩm của một dáng đi có tiết điệu, mà không phải là sản phẩm của một sự nhìn ngắm - thực hiện đối mặt một cách anh dũng, hay ít ra kịch liệt, với cái không biểu hiện được. Chính nhờ sự hoà đồng của chuyển động phối hợp (cũng là sự hoà đồng giữa các khả năng), mà hội hoạ tiến bước, chứ không phải nhờ vào thiên tài (của ý tưởng) hay chiến công (của tay nghề). Trong sách *Trang Tử* (ch.13, tr.491) có chuyện gã đóng xe giải thích cho nhà vua như sau: “Thần dẻo bánh xe mà chậm chậm thì ngọt tay nhưng không bén; nếu dẻo mau thì mệt sức nhưng không vô. Phải đừng chậm, đừng mau, vừa với tay mình và hợp với lòng mình”. Rất nhiều nhà lí luận về hội

hoạ Trung Hoa sử dụng mô típ trên nhiều lần và trình bày mô típ theo chiều ngược lại. Nhưng chẳng có gì thay đổi cả. Sự “nhận được” xảy ra ở cấp độ tim (óc) còn sự “đáp ứng” ở cấp độ bàn tay kế tiếp (Thẩm Quát, *L.B.*, tr. 43; Tô Thức, *S.H.P.*, tr. 219; Phương Huân, tr. 56 vv.). Bởi lẽ cái quan trọng để có sự sản sinh, dầu sinh ra độ cong bánh xe hay hình vẽ trên lụa hay trên giấy, không phải là sự phù hợp với bên ngoài, mà là một luồng khí được điều tiết chuyển từ bên trong ra và đó là nguồn duy nhất cho sự phản ứng hoạt động.

4. Vấn đề do Bút và Mực đặt ra, một vấn đề thực sự có tính triết học, suy cho cùng nằm ở chỗ có sự đối ngẫu làm chúng tiến hoá dễ dàng, chừng nào mà hoạ sĩ biết cách khai thác tất cả sức mạnh thiên hướng của chúng. Không còn việc chỉ đạo chúng theo kiểu quan niệm-ra tay thực hiện, nhưng cũng không để chúng không chế mình, dường như chúng nắm quyền chủ động. Nói đúng ra là không chủ động cũng không bị động (bản thân tiếng Hoa không nghĩ đến việc phân biệt hai dạng động từ này). Hoặc giả khi ta tìm hiểu hoạ sĩ Trung Hoa trong chức năng chủ ngữ, anh ta tỏ ra ít có tính chất tác giả về phía phát minh sáng tạo, mà đứng ra làm điều kiện khả dĩ để phát động cho bút và mực tạo ra những nhân tố cảm ứng : từ việc tạo cho phong cảnh được xuyên suốt liên tục bằng sự trao đổi giữa các cực đến việc nhúng phong cảnh vào trong tính nội tại tiếp nhận rồi đưa nó vào chỗ kích thích giải thoát. Từ sự động viên ý độ cho đến khi vết mực lan toả dưới luồng sinh khí của bút, tất cả do cổ tay tiếp sức tùy theo thớ lụa của giấy vẽ. Thế là một thực tiễn văn hoá có tiếng phổ cập như hội hoạ tự dung thấy được đánh dấu bằng một sự chọn lựa “liên quan đến cái thực”. Tôi cố nói điều đó một cách lủng lẻo nhất, bàng quan nhất và ít có định hướng trước nhất. Điều

đó được kiểm nghiệm không chỉ trong cái gọi là hơi thở của hội họa, trong chủ đề, trong phong cách và trong cái người ta gọi khái quát là “ngôn ngữ hình vẽ”, mà đến tận trong cung cách của cái được quan niệm và thực hiện, cái mà tôi ưa tiếp tục dùng một thuật ngữ Trung Hoa để diễn đạt, nhằm tránh rơi vào bẫy của phạm trù hành động (và sáng tạo), thuật ngữ đó là đạo (tao), qui trình sự vật. Hội họa hé cho thấy những định kiến (ăn sâu) trong tư duy, nó chỉ ra tính cá biệt của những định kiến ấy. Thậm chí về mặt đó, hội họa Trung Hoa cung cấp một trường hợp thực nghiệm thật ưu việt. Bởi lẽ ai cũng nói hoài là sự liên kết giữa hội họa và tư duy thuộc về bản chất hội họa (thậm chí chính là bản chất hội họa, nhưng ai cũng phải công nhận rằng truyền thống hội họa Trung Hoa mới đặc biệt có khả năng làm sáng tỏ mối liên kết ấy. Đó ít ra là, theo quan điểm của một cuộc thăm dò cố ý đi ngược lên thời chưa có những thành tựu triết học (trước khi có khái niệm bản thể học về “đối tượng”), tính thuận tiện không chối cãi được của hội họa Trung Hoa.

Sự thuận tiện này có ba nguyên nhân mà ta tạm nhắc lại như sau: 1-cách nhìn Trung Hoa về “đạo” có tính nội tại và điều tiết đã được ổn định hơn hai ngàn năm nay, tất nhiên cách nhìn ấy có thay đổi theo lịch sử (sự thâm nhập của Phật giáo đến từ Ấn Độ không dẫn đến việc từ bỏ cách nhìn ấy, mà phản ứng ngược lại là làm sáng tỏ nó thêm); 2- Thực tiễn hội họa Trung Hoa được nhiều thế hệ nghiền ngẫm xem xét, còn họa sĩ thường là Nho sĩ mà thiên hướng đầu tiên là viết (từ đó sách khảo cứu về hội họa rất phong phú với số lượng đồ sộ; 3- Vì tính cách nhất nguyên và quán triệt của quan niệm Trung Hoa về “đạo” dẫn đến việc bao hàm vào đạo tính đa dạng của thực hành và kinh nghiệm, diễn ngôn Trung Hoa về hội họa không ngừng có ý nêu bật rằng, muốn hiểu tại sao

thành công được trong nghệ thuật này, cần phải nắm mối tương quan giữa thực hành hội họa và “cách nhìn” tổng thể về thực tế. Nhưng trong khi thực tế rất khó được nắm bắt, vừa do tính tổng thể bao bọc nó, vừa do cách phát biểu sao cho khớp với tính tổng thể ấy, hội họa được đưa ra như một phương tiện cảm xúc – thậm chí thực nghiệm – để tiếp cận với đạo. Bởi lẽ ở đây cách nhìn thế giới được thử thách ngay chỉ trong hội họa, tức là trong sự chuyển động bút vẽ mà lúc nào tôi cũng phác thảo ra được, trong các vết và trong các hình hiện ra trước mắt tôi. Cái tư duy “riêng biệt” này của Trung Hoa (bất kỳ tư duy nào cũng riêng biệt, nhưng chỉ riêng biệt đối với một tư duy khác), chúng ta không bằng lòng với việc tái thiết nó theo lô gích khái niệm, theo cách mà do sự chênh lệch về ngôn ngữ, sẽ có sự khập khiễng đầu cho ta vận dụng hết vốn bác học của mình và sẽ không kiểm soát được. Chúng ta phải xem xét cái tư duy ấy hoạt động như thế nào, kiểm nghiệm nó qua các cử chỉ mà nó biểu hiện và ta có thể luyện tập theo. Làm như vậy ta thực nghiệm đặc biệt xem sự hiểu biết về cơ sở cái thực liên quan đến khí vận chứ không phải về phạm trù Bản thể (hoặc dưới sự ràng buộc của khái niệm Thượng Đế) sẽ dẫn đến việc sản sinh ra một sự luân phiên hơi thở như thế nào trong lòng hình vẽ. Sự sản sinh này không chỉ là một phương thức hiện hình mà đó là nơi để “cuộc sống đi qua, hay làm thế nào từ chỗ cái sinh khí ấy khi được gạn lọc và trở nên tinh tế, tạo nên khả năng “tâm linh”, trên thế giới cũng như trong tôi. Cái “thần” trong hội họa không sinh ra từ sự biểu hiện cái không thấy được, do tính tượng trưng thúc bách, mà là sản phẩm của chính sự tương tác giữa mực và bút, một khi bút không rét cồng mà sẵn sàng đáp ứng, làm toát ra sự “cộng hưởng” của hình vẽ và làm cho hình vẽ linh hoạt, thanh thoát.

Thạch Đào trong một cách nói song đối tuyệt vời đã nắm bắt tính chất tâm linh toát ra từ phản ứng tương hỗ giữa mực và bút, hai nhân tố đối ngẫu trong hội hoạ:

*Mực, khi ngấm dần vào bút, tạo nên sôi động linh hoạt;
Bút, khi làm biến hoá mực, tạo nên bề chiều tâm linh.*

(ch.5)

Hoặc giả, nói theo cách phủ định: không có “sự giải toả tâm tối” cho mực, sẽ không có sôi động linh hoạt. Cũng vậy, không có “sức sống” của bút, sẽ không có bề chiều tâm linh. Cái “thần” (hay “sự sống”) cùng sinh ra từ nét vẽ thanh mảnh - được giải toả hết tối tăm (việc của cây bút) và được gạn lọc hết vẩn đục (việc của mực) - của hình vẽ. Hoặc ta xem xét lần nữa sự ghép đôi sơn thủy, giữa “mũi nhọn bút” và “biển cả” để rút ra những sự xếp đặt có tính ma trận: giữa biển mực “ta đặt ổn định” một sự thăng hoa làm tâm linh lan toả bằng cách gạn lọc khối lượng mực; cũng vậy, dưới cái mũi nhọn bút, “ta quyết làm “bộc lộ”, do tính sắc sảo của nét, sự sản sinh mạnh mẽ bảo đảm cho đời sống (ch.7).

Nhưng làm thế nào để biết liệu cái mà tôi gọi chung là phong cảnh, “sơn thủy”, cái nằm bên ngoài bản thân tôi, lại có chung một cấu trúc năng lượng - tâm linh với cái mà tôi thực hiện chỉ bằng mực và bút? Nói cách khác, tư duy Trung Hoa trong hội hoạ và khi coi hội hoạ là con đường khám phá các hiện tượng, liệu có nhất thiết vấp phải ngay vấn đề mà triết học cổ điển châu Âu phải đối mặt, khi nó nghĩ rằng tâm linh gặp thực tế bên ngoài thông qua những hoạt động của thực tế ấy và nó tin rằng tâm linh có thể gặp thực tế qua những phép biểu hiện. Triết học cổ điển châu Âu, khi tiếp cận vấn đề trên theo bình diện quen thuộc của nó, tức là theo

tính nhận thức, quả tình không cần gì hết ngoài sự bảo lãnh của Thượng Đế (Descartes), hay nhờ vào một sự suy diễn siêu nghiệm (Kant) để tạo lập tính khách quan khả dĩ của mối liên hệ các ý niệm *tiên nghiệm* với những "sự vật" bên ngoài; hoặc giả, nếu phải chấp nhận rằng tâm linh của tôi và sự vật về bản chất không có tiếp xúc, như Kant nói, thì sự việc sẽ khác đi. Lúc đó sẽ có sự liên kết được thành lập giữa tâm linh của tôi và sự vật, sự vật thì tạo thành những "đối tượng" trong những phạm trù do tâm linh phân định, còn bản thân tôi, bù lại, đối với tâm linh và sự vật, trở thành chủ thể nhận thức nối kết mọi khía cạnh của trực giác cảm nhận dưới một dạng duy nhất của lí trí^(*).

Thế mà nếu sự sản sinh của hội hoạ (cho thấy "cái tự nhiên") chứ không phải thực nghiệm vật lí mà Kant cũng tạo lập (khi tạo ra "thiên nhiên") có tầm quan trọng đến thế đối với các nho sĩ Trung Hoa, và chỉ riêng việc cầm bút vẽ là cả một kinh nghiệm về khám phá nguồn gốc chưa biết đến của sự vật, đó là vì, khi đã cho sự đối lập - bổ sung của mực và bút tác động, tôi thấy các hình dạng tự nó sinh ra và tôi làm như vậy phép thử - và tìm thấy chứng cứ - về sự phân cực từ đó thế giới xuất hiện liên tục và khái quát. Đó cũng là vì, khi tôi biết để cho mực và bút tự chúng hoạt động đối ngẫu, và tôi thấy hình vẽ xuất hiện dễ dàng như thế nào, tôi kiểm tra

(*) Việc sự vật có một thực tế khách quan, hay qua sự biểu hiện mà có một ý tưởng về sự vật ấy trong lí trí, cái ý tưởng đó có qui chế là ảnh của sự vật, tất cả những điều ấy là tư duy chỉ đạo của Descartes. Tư duy ấy dẫn ông đến việc đặt ra sự tồn tại của Thượng Đế, từ đó suy ngay ra sự tồn tại của thế giới bên ngoài.

Cũng vậy, ta nhớ lại rằng những qui luật liên kết các hiện tượng thiên nhiên có thể đáp ứng với hoạt động lập qui tắc của tâm linh theo những phạm trù như thực thể hay nhân quả, những cái đó tạo thành điểm mấu chốt về lí thuyết của "Phép phân tích siêu nghiệm". Những qui luật trên lập nên khả năng của môn vật lí bằng cách giải thích những điều kiện chủ quan của tư duy có thể có một giá trị *khách quan*, tức là cung cấp điều kiện *tiên nghiệm* về mọi nhận thức đối tượng.

lại lô gích của con đường nội tại này. Hoặc giả, vì nhận thấy rằng tôi tạo ra được cái tâm linh miễn là hình do tôi vẽ được khoét rỗng đi và tự căng ra bằng sự luân phiên đầy-rỗng, tôi nghiệm được rằng cái tâm linh không có bản chất khác sự vật, nhưng xuyên qua sự vật, sức căng làm chúng thanh thoát sẽ khiến chúng linh hoạt và biến thiên muôn vẻ. Chính vì thế mà sự đối ngẫu giữa mực và bút đủ để vẽ phong cảnh - không phải như đối tượng mà là sức bật - và sự đối ngẫu ấy vạch cho tôi thấy cái thực tiễn sâu kín của phong cảnh. Hội hoạ, qua cử chỉ của nó, *cho phép người ta khám phá*, cũng như thực nghiệm vật lý nhưng trên một bình diện khác, với một cách khác. Thạch Đào coi điều đó như mối quan hệ quan trọng nhất (ch. 5): “việc phong cảnh – “sơn thủy” - và vạn vật có thể phô bày tính sôi động tâm linh của chúng cho con người, đó là do con người có quyền năng giải toả tâm tối (của mực) và tạo sức sống (cho bút).

Điều đó khiến người ta đặt ra câu hỏi một lần nữa. Nếu sự gặp gỡ giữa tâm linh và sự vật không để tạo nên quan hệ chủ thể – khách thể thì nó có bản chất như thế nào. Tôi dùng bút để tạo sự vật và phong cảnh, phong cảnh khiến tôi giao lưu được với tâm linh và sự vật, nó “sinh ra tôi” trong sự vật và tâm linh, còn sự vật và tâm linh “sinh ra trong tôi”, như Thạch Đào nói, và khiến cho tôi và chúng liên kết chặt chẽ với nhau chăng? Ở Trung Quốc người ta tư duy mối quan hệ không thuộc nhận thức ấy, xa lạ với vật lý học, mối quan hệ lập nên phong cảnh không trong địa vị đối tượng mà là đối tác, là “ý độ”. Đó ít ra là khái niệm mà tôi trước đây đã nêu ra. Vấn đề bây giờ là biện giải khái niệm ấy. Suy cho cùng, đó mới đích thực là cái mà hội hoạ “viết nên” một khi nó không chịu làm thân phận làm một cây bút thủ công nữa.

XIV

HỘI HOẠ VIẾT NÊN CÁI GÌ?

1. Họa sĩ mà lại “viết nên” cái gì, điều đó không làm ta ngạc nhiên, bởi vì người Hy Lạp trong “phép đồ hình” của họ, từ *graphein* (viết chữ) có gốc gác là dùng một vật nhọn hay con dao rạch lên bề mặt hình dạng hay ký hiệu (*eikones, semata*), vạch những hình hài cũng như chữ viết. Rồi đến thời La Mã, vẽ (*pinguere*) hàm ý dùng những chất màu thiên nhiên và chuyển hội họa dứt khoát về phía những cuộc tìm kiếm màu sắc. Chẳng phải là Plinê đã viết cuốn *Lịch sử hội họa* theo tư cách một nhà tự nhiên học với một danh sách liệt kê các chất màu tự nhiên đó sao? Ở Trung Quốc, sự tiến hoá gần như đi theo chiều ngược lại, dần dần kể từ đời Tống trở đi, khi hội họa nho sĩ có ý thức dứt khoát về tính độc đáo của mình, người ta mới thấy xuất hiện động từ vẽ (hoạch – *hua*^a, với nghĩa là vạch ra đường viền, định ra hình dạng), nhưng thường xuyên từ này được thay bằng từ “viết” (tả – *xie*^b). Họa sĩ không ngạc nhiên gì khi nói anh ta “viết” các tảng đá, các khóm cây, một phong cảnh. Bởi lẽ dầu vạch ra các hình thù theo hệ thống nào đó, các chữ tượng hình theo lối chính qui hay theo lối thảo (thậm chí đến cả lối viết “kiểu cỏ”, thảo thư – *caoshu*), dầu vạch ra những hình sơn thủy khoáng đạt hơn, kẻ sĩ Trung Hoa vẫn một thứ mực, dùng nguyên một thứ bút.

Cơ sở của chữ viết hay hội họa vẫn là một độ dài nhất định, đi từ khởi đầu đến kết thúc, chỉ theo một đường nét và không có sự lặp lại: cái nét đầu tiên bao hàm mọi nét khác và vẫn là một nét (nhất hoạch – *yi hua*^c). Nét đó là “nền tảng sơ bộ” cho chữ viết cũng như cho hội họa, và mọi hình nét tiếp theo của chữ viết cũng như của hội họa chỉ là tổ hợp hay biến thể của nét đầu tiên mà thôi. Thạch Đào trong phần cuối của cuốn khảo cứu về hội họa có nói: (trong việc khảo cứu về vẽ này) tôi nhân tiện nói luôn về viết.

Trong truyền thống cổ điển châu Âu, sự song song giữa chữ viết và hội họa chỉ thấy trước hết trong lĩnh vực sư phạm, nhằm định nghĩa một cách lô gích hội họa trên mô hình ngôn ngữ viết. Bởi lẽ Alberti chứng minh rằng hội họa cũng có ngữ pháp của nó; hội họa cũng đòi hỏi có bảng chữ cái (những kiểu đường khác nhau phân định bề mặt), các yếu tố hình thái (cấu tạo của cơ thể những nhân vật được vẽ), những yếu tố cú pháp (sự tương thích của các cơ thể giữa chúng với nhau) và ngay cả- trước hết là một bộ môn ngữ nghĩa học (sự chuyển động của cơ thể diễn đạt sự chuyển động của tâm hồn). Lại nữa, để đáp ứng mong chờ của các ngành nhân văn, hội họa cần có riêng môn tu từ học, môn này triển khai từ cấp độ từ (tức là mặt phẳng) đến cấp độ cụm từ (thành phần một thể gồm nhiều mặt) rồi đến cấp độ mệnh đề (cái thể hoàn chỉnh), cuối cùng là giai đoạn (các thể hợp lại thành “truyện” tạo nên chủ đề của bức tranh). Một sự so sánh như vậy là rất hệ thống, nó nói lên mối quan tâm về phương pháp và đáp ứng mọi yêu cầu của môn *compositio* (bài tập làm văn): người ta học vẽ cũng như học viết, tức là thoạt tiên học các yếu tố tách biệt nhau, rồi ghép chúng thành “âm tiết”, với các bề mặt coi như thành tố, rồi đến “từ” và “thành ngữ”, với các bộ phận

của thể và các thể tạo nên truyện. Theo một chứng cứ của Félibien, Poussin triển khai rất nhiều về mặt ngữ nghĩa, theo truyền thống của Léonard de Vinci. Nếu hai mươi bốn chữ cái (trong tiếng Pháp -LND) trong bảng chữ cái được dùng để tạo ra lời nói và để biểu đạt tư duy của chúng ta, thì những “đường nét” tạo nên cử chỉ và vận động của cơ thể được dùng để biểu đạt những đam mê khác nhau của tâm hồn và làm toát ra bên ngoài những gì mà các nhân vật suy nghĩ trong đầu. Poussin nói rằng đọc một bức hoạ “được viết” tức là nhận ra trong mỗi hình bao quát những động tác biểu cảm một tên gọi duy nhất và chặt chẽ cho một đam mê hay một thái độ tâm thần dễ dàng thấy được. Trong bức hoạ Cái giở (*La Manne*), có những phụ nữ “héo hon”, những phụ nữ “chiêm ngưỡng”, những phụ nữ “thương xót”, những phụ nữ “làm từ thiện” hay “làm chuyện khẩn” hay “ham hố thoả thuê xả láng” vv. Cũng trong bức hoạ ấy, tập hợp những hình tạo nên hoạ phẩm được coi như một phát ngôn tường thuật một câu chuyện được ghi lại trọn vẹn.

Cần nhấn mạnh mấy từ “coi như”, như Louis Marin đã lưu ý, vì giữa hội hoạ và chữ viết, sự tương tự chỉ nhằm làm cho ta thấy hội hoạ cũng có tính phức tạp và duy lý như một ngôn ngữ, do đó người ta nâng hội hoạ lên ngang với thơ ca và tu từ học. Thế mà ở Trung Quốc, không những công cụ hay kẻ môi giới là như nhau (bút và mực) cho cả vẽ lẫn viết chữ, những nét tiêu biểu cho viết chữ cũng có khi dùng để vẽ núi, đảo hay khuôn mặt (Vương Vy, *L.B.*, tr.585); mà trước hết học vẽ hay học viết giống nhau : vì vấn đề luôn đặt ra là mình phải “sử dụng” bút chữ không để bút “khống chế” mình, mình phải biết thổi nhip thở năng lượng vào suốt quá trình vẽ, tránh cho bút bị rét cứng, vương vếu, “yếu đuối” và “thất

bại”. Vả lại, về mặt kỹ thuật, ta chỉ có một cử chỉ (khi viết hay vẽ) để đưa bút lên, xuống, xoay tròn nhằm viết một chữ hay vẽ hình vân ngọn núi, đường viền một tảng đá hay các cành lá của cây (Bố Nhan Đồ, C.K., tr. 282). “Chữ viết và hội hoạ là hai đầu của cùng một môn nghệ thuật, công việc diễn ra như nhau” (Thạch Đào, ch. 17). Vì vậy mà ngay trong những cuốn lịch sử hội hoạ đầu tiên (Trương Ngạn Viễn, tr. 1-2), người Trung Hoa xác lập rằng hội hoạ và chữ viết quả thực có cùng một nguồn gốc : vào lúc bình minh của nền văn minh, quyền năng hiện hình liên tục diễn ra trong các hiện tượng - hiện hình của thế giới được hiện thân vào những mô típ biểu tượng đầu tiên khắc trên mai rùa hay trên lưng rồng. Tiếp đó quyền năng hiện hình này được mã hoá trong những biểu tượng đầu tiên dần dần thoát ra khỏi những bí hiểm của vũ trụ, nhưng trong thời kỳ đó vì sự tạo hình còn quá “đơn sơ” nên hội hoạ và chữ viết “chưa hề phân tách được”. Trong hai nét *âm* và *duyang*, một nét liên tục một nét gián đoạn, một nét liền một nét gãy (— và — —), những nét *Kinh Dịch* dùng trong các biến thiên hình dạng nhằm khám phá sự nhất quán của qui trình luôn luôn chuyển hoá của thế giới, sự phân liệt giữa chữ viết và hội hoạ chưa diễn ra. Ngay cả đến khi hình vẽ đã biểu đạt được nhiều hơn, đã đa dạng hoá nhiều hơn để lần lượt biểu thị “ý nghĩa” hay “hình dạng”, hội hoạ và chữ viết vẫn giữ lại “dưới các tên gọi khác nhau” đến từ bản chất các hình khác nhau, “một cơ cấu thực thể” như nhau.

Dù người thường ưa thích dựa vào những tái tạo phả hệ để nói rằng hội hoạ có trước, còn chữ viết (chữ Hán) chỉ sinh ra từ hội hoạ, vì thoát tiên người ta vẽ hình rồi mới đến viết chữ tượng hình (Hàn Chuyết, S.H.L., tr. 63); nhưng về mặt lịch sử, đúng là hội hoạ, coi như nghệ thuật vẽ hình, phát triển nhờ vào những thành tựu và cách tân của nghệ thuật viết chữ

(Jean-François Billeter đã giúp ta may mắn tránh được cách dùng không đúng của từ thư pháp – *calligraphie*²). Dù là kỹ thuật vẽ hình chỉ bằng một nét (nhất bút thư – *yi bi shu*^d) liên tục nối kết các hình theo nhịp sức bật, hoặc theo kỹ thuật “trắng bay” (phi bạch – *fei bai*^e) để xuất hiện bên trong mỗi nét những khoảng trống làm cho hình vẽ thanh thoát, làm cho nó cộng hưởng, thì đó là những qui trình mà nền hội họa nho sĩ vay mượn từ nghệ thuật viết chữ, sự vay mượn càng được ưa chuộng khi những qui trình này giúp cho hội họa vượt lên trên sự vẽ giống, niềm khát vọng sâu xa của nó. Bởi lẽ, ngoài cái chung giữa hội họa và chữ viết trong việc học tập để nắm bắt các môn này, cái quyết định cho sự hợp nhất giữa hai môn ấy và khiến chúng có cùng “thực thể cơ cấu” – thay vì chúng chỉ tương tự nhau như ở châu Âu – đó là hai môn đều có trong “thể” của chúng, tức là trong nét bút, một nội dung như nhau về khí vận, cái không ngừng làm cho thể giới sôi động; do vậy mà người ta chỉ có thể phân biệt đâu là chữ viết đâu là hình vẽ về phía bên kia những hình sờ mó được để lại trên giấy hay trên lụa. Đó là những hình được xuyên suốt bằng sự khiếm diện, rũ bỏ hết được văn đọc và tính vật chất của hiện tượng, làm toát ra từ hình nhờ sức căng và sức lan tỏa, những sự phân cực không thấy được – “trong tâm linh” (thần hội – *shen hui*^f)^(*).

2. Ta cần phải tiếp cận hết sức cẩn trọng những cách nói chung chung về văn hoá. Ngay cả những trường hợp mà các nền văn hoá có những phần giống nhau hẳn hoi về mặt từ ngữ, trong quan hệ từ ra từ, khi trong ngôn ngữ này có sẵn câu

(*) “Nếu tôi sinh ra là người Trung Hoa, tôi sẽ không phải là họa sĩ mà là nhà văn. Tôi sẽ viết các bức tranh của mình” (Picasso, *Bàn về nghệ thuật*, sách đã dẫn, tr.161)

tương đương với ngôn ngữ kia, được đẽo gọt sẵn, dường như để đáp ứng kịp thời. Ngay cả trong trường hợp như vậy thì sự trùng hợp chỉ là bề ngoài và không có ý nghĩa gì hết, thậm chí bao hàm những nội dung xa lạ với nhau hoàn toàn. Người ta tưởng tìm ra được chiếc cầu nối thuận tiện, nhưng cái cầu không qua được và các lục địa vẫn biệt lập với nhau. Plutarque dẫn lời Simonide nói lên chính điều mà Tô Đông Pha đã nói ở Trung Quốc họa theo Vương Duy: hội họa là một “bài thơ câm lặng” (im lìm), còn thơ ca là một “bức họa biết nói” (âm vang). Như thế là trong cả hai truyền thống, chỉ có thơ ca mới được các tác giả kinh điển bàn luận trong thời cổ, những suy nghĩ về hội họa xuất hiện chậm hơn nhiều và lí luận về hội họa về mặt lô gích phải cầu đến lí thuyết về thơ, người chị cả, để tạo dựng những ý niệm ban đầu nhằm được xem như một thứ nghệ thuật tự do, có tính hợp thức đảm bảo. Dưới thời Phục Hưng ở Ý cũng như đối với các nho sĩ Trung Hoa đời Tống và đời Nguyên, theo cùng một sự tiến hoá xã hội học giống nhau, hội họa phải dựa vào người chị cả là thơ ca để thoát ra khỏi hoàn cảnh thủ công nhằm phát huy, vượt lên trên tính nghề nghiệp tay chân, thiên hướng tâm linh của nó.

Nhưng ở châu Âu sự so sánh ngấm ngầm hay trực tiếp, nhưng luôn luôn xảy trong Thời Cổ Điển, được lời nói của Horace biến thành mẫu đúc sẵn, giữa thơ ca và hội họa (“ut pictura poesis”) dựa trên cái gì? Người ta trả lời cho câu hỏi đó bằng lối văn biên ngẫu chéo, rằng sự so sánh dựa trên cơ sở là hội họa thì “mô tả (bằng viết)” (*dépeindre*) còn thơ ca thì “mô tả (bằng vẽ)” (trong tiếng Pháp, *décrire* hay *dépeindre* đều có nghĩa là *mô tả*; trong *décrire* có *écrire* nghĩa là viết, trong *dépeindre* có *peindre* là vẽ, lối chơi chữ dành cho những người nói tiếng Pháp, chúng tôi dịch tạm ra tiếng

Việt như vậy và ý thức rằng nhiều thông tin bị mất mát-LND). Cả hai, hội hoạ thì dựa vào màu sắc và hình dạng, thơ ca thì dựa vào từ và thành ngữ, đều “chỉ ra cùng những sự vật như nhau”. Dù cái chung đó được hội hoạ ghi lên lụa vẽ còn chữ viết ghi vào “mắt của tâm linh”, cả hai môn đều có công lao làm cho cảnh vật được đề cập tới sinh động, có khí thế mạnh mẽ nhất và có “đồ hình sáng tỏ” nhất (*graphike enargeia*, Plutarque đã nói như vậy). Thậm chí hội hoạ còn cho rằng mình có thể cung cấp những bài học về phương diện ấy: chẳng phải là nhà thơ cố tìm cách mô tả cảnh chiến trường sinh động trước mắt như hoạ sĩ đang vẽ tranh đó sao? Không chỉ có Phidias có lẽ học được ở Homère làm cách nào để vẽ thần Jupiter một cách hoành tráng, mà chính Virgile, ngược lại, học rất nhiều ở các nhà điêu khắc đảo Rhodes để sáng tác bài thơ Laocoon đầy xúc động. Nếu hội hoạ và thơ ca gặp nhau về mục đích, và vì thế mà tranh đua với nhau, dầu cho những phương tiện của mỗi bên khác nhau, đó chắc chắn là vì cả hai đều dựa trên “sự bất chước”, điều này được lặp đi lặp lại từ thời Aristote: cả hai đều có nhiệm vụ biểu đạt cái tự nhiên, và ta hiểu rằng cái tự nhiên đó trước hết thuộc về bản chất con người, con người “hoạt động như thế nào”, và như vậy con người là chủ thể của “truyện”. Người ta vẽ con người hay mô tả con người, theo phương thức lí tưởng hay hiện thực, tất cả đều theo một cách xếp loại chung cho thi sĩ và hoạ sĩ, tức là con người phải như thế (lí tưởng) hay con người là thế, xấu hay tốt tùy thực tế (hiện thực).

Lần theo những khảo cứu của R.W.Lee hay của Michael Baxandall đi lướt qua hết lĩnh vực của ngành phê bình ta cảm thấy hết sức thú vị khám phá ra rằng những nhà lí thuyết kinh điển của chúng ta tự khép mình, rồi thảo luận và tranh cãi nhau, vào một “điều hiển nhiên” (họ gọi cái cấu hình trầm

lắng trong tư duy họ là “tự nhiên” hay “lẽ phải”) – tôi thú thực là cứ đọc đi đọc lại những thứ đó cũng thấy chán, may mà có sự chênh lệch khám phá được từ phía Trung Hoa... Chuyện lạ hiện ra là làm thế nào mà tư duy về hội hoạ ở châu Âu, dầu tự nguyện hay bị cưỡng bách, phải phục tùng một cách hệ thống vào những ràng buộc của sự phát minh thuần túy châu Âu, đó là môn tu từ học, bộ môn chủ yếu xác định ngay cả châu Âu. Bởi lẽ hội hoạ phải có nhiệm vụ đáp ứng yêu cầu của inventio – sự phát minh (ưu tiên cho việc vẽ ra một câu chuyện, theo một chủ đề truyện kể xưa hoặc nay, tầm thường hay thiêng liêng); của dispositio – vị thế (mỗi nét vẽ của hội hoạ giống như một tình tiết của bi kịch, theo Aristote); của expressio – biểu cảm tương tự với elocutio – tài ăn nói trong thơ ca (hoạ sĩ cũng như thi sĩ nhằm diễn đạt tính cách riêng tư và những đam mê của nhân vật). Đối với hội hoạ cũng như đối với thơ ca, người ta đều gán cho chức năng Horace, tức là “giáo dục” và “đem lại thú vui”; cả hai có nhiệm vụ liên kết tự do tưởng tượng với yêu cầu của sự giống nhau giữa thực tế và thơ hay vẽ, tôn trọng những lễ thói về đáng dấp, tuổi tác, giới tính, tình cảm, hoàn cảnh, cuối cùng nhằm đến sự tập trung hiệu ứng. Một bức tranh hoàn hảo cũng giống như một bài thơ hoàn hảo, là một công trình xây dựng có thứ tự của lí trí mà mỗi chi tiết nhỏ nhất gắn bó theo quan hệ nhân quả với ý đồ cốt truyện quán triệt tất cả nhằm tạo ra xúc cảm.

Vì vậy, nếu để phát triển tính song hành của thơ ca và hội hoạ, các nho sĩ Trung Hoa không hề nghĩ đến việc đi theo một lối nào trên đây cả, những lối đã dẫn sự suy ngẫm phương Tây trong hai thế kỷ, ít ra là cho đến Lessing đi vào ngõ cụt. Ta thấy rằng đó là do trước hết ở Trung Quốc cái mà người ta gọi là “thơ ca” (thi-*shi*⁶) không gắn liền với truyền

thống mô tả nào (trừ trường hợp của thể loại phú – *fu*, nhưng bình thường được xếp thành thể loại riêng), cũng không gắn với truyền thống kể chuyện (truyền thống phương Tây của Homère, Virgile hay Aristote, Trung Quốc không có quan niệm về anh hùng ca), cũng không dựa vào một nền tảng thần thoại nào (ở phương Tây, chỗ dựa là bài thơ thần thoại trường thiên *Biến thái*, nhưng cơ bản vẫn là Kinh Thánh). Trong thơ ca Trung Hoa, phạm trù thi pháp, trong khuôn khổ những bài thơ ngắn, chủ yếu thuộc về gợi cảm và phát tán nội tâm, một cách kín đáo mà cũng hung hân, thân thuộc mà khó nắm bắt (theo hệ thống qui luật “Gió”; xem danh mục đầu các bài thơ ở Trung Quốc : Quốc phong – *Guo feng*, “Gió” hay “phong tục” các vương hầu, sách đã dẫn, tr. 74). Nếu quả có *expressio* - sự biểu cảm hội hoạ, tương tự với biểu cảm thơ, thì sự biểu cảm này không có tính tâm lí, hiển hiện qua các hình vẽ trong những chuyển động của cơ thể hay sắc mặt nói lên những tình cảm khác nhau, điển hình cho các nhân vật được biểu thị, mà đúng hơn là một sự biểu cảm buông thả tự do cho ý độ thực tại hoá bằng cách lấy hình dạng nơi khác (hình ư ngoại – *xing yu wai*^h), ý độ đó được các hình thấy được đón nhận. Bởi lẽ những hình này đã được gạn hết mọi sự vẫn đục vật thể hoá – khách thể hoá, chúng chỉ là những sự thực tại hoá về năng lượng. Vì vậy những nhà lí luận Trung Hoa vay mượn khái niệm cổ nhất về thi luận của họ, đó là khái niệm mô típ xúc cảm hưng – *xing*ⁱ, để nói lên bằng cách nào, đáp lại những kêu gọi của thế giới bên ngoài, họ “gửi gắm – ký – *ji*^j” cảm xúc của họ vào hội hoạ. “Cổ nhân đưa những kích động cảm xúc vào mực và bút và mượn cái *đạo* (lối đi – để diễn đạt cảm xúc) trong phong cảnh” (Thạch Đào, ch. 18): phong cảnh ở đây không phải là phong cảnh người ta mô tả, mà là cấu hình cảm xúc, uyển chuyển làm xúc cảm xuyên qua dễ dàng.

Cũng vậy, khi người ta khuyên họa sĩ Trung Hoa cũng như họa sĩ phương Tây nên “đọc các nhà thơ”, đó không phải vì muốn họa sĩ Trung Hoa hay phương Tây nuôi dưỡng cái *inventio* - tính phát kiến, nhằm nắm được kiến thức gần gũi với chủ đề ngụ ngôn hay câu chuyện, khiến cho việc thực hiện các ẩn dụ tinh tế hơn và tưởng tượng hay hơn những tình cảm và đam mê của nhân vật; mà để các họa sĩ nói trên tiến đến nhập định, tạo được cái đứng vững nội tâm, do đó luôn sẵn sàng đáp ứng, sẵn sàng đón nhận kích thích bên ngoài, đó là vị thế cần có để cầm bút vẽ:

Họa sĩ Quách Hy nói: *Thường vào những ngày rỗi rãi, tôi đọc những bài thơ đời Tấn đời Đường, cả xưa lẫn nay, rồi tìm trong những bài thơ đó những câu hay, nói lên trọn vẹn những gì cất giấu trong đáy lòng người và làm nổi bật ra trước mắt người những cảnh tượng nguyên vẹn. Nhưng nếu tôi thấy lòng không yên, tôi không trầm lặng, không ngồi an tọa trước cửa sổ sáng sủa, trước một án thư sạch sẽ; nếu tôi không thắp một nén hương và không để mọi sầu tư tan biến, ý nghĩa gắn bó với những vần thơ hay kia không xuất hiện nữa, tình cảm của thơ bị vùi lấp đi cũng như những khát vọng cao cả trong thơ không còn được thấy nữa. Cái ý nghĩa-cảm xúc (ý độ) làm nên sự sinh động của hội họa ấy, làm sao mà dễ nắm bắt cho được?*

Cái rung động về ý độ ấy toát ra từ phía bên trong đang hé mở, do tính sẵn sàng cung ứng của nó, trước sự kích động bên ngoài, nhất là sự kích động của các mùa làm biến thiên sắc vẻ phong cảnh, cái mà ở Trung Quốc người ta coi như nguồn cơn của hội họa và thơ ca, sẽ quay lưng lại ngay với sự “bất chước”, bởi vì sự bất chước đòi hỏi phải cắt đứt mọi liên hệ tình cảm với thế giới, rút ra khỏi luồng ảnh hưởng của nó, đòi hỏi phát huy mọi khả năng sẵn có, một vị thế mặt đối mặt với thế giới. Cái rung động về ý độ ấy làm cho hội họa không

còn mô tả (một đối tượng) nữa, mà đơn thuần là “viết nên” (ý nghĩa-xúc cảm). Hội hoạ cũng như thơ ca tạo ra dạng, làm cho dạng hiện ra bên ngoài bằng từ ngữ hay bằng hình ảnh, cả từ ngữ lẫn hình ảnh là những “vết” sờ mó được, nhưng chứa tình cảm không thấy được. Qui trình của cả hai cũng giống nhau, sự rung động cũng giống nhau, và vì thế chúng tiếp sức cho nhau. Vì vậy tôi có thể lấy “cái ý nghĩa-xúc cảm của bài thơ để làm ý nghĩa-xúc cảm cho bức tranh như Thạch Đào đã nói (ch. 14; chứ không phải như người ta dịch là: “tôi mượn những ý tưởng trong thơ để làm một số đề tài cho hội hoạ”, cách dịch đó quá phương Tây bởi vì hoàn toàn tri năng hoá và tách biệt hẳn hội hoạ với thơ ca³). Như vậy, “hội hoạ tương đương với ý nghĩa xúc cảm toát ra từ lòng bài thơ”, cũng như bài thơ, ngược lại, “tạo ra sự thức tỉnh tâm linh ngay trong bức tranh”. Cả hai, hội hoạ và thơ ca, triển khai không phải song hành với nhau mà mỗi bên có bề chiều nội tâm song song với bề chiều nội tâm bên kia và bề chiều ấy là riêng cho mỗi bên một cách bất di bất dịch. Tôi không thấy làm sao người ta có thể đi xa hơn cái thâm nhập lẫn nhau ấy có tầm vóc hơn hẳn sự trao đổi thuộc tính bình thường. Bởi lẽ ở Trung Quốc người ta đã biết nắm bắt cái ý nghĩa của sự phân cực và thấy trong sự vật này có sự vật kia cũng như cái vốn tiềm tàng giữa chúng. Đó là cách tiếp cận bằng xúc cảm, vượt qua mọi sự mặt đối mặt, với cái vốn chung thể hiện bằng ý nghĩa-cảm xúc, hay ý độ, có chữ ý-yi đi đầu trong thơ cũng như trong hội hoạ^(*). Ta sẽ tìm ra được chứng cứ của sự hai trong một này trong các bức tranh

(*) Cách bao hàm sự vật này trong sự vật kia đã được Tô Đông Pha phát biểu dứt khoát nhân nói về thơ của Vương Duy: “Khi tôi nhắm nháp một bài thơ của Vương Duy, tôi thấy như đang ngắm một bức họa; khi tôi ngắm một bức tranh của Vương Duy, tôi thấy như đang nhắm nháp một bài thơ” (S.H.P, tr. 225).

phong cảnh có ghi những dòng thơ tương tác một cách sinh động với cảnh. Như Tô Đông Pha đã tóm lược lại trong một câu nói về sự thâm nhập lẫn nhau giữa các môn nghệ thuật dùng bút, coi chúng như những mắt của một dây chuyền, cái sau kết thúc và định ra (*dé-termine*; tiền tố *dé* ở đây chỉ qui trình tháo ra làm lại, *termine* nghĩa là kết thúc, cả từ có nghĩa là xác định-LND) cái trước, cả dây chuyền làm các yếu tố biến thiên, đồng nhất và liên tục; cái gì mà thơ “không thể nói lên trọn vẹn”, “sẽ vượt ra khỏi” nghệ thuật dùng từ ngữ và “tự bổ sung” trong hội hoạ (*L.W.Y.*, tr. 217).

Nhưng cái khác nhau về ngôn ngữ sử dụng trong hai ngành nghệ thuật cho phép, từ một nguồn ý nghĩa-xúc cảm chung, hai ngành đó, hội hoạ và thơ ca, triển khai thành những cách biểu hiện tương đồng đến mức nào? Hay nói cách khác, giả như cần viết một cuốn thi pháp cho hội hoạ, thì liệu sự nghiên cứu ý độ có còn chung cho cả hai ngành không? Như Tô Đông Pha chỉ ra thêm - vị nho sĩ này là người đầu tiên nói đến tầm vóc sự song hành giữa thơ ca và hội hoạ - nếu xem xét hội hoạ từ phía vẽ giống ngoại hình tỏ ra là “trò con trẻ”, thì khi người ta làm thơ, cũng phải chú ý rằng “nhất thiết không phải là bài thơ” - tôi hiểu như sau: cái quan trọng là không để cho chủ đề bài thơ khống chế (*L.W.Y.*, tr. 234; xem sách đã dẫn, ch. VIII). Cũng như cái giống nhau bên ngoài không được ràng buộc hoá sĩ, đối với thơ ca đề tài không được đè nặng lên bài thơ. Đối tượng để vẽ, chủ đề thơ ca đều là những sự pháp điển hoá: do vậy mà tương ứng với cái phi-đối tượng trong hội hoạ sẽ có cái phi-chủ đề trong thơ ca. Hoặc giả, như Tô Đông Pha bàn tiếp, nếu thơ ca và hội hoạ “cùng tuân thủ một qui luật chung”, qui luật này muốn rằng nó được

lập ra hết sức dễ dàng, không cần cố gắng gì (thiên công-*tian gong*^k), rồi thì cái biểu đạt tự toả ra trong “cái mát lành” của qui luật, không đề năng lên cái gì cũng không sa lầy vào một hình dạng nhất định; qui luật ấy không nhấn mạnh lên cái gì hết. Qui luật ấy luôn sẵn sàng đáp ứng, cũng như cái nội tâm, ám chỉ-mơ hồ, gìn giữ cái phía bên kia, đầu đó là “phía bên kia bút mực” (bút mặc chỉ ngoại-*bi mo zhi wai*) hay “phía bên kia ngôn từ” (ngôn ngoại-*yan wai*)¹. Cả hai, hội hoạ và thơ ca, đều chung tính tiềm ẩn, vì vậy cả hai gắn liền với một “nội dung” ý độ (hàm ý-*han yi*^m)⁴. Hoặc giả như các nho sĩ Trung Hoa nhiều lần nhắc lại về sau, khi lí thuyết hội hoạ ra đời sau góp phần làm sống lại thi pháp, “nơi nào đạt tới cái ý nghĩa-xúc cảm – một khi đạt tới ý nghĩa-xúc cảm, thì không cần phải đưa bút “đạt tới” một cách tầm thường và kỹ lưỡng nữa. Hội hoạ “cho hình dạng”, như nó để cho hình dạng ấy chìm lại vào cái phi biệt hoá; cũng vậy, bài thơ “phát biểu”, nhưng nó cố không nói quá nhiều.

3. Từ đó trở đi (từ đời Tống), hội hoạ nho sĩ được minh định qua ý niệm duy nhất này: hội hoạ “viết nên” cái “ý nghĩa - xúc cảm”, tức là cái mà ta bắt đầu gọi là ý định, để nắm bắt nó một cách tổng thể hơn (tả ý – *xie yi*). Trong lúc đó, nền hội hoạ chi tiết cứ cần mẫn thoả mãn với “công cán của cây bút” (công bút-*gong bi*ⁿ). “Trong hội hoạ, các con người, nhà cửa, công cụ để làm chệch về một bầu không khí thủ công; nhưng khi ta làm nổi bật lên ý định của ta rõ ràng và viết nên ý định ấy, không khí thủ công sẽ tự nó tiêu tan” (C.K.tr. 265). Nói cách khác, cái đặc trưng cho hội hoạ, đồng hoá hội hoạ với thư pháp và gắn sâu hội hoạ vào thơ ca, đó là hội hoạ khi thể hiện những hình dạng cụ thể, không để cho

người ta “tìm tòi” ở cấp độ “hình dạng và cụ thể” (Thẩm Quát, *L.B.*, tr. 43). Dĩ nhiên những lỗi thuộc về vẽ hình dạng, vị thế hay màu sắc dễ bị phê phán; nhưng những hoạ phẩm đẹp nhất là những hoạ phẩm làm xuất hiện ngay trong lòng bố cục của chúng rằng chúng biết cách tự giải thoát khỏi những ràng buộc ngự trị lên trật tự sự vật, khi trật tự này cố định lại vì đã đạt tới giai đoạn cuối của sự thực tại hoá, rồi suy sút đi trong sự cụ thể hoá. Những hoạ phẩm đẹp nhất ấy do tính đáp ứng của cấu hình biết cách mở ra một không gian về phía bên kia những chật hẹp, hạn chế, nhất là những sự loại trừ cái cảm nhận được, nơi mà thế giới không chỉ phi bão hoà mà còn bắt đầu phi thực tại hoá, nhưng không vì thế mà biến thành cõi mộng. Đó không phải là một “không gian mơ mộng”, như ở phương Tây người ta thường gọi và cách gọi đó tôi cho là có phần lạm dụng, mà là một không gian thoát khỏi tính chất vừa mệnh lệnh vừa hạn chế của hình dạng (trong tiếng Pháp, *forme* là hình dạng, *formel* là dứt khoát, không thể khác được, nhất thiết phải như vậy; điều đó gợi lên rằng hình dạng có tính cưỡng bức -LND). Trong không gian ấy, tâm linh được giải thoát khỏi những kiểu cách sự vật, có thể biến hoá “mặc thích”. Người ta biết rằng ở Trung Quốc các mùa thường được dùng để làm khung cho việc nắm bắt sự vật, thế mà người ta vẫn thích kể rằng Vương Duy mỗi khi “vẽ sự vật” lại để những cây đào, cây mai, cây dâm bụt và cây sen vào chung một cảnh; hoặc giả trong một bức tranh khác, người ta thấy “những cây chuối giữa những bông tuyết” (sách đã dẫn, tr. 43). Như vậy, bằng cách kín đáo liên kết lại trong một trực cảm những thứ mà trong cuộc sống thường ngày người ta thấy riêng rẽ, hoạ sĩ hé cho ta thấy một sự nhất quán sâu kín hơn, đào sâu vào sự tưởng nhớ đến căn nguyên và giải

thoát khỏi sự phạm trù hoá sự vật, bỏ rơi cái lô gích có tính một đối một, dứt khoát của cái cụ thể. Như vậy một khi cái sờ mó được-dứt khoát không còn làm phiền nữa, “sự nhận được” hoạt động ngay trong nội tâm và bàn tay của hoạ sĩ “tự nó đáp ứng và hoà đồng”; chỉ cần “đạt đến cái ý nghĩa-xúc cảm” như một ngọn triều mang lại sinh khí và hoạ phẩm lúc đó “được hoàn thành”; người ta “đạt đến” cái nhất quán bên trong của cái thấy được và “thâm nhập” vào lĩnh vực tâm linh : lúc đó ý độ biểu đạt (ý – yi), nó không còn có tính chật hẹp, riêng biệt, cá thể của một cảm xúc riêng thuộc loại hình nhất định, mà là một cảm xúc toả ra tự phát, bất tận, của mọi xúc cảm trên thế giới xuyên qua bản thân tôi (thiên ý – tian yi⁰).

Về sau người ta thường phát biểu theo kiểu nêu ngạn ngữ : “Hoạ sĩ đời trước vẽ ý độ chứ không phải hình dạng” (sách đã dẫn, *L.B.*, tr. 43). Sở dĩ như vậy là vì hình dạng chỉ là sự cô đọng và sự cụ thể hoá của năng lượng về thực chất là không thấy được, hình dạng chỉ tồn tại trong hình vẽ thấy được một khi đã trải qua sự vận động ý độ, từ đó mà hình dạng nảy sinh và hướng tới vận động ấy nhằm vượt qua chính mình. Nếu hội hoạ gần gũi mật thiết với thơ ca, đó là, nói một cách chặt chẽ hơn, cái hình dạng biểu hiện trong hội hoạ cần được “quên đi ngay” để dành chỗ cho tính ý nghĩa làm nền cho nó (cũng cùng khái niệm ý – yi). Sách *Trang Tử*⁵ và Kinh Dịch có chỗ giống nhau khi nói về một nguyên tắc đọc cổ xưa nhất : hình ảnh tạo ra trong thơ phải “được quên đi” (vong hình đắc ý- *wang xíng de yi*^P). Vấn đề không phải là những hình ảnh cụ thể trong hoạ và trong thơ phải được đọc theo kiểu ẩn dụ, tức là thêm vào đó một bình diện nữa song hành và có tính cập vật, cũng không phải là đọc một cách tượng trưng nghĩ rằng cái cụ thể của mô típ mở ra một loạt yếu tố lí

tưởng hay trừu tượng. Vấn đề là cái dấu hiệu sờ mó được của hình dạng và của cái cụ thể chỉ là bề nổi chỉ hiệu, suy cho cùng có tính tạm thời, sẽ bị chìm đắm trong định hướng – ý nghĩa xuyên qua chúng bằng năng lượng. Như vậy, cái ý độ khó vẽ nhất, nhưng lại là cái phong phú nhất, chính là cái không áp đặt, cái ẩn náu kín đáo nhất, nó càng hàm súc bao nhiêu thì lại càng ít nổi bật bấy nhiêu (Âu Dương Tu, *L.B.*, tr.42; xem sách đã dẫn, ch. 3). Đó không phải là ý độ của những cái gì “bay”, hay “bước”, “đi nhanh hơn hay chậm hơn”, có dạng sức căng toát ra ngoài “thấy được dễ dàng”, mà đó là ý độ của mơ hồ hơn nhiều của những gì luôn tỏ ra “dừng dừng”- “thanh thoát”- “cô đơn”- “thiếu vắng”- “hài hoà”- “chặt chẽ”- “yên lành”, có tầm với ra càng xa- và càng mơ hồ – khi chúng càng rút khỏi thế giới và tháo gỡ hết tín hiệu. Ý độ ấy giữ mình không biểu hiện ra ngoài, ẩn náu trong nội tâm, rồi chìm lại vào trong sự phi biệt hoá của căn nguyên.

Việc thiên hướng của hội hoạ làm cho ý độ không thấy được chứ không phải làm cho hình dạng không thấy được hay nét vẽ trong hình có giá trị chỉ hiệu cho một bề chiều tâm linh mà nó cố chuyển tải gặp được thuận lợi lớn ở Trung Quốc, đó là vì ngay từ vị hoạ sĩ tiếng tăm đầu tiên (Cổ Khải Chi, thế kỷ thứ IV) nền hội hoạ vẽ người có trước nền hội hoạ phong cảnh không ngừng tiến về hướng đó. Theo một cách nói nổi tiếng mà các hoạ sĩ coi như ngạn ngữ, năng lực tạo ra tâm linh cho một con người phụ thuộc hoàn toàn vào năng lực chấm hai con mắt của người đó, thứ đến là đường viền gò má và má. Nét vẽ tinh tế ấy nắm bắt trong mờ nét vẽ tạo nên hình người đủ để vẽ giống thật và tiếp cận được nhân cách bên trong (Tô Đông Pha, *L.B.*, tr. 454). Quả vậy, kẻ nào vẽ chân dung đều tránh để cho nhân vật ngồi làm mẫu, bởi lẽ tất cả

những hình dạng đậm đặc và đúng nghi lễ kia của người làm mẫu sẽ khá công kênh và luôn u ám^(*). Vẽ toàn thân là điều vô ích, chỉ cần nắm bắt chỗ chính xác, đặc thù, chỗ làm cho nhân cách “có ý nghĩa” (tức là biểu đạt cái ý – *yi* : ý tư – *yisi*⁹). Bởi lẽ ta không thể bắt gặp trong sắc diện từng cá nhân một điểm sát gần với cái có ý nghĩa tạo nên sắc diện ấy, một điểm tách ra khỏi sự bề bộn của hình dạng, hé cho ta thấy sự vận động sâu kín nhất của sinh khí, cái nếp rất điển hình đó hay sao? Điều này được những nhà phê bình hội họa Trung Hoa quan sát rất tinh tế khi khai thác quyền năng của chỉ hiệu; điều này thực ra kinh nghiệm chung cho ta thấy được, nhưng ta không phân tích. Nhà lí luận trên nói tiếp rằng chỉ cần thêm “ba sợi lông” trên má một người và “ba nếp nhăn tí xíu” quanh mắt người kia, tùy theo cách riêng từng người khi cúi đầu hay ngược mắt, những nét khó nhận ra kia sẽ khiến ta lập tức không chỉ nhận ra người này kẻ kia, mà còn vạch cho thấy điều bí ẩn sâu kín của từng người qua sự chuyển điệu riêng cho từng sinh khí. Cái nét hình nhỏ bé ấy, vừa mới được phác thảo, và chính vì mới được phác thảo, làm ta thâm nhập một thế giới sâu kín. Cái nét hình ấy ở ngay ngưỡng cửa cái thấy được, là điểm nổi lên của mọi sự nhất quán vô hình bên trong.

Còn lại cái ý tưởng về sự vượt quá hình dạng đâu đó chưa nằm trong tầm tay của ta, dầu chúng ta chìm ngập trong một mạng tinh tế những cách nói lịch sự, cân đối, khiến cho

(*) Ngồi làm mẫu *gây bối rối* (Picasso: Chân dung Gertrude Stein) : Những buổi ngồi làm mẫu kéo dài cho đến mùa xuân. Nhưng Picasso tin là mình có cố gắng cũng vô ích. Rồi trong một cơn giận dữ khủng khiếp, ông bất thần xóa đi cái đầu. “Tôi không thấy bạn được nữa khi tôi nhìn bạn” (Bản về nghệ thuật, sách đã dẫn, tr. 172)

mọi câu hỏi bị nhấn chìm, có lẽ vì quá đột ngột, vả lại người ta thấy không cần thêm bớt gì vào đó nữa. Cái ý tưởng ấy đâu có được chủ đề hoá một cách rộng rãi như lí thuyết về sự bất chước của chúng ta, nó kháng cự lại lí thuyết. Bởi lẽ ta thấy cùng một tác giả ấy, cùng trên trang ấy (*L.B.*, tr. 43; xem sách đã dẫn, tr. 316), trình bày ý tưởng đó khi thì qua một lời trích dẫn, như một “sự cộng hưởng tâm linh”, ý tưởng về “khí vận” (*qi-yun*^r), khi thì như “bề chiều tâm linh” (nhập thần - *ru shen*^s), kể cả việc buộc chúng ta săn đuổi ý tưởng đó một cách nặng nề dưới những từ ngữ đa dạng như: tính ý nghĩa, tính cảm xúc, ý độ, rồi cố nắm bắt nó qua một từ ngắn gọn: ý-yi. Thế mà nếu ta tự hỏi tại sao tác giả không chịu làm sáng tỏ, rồi sắp xếp một cách thứ tự cái trường các khái niệm kia, nhằm vừa làm rõ những nội dung đặc thù và những mối liên hệ? Hoặc giả nếu đó là một hiện tượng chung, hiện tượng của sự siêu việt trong đó xuất hiện hình dạng để cho tính nội tại của qui trình sự vật xuyên suốt qua một xúc cảm cá thể, thì tại sao tác giả lại sử dụng đến những phát ngôn khác nhau đó, nếu không đơn thuần muốn thay đổi cách nói? Về những điều trên, người ta muốn theo chân những cách trả lời lười biếng mà tin rằng có sự khiếm khuyết về ý niệm trong tiếng Hán hay sự thiếu năng lực phân tích của Phương Đông, để rồi bản khoản hơn nữa: liệu có phải ta gặp ở đây cái không thể xây dựng được trên một bình diện rõ ràng – cả về lô gích lẫn thần bí (chính vì thế mà ở châu Âu người ta đã không tư duy được ý tưởng đó) - cái chỉ có thể nắm bắt bằng nhiều cách tiếp cận đồng qui và những mạng chân rất tiệm tiến với hàng loạt đường xiên và sự giao nhau của các vết, dưới hiệu ứng của một sự dãi cát tìm vàng và ghi nhớ nhiều cách nói chẳng? Bởi

lẽ nếu độc giả nào đủ kiên nhẫn để đọc đi đọc lại những bài nói về Nghệ thuật vẽ kia, sẽ tự thấy ngay lập tức mình không vội gì mà phải có một đầu óc biết xây dựng, trừu tượng hoá, phân triết sự vật. Đồng thời, trong việc bỏ hình dạng để biểu hiện luồng sinh khí, bạn đọc kia sẽ thấy những sự kết nối nhằm ưu ái cho một khía cạnh nào đó một cách lô gích được gạn lọc dần dần: cái cộng hưởng (tâm linh) làm xuất hiện nhiều hơn phương thức lan toả của cái gì toát ra một cách kín đáo, lan toả “xuyên qua” mà không bị gán vào một cái gì. Bề chiều tâm linh gợi lên đúng hơn cái không thăm dò được mà cái vượt qua mở ra theo hướng đó, cũng như tính hiệu dụng hoạt động trong lòng cái cảm nhận được. Chữ lí-li nói lên sự nhất quán không thấy được tạo ra cấu hình thấy được; chữ ý - yi nói lên tính cách vận động, tạo xúc cảm - ý nghĩa của cái chỉ thường xuyên bộc lộ trong căn nguyên là một luồng sinh khí.

4. Thường người ta ưu tiên xét đoán công việc của tư duy thông qua những khác biệt mà nó đưa ra nhằm trước hết đểo gọt và đặt ranh giới rồi hy vọng nắm bắt được và xây dựng (ý niệm được “nắm bắt”, *Begriff*). Thế mà cái giá trị của chữ ý-yi nhỏ bé kia thì ngược lại. Khả năng sinh sản dồi dào của nó sở dĩ có được là nhờ vào việc nó giữ không cho tách biệt chủ thể - khách thể (do đó nó không vội “bắt lấy”- trong tiếng Pháp hiểu là *com-prendre*: cùng bắt, tiếp cận là *ap-préhender*: tới bắt -LND). Chữ ý không tách ra hoàn toàn một bình diện trừu tượng về nghĩa từ sự bất rõ cảm xúc và ý chí. Trong vận động của ý độ, nó không cắt đứt sự tường minh hoá ý định về hướng sinh tồn, cũng không ngăn chặn ý nghĩ về kích thích, tóm lại nó không tách rời tư duy - tình cảm - khát

vọng – cuộc sống. Nói rằng chữ ý đa nghĩa là không nói được gì, bởi lẽ nếu thế thì ta bằng lòng với việc phân phối thành hạng mục và đặt vào một hệ thống những ô cái gì thuộc phía trên sự phân định ranh giới và không để cho phân triết vào bình diện nào hết. “Trước Trời và Đất là ý”, đó là cách nói khái quát nhất để khởi sự cho sự kích động-cải hoá thế giới (Bố Nhan Đồ, C.K., tr. 287). Bởi lẽ chữ ý dẫn đến cái ngọn triều năng lượng kia vận động bên trong nhằm tạo ra thành tựu và triển khai chúng, trong lương tri con người về sau, thành quan điểm, ý định, cách nhìn, tâm trạng, vị thế, ý nghĩa, ước muốn, ý chí, như quay về cội vậy. Sức căng biến thiên trong chữ ý từ khuynh hướng giản đơn đến cố gắng hợp lực: “có ý “ (hữu ý – *you yi*) tức là chú ý, cố ý; trong khi đó “tuý ý” (suất ý – *shuai yi*) có nghĩa là bất cần, tuý tiện, mặc kệ. Do không có một lí thuyết tâm lí tạo phạm trù cho các cấp độ và năng lực, chữ ý hoà đồng với sinh khí (ý khí – *yi qi*), hay khát vọng nội tâm (ý chí – *yi zhi*), hay vị thế tình cảm (ý tự – *yi xu*), hay nghĩa (ý nghĩa- *yi yi*), hay lợi ích (ý xu – *yi qu*), hay mục tiêu (ý chỉ – *yi zhi*), hay xu hướng (ý hướng – *yi xiang*), hay sự tiên liệu (ý liệu – *yi liao*), hay tưởng tượng (ý tượng – *yi xiang*), hay tư duy (ý tư – *yi si*), hay cái vị (ý vị – *yi wei*) v.v... Nếu từ trước đến nay tôi chọn ý độ chung cho chữ ý trên, đó là vì tôi muốn lợi dụng sự trở về nguyên lai đặc trưng cho phương pháp Husserl và làm cho tôi gần với “luồng cái đã sống” mà phương pháp ấy xem xét ngay từ bước đầu của lương tri (đồng thời tôi cũng dựa vào cái phổ rộng nhất mà cái *cogitatio* của Descartes, coi như cái đã sống của lương tri: tôi là một vật suy nghĩ, tức là hoài nghi, quan niệm, muốn, tưởng tượng và cảm nhận nữa). Như vậy, đưa cái ý ra như là đối

tượng của hội hoạ, theo định nghĩa khái quát nhất, cái định nghĩa quyết định số phận của hội hoạ nho sĩ, hay coi cái ý như là đối tượng duy nhất để hội hoạ “viết ra”, điều đó có nghĩa là rõ ràng cho hội hoạ một đối tượng không khách thể hoá được, quá căn nguyên để có một sự mặt đối mặt, quá trôi chảy để bị tách riêng biệt, đặt thành thế đối lập, khép chặt, nhưng chính vì thế mà nó luôn trở lại chỗ phân nhánh ban đầu, chỗ không ngừng triển khai luồng năng lượng vô hình thành thực tại : cử chỉ, hình dạng hay lời nói, và biết bao là cái hiện hình nữa.

Từ cuối đời Đường một lời răn ngự trị mọi Nghệ thuật vẽ: cần phải có ý (ý) trước khi cầm bút vẽ và khi hoạ phẩm đã hoàn thành, cái ý (ý) vẫn còn đó. Trương Ngạn Viễn đã nói điều ấy khi giới thiệu người hoạ sĩ lớn tiếng tăm đầu tiên Cổ Khái Chi (Trương Ngạn Viễn, tr. 23):

*Những nét vẽ của Cổ Khái Chi
căng thẳng – năng nổ – liên tục,
quay trở lại hay bất thần vượt lên trước:
sắc thái tính cách thanh thoát dễ dàng,
lan toả trên đà nhanh như chớp giật;
vì có cái ý đi trước bút vẽ và vẫn còn đó
khi tranh đã xong: nên cả thần lẫn khí đều trọn vẹn.*

Trong diễn biến dây chuyền đó, ý độ luôn rạo rực trong đầu óc hoạ sĩ làm chỗ dựa cho quan niệm của hoạ sĩ về tranh vẽ, ý độ ấy không nằm ngoài luồng khí năng xuyên qua hình vẽ trong suốt quá trình thực hiện và nâng việc thực hiện đến độ trọn vẹn. Cũng tương tự như người ta nói về qui trình thơ ca, qui trình vẽ triển khai như dòng điện một chiều đi từ ý tưởng – kích động ban đầu cho đến nét vẽ cuối cùng, dấu vết

– tác phẩm tiếp tục rung động nhờ sức căng hiện thân trong hình vẽ. Hoặc giả nếu người ta đọc đoạn thơ theo chiều ngược lại (Trương Ngạn Viễn, tr. 13-14), sự giống nhau bên ngoài mà hội hoạ nhắm tới là trọn vẹn trong sự vận động của bút vẽ cấu tạo nên hình, còn bút vẽ tự nó đặt nền móng trong sự thiết lập dòng ý độ, tức là cái ý (ý). Như Thạch Đào nói lại trong phần đầu tác phẩm (ch. 1), một khi cái ý “sáng sửa” không bị bế tắc nữa, cây bút vẽ sẽ được hoàn toàn tự do vận động, “đi xuyên suốt bên này qua bên kia cho đến cùng” mà không mất mát gì.

Còn sự nhập định của hoạ sĩ không có mục tiêu nào khác – nhưng đó là điều kiện quyết định - ngoài việc nhằm giải thoát sự vận động ý độ tác động nội tâm và làm lan toả khí năng qua cây bút đến tận từng nét vẽ hiện hình ra khỏi sự cản trở của “lo lắng ưu tư” cũng như ra khỏi “tình trạng lơ đã” vô cảm. Bởi lẽ nếu khát vọng ý độ vẫn “bị nén - đè nén - sẵn sùì – vướng víu”, “bó hẹp vào một góc” thay vì mở rộng sinh khí ra tận từng đường nét nhỏ nhất, “lúc đó làm sao mà viết sắc thái sự vật đồng thời diễn đạt tình cảm con người?” (Quách Hy, tr. 27). Ngược lại, sự vận động của ý độ, khi không bị bế tắc, sẽ vươn tới một sức mạnh của sự nhìn xa khiến một tác phẩm, mới chợt nảy sinh trong đầu óc, đã được hoàn thành ngay khi công việc chưa bắt đầu; đó là vì cái sức mạnh nhìn xa kia có tính quyết định trong hoạt động. Về phương diện ấy, người ta coi hoạ sĩ như một người thợ làm đàn. Người này tìm được một thân cây để làm đàn, được bàn tay khéo léo điều khiển cũng như được sự vận động ý độ tinh tế dẫn dắt, anh ta sẽ “thâm nhập đến tận cùng (tác phẩm)”, đến mức mà “cây vẫn còn đứng đó trên mặt đất, cánh lá vẫn nguyên si”, nhưng một nhạc cụ hoàn hảo đã “sờ sờ trước mắt”. Cũng vậy, ta biết

rằng khi ta vẽ những cây tre, thì nhất thiết cây tre phải được “hình thành trọn vẹn” trong lòng ngực và chỉ sau đó ta cầm bút, nhìn kỹ, ta thấy cái ta muốn vẽ và ta lao vào cái đó (Tô Đông Pha, *S.H.P.*, tr. 218; xem sách đã dẫn, ch. 11). Như vậy, người hoạ sĩ giỏi khi vẽ trong lòng không nghi ngờ không e ngại và anh ta không cần vẽ thảo hay nháp trước, những thứ chỉ “làm cho anh ta bị vướng víu trước khi vẽ” mà thôi (C.K. tr. 43, tr. 265). Nếu có một câu chuyện mà các cuốn sách khảo cứu về nghệ thuật vẽ rất ưa thích, vì nó nêu lên cái ý đi trước bút vẽ làm cho bút khởi khật khừ, thậm chí không cần suy nghĩ gì trong lúc vẽ, vì cái ý vẫn giữ nguyên sức bật mà vẫn trí tuệ hoá, đó là câu chuyện về một hoạ sĩ được mời vẽ những con sông và những cù lao cho một ngôi miếu. Hoạ sĩ bỏ ra nhiều năm để “tính toán so đo” và để “ước lượng” trong đầu mà chưa dám động tới bút. Nhưng rồi một hôm ông ta lao tới bộ đồ nghề – một khi vốn ý độ tích lũy bấy lâu bất thần bùng phát – rồi “tay áo phần phật như gió cuốn” và trong chốc lát mọi thứ xong xuôi” (Tô Đông Pha, *S.H.P.*, tr. 233). Tác phẩm treo trên tường ngôi miếu được xuyên suốt bằng “sức căng hiện hình”, đến mức dòng sông (trên tranh vẽ) chảy “ào ạt” như muốn “cuốn theo cả nhà cửa xung quanh vào ngọn sóng...”.

5. Về sau, người ta bàn luận dai dẳng về điều ấy, chạy theo hiệu ứng của nó, nhưng trước hết muốn khoanh vùng nó. Điều đó là cái mà tâm linh cảm nhận ngay khi bước chân vào tư duy Trung Hoa hay khi tâm linh mở ra về hướng hội hoạ Trung Hoa. Đó là sự phân liệt giữa chủ thể và khách thể không được hoàn thành trong tư duy ấy cũng như trong hội hoạ ấy (hay thế giới không bao giờ được xem một cách khách quan là âm bản đối với tri thức), và do sự khai thác cái không-

tách biệt ấy mà nền hội họa nho sĩ có chất lượng cao. Nhưng người ta không thể hoàn toàn tin tưởng như vậy, chừng nào người ta chưa phát hiện ít ra là một nơi chốn minh định được cho sự không tách biệt được đó^(*) trong khi không thấy có ý niệm cho sự không tách biệt này (bởi lẽ ở Trung Quốc người ta không phải không biết khả năng tách biệt này nhưng người ta không muốn tạo chỗ đứng cho nó). Tóm lại, người ta không hoàn toàn được thuyết phục chừng nào người ta không cảm nhận được sự không tách biệt ấy trong cái ý (yi) mà hội họa “viết nên” (chính ở chỗ này, cái “ý độ” mà tôi vẫn dùng cho đến nay có lệch đi về nghĩa trong chữ Hán, vì khái niệm này vẫn là tư duy, đúng như ý niệm của Husserl theo chiều hướng châu Âu của chủ thể và khách thể, vẫn là “đối tượng của ý định”). Bởi lẽ, không những chữ ý này trong ý độ được mô tả như sự chân thực của vận động chất phác bên trong (chân ý – *zhen yi*^w), nảy sinh trong tâm linh nhập định của họa sĩ và chống đối lại sự cầm bút một cách vất vả. Chẳng hạn, trong tranh Lý Thành – Li Cheng, “rõ ràng có sự khéo tay nhưng không có chân ý” (trong khi đó Đồng Nguyên rõ ràng có chân ý mới vẽ được thanh thoát như vậy; xem Mễ Phế, *S.H.L.*, tr. 211, 214). Cái chân ý ấy, vì bao hàm nhiều đầu tư xúc cảm, tiến gần đến cái “ý thời cổ”, thô lỗ, chua ngoa, thậm chí nom bề ngoài bề tha, bởi lẽ nó từ chối không để cây bút vẽ một cách tinh tế cũng như từ chối màu sắc dễ dãi. Cái ý của ý độ này cũng là cái ý của bút (bút ý – *bi yi*), vì chính trong khi đưa

(*) Như Hégel đã lưu ý, nói về “sự thống nhất giữa chủ thể và khách thể” (cũng như nói về sự thống nhất của cái hữu hạn và cái vô hạn v.v...) luôn gặp điều bất tiện này : chủ thể và khách thể tiếp tục có cùng ý nghĩa trong sự thống nhất cũng như ngoài sự thống nhất; trong lúc đó “trong thống nhất”, “chúng không còn nghĩa mà các cụm từ chứa chúng nêu lên nữa” (Bài tựa cho *Hiện tượng luận của tâm linh*, III).

đẩy cây bút người ta truyền đạt luồng sinh khí. Như vậy, “nếu nét bút không mờ đi, người ta nói rằng nó lỏng lẻo và rõ ràng hình vẽ thiếu chân ý”. Cũng vậy, “nếu sắc thái của mực không quán ánh, người ta nói rằng mực khô và hình vẽ thiếu sinh ý” (Quách Hy, tr. 18). Nhưng cái ý của ý độ và của luồng năng lượng *cũng* tự xem mình là những bông hoa mà sự thành công trong hội họa có được nhờ vào tính cách “trôi nổi – phiêu dạt” của “cái ý sinh động” (Triệu Mạnh Phủ, *L.B.*, tr. 42; Mễ Phế, *S.H.L.*, tr. 129, 155). Cái ý của ý độ đó nói chung *cũng* tự coi mình như là núi non hay phong cảnh. “Khi người ta tự thân đến với sơn thủy để nắm bắt phong cảnh”, “cái vị thế ý định” (ý độ – *yi du*^x) của phong cảnh xuất hiện (Quách Hy, tr. 13); bởi lẽ chỉ khi nào “tất cả thực thể núi hoà đồng tổng thể” thì “cái ý của núi là đầy đủ” (sách đã dẫn, tr. 18). Lúc đó những ai ngắm phong cảnh (vẽ) không thể xem hết tất cả, rồi trong lòng họ dậy lên ý nghĩ về những chân trời vô tận, và thế là họ đạt được “ý vị” (*yi wei*) của những ngọn núi xa (Đường Đại, *C.K.*, tr. 248).

Nếu những người Hy Lạp cổ có thể xem xét linh hồn thảo mộc, còn ở châu Âu chúng ta trong thời kỳ cổ điển, người ta xem xét hồn loài vật (những “hồn loài vật còn ám ảnh môn y học của Descartes), và cho đến ngày nay ta vẫn nói đến “linh hồn sự vật”: “Hỡi bọn đồ vật vô tri kia, liệu chúng bay có linh hồn không?” v.v... Những điều ấy có thể hiểu được theo nghĩa rộng, nghĩa phụ thuộc hay nghĩa ẩn dụ mơ hồ nào đó, và khi nghe ai đó dùng những cách nói thông thường lỏng lẻo như thế, ta hiểu rằng còn rơi rớt những hiểu biết hạn chế mà khoa học chưa loại trừ được. Nhà thơ nhân cách hoá vật vô tri sau khi khoa học đã làm cạn kiệt xúc cảm trong giao tiếp giữa người và vật vô tri tạo nên thế giới ấy. Bởi lẽ “linh hồn” theo nghĩa đen, linh hồn chúng ta, cái mà

tôn giáo và siêu hình học đưa lại cho chúng ta, có khả năng tiếp thu kiến thức và được cứu rỗi như lời hứa, thì hoàn toàn khác về qui chế cũng như thiên hướng. Trong khi đó có đúng một dòng chung về ý độ lan toả thực sự trong hội hoạ nho sĩ cũng như xuyên qua muôn loài chúng sinh (triều đại chung của “vạn vật” – *wan wu*) : bởi lẽ cái *in-tensio*, cái căng ra tận bản thân tôi cũng như trên thế giới, là cái kích động của khí vận chung, ít nhiều tinh tế hoá, nhưng khi được thực tại hoá thành mọi vật thể, mọi hình dạng thấy được thì là một thứ hỗn hợp. Vào đầu sách khảo cứu của mình (ch. 1), Thạch Đào nói : dầu người ta vẽ gì, phong cảnh, người, loài vật, cây cỏ, nhà cửa, “người ta nắm bắt hình dạng và người ta đưa sức căng vào hoạt động”, “người ta viết nên cuộc sống và người ta thăm dò ý độ”, cái ý – *yi*. Nói thế tức là nói rằng ý nghĩa – ý độ không thể tách ra khỏi mọi biểu hiện của cuộc sống. Cũng vậy luôn luôn cần sức căng xuyên qua hình dạng để triển khai nó và làm cho nó tồn tại. Nếu có lúc nào đó phải tách chúng làm hai trong những sách khảo cứu về kỹ thuật, những nhà lí luận bao giờ cũng chăm lo đến việc nhấn mạnh chúng có cùng sự nhất thống căn nguyên. Phương Huân (tr.85) nói rằng ngày nay, khi người ta vẽ rau cỏ, trái cây, hoa và thảo mộc, nếu người ta tùy tay mà chấm mực, thì đó gọi là viết nên ý, viết nên cái ý nghĩa-ý độ (xúc cảm), tả ý – *xie yi* (chứ không phải “biểu hiện ý tưởng” như người ta đã dịch, sai cả mặt từ ngữ lẫn không có nghĩa gì). Còn nếu bằng một nét bút chính xác, ta vạch ra hình và tô màu sắc, cái đó gọi là “viết nên cái sống” (tả sinh – *xie sheng*). Điều đó giả định rằng “ý độ” có nghĩa là người ta hành động theo vận động của ý độ, và “cái sống” có nghĩa là bắt chước sự sống mà tạo nên “một sự giống sự vật”: ở đây ranh giới chủ quan và khách quan cuối cùng được xoá đi và hệ quả lô gích là xuất hiện bước đầu của

một lí thuyết về bất chước. Nhưng đúng lúc đó, nhà lí luận khước từ ngay việc đi sâu vào con đường ấy, ông còn chữa lại như sau : “nói như vậy là không hiểu rằng khi Cổ nhân viết nên cái sống, điều đó có nghĩa là họ “viết nên cái sinh ý của vạn vật”, như vậy “không thể nói theo hai cách được”; bởi lẽ, mặc cho có sự khác nhau về kỹ thuật, “luôn chỉ có một luận lí trong lòng vạn vật”, cái ý và cái tả sinh trùng với nhau.

Tào Bộ Hành một hôm chấm một nét mực giống y một con ruồi khiến nhà vua đi ngang qua tưởng là ruồi thật bèn lấy tay xua đuổi. Nhà lí luận nói trên (sách đã dẫn) đặt ra câu hỏi : làm sao mà tưởng là ruồi thật khi chấm mực kia không có chân, cánh, chi tiết thân thể còn chưa được vẽ? Trả lời : “bởi vì có cái ý và chỉ thế thôi (*)”. Bất luận là cái gì, cái ý luôn đảm bảo cho hình thái sinh động và vẽ nên cái đó đầy đủ. Cái mà hoạ sĩ đưa ra thông qua hình dạng khi viết nên ý bằng bút vẽ xuyên suốt hình vẽ, đó là hiện tượng *biến* – hoá (*trans*-formation, nghĩa bề mặt là *xuyên qua* – dạng -LND) của cuộc sống – cuối cùng hội hoạ không có đối tượng nào khác. Thế mà đối tượng ấy, ngay trong nguyên lí của nó và điều này được hoạ sĩ Trung Hoa không ngừng khám phá, luôn tìm cách lệch ra khỏi phạm vi của nó, định ra (*dé-termine*) mọi hình vẽ, xoá đi (*dé-fait*) mọi sự khách thể hoá.

(*) “Người ta kể rằng Giotto, vào thời niên thiếu, một hôm vẽ một con ruồi lên mũi một bộ mặt người do thầy Cimabue đang vẽ dở. Con ruồi được vẽ giống đến nỗi khi thầy Cimabue trở lại tiếp tục vẽ, thầy cố dùng tay xua đuổi nó mãi trước khi nhận ra mình bị hớ”.

Giai thoại này được Vasari dùng để kết thúc tiểu sử của Giotto trùng hợp với giai thoại của Phương Huân. Nhưng Vasari chỉ dừng lại ở khía cạnh ảo ảnh (bị hớ) chứ không thấy đó là một trong những nguyên lí soi sáng cho hội hoạ.

XV

CẢNH – HIỆN TƯỢNG: VỀ CÁI BIẾN HOÁ, VỀ CUỘC SỐNG

1. Việc truyền thống Trung Hoa không hề bàn cãi điều này, thậm chí không nghĩ đến nó nữa, chứng tỏ đây là sự việc có tính triệt để cao. Quả thực truyền thống đó không vấp vấp gì chừng nào còn ở trong khuôn khổ dân tộc, không có gì khiến ta nghi ngờ truyền thống đó có tính dễ dãi hoặc khiến ta lưu tâm đến nó. Hoặc giả vì không có một bài nào trong những khảo cứu về Nghệ thuật vẽ dừng lại đôi chút để bình luận, cái không phân tách ấy được coi như hiển nhiên và đủ để cảnh báo cho ta biết rằng, ta đã tìm thấy trong những gì không ai đặt câu hỏi, những gì để lướt qua mà không dừng lại, chính là cái đã định hướng một cách căn nguyên cho tư duy hội hoạ Trung Hoa. Ít ra ta có thể thấy một triệu chứng. Đã đến lúc trở lại, bằng một cách nói khác, với cái mà cho tới nay tôi chỉ lướt qua giữa những ngoặc đơn : một từ chung là tượng – *xiang*^a vừa có nghĩa là cảnh (hình ảnh) vừa có nghĩa là hiện tượng (thế mà đó không phải là vấn đề chủ yếu ngữ nghĩa học, vấn đề là khả năng từ đó được như vậy). Ngay từ bước đầu của sự suy ngẫm này, tôi không ngừng theo đuổi những hiệu ứng của từ đó : cái mà chúng ta coi như thiếu hụt để phân định lô gích (“chúng ta” : cái đại từ phương Tây này

đã thành quốc tế mất rồi) có thể tỏ ra là chìa khoá cho một trí năng khác. Bởi lẽ, việc tư duy Trung Hoa không tách biệt từ căn nguyên cảnh với hiện tượng, tức là không bao giờ phân biệt hoàn toàn cái xuất hiện (hiện tượng) với cái tái tạo (cảnh, hình ảnh), tóm lại không tách một bình diện nào đó khỏi sự bất chước tạo ra vật thể hay đối tượng khác (đối tượng – *dui xiang*^b, tức là cái cảnh “trước mắt”, “đối diện”, từ mới xuất hiện trong tiếng Hán hiện đại để dịch từ “objet” nhập từ phương Tây), tất cả những cái đó đủ để cắt đứt với quan niệm bất chước bằng hình ảnh và như vậy ở Trung Hoa những cái đó ngăn cản không cho lí thuyết về biểu hiện phát triển. Theo quan điểm quá trình riêng của người Trung Hoa, dầu ở bất kỳ khía cạnh nào, hiện tượng hay hình ảnh, ta chỉ có sự hình thành hình dạng từ lòng cái hữu hình : một hình ảnh có quyền năng gây cảm xúc và kích động, như một hiện tượng, cái khả năng tồn tại thực sự của mình; rồi tất cả những hiện tượng hình thành và tương tác trong lòng thế giới, ngược lại, chứa bấy nhiêu cảnh nội tại, ma trận, sơ đồ và biểu đồ, dẫn dắt cho sự thực tại hoá của chúng (như những hình của tính nội tại, đơn quái và trùng quái mà Kinh Dịch triển khai). Như những sự tái cấu trúc phả hệ làm nguồn cảm hứng cho các cuốn khảo cứu về hội hoạ, quyền năng tạo hình hoạt động trong vũ trụ bản thân nó cung cấp cho nhân loại những hình đầu tiên và những nét vẽ đầu tiên, do những yếu tố tự nhiên tạo ra, sau đó được các bậc Hiền triết khai thác trong việc tạo nên hình ảnh và giải thích chúng.

Cuốn Kinh Dịch cổ với hai nét tạo nên các hình đơn giản nhất (nét liền và nét gãy, liền tục và gián đoạn — và —) được coi như cội nguồn của hội hoạ cũng như chữ viết. Kinh Dịch quả thực đưa ta trở lại với sự kết liền các bình diện tự nhiên-siêu nhiên (coi như không phân biệt gì) với bình diện

con người. Tiếp đó nó dẫn ta đi ngược về những điều kiện khả dĩ của sự không tách biệt giữa hình ảnh và hiện tượng. Bởi lẽ thuật ngữ chung tượng – *xiang* trong sách chỉ ra hình thù các thiên thể trên bầu trời – đó là “hiện tượng” theo nghĩa Hy Lạp – và đáp ứng lại các hình – *xing* đang thực tại hoá và mờ đục đi trên trái đất. Rồi theo trật tự các thứ bậc đó, *tượng* ở mức độ trừu tượng hơn, có nghĩa là giai đoạn khởi thủy nhất, sơ đồ nhất, chưa hề được hoàn toàn tường minh, của cái *cấu hình* (Trời), đi trước cái có tính vật chất hơn, có hình thù hơn của sự cụ thể hoá (Đất). Đồng thời trong cùng văn bản ấy (“Hệ từ” hay “Lời bàn lớn”) chữ tượng, không đánh dấu gì cái gián đoạn, chỉ ra những hình bát quái – đơn quái và trùng quái – mà nhà Hiền triết phối hợp các hào làm hiện thân cho sự nhất quán các hiện tượng tiến hoá. Những hiện tượng này rất đông đảo (vạn tượng – *wan xiang*), tạo nên tính phức hợp của những tình huống đan thành chuỗi trên thế giới. Nhà Hiền triết sắp xếp các hình bát quái thành những nhân tố theo các chiều hướng khác nhau và có khả năng xét sự giống nhau giữa chúng và tính hiệu quả của chúng.

Theo tính quyết định siêu hình (tính liên thuộc bản thể) mà hội hoạ hiện đại cuối cùng đã đánh đổ, chữ “tượng”(hình ảnh) - khởi thủy - đã chuyển suy nghĩ của ta về ý tưởng của một sự chập đôi có tính tái tạo, trùng lặp hay biểu hiện, dấu cụ thể hay trong đầu óc- trong bước đầu hình ảnh là cái phản chiếu, *eidolon*. Nhưng miễn là ta đem lại cho nghĩa của chữ tượng một sinh khí mới, ta sẽ thấy ngay trong chữ tượng (figure-hình thù) ấy lô gích của sự không tách rời nói trên, bởi lẽ ta (đã) nói đến hình thù của mặt trăng, hoặc muôn vàn hình thù của pha lê hay hình thù của bức tranh. Hoặc giả ta nói việc vẫn có hình thù nhất định, cũng như nói hoạ sĩ kia

“hình thù” một cây hay một tảng đá (chữ tượng-*xiang* vừa là danh từ vừa là động từ). Người ta thấy chữ này rõ hơn trong khi nói về các đường nét, thậm chí đường nét cũng chính là tượng – *xiang* vậy. Chữ tượng chỉ ra những đường nét đầu tiên của một vật-tình huống đang phát triển và những đường nét ấy tạo nên những nét cơ bản đặc trưng, chưa hoàn toàn tường minh về dáng dấp cũng như sắc thái. Chính vì thế mà những đường nét ấy thuộc về một lô gích sinh sản, dầu cho đó là hình ảnh tái tạo hay đối tượng của hình ảnh đó. Những đường nét của một khuôn mặt, của một phong cảnh hay của một hình vẽ: ta tìm thấy chúng trong cái sắp biến thành cái hữu hình, cái mới được phác thảo, cái mới chuyển từ chỗ không có dạng đến chỗ có dạng, cái còn nằm trọn trong vận động sinh sản (ta nhớ lại điều mà sách *Lão Tử* đã nêu lên: sự không đạt đến hoàn chỉnh), cái mà người ta không phân biệt được đó là nhân tố kết quả của sự giống nhau hay chỉ là véc-to cho sự thành hình.

Bây giờ ta nghe lại chuyện vị Lão sư ở Hẻm Trống đá, để bắt đầu bài học vẽ, đã chọn cách trở lại với sự không tách biệt được giữa cảnh (hình ảnh) và hiện tượng, chứa trong chữ tượng. Có kẻ mới đến thụ giáo tỏ ra tin rằng chỉ cần “vẽ giống” là đạt được “chân lí”, vị lão sư nhắc nhở anh ta rằng cần phải chăm chú xem xét trước hết thật kỹ các hiện tượng (*xiang*) về sinh vật và đồ vật nhằm đạt tới cùng lúc cái “hoa” (cái giống nhau bên ngoài) và cái “quả” (do khí vận tạo nên). Nếu không, cái giống nhau chỉ là hời hợt, người ta đạt tới hình dạng vật chất nhưng để tuột mất cái khí vận xuyên qua hình dạng làm nó rung động (ở đây “rung động” không phải ẩn dụ, có tính thơ ca đôi chút nhưng chính để nói về hiện tượng rung

động trong thực tế). Nếu cái khí vận chỉ được truyền đạt tới mức độ biểu hiện bên ngoài, nhưng lại bị mất đi trong tính hiện tượng của hình ảnh, thì lúc đó, như ta đã thấy, chỉ có “cái chết của hình ảnh (*tượng*)” cũng như cái chết của hiện tượng^c. Bởi lẽ, vị lão sư nhấn mạnh, hình ảnh vừa là biểu hiện bên ngoài, và như vậy cần phải giống, vừa là hiện tượng bên trong, cũng như mọi hiện tượng khác, là một hiện tượng tồn tại. Hình ảnh chỉ có thể hoàn toàn là nó, đang sống động, một khi không hề đứt ra khỏi trật tự thế gian của các hiện tượng, nó vẫn chứa đựng bên trong nó luồng phản ứng không ngừng làm nó xuất hiện, xuất hiện : cái khí vận ấy làm lan toả hình ảnh liên tục như nó làm cho thế giới trở đều đặn. Cái khí vận ấy xuyên qua những nét vẽ của bức tranh cũng như nó chạy khắp hết các đường vân ngọn núi hay các động mạch của cơ thể con người. Cái khí vận ấy làm cho mực trơn tru hợp tác với đầu nhọn của bút như nó đã khiến cho sơn và thuỷ hoà hợp nhau trong phong cảnh và trong mỗi sự hiện hình nhỏ nhất, nó kích thích cho hai nhân tố của mọi qui trình hoạt động, đó là tính bành trướng của *đương* và tính cụ thể của *âm*, một bên là sức mạnh chủ động và sống động, bên kia là khả năng tiếp nhận và thực tại hoá. Bởi lẽ, mô phỏng theo cái đại qui trình sự vật không ngừng luân phiên cái hiển hiện với cái tiềm ẩn, cái sáng sửa với cái ẩn khuất, cây bút vẽ tạo ra hình ảnh-hiện tượng vừa “lấy” vừa “trả”, vẽ đầy nét và để chỗ trống mơ hồ. Hoặc giả khi hình ảnh của hội hoạ là “thực”, nó biến thiên một cách căn nguyên giữa rỗng và đầy y như thế giới biến thiên giữa xuất hiện-tan biến, nổi trội-chìm đắm, hiển hiện và thoái lui.

Vì ta biết rằng cái ý – *yi*, dòng xúc cảm và ý độ không ngừng xuyên qua và kích động thế giới, bản thân nó thuộc về hiện tượng, động viên mọi sự tồn tại (và như vậy nó chẳng có

tính chủ thể hơn khách thể; xem C.K., tr.287), người dễ dàng hiểu rằng chỉ có hình ảnh (tượng-*xiang*) chân thực, nhất là phong cảnh, khi hình ảnh đó luôn được nối tiếp với khí vận, để cho cái ý đi qua xuyên suốt. Hình ảnh cũng chỉ chân thực khi thay vì bó hẹp vào việc mô tả và tái tạo những nét bên ngoài của cảnh tượng hay của mô típ, nó cho lưu thông trong lòng nó luồng kích thích và trở thành một “hình ảnh của cái ý” (ý tượng – *yi xiang*^d). Đó là hình ảnh không phải của một thực tiễn được vật chất hoá trong một hình dạng, mà là hình ảnh của sức bật làm nó xuất hiện; vả lại hình ảnh đó không chỉ đơn thuần là cái con người muốn-nói, mà còn là sức căng và thiên hướng của sự vật. Trong Kinh Dịch (“Hệ từ”, A, ch.12) bậc Hiền triết tạo dựng các hình ảnh (tượng) để biểu đạt trọn vẹn cái ý, tức là hình ảnh chỉ có nội dung thực sự, dung lượng sống, khi dưới những nét sờ mó được của nó, nó biểu đạt một khát vọng vô hình. Ngay khi ta muốn vẽ những đám mây, đầu chúng “trải dài liên tiếp hay tập trung một chỗ, chồng chất lên nhau hay phân tán”, cần có một sự chuyển động trơn tru không chững ngại bên trong những đám mây ấy, trong dáng dấp “nhẹ nhàng thanh thoát” của chúng, để chúng là hình ảnh hiện tượng (tượng – *xiang*) mà sức căng ý độ (ý-yi) là “muốn bay” (Đường Chí Khế, C.K., tr. 120). Cũng vậy, khi ta vẽ cảnh trời mưa, cần làm sao để trong lúc cây cối rạp mình sâu xuống dưới bức màn mây, “cuốn theo cả sương gió và không còn thấy trời đất gì nữa”, trong cảnh nước cuộn cuộn khắp nơi, ta có một hình ảnh mà sức căng-ý độ ý – yi là “muốn rơi thành giọt”. Đây hoàn toàn không phải là vấn đề nhân cách hoá thiên nhiên, như khoa tu từ ở phương Tây đã làm nhằm khiến cho sự vật sinh động (gán cho sự vật, theo kiểu ít nhiều có tính sân khấu, hình thù của cái Tôi-Chủ thể). Cái sức bật bên trong ở đây biểu đạt chính cái khả năng xuất

hiện và triển khai bằng sức căng-nhịp thở, hoạt động trong mọi hiện tượng. Nói cách khác, thay vì tìm cách mô tả và biểu thị, hình ảnh vừa mới thoát ra từ chỗ không thấy được đến ranh giới cái thấy được đã đưa lại luồng kích động và làm xuất hiện chẳng hạn cơn mưa hay những đám mây. Nhà lí luận nói tiếp rằng nếu ta muốn vẽ một cơn gió thoảng qua giữa lòng phong cảnh, ta chớ nên đặc trưng điều đó bằng những yếu tố bên ngoài – một cách mỹ lệ – như những cành cây nghiêng về một phía, bởi lẽ, nếu không có cây mà có các tảng đá chẳng hạn, làm sao ta có được hiện tượng kích thích khởi động của gió và do đó ta không cảm nhận được có gió đi qua. Để cảm nhận được gió, điều cần thiết là hình ảnh chứa trong lòng nó, như một sức căng xuyên suốt qua nó và hướng nó về ý độ (cái ý – ý) – cái phản ứng lại ngọn gió vô hình – “sự bất khả đối kháng” đối với gió. Hoặc giả nếu ta muốn có những đám mây mờ đục, ta chớ nên bôi đen hình ảnh, mà tốt hơn là dùng mực nhạt như để làm xuất hiện ánh sáng kẻ bên (làm cho tính cách biến hoá) : tức là không bôi mực thật nhiều để làm mờ phong cảnh, mô tả sự tối tăm theo cách đó, mà phát huy khả năng vốn có của mực – trong tính hiện tượng những thể lỏng tiếp xúc với lụa hay giấy – khả năng lan toả bằng khuếch tán và thấm sâu.

2. Nếu có một phát hiện tài tình mà Alberti từng đạt được, một phát hiện quả thực nói lên tham vọng hội hoạ của ông trong việc hình dung trước một cách tượng trưng cấu tạo của “tự nhiên” trong thời cổ điển, đó là phát hiện về tấm khăn chắn giữa trong một cơ chế cố định và phân đoạn vật (phải vẽ). Trong một khung tôi căng một chiếc khăn làm bằng chỉ thật mảnh, dệt khá thưa. Khăn được chia ra nhiều giải hình vuông bằng những sợi chỉ thô hơn. Tôi đặt khung này giữa mắt tôi, vào đỉnh của hình tháp thị giác và vật cần biểu

thị, sao cho sau khi đã đánh dấu những điểm mốc lên tấm khăn, tôi có thể tìm lại vật cần biểu thị khi nhìn cùng một góc độ như trước, với vị trí nhìn và khoảng cách đến mắt tôi như trước. Bằng cách giữ “một vật luôn đồng nhất trước mắt nhìn”, giá trị của tấm khăn chắn kia là cô lập và khuất phục vật ấy, ghi nhận nó trong sự hiện diện cũng như xác định nó về bản chất khi đặt nó cố định trước mắt nhìn¹. Alberti dễ dàng chỉ ra rằng chỉ cần di dịch một chút vị trí nhìn là các độ đo rối loạn, những đường viền và bóng của vật nhòe đi; bởi lẽ không thể nào, về phương diện kỹ thuật, tái tạo một vật bằng hội hoạ nếu vật ấy không giữ nguyên các mặt mà cứ biến hoá dưới mắt nhìn (bù lại, những vật được vẽ vì giữ nguyên các mặt, “dễ dàng ngang bằng với mẫu của chúng hơn những vật được điêu khắc”). Như vậy, mọi thứ không được động đậy, không cảm nhận cũng không được cảm nhận gì hết, để cho mắt tôi có thể nhìn đến vật, đi lui đi tới trên cùng một lộ trình mà không có nguy cơ bị lệch hướng, không cần chia xẻ vật ra thành mảnh nhỏ mà mô tả. Bởi lẽ ngoài công lao ngăn chặn và cố định dứt điểm cái sống động vào trong mạng lưới, tấm khăn chắn kia có lợi thế dẫn tới một sự chia cắt có phương pháp. Bằng cách kẻ ô lên cái thấy được, tấm khăn cho phép phân đoạn vật thành những bộ phận theo thứ tự nhất định tương ứng với những vùng đánh số chính xác để dễ nhận dạng về sau. Chẳng hạn tôi thấy tách ra trong giải nào đó cái trán, trong giải tiếp theo có cái mũi, trong giải bên cạnh có cái má v.v... Liệu có còn sót lại những vùng chuyển tiếp mà sự biến hoá không thấy rõ, như vùng hai bên thái dương, những chỗ lõm khó nhận ra, nơi mà ánh sáng và bóng tối xen lẫn vào nhau? Để loại trừ khỏi những vùng đó cái mờ nhạt và cái nhập nhằng, tôi đi đến chỗ chia các dạng hình cầu đó thành những hình vuông nhỏ, đường nhỏ ở chỗ đó có nhiều mặt hợp

lại. Rồi ngay trong sự biến thiên của các mặt ấy, tôi đánh dấu bằng một đường vào giữa khoảng biến thiên, nhằm phân bố rõ rệt ánh sáng và bóng tối, tách triệt để ngày và đêm tận trong từng chi tiết nhỏ của vật, làm cho ngày và đêm khựng lại trong chốc lát trên đà tiến triển và thách thức tính vĩnh cửu.

Nhưng, trừ trường hợp đối chiếu với sự khiếm khuyết ở Trung Quốc để giải thích *điều kiện bất khả*, làm sao mà có thể đo lường được đầy đủ cái về cơ bản chứa điều mới mẻ, sáng tạo, dầu sao cũng rất quyết liệt tạo nên lí trí châu Âu – cách làm của hoạ sĩ chỉ là yếu tố gợi mở – ý chí vượt ra khỏi cái dòng phi biệt hoá của sự vật, để xây dựng một đối tượng đơn nguyên có tính chất phân biệt theo bản chất của nó, tự cấu thành và tự thoả mãn (trong quan hệ hình dạng-vật chất), hoàn toàn tách biệt với cái nhìn cảm nhận, luôn luôn đồng nhất với chính nó, vừa dứt khoát vừa ổn định? Khoa học vật lý trong thời cổ điển đã dựa vào những điều nói trên để tạo dựng “cái tự nhiên”. Bù lại, một khi tư duy Trung Hoa không dựa vào Bản Thể và chỉ quan niệm thực tiễn thông qua chuyển biến (cuốn “kinh” đầu tiên cũng là cuốn sách nền tảng hiện nay ở Trung Quốc vẫn là *Kinh Dịch* - sách về những sự chuyển hoá), một khi tư duy ấy không rút ra một chủ thể độc lập nào tự cho mình mọi sáng kiến chủ động và sắp xếp thế giới một cách độc đoán theo quan điểm riêng, thì việc hợp với lô gích là hoạ sĩ nhà nho chọn cách vẽ cái “biến hoá” (biến - *bian*), cái phân tán và tiệm tiến, và như vậy luôn mở ra về phía Vốn phi biệt hoá: hiển hiện - ẩn khuất, giữa cái có và cái không có; còn thế giới thì không để cho tách biệt, luôn luôn có sự kích động làm căng nó và đổi mới nó thành những trạng thái – tư thế, những bình diện, những bề mặt, những đồ

vật. Bởi lẽ trong thế giới không có Thượng Đế này (thế mà Bossuet nói: “cái đối tượng vĩnh hằng kia, đó là Thượng Đế”) - ngay cả thế giới của những sức mạnh vô hình cũng liên tục biến hoá: bằng cách “thăm dò” những vùng “của cái tinh tế và cái tiềm ẩn - hội hoạ “thăm dò những biến hoá của tâm linh”^f (cùng thần biến - *qiong shen bian*), như lời nói đầu của cuốn lịch sử đầu tiên về môn này chỉ ra. Điều đó có nghĩa là, nếu ta quyết định đọc câu nói một cách trừu tượng hơn, cái Vốn hiệu năng vô hình, thay vì là một trật tự ổn định, lại luôn luôn đổi mới (Trương Ngạn Viễn, tr. 1). Như vậy, khi vẽ phong cảnh, “những vị thế - cấu hình đang biến hoá^g” tự chúng xuất hiện dưới bút vẽ (Tô Đông Pha, *L.W.Y.*, tr. 215). Và cũng chính vì vậy hội hoạ phong cảnh, tự do hơn trong việc làm tiến hoá và chuyển hoá hình dạng, dầu là sơn hay thuỷ, trở thành thể loại được ưa chuộng (sách đã dẫn, tr. 214).

Tô Đông Pha nói rằng người ta vẽ nước không phải chỉ bó hẹp vào việc vẽ những làn sóng nhấp nhô, mà phải vẽ cái gì ào ào như thác và sừng sững nhô lên cao vút, uốn lượn giữa những vách đá và luôn thay đổi hình dạng tùy các vật tiếp xúc, tức là người ta vẽ nước theo kiểu “đi tới cùng” và “triển khai trọn vẹn những biến hoá của nước”, nhà lí luận nhấn mạnh (*L.W.Y.*, tr. 188). Vẽ một vật sẽ không phải là định ra tính chất của vật ấy, mà, như ta đã biết, đi xuyên qua mọi biến hoá như mọi vốn liếng phương tiện, khai thác đến cùng tính đổi thay của vật (cái thực lúc đó không được xem xét theo bản thể và tính chất nữa, mà bằng *vốn* và *khả năng*). Nếu hoạ sĩ châu Âu trong tham vọng biểu hiện (đồ vật) phải giáp mặt với cái không biểu hiện được (như cái hào hùng của bão táp tràn ngập vật thể trong tranh của Poussin hay Kant), thì theo Thạch Đào, hoạ sĩ Trung Hoa phải đo sức với bề

chiều cái “không dò nổi”, bề chiều của những sự biến hoá không ngừng xuyên qua núi và nước và tạo nên phong cảnh (ch. 8). Hoặc giả như Thạch Đào nói để tóm tắt thiên hướng hội hoạ (ch. 3) và dường như ông ta muốn đưa hội hoạ thoát ra khỏi mọi ý đồ bản thể : hội hoạ là “cái qui tắc lớn về biến hoá bảo đảm cho sự liên tục của thế giới” (Phù hoạ, thiên hạ biến thông chi đại pháp giả - *Fu hua, tian xia bian tong zhi da fa ye*^h); hội hoạ vừa là “bông hoa và tinh túy của những hình dạng đang chịu sức căng của phong cảnh”, “tụ điểm mà mọi thứ hoà lẫn và không ngừng sinh sôi từ thời quá khứ xa xăm cho đến hiện nay”, hay “dòng chảy năng lượng, thay đổi luân phiên chế độ hoạt động, của âm và của dương”.

Cái biến hoá liên tục mà hoạ sĩ Trung Hoa vẽ đó liệu có trùng với cái đa dạng - cái mà hoạ sĩ châu Âu đưa vào trong hội hoạ của mình theo gương Thượng Đế sáng tạo, để làm đẹp cảnh Thiên đường trên mặt đất, cái đa dạng của thế gian hay không? Dầu nó là những vật thể hay màu sắc, cái *varietas* (đa dạng) mà các nhà Nhân văn khuyên sử dụng để đáp ứng với sự phong phú trong diễn ngôn là một nguyên tắc tu từ dành cho sáng tác, nhằm làm giàu sự mô tả, đa dạng hoá một cách hệ thống các phương thức hiện diện và cảm xúc và làm cho ý nghĩa câu chuyện kể được thuyết phục hơn : cái đa dạng đó không được quan niệm theo lô gích của một diễn biến tuần tự. Trong lúc đó theo người Trung Hoa thì chính “cái biến hoá”, vì nó không ngừng đưa vào trong hình vẽ những sự khác biệt (như cái đầy và cái rỗng, cái nhạt và cái đậm vv), sẽ bảo đảm cho “sự liên tục” (thông - *tong*ⁱ) bằng sự đổi mới, tránh sự cạn kiệt của hình và của nét. Thay vì kéo dài thành hình vẽ chết, các hình và các nét đó nhờ vào sự luân phiên mà sống động trở lại.

Về một khía cạnh khác, “biến hoá” không có nghĩa là “sáng tạo” như người ta thường dịch, nhất là trong tác phẩm của Thạch Đào. Người ta giải thích theo cách phương Tây từ ngữ ấy² (*sáng tạo* với đằng sau là Cái Miệng bóng đen của sự hít vào và sự thôi miên của cái ex nihilo - hư vô, là huyền thoại châu Âu bù trừ cho sự *bất chú*). Quả thực sách Thạch Đào chia khả năng hội hoạ thành hai mặt: một bên là cái nét vẽ đầu tiên và đơn giản sao cho, một khi nó xuất hiện qua chỉ một sức bật duy nhất, chưa đa dạng hoá, chính Trời-Thiên nhiên trao cho ta (cái Vốn tự tại “vĩ đại”). Bên kia là “cái biến hoá” bất tận của nét vẽ ấy, qua đó hội hoạ được triển khai. Ở Trung Quốc, vẽ không phải là tự trao cho mình quyền năng tạo hoá và ung dung coi mình là “thầy của mọi hình dạng sự vật và là Chúa tể đầy uy lực của chúng” (Léonard de Vinci³), mà khai thác không mệt mỏi những phương tiện chứa trong nét vẽ duy nhất ấy, coi như vốn chung, nơi mà con người trao mình vào đó để rút ra những nét khác; cái nét vẽ đầu tiên ấy chứa trong sự hoàn hảo của nó mọi khả năng có thể có. Như vậy, việc thao tác “biến hoá” cuối cùng quyết định hoạt động của hoạ sĩ, cũng như việc thế giới diễn biến qua một sự biến hoá không ngừng, tất cả những điều đó làm sáng tỏ những gì cho tới nay tản mát khắp nơi : cái cổ tay phía trên bàn tay là chỗ khớp quyết định vì nó điều khiển xung động của sự biến thiên; hay các nhà lí thuyết hội hoạ không ngừng khuyên rằng đừng để cho “dòng” bút vẽ bị cản trở mà phải tiến hoá liên tục qua sự luân phiên, theo kiểu hoạt động của cái continuum cuộc sống vĩ đại cứ đổi mới bất tận từ cực này qua cực kia, từ ngày qua đêm, hết mùa hè đến mùa đông; kể cả việc các hoạ sĩ mơ màng đến một thứ hội hoạ diễn biến năng động chỉ qua một nét vẽ duy nhất, như hình con rồng uốn lượn, chỗ gấp khúc là nơi xuất phát sự tung hoành

(Trương Ngạn Viễn, tr. 23; Quách Nhược Hư, tr. 34). Tóm lại, điều đó được giải thích theo chữ Hán rằng *hua* (họa) đồng âm với *hua* (hóa = biến hoá)¹. “Biến – hoá” là nhị thức nói lên qui trình liên tục của thế gian cũng như của hội họa. Điều đó đối với hội họa không những chỉ đúng cho khi thực hiện vẽ, mà khi họa phẩm đã xong, nó vẫn còn được cảm nhận như một cơ chế tổng thể đang/của biến hoá^k (Phương Huân, tr. 29, xem sách đã dẫn, tr. 279).

3. Càng đào sâu khoảng cách giữa những khả năng lần lượt của từng bên, càng theo trên những con đường xa xôi hơn một tư duy, ở Trung Quốc, rất sớm quay lưng lại với sự biểu hiện, vì tư duy đó không để cho đầu óc ta dứt khoát chia cắt trong việc phân định chủ thể/khách thể, hình ảnh/hiện tượng, những sự phân định mà tính hiện đại của chúng ta đang tìm cách thoát ra cho kỳ được sau khi đã khai thác khả năng sinh sản dồi dào của chúng, ta càng thấy thực tình không ngừng vấp phải một câu hỏi liên quan đến bản chất của hội họa. Câu hỏi này trở lại với chúng ta khá đột ngột mà rất chính đáng: cái gì, qua các câu chuyện song song đôi bên ấy, và bằng một sự tương ứng phạm trù mờ nhạt, có thể đưa ra một ý nghĩa chung loại cho hội họa? Cái gì ta đạt được trong vẻ thanh tao của cảnh trúc cũng như trên khuôn mặt phớt hồng tươi tắn của Đức Mẹ? Với hình vẽ tan biến đi dưới đà thanh thoát của bút vẽ và hít thở, hay với chỗ phình ra của nét bút khao khát vô hạn đến đám lông tơ của thớ thịt và làm cho thớ thịt thành bất hủ, hội họa nhằm vẽ *cái gì* đây? Và liệu người còn nói được đến nó như một môn duy nhất không (tiếng Pháp: *la peinture*, quán từ xác định *la* nói lên tính duy nhất của hội họa -LND)? Có người chưa từ bỏ được việc tìm cho động từ vẽ (*peindre*) một bổ ngữ đối tượng và dồn họa sĩ vào thế cùng, bắt anh ta,

chàng Hoà sĩ – dù ở đâu đến, dù vẽ cái gì: những khuôn mặt, những đám mây, một cái chảo cạnh một tẩu thuốc, nước, phong cảnh (hay những ô vuông, hay nhũ tương hay “không có gì hết”...) – phải nói ra mình vẽ cái gì, cái anh ta vẽ thực sự *qua* những cái nói trên nếu không muốn nói là *trong* những cái đó. Với người như vậy thì hoạ sĩ đương nhiên không nói mình vẽ “cái thấy được”, chừng nào anh ta biết rằng công việc của mình, một khi đi sâu được tới mức nào đó, là làm xuất hiện cái vô hình: cái thuộc về tình cảm, về tâm hồn, về tâm linh, hay về khí vận, hay sự chuyển tiếp liên tục của cuộc sống và dấu ấn của nó vào trong sự vật. Hoạ sĩ cũng không nói mình vẽ “cái thực”, một từ không có nghĩa gì hết, vì nó chứa đầy mâu thuẫn và tranh cãi : liệu phải đặt cái thực vào “tâm linh” hay trong “vật chất”, trong cái đậm đặc các cố thể hay trong luồng ngũ sắc của ánh sáng, hay trong sắc thái khuôn mặt hay trong...? Ở đây ta có một loạt từ ngữ mà từ nay trở đi chỉ khiêm tốn bó hẹp trong chúng ta mà thôi, chỉ có chúng ta mới hiểu được. Hoạ sĩ cũng không nói mình vẽ “cái đúng”, từ này mơ hồ không thể nào sửa chữa được : có cái đúng tùy nghi, tức là rất giống trong trường hợp hội hoạ. Braque khẳng định rằng những con cá ông ta vẽ là đúng (còn Kinh Hạo nói rằng cái “đúng” phải chứa khí vận). Hoạ sĩ cũng không nói mình vẽ “cái đẹp”, bởi vì cái đẹp nhiều nhất cũng chỉ là hiệu ứng của kết quả vẽ, dầu người ta có nói gì chẳng nữa. Cái mà hội hoạ vẽ, hoạ sĩ Trung Hoa chỉ có thể nói ra bằng một từ tối hậu, không chỉ cái gì hết, không phụ thuộc cái gì hết, và tỏ ra là cái cơ bản cho mọi thứ không khách thể hoá được, nằm ở ranh giới không đi ngược thêm được nữa, giữa nó với ta, các loại chúng sinh, không có khoảng cách. Hoạ sĩ chỉ nói đơn giản bằng Hán ngữ là anh ta

vẽ cái sinh (*sheng*) : sinh ra, hình thành, sống (tiếng Pháp: naître, se former, être en vie).

“Sinh” là cái gì không suy từ đâu ra cả, cũng khó quan niệm nổi, cái mà, như hiện tượng, không từ ngữ hay âm thanh nào tiếp cận được, cả văn chương hay âm nhạc cũng vậy. Văn chương thì quá lập tức thiên về nghĩa (thế mà cuộc sống về mặt hiện tượng lại không có nghĩa), âm nhạc thì hoàn toàn dành cho việc nắm bắt nhịp điệu sâu kín-vô hình (thế mà cuộc sống, từ chỗ vô hình không ngừng thực tại hoá để dần trở thành hữu hình). “Sinh” có nghĩa là cái đi qua (xảy ra) trong cái đa dạng cá biệt đang lan toả, làm cho cái đa dạng đó phản ứng và hoà hợp từ bên trong, *biến*-hoá nó, làm cho nó sống. Hoà sĩ (Trung Hoa) đi tìm tính hữu cơ của cái có tổ chức (xem khái niệm về lý – *li*¹). Hoà phẩm của anh ta được đánh giá theo khả năng anh ta làm cho sự sống xuất hiện giữa những lá trúc hay cấu hình tảng đá, một sự sống gạn lọc hết sức bật khởi động nó để trở lại vị thế sẵn sàng cung ứng và không có gì khác biệt, trong sự lưu loát tìm thấy được. Đến mức mà khi thâm nhập vào những cấu hình ấy, những cấu hình đang trên đà biến hoá, sức sống của riêng ta lan toả, nở rộ, vừa khai thông trở ngại vừa tự điều tiết.

Tính liên tục và tính đồng thuận về mặt này thực đáng ngạc nhiên. Dường như Trung Hoa, vững tin vào thành quả của mình, từ nay trở đi không muốn toan tính cái gì khác và không có gì mà băn khoăn nữa. Dường như thiên hướng hội hoạ bản thân nó giải thoát con người khỏi lo âu. Bởi lẽ những Nho sĩ Trung Hoa, với sức mạnh của sự biến hoá không mệt mỏi, với niềm tin rằng không có gì nằm ngoài Trời-Tự nhiên, và như vậy không có điều gì bí hiểm hơn cái tự tại của cuộc

sống, hay đúng hơn chỉ có điều bí hiểm duy nhất ấy, không ngừng trở lại cội nguồn của cái nội tại ấy. Nguyên lý đầu tiên của hội hoạ, liên quan tới sự cộng hưởng của hơi thở-năng lượng, tách ra khỏi những nguyên lý khác và luôn trong tình trạng khó tả, đó là nguyên lý của cái “sinh-động” (khí vận sinh động – *qi yun sheng dong*^m), tức là như người ta bàn luận, có sức sống phát triển và đổi mới không bao giờ cạn (Đường Chí Khế, C.K., tr. 114). Hoặc giả, như Thạch Đào thường nói, việc điều khiển cây bút vẽ có nhiệm vụ tạo ra sự sống. Tóm lại, hiệu ứng của sự giống nhau (sự cộng hưởng) tâm linh, vượt lên trên sự giống nhau về hình dạng, chính đó là “sinh” (Tê Bạch Thạch, tr. 52). Hoặc giả nếu trước đây ta có nêu rõ rằng hội hoạ viết nên cái ý-yi, đó là vì ta muốn tôn giá trị cái dòng xúc cảm và ý độ xuyên qua vạn vật và kích động chúng, theo một phương thức ít có tính mô tả và có tính nội tâm hơn : cái xung động vũ trụ được cảm nhận qua những đường gấp khe núi cũng như qua động mạch của cơ thể người theo nhịp âm và dương. Người ta không thể nói gì hơn thế được nữa, không quan niệm cách nào hơn thế được hoặc đi ngược lên xa hơn : toàn bộ việc phân cực tạo nên hình dạng qua sự luân phiên, đó là cái tạo ra nhịp thở. Còn nếu cái cảnh lớn không có hình dạng, đó là vì tính hiện tượng của nó được khí vận xuyên suốt, cái khí vận không ngừng tái nhập, không ngừng làm thoát cảnh sa lầy, rồi làm tái sinh bằng cách cho giao lưu với nhau.

4. Về phương diện nào đó, thuật ngữ Hy Lạp đầu tiên ta dùng để chỉ hội hoạ nói lên điều ấy một cách trọn vẹn: hội hoạ là cái gì “vạch” - “viết” cái “sống”, đó là cái “zô-graphé” (trong tiếng Hy Lạp, xô là sống, graphe là ghi, viết - LND). Nhưng không phải là biographe, nhà viết tiểu sử (bio cũng có nghĩa là sống -LND): hoạ sĩ làm toát ra tính cách

đang sống (theo hiện tượng)- zôé – của vạn vật, chứ không phải cuộc sống con người tách riêng (như từ bios chỉ ra) nhằm tìm ý nghĩa (từ đó liên quan đến văn chương). Tranh của họa sĩ, đối lại, là một *zôgraphème*, một đồ thị của cuộc sống. Người ta biết rằng Platon không ưa hội họa, bởi vì tính câm lạng của nó khiến nó khép kín với quyền năng *logos* (luận bàn), nhưng trước hết hội họa là hình ảnh, tức là mất đi tính bản thể so với vật mà nó bắt chước (người ta chỉ có thể bắt chước vật thể, không bắt chước được vật sống). Nhưng Platon không vì thế mà không đưa ra một định nghĩa bắc cầu với tư duy Trung Hoa: “Và về thực tế, những con vật mà hội họa sản sinh có vẻ là những con vật sống” (*Phèdre*, 275d). Dịch sát từng chữ câu đó là : “những sản phẩm (*ekgona*) dù dưới hình dạng gì, hội họa “biến chúng thành sống”. Nói cách khác, sự kiện vẽ sống động, chứ không phải vẽ giống như thật đối với những vật được vẽ khiến chúng thành đối tượng của hội họa- Platon đầu muốn đầu không đã công nhận như vậy. Trong cuốn *Cratyle* (430d), trong phần bàn về sự bắt chước, Platon đã so sánh những “vật sống” trong tranh vẽ với “những danh từ”.

Tôi không ước lượng được đầy đủ những con đường hội họa châu Âu khác, đặc biệt là truyền thống hội họa bắt nguồn từ tranh thánh vào thời Trung cổ, làm chúng ta rời xa khỏi cuộc tìm kiếm cái sống trong hội họa đến mức độ nào. Bởi lẽ hội họa châu Âu là một cuộc phiêu lưu đa cực, chúng ta cảm nhận càng rõ điều này khi chúng ta ở phía Trung Hoa. Hội họa châu Âu không ngừng tìm kiếm cái mới, đi những bước liêu lĩnh, tự xóa đi làm lại, di chuyển, tự hỏi về khả năng phương tiện và thách thức cái bất khả. Trong những tác phẩm của nó, hội họa châu Âu làm đảo lộn hết những toan tính lí

thuyết nhằm giữ nó yên phận. Nhưng tôi nhận thấy ít ra là một sự qui chiếu về cái sống có khi giúp hội hoạ châu Âu viết nên lịch sử, dầu cho cái tìm kiếm cuộc sống đó diễn ra khác với Trung Hoa, bởi lẽ nó không dựa vào tư duy đơn nguyên của khí vận, cái khái niệm bền vững của tư duy Trung Hoa. Tư duy ấy cố làm thâm nhập sức bất cá biệt hoá-tạo hình cho cuộc sống, cái véc-tơ tâm linh, vào tận “những khoảng tối” của chất mờ đục. Vasari vẽ chỉ theo tiêu chí duy nhất thời phục hưng hội hoạ kể từ Cimabue và Giotto, nhờ vào sự khéo léo đạt tới khi tách ra khỏi kiểu dáng by-zan-tin và phong cách đường thẳng hay khoanh tròn, dầu vẽ cái mềm mại của nhung lụa hay cái uyển chuyển của vận động hay cái biểu cảm của khuôn mặt hay thái độ. Ông ta vẽ cái sống động qua ảo ảnh trong biểu hiện chứ không phải sử dụng sự phân cực trong tạo hình mà hoạ sĩ Trung Hoa thực thi khi *biến* - hoá. Bởi lẽ, cuối cùng người ta nói gì về bức hoạ *La Joconde*, thậm chí người có thể sẽ nói được gì, nếu không phải là “đôi mắt cô ta có ánh sáng sự sống”, hay mũi cô ta, “với hai lỗ nhỏ màu hồng tinh tế” chính là “bản thân sự sống” đó sao? Về điểm ấy, ở Trung Quốc cũng vậy, diễn ngôn về hội hoạ cứ lặp đi lặp lại một cách đáng kinh ngạc, dường như diễn ngôn ấy chạm đến một điểm tột cùng, vấp phải một cái gì không quan niệm nổi, và cứ thế buộc phải lặp lại. Bởi lẽ có bao giờ người ta đi ngược lên quá “cái sinh”, cái “có sinh” ? Vasari cũng nói về các nhân vật của Raphael⁴ “Chúng nom như bằng xương bằng thịt và sống thật chứ không phải chỉ do tô màu”, quả không có lời khen nào tốt hơn thế. Rồi khi hội hoạ châu Âu cắt đứt với cái *bất chước*, tiến theo chiều hướng tách hội hoạ khỏi cái biểu thị, thì chính là để chỉ giữ lại cái *sinh* mà

thời, ít ra là đối với một số họa sĩ tên tuổi nhất: một cái *sinh* thoát ra khỏi vỏ bọc qui chiếu và có tính nội tâm hơn. Đó không còn là nét, là xương thịt, là dáng dấp nữa mà là sức căng, phản ứng, dòng. Bạn có tin là tôi thích thú gì trong việc biểu thị hai nhân vật lên tranh này không? Picasso giải thích rằng xuất phát từ xúc cảm ban đầu khi nhìn các nhân vật ấy, dần dần sự hiện diện thực sự của họ tan biến, họ biến thành hư cấu và biến thành vấn đề. Đối với tôi họ không còn là hai nhân vật nữa, mà là một trò chơi hình dạng, màu sắc, nhưng phía bên trong “cái tinh túy vẫn lưu giữ”: cái “rung động của cuộc sống”⁵.

Bằng cách đưa ra ánh sáng bản chất rung động của hiện tượng để không còn coi đó như chỉ là hiện tượng năng lượng mà thôi, hội họa hiện đại (châu Âu) từng trải qua một cuộc cách mạng như môn vật lý hiện đại (lượng tử) rồi cả hai cùng sánh đôi tiến bước trên con đường khám phá. Triết học thì tư duy chậm hơn một bước. Nhưng hội họa hiện đại, vật lý lượng tử và triết học thống nhất với nhau về tính hiệu năng của cái rỗng, tính chất mà người Trung Hoa biết rất sớm. Một bên, hội họa được gọi là hiện đại vì nó phân đoạn đối tượng thành nhiều mảng. Bên kia, tư duy nho sĩ Trung Hoa quan niệm rằng hội họa là một qui trình cùng loại với quá trình diễn biến trên thế gian. Tức thì câu hỏi đặt ra là hội họa hiện đại có gì chung với quan niệm Trung Hoa kia không? Bởi lẽ một khi từ bỏ chủ đề cổ điển coi hội họa phụ thuộc vào thiên nhiên hoặc vượt thiên nhiên nhưng vẫn qui chiếu về thiên nhiên, họa sĩ hiện đại phá vỡ sự lệ thuộc ấy bằng cách bỏ qua yêu cầu bất chước, ngay cả sự bất chước lí tưởng để coi tác phẩm mình “song song với tự nhiên (Cézanne), hay “tương đương với tự

nhiên” (Picasso), hay sinh ra “về phương diện kỹ thuật y như vũ trụ sinh ra vậy” (Kandinsky). Hoặc giả như Braque nói: “Tôi lo sao để hoà hợp với tự nhiên hơn là sao chép tự nhiên”^(*). “Tự nhiên” nói đây không còn là cái tự nhiên khách thể hoá dưới mắt nhìn nữa, mà *natura naturans* (tự nhiên nhĩ thiên nhiên), cái nguyên lý nội tại của “tạo sinh- biến hoá” làm thành nhị thức được pháp điển hoá ở Trung Quốc “tạo hoá” (*zao – hua*ⁿ), theo đó các hình dạng sinh ra, đổi mới rồi như các nho sĩ nói, hội hoạ “cướp lấy”, “hội hoạ đi cho đến cùng” (Trương Ngạn Viễn, tr.14) hay “hội hoạ hưởng ứng” (Mễ Phế, S.H.L., tr.124); hay theo đó, “hội hoạ ganh đua tâm linh khi chìm trong biến hoá” (Lý Nhật Hoa, L.B. r. 756).

Tính độc đáo thực sự (do táo tợn, thúc bách, óc sáng tạo) từ đó xuất hiện lại từ phía bên kia; cái lạ lùng không phải từ xa đến – xa tận Trung Quốc – mà ngay trong lịch sử của tinh thần chúng ta. Bởi lẽ nếu người ta tìm sự ngạc nhiên trong những chuyến đi, thì nó đúng hơn là sẽ nổi trội khi người ta thăm lại những lớp địa tầng sắp xếp bên nhau, tạo thành nếp gấp, dựng nên nền tảng lịch sử của lí trí châu Âu, rồi xuất phát từ đó mà chinh phục thế giới và một cuộc du hành đến Trung Quốc chỉ làm rõ tính đặc thù của lí trí ấy. Đặc thù đó là: người ta đã có thể (tức là đã nghĩ đến) cô lập và làm cho bất động một cách tuyệt đối cái hiện diện, tập trung nó thành một điểm và coi như có thể gán cho nó tính chất gì – tính chất Bản thể (hay Thượng Đế) – tách nó ra khỏi luồng, khỏi cái

(*) Picasso nói với Malraux: “Anh được coi như người Trung Hoa chính cống, vậy anh phải biết phương ngôn Trung Quốc. Có một câu phương ngôn tóm tắt những gì người ta có thể nói hay nhất về hội hoạ: không nên bắt chước cuộc sống mà phải hành động như cuộc sống”.

mơ hồ đang biến hoá liên tục trong “cuộc sống”. Hoặc người ta đã quan niệm một thiên nhiên hoàn toàn tách khỏi cái Tôi - chủ thể; thiên nhiên đó tạo nên các vật thể, trong đó có cơ thể tôi, nhưng lại là một thiên nhiên phục tùng theo những qui luật đáp ứng lại những ý tưởng của đầu óc tôi. Hoặc người ta đã có thể “đặt” đối tượng, về phương diện nhận thức, như đối tượng “tổng hợp”, có các tính chất, đưa đối tượng ra khỏi cái bất định của sự vật, đặt nó ra trước mắt, đơn nguyên và chịu những phạm trù của lí trí chúng ta chi phối. Điều đó y như hoa sĩ (châu Âu) ở trên bức vẽ, “đặt” cái Trần trụi và trừu tượng hoá nó để rút ra hình dạng thuần túy có tính lí tưởng. Triều đại của vật thể nhờ vào sự táo tợn chưa hề có đó, sự táo tợn khiến châu Âu lao đao mãi mới hồi phục được, đã dám tư duy thế giới, và bản thân mình trong thế giới như là một sự phủ định tuyệt đối cái ý thức về ngã. Thực là một cử chỉ cực đoan (và anh dũng). Lại có phát kiến hết sức hấp dẫn do khả năng đau đớn từ bỏ cũng như do hiệu ứng diệu kỳ, đó là việc giả định rằng thế giới được Thượng Đế viết nên bằng các hình hình học, như khoa học cổ điển giả định như vậy. Thế giới theo cách đó sẽ hoàn toàn mô hình hoá được và do đó, người ta có thể dùng các khái niệm toán học gắn liền với các phương trình và các phép toán, tái tạo một phần thế giới và dự đoán cách ứng xử đối với các vật thể vật lý.

Như vậy, khi Picasso gọi tên rõ ràng “người Trung Hoa” để nói như những nho sĩ Trung Hoa rằng, như tôi đã nêu lên ở phần đầu tập suy ngẫm này, không nên “bắt chước cuộc sống” mà phải “hoạt động như cuộc sống”, ông ta dù đã dùng con mắt nghệ sĩ kỳ diệu để nắm bắt một sự đồng cảm, ông ta không thể nói cùng một cách như các nho sĩ Trung Hoa được. Ông ta không thể làm được điều ấy. Ngay cả khi Picasso nghe

người ta đọc sát từng chữ, ngay cả khi kinh nghiệm cá nhân trùng hợp với kinh nghiệm các nho sĩ, ý nghĩa trong bản thân cái qui chiếu lộ ra khác hẳn. Bởi lẽ Picasso nói điều ấy khi dựa vào ngay những địa tầng mà ông ta muốn lay chuyển, và trên đồng tro tàn ngoạn mục của cái đại Khách thể, để đầu óc lao vào những chốn phiêu lưu đầy hiểm nguy. Picasso nói lên điều ấy khi dùng một từ mà chúng ta không thấy có yếu tố tương đương ở đâu cả trong các bài suy ngẫm về hội họa ở Trung Quốc; từ này không muốn nói “học tập” cũng không phải là “chuyên tâm làm”. Từ đó là sản phẩm của các tầng bậc nói trên, chứa đựng cả tính hiện đại của chúng ta, khoét sâu dứt khoát khoảng cách với trật tự đã qua đi vĩnh viễn của đạo lý và cái tự nhiên, đây là những từ lỗi thời (chỉ làm cho nhân loại mơ màng đến một thời trong trắng đã mất) : từ đó là “hoạt động”.

CHÚ THÍCH VÀ SÁCH THAM KHẢO

Chương I

1. Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, tr. 25.

2. G.W.F. Hegel, Lời tựa cho cuốn *Hiện tượng luận về tâm linh*, bản dịch của Jean Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1966, tr. 27-29.

3. Xem chú thích của Pierre Ryckmans trong cuốn *Thạch Đào, Những lời bàn về hội hoạ của Thiền sư Muống Đăng*, Paris, Hermann, 1984, tr. 27.

Chương III

1. Léonard de Vinci, *Khảo cứu hội hoạ*, ch. 150, “Những vật hữu hạn và những vật mơ hồ”.

2. Theo những cách nói kinh điển lên án cái *apeiron*: Platon, *Théétète*, 183; Aristote, *Métaphysique*, 1008a.

3. G.W.F. Hegel, Lời tựa cho cuốn *Hiện tượng luận về tâm linh*, phần 1.

Chương IV

1. Jean Paulhan, *Hội hoạ lập thể*, ch. 2.

2. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, V, 14 (1137b29).

3. Xem luận văn của Anne Kerlan, “Dịch và bình chú một văn bản về hội hoạ Trung Hoa: Phương Huân (1736-1799) và cuốn *Shanjingju hualun*”, Khoa Ngôn ngữ và Văn minh Đông Á. Đại học Paris-7, tháng 12/2000.

4. Tôi theo bản dịch của Pierre Ryckmans mà tôi cho là hoàn hảo, *Thạch Đào, Lời bàn về hội họa của Thiền sư Mutép Đẳng*, sách đã dẫn, tr. 99; ngược lại tôi còn theo dịch giả đó nữa về cuối chương sách như tôi đã giải thích trong cuốn *Penser d'un dehors (la Chine)*, tr. 213s.

5. *Baiyuzhai cihua*, ch. VI, mục 26; về vấn đề này xem cuốn *La valeur allusive*.

6. Xem *Shanjingju hualun* của Zheng Zhuolu, Bắc Kinh, Nhân dân mỹ thuật xuất bản xã, 1962, tr.57; chú ý rằng chữ “làm” không có trong văn bản cổ và yiwei nghĩa thường lệ là “coi như”.

Chương V

1. André Malraux, *Le musée imaginaire*, tái bản, Gallimard, bộ “Folio”, tr. 56.

2. Plin, *Lịch sử tự nhiên*, cuốn XXXV, mục 145.

3. Về chủ đề này xem trước hết Ernst Hans Gombrich, *Art and illusion*, bản dịch tiếng Pháp của Guy Durand, *L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1971, tr. 244.

4. Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, ch.28.

5. Aristote, *Vật lý*, VIII, 261a.

6. nt, *Khảo cứu về các bộ phận loài vật*, 640a.

7. Được trích dẫn từ E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, sách đã dẫn, tr.246.

8. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*.

9. Bá tước Caylus, *Bàn về hội họa và Điêu khắc*, NXB André Fontaine, Paris, Hiệu sách Renouard, 1910, ch.4 “Về tính nhẹ nhàng của công cụ”, tr.149s.

10. Joshua Reynolds, *Discourses*, discours XIV (các bài nói chuyện).

11. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, bộ “Tel”, “Ngôn ngữ gián tiếp”.tr. 79.

12. Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962., tr.14, xem thêm *Hội họa lập thể*, ch.1, “Một thế giới tan thành từng mảng”.

13. Tôi dịch *qu* thành “từng phần” chứ không phải là “cong” bởi vì chỉ có cái nghĩa trái lại với “toàn bộ” là hợp lô gích trong chuỗi lời nói (và đủ để phân biệt với câu sau đó); nghĩa như vậy được minh chứng đối với các nhà tư tưởng thời Cổ đại, chẳng hạn xem *Trung Dung*, mục 23, và lời bàn của Chu Hy.

14. *Lidai minghua ji*, II,2, “Cách dùng bút vẽ của Cố, Lý, Trương và Ngô”, xem W.R. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leyde, E.J. Brill, tr. 177s.

15. Trong phần dịch của tôi, tôi rất coi trọng đến lời lưu ý đích đáng của Pierre Ryckmans, *Thạch Đào, Lời bàn về*, sách đã dẫn, tr. 97, chú thích 4.

Chương VI

1. Xem Nicole Vandier-Nicolas, *Cuốn Houa-che của Mễ Phế* (1051-1107) hay *Sổ tay của một người hiểu biết ở thời Bắc Tống*, Paris, PUF, 1964, tr.51.

2. Aristote, *Vật lý*, IV, 213a-217b.

3. Lucrèce, *Về thiên nhiên*, I, 330-482.

4. Martin Heidegger, *Vortrage und Aufsätze*, *Tiểu luận và bài nói chuyện*, bản dịch tiếng Pháp của André Préau, Paris, Gallimard, 1958, “Vấn đề kỹ thuật”, tr.16s, và “Sự vật”, tr.202.

5. Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, “De la création ex nihilo” tr. 144s.

6. Léonard de Vinci, *Khảo cứu về hội hoạ*, mục 176; về vấn đề này xem Rensselaer W.Lee, *Ut pictura poesis, Chủ nghĩa nhân văn và lí thuyết hội hoạ, thế kỷ XV-XVIII*, bản dịch tiếng Pháp của Maurice Brock, Paris, Macula, 1998, tr. 162s.

7. Wassily Kandinsky, *Cái tâm linh trong nghệ thuật và trong hội hoạ nói riêng*, “Ngôn ngữ hình dạng và màu sắc”.

Chương VII

1. Câu nói của Vương Bật lấy lại câu nói trong sách *Luận ngữ* của Khổng Tử , IV, 10 và cũng có trong bình chú của Vương Bật trong sách *Lão Tử*, mục 49. Tôi không cho rằng trong công trình nghiên cứu rất uyên thâm của mình, Rudolf G. Wagner đã thấu hiểu được nghĩa của những câu nói : “*When the Five Sounds takes on notes and the mind have nothing (else) which engages them, then the Great Sound comes about*” (“Wang Bi : “The structure of the Laozi’s pointers” (Laozi weizhi lilue), A philological study and translation” T’oung Pao, tập LXXII, Leyde, E.J. Brill, 1986, tr. 104).

2. Xem Mou Zongsan, *Caixing yu xuanli*, Taiwan, Xusheng shuju, tr. 142.

3. Ch. “Yang sheng zhu”, NXB Quách Khánh Phiên, tr. 119.

4. Georges Braque, *Ngày và đêm*, Paris, Gallimard, 1952, tr. 40.

5. Về việc cách nói này khó hiểu, xem Hubert Delahaye, *Những bức hoạ phong cảnh đầu tiên ở Trung Quốc: sắc thái tôn giáo*, Paris, Trường Viễn Đông Bác Cổ, 1981, tr.118.

6. Quách Nhược Hư, Ghi chú những gì tôi thấy và nghe trong hội hoạ, bản dịch tiếng Pháp của Yolaine Escande, Bruxelles, Bức thư bị lấy cắp, 1994, tr. 75; Alexandre C.

Soper bằng lòng với việc dịch ra thành “give and take”, Kuo Jo – Hsu’s Experiences in Painting, American Council of Learned Societies, Washington, 1951, tr. 16.

7. Xem “Đường vòng và lối vào”, Chiến lược về nghĩa ở Trung Quốc và Hy Lạp, ch. 15.

8. Plotin, *Ennéades*, I, 6 (8).

9. Origène, *Philocalie*, 2,4.

Chương VIII

1. Aristote, *Thi luận*, 48b; xem thêm Tu từ học, I, 1371b4.

2. Tôi đã nêu câu hỏi này trong cuốn *La valeur allusive* (Giá trị ám chỉ), ch. 1 “Tác phẩm và vũ trụ: bắt chước hay triển khai”.

3. Léonard de Vinci, *Khảo cứu về hội hoạ*, mục 405; xem về vấn đề này những nghiên cứu kinh điển của Erwin Panofsky, Idea, và R.W. Lee, *Ut pictura poesis*, ch.1, “Sự bắt chước”.

4. Hình ảnh về cái đạt đến tâm hình tròn thoát ra khỏi phân tán đến từ chương 2 của sách *Trang Tử*, “Về sự ngang nhau giữa sự vật và diễn ngôn”, NXB Quách Khánh Phiên, tr. 66 (xem cuốn *Nhà minh triết thì vô ý*, tr. 137); hình ảnh trên được sử dụng trong lĩnh vực mỹ học trong bài thơ đầu của cuốn *Thi phẩm* của Tư Không Đồ.

5. Xem *Qi Baishi tan yilu*, Wang Zhende và Li Tianxiu, NXB Hồ Nam Mỹ thuật Xuất bản xã, 1998, tr. 52-53.

6. Đương nhiên có những tương tác, ở Trung Quốc, giữa hội hoạ và điêu khắc, như trường hợp nhà điêu khắc Yang Huizhi đời Đường, môn đệ của hoạ sĩ Ngô Đạo Tử, và người tạo cảm hứng cho hoạ sĩ Quách Hy. Hoặc có sự khác nhau

giữa phong cách hoạ của Tào và của Ngô đánh dấu cho điều khắc (Quách Nhược Hư, tr. 37); nhưng hai môn nghệ thuật này chưa bao giờ được tư duy trong mối tương quan với nhau.

Chương IX

1. Xem Ernst Gombrich, “*Lí thuyết nghệ thuật thời Phục Hưng và bước phát triển của tranh phong cảnh*”, trong *Sinh thái học hình ảnh*, bản tiếng Pháp của Alain Levêque, Paris, Flammarion, 1983, tr.15.

2. Xem *Nanshi*, ch. 75, và *Songshu*, ch.93.

3. Xem Hubert Delahaye, *Những bức hoạ phong cảnh đầu tiên ở Trung Quốc*, sách đã dẫn, tr.76s.

4. Trương Tải, được Chu Hy trích dẫn trong *Jin si lu*, ch. 1 mục 43-44.

5. Descartes, *Suy ngẫm siêu hình học*, II, Hegel, *Hiện tượng luận của tâm linh*, ch.2, “Sự cảm nhận”.

Chương X

1. Nicole Vandier-Nicolas, *Mỹ học và hội hoạ phong cảnh ở Trung Quốc*, Paris, Klincksieck, 1982, tr.84.

2. Lâm Ngữ Đường, *The Chinese Theory of Art*, Luân Đôn, Heinemann, 1967, tr.71.

3. Goeorges Braque, *Ngày và Đêm*, sách đã dẫn, tr. 15,40.

4. Xem những phân tích rất hay của Maurice Merleau-Ponty trong “*Ngôn ngữ gián tiếp*”, tr.72s.

5. Trước hết là Vương Sỹ Trinh, *Daijingtang shihua*, ch. 3.

6. L.B. Alberti, *De pictura*, *Về hội hoạ*, bản tiếng Pháp của Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992, tr.115.

Chương XI

1. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1926, tái bản, Cynara, 1988, tr.101. 2. nt, tr.146s.
3. Léonard de Vinci, *Khảo cứu về hội họa*, mục 7.
4. Svetlana Alpes, *Nghệ thuật mô tả, Hội họa Hà Lan thế kỉ XVII*, bản dịch tiếng Pháp của Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990, tr.67.
5. Maurice Merleau-Ponty, “*Ngôn ngữ gián tiếp*”, tr.79.
6. Tư duy nho sĩ càng xa rời sự giống nhau về hình dạng nó càng bó hẹp vai trò dành cho mắt : tôi cho là có sự biểu hiện rất rõ về mặt này ngay từ những câu nói đầu tiên như trong Tông Bính (thế kỉ IV-V) khuyên người ta “thuận mắt” (nhưng tiếp đó nói thêm là phải “gặp tâm linh”).
7. Thạch Đào, *Lời bàn về...*, sách đã dẫn, tr. 72-74.

Chương XII

1. Thạch Đào, *Lời bàn về...*, sdd, tr.95.
2. L.B. Alberti, *De pictura, Về hội họa*, II, 30.
3. Georges Braque, *Ngày và Đêm*, sdd, tr.15.
4. Xem chương khá hay của Svetlana Alpers, trong *Nghệ thuật mô tả...*sdd, tr.209s.
5. Nicole Vandier-Nicolas, *Mỹ học và hội họa...*sdd, tr.69.
6. Xem Pierre Ryckmans, trong *Thạch Đào, Lời bàn về.....*, sdd, tr.74, chú thích 10.

Chương XIII

1. Wassily Kandinsky, *Về tâm linh trong hội họa*, sdd, “Ngôn ngữ các hình dạng và màu sắc”; Georges Braque, *Ngày và Đêm*, sdd, tr.11.

Chương XIV

1. Louis Marin, *Poussin tuyệt trần*, Paris, Seuil, 1995, tr.23.

2. Trong cuốn sách rất hay *Nghệ thuật thư pháp Trung Hoa*, Paris-Genève, Seuil-Skira, 1989.

3. *Thạch Đào, Lời bàn.....*, sđd, tr.104.

4. Để nói rằng lập luận dài của Pierre Ryckmans cảm hứng từ Qian Zhongshu và chứng minh rằng “những tiêu chí chính thống về thơ đúng là hoàn toàn ngược lại với tiêu chí chính thống hội hoạ” (*Thạch Đào, Lời bàn...*, tr. 107s) theo tôi, đưa ra như vậy một giả thiết quá tài tình nên khó mà đúng. Vả lại cũng dư thừa nữa. Nếu ta dựa vào những khảo cứu về hội hoạ cũng như những khảo cứu về thơ, rõ ràng ta thấy cái tiềm ẩn là giá trị chung cho hai phương thức biểu đạt.

5. *Trang Tử*, “Ngoại vật”, NXB Quách Khánh Phiên, tr.944 và *Chu Dịch*, “Hệ từ”, A, mục 12. Về vấn đề này, xem những khảo luận của tôi *Giá trị ám chỉ*, ch.6 và *Đường vòng và Lối vào*. ch.13.

Chương XV

1. L.B. Alberti, *Về hội hoạ*, II, mục 32.

2. Xem Pierre Ryckmans, *Thạch Đào, Lời bàn.....*, sđd, tr.76,117,126.

3. Léonard de Vinci, *Khảo luận về hội hoạ*, mục 9.

4. Giorgio Vasari, “Cuộc đời của Léonard de Vinci”, “Cuộc đời của Raphael”; xem các bản tiếng Pháp “*Cuộc đời của những họa sĩ, nhà điêu khắc và kiến trúc sư bậc nhất*”, Paris, Berger-Levrault, 1983, t. V, tr.43,195.

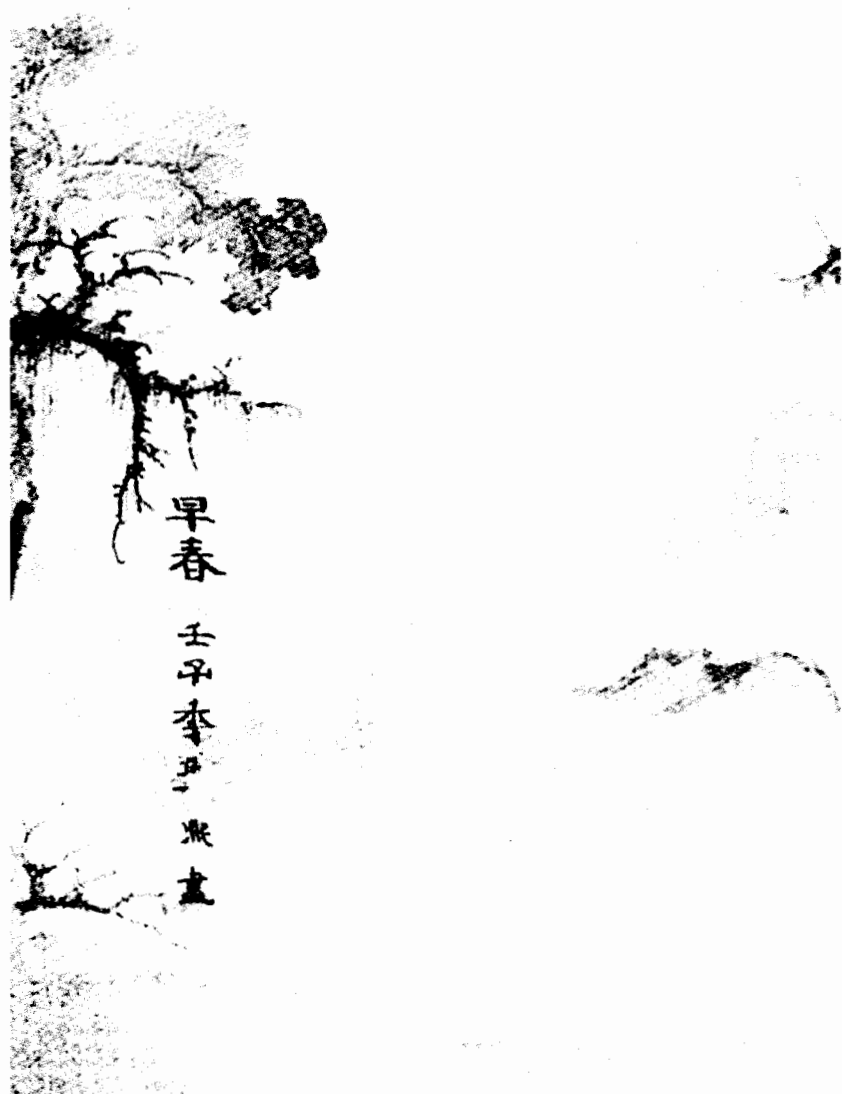
5. Pablo Picasso, *Bàn về nghệ thuật*, NXB Marie-Laure Bernadac và Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, tr. 34.



*Miếu thờ đạo Lão trên núi, được xem là
của Đổng Nguyên (907 - 960), Bảo tàng Lâu đài Đài Bắc*



Buổi sáng mùa xuân, Quách Hy (1020 - 1090),
Bảo tàng Lâu đài Đài Bắc



Chi tiết của bức họa *Buổi sáng mùa xuân*



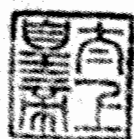
Phong cảnh trong âm thanh trong trẻo,
396 của Thạch Đào (1640 - 1718), Bảo tàng Thượng Hải



Chi tiết của bức họa - *Phong cảnh trong âm thanh trong trẻo*,
của Thạch Đào (1640 - 1718), Bảo tàng Thượng Hải



398 *Màu sắc mùa thu ở Khuyết Hoa,*
 của Triệu Mạnh Phủ (1254 - 1322), Bảo tàng Lâu đài Đài Bắc



久貯內府已載入石
髮戊辰暮東祀齊州
華而鶴景秀潑眼宛
圓因驛致是春相印
心以紀其事已已嘉
餘重展進舍前遊悵
心因再感長篇云之來
歲月而叙其緣起外
李純華





Ca sĩ trẻ, của Jin Shangyi, 1984, Triển lãm ở Lâu đài Mỹ thuật
Trung Quốc (Bắc Kinh, Thượng Hải, 2000)

PHỤ LỤC A:

BẢNG CÂU, TỪ TRÍCH DẪN TIẾNG HÁN

(Kèm theo văn tự Latinh hóa)

Chương I

- a) *Yi chu mo yu you wu jian nan zhuang*

一出沒於有無間難狀

- b) *Feng luan chu mo, yun wu xian hui*

峰岫出沒雲霧顯晦

- c) *Tian zhen* 天真

- d) *Bi bi chu chu, jie yi jie duan*

筆筆處處，皆皆截斷

- e) *Yan-ying* 掩映

- f) *Jing* 境

- g) *Xian - yin* 顯隱

- h) *Yin xian po ce* 隱顯叵測

- i) *Wang zhi wu xing, kui zhi you li*

望之無形，揆之有理

Chương II

- a) *Zhu liu* 主流

- b) *You xiang yin zhi yi li, wu xing yin zhi yi sheng*

有象因之以立，無形因之以生

- c) *Xiang xing shi ye, er xing zhe bi ji yu wu xing*
象形是也而形者必藉無形
- d) *Wu* 無
- e) *Ce you wei* 測幽微
- f) *Miao* 妙
- g) *Suoyi hua ze jing wei zhi ru bu ke ce yi*
所以畫則精微之入不可測矣
- h) *Yi* 意
- i) *Ming* 冥
- j) *Xiang* 象
- k) *Shou shi ze wu xing* 受事則無形
- l) *Yi hua* 一畫

Chương III

- a) *Qing* 情
- b) *Jing-shen* 精神
- c) *Selon qu'on lit qiong* 窮 *ou ying* 盈
- d) *Cun* 存, *wang* 亡
- e) *Mian mian ruo cun* 綿綿若存
- f) *Hu huang* 恍惚
- g) *Feng-jiao* 風教; *feng-jing* 風景; *feng-zi* 風姿; *feng-yi* 風儀; *feng-du* 風度; *feng-cai* 風操; *feng-shen* 風神; *feng-qing* 風情; *feng-yun* 風韻; *feng-cai* 風采; *feng-wei* 風味;
- h) *Qi-xiang* 氣象
- i) *Xing* 形; *shi* 勢; *qi-xiang* 氣象

Chương IV

- a) *Da xiang wu xing* 大象無形
- b) *Si bu xiao* 似不肖
- c) *Nai yong zhi bu ke qiong ji* 乃用之不可窮極
- d) *Hun* 渾
- e) *Ru ci shi yi shan er jian shu shi bai shan zhi xingzhuang*
如此是一山而兼數十百山之形狀

Chương V

- a) *De* 德
- b) *Bu wei yi xiang* 不為一象
- c) *Wan* 晚, *mian* 免
- d) *Bi cai yi er, xiang yi ying yan*
筆才一二, 像已應焉
- e) *Ci sui bi bu zhou er yi zhou ye*
此雖筆不周而意周也
- f) *Yi* 意
- g) *Qi yun* 氣韻
- h) *Shen dao xie bu dao nai jia* 神到寫不到乃佳
- i) *Er* 而
- j) *Wu wei er you wei* 無為而有為
- k) *Sheng la zhong qiu po sui zhi xiang*
生辣中求破碎之相

Chương VI

- a) *Shu tong* 疏通
- b) *Yi tong shen dan bi kong guo*
以通身淡筆空過
- c) *Gan bi* 乾筆
- d) *Fei bai* 飛白
- e) *Shi* 勢
- f) *Yi xu yun shi, shi zhe yi xu, tong fu jie you ling qi*
以虛運實，實者亦虛，通幅皆有靈氣
- g) *Yong* 用
- h) Selon l'expression chinoise *xu er ling* 虛而靈
- i) Cf. l'expression du *jinsilu* compilé par Zhu Xi (I, § 2) : *tong yue zhi* 通日智

Chương VII

- a) *Si xiang xing er wu wu suo zhu yan*
四象形而物無所主焉
- b) *Wu yin sheng er xin wu suo di yan*
五音聲而心無所適焉
- c) *Xuan* 玄
- d) *Qu qi yiqi suo dao* 取其意氣所到
- e) *Qi-yun* 氣韻
- f) *Yun* 韻 *he* 和
- g) *Xing shen* 形神
- h) *Shen ben wang duan, qi xing gan lei*
神本亡端，拙形感類

- i) Ben hu xing zhe rong ling 本乎形者融靈
- j) Qu yu 取於
- k) Selon la formule classique du Zhouyi: cang zhu yong
藏諸用
- l) Bu ji bu li 不即(羈)不離
- m) Wu wei you wei, you wei wu wei
無謂有謂, 有謂無謂
- n) Ji 迹
- o) Hen 痕
- p) Jing 精

Chương VIII

- a) Ni fang : fang 仿; xiang 像
- b) Ni zhu qi xingrong, xiang qi wu yi
擬諸其形容, 象其物宜
- c) Shen chao 神超
- d) Ni Tai xu zhi ti 擬太虛之體
- e) Ying wu xiang xing 應物象形
- f) Yi xingsi zhi wai qiu qi hua
以形似之外求其畫
- g) Gou si 苟似
- h) Ju si da dao 俱似大道
- i) Li xing de si 離形得似
- j) Dang yi shen hui, nan ke yi xing qi qiu ye
當以神會, 難可以形器求也

Chương IX

- a) Shan-shui 山水; shan-chuan 山川
- b) Jie hao bu zhu xiang 皆毫不著象
- c) Hao shan-shui 好山水
- d) Zhi you er qu ling 質有而趣靈
- e) Xing 性
- f) Tian-di 天地
- g) Ziran 自然
- h) Bu ke ce 不可測
- i) Jian ling 筭靈
- j) Qing-gan 情感; qing-kuang 情況
- k) Qi 氣
- l) De 德
- m) Ren 任
- n) Zi 資

Chương X

- a) Ai shan-shui 愛山水
- b) Chang 常
- c) Xian 仙
- d) Yuran chu zhi 郁然出之
- e) Ben yi 本意
- f) Zhen 真
- g) Ze shanshui zhi yidu jian yi 則山水之意度見矣
- h) Ji 即

- i) Yidu 意度, yitai 意態
- j) Shi 勢, xing 形
- k) Zhen zhe qi zhi ju sheng 真者氣質俱盛

Chương XI

- a) Guan 觀
- b) Xing-hui 興會
- c) Qing 清
- d) Zai ji wu ju, xing wu zi zhu
在己無居, 形物自著
- e) Wu fang 無方
- f) Ren xu yang de xiong zhong kuan kuai, yi si yue shi
人須養得胸中寬快, 意思悅適
- g) Shen pan yi huo 神盤意豁
- h) Fan hua, qi yun ben hu you xin
凡畫, 氣韻本乎遊心
- i) Congrong zide 從容自得
- j) Xian 閑
- k) Jing-shen 精神
- l) Ta yan 答馬
- m) Er xu 而虛
- n) Yi ming yuan hua 意冥元化
- o) Yu duo qi zao hua 欲奪其造化
- p) Qin 勤
- q) Yu kan 饌看
- r) You dui 幽對

Chương XII

- a) *Hua yu shan* 畫於山; *hua yu shui* 畫於水
b) *Xing* 形; *shi* 勢
c) *Neng guan shanchuan zhi xingshen*
能貫山川之形神
d) *Shi* 勢
e) *Sui shi qu xiang* 隨勢取象
f) *Ji* 機
g) *Qi-ji* 氣機
h) *Ji-qu* 機趣
i) *Dongjing bian-hua, jiqu wu fang*
動靜變化, 機趣與方
j) *Dan jue yi pian huaji*
但覺一片化機

Chương XIII

- a) *Bi-mo* 筆墨
b) *Ji* 機
c) *Xing* 形
d) *Fu hua zhe, xing tian di wan wu zhe ye*
夫畫者, 形天地萬物者也
e) *Hua zhi zuo* 畫之作

Chương XIV

- a) Hua 畫 寫
- b) Xie 寫
- c) Yi hua 一畫
- d) Yi bi shu 一筆書
- e) Fei bai 飛白
- f) Shu hua zhi miao, dang yi shen hui
書畫之妙，當以神會
- g) Shi 詩
- h) Xing yu wai 形於外
- i) Xing 興
- j) Ji 寄
- k) Tian-gong 天工
- l) Bi mo zhi wai 筆墨之外; yan wai 言外
- m) Han yi 含意
- n) Xie yi 寫意; gong bi 工筆
- o) Tian yi 天意
- p) Wang xing de yi 忘形得意
- q) Yisi 意思
- r) Qi-yun 氣韻
- s) Ru shen 入神
- t) You yi 有意
- u) Shuai yi 率意
- v) Yiqi 意氣; yizhi 意志; yixu 意緒; yiyi 意義
yiqu 意趣; yizhi 意指; yixiang 意向; yiliao
意料; yixiang 意象; yisi 意思; yiwei 意味

- w) Zhen yi 真意
 x) Yi du 意度
 y) Xie sheng 寫生

Chương XV

- a) Xiang 象
 b) Dui-xiang 對象
 c) Fan qi chuan yu hua, yi yu xiang, xiang zhi si ye
 凡氣傳於華，遺於象，象之死也
 d) Yi-xiang 意象
 e) Bian 變
 f) Qiong shen bian 窮神變
 g) Hua shan shui feng lu, zi cheng bian tai
 畫山水峰麓，自成變態
 h) Fu hua, tian xia bian tong zhi da fa ye
 夫畫，天下變通之大法也
 i) Bian-tong 變通
 j) Hua 畫, hua 化
 k) Dan jue yi pian hua ji 但覺一片化機
 l) Li 理
 m) Qi yun sheng dong 氣韻生動
 n) Zao-hua 造化

PHỤ LỤC B:

BẢNG CÂU, TỪ TRÍCH DẪN TIẾNG HÁN ĐỌC THEO ÂM VIỆT

Chương I.

- a) Nhất xuất một ư hữu vô gian nan trạng
- b) Phong lan xuất một vân vũ hiển hối
- c) Thiên chân
- d) Bút bút xử xử, gai giai tiết đoạn
- e) Yêm ương
- f) Cảnh
- g) Hiển ẩn
- h) Ẩn hiển phủ trắc
- i) Vong chi vô hình quỳ chi hữu lý

Chương II.

- a) Chủ lưu
- b) Hữu tượng nhân chi dĩ lập, vô hình nhân chi dĩ sinh
- c) Tượng hình thị dã, nhi hình giả tất tạ vô hình
- d) Vô
- e) Trắc u vi
- f) Diệu
- g) Sở dĩ hoạ tắc tinh vi chi nhập bất khả trắc hỉ
- h) Ý
- i) Minh
- j) Tượng

- k) Thu sự tắc vô hình
- l) Nhất hoa

Chương III.

- a) Tình
- b) Tinh thần
- c) Cùng, dinh
- d) Tồn, vọng
- e) Miên miên nhược tồn
- f) Hốt hoảng
- g) Phong giáo; phong cảnh; phong tư; phong nghi; phong độ; phong tháo; phong thần; phong tình; phong vận; phong thể; phong vị
- h) Khí tượng
- i) Hình; thế; khí tượng

Chương IV.

- a) Đại tượng vô hình
- b) Tư bất tiểu
- c) Nãi dụng chi bất khả cùng cực
- d) Hồn (đục)
- e) Như thứ tự nhất sơn, nhi kiếm số thập bách sơn chi hình trạng

Chương V.

- a) Đức
- b) Bất vi nhất tượng
- c) Văn; miển

- d) Bút tài nhất nhị, tượng kỹ ứng yên
- e) Thử tùy bút bất chu, nhị ý chu giả
- f) Ý
- g) Khí vận
- h) Thần đáo tả, bất đáo nãi giai
- i) Nhi
- j) Vô vi nhi hữu vi
- k) Sinh lạt trang, cầu phá toại chi tướng

Chương VI.

- a) Sơ thông
- b) Dĩ thông thần đạm bút không quá
- c) Cán bút
- d) Phi bạch
- e) Thế
- f) Dĩ hư văn thực, thực gia diệc trừ thông bức giai hữu linh khí
- g) Dụng
- h) Hư nhi linh
- i) Thông viết trí

Chương VII.

- a) Tứ tượng hình nhi vật vô sở chủ yên
- b) Ngũ âm thanh nhi tâm vô sở thích yên
- c) Huyền
- d) Thủ kỳ ý khí sơ đáo (khí = bỏ, vứt)
- e) Khí vận
- f) Vận, hoà

- g) Hình thần
- h) Thần bốn vong đoan, thê hình cảm loại
- i) Bốn hồ hình giả dung linh
- j) Thủ ư
- k) Tàng chủ dụng (theo cách nói kinh điển trong Chu Hy)
- l) Bất tức bất ly
- m) Vô vị hữu vị, hữu vị vô vị
- n) Tích
- o) Ngấn (vết)
- p) Tình

Chương VIII.

- a) Nghĩ; phỏng; tượng
- b) Nghĩ chủ kỳ hình dung tượng kỳ vật nghi
- c) Thân tiêu
- d) Nghĩ thái hư chi thể
- e) Ứng vật tượng hình
- f) Dĩ hình tư chi ngoại cầu kỳ hoạ
- g) Cầu tư
- h) Câu tư đại đạo
- i) Lý hình đắc tư
- j) Dương dĩ thần hội, nan khả dĩ hình khí cầu giả

Chương IX.

- a) Sơn thủy, sơn duyên
- b) Giai hào bát trước tượng
- c) Hảo sơn thủy
- d) Chất hữu nhi thú linh (thú = não nhiệt)

- e) Tính
- f) Thiên Địa
- g) Tự nhiên
- h) Bất khả trắc
- i) Tiệm linh (tiệm = đậm cỏ)
- j) Tình cảm; tình huống
- k) Khí
- l) Đức
- m) Nhiệm
- n) Tư

Chương X.

- a) Ai sơn thủy
- b) Thường
- c) Tiên
- d) Hựu nhiên xuất chi
- e) Bốn y
- f) Chân
- g) Tắc sơn thủy chi ý độ kiến hỷ
- h) Tức
- i) Ý độ; ý thái
- j) Chân giả, khí chất câu thịnh

Chương XI.

- a) Quan
- b) Hưng hội
- c) Thanh
- d) Tại kỷ vô cư, hình vật tư trước

- e) Vô phương
- f) Nhân tu dưỡng đắc hưng trung khoan khoái, ý tứ duyệt thông
- g) Thần ban ý khoáng
- h) Phàm hoạ khí vận bản hồ du tâm
- i) Thung dung tự đắc
- j) Nhàn
- k) Tinh thần
- l) Đáp yên
- m) Nhi hư
- n) Ý minh nguyên hoạ
- o) Dục đoạt kỳ tạo hoá
- p) Cần
- q) Vu khán (vu = quanh co)
- r) U đối

Chương XII.

- a) Hoạ ư sơn, hoạ ư thủy
- b) Hình; thế
- c) Năng quan sơn duyên chi hình thần
- d) Thế
- e) Tùy thế thủ tượng
- f) Cơ
- g) Khí cơ
- h) Cơ xú
- i) Đông tĩnh biến hoá cơ xú vô phương
- j) Dẫn giai nhất phiến hoá cơ

Chương XIII.

- a) Bút mặc
- b) Cơ
- c) Hình
- d) Phù hoạ giả hình thiên địa vạn vật giả dã
- e) Hoạ chi tác

Chương XIV.

- a) Hoạ
- b) Tả
- c) Nhất hoách
- d) Nhất bút thư
- e) Phi bạch
- f) Thư hoạ chi diệu, đương dĩ thần hội
- g) Thi
- h) Hình ư ngoại
- i) Hưng
- j) Ký
- k) Thiên công
- l) Bút mặc chi ngoại, ngôn ngoại
- m) Hàm ý
- n) Tả ý, công bút
- o) Thiên ý
- p) Vong hình đắc ý
- q) Ý tứ
- r) Khí vận
- s) Nhập thần
- t) Hữu ý

- u) Suất ý
- v) Ý khí; ý chí; ý tự; ý nghĩa; ý xú; ý chỉ; ý hướng; ý liệu; ý tượng; ý tử; ý vị
- w) Chân ý
- x) Ý độ
- y) Tả sinh

Chương XV.

- a) Tượng
- b) Đối tượng
- c) Phàm khí huyền cơ hoạ, dị ư tượng, tượng chi tứ giới
- d) Ý tượng
- e) Biến
- f) Cùng thần biến
- g) Hoạ sơn thuỷ phong lệ, tự thành biến thái
- h) Phù hoạ, thiên hạ biến thông chi đại pháp giả
- i) Biến thông
- j) Hoạ; hoá
- k) Dẫn giác nhất phiến hoá cơ
- l) Lý
- m) Khí vận sinh động
- n) Tạo hoá

CHƯƠNG 41

Nguyên văn:

上	士	聞	道		
勤	而	行	之	足	以
中	士	聞	道	有	為
若	存	若	亡	昧	道
下	士	聞	道	退	
大	笑	之	道	類	
不	笑	不	道	谷	
放	建	言	道	辱	
明	道	若	道	不	
進	道	若	道	偷	
夷	道	若	德	渝	
上	德	若	白	隅	
大	德	若	德	成	
廣	真	若	真	聲	
建	方	無	方	形	
質	器	晚	器	各	
大	音	希	音		
大	象	無	象		
道	隱	無	隱		
夫	唯	道	唯		
善	貸	且	貸		

Phiên âm:

Thượng sĩ văn đạo
Cần nhi hành chi
Trung sĩ văn đạo
Nhược tồn nhược vong
Hạ sĩ văn đạo
Đại tiểu chi
Bất tiểu, bất túc dĩ vi đạo
Cố kiến ngôn hữu chi
Minh đạo nhược muội
Tiến đạo nhược thoái
Di Đạo nhược lỗi
Thượng Đức nhược cố
Đại bạch nhược nhục
Quảng đức nhược bất túc
Kiến đức nhược thu
Chất chân nhược du
Đại phương vô ngưng
Đại khí văn thành
Đại âm hi thanh
Đại tượng vô hình
Đạo ẩn vô danh
Phù duy đạo
Thiện thải tả thành

Dịch nghĩa:

Thượng sĩ nghe đạo
Chuyên cần thực hành
Trung sĩ nghe đạo
Lúc nhớ lúc quên
Hạ sĩ nghe đạo
Cất tiếng cười rên
Nếu không cười, đâu đủ gọi là đạo
Nên người xưa nói:
Đạo sáng giống như tối
Đạo tiến giống như lui
Đạo bằng phẳng giống như lỗi
Thượng đức giống như vực trũng
Trong sạch quá giống như lem lùì
Đức nhiều giống như thiếu
Đức mạnh mẽ như biếng lười
Đức chân chất như nổi trôi
Hình vuông không góc
Khí lớn muộn thành
Tiếng lớn không thanh
Hình lớn không hình
Đạo vốn vô danh
Ồi chỉ có đạo
Là khéo tác thành

(Nguyễn Tôn Nhan)

CHƯƠNG 42

Nguyên văn

陽

抱

而和

物陰爲惡不以損而教之不爲

一二三萬負以所寡公或之所教者以

生生生生物氣之孤王物益之亦梁將

道一二三萬冲人唯而故或人我強吾

益

稱而

穀爲之損

死

其父

得教

Phiên âm:

Đạo sinh nhất

Nhất sinh nhị

Nhị sinh tam

Tam sinh vạn vật

Vạn vật phụ âm nhi bảo dương

Xung khí dĩ vi hòa

Nhân chi sở ố

Duy cô quả bất cốt

Nhi vương công dĩ vi xưng

Cố vật hoặc tổn chi nhi ích

Hoặc ích chi nhi tổn

Nhân chi sở giáo

Ngã diệt giáo chi

Cường lương giả bất đắc kỳ tử

Ngô tương dĩ vi giáo phụ

Dịch nghĩa:

Đạo sinh ra một

Một sinh ra hai

Hai sinh ra ba

Ba sinh ra vạn vật

Vạn vật công âm bổng dương

Điều hòa bằng xung khí

Cái người ta ghét

Là cô quả, ít đức

Vậy mà bậc vương hầu lấy đó tự xưng

Cho nên vật có khi bớt mà lại thêm

Có khi muốn thêm mà lại bớt

Điều người xưa dạy

Nay ta cũng dạy:

Mạnh mẽ kiên cường thì chết bất đắc kỳ tử

Ta cho đó là lời khuyên lớn.

(Nguyễn Tôn Nhan)

CHƯƠNG 67

Nguyên văn:

不似大道我皆大下天爲下長勇死則矣勝

Phiên âm:

Thiên hạ gia vị ngã Đạo đại
Tự bất tiểu
Phù duy đại
Cố tự bất tiểu
Nhược tiểu cửu hĩ
Kỳ tế dã phù
Ngã hữu tam bảo
Trì nhi bảo chi
Nhất viết Từ
Nhị viết Kiệm
Tam viết bất cảm vi thiên hạ tiên
Từ cố năng dưỡng
Kiệm cố năng quảng
Bất cảm vi thiên hạ tiên
Cố năng thành khí trường
Kim xả từ thả dưỡng
Xả Kiệm thả quảng
Xả hậu thả tiên tử hĩ
Phù từ dĩ chiến tặc thắng
Dĩ thủ tặc cố
Thiên tượng cứu chi
Dĩ từ vệ chi

Dịch nghĩa:

Thiên hạ đều nói Đạo ta lớn
Mà hình như khác mọi loài
Vì nó quá lớn
Nên chẳng giống ai
Nếu có gì giống nó
Thì nó đã là nhỏ lâu rồi
Ta có ba vật báu nắm giữ bên người
Một là “Tù”
Hai là “Kiệm”
Ba là “không dám ở trước thiên hạ”
“Tù” nên có dũng
“Kiệm” nên giàu có rộng rãi
“Không dám ở trước thiên hạ”
Nên làm chủ cả
Nay bỏ “Tù” mà mong dũng
Không “Kiệm” mà mong giàu
Bỏ sau mà đời ở trước là chết mau
Dùng “Tù” chắc thắng
Cố thủ lại bền
Trời muốn cứu người
Nên lấy lòng “Tù” mà giúp đó thôi.

(Nguyễn Tôn Nhan)

MỤC LỤC

Số trang

Nguồn tài liệu, chứng cứ	09
Chương I: Hiện diện-Khiếm diện	15
Chương II: Về nền tảng (vốn liếng) của hội hoạ	37
Chương III: Lờ mờ – Tẻ nhạt – Mông lung	57
Chương IV: Đại tượng vô hình	81
Chương V: Lí thuyết về phác hoạ	107
Chương VI: Rỗng và Đầy	131
Chương VII: Không rời không dính	155
Chương VIII: Rời hình dạng để đạt tới cái giống nhau	177
Chương IX: Cái thần của một phong cảnh	203
Chương X: Về chân lí trong hội hoạ	233
Chương XI: Mắt nhìn hay nhập định	259
Chương XII: Vẽ không phải là mô tả	287
Chương XIII: Mực và bút, hình dạng và màu sắc	311
Chương XIV: Hội hoạ viết nên cái gì	335
Chương XV: Cảnh-hiện tượng : vẽ cái biến hoá,...	363

Phụ lục

A. Bảng câu, từ trích dẫn tiếng Hán	393
B. Bảng câu, từ trích dẫn tiếng Hán đọc theo âm Việt	403
C. Đạo đức kinh (ch. 41, 42, 67)	411

ĐẠI TƯỢNG VÔ HÌNH

FRANÇOIS JULLIEN

Trương Quang Đệ dịch

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

17 Quang Trung - Đà Nẵng

Email: nxbdanang@dnng.vnn.vn

Tel: 0511. 822434. 821082 - Fax 84.511.891496

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc VÔ VĂN ĐÁNG

Tổng biên tập NGUYỄN ĐỨC HÙNG

Biên tập:

NGÔ ĐÌNH KHÁNH

Trình bày:

TUẤN ANH

Trình bày bìa:

DUY NINH

Sửa bản in:

THU THUY

In 1.500 cuốn khổ 14x20 cm. In tại C.ty In Đà Nẵng.

Giấy phép xuất bản số: 662/QĐXB do Nhà xuất bản Đà Nẵng cấp ngày 22 tháng 11 năm 2004. Giấy TNKHXB số 159/1653/XB-QLXB do Cục xuất bản cấp ngày 21 tháng 11 năm 2003. In xong và nộp lưu chiểu quý III năm 2004.



FRANÇOIS JULLIEN

Giáo sư Trường Đại học Paris VII - Denis Diderot, thành viên Học viện Đại học Pháp, Giám đốc Viện Tư tưởng đương đại.

Tác phẩm của ông được dịch ra nhiều thứ tiếng của khoảng 18 quốc gia trên thế giới.

SỰ CHINH PHỤC TÍNH KHÁCH QUAN LÀ MỘT BƯỚC TIẾN LÍ THUYẾT- RẤT ANH DŨNG - CỦA PHƯƠNG TÂY, MANG LẠI Ý NGHĨA CHO CÁI TÊN GỌI KHÔNG MẤY SÁNG TỎ ĐÓ. TRIẾT HỌC GẮN BÓ VỚI KHẢ NĂNG CHINH PHỤC KHÁCH THỂ, VÀ VÌ VẬY ĐÃ ĐÓNG GÓP VÀO THÀNH TỰU HIỆN NHIÊN CỦA KHOA HỌC. HỘI HOẠ CỔ ĐIỂN ĐÃ SAY SUA LAO MÌNH ĐI TÌM SỰ BIỂU HIỆN SỰ VẬT CÓ TÍNH KHÁCH QUAN MONG CÓ ĐƯỢC ẢO ẢNH CỦA CÁI THỰC

NHƯNG SỰ XÂY DỰNG DUY LÍ ĐÓ VỀ KHÁCH THỂ CHẴNG PHẢI ĐÃ CHÔN VÙI NHIỀU KHẢ NĂNG KHÁC CỦA SỰ NHẤT QUÁN, NHỮNG KHẢ NĂNG ĐANG TRỞI DẬY AO ẠT, TÀI TÌNH TRONG HỘI HOẠ VÀ THƠ CA ĐÓ SAO ?

NHẪM MỞ RA MỘT TRÍ NĂNG NHƯ VẬY MÀ VỀ PHÍA MÌNH, VỚI THÁI ĐỘ THANH THẢN, CÁC CUỐN KHẢO CỨU VỀ NGHỆ THUẬT VẼ CỦA NƯỚC TRUNG HOA CỔ SẼ PHÁT BIỂU QUAN ĐIỂM CỦA MÌNH VÀ ĐƯỢC CHÚNG TÔI GIỚI THIỆU TRONG SÁCH NÀY : NGHỆ THUẬT TRUNG HOA XỬ LÝ MỘT CẢNH KHÔNG BỎ HẸP TRONG HÌNH DẠNG, MÀ BIẾN HOÁ THÔNG QUA HƠI THỞ LUÂN PHIÊN ĐẦY - RỘNG VÀ VIẾT NÊN TRONG CÁC PHÂN CỤC CỦA PHONG CẢNH SỰ KÍCH THÍCH LÀM CUỘC SỐNG SÔI ĐỘNG ..

FJ



Đại tượng vô hình



005012

000078

55.000 VNĐ

Giá: 55.000đ