

TINH HOA KỸ NGHỆ GỖ VIỆT TRONG NGHỀ SƠN TRUYỀN THỐNG

Nguyễn Văn Giác¹

*

Trên nền tảng môi sinh nhiệt đới ưu đãi về nguồn tài nguyên gỗ rừng vô cùng phong phú và quý hiếm, vốn liếng tri thức không ngừng được tích hợp và phát triển của một nền văn hiến lâu đời đã tạo nên một loại hình kỹ nghệ gỗ gắn kết với nghề sơn khá đặc sắc trong sinh hoạt kinh tế người Việt. Cung đình triều Nguyễn là biểu trưng thành tựu vươn cao của sự kết hợp kỹ nghệ gỗ - sơn. Sử liệu Việt Nam dường như vẫn còn ẩn tàng nhiều chứng tích sống động về các thời kỳ tỏa sáng của nghề sơn trên những công trình thổ mộc từ phổ quát cho đến khu biệt, cùng vô số sản phẩm tiêu thủ công nghệ liên quan đến gỗ. Dù vậy, trước khi lịch sử mỹ thuật dân tộc chuyển hẳn sang thời kỳ hiện đại, dấu ấn sơn Việt cũng kịp phô diễn một cách ngoạn mục bởi đường nét độc lạ từ chất liệu gỗ truyền thống của mình]

1. Một vài sử liệu liên quan đến nghề sơn Việt

Tuy không được nhắc nhiều đến lĩnh vực kiến trúc chùa chiền, song triều Lê sơ vào lúc khởi đầu lại dính líu về một vụ bê bối có liên quan công việc thổ mộc. Giữa mùa hè năm Giáp Dần (1434), đang lúc tháp Báo Thiên cao điểm thi công, sự kiện xảy ra rằng “Chém người thợ sơn của cục Tả ban tất tặc [thợ sơn] là Cao Sư Đãng. Bấy giờ điều động thợ ở các cục tất tặc làm chùa Báo Thiên. Công việc thổ mộc nặng nề, Sư Đãng phải làm khó nhọc, nói vụng rằng: ‘Thiên tử thì không có đức [ý chỉ hoàng đế Lê Thái Tông vừa mới kế ngôi - TG], để đến hạn hán, đại thần thì ăn của đút, cử người vô công, có gì là thiện đâu mà làm chùa to thế?’. Bị người cáo giác”². Thợ sơn, chủ yếu là làm việc trên kiến trúc gỗ và tô tượng, hiển nhiên cho thấy quy mô của công trình.

William Dampier, thương gia đại diện Công ty Thương mại Đông Ấn Anh (EIC) khoảng năm 1688, thừa nhận xứ Đàng Ngoài có một đội ngũ thợ thủ công am hiểu kỹ nghệ về máy móc và kinh doanh nên có nhiều ngành nghề khác nhau, trong đó có các thợ liên quan đến nghề gỗ như: thợ xẻ, thợ mộc, thợ đóng đồ đạc, thợ sơn, thợ làm giấy, thợ đánh bóng... Đặc biệt, sơn, thợ sơn và đồ sơn được tác giả mô tả khá chi tiết, bao gồm các khía cạnh nổi trội như sau: sơn ở Đàng Ngoài sản lượng khá dồi dào, do “Dân chúng ở nông thôn thu thập một lượng lớn đến nỗi ngày nào họ cũng đem hàng thùng đầy ra bán tại chợ Kinh đô, nhất là vào mùa có công việc”; người thợ có thể đem sơn pha chế thành

¹ Tiến sĩ, Trường Đại học Thủ Dầu Một. Email: vanjack.nguyen@gmail.com. ĐT: 0973433617

² Quốc sử quán triều Nguyễn (2013), *Đại Nam thực lục*, tập 1, Nxb. Giáo dục, Hà Nội, tr.544-545; Tài liệu điện tử, trong: <https://sites.google.com/site/sachsuvietnam/dai-nam-thuc-luc>.

các màu sắc khác nhau, đồng thời “dùng nó để làm ra một thứ hồ dán được cho là tốt nhất thế giới. Loại sản phẩm này rất rẻ và bị nghiêm cấm xuất khẩu. Họ cũng dùng sơn để làm véc-ni”; “Những đồ sơn người ta làm ở đây không thua bất kỳ một loại sơn mài nào khác, ngoại trừ hàng Nhật Bản vốn được coi như là tốt nhất thế giới. Chắc hẳn là tại gỗ ở bên ấy tốt hơn ở Đàng Ngoài nhiều và người ta không thấy gì khác nhau cho lắm trong nước sơn hay chất dầu đánh bóng”³. Như vậy, hẳn có một hình thái luật pháp bảo hộ về kỹ nghệ nào đó đối với sản phẩm của nghề mộc nói chung, các chế phẩm từ sơn nói riêng.

Trong khi đó, nhu cầu hoàn thiện các hạng mục quan trọng của công trình kiến trúc hay mỹ thuật nói chung đòi hỏi cung ứng chất liệu sơn, đặc biệt nổi tiếng cả về trữ lượng lẫn chất lượng từ các cánh rừng phương Nam đối với xứ Đàng Trong. Năm 1712, “Chúa thấy nước Chân Lạp sản nhiều sơn tốt, sai người đem sang 100 lạng vàng theo giá mà mua để dùng về việc nước...”⁴. Từ năm 1731, nhận thấy nguồn lợi này có sẵn ngay trên đất Gia Định, triều đình Thuận Hóa đã lập tức cho tiến hành khai thác: “Đặt 11 thuyền Ô Tắt ở Gia Định. Đất ven rừng ở Gia Định sản xuất nhiều sơn, bèn mộ 500 dân đặt làm 11 thuyền, mỗi người quân hạng mỗi năm phải nộp 16 cân sơn... Mỗi năm thu sơn được 6.528 cân”⁵.

2. Nghề sơn Việt truyền thống

Nghề sơn xuất hiện trong lịch sử Việt Nam khá sớm với niên đại khoảng 500 năm trước Công nguyên. Không chỉ nghề sơn khai thác trên chất liệu cây sơn thuộc loài thân gỗ, mà chế phẩm sơn còn góp phần bảo vệ, tôn tạo và làm gia tăng giá trị nhiều mặt của hầu hết sản phẩm gỗ. Nói cách khác, nghề sơn là một trong những kỹ nghệ gỗ truyền thống quan trọng và đặc sắc của người Việt.

Nhựa sơn là sản phẩm chính chiết xuất từ cây sơn nên được gọi là sơn sống. Với khoảng thời gian 3-4 tháng dành cho sự ủ lắng của chất nhựa này, các lớp sơn theo thang bậc phẩm chất sẽ được hình thành tính từ bề mặt trở xuống đến lớp đáy, cơ bản bao gồm sơn mặt dầu, sơn dọi/giội, sơn thít/nước thiếc; từ đó sẽ tạo thành các loại sơn khác nhau dựa trên tỷ lệ pha chế giữa các lớp nước sơn⁶.

Căn cứ vào kỹ thuật chế tác, có sự khác nhau của nghề sơn với hai loại hình phổ biến, gồm sơn quang dầu và sơn mài.

2.1. Sơn quang dầu

³ Dampier, William (2006), *Một chuyến du hành đến Đàng Ngoài năm 1688*, Nxb. Thế giới, Hà Nội, tr.80-82.

⁴ *Đại Nam thực lục*, Sđd, tập 1, tr.112.

⁵ *Đại Nam thực lục*, Sđd, tập 1, tr.125.

⁶ Nguyễn Lan Hương (2011), “Làng nghề sơn quang Cát Đằng xưa và nay”; trong: *Tổng tập nghề và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, tr.346-347.

Sơn quang dầu, cũng gọi là sơn quang, được thực hiện trong khi sử dụng sơn ngả chín pha với dầu trẩu phủ lên sản phẩm không mài và không được mài.

Trong nghề sơn cổ truyền, các nghệ nhân đã dùng sơn quang dầu để sơn son thếp vàng các sản phẩm đồ gỗ ở các đình chùa như tượng, hương án, hoành phi, câu đối, cửa võng, kiệu, ngai, đồ thờ, bình phong... cùng các đồ gia dụng như bàn ghế, tráp quả, mâm bông, đài nến, bát bửu... Các làng nghề truyền thống hầu hết đều sử dụng sơn quang dầu, song chính bí quyết riêng của mỗi làng nghề đã tạo nên những dòng sản phẩm sơn vừa đa dạng vừa mang nét đặc trưng.

Sử dụng kỹ thuật sơn quang dầu không đặt ra yêu cầu phải dùng sơn thí bên trong mà chủ yếu dùng các lớp sơn phủ bên ngoài để tạo độ sâu, bóng đối với sản phẩm. Lúc này người thợ sơn cần lau chùi sạch sẽ đồ đem sơn, thường chọn nơi kín gió, không bụi bẩn để thực hiện việc phủ sơn; chất sơn cũng phải được vụn lọc nhiều lượt để tạo nên sự mịn mượt.

Khảo sát từ các làng nghề nổi tiếng về loại hình sơn quang dầu, giá trị của các sản phẩm được kết tinh thông qua đặc trưng kỹ thuật lẫn đặc trưng nghệ thuật.

Về quy trình kỹ thuật

Gỗ tạc được đem ngâm dưới ao nước khoảng 1-6 tháng nhằm chống mối mọt, khi vớt lên đem hong nơi thoáng gió, sau đó tiến hành pha cắt theo hình thức của sản phẩm và đưa vào làm mộc, kể cả việc đục khắc các hình trang trí. Hoàn thiện xong phần thô, hình mẫu sản phẩm được chuyển sang quy trình làm sơn với các công đoạn, bao gồm:

- Vá (gắn, sửa gỗ): nhằm sửa chữa các khuyết tật của mẫu hình đồ gỗ bằng cách dùng bay vá miết sơn trộn lẫn với mùn cưa đã rây nhỏ và trộn nhuyễn vào những chỗ gắn nhỏ; vết gắn se khô sẽ được dùng dao hay nạo cạo cho phẳng mặt và dùng giấy ráp mịn mặt đánh cho phẳng, nhẵn, sạch lớp bụi bám.

- Thảo: mẫu sản phẩm được thảo một nước sơn bùn nhằm làm cho nước sơn trước liên kết bề mặt sản phẩm với nước sơn thể hiện sau.

- Bó: chỉnh sửa độ nông sâu, làm căng rõ đường nét và hình dáng trên bề mặt sản phẩm, thực chất là hoàn thiện hai công đoạn trước.

- Hom: sản phẩm tiếp tục được phủ đều một lớp sơn thít pha với đất thó, là một loại đất phù sa lấy từ sông, đem ngâm cho đất tơi ra, gạt bỏ phần cát sỏi lắng dưới đáy, chọn lớp đất phù sa bên trên trộn lẫn với sơn sồng theo một tỷ lệ nhất định, hom thật nhẵn lên bề mặt sản phẩm, hong khô nơi râm mát, rồi dùng giấy ráp hoặc trấu đánh cho mặt sản phẩm đạt độ phẳng, nhẵn, đẹp.

- Lót: nhằm sửa chữa các khuyết tật của các công đoạn đã qua, bằng cách dùng sơn sồng loại tốt nhất, sử dụng chổi quét và tùy theo thời tiết để chọn loại dọi nhất (khô lâu) hay dọi nhì (khô nhanh), tránh tình trạng ép khô tạo ra hiện tượng nứt mặt (xuất

hiện lớp nhẵn trên bề mặt) hoặc không khô tạo ra sự bong tróc về sau; sản phẩm lại được chà giấy ráp để tạo độ phẳng.

- Kẹt: dùng sơn lót chỉnh sửa độ lồi lõm của sản phẩm.

- Thí: tương đối cầu kỳ và phức tạp so với các công đoạn trước, bằng cách sử dụng sơn thí/nước thí với loại được chọn là sơn dọi nhất đã ngả chín pha cùng nhựa thông hoặc dầu trẩu, được trộn đều, đánh nhuyễn và lọc sạch theo tỷ lệ đã định, tùy thuộc vào thời tiết.

Sơn thí được xác định là khâu kỹ thuật mang tính chất quyết định màu sắc của sản phẩm, thực hiện nhiều lần, tạo cho sản phẩm có màu sắc bóng mượt, đi vào chiều sâu. Ngoài ra, khi bắt đầu nước sơn thí, người thợ cần phải thao tác các kỹ thuật pha chế khác nhau cho từng chủng loại sơn⁷.

- Thếp: là thao tác kỹ thuật thường chỉ được thực hiện trên những sản phẩm quý, phối trí ở những nơi trang trọng nên đòi hỏi người thợ phải có tay nghề cao, thẩm mỹ tốt. Đây là công đoạn áp chót trong quy trình chế tác một sản phẩm sơn, có tính tân trang về phương diện mỹ thuật, được thực hiện như sau: sản phẩm sau khi đã đi nước sơn thí, người thợ lại quét lên bề mặt một lượt sơn cầm (thứ sơn chín khoảng 1/10 trong hỗn hợp phân đều tỷ lệ giữa sơn giọi nhì và sơn giọi ba, đánh nhuyễn và vắt lọc qua bông cho sạch cặn sạn), rồi đưa vào ủ chừng 5-6 giờ đồng hồ cho thẩm thấu mặt sơn se se thì có thể đưa ra dán các lá vàng, lá bạc lên (vàng quỳ, bạc quỳ).

Kỹ thuật thếp vàng, thếp bạc đòi hỏi sự đều tay và khéo léo, tránh chỗ dày, chỗ mỏng hay sự nhăn nhúm. Có những sản phẩm đặt ra yêu cầu phải sử dụng panh để gấp vàng, bạc đặt vào các vị trí, hoặc dùng bút lông chấm bột vàng, bột bạc vào các khe nhỏ. Do đó, khi thực hiện các thao tác này, người thợ thường chọn nơi kín gió.

- Quang sơn: dùng chất liệu dầu trẩu hoặc dầu thông pha với sơn quét đều lên bề mặt sản phẩm, theo yêu cầu người thợ cần đều và nhẹ tay, quét hết lớp ngang rồi mới đến lớp dọc, hết sức tránh để lại vết bút/chổi.

Đối với các sản phẩm mỹ nghệ gia dụng, chẳng hạn bình phong, do mặt vóc (cốt gỗ) là một bề mặt rộng, độ dày hạn chế nên dễ bị co ngót, cong vênh theo sự biến động của thời tiết nóng ẩm, hanh khô, nên để tránh hạn chế này, quy trình chế tạo vóc phải gắn với các công đoạn kỹ thuật như đã đề cập, đồng thời áp dụng các công đoạn riêng, gồm bôi vóc, hom sơn, mài và đánh bóng vóc⁸.

Về kỹ thuật pha chế sơn quang dầu

⁷ *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sdd, tr.428-431.

⁸ Nguyễn Xuân Nghị (2011), “Nghề sơn và truyền thống tỉnh Hà Tây”; trong: *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, tr.607-612.

Kỹ thuật pha chế sơn quang dầu thực hiện bằng cách sử dụng sơn chín đã được lọc kỹ, có chất sơn mượt đem phối với dầu trầu theo tỷ lệ 2 sơn + 1 dầu trầu; trong đó, dầu trầu đun sôi cần kéo dài trong khoảng thời gian 10-15 phút, sao cho khi dùng que tre nhúng vào dầu sôi rồi nhỏ giọt lên bề mặt một miếng kim loại phẳng, chờ đến lúc nguội thì giọt dầu bám theo vào ngón tay và kéo thành sợi dài. Nói chung, dầu trầu cần được đun lâu cho đến khi đặc, sánh, thường được gọi là “Nấu dầu cao kim” với các loại một kim, hai kim, ba kim. Sản phẩm sau khi pha chế cần được đánh cho đều, vắt, lọc một cách tinh mượt⁹.

Gustave Dumoutier trong khi quan sát các thao tác pha chế dầu và công đoạn sơn từ hàng trăm năm trước đã lưu ý: “Dầu để làm sơn phủ chỉ được nấu rất ít và vừa đủ sánh; dầu để làm sơn thếp hoặc để trộn màu phải đặc hơn”; đồng thời một số chỉ dẫn về xuất xứ và tên gọi của dầu trầu cũng được tác giả đề cập khá chi tiết, mà các công trình khảo cứu ngày nay chưa thấy cập nhật, rằng “Cây *Aleurites moluccana* (Cây trầu moluccana; cây trầu đảo Moluques, một đảo thuộc Mã Lai - ND) sản xuất ra loại dầu dùng để sơn hoặc *dầu trầu*, *dầu sơn* [nhấn mạnh bởi người viết - TG], còn được gọi là *bancoulier* (cây trầu), hoặc *noyer des Moluques* (cây hồ đào đảo Moluques). Đó là một loại cây rất to lớn, cành lá xum xuê, mọc thẳng và lớn nhanh khác thường. Chúng tôi đã thấy người ta gieo trồng cây trầu, chỉ 3 năm, cây đã cao tới 4 mét; khi trưởng thành, đạt tới độ cao 25 mét. Quả tươi cho loại dầu ăn được và để thấp đèn...”¹⁰. Như vậy, dầu trầu còn được gọi là dầu trầu và là chế phẩm nhập nội trước khi cây trầu di thực vào Bắc Kỳ.

Trên nền tảng kỹ thuật pha chế sơn và tạo tác sản phẩm sơn, nghệ thuật sơn quang dầu hình thành thông qua tính đa dạng về hình dáng cùng các kiểu cách trang trí đa màu sắc. Một trong những nét độc đáo nhất của nghệ thuật sơn quang là việc dùng sơn pha với dầu trầu để phủ lên nét vẽ không mài, tạo nên những nét vẽ đanh, bóng. Cũng do đặc trưng của bảng màu, đồ sơn quang thiên về vẽ nét; nói cách khác, nét là tinh cốt của hình nên khi vẽ cần chọn lọc đường nét tinh giản, giàu tính ước lệ; cước nét, tròn và không tõe; luyện nét cho già, bay bướm đúng độ; khi trầm nét nhỏ, nhìn hình chìm, khi phù nét to, nhìn hình nổi; khi to nét không thô, khi nhỏ nét không mảnh.

Theo khảo sát nét vẽ trên các sản phẩm tiêu biểu của làng nghề sơn quang Cát Đằng (Nam Định), hoa văn và nét vẽ hiện ra tinh khôn và khoáng hoạt, tự do và phóng túng, chỗ thì nét trầm, chỗ thì nét phù trong một bố cục hợp lý với hình thể của sản phẩm

11.

2.2. Sơn mài

⁹ *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sđd, tr.600-601.

¹⁰ Dumoutier, Gustave (2020), *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Nxb. Hà Nội, Hà Nội, tr.187.

¹¹ *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sđd, tr.456-457.

Kỹ thuật sơn mài tạo nên những sản phẩm sơn mài khá độc đáo ở Việt Nam, cũng trải qua các công đoạn sơn gấn, sơn bó, sơn lót, sơn thí để tạo ra được một tấm vóc, với tính cách là cốt lõi hình thành sản phẩm sơn.

Gỗ sử dụng làm vóc thường là gụ, trắc, hoặc gỗ dán nhiều lớp, trên đó nghệ nhân trước hết cần có một phác họa cho sản phẩm, với hai bản vẽ gồm 1 bản vẽ nét và 1 bản vẽ mảng để phân bổ màu sắc. Tiếp theo, nghệ nhân tiến hành can bản vẽ lên tấm vóc và tô màu lên phần đã phân mảng theo bản vẽ, rồi phủ sơn và ủ ẩm trong buồng kín. Khoảng 2-3 ngày sau khi sơn khô, sản phẩm được đem ra mài trên đá gan gà hoặc đá xanh và nước. Công đoạn mài sơn làm cho mặt sơn mất vết thép, đồng thời gây giáp cát cho mặt sơn. Việc mài mòn men bóng trên mặt sơn tạo cơ sở cho nước sơn quét sau bám chắc vào nước sơn quét trước. Nghệ nhân cũng có thể vẽ hình hoặc gấn các chất như vỏ trứng, vỏ sò hay vảy trai... rồi phủ sơn, đợi sơn khô và lại tiếp tục mài. Tùy thuộc từng lớp sơn và chất liệu mà dùng đá giáp to cát hay mịn cát, thậm chí có thể dùng cả máy mài để xử lý các loại chất liệu sần sùi thô cứng¹².

Chưa dừng lại ở đó, sản phẩm sơn mài tiếp tục sử dụng kỹ thuật đánh bóng để được hoàn thiện, với hai bước vô cùng đặc biệt như sau: trước tiên dùng bông trộn lẫn với tóc rối của phụ nữ chấm vào bột than xoan đánh đều trên bề mặt sản phẩm, tới một độ nhất định theo cảm nhận nghề nghiệp thì chuyển sang đánh bóng bằng lòng bàn tay, dùng gan bàn tay xoa đều lên bề mặt sản phẩm cho đến lúc nhận thấy cần kết thúc. Các thao tác vừa nêu không được giải thích, ít ra là trong khảo sát của tác giả Nguyễn Xuân Nghi, thậm chí còn đặt thêm nghi vấn rằng “Không biết từ bao giờ, vào lúc nào người làm nghề sơn nghĩ ra cách đánh bóng này? Chỉ biết rằng ở tất cả các làng nghề sơn, người ta đều có cách đánh bóng như vậy”¹³.

Ngoài ra, kỹ nghệ sơn còn ứng dụng trên các sản phẩm chạm khắc khác, tạo nên tính đa dạng của mỹ nghệ và nghệ thuật: tranh sơn khắc, khắc hoành phi - câu đối, khắc sơn...

Cũng cần lưu ý rằng công đoạn mài sơn thể hiện tài năng sáng tạo của nghệ nhân với những cảm hứng tích tụ xuất thần để trở thành một nghệ sĩ thực thụ. “Biên giới giữa nghệ nhân và nghệ sĩ đôi khi rất ‘ngắn’ trong sáng tác nghệ thuật sơn mài. Vượt qua kỹ thuật kỹ xảo để đi đến sự mãn cảm và nhạy cảm của quá trình sáng tạo, người nghệ sĩ biết ‘đẩy’, biết ‘dừng’ đó là con đường dẫn đến thành công. Chính vì thế mà trong lĩnh vực này nhiều nghệ nhân đã để lại những tác phẩm đẹp, mang nét sáng tạo của tâm hồn nghệ sĩ và ngược lại, không ít những họa sĩ - nghệ sĩ có một lúc nào đó, trong một tác phẩm

¹² *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sdd, tr.361.

¹³ *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sdd, tr.615-616.

nào đó được đánh giá là ‘nghệ nhân’ bởi trên tác phẩm của họ chỉ mang dấu ấn của sự tinh khéo được thực hiện bởi một bề dày kinh nghiệm nghề nghiệp”¹⁴.

Như vậy, có thể nói kỹ nghệ đồ sơn nói chung, sơn mài nói riêng không chỉ sản sinh ra những nghệ nhân tài năng mà còn đào luyện thành các nghệ sĩ và nghệ sĩ bậc thầy, như hiện thực cho thấy.

Bước ngoặt đối với nghệ thuật sơn mài Việt là sự kiện thành lập Trường Mỹ thuật Đông Dương tại Hà Nội (1925). Một số sinh viên trưởng thành từ trường học này, trong đó nghệ nhân Đinh Văn Thành khởi đầu việc thử nghiệm thành công kỹ thuật pha chế sơn mài trên cơ sở trộn lẫn dầu thông với sơn cánh gián và sơn son, vẽ lên vóc gỗ đen chờ khô đem mài. Đóng góp mang tính cách cải tiến, bổ sung của giới họa sĩ đã tạo cho sơn mài trở thành một chất liệu có khả năng diễn tả độc đáo về phương diện mỹ thuật. Ở Nam Kỳ, nhiều thế hệ nghệ nhân hoạt động sôi nổi cũng đã tạo nên dấu ấn của kỹ nghệ sơn mài, đáng kể nhất là thành tựu sơn mài Thủ Dầu Một.

Sự kiện thương mại - văn hóa quy mô và nổi bật thời thuộc địa, song chưa được các nguồn sử liệu Việt Nam hiện nay nhắc đến là Hội chợ Triển lãm Sài Gòn 1942 - 1943 đã được hệ thống báo chí đương thời thông tin rầm rộ, trong đó thành tựu và bản sắc về các loại hình thuộc mỹ thuật Việt lần đầu được đánh giá khá thành công và đầy triển vọng như sau: “Bằng vào những họa phẩm như của Cẩn [họa sĩ Trần Văn Cẩn - TG], của Nguyễn Đỗ Cung, Tô Ngọc Vân, quả thật Mỹ thuật Việt Nam, ta đã thấy, đúng như lời của họa sĩ Foujita tuyên bố với phóng viên Annam, có rất nhiều đặc sắc. Nó không giống mỹ thuật Nhật hoặc mỹ thuật Pháp và lúc nào cũng giữ được đặc sắc... Nghề sơn Annam đã tiến một cách rất mau chóng. Hiện nay những sản phẩm về sơn của nghệ sĩ Việt Nam đã có một địa vị vững vàng và đang còn có thể phát triển một cách lớn lao hơn nữa”¹⁵. Đặc biệt, bí quyết về kỹ nghệ sơn tại Thủ Dầu Một gắn với chiếc nôi đào tạo các thế hệ nghệ nhân cho vùng Đông Nam Kỳ là Trường Mỹ nghệ Thực hành Thủ Dầu Một, đã được đề cập như là nhân tố góp phần tạo nên thành công cho một tài năng hội họa trẻ đương thời, rằng “Khác hơn người Bắc, họa sĩ U Văn An [U Văn An] đã tìm được một cách chế sơn tuyệt hảo, hoàn toàn Nam Kỳ, để cho màu sơn của họa sĩ được vĩnh viễn. Ai có dịp nhìn vào những tấm bình phong, những cái hộp sơn lóng của họa sĩ đều phải nhận rằng nó bóng lóng hơn những tấm sơn khác (...) Những người thợ làm việc cho họa sĩ, họa sĩ đều được lựa chọn trong những cựu sinh viên có tài ở trường Mỹ thuật Thudaumot, vì nơi đây, một ông tổ về nghề sơn ở Nam Kỳ lâu nay sống trong bóng tối,

¹⁴ *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, Sdd, tr.615.

¹⁵ Nguyễn Văn Giác, Trần Hạnh Minh Phương (2021), “Không gian Mỹ thuật tại Hội chợ Triển lãm Sài Gòn 1942 - 1943 qua tư liệu báo chí”; trong: Nhiều tác giả, *Mỹ thuật Đông Nam Bộ - Phát triển và Hội nhập*, Nxb. Tài chính, Hà Nội, tr.177.

đã truyền cái nghề ấy”¹⁶. Rõ ràng, đây là một trong những sự kiện đánh dấu sự khẳng định của mỹ thuật Việt nói chung, ưu trội của sản phẩm sơn mài nói riêng tại miền Đông Nam Kỳ.

Kỹ thuật sơn mài đã tạo nên những sản phẩm đẹp bởi độ nhẵn bóng, lộng lẫy hoặc thâm trầm, sâu lắng; không chỉ và không còn là sản phẩm mỹ nghệ đơn thuần mà đã vượt lên trở thành loại hình nghệ thuật đa biểu cảm.

3. Tinh hoa kỹ nghệ gỗ Việt trong nghệ sơn truyền thống

Có thể tìm thấy khá sống động nhiều sự kiện lịch sử chứng tỏ nghề sơn đã góp phần phát huy và nâng tầm giá trị đối với kỹ nghệ gỗ Việt.

Dấu tích về đồ sơn cổ truyền được tìm thấy ở di chỉ Khảo cổ mộ hình thuyền Việt Khê (Hải Phòng) với các hiện vật tùy táng, trong đó có một số đồ sơn, tiêu biểu như: 1 tráp gỗ hình hộp nhỏ phủ phía ngoài bởi hai lớp sơn đen và trang trí hình những dải hoa văn chạm trổ tinh tế được sơn màu cánh gián hoặc nâu nhạt; 1 mái chèo phủ hai lớp sơn, với lớp bên trong màu đen và lớp bên ngoài sơn vàng, thậm chí còn phát hiện dấu vết trên chiếc mái chèo gỗ đã được đốt/trui trước khi sơn; 8 cán giáo sơn màu vàng đen và trang trí bởi những hình vòng tròn cách nhau đều đặn tựa như đốt trúc... Ở di chỉ mộ hình thuyền Đồng Dù (Hải Phòng), đồ sơn phát hiện đáng chú ý nhất là các dụng cụ để làm nghề sơn, như bút vẽ, bát sơn, bàn vắn sơn¹⁷. Các hiện vật khảo cổ kể trên chứng tỏ nghề sơn đã hiện diện trong các nền văn minh đầu tiên của cư dân Việt cổ.

Các triều đại phong kiến của Nhà nước Đại Cồ Việt và Đại Việt càng trở nên thịnh hành với nghề sơn truyền thống, được thực hiện trên nhiều chất liệu của hiện vật mà đáng kể nhất là đồ gỗ, từ các cấu kiện của kiến trúc cung đình - dinh thự hay đình chùa cho đến đồ chạm khắc trang trí để thờ tự, đồ mỹ thuật hay đồ gia dụng, cùng các phương tiện đi lại, vũ khí, nhạc cụ, quân rôi...

Ngay cả quan tài dành cho việc chôn cất người chết cũng được sơn chạm kỹ lưỡng. Mộ cổ của một phụ nữ thuộc tầng lớp quý tộc có niên đại thời Trần thuộc vùng Thái Bình cho thấy quan tài được kiến trúc lõi “trong quan ngoài vách”, ngoài mộc liệu gỗ quý ngọc am còn hết sức ấn tượng, bởi “Toàn bộ quan tài được sơn son thếp vàng lộng lẫy”, chưa kể những đường nét chạm trổ và sơn vẽ sắc sảo khác¹⁸.

¹⁶ *Mỹ thuật Đông Nam Bộ - Phát triển và Hội nhập*, Sdd, tr.179.

Dù vậy, chúng tôi vẫn chưa tìm ra được những thông tin quý giá về sự nghiệp mỹ thuật của người nghệ nhân quan trọng mà ký giả Tam Cang tờ *Phóng sự tuần báo* đương thời nói đến này.

¹⁷ Du Chi, Hoài Linh (2011) “Đồ sơn cổ truyền”; trong: *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, tr.200-201.

¹⁸ Bùi Duy Lan, Trịnh Cao Tường (1978), “Khai quật mộ thời Trần ở Phạm Lễ (Thái Bình)”, *Thông báo Khảo cổ học năm 1977*, Hà Nội, tr.324.

Trong một nghi thức tang lễ dành cho chúa Trịnh vào nửa sau thế kỷ XVII, đồ hàng mã dưới hình mẫu một cung điện được đốt theo vị chúa quá cố không phải bằng giấy mà kiến trúc hoàn toàn bằng ván gỗ loại nhẹ và tốt, cao 3-4 tầng, với “Những hoạt cảnh trang trí rất đẹp, tỉ mỉ, chính xác và hào nhoáng được tô điểm những bức chạm trổ và sơn thếp, hoa vẽ, sơn son thếp vàng hết sức phong phú và tốn kém, kèm theo đó là những sáng tạo nghệ thuật nhỏ nhặt và xinh đẹp như ban công, cửa sổ, cửa chính, cổng vòm... làm cho công trình càng lộng lẫy. Người ta đặt lên cái ngai vàng uy nghi đó một bức tượng khắc về vị tiên Chúa, sau đó tất cả đều được đốt đi cùng với những thứ khác”¹⁹. Đương nhiên, chiếc ngai lẫn bức tượng gỗ này cũng được sơn thếp theo như thông lệ.

Ngai vàng triều Nguyễn, biểu tượng quyền lực của một vương triều phong kiến truyền nối qua 13 đời vua, là một bảo vật quốc gia biểu hiện tập trung kỹ nghệ gỗ không chỉ về phương diện kiến trúc hay khắc chạm mà còn cả về lĩnh vực sơn cổ truyền, bởi tất cả các chi tiết trên chất liệu gỗ đều được phủ bằng sơn son thếp vàng, theo như mô tả: “Ngai được làm bằng gỗ, sơn son thếp vàng... Ngai và đế ngai được đặt trên bệ gỗ 3 tầng được sơn son thếp vàng, chạm nổi đề tài ‘long vân’ với những motif khác nhau: các mặt tầng trên chạm nổi đề tài ‘lưỡng long triều nhật’; các mặt tầng thứ hai và tầng thứ ba chạm nổi hình hai con rồng châu mặt rồng ngang ngậm chữ Thọ; các góc chạm hình long mã cõng bát quái và hòm sách. Toàn bộ các mảng trang trí đều thếp vàng... Phía trên ngai có bửu tán cũng bằng gỗ thếp vàng. Mỗi mặt của bửu tán cũng chạm lộng hình hai con rồng châu mặt rồng ngang ngậm chữ Thọ. Bốn góc của bửu tán chạm hình đầu rồng nhô hẳn ra. Đường viền xung quanh và các góc đều được tạo hình các tua rủ xuống trông rất mềm mại. Phần trang trí phía ngoài cùng, nối 4 cột xung quanh gian đặt ngai với nhau, cũng được tạo hình như một lớp diềm thứ hai bao quanh bửu tán, với các đồ án ‘long vân’ chạm lộng, thếp vàng. Đặc biệt, cả 4 mặt của lớp trang trí này đều chạm lộng một mặt rồng nằm ngang rất lớn ở chính giữa, mỗi bên có ba con rồng lớn nhỏ khác nhau châu vào. Tất cả đều bằng gỗ, thếp vàng. Có thể nói, các mảng trang trí, chạm trổ của phần bửu tán là phần đặc biệt nhất bởi vẻ đẹp lộng lẫy của vàng, vẻ tinh xảo của các đường nét chạm khắc và vẻ uy nghi của chôn hoàng cung”²⁰. Bởi ngai vàng biểu trưng cho quyền lực tối thượng của nhà vua/hoàng đế, do đó nó cũng là điểm hội tụ những giá trị tinh túy nhất của toàn bộ sức mạnh hiện thực cùng truyền thống tích tụ quốc gia. Đỉnh cao thành tựu kỹ nghệ sơn đồ gỗ là một bộ phận kết tinh trong đó.

Ngay từ cuối thế kỷ XVII dưới thời Lê trung hưng, giá trị của đồ sơn được tạo ra từ nghề sơn ở xứ Đàng Ngoài đã khiến cho một số thương gia phương Tây chú ý khai thác nhằm tăng thu lợi nhuận, không chỉ thông qua việc mua bán mà còn đầu tư ngay từ khâu sản xuất. Đại diện Công ty Thương mại Đông Ấn Anh (EIC), William Dampier

¹⁹ Baron, Samuel (2019), *Mô tả vương quốc Đàng Ngoài*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, tr.168-169.

²⁰ Nguyễn Lan Phương (biên soạn) (2018), *Bảo vật Quốc gia Việt Nam*, Nxb. Dân trí, Hà Nội, tr.233-234.

nhận thấy đồ gỗ sản xuất ở Kẻ Chợ (Đông Kinh/Thăng Long) không phù hợp thời trang của thị trường châu Âu nên đã mang theo luôn cả thợ mộc người Âu sang tận chỗ làm việc, đồng thời tận dụng tay nghề của thợ sơn địa phương để gia tăng chất lượng - thậm chí các mặt hàng trước khi vận chuyển về nước.

Quy trình kỹ thuật từ sản xuất, chế biến ra sơn cho đến khi hoàn tất các sản phẩm từ người thợ sơn đã được W. Dampier quan sát và tiếp thu trực tiếp, thông qua sự mô tả khá tường tận rằng: “Người ta cho rằng những căn nhà nơi làm đồ sơn rất độc hại do một thứ chất độc có trong thứ nhựa này - tuy rằng mùi của nó chẳng lấy gì làm nặng hay khó chịu cho lắm - bốc lên và bay qua mũi vào tận óc của những người thợ mộc, làm cho họ bị mọc mụn nước cùng những vết lở loét. Những người trông coi những loại đồ đạc này chỉ có thể làm những công việc ấy vào mùa khô hoặc lúc các cơn gió bắc đã nổi lên để giúp cho đồ đạc khô nhanh, bởi vì họ quét nhiều lớp sơn, lớp nọ ra ngoài lớp kia nên bắt buộc phải chờ cho lớp trước khô đi rồi người ta mới có thể quét lên trên đấy một lớp sơn mới khác. Màu sắc tự trở thành đen nhạt khi người ta đưa ra ngoài khí trời nhưng nhờ có dầu nhờn và các thứ thuốc khác mà người ta đem trộn vào đã làm cho màu sắc của vật dụng trở nên ám hắc lên. Đến khi lớp cuối cùng đã khô thì họ mài đi cho phẳng và làm cho nó trở nên bóng lộn như một tấm thủy tinh, chủ yếu bằng cách xát thật cẩn thận bằng nắm tay hoặc lòng bàn tay. Họ có thể làm sơn với các sắc màu khác nhau và dùng nó để làm ra một thứ hồ dán được cho là tốt nhất thế giới. Loại sản phẩm này rất rẻ và bị nghiêm cấm xuất khẩu. Họ cũng dùng sơn để làm vec-ni”²¹.

Trong ngôi chùa Trăm Gian (Quảng Nghiêm Tự) nổi tiếng vùng ngoại vi cố đô Đông Kinh cuối thế kỷ XVIII, có bức tượng của vị tướng thuộc vương triều Tây Sơn Đặng Tiến Đông với những chiến công hiển hách trong cuộc đại phá quân đội xâm lược Mãn Thanh vào mùa xuân năm Kỷ Dậu (1789) đã được nhân dân địa phương tạc thờ từ năm 1794. Tương truyền, khi tượng tạc xong rước lên chùa ở trong kiệu, mọi người xem rước không phân biệt được kiệu tượng với kiệu người. Đây là một pho tượng bằng gỗ tương đối cao lớn, tư thế ngồi đỉnh đạc và đặc biệt là được phủ sơn toàn thân²².

Được mệnh danh là một trong những nhà Việt Nam học thuộc thế hệ đầu tiên thời thuộc địa, Gustave Dumoutier đã có những nhận xét tinh tế về các tượng sơn trong đình chùa xứ Bắc Kỳ như sau: “Khi hình phác đã được dùng đục đẽo gọt cho bớt sù sì và tất cả các bộ phận đã có được tỷ lệ nhất định, người ta dùng một thứ chất trám làm bằng thạch cao và sơn, che giấu tất cả các tỷ vết và đường ghép, sau đó cũng dùng thứ chất dẻo này phủ toàn bộ pho tượng và tạo độ dày các chi tiết. Thợ tạc tác với những lớp chông khít lên nhau và lúc ấy nghệ nhân chú tâm thật sự vào công việc đắp nặn chất dẻo trên một cái

²¹ *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Sdd, tr.82.

²² Chu Quang Trứ (2001), *Tượng cổ Việt Nam với truyền thống điêu khắc dân tộc*, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội, tr.246-247.

sườn gỗ. Khi mẫu tượng đã đắp vừa đủ và đã khô, người ta đánh bóng bằng cách dùng những hòn đá nhỏ chà xát, tiếp theo là sơn và thếp vàng. Chỉ tượng các vị Phật tối cao mới được thếp toàn vàng, mặt, tay bằng các thứ vàng không có chất bóng, quần áo là ‘vàng pha sơn’, thường là kẽm. Nhân vật hạng hai như Bồ Tát mặc quần áo thếp vàng pha sơn, còn mặt và tay sơn màu da; Tiên Thánh trong đạo Lão, phán quan dưới âm phủ, thần khí, tăng đồ, các nhân vật được phong thần, thần chiến tranh v.v..., mặt và tay sơn màu da, còn quần áo sơn nhiều màu”²³. Điều đặc biệt thú vị là việc sơn thếp cũng được phân hạng theo thứ bậc chức sắc, cho dù cùng đều là những nhân vật của thế giới tín ngưỡng Phật.

Cũng qua G. Dumoutier, toàn bộ kỹ nghệ sơn, từ việc ươm trồng cây giống, khai thác chất liệu cho đến cách thức tiến hành quy trình kỹ thuật pha chế sơn và thực hiện các công đoạn sơn trên sản phẩm đã được khảo sát tương đối chi tiết mà các công trình khảo cứu về sau ở Việt Nam thường sao chép lại. Chỉ xin nhấn mạnh kỹ thuật pha chế sơn quang dựa trên cơ sở các nguồn nguyên liệu khai thác tại địa phương mà nhà Việt Nam học này đã lưu ý một cách nghiêm túc rằng: “Sơn thếp và sơn phủ sau khi pha chế và nhào trộn phải lọc qua lớp vải. Người Annam thực hiện công đoạn này cẩn thận nhất. Tay thợ đặt trên mặt vải một lớp bông nõn, anh ta đổ một phần hợp chất đậm và nhão, rồi áp các cạnh bông và vải lên trên; anh ta xoắn theo chiều ngược các đầu tấm vải lọc này, làm sao để giữ chất lỏng khỏi đổ ra ngoài, rồi móc mỗi đầu vào hai cái trục chốt di động, đặt đối nhau trên hai thân nẹp dựng đứng, bắt cứng vào một tấm ván. Lúc ấy, nhờ hai cái chốt này, anh ta từ từ vặn cùng lúc hai cái chốt theo chiều ngược nhau, như thế bắt buộc chất lỏng phải lọc qua bông và vải... Dầu trẩu là thứ dầu của cây aleutite (cây trẩu). Người Annam nấu chín cho dầu mau khô; đôi khi thêm vào đó chất nitrat chì, để tạo nước bóng. Phải nấu nhỏ lửa đồng thời cẩn thận canh chừng không cho nó sôi và lòi ngay dầu khỏi lửa mỗi khi thấy nổi bong bóng. Việc nấu hoàn tất khi dầu dính sệt trên đầu ngón tay; để nghiệm rõ, người ta lấy một giọt dầu bằng đầu chiếc đũa nhỏ, và nhỏ trên miếng thủy tinh hay sắt, rồi nhẹ nhàng gí ngón tay xuống, nếu dầu dính và lên theo ngón tay thành sợi dẻo, tức là mẻ nấu tốt, anh ta để nguội, lúc ấy dầu keo lại thành một thứ vec-ni, có sắc vàng óng và trong”²⁴.

Dù vậy, xét riêng đồ sơn xứ Bắc Kỳ vào lúc đương thời, cũng cần ghi nhận ý kiến của tác giả: “Khi so sánh đồ vật sơn của Bắc Kỳ với Trung Hoa, đặc biệt là vật dụng Nhật Bản, có thể mạnh dạn nói rằng Bắc Kỳ không có nghề sơn, và lớp sơn trét bên ngoài, nói cho cùng chỉ là quang dầu (vernissage)”²⁵. Hàm ý của vị học giả là trong khi địa phương hiện hữu phổ biến loại hình sơn quang dầu thì so với thị trường khu vực rộng lớn bên

²³ *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Sdd, tr.169.

²⁴ *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Sdd, tr.186.

²⁵ *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Sdd, tr.183.

ngoài, vẫn còn thiếu vắng các đồ sơn theo kỹ thuật sơn mài đang thịnh hành từ Âu sang Á. Phải đợi đến thập niên 1930, điểm lõm về kỹ nghệ sơn Việt này mới được khỏa lấp và tỏa sáng.

Trong khi đó, một khảo cứu về nghệ thuật Trung Kỳ nói chung và vùng Huế nói riêng công bố năm 1933 của Henri Gourdon cho biết một số thông tin khá sáng sủa của kỹ nghệ sơn Việt: “Loại nguyên liệu quý giá này [sơn/sơn Phú Thọ - TG] có những phẩm chất đặc biệt: sơn dẻo nên tránh được các vết rạn, tuyệt đối không thấm nước, khả năng bảo quản vô hạn, cuối cùng là độ trong suốt và sáng bóng. Sơn phù hợp với tất cả các loại cốt. Mặc dù ứng dụng phổ biến nhất là cốt gỗ, nhưng người An Nam cũng sử dụng sơn trên các chất liệu khác... Kỹ thuật sơn mài rất tỉ mỉ... Những hình nổi không được đắp bằng sơn mài như cách làm của người Trung Quốc, mà do trên mặt cốt đã được tạo hình trước khi phủ sơn... Ngoài tượng, đồ đạc, tủ chè có cánh phủ sơn mài và khám thờ, còn phải kể đến tất cả các vật dụng hằng ngày như khay âm chén, coi trầu, những chiếc hộp tròn được gọi là ‘tráp cưới hỏi’ dùng để đựng những món đồ quý giá và được trang trí bằng những hình chạm nổi; coi trầu, hộp đựng bánh kẹo. Hình dạng của chúng rất duyên dáng, trông giống như quả quýt được bóc vỏ có múi nhô ra. Tại Huế người ta sản xuất những chiếc hộp rất đẹp có hình thuôn dài được trang trí bằng những chữ tượng hình được cách điệu để đựng sắc phong”²⁶.

Dương thời, công trình địa lý nhân văn của Pierre Gourou về vùng châu thổ Bắc Kỳ cũng có những phác họa tổng quan về sơn Việt, với số lượng 3.700 thợ chính thức, xếp trước các loại thợ liên quan đến công nghiệp gỗ bản địa, gồm thợ xẻ, thợ chạm - khảm - tiện, thợ sản xuất nông cụ, chỉ đứng sau số lượng thợ mộc²⁷. Cả H. Gourdon lẫn P. Gourou đều tương đồng trong nhận xét về kỹ thuật sơn Việt chưa thể sánh ngang sơn Nhật, đồng thời cùng đề cao một nhóm thợ sơn Việt đang hành nghề thành công trên lãnh thổ hải ngoại, theo chỉ dẫn của H. Gourdon: “Tại Paris có một đội thợ sơn người An Nam chuyên phủ sơn bóng cho những đồ vật bằng vàng và bạc: hộp thuốc lá, hộp phấn trang điểm, hộp đựng đồ, rương, hộp đồng hồ; họ tạo ra những kiệt tác nhỏ thực sự bởi màu sắc đẹp và kỹ thuật chế tác vô cùng tinh xảo...”²⁸; hoặc như gợi ý của P. Gourou: “... thợ thủ công Việt Nam có khả năng sửa đổi cung cách của họ như những người đang làm ăn sinh sống ở Paris đã chứng tỏ”²⁹.

Đến Huế sau các biến cố chiến tranh lần đổi thay kiến trúc vào những năm cuối thế kỷ XIX, Charles-Édouard Hocquard vẫn kịp chứng kiến một số công trình choáng ngợp của Kinh thành, biểu hiện qua kỹ nghệ tạo tác đỉnh cao của một vương triều quân

²⁶ Gourdon, Henri (2017), *Nghệ thuật xứ An Nam*, Nxb. Thế giới, Hà Nội, tr.102-103.

²⁷ Gourou, Pierre (2003), *Người nông dân châu thổ Bắc Kỳ*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh, tr.442-444.

²⁸ *Nghệ thuật xứ An Nam*, Sđd, tr.102.

²⁹ *Người nông dân châu thổ Bắc Kỳ*, Sđ d, tr.444.

chủ từng cường thịnh trong quá khứ chưa xa, trong đó có thành tựu to lớn của nghề sơn cùng đội ngũ nghệ nhân. Mô tả của bác sĩ Hocquard về một điện thờ như sau: “Miếu thờ Thiệu Trị là một công trình lớn uy nghi... mái ngói được nâng đỡ bởi hai hàng cột gỗ quý; những cột này được sơn son và trang trí hình cuộn thép vàng, được nối với nhau hai cái một bằng những xà ngang khắc chữ vàng nổi ghi niên hiệu nhà vua. Khoảng không gian giữa các xà ngang với mái nhà dành cho các đồ trang trí bằng gỗ mạ vàng, chạm lộng và tạo thành rất nhiều mái nhà tao nhã. Mỗi cột chống lại đỡ một hòm gỗ chạm khắc đồ hoặc vàng... Cuối căn phòng là một bàn thờ chìm trong tường và có rèm che bằng lụa thêu chỉ vàng và điểm hoa nhiều màu sắc; mỗi bên bàn thờ trung hai giá nền lớn mạ vàng và bên trên, trong một khung đồ lấp lánh ánh vàng là những chữ An Nam khắc nổi, có lẽ là miếu hiệu của vị vua quá cố”³⁰.

Một tường thuật khác lại ấn tượng bởi sự khác biệt của hai tòa cung điện như sau: điện Thái Hòa có “Đại điện chiếm toàn bộ tòa nhà rộng lớn lợp ba tầng mái, các nhà đua và ngói nóc được trang trí hình rồng uốn lượn theo lối Trung Hoa rất tráng lệ. Một hàng cột lớn sơn son thép vàng dựng đứng tới tận mái nhà, thân cột trang trí vô số tác phẩm điêu khắc. Tường trong đại điện được bao phủ bằng gỗ quý chạm trổ chi tiết từ sàn cho tới trần. Phía trong cùng, giữa những hàng cột là ngai vàng của nhà vua đặt trên một bậc tam cấp... Đây là căn phòng mà nhà vua thiết triều với sự có mặt của đông đủ quan lại triều đình...”; trong khi cung điện tiếp đó lại có sự tương phản rõ rệt: “Cung điện thứ hai [điện Cần Chánh] cũng có một hội trường lớn như đại điện [tức điện Thái Hòa], song trang trí đơn giản hơn nhiều. Cột chống trần nhà bằng gỗ tẻch rất đẹp nhưng không có hình vẽ, phía trên ngự tọa có diềm vải thêu thả từ trần xuống, và trước ngự tọa đặt một cái bàn hình dáng kỳ lạ được chế tác tinh vi... Đây là nơi nhà vua tổ chức các buổi châu kín mà không phải câu nệ nghi lễ tiếp đón chính thức”³¹.

Sự khác biệt nêu trên cho thấy nhận thức thẩm mỹ tinh tế của triều đình, bởi việc định đặt các hình trang trí đồ sơn đúng nơi quy định, không phô diễn tùy hứng. Chính nghệ thuật thiết kế dựa theo những quy chuẩn ghi trong điển lệ của hoàng triều càng tôn vinh các giá trị hiện thực được tạo nên từ kỹ nghệ sơn Việt truyền thống. Hình tượng cây sơn trang trọng tái hiện trên cửu đỉnh triều Nguyễn³² cho thấy ý nghĩa nhân văn và nghệ thuật tầm cao như vậy.

³⁰ Hocquard, Charles-Édouard (2020), *Một chiến dịch ở Bắc Kỳ*, Nxb. Đà Nẵng, tr.562-563.

³¹ *Một chiến dịch ở Bắc Kỳ*, Sđd, tr.573-575.

³² Quốc sử quán triều Nguyễn (2013), *Đại Nam thực lục*, tập 5, Nxb. Giáo dục, Hà Nội, tr.20-22; Tài liệu điện tử, trong: <https://sites.google.com/site/sachsvietnam/dai-nam-thuc-luc>.

Cửu đỉnh tượng trưng cho vương triều Nguyễn, được hoàng đế Minh Mệnh cho đúc vào đầu năm Bình Thân (1836), hoàn thành mùa hè năm Đinh Dậu (1837), đặt trước sân Thế Miếu; trong đó hình tượng cây sơn được khắc trên Huyền đình.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Baron, Samuel (2019), *Mô tả vương quốc Đàng Ngoài*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
2. Bùi Duy Lan, Trịnh Cao Tường (1978), “Khai quật mộ thời Trần ở Phạm Lễ (Thái Bình)”, *Thông báo Khảo cổ học năm 1977*, Hà Nội.
3. Cao Huy Giu dịch, Đào Duy Anh hiệu đính, (2010), *Đại Việt sử ký toàn thư*, Trọn bộ, Nxb. Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
4. Chu Quang Trứ (2001), *Tượng cổ Việt Nam với truyền thống điêu khắc dân tộc*, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội.
5. Dampier, William (2006), *Một chuyến du hành đến Đàng Ngoài năm 1688*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
6. Du Chi, Hoài Linh (2011) “Đồ sơn cổ truyền”; trong: *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
7. Dumoutier, Gustave (2020), *Tiểu luận về dân Bắc Kỳ*, Nxb. Hà Nội, Hà Nội.
8. Gourdon, Henri (2017), *Nghệ thuật xứ An Nam*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
9. Gourou, Pierre (2003), *Người nông dân châu thổ Bắc Kỳ*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
10. Hocquard, Charles-Édouard (2020), *Một chiến dịch ở Bắc Kỳ*, Nxb. Đà Nẵng.
11. Nguyễn Văn Giác, Trần Hạnh Minh Phương (2021), “Không gian Mỹ thuật tại Hội chợ Triển lãm Sài Gòn 1942 - 1943 qua tư liệu báo chí”; trong: Nhiều tác giả, *Mỹ thuật Đông Nam Bộ - Phát triển và Hội nhập*, Nxb. Tài chính, Hà Nội.
12. Nguyễn Lan Hương (2011), “Làng nghề sơn quang Cát Đằng xưa và nay”; trong: *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
13. Nguyễn Xuân Nghị (2011), “Nghề sơn và truyền thống tỉnh Hà Tây”; trong: *Tổng tập nghệ và làng nghề truyền thống Việt Nam*, tập 6, Nghề chế tác đá, nghề sơn và một số nghề khác, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
14. Nguyễn Lan Phương (biên soạn) (2018), *Bảo vật Quốc gia Việt Nam*, Nxb. Dân trí, Hà Nội.
15. Quốc sử quán triều Nguyễn (2013), *Đại Nam thực lục*, tập 1, Nxb. Giáo dục, Hà Nội; Tài liệu điện tử, trong: <https://sites.google.com/site/sachsvietnam/dai-nam-thuc-luc>.
16. Quốc sử quán triều Nguyễn (2013), *Đại Nam thực lục*, tập 5, Nxb. Giáo dục, Hà Nội; Tài liệu điện tử, trong: <https://sites.google.com/site/sachsvietnam/dai-nam-thuc-luc>.

