

CÂU CHUYỆN HỘI HỌA

THÁI TUẤN

Mục lục

1 Thái độ cần thiết khi xem tranh
2 Phê bình nghệ thuật
3 Thưởng ngoạn và phê bình nghệ thuật
4 Hội họa cổ điển
5 Ấn tượng và siêu thực
6 Trường biểu hiện
7 Nhận xét về hội họa trừu tượng
8 Thế giới của hội họa
9 Đường nét và màu sắc
10 Hình thể trong hội họa
11 Đời sống đồ vật trong danh
12 Cuộc phiêu lưu của hình thể trong hội họa
13 Loại tranh mộc bản Việt-nam
14 Đứng trước giá vẽ hôm nay
15 Tuổi của.nghệ thuật
16 Sự đầu thai của một ý nghĩ trong hội họa
17 Cái bánh của thằng Hề
18 Những dấu chân của Adam
19 Tiểu sử họa sĩ Thái Tuấn

Ghi chú : Các hình minh họa và phần tiểu sử trong ebook là của người thực hiện ebook thêm vào.

THAY LỜI TỰA

Giữa dòng đêm tối của thời gian, sự vật vô tri ôm giấc ngủ dài chờ đợi.

Bỗng từ cõi hư vô, hơi thở nào đã thổi bùng lên ngọn lửa đam mê và cài hoa rắc bướm vào tóc rừng ngực núi.

Khi gót chân chàng nhẹ hôn lên vầng cát trắng, đuổi bắt mặt trời để chia cho bình minh hoang dại và hoàng hôn cô độc, là lúc phấn hương xao xuyến mừng đón gió về phổ vào đàn suối lời ca cho bầy Ngọc Nữ.

Nhưng khi đàn bướm bay theo tiếng ca vừa tắt thì cũng là lúc gót chân lưu đày xót xa hơn bao giờ hết.

Trước mặt hữu thế lõa lồ nhạo báng, chàng lặng lẽ cúi đầu cất cao bản kinh chiều để tiễn đưa phi lý vào cõi hư vô.

Trong cơn xuất thần mầu nhiệm thì thầm : câu chuyện lưu đày chỉ là cuộc hành hương vô tận.

Chàng ngửa mặt nhìn đêm để đếm xem có bao nhiêu vì sao rụng.

Và nghệ thuật bắt đầu…

Saigon, 9-1966

Tác giả.

THÁI ĐỘ CẦN THIẾT KHI XEM TRANH

Xem tranh có người đã hỏi tôi : Bức tranh này vẽ người đàn bà ngồi như thế để làm gì ? Hoặc sao bức tranh lại vẽ một người đầu nhỏ đến thế, chân tay thì dài loằng ngoằng, vẽ như thế để làm gì ? Sao cái cây lại tím, mặt trời lại xanh ?

Thật là khó trả lời , và bối rối cho kẻ bị chất vấn. Đấy là những câu hỏi thành thực muốn tìm hiểu về hội họa. Có lần tôi cũng đã tự hỏi tôi như vậy khi nhìn một bông hồng nhung tuyệt đẹp. Bông hoa này được nở ra để làm gì ? Sao cánh nó lại đỏ, nhị nó lại vàng ? Và rồi tôi tìm ra nhiều duyên cớ chính đáng cho sự có mặt và tồn tại của bông hoa. Trước hết, nhà dược sĩ có thể dùng nó để bào chế ra một thứ thuốc (như thuốc ho chẳng hạn), nhà hóa học dùng nó trong kỹ nghệ chế dầu thơm, người mộ đạo dùng nó để dâng lên bàn thờ làm một lễ vật, v.v… Nhưng đối với tôi hiện tại lúc ấy, tôi chỉ thấy vẻ đẹp của nó. Nên nó đã được tôi cắm vào bình hoa của tôi. Mãi suy nghĩ vẩn vơ làm tôi bỏ trôi bao nhiêu giây phút quý báu để thưởng thức vẻ đẹp của bông hoa. Điều đó đối với tôi mới chính là điểm quan trọng và là cái cớ chính đáng nhất.

Nếu một vị tu hành thấy bức họa có một đề tài hợp với giáo lý của mình, thì cứ việc lấy nó làm công cụ truyền đạo cho mình. Nhà chính trị nhận thấy đề tài này có thể hợp với đường lối tranh đấu của mình, thì thiết nghĩ cũng chả sao nếu họ lợi dụng nó làm một lợi khí tuyên truyền cho chủ nghĩa của họ. Đúng ra một bức họa mà có một giá trị nào đứng đắn và xứng đáng thì cũng vẫn chỉ là một *giá trị về nghệ thuật*, chẳng phải rằng mục đích của nó là làm một công việc nghệ thuật hay sao ?

Có những bạn hết sức thành thật không ngần ngại gì mà thú nhận rằng : chả hiểu một tý gì về hội họa, phải làm thế nào để hiểu một bức tranh, hay có tiện thì giải thích cho bạn ấy về một bức tranh, mách cho bạn ấy một vài "bí mật" hay "mánh lới" để xem một bức tranh. Chính sự ham muốn hiểu biết và cố gắng trau dồi kiến thức sẽ dần dần giúp các bạn ngày càng tiến bộ. Nghệ thuật không phải xây dựng bằng những công thức hay những phương số. Vấn đề kỹ thuật tuy cần thiết nhưng mới chỉ là những vần quốc ngữ. Muốn thưởng thức một áng văn chương điều cần tối thiểu là phải biết đọc. Nhưng biết đọc chưa chắc là đã hiểu biết những điều mình đọc được.

Tôi cũng từng biết một số người vào phòng triển lãm tranh, ca tụng bất kỳ một bức tranh nào, mà lối vẽ hết sức cầu kỳ và bí hiểm. Họ không ngần ngại gì mà phát biểu rằng : lối vẽ tối tân nhất, là lập thể hay trừu tượng. Ngoài lập thể và trừu tượng ra đều là soàng hết. Vẽ gì mà dễ hiểu quá, và tầm thường. Họ đoán những hình này, hình nọ ở trong một bức họa lập thể hay trừu tượng. Và coi bức họa như một cuộc đánh đố giữa người vẽ tranh và người xem tranh. Hiểu về tranh như vậy cũng là nhầm lẫn nhưng dù sao cũng là những bộ óc ưa cải cách và tiến bộ.

Đành rằng cuộc đời đòi hỏi phải có sự tiến bộ, nhưng nghệ thuật hội họa thuộc phạm vi tình cảm, và ở địa hạt tình cảm thì không thể nói chuyện tiến hay lùi.

Tình yêu của những chàng trai ở đời Trần, đời Lý chắc cũng chẳng kém phần say đắm như ở thời đại nguyên tử của chúng ta. Cảm xúc có thể cũng chỉ là một, có khác chăng là ở cách diễn tả. Mà cách diễn tả không bắt buộc phải theo một đường lối. Miễn sao đạt được tới đích.

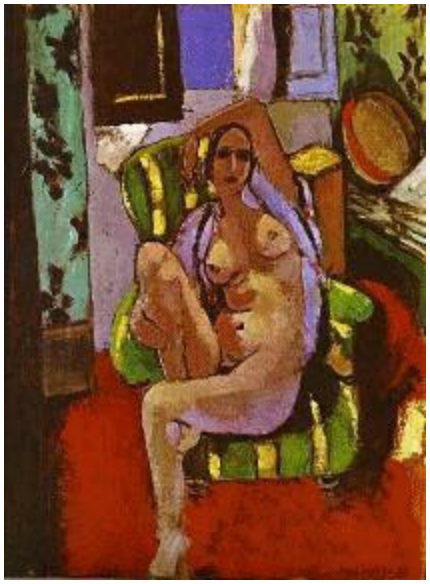
Khi xem tranh, mà chỉ chú ý đến đề tài thì không khác gì kẻ muốn thưởng thức một tác phẩm về văn chương, mà chỉ nóng lòng xem tác giả sẽ kết thúc câu chuyện ra sao.

Cách thưởng thức một bức họa có đôi phần khác với cách thưởng thức một bản nhạc, một bài thơ hay một tác phẩm văn chương. Nghe một bản nhạc ta phải tuần tự nghe từng nốt đàn, từ khúc đầu đến phần chót, cuối cùng ta sẽ có một ý kiến về toàn bản.

Đọc một tác phẩm văn chương hay nghe ngâm một bài thơ cũng vậy, ta phải tuần tự đi vào từng chương mục, từng chi tiết. Tất cả hợp lại cho ta một kết luận về toàn thể. Thưởng thức một tác phẩm hội họa bao giờ ta cũng thu cả toàn thể tác phẩm trong một thoáng nhìn ở giây phút đầu. Cảm xúc đưa lại tuy nhanh chóng nhưng rất rõ rệt, hoặc là bức họa cho ta một cảm giác ghê sợ, buồn bã hay vui vẻ tưng bừng, v.v... Giây phút đó hoàn toàn là của cảm xúc, nó đi qua mau hay chậm tùy theo từng người. Sau đó, ta bình tĩnh và ta bắt đầu để ý đến từng chi tiết, ta băn khoăn về chỗ này, ta thú vị ở chỗ kia. Lúc đó là lúc lý trí đã bắt đầu góp phần vào cái việc xem tranh. Khi đã xem xong, ta quay lưng đi, nếu có ai hỏi chúng ta tả lại cảnh trong bức họa, chúng ta sẽ kể rằng đó là một bãi biển, hoặc là một cảnh rừng núi. Nhưng có một điều rất chắc chắn là không có thể nào chúng ta nhớ hết được tất cả mọi chi tiết trong bức họa. Nhưng thử hỏi : chúng ta nhớ hết tất cả chi tiết để làm gì, và có cần thiết hay không ? Khi quay lưng khỏi bức tranh thì trong đầu ta có một bức tranh khác ít chi tiết hơn, nhưng chẳng kém phần linh động và cũng là một cảnh núi rừng âm u, hoặc là biển cả mông mênh. Ở địa hạt văn chương há chẳng như vậy sao ? Vài dòng chữ có thể gợi lên cho bạn cả một đại dương mênh mông, náo nhiệt, nào có cần gì đến năm bảy trang giấy đầy đủ mọi chi tiết . Tại sao khi xem một bức tranh ta cứ đòi hỏi phải có chi tiết này, chi tiết kia. Chi tiết ví như những đồ nữ trang, có thể làm tăng vẻ đẹp cho người đeo và cũng có thể làm giảm vẻ đẹp đi, nếu không nói là có hại. Ngắm một người đẹp, mà chỉ chú ý đến đồ nữ trang thì kể cũng khả nghi.

Bởi vậy khi thưởng thức một họa phẩm, chúng ta nên dẹp hết mọi thành kiến, mọi băn khoăn của lý trí. Để cho phần cảm xúc của ta làm việc tự do hơn. *Thưởng thức* một bức tranh không đòi hỏi đến sự hiểu biết kỹ thuật hội họa. Việc *nghiên cứu* một bức họa là phần của các người chuyên môn. Khi nghe máy vô tuyến truyền thanh, nếu bạn hiểu rõ những máy móc bộ phận trong máy đó thì càng hay, nhưng nếu bạn không hiểu rõ thì không phải vì thế mà bạn không nghe được, hay là nghe kém phần thú vị đi.

Một tác phẩm họa có thể tả lại một đồ vật, một phong cảnh, cũng có thể để diễn tả một tư tưởng, diễn đạt một tình cảm, nhưng cũng rất có thể không diễn tả một cái gì khác, ngoài sự băn khoăn về cái đẹp, mục đích duy nhất của nghệ thuật hội họa. Có thể lấy một trường hợp bức họa của Matisse làm thí dụ. Trong bức tranh "L'odalisque an tambourin" sáng tác năm 1956 [1] . Đó là bức họa một người đàn bà lõa thể ngồi trong một chiếc ghế bành, với dáng điệu kiểu cách, giữa một gian phòng màu sắc huy hoàng một cách rối loạn. Ở góc phòng, có một cái trống. Qua một khung cửa sổ người ta thấy một mảng trời. Không tượng trưng một hành động nào, không có đề tài, nếu có thì chỉ có ở cái tên họa sĩ đặt cho bức tranh, không có gì làm cho người ta rõ người đàn bà đó là một cung nữ. Người đàn bà khỏa thân trong một gian phòng, đó là một đề tài hết sức thông thường trong.hội họa. Nhưng ở đây họa sĩ Matisse không chú ý đến sự khỏa thân, hay ở chiếc ghế bành hoặc chiếc trống. Điều mà họa sĩ chú ý là việc xếp đặt màu sắc. Việc đó rất rõ ràng khi chúng ta quan sát bức họa.



Nude Sitting in an Armchair - Matisse

Ở trung tâm bức họa, Matisse đã dùng những màu rất nhạt khác hẳn với thói thường của ông. Những bóng tối trên hình khỏa thân là màu xám tím, những chỗ sáng trên thân thể người đàn bà là màu nâu rất nhạt. Những khoảng khác là đen hay xám với màu lơ nhạt hay tím nhạt. Tất cả những khoảng màu sắc trên, người đàn bà khỏa thân họp thành một mảng màu nhàn nhạt nằm ở trung tâm bức họa. Xung quanh trung tâm điểm ấy, biểu diễn một vũ điệu của những màu sắc huy hoàng. Màu đỏ tấm thảm, màu xanh của bức tường, những chấm vàng ở sọc ghế, tất cả được tạo nên quý giá chiếu sáng như màu sắc của những viên kim cương ngọc bích. Hình thể đều mở rộng không có đường biên giới. Màu sắc xâm chiếm bức họa không đếm xỉa gì đến hình thể, đường nét, tuy vậy vẫn không quên phần hòa hợp. Hình thù bàn tay và bàn chân của người đàn bà chỉ là những chấm màu hết sức sơ sài, họa sĩ không cố ý diễn tả bàn chân hay bàn tay nhưng đã cho nó màu sắc để nó có thể dung hoà với toàn thể các màu khác.

Nhìn người đàn bà khỏa thân chúng ta cũng phải công nhận rằng thực quả Matisse đã có một sự hiểu biết rất sâu sắc về hình thể, và đồng thời cũng có một kinh nghiệm vững chắc về sự nghiên cứu những dáng điệu của người khỏa thân. Nhưng tất cả sự hiểu biết đó ông khéo gói ghém dưới những nét vẽ rất đơn giản và có vẻ như khờ khạo. Tạo thành một hình ảnh ở trong một hình ảnh. Con người khỏa thân mơ hồ như hình dáng Liêu trai. Mượn thực tế để rồi tách rời khỏi thế giới thực tế, họa sĩ Matisse dẫn dắt người xem vào một thế giới kỳ lạ, ảo huyền của những chuyện thần thoại, ở trong đó sự giàu có, sang trọng, huy hoàng của màu sắc đã khéo xếp đặt điều hoà khiến cho chúng ta, khi ngắm tranh, có một kỳ thú không kể xiết. Nhưng chỉ có thế thôi, sau khi xem tranh chúng ta cũng chẳng có một băn khoăn gì, hay một tư tưởng gì ở bức tranh đưa lại cho chúng ta ngoài một niềm hoan lạc.

Matisse cũng đã muốn như vậy. Ta hãy nghe ông nói : "Tôi diễn tả một quãng không gian và những vật trong đó như là trước mặt tôi chỉ là bầu trời và mặt bể, nghĩa là hết sức giản dị. Tôi vẽ không khó khăn chút nào, vì mọi sự đến trong lúc sáng tác một cách rất tự nhiên. Tôi chỉ lo ghi lại những cảm xúc. Cái điều khó khăn nhất cho các họa sĩ trong công việc sáng tác là không làm chủ nổi cảm xúc của mình vì lý trí đánh lạc mất hướng. Lý trí chỉ có chỗ dùng để kiểm soát lại khi đã hoàn thành xong tác phẩm."

Về kỹ thuật, Matisse viết : "Khi tôi vẽ một cảnh trong nhà, trước mặt tôi là một tủ đứng, tôi có cảm giác đó là một màu đỏ, tôi đưa một màu đỏ hợp với ý muốn và vẽ lên vải. Từ màu đỏ ấy đến màu trắng của bức vải nẩy lên một sự hòa hợp. Rồi bên cạnh màu đỏ, tôi vẽ thêm màu xanh của bức tường, và màu vàng của nền nhà. Màu xanh, màu vàng ấy với màu trắng của bức vải cũng vẫn cần đến một sự

liên hệ mà tôi mong muốn. Nhưng theo đà tiến triển của sự sáng tác, dần dần các màu sắc sẽ giảm bớt sự liên hệ với nhau. Lúc ấy, tôi phải dùng đến một vài đường nét hoặc màu sắc phụ thuộc để gây lại thăng bằng và điều hòa, mà tránh cho các màu sắc khỏi đối trọi lẫn nhau. Đôi khi phải thay đổi lại một số màu sắc chính của bức họa."

Về nội dung, Matisse đã viết : "Cái điều mà tôi mong ước nhất là một thứ nghệ thuật êm dịu và điều hòa không có những đề tài cầu kỳ và những nội dung làm mệt óc. Một thứ gì, tựa như một chiếc ghế bành, giúp cho những ai mệt mỏi một sự thoải mái dễ chịu."

Họa sĩ Matisse có đi quá trớn khi cho rằng nghệ thuật hội họa chỉ có công dụng như một chiếc ghế bành hay không ? Tôi tưởng rằng : sự thành thực của họa sĩ chỉ đáng khen ngợi. Đó là lý tưởng của ông và những tác phẩm của ông chứng tỏ sự thành công của ông với lý tưởng đó. Riêng tôi, tôi nhận thấy ở một số tác phẩm của ông, một nụ cười rất hồn nhiên nhưng dù sao cũng là sự hồn nhiên của một triết nhân họa sĩ.

Khi bước chân vào phòng triển lãm về hội họa, tôi biết chắc có rất nhiều người băn khoăn và tự hỏi : "Không biết bức nào là đẹp ? Bức nào là xấu ? Mình thú bức tranh này có đúng hay không, hay là một sự nhầm lẫn". Có thể trả lời rằng : "Bạn thích bức nào, là bức ấy đẹp nhất đối với bạn ; còn không phải vì ý thích của bạn mà bức họa sẽ được tăng thêm giá trị nghệ thuật hay giảm sút. Nhưng điều ưa thích là quyền của bạn, tại sao bạn không thành thực với ý thích của mình ? Đấy mới chỉ là nhận xét cái đẹp, cái xấu của bức họa thôi. Chắc có nhiều bạn sẽ thắc mắc hơn khi có ý định mua một bức tranh. Các bạn thắc mắc những gì ? Trước hết là ngại rằng bức tranh có xứng đáng với món tiền bỏ ra mua không ? Hai là khi treo ở nhà nếu lỡ ra bức họa tồi thực thì bạn bè sẽ có ý nghĩ về chủ nhân như thế nào ? Tôi đã nghe một anh bạn giải đáp như sau : điểm thứ nhất, mua một ý thích không bao giờ sợ đắt cả. Về điểm thứ hai : bạn bè sẽ nghĩ rằng : chủ nhân và tác giả rất có thể là hai người bạn thân. Về phần tôi thì tôi nghĩ rằng : mọi vấn đề cần phải có sự thành thực. Kẻ sáng tác phải thành thực thì người xem và mua tranh tại sao lại không thành thực làm theo sự ưa thích của mình. Còn về trình độ thưởng thức nếu ta muốn được sâu sắc, tế nhị hơn thì đó là một việc đòi hỏi sự học hỏi, trau dồi không ngừng và lâu dài về mọi mặt trong địa hạt văn nghệ ; chứ không thể với việc có sẵn một vài "mánh khóe" ở trong túi là được. Tiếc rằng ở nước ta chưa đặt thành vấn đề "giáo dục về thẩm mỹ cho nhân dân". Nghệ sĩ với điều kiện hẹp hòi, với phương tiện thiếu thốn của mình không thể đứng riêng mà làm nghệ thuật cho có hiệu quả được. Việc đó đòi hỏi sự hiểu biết và thiện chí của chính quyền. Và tất nhiên là một bổn phận của nhà nước trong muôn ngàn bổn phận khác. Trong lúc chờ đợi chúng ta hãy tự kiếm lấy phương tiện.

1957

PHÊ BÌNH NGHỆ THUẬT

Công việc phê bình là một điều vô cùng cần thiết cho các ngành văn chương nghệ thuật.

Những nơi nào mà văn chương nghệ thuật không phát triển và trở nên suy kém là chỉ vì đã thiếu các nhà phê bình chân chính lỗi lạc.

Công việc của họ là đánh giá đúng mức những tác phẩm nghệ thuật, là hướng dẫn cả sự sáng tác lẫn thưởng ngoạn. Họ khám phá các tài năng để giới thiệu với quần chúng ; là cây cầu bắc từ tác phẩm đến giới thưởng ngoạn. Ở các nước mà văn chương nghệ thuật phát triển mạnh, thì ý kiến của các nhà phê hình nổi tiếng được kính nể. Một nhà phê bình không bao giờ được quyền nhầm lẫn.

Họ có thể chưa khám phá ra một thiên tài, bỏ quên một thiên tài ; nhưng không thể nhầm lẫn giới thiệu với quần chúng một kẻ bất tài.

Công việc phê bình quan trọng và cần thiết như vậy nên người ta đã đặt thành một "khoa học" về

phê bình.

Không những chỉ là một "khoa học", phê bình còn là một nghệ thuật nữa.

Nó khoa học bởi phải dựa vào những nguyên tắc được sắp xếp có quy luật, có hệ thống, có phương pháp. Nó đòi hỏi người phê bình phải có một kiến thức rộng rãi. Lại là một nghệ thuật bởi người phê bình phải có một sức rung cảm bén nhạy để dễ dàng đi vào tác phẩm.

Sự rung cảm của người phê bình trước các tác phẩm nghệ thuật cũng giống người nghệ sĩ trong lúc sáng tác.

Sự thông cảm đó là một linh khiếu đặc biệt có sẵn ; sự học hỏi và kiến thức bồi đắp thêm một phần nào. Người ta không thể phê bình nếu chỉ căn cứ theo sự rung cảm, cũng không thể thu hẹp phê bình trong công việc suy luận.

Nhà phê bình đứng đắn phải kết hợp được cả hai phần đó. Nghĩa là sau khi đã để cho tâm hồn tự do rung cảm trước tác phẩm, nhà phê bình vận dụng đến lý trí để nhận định về phần kỹ thuật, hình thức. Mỗi thời đại có một quan niệm về nghệ thuật khác nhau, thì mỗi quan niệm về nghệ thuật cũng tạo ra những hình thức khác nhau.

Người phê bình chân chính, không những phải nắm vững những quan niệm nghệ thuật của thời đại mình mà còn cần phải thấu triệt cả những quan niệm của các thời đại đã qua.

Có như vậy, mới tìm hiểu và khám phá được những giá trị vĩnh cửu của một tác phẩm. Mỗi tác phẩm nghệ thuật, nếu có mang trong nó dấu vết của thời gian thì cũng chỉ là sự tất nhiên trong con đường đi đến những giá trị vĩnh cửu.

Tác phẩm nghệ thuật không đóng khung trong không gian vì sự rung cảm của nghệ sĩ trong tác phẩm không còn tính chất cá nhân mà đã biến thành những rung cảm phổ biến, hòa đồng với vũ trụ và nhân loại.

Nắm vững và thấu triệt những quan niệm nghệ thuật của những thời đã qua cần thiết cho việc áp dụng phương pháp phê bình ở phần "khoa học".

Tác phẩm nghệ thuật tạo cho chúng ta những cảm xúc : ngạc nhiên, thỏa mãn hoặc bất mãn, đồng một lúc với năng tri nhận thức được sự vật. Công việc tìm hiểu về những cảm xúc trong nghệ thuật, cũng như những tư tưởng tạo thành khoa thẩm mỹ học nó có tham vọng tìm tòi những chân lý phổ thông, giống như những định luật về vật lý học. Công việc phê bình thì lại không có mục đích đó.

Muốn tìm hiểu về phê bình, người ta phải xét xem cách cấu tạo những luật tắc, những tiêu chuẩn khác nhau của sự phê bình. Cách áp dụng những tiêu chuẩn đó tạo thành "khoa học" phê bình.

Vào quãng năm 1767, Riel đã từng cho rằng sở thích tùy theo từng thời đại, từng dân tộc, từng cá nhân để chối bỏ hết mọi tiêu chuẩn phổ biến về thẩm mỹ. Và sự khác biệt mâu thuẫn của những tiêu chuẩn về phê bình cũng đã làm cho Victor Boch bất bình. Nhưng dù sao thì công việc tìm hiểu về bút pháp và kỹ thuật giúp người ta nhận thấy cái độc đáo của từng nghệ sĩ. Nhưng mọi phê phán phải có lựa chọn và mọi lựa chọn trong phạm vi nghệ thuật bắt buộc và cần thiết phải dựa vào những tiêu chuẩn, những phương pháp phê phán.

Đến đây, người ta tự hỏi: nếu cho rằng chỉ căn cứ vào rung cảm cá nhân, là đã rơi vào lối phê bình chủ quan, không lấy gì làm vững chắc, thì những phê phán giá trị phải theo luật tắc nào ?

Từ trước đến nay, người ta đã đưa ra rất nhiều tiêu chuẩn căn bản trong công việc phê bình nghệ thuật.

Tiêu chuẩn cũ kỹ nhất mà người ta đã dựa vào từ các thế kỷ đã qua để phê bình tác phẩm nghệ thuật là tiêu chuẩn lấy sự "giống" làm chính yếu. So sánh tác phẩm với cảnh thực, so sánh nhân vật tiểu thuyết với con người ở ngoài cuộc đời, so sánh cái cây trong bức vẽ với cái cây thực mọc ở giữa trời.

Nhưng sự thực, muốn chép lại thật đúng với sự vật thiên nhiên, không thể cứ theo đúng tỷ lệ của vật mẫu mà chính ra ở nhiều trường hợp rút ngắn nơi này, kéo dài thêm chỗ khác, phải hy sinh cái "giống"

một cách câu nệ, để có thể đúng hơn. Nhưng Platon lại cho làm như vậy là một sự gian dối, đánh lừa con mắt người xem tranh.

Đến đây, người ta phải đặt thành câu hỏi : vậy thì mục đích của hội họa là gì ? Diễn tả sự vật thật đúng, thật sát, một cách máy móc, câu nệ, hay diễn tả cái "vẻ giống" như ý muốn của tác giả. Bắt chước sự vật hay diễn tả sự vật. Cái nào nắm được cái thật trong sự vật, thực ra ở đây nhà hiền triết Platon không có ý bàn thẳng về hội họa hay điêu khắc. Ông ta chỉ muốn chứng minh là triết học đạt đến điều chân dưới nhiều hình thức.

Nhìn lại nền hội họa cổ, người ta sẽ nhận thấy rõ ràng sự tiến bộ chỉ căn cứ trên kỹ thuật càng ngày càng khéo tay hơn, càng giống với sự vật hơn của *một số đông* chiều theo quần chúng.

Nhưng nếu thường thường quần chúng bằng lòng những cái gì sao chép đúng với sự vật, nghĩa là những bức vẽ chỉ cốt đánh lừa con mắt người xem ; thì trái lại các nghệ sĩ chân chính lại ưa tìm những tính chất sâu sắc hơn.

Nhiều người tưởng rằng : thời kỳ trung cổ ở các nước Âu châu vì thấm nhuần tinh thần tôn giáo nên đã chối bỏ quan niệm bắt chước đúng với thiên nhiên ; họ cho rằng tinh thần cơ-đốc giáo thời trung cổ đã chấp thuận một chỗ quan trọng cho ý niệm "siêu nhiên" nhưng thực ra thì trong cái chủ nghĩa cơ-đốc vẫn tiềm tàng một cái gì rất nhân bản. Nền văn hoá hồi đó tùy thuộc vào những giáo điều nhưng vẫn ảnh hưởng mạnh ở nền văn hóa cũ để lại ; cho nên chưa dứt bỏ hẳn được quan niệm chép đúng sự vật.

Cho đến thời đại tiến bộ của khoa học và kỹ thuật việc tìm ra chất sơn dầu, luật viễn cận cũng như sự khám phá của khoa vạn vật học v.v… Tất cả những tiến bộ mới mẻ đó, chung qui cũng chỉ giúp thêm lòng khao khát sự thực.

Mãi đến cuối thế kỷ 19 quần chúng vẫn không bao giờ ngờ vực gì về quan niệm bắt chước sự thực chép lại thiên nhiên và dư luận phê bình vẫn không chối bỏ điều đó. Cũng thời gian này ở các trường mỹ thuật người giảng dạy những phương pháp họa hình, đặt ra những luật tắc khuôn vàng thước ngọc, người ta đặt một sự thực cụ thể trước mặt để làm mẫu mực. Tất nhiên là những sự học tập đó chỉ là một sự sửa soạn cho các tác phẩm. Những khi nhìn vào tác phẩm người ta quá quen thuộc với óc lý luận nên vẫn không tha thứ những cái gì không đúng với sự vật. Người ta chủ trương cái đẹp không được phép loại bỏ những hình thể có thực. Thường thường cái đẹp vẫn phải hy sinh cho cái đúng, cái giống. Người ta vin vào câu nói của Boileau : "Không có gì đẹp bằng cái thực."

Quan niệm đó đã là một tiêu chuẩn cho các nhà phê bình nghệ thuật thời trước. Một số đông những người sáng tác muốn được hoan nghênh ở thời đại đã phải uốn mình noi theo. Họa hoằn mới có những kẻ dám vượt ra ngoài dư luận để tiến tới khám phá những mới mẻ.

Những nghệ sĩ này, với lòng chân thành yêu mến nghệ thuật đã can đảm vượt qua mọi trở ngại để phụng sự cho lý tưởng của họ. Tác phẩm của họ đưa ra không được sự hoan nghênh của những người đồng thời. Nhưng trải qua thời gian sau, các nhà phê bình và các lý thuyết gia lại tìm được trong đó những khám phá mới lạ để đúc kết thành những lý thuyết, những quan niệm, những tiêu chuẩn mới cho công việc phê bình nghệ thuật.

Bởi vậy, sau tiêu chuẩn lấy cái đúng, cái giống để đo lường một tác phẩm nghệ thuật ; người ta đã căn cứ theo một tiêu chuẩn nữa là tìm một chủ thuyết trong tác phẩm.

Bức họa một khi đã vẽ đúng, vẽ giống hệt như sự vật còn phải nói lên một cái gì, một ý nghĩa nào.

Đang là tấm gương phản chiếu trung thành sự vật, nghệ thuật đổi sang làm một phương tiện hành động. Người ta dẫn dắt nghệ thuật xa rời con đường của nó. Dùng nó làm một công cụ tuyên truyền cho một chế độ chính trị nếu không thì lại coi nó như một cuốn sách giáo khoa để giảng dạy những điều thiện, để bảo vệ luân lý, để cải tổ xã hội.

Sự thực thì nghệ thuật có thể tạo ra những ảnh hưởng cho nếp sống con người về phương diện xã hội, chính trị, luân lý nhưng chỉ là những ảnh hưởng gián tiếp và xa xôi. Không thể nào vì một tác

phẩm nghệ thuật mà nếp sống con người, tổ chức xã hội thay đổi ngay trong chốc lát, tức thời. Nghệ thuật đã bối rối khi phải chỉ rõ cho thiên hạ một mục đích để noi theo, nó còn bối rối hơn nữa khi người ta muốn nó phải là một phương tiện để giúp xã hội đạt tới mức đích đó.

Nếu chỉ căn cứ vào tiêu chuẩn lấy một chủ thuyết để đánh giá tác phẩm, là đã đưa nghệ thuật đến một cái đích không phải của nó. Về sau này ở thế kỷ 19, một thế kỷ đầy rẫy những biến chuyển của lịch sử, người ta quan niệm rằng tất cả mọi tư tưởng chỉ có giá trị tùy ở trong thời gian và không gian đã nẩy sinh ra nó ; và căn cứ vào đấy để phán đoán. Với tư tưởng đó, người ta đặt thêm một tiêu chuẩn mới nữa để đánh giá tác phẩm, cũng từ đó các nhà phê bình đòi hỏi tác phẩm nghệ thuật phải phản ảnh lịch sử. Đẩy xa hơn nữa, tác phẩm nghệ thuật làm công việc minh họa cho lịch sử, và thu hẹp trong công dụng của những tài liệu lịch sử.

Đành rằng : một tác phẩm nghệ thuật có thể ghi chép lại một biến cố lịch sử, có thể phản ảnh lại nếp sống của một thời đại. Nhưng phải chăng đấy là mục đích duy nhất của nó ?

Sau tiêu chuẩn lấy cái đúng, cái giống, lấy một chủ thuyết, lấy lịch sử, lấy kỹ thuật để đo lường tác phẩm, hiện nay còn có xu hướng lấy sự hùng tráng mạnh mẽ làm một tiêu chuẩn chính yếu trong công việc phê phán nghệ thuật. Theo rõi sự phát triển mới của những xu hướng nghệ thuật hiện thời, các giới phê bình nghệ thuật ngày nay nhận thấy : phần lớn tác phẩm hiện đại chứa đựng một sức mạnh quật khởi đồng thời mang một bộ mặt bí ẩn.

Họ cho rằng : nền văn minh hiện nay là một nền văn minh mà khoa học, kỹ thuật đã tiến triển đến một cao độ. Nhờ đó con người được mở rộng tầm hiểu biết ra khỏi phạm vi chật chội của trái đất. Không gian thu hẹp, thời gian rút ngắn đã làm cho trái đất nhỏ bé lại. Rồi một khi đứng trước đối tượng rộng lớn mênh thông là vũ trụ, con người cảm thấy những nỗi lo âu, thắc mắc cho sự bé mọn của mình. Những nỗi lo ngại đó, cũng tương tự một phần nào (nếu không giống hẳn) với những lo ngại khi con người còn trong thời kỳ hoang sơ chưa biết gì về vũ trụ.

Tác phẩm nghệ thuật ngày nay biểu lộ rõ ràng những nỗi băn khoăn, thắc mắc của con người, đặt trước những vấn đề không sao giải quyết được

Thời đại chúng ta là thời đại mà tinh thần con người bị lay động, xao xuyến như chưa từng bao giờ xảy ra. Có thể nói được rằng : ngày nay tính chất chính yếu của nghệ thuật là một dấu hỏi to lớn. Và chỉ là một dấu hỏi suông, vì chưa có một niềm tin nào để mà xác nhận.

Về phương diện kỹ thuật, là một thứ nghệ thuật hùng tráng, mạnh mẽ, thô sơ và giản đơn, gần gũi với cách nhìn sự vật của con người nguyên thủy, các dân tộc rải rác trên các hải đảo ở đại dương. Nghệ thuật ngày nay còn đượm nhuần tính chất bí ẩn và hướng tới con đường của siêu thực. Nghệ sĩ chú trọng đến chính chất liệu hơn là những công thức diễn tả. Với sức mãnh liệt phi thường, hội họa ngày nay muốn phá vỡ không những hình thể, mà ngay cả những chiếc khung vuông vắn chật hẹp giam giữ nó để có thể tự do hơn trong một hình thức mới.

Người ta hy vọng rồi đây hội họa không còn bị hạn chế, lệ thuộc vào tấm vải, cái khung, để nghệ sĩ có thể diễn tả bằng các đồ vật và ngay trên các đồ vật.

Phê bình về đường lối trừu tượng vô-hình-dung trong hội họa ngày nay, đã từng có những lời buộc tội gắt gao. Nhưng muốn sao đi nữa thì cũng đã "có" và đã "thành hình".

Seuphor cũng đã từng diễu cợt, khi có người hỏi ý kiến ông ta về hội họa trừu tượng : "Có thể cho đó là một sự lầm lẫn *đẹp đẽ* của thời đại, một lỗi lầm cao quý mà nghệ thuật ngày nay đã phát minh được."

Đứng về mặt phê bình nghệ thuật xét như vậy, thì người phê bình bắt buộc phải thấu triệt những quan niệm về nghệ thuật, phải nắm vững sự tiến triển của lịch sử nghệ thuật, phải am tường về khoa thẩm mỹ học, phải nghiên cứu về kỹ thuật. Tất cả những kiến thức, những biểu biết đó soi sáng cho công việc phê bình ; nhưng riêng nó chưa đủ làm trọn được công việc phê phán, bởi nó thuộc về lý trí. *Công*

việc phê phán chỉ có thể đến sau công việc của thưởng ngoạn ; mà nói đến thưởng ngoạn là phải nói đến nguồn rung cảm nghệ thuật.

Đến đây, người ta sẽ đặt câu hỏi : vậy thì nguồn rung cảm nghệ thuật là gì ? Chỉ có thể trả lời : nó giống như trường hợp của nghệ sĩ sáng tác. Nguồn rung cảm đó càng ngày càng tế nhị sâu sắc giàu có thêm nhờ kinh nghiệm thưởng ngoạn, (cũng như nghệ sĩ nhờ kinh nghiệm của công việc sáng tác). Người phê bình nghệ thuật luôn luôn theo rõi hòa mình vào các sinh hoạt nghệ thuật để thu góp những kinh nghiệm đó.

Người phê bình, trước hết mặc cho nguồn rung cảm tự do, khi đã đến một giới hạn nào đó nó trở thành những ý tưởng. Và một khi ý tưởng đã thành hình rõ ràng lại giúp cho sự rung cảm tiến lên một độ sâu sắc hơn. Sự tiến triển cứ tiếp diễn như vậy không ngừng. Nếu người phê bình khi đứng trước tác phẩm chưa gạt bỏ được mọi thành kiến, những sở thích chủ quan không thuộc tính chất của nghệ thuật thì không hy vọng gì tìm hiểu được tác phẩm. Trước hết hắn phải gạn lọc những yếu tố phụ thuộc để có thể dễ dàng thông cảm, rung động trước tác phẩm. Vì mục đích của hắn khác hẳn những nhà thẩm mỹ học và nhà biên soạn lịch sử hội họa. Hắn phải nhận định rằng : người nghệ sĩ trước hết cũng là một người, họ cũng có những đòi hỏi về vật chất, về tinh thần như mọi người khác, hơn nữa hoàn cảnh xã hội, truyền thống dân tộc và bao điều phụ thuộc khác ảnh hưởng đến tác phẩm. Những điều đó nhiều khi không có gì dính dáng trực tiếp với nghệ thuật. Những ảnh hưởng đó để lại dấu vết trong tác phẩm ngoài ý muốn của nghệ sĩ. Tất cả những dấu vết đó cần ích cho các nhà nghiên cứu về nghệ thuật, các nhà viết tiểu sử muốn tìm hiểu về con người cá nhân nghệ sĩ.

Nhưng để tìm bản chất tinh túy của nghệ thuật thì phải gạt sang một bên những điều phụ thuộc đó.

Đứng trước một tác phẩm nghệ thuật, nhà phê bình không cần hỏi rằng : tác phẩm này của ai ; không cần biết đến tác giả, cũng như không cần tìm hiểu tác phẩm đã được sáng tác trong trường hợp nào, trong hoàn cảnh nào, của dân tộc nào và ở thời đại nào. Nhà phê bình gạt bỏ mọi thành kiến, chỉ biết có tác phẩm trước mặt để dễ dàng thông cảm với tác phẩm và thu nhận những gì thuộc về phần nghệ thuật của tác phẩm. Tất cả những ảnh hưởng xã hội, dân tộc, thời đại v v . nằm trong tác phẩm, để lại dấu vết trong tác phẩm là những điều tất nhiên nhưng không phải một khi đã có đầy đủ những điều đó mà tác phẩm có được một giá trị nghệ thuật.

1960

THƯỞNG NGOẠN VÀ PHÊ BÌNH NGHỆ THUẬT

Thưởng ngoạn là để cho riêng mình, phê bình là chia sẻ sự thưởng ngoạn ấy với người khác. Thưởng ngoạn không đúng, tất nhiên phê bình sẽ sai. Phân biệt được một bức tranh đẹp là một chuyện tương đối dễ dàng.

Phân biệt được một họa phẩm có giá trị nghệ thuật và một bức vẽ vô giá trị là một chuyện đòi hỏi nhiều khả năng về chuyên môn và một linh khiếu bén nhạy. Trong đời sống thường ngày, những thứ hàng được quý chuộng đã có kẻ manh tâm làm giả. Hai thứ rượu để cạnh nhau, cùng một nhãn hiệu, cùng một bình đựng, khó lòng mà phân biệt được thực, giả nếu người ta chỉ nhìn cái nhãn, cái chai.

Chỉ có một cách duy nhất là phải nếm mới biết được. Muốn nếm, tất nhiên lại phải biết uống rượu. Bây giờ khoa học tiến bộ lắm. Có thể nhờ các nhà chuyên môn phân chất để xem thực, giả. Các ngài ấy có thể biết và nói lại cho chúng ta: trong rượu có những thành phần gì, những hỗn hợp nào. Nhưng có một điều chắc chắn là : nếu các nhà chuyên môn ấy không biết uống rượu thì khoa học cũng không thể nào giúp cho họ thưởng thức được cái thú vị của một chén rượu ngon.

Có nhiều điều người ta không thể chỉ học hỏi trong sách vở và bằng trí thông minh mà còn phải học

ngay ở trong đời sống và có khi phải ném cả cuộc đời mình trong "cuộc chơi".

Tôi đoán chắc : có cô gái giang hồ sẽ mỉm miệng cười, khi nghe các nhà tâm lý học hùng hồn biện luận về tâm lý bọn đàn ông.

Tôi thông cảm với Lionello Venturi, nhà phê bình nghệ thuật nổi danh của Ý-đại-lợi, khi ông khuyên nhủ các nhà thẩm mỹ học, cùng những người viết về hội họa nên chịu khó mà tập vẽ để nắm vững những kinh nghiệm sáng tác.

Sự hiểu biết về lịch sử nghệ thuật, về thẩm mỹ học cùng về kỹ thuật trong hội họa, tất cả những điều đó là những hiểu biết cần thiết ; nhưng chưa đủ để thưởng ngoạn và phê bình cho đúng mức một tác phẩm hội họa. Còn một yếu tố quan trọng hơn cả, là sự rung cảm, một linh khiếu đặc biệt. Vì bản chất nghệ thuật vốn ẩn hiện và biến chuyển khó lòng mà đo lường bằng những mớ lý thuyết và luật tắc suông.

Không có gì thô bạo hơn cách cân đo để đánh giá một nhan sắc trong những cuộc thi hoa hậu. Ngôn ngữ đã bất lực trong công việc diễn tả cái đẹp thì những con số ở cái cân, cái thước làm sao có đủ hiệu lực thay thế.

Cái đẹp của một viên ngọc quý không thể diễn tả bằng những "carat". Cân lượng chỉ có một giá trị thương mại. Cặp mắt, làn môi chẳng phải chỉ là những vật trang sức trên khuôn mặt người đẹp. Bởi tách rời ra chúng sẽ mất hết ý nghĩa. Một cặp mắt bằng thủy tinh chẳng bao giờ có thể đẹp. Cái đẹp chính là rút từ ở cái thực. Người ta không thể loanh quanh ở bên ngoài, cũng không thể chỉ dùng trí tuệ mà đi tìm cái đẹp Cái đẹp rút ra từ cuộc sống, chưa đi thẳng và chưa dự vào cuộc sống thì chẳng bao giờ hy vọng nhìn thấy cái đẹp.

Tôi đã trông thấy nhiều bức tranh tĩnh vật, vẽ từ những bình hoa cho đến những đôi giầy rách, vẽ từ những cây đàn cho đến cái ống điếu. Tôi nhận thấy những bông hoa được vội vã mua từ chợ về, được vội vã vẽ thành bức tranh và vội đem bày bán. Ở đây tôi không muốn nói đến "kỹ thuật chụp hình" của những bức vẽ đó. Tôi chỉ muốn nói đến cái ý thức về lối vẽ tĩnh vật của họa sĩ. Cách nhìn bông hoa như những vật trang trí không hồn ấy, sẽ chẳng bao giờ có thể thành công. Tôi cũng đã từng trông thấy những bông hoa của Van Gogh, những trái táo của Cézanne. Nhìn những bức tĩnh vật đó, tôi trông thấy cả sự trìu mến vuốt ve, những thông cảm mật thiết của con người và thiên nhiên. Tôi trông thấy cả những kỷ niệm : những cánh đồng xanh tươi. Những bông hoa, những trái táo đó là những vật mà trong đời sống thường ngày các họa sĩ ấy đã trông thấy, đã thích thú gần như là một ám ảnh. Người và vật đã nhiều phen cùng nhau "chia ngọt, sẻ bùi". Và rồi một hôm nào đó sự hiện diện thường trực của chúng đã đòi hỏi, đã thúc dục, đã khêu gợi cây cọ của nhà danh họa.



Still Life with Apples - Cézane



Vase with Daisies and Anemones - Van Gogh

Cái phần thực ở những bông hoa, ở những trái táo ấy, chỉ còn lại là những đường nét, những màu sắc, những hình dáng ; và tất cả những thứ ấy đã được chủ quan của họa sĩ gạn lọc làm cho thuần khiết.

Người ta thường nhầm lẫn công việc thanh lọc (purification) với công việc kiểu thức hóa (stylisation) hình thể sự vật.

Kiểu thức hóa chỉ có thể đưa tới sự nghèo nàn và những hình thức máy móc. Rốt cuộc mọi hình thể thiên nhiên sự vật chỉ còn lại những hình vuông, hình tròn, hình lục lăng, tam giác khô khan. Màu sắc cũng trở nên lòe loẹt và trơ trẽn. Tôi cho rằng, đó là đem sự vật thiên nhiên "đóng hộp" như người ta đóng hộp những con cá mòi.

Ngược lại sự thanh lọc bắt nguồn từ tinh thần ý thức nghệ thuật của phương Đông. Ngay trong các thể tranh lụa của Trung hoa và Nhật.bản từ xưa đã là công việc tập trung tinh thần và ý chí để có thể cảm thông với sự vật thiên nhiên. Là công việc gạn lọc, tước bỏ những dư thừa vô ích, nó giúp cho sự cô đọng đường nét và màu sắc, làm cho sự vật hiện lên nguyên hình của nó.

Tôi ngờ rằng : người ta đã hiểu lầm câu nói của họa sĩ Cézanne [2] vì đã theo sát nghĩa từng chữ, và rồi, do đó mà nhóm "lập thể analytique" đã hụp lặn trong vũng lầy bế tắc không có lối thoát.

Nhìn những bức họa của Cézanne, tôi đã nhận thấy họa sĩ gạn lọc, tước bỏ những đường nét và màu sắc dư thừa. Một số đường nét và màu sắc dư thừa vô ích ấy, chính là những cái trở ngại cho con người gặp gỡ thiên nhiên.

Tinh thần của Cézanne là tinh thần dùng trực giác làm phương tiện chính yếu, dùng phương pháp quy nạp, tổng hợp để thu nhận và thông cảm với sự vật. Trái lại những người theo sát câu nói của Cézanne đã dùng lý trí làm phương tiện chính yếu, dùng phương pháp suy diễn phân tích để mong đạt tới bản thể của sự vật. Cái tinh thần nghiên cứu sự vật đó, năm 1913 trong cuốn "Les peintres cubistes", Guillaume Apollinaire đã viết : "Un picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre."

Câu nói của Apollinaire dùng để chỉ chung tinh thần của nhóm "*lập thể analytique*". Trong vũng lầy của lý trí ấy, riêng Picasso đã thoát ra một cách vinh quang. Những người vẽ theo sau là vẽ theo lý thuyết cubiste của các lý thuyết gia. Lý thuyết và luật tắc chỉ có thể rút ra từ họa phẩm, không thể làm công việc ngược đời là đặt ra luật tắc trước khi có họa phẩm.

Cái phần thực trong nghệ thuật không giống như cái thực ở ngoài cuộc đời. Một cây đàn thật phải có

đủ dây mới thành cây đàn, nhưng một cây đàn nằm trong một bức tranh tĩnh vật không nhất thiết phải có đủ dây. Trong trường hợp vì những cái dây ấy mà tất cả hòa hợp, cân đối của bức họa bị phá hỏng thì người họa sĩ phải loại bỏ nó ra khỏi bức họa. Và chính ngay sự hòa hợp, cân đối ấy cũng chỉ tồn tại cần thiết khi nào nó làm nổi được phần thực và sức sống của cây đàn, nếu thất bại nó sẽ hiện thành những luật tắc khô khan, và đến lượt nó phải bị loại bỏ, hy sinh.

Từ những kinh nghiệm sáng tác, người ta đã rút ra những luật tắc. Không ai chối cãi sự giúp ích của các luật tắc cho những người mới bước chân vào nghề. Nhưng các nghệ sĩ không thể tự giam hãm hoài hoài trong những chiếc lồng chật hẹp đó. Khi người ta nắm vững được các luật tắc, thì người ta sẽ vượt lên trên nó để tạo ra những luật tắc mới.

Một câu nói dù hay dù đẹp tới đâu, nếu cứ nhắc đi nhắc lại mãi cũng trở thành khuôn sáo. Mà khuôn sáo thì mài nhẵn mọi cảm xúc, mọi rung động. Hình thức và kỹ thuật là những con đường dẫn tới, không phải là mục đích. Những con đường trong các cuộc hành trình cần phải thay đổi để tránh sự nhàm chán và trong công việc tìm kiếm người ta còn mong tìm được con đường thuận tiện hơn.

Về phần cái đẹp trong một bức họa người họa sĩ cũng không bao giờ có ý định ghi chép lại đúng với cái đẹp bình thường trong cuộc đời. Những cái đẹp thông thường là những cái chỉ có thể làm thỏa mãn cho thị giác, không thể làm thoả mãn tâm hồn, làm thỏa mãn toàn diện con người. Biến đổi cái đẹp thông thường thành cái đẹp của nghệ thuật, người sáng tác bắt buộc phải gạn lọc sự vật ở cuộc đời bình thường, trước khi đưa nó vào thế giới của nghệ thuật. Người thưởng ngoạn không thể mang những hiểu biết phi nghệ thuật vào dạo chơi trong thế giới của nghệ thuật. Trong cuộc phiêu du đi tìm cái đẹp, người thưởng ngoạn đôi khi đã gặp trên đường rất nhiều chướng ngại, hoặc đã bị những cảnh trí quyến rũ đánh lạc mất hướng tìm kiếm của mình. Những danh từ : cân đối, hòa hợp, bút pháp, độc đáo, dân tộc tính v.v… có thể chỉ là những mớ hành lý nặng nề, cồng kềnh làm mệt nhọc thêm cuộc hành trình. Và rồi người du khách đi làm công việc của người khảo cứu những thắng tích mà quên mất công việc thưởng ngoạn.

Một ngôi đền cổ, có thể xây bằng đất, bằng vôi, bằng gạch hoặc bằng đá ; có thể đã tồn tại từ hai nghìn năm hay chỉ mới hai trăm năm ; cũng có thể làm ra để thờ vị này hay vị kia. Biết đủ những điều đó, chưa chắc là đã nhận ra cái vẻ đẹp của ngôi đền.

Người nghệ sĩ sáng tác, tất nhiên là không thoát ra hoàn toàn những ảnh hưởng của đời sống chung quanh mình. Sự đói rét, những niềm lo âu, những hy vọng cùng mọi ảnh hưởng của cuộc sống sẽ để lại dấu vết trên tác phẩm. Những dấu vết đó là ở ngoài ý muốn sáng tác. Người họa sĩ không bao giờ có ý định đưa những thứ đó vào tác phẩm. Nó ở ngoài ý muốn nghệ thuật.

Tôi đã được nghe nhiều người khuyên nhủ về tính chất dân tộc trong tác phẩm. Người ta khuyên nhủ họa sĩ lưu ý tới việc đó trong khi sáng tác. Thực ra, đó không thể là một việc "lưu ý", nó là một việc tất nhiên phải có. Người sáng tác không thể "muốn" được, nó là những dấu vết mà ảnh hưởng hoàn cảnh cuộc sống để lại trong tác phẩm. Nó cũng không phải là một điều kiện bắt buộc. Bức họa "La Joconde" vẫn muôn đời là một tác phẩm nghệ thuật, dù người ta có khám phá ra đó là tác phẩm của một họa sĩ người Ý-đại-lợi hay của một họa sĩ người Tây-ban-nha.

Dù sao những dấu vết, do ảnh hưởng của xã hội mà nghệ sĩ sinh sống, sẽ lưu lại trên tác phẩm. Nghệ sĩ không thể cố ý đưa vào hoặc tự ý loại ra khỏi tác phẩm. Vì vậy vấn đề "dân tộc tính" không thành một vấn đề đặt ra cho người sáng tác.

Người thưởng ngoạn hay phê bình cũng cần phân biệt những dấu vết ngoài ý muốn và ý muốn nghệ thuật của người sáng tác, mới có thể đạt tới được giá trị nghệ thuật của tác phẩm.

Những bức họa có một đề tài về lịch sử hay xã hội chỉ có thể có giá trị nghệ thuật, nếu nghệ sĩ đã chuyển được cái nhìn của một nhà chính trị hay một nhà luân lý, thành cái nhìn của một người làm nghệ thuật nghĩa là cái nhìn của một con người toàn vẹn, nếu không, bức tranh chỉ có thể là một tài liệu về

lịch sử hay xã hội ; điều đó chẳng phải là mục đích của nghệ thuật.

Cái thực cũng như cái đẹp trong một bức họa, chỉ là sự phản ứng của nghệ sĩ với cái thực, cái đẹp của thiên nhiên và cuộc đời đã có.

Mỗi họa phẩm có giá trị nghệ thuật, tự nó đã chứa đựng tinh thần cái đẹp, cái thực, cái thiện. Nhưng không phải vì vậy mà bắt buộc nó phải tuân theo một công thức về cái đẹp nào, phải hoan nghênh một nền luân lý riêng biệt nào hoặc phải cổ võ cho một đường lối chính trị nào. Làm như vậy nghệ thuật sẽ không còn giữ được tính chất phổ quát của nó. Thường thường thì tính chất *tương quan* giữa những yếu tố đã tạo nên họa phẩm đã bị các sở thích độc đoán của cá nhân, của thời đại lãng quên, không đếm xỉa tới.

Người thưởng ngoạn cũng như người phê bình cần nhận rõ tính chất tương quan của các yếu tố đã tạo nên họa phẩm mới mong đạt tới tính chất tuyệt đối của nghệ thuật.

1962

HỘI HỌA CỔ ĐIỂN

Có một thời kỳ, nói đến hội họa cổ điển là người ta nghĩ ngay đến những bức họa, những lối vẽ đúng sự thực trăm phần trăm như một bức ảnh chụp, với đủ mọi chi tiết. Nhưng sự thật có phải như vậy chăng ? Quan niệm cái đẹp về hội họa của những môn phái trong thời kỳ cổ điển ra sao ? Và họ đã từng có những chủ trương gì trong khi làm công việc sáng tác về hội họa ?

Khi chúng ta nhìn một phong cảnh trong bức họa (dù là cổ điển hay hiện đại) không phải chúng ta tìm xem một cái cây, một trái núi, một dòng sông nhưng là muốn tìm xem cái cây, trái núi và dòng sông *ở chính trong bức họa đó*. Chúng ta muốn biết họa sĩ đã nhìn sự vật trong trạng thái tâm hồn nào. Chúng ta thưởng thức một tác phẩm hội họa, không phải để tìm một *thực thể vật chất*. Cái mà chúng ta tìm kiếm trong một bức họa là cái phần cảm xúc, chúng ta tìm một sự thật nhưng là một sự thật thuộc tâm hồn, tình cảm. Trong một bức họa cổ điển đôi khi có vẻ rườm rà và đầy đặc những chi tiết vụn vặt. Đường nét và màu sắc rất gần với sự vật, nhưng đấy chỉ là một lối vẽ, một chủ trương về kỹ thuật. Các họa sĩ thời đó, có dùng cũng chỉ là để diễn tả tư tưởng và cảm xúc của họ. Tất cả những họa phẩm có giá trị nghệ thuật đều cũng có địa vị ngang nhau. Trong thời kỳ cổ điển, hội họa cũng đã từng chịu rất nhiều luồng ảnh hưởng. Đầu tiên là thời kỳ ảnh hưởng của tôn giáo. Phần lớn các đề tài thời bấy giờ đều cố gắng nói lên lòng tôn sùng của loài người đối với các bậc thần thánh và thượng đế.

Các bức họa đều được vẽ theo lối kể chuyện nghĩa là vẽ theo các điển tích trong kinh sách, những chuyện thần thoại được truyền tụng. Lối vẽ phần nhiều theo lối đắp nổi, chiều sâu chỉ cần đủ cho bề dày của các nhân vật trong tranh.

Trong mỗi bức họa người đứng xa hay kẻ đứng gần cũng đều to lớn bằng nhau. To hay nhỏ không căn cứ vào luật xa gần mà căn cứ vào sự quan trọng của những vai trò. Nhân vật chính bao giờ cũng to lớn hơn những nhân vật phụ. Kẻ tùy thuộc, tôi tớ, phải bé hơn chủ nhà. Loài vật bao giờ cũng được vẽ nhỏ hơn loài người. Đó là những trường hợp sự to hay nhỏ định đoạt ngôi thứ. Các họa sĩ thời ấy có lý hay không có lý trong chủ trương như vậy ? Thật ra không có một luật lệ, nguyên tắc nào cho phép định đoạt. Bởi nghệ sĩ đã thoát khỏi mọi luật lệ. Nghệ sĩ tự mình đặt cho mình một quy luật riêng và phải tự tìm lấy một nguyên tắc riêng để mà noi theo. Chúng ta chỉ có thể tìm hiểu xem với những chủ trương kỹ thuật ấy, họ có đạt tới ý mong muốn, có đạt tới mức gọi là nghệ thuật hay không. Cân đối hay không cân đối, rườm rà hay đơn giản, màu sắc chói sáng hay tăm tối, đường nét mềm lượn hay mãnh liệt chỉ là những *yếu tố tương quan* của một tác phẩm. Về phương diện màu sắc, trong thời kỳ đó các họa sĩ hay dùng những màu sắc nguyên chất có nhiều tính chất trang trí. Những màu như kim nhũ, xanh đậm, đỏ tươi, vàng sáng, đen, trắng là những màu sắc thường thấy trên các tác phẩm của họ. Ánh sáng hay

bóng tối đều được tượng trưng bởi các màu nguyên chất. Không dùng đến độ đậm nhạt của mỗi màu.

Thường một bức họa khác một bức tượng là bức họa chỉ có hai chiều : chiều dài và chiều rộng vì là một mặt phẳng. Muốn cho sự vật ở bức họa nổi lên từng lớp phải tạo ra một chiều thứ ba là chiều sâu, đó cũng là để diễn tả bề dầy của mỗi vật. Muốn diễn tả chiều sâu hay bề dầy của mỗi vật phải nhờ đến ánh sáng và bóng tối. Nhưng trong thời kỳ đó, các họa sĩ chỉ dùng lối đó để diễn tả những cái gì tế nhị, như những khuôn mặt, bàn tay, bàn chân. Còn các chỗ khác, họ thường dùng tính chất của mỗi màu để tượng trưng cho ánh sáng và bóng tối. Thường màu sắc được phân tích ra làm ba biểu thức : *tính chất, sắc tươi* và *độ đậm nhạt* . Xanh, đỏ, vàng, tím v.v... là tính chất của màu. Nhưng mỗi một màu lại có một sắc tươi sáng khác nhau khi so sánh với nhau. Và mỗi màu lại có độ đậm nhạt đi từ độ thẫm nhất đến độ nhạt nhất khi tự nó so sánh với chính nó.

Tuyệt nhiên các họa sĩ thời đó không dùng đến độ đậm nhạt để diễn tả chung cả toàn thể một bức họa.

Từ lối vẽ, đường nét, đến màu sắc đều là tượng trưng. Nhưng nhìn chung toàn thể bức họa với đầy đủ chi tiết của nó, ta có cảm giác là nó rất gần với lối tả chân.

Đại diện xuất sắc nhất trong thời kỳ đó có họa sĩ Giotto. Người được coi là ông tổ môn phái hiện thực của Âu châu.

Nếu có dịp kiểm điểm lại những tác phẩm hội họa hồi ấy, chúng ta sẽ nhận định được rằng : cho dù ở thời kỳ cổ điển các họa sĩ chân chính vẫn không bao giờ quan niệm công việc hội họa chỉ có mục đích là chép đúng lại hình ảnh của thiên nhiên, của sự vật một cách máy móc và khách quan. Những sự vật thể hiện trên các sáng tác của họ cũng đã được tâm hồn họ nhào nặn, trí tưởng tượng của họ vuốt ve, óc quan sát của họ đào sâu, để tạo nên những tác phẩm mà đến ngày nay còn làm cho chúng ta cảm phục. Sáng tác được họ coi là cả một nghi lễ. Thời bấy giờ tất cả cảm hứng, sáng tác đều hướng về những cái cao đẹp là thượng đế. Tất cả đều để biểu dương lòng tôn sùng đối với một đấng tối cao. Ở tất cả các họa phẩm, nghệ sĩ hy vọng vươn lên đến những vòm trời cao rộng, tới địa hạt thiêng liêng của thần thánh. Một sự say mê đến độ cuồng tín của tinh thần đạo giáo, ở đấy ta không thể tìm thấy *dễ dàng* những cảm xúc có tính chất nhân loại. Ta cũng sẽ không thấy những đam mê mãnh liệt, vui khổ, đau buồn. Mà chỉ có những đằm ấm, dịu hiền, nhẹ nhàng bàng bạc, phảng phất như trong một giấc mơ đẹp. Thiếu hẳn cái mãnh liệt, phá phách, dằn vặt, giận hờn, những độ vui sướng đến điên cuồng tuy không cao xa gì nhưng lại rất là nhân loại.

Chúng ta phải chờ đợi tới thời kỳ tiếp theo sau đó, khi loài người trở về với những cảm xúc có tính chất nhân loại hơn. Vì khi đó nghệ sĩ đã tìm thấy cái đẹp ngay ở trong cuộc sống của con người.

Cũng thật là hợp lý, khi con người đã quá ngợp với những khoảng trời cao xa vô tận ; để rồi cúi xuống thấp hơn, lắng nghe tiếng nói của tâm hồn mình, để khám phá ngay chính cái bản thể của mình và của đồng loại.

Bất cứ trong thời đại nào, chúng ta khó mà tìm được một cái đẹp gọi là lý tưởng. Trong đường nét không phải chỉ có những đường thẳng là đẹp, không phải chỉ dùng những màu tươi sáng là diễn tả được một cảnh trời trong sáng. Cho nên nghệ sĩ đã đi tìm cái đẹp ở trong cái đẹp, và cũng đi tìm cái đẹp ở trong cái xấu như kẻ nghe nhạc đi tìm những tiếng kêu ồm ồm của cây đại hồ cầm, như kẻ đi tìm cái ngon ở vị chua của quả chanh.

Thời kỳ cổ điển có những họa sĩ đi tìm cái đẹp ở một thế giới bao la, huyền ảo thì cũng đã có những họa sĩ đi tìm những cái đẹp trong sự sống tầm thường hàng ngày, ở cảnh sinh hoạt xã hội, ở ngay trong nội tâm con người, con người nói chung, chứ không riêng một tầng lớp nào. Nên bút pháp của các họa sĩ ở thời kỳ cổ điển cũng thay đổi tùy từng trường hợp.

Khi thưởng thức những bức họa cổ điển nếu có kẻ đã mê vẻ đẹp của người trong tranh, như mê một người đàn bà đẹp trong cuộc đời thì kẻ đó sẽ không bao giờ còn nhận thức được cái phần giá trị của

nghệ thuật trong bức họa. Cũng như những kẻ say mê một nhân vật anh hùng trong một cuốn tiểu thuyết, thì khó mà thưởng thức được giá trị nghệ thuật văn chương của tác giả.

Khi hội họa thời cổ điển đã tìm được nguồn cảm hứng ở con người, thì có họa sĩ Masaccio tiêu biểu cho ý tưởng đó. Ông là người Ý-đại-lợi mất vào quãng 27 tuổi. Mặc dầu tuổi trẻ nhưng ông cũng đã thành công trong việc đặt một nền tảng mới cho nền hội họa của nước Ý. Ông đã chinh phục được họa sĩ thời ấy và đặt vào lòng họ một niềm tin tưởng mới ở con người. Và sự thành công nhất của ông là đã kéo thượng đế gần lại với loài người, là nhân-loại-hóa thượng đế. Trước ông, người ta dựng lên một thượng đế cách xa hẳn với thế giới của loài người.

Các tác phẩm của Masaccio phần lớn đề tài vẫn có tính chất tôn giáo. Nhưng đó chỉ là một cớ ông mượn để diễn tả tâm sự của ông.



Rendering of The Tribute Money - Masaccio



Rendering of The Tribute Money (detail) - Masaccio

Đấng cứu thế nằm trên một thập tự gỗ trong họa phẩm của các họa sĩ thời đó không phải là một ông trời đầy oai quyền, cũng không còn là một thượng đế muôn vạn quyền năng, với muôn ngàn sự cao sang toàn vẹn. Nhưng đấy chỉ còn là một hình ảnh của con người với tất cả đắng cay của cuộc đời hiện trên nét mặt khắc khổ, với những đức tính hy sinh, nhẫn nại. Đó cũng là một đấng thượng đế, nhưng là một đấng thượng đế đầy lòng nhân ái, vị tha. Con người thấy gần mình hơn hay đúng hơn chính là mình vậy. Cái đẹp ở những tác phẩm đó, thuộc về phần tinh thần, khác hẳn phần đẹp vật chất. Nó cũng không hẳn là chỉ có tính chất xã hội. Chính nó vẫn đượm nhuần tinh thần tôn giáo. Nhưng là một thứ tinh thần

tôn giáo gần với nhân loại đau khổ hơn.

Ngay về kỹ thuật đường nét và màu sắc, một số đông họa sĩ thời bấy giờ cũng ảnh hưởng Masaccio. Họ có một lối diễn tả mới về con người. Căn cứ vào những tác phẩm của họ, ta thấy những con người của họ vẽ là những khối đang cử động thật sự, chứ không phải chỉ là những động tác cử động bị ngừng hãm lại bằng một dáng điệu chết. Họ không hề phân tách các động tác mà chỉ dùng những động tác ấy như một sức mạnh để thúc đẩy sự sống của những nhân vật trong tranh. Bởi vậy những đường nét ở biên giới các bắp thịt không nổi rõ, chỉ có những nét chính của từng khối cử động.

Trong địa hạt kỹ thuật hội họa có hai lối dùng để diễn tả nhịp điệu của sự cử động. Một họa sĩ có thể tìm thấy sự chuyển động ở trong các hình thể ; trong trường hợp này cử động là yếu tố của hành động và đường nét cần cho sự diễn tả. Một họa sĩ khác, nhận xét thấy ở ngoài hình ảnh của mình tạo ra có một sự chuyển động bao bọc nó qua sự rung động của những luồng ánh sáng và bóng tối. Trong trường hợp này thì sự cử động không diễn tả bằng một hành động, nhưng bằng sự chuyển động của vũ trụ, không gian bao quanh mỗi hình thể, hay ngược lại mỗi hình thể sự vật được nhận chìm vào trong sự chuyển động của không gian. Cách diễn tả thứ nhất, một lối vẽ cổ truyền rất thịnh hành ở miền Florence bên Ý hồi bấy giờ. Cách thứ hai hơn hẳn lối trước và tạo nên một tác dụng rất hiệu quả cho sơn dầu hồi đó và ngay cả cho những thế kỷ sau này.

Trong suốt thời kỳ cổ điển sự phân chia thành các môn phái có thể nói được là không có gì rõ rệt. Vì đề tài và nội dung có thay đổi theo những trào lưu tư tưởng mỗi thời kỳ. Nhưng tựu trung về kỹ thuật hội họa chưa hẳn có một đường lối mới lạ.

1957

ẤN TƯỢNG VÀ SIÊU THỰC

ẤN TƯỢNG

Thời kỳ toàn thịnh của phái ấn-tượng vào quảng năm 1870 - 1880. Đó là thời kỳ mà phái Ấn-tượng đã mở một kỷ nguyên mới cho nền hội họa Âu châu. Sự đắc thắng của nó không phải chỉ nhất thời mà còn ảnh hưởng mãi tới ngày nay, khắp trong mọi bộ môn văn thơ nhạc kịch.

Vào khoảng 1870, người ta thường gặp ba chàng họa sĩ trẻ tuổi đến ngồi vẽ hàng giờ trên bờ sông Seine. Đó là Monet, Renoir và Pissarro, ba chàng họa sĩ ở phái Hiện thực. Họ chăm chỉ theo rõi những hiện tượng do ánh sáng chiếu xuống mặt nước. Trong lúc vẽ họ nhận thấy sự rung động của những tia sáng chiếu xuống nước đã phân hóa các mầu sắc. Vì thế những màu sắc phản chiếu rất tươi sáng và cả đến hình thể sự vật cũng rất linh động như chứa chan một sức sống. Bóng tối không còn là mầu đen dưới sự ngự trị của ánh sáng, chỉ có những mầu sắc tươi sáng. Họ đã diễn tả mặt nước đúng theo điều nhận xét của họ, đúng theo kinh nghiệm thực tế, chứ không phải theo một lý thuyết nào. Còn cảnh vật ở trên bờ họ vẫn dùng những phương pháp lề lối cũ của hiện thực. Khi vẽ xong họ nhận thấy bức họa thiếu sự thống nhất ở lối vẽ, thiếu sự hòa hợp, mất thăng bằng. Nửa phần bức họa dưới nước thì linh động tươi sáng, đầy sức sống. Nửa phần trên bờ là một cảnh rất thực, nhưng không có sự sống, không linh động, mầu sắc kém tươi. Sau khi nhận thấy như vậy họ chủ trương tất cả cảnh vật cùng phải diễn tả một lối như cách diễn tả mặt nước. Tất cả những hình thể được tạo nên bởi mầu sắc và ánh sáng. Hình thể sự vật hiện trên bức tranh phân cách nhau bằng những mảnh màu sắc, không có biên giới nhất định và nhiều khi hòa lẫn nhau vì sự rung động của ánh sáng. Những họa sĩ ở môn phái này lấy ánh sáng làm căn bản để diễn tả sự vật. Nhưng ánh sáng ở đây không được coi như *một yếu tố của thực tế* ! Họa sĩ chỉ dùng nó như *một nguyên tắc của bút pháp*. Và ấn tượng bắt nguồn từ đấy.



The Gust of Wind - Renoir



The River, Bennecourt - Monet

Ánh sáng chỉ là một yếu tố giúp họ thu nhận sự vật, vì thế những họa phẩm của phái Ấn-tượng không diễn tả thực tế như lề lối diễn tả của hiện thực, mà họ chỉ chú trọng diễn tả *hình ảnh biến động* của sự vật. Chủ trương của họ bật nổi rõ ràng hơn hết thảy các môn phái đi trước họ.

Diễn tả *hình ảnh luôn thay đổi* của sự vật là một hình thức của cảm xúc hoàn toàn tự do và phóng túng, cố gắng thoát khỏi sự kiềm chế của lý trí. Chủ trương như vậy nên phái Ấn-tượng nhất quyết bảo vệ những cảm xúc của họ đối với cảnh vật. Và cũng nhờ vậy mà họ đã tìm được một hình ảnh gần gụi nhất với sự thực. Sở dĩ những hình ảnh đó được diễn tả gần với sự thực cũng nhờ cảm xúc mạnh mẽ và thành thật đã đi đôi với giá trị tuyệt đối, trong hình ảnh sự vật. Cũng không quá đề cao *cảm xúc* nên họ đã giữ được không khí tự do không lệ thuộc với lề lối cổ truyền, cũng không ảnh hưởng những hình thể trừu tượng. Để đạt đến nghệ thuật, việc thứ nhất là phải tiếp xúc được với *hình ảnh* của sự vật.

Raphael và Rambrandt cũng đã từng nắm được bí quyết về việc ghi chép hình ảnh của sự vật nhưng trí tưởng tượng của họ còn vượt ra ngoài cảm xúc để đi đến một lý tưởng về hình thức hoặc tinh thần. Trái lại phái Ấn-tượng đã tìm thấy lý tưởng của mình ở ngay trong phạm vi cảm xúc, và để giúp cho những phản ứng của cảm xúc tiến đến chỗ hoàn mỹ, họ từ chối mọi phát triển của tưởng tượng.

Ấn-tượng chống đối với lối nhận xét khách quan của Hiện-thực. Nó tuyên bố nhìn nhận quan điểm nhận xét chủ quan của cá nhân nghệ sĩ.

Thoát ly khỏi chủ trương khách quan cũng là một lý tưởng của họ. Nhưng không phải là một lý tưởng thuộc phạm vi tư tưởng bởi nó đặt nền tảng trên cảm giác. Phái Ấn-tượng cũng không đồng quan điểm với phái Lãng mạn, bởi nó muốn làm một cuộc cách mạng đối với nhận thức về tình cảm của nhân loại trên địa hạt văn nghệ, lịch sử, chính trị, mà phái Lãng mạn đã cố gắng ép uổng cho nghệ thuật.

Nhận xét về những tài liệu như nhà cửa, cây cối, sông núi, những hoạt cảnh. xã hội mà phái Ấn-tượng đã dùng để sáng tác, ta sẽ nhận thấy nó có một giá trị trường cửu, chứ không phải chỉ có giá trị cho một thời đại. Phần lớn trong những tác phẩm của môn phái Ấn-tượng, vẽ những cây cối bình thường, những chiếc nhà giản dị, những dân quê chất phác, chứ không phải tòa biệt thự đồ sộ hay những bà hoàng quý tộc. Chọn những đề tài ấy không phải họ có chủ trương chính trị mà chỉ để diễn đạt lòng trìu mến của họ với những cảnh sinh hoạt hàng ngày tuy giản dị tầm thường song gần gũi họ hơn và đã làm họ xúc động mạnh mẽ.

Corot và Constable tuy đã chán ghét lối vẽ cổ trơn tru nhẵn nhụi như chụp ảnh, nhưng vẫn không dám trưng bầy các tác phẩm mới của mình trước quần chúng. Họ nghĩ ra một cách là tuy một đề tài nhưng vẽ làm hai bức. Một để trình bầy cho quần chúng, vẽ theo lối cũ, và một để cho mình thì vẽ hoàn toàn theo ý muốn. Trái lại phái Ấn-tượng đã can đảm trưng bầy những họa phẩm của họ vẽ theo rung động của tình cảm, theo một kỹ thuật riêng biệt và táo bạo. Họ không ngần ngại trước những chỉ trích của quần chúng. Bền bỉ và can đảm tranh đấu cho lý tưởng nên họ đã thành công và thuyết phục được quần chúng, làm cho quần chúng thông cảm rằng : *Sự vật ở trong một bức họa chỉ có lý do tồn tại ở chỗ truyền cảm ; chứ vai trò của nó không phải cốt để cho người xem tranh một ảo ảnh suông* . Tác phẩm của phái Ấn-tượng là do sự cấu tạo của ánh sáng và màu sắc chứ không phải do chính sự vật, nên nó không chú ý đến sự hòa hợp của cảnh vật cũng như sự diễn tả không gian với bề sâu. Mầu sắc của họ dùng, phần nhiều tươi sáng hơn những mầu sắc của các họa sĩ ở thế kỷ thứ 16, vì họ đã căn cứ vào sự phân tách của ánh sáng đối với màu sắc. Nếu chúng ta đem trộn lẫn một ít sơn mầu vàng và mầu lam chúng ta sẽ có một mầu thứ ba là mầu xanh. Nhưng nếu chúng ta không trộn lẫn hai thứ với nhau, chúng ta chỉ vẽ hai đường màu vàng và màu lam cạnh nhau và đứng xa vào một độ vừa phải chúng ta cũng sẽ nhìn thấy một mầu thứ ba là mầu xanh, nhưng là một màu xanh tươi sáng hơn nhiều. Không phải là phái Ấn-tượng đã tìm thấy như vậy và rồi sẽ theo đúng nguyên tắc về mầu sắc ấy một cách câu nệ, máy móc. Họ coi đó chỉ là một nhận xét về kỹ thuật.

Mầu sắc của họ tươi sáng hơn không duy ở việc hiểu rõ nguyên tắc đó mà chính là nhờ ở cảm xúc về mầu sắc của họ rất tinh vi tế nhị.

Chủ trương rằng : mầu sắc là do ở ánh sáng mà có, ánh sáng là một thứ gì rất linh động. Mầu sắc đã linh động thì không có một hình thể nào đóng khung lại mà chứa đựng được nó. Vậy thì hình thể cũng biến đổi và rung động theo với ánh sáng và màu sắc, không có những đường biên giới nhất định. Phái Ấn-tượng đã căn cứ vào sự linh động của mầu sắc, của ánh sáng, để làm căn bản cho những biến đổi về hình thể sự vật. Những hình thể của hội họa ngày nay cũng chịu một phần ảnh hưởng ở đó.

Khi đã nhận định rằng ánh sáng, mầu sắc, hình thể đều biến động thì quan niệm về không gian cũng do đó phải đổi thay.

Nhóm Florentins ở đầu thế kỷ thứ 15 cho rằng : không gian chỉ là cái quãng trống vắng. Trên bức họa, họ dùng cái quãng trống đó để ngăn cách mọi vật với nhau. Nhóm Venitiens ở thế kỷ thứ 16 thì lại quan niệm : không gian không phải là một sự trống rỗng, nhưng chứa đầy không khí, nên không gian bao bọc hình thể, và trên họa phẩm của họ, hình thể và không gian, hòa hợp với nhau. Phái Ấn-tượng thì lại cho rằng : chính sự rung động của ánh sáng, của mầu sắc đã tạo nên không gian. Không gian cũng luôn luôn biến động, bởi vậy trên các bức họa họ không chú trọng đến bề sâu. Không gian đối với họ chỉ là ánh sáng và mầu sắc. Nhiều lối phê bình chỉ trích họa phẩm của phái Ấn tượng thiếu chiều sâu. Nhưng thật ra thì chưa từng có một luật lệ nào về hội họa bắt buộc một bức họa phải có đủ ba chiều như tạo vật.

Phái Ấn-tượng quan niệm rằng không gian chứa đựng sự rung động của vũ trụ, của ánh sáng, của màu sắc, có nghĩa là họ đã thông cảm được với những mầm sống tiềm tàng trong hình thể sự vật. Những thời kỳ về sau cũng của môn phái này một số họa sĩ đã không thông cảm được với những tư

tưởng căn bản của phái Ấn-tượng, họ đã "chơi đùa" với mầu sắc như một bác thợ nhuộm nên chỉ tạo ra được những màu làm vui mắt nhưng chẳng diễn tả được gì. Đây là thời kỳ phá sản của một số họa sĩ theo đuôi.

SIÊU THỰC

Siêu thực đã đưa các văn nhân nghệ sĩ vào một cuộc phiêu lưu mới mẻ và kỳ lạ nhất trong thế kỷ hiện tại.

Đó là *tâm lý tự động thuần túy*. Nhờ nó nghệ sĩ diễn tả tư tưởng. Tư tưởng được diễn đạt ngoài vòng kiểm soát của lý trí, ngoài sự *băn khoăn về nghệ thuật*, ngoài sự kiềm tỏa của luân lý và ngoài cả sự xúc động của cảm giác.

Nếu nghệ thuật với mục đích đi tìm cái Đẹp, tôn giáo với mục đích đi tìm cái Thiện, khoa học với mục đích đi tìm sự Thực, thì phái Siêu-thực không có mục đích làm việc nghệ thuật, tôn giáo và khoa học. Những người ở môn phái Siêu-thực đã từng tuyên bố rằng : "Không nên phê bình một tác phẩm siêu thực về mặt nghệ thuật của nó. Chúng tôi không có mục đích đi tìm cái đẹp trong phạm vi thẩm mỹ của nghệ thuật. Đây chỉ là một khoa học mới để diễn tả tư tưởng."

Dù sao thì chúng ta hẳn cũng đã nhận thấy ảnh hưởng của phái Siêu-thực đã lan tràn nhanh chóng và rộng rãi trong các bộ môn văn nghệ. Những ảnh hưởng của nó rõ ràng nhất trong thi ca, hội họa. Một ít mẩu dây thép, vài ba cái nút chai, một chiếc sườn xe đạp cũ, cũng đủ cho một nghệ sĩ ở phái Siêu-thực diễn tả tư tưởng của mình. Bởi chủ trương những sáng tác của mình không thuộc phạm vi nghệ thuật mà đó chỉ là một khoa học mới mẻ nên phần nhiều họ không tạo nên những hình ảnh có tính chất nghệ thuật. Và cũng bởi bắt buộc phải theo sát *chủ trương đã đề xướng ra* nên họ phải tạo nên những hình thể rất giả tạo chỉ đưa đến sự bế tắc. Mặc dù chủ trương của họ có mới lạ mấy đi chăng nữa, thì cũng vô ích nếu chính nó không có tính chất nghệ thuật.

Đó là trường hợp nhận xét về siêu thực theo chủ thuyết của André Breton trong cuốn "Manifeste du Surréalisme".

Ở khía cạnh khác về phía các phê bình gia nghệ thuật, thực sự họ rất bối rối trong việc định nghĩa và xếp loại các họa sĩ có xu hướng siêu thực, bởi vì phương diện kỹ thuật và bút pháp của nhóm họa sĩ này rất khác biệt nhau, ngay cả đến việc sử dụng chất liệu sáng tác cũng vậy. Người ta bèn thêm danh từ *peinture fantastique* để chỉ chung toàn thể những xu hướng siêu thực khác nhau. Trong đó khó phân chia thành nhóm, nhưng lại phân chia theo từng cá nhân : Chirico, Max Ernst, Klee, Dali, Chagall, Bosch.

Người ta còn cho rằng siêu thực có nhiều tính chất có thể tìm thấy cả ở môn phái Biểu-hiện và Lãng-mạn. Còn về nguồn gốc có thể lần trở lại tới họa sĩ Bosch và bao gồm cả nhóm Dada.

1957



Apparition of the Town of Delft - Salvador Dali



Living Still Life - Salvador Dali

TRƯỜNG BIỂU HIỆN

Phái Ấn-tượng gồm một số họa sĩ nhất định có một xu hướng, một luật lệ rõ rệt, trái lại môn phái Biểu-hiện chỉ gồm một số họa sĩ có những xu hướng phức tạp về nghệ thuật. Kể ra muốn có một ý niệm rõ rệt và đứng đắn về môn phái Biểu-hiện, chúng ta khó có thể xếp những họa sĩ của môn phái này vào một loại nhất định. Dù sao những vấn đề sẽ thảo luận sau đây, nặng về tư tưởng hơn là về kỹ thuật, vì chủ trương của môn phái này không đem đến một sự gì mới lạ ở phần kỹ thuật.

Những nghệ sĩ của môn phái Biểu-hiện như Rouault, Nolde, Soutine v.v... không họp thành một nhóm và hầu như không có liên lạc gì với nhau như Monet, Pissaro, Renoir ở phái Ấn- tượng.

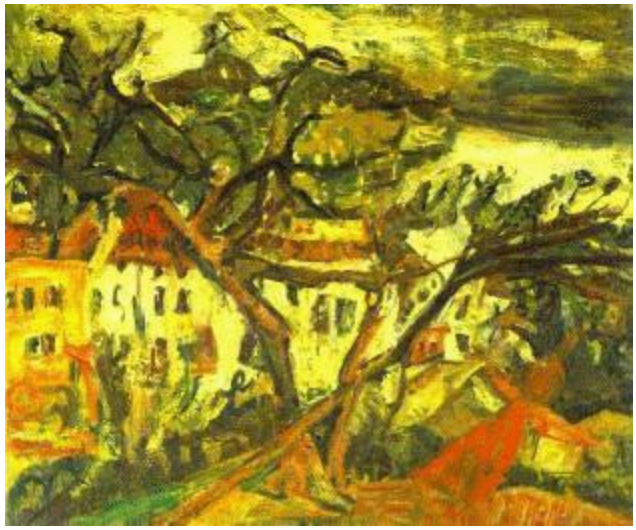
Môn phái Biểu-hiện có hai thời kỳ chính :

Thời kỳ đầu từ 1885 đến 1900 có Gauguin, Van Gogh, Munch, Toulouse, Lautree là những họa sĩ muốn tìm một lối thoát mới.

Thời kỳ thứ hai mạnh mẽ hơn, có Rouault dẫn đầu (1905). Picasso cũng đã từng tham gia trong thời kỳ (Lam) và (Nègre), đến 1910 có Nolde, Hokocha và Soutine, từ 1910 đến 1923 phát sinh một phái gọi là Lập-thể-Biểu-hiện. Phái này có tham vọng dung hòa những yếu tố diễn tả và những yếu tố kiến tạo. Đó là thời kỳ điển hình nhất của nền nghệ thuật hội họa châu Âu.



Portrait of Moise Kisling - Soutine



Landscape of the South of France - Soutine

Vậy chúng ta thử tìm hiểu các tư tưởng then chốt căn bản nào đã phát sinh trong địa hạt nghệ thuật để tạo nên phái Biểu-hiện. Tôi tưởng có thể dựa vào lời tuyên bố của Edward Munch, một họa sĩ có tên tuổi và trung thành của môn phái đó. Ông ta nói : "Người ta không thể vẽ mãi những người đàn bà ngồi thêu thùa và những đàn ông ngồi đọc sách. Tôi, tôi muốn vẽ những con người đang sống, đang thở hít khí trời, đang cảm, yêu và đau khổ". Van Gogh cũng đã từng có quan niệm như vậy trong khi sáng tác. Không gì vắn tắt và rõ ràng hơn. Nhưng thật ra thì không phải riêng gì các họa sĩ ở phái Biểu-hiện đã có những tư tưởng đó. Đưa vấn đề tâm lý vào nghệ thuật hội họa là một ý tưởng mà mọi người nhận thấy bàng bạc trong một phần các tác phẩm hội họa và ngay cả trong văn chương nữa. Riêng môn phái Biểu hiện đã nổi bật rõ hơn hết vì đó là lý tưởng, là một con đường họ vạch ra để noi theo và đã thành công trong địa hạt hội họa.

Những tác phẩm hội họa của môn phái Biểu-hiện không những nói lên ý tưởng của họ ở ngay đường nét, màu sắc mà phần lớn còn ở cả đề tài mà họ thường dùng : những con người đau khổ, sợ hãi, những cảnh tang tóc, những nụ cười sầu héo, những bộ mặt méo mó, xanh xao, những hoàn cảnh tạo ra xúc động mạnh về tâm lý.

Đứng trước những tác phẩm đó, những người quan niệm nghệ thuật hội họa là Chân-Thiện-Mỹ một cách cổ điển, tất nhiên sẽ băn khoăn lạc lối. Và đôi khi không ngần ngại công kích bằng những lời chỉ trích tàn tệ.

Biết bao bạn yêu tranh và đôi khi có cả một số những bạn làm công việc hội họa nữa đã thực thà bộc lộ : "Chúng tôi rất yêu tranh, rất thích vẽ nhưng mong muốn một bức tranh vẽ hoa tươi cảnh lạ, một thiếu nữ thật yêu kiều hay một phong cảnh hữu tình. Còn những bức họa dù cho "nghệ thuật" tới đâu mà vẽ một người mặt mũi méo mó, lệch lạc, một cảnh ghê sợ, chết chóc thì xin chịu".

Vậy thì vấn đề "Chân-Thiện-Mỹ" trong nghệ thuật hội họa là gì ? Chúng ta phải quan niệm cái "Mỹ", cái "Thiện" ra sao ?

Nếu có một vài ý kiến trong giới phê bình muốn tách rời phần "nghệ thuật" ra khỏi cái "Đẹp" thì vì một duyên cớ khác, các nhà triết học không muốn theo lập luận đó. Họ nghĩ rằng nghệ thuật có thể đồng thời dung nạp sự điều hòa và sự lệch lạc, cũng như đồng thời có thể chứa đựng cái "ác" và cái "thiện". Vậy thử hỏi nghệ thuật mà nhìn theo quan điểm của luân lý, của xã hội có thể dung nạp được những cái gọi là "xấu xí", những cái "ác" ở trong sự vật hoặc ở trong một trạng thái tâm hồn mà nó muốn diễn tả được không ? Trước vấn đề gay go này tôi tưởng chúng ta có thể trả lời được rằng : "Mọi sự, mọi vật kể cả đau khổ, đói khát, bệnh hoạn và cả tội ác nữa, đều được cứu thoát khỏi sự tầm thường của nó nhờ nghệ thuật. Đó là mảnh đất duy nhất có thể dung nạp được chúng. Thiên tài kéo theo với mình những vật xấu xa, những tâm tình bẩn thỉu ở trong cơn cuồng phong của nghệ thuật đi qua. Những sự vật gọi là "ác", là tầm thường đó được tung vào trong khung cảnh rộng lớn tựa như những âm thanh trái nghịch trong một cuộc hòa tấu.

Cho rằng cái "ác", cái "xấu" dùng để làm nổi bật và làm tăng giá trị cho toàn thể là một sự thiếu sót ở địa hạt siêu hình và gây một luồng căm phẫn ở quan điểm luân lý, nhưng lại rất an ủi và rất "thật" ở địa hạt nghệ thuật. Làm một ông tơ để nối duyên cho thiên đàng và địa ngục, cho cái ác và cái thiện, cho cái xấu và cái đẹp chỉ có thể là một nghệ sĩ, một thi nhân. Trên địa hạt nghệ thuật, văn chương, những sự xấu xa tầm thường trở thành sự đẹp đẽ cao cả. Thưởng ngoạn cái cảnh đẹp vĩ đại mạnh mẽ của một đám cháy nhà, là ca tụng một khía cạnh nào mà đám cháy đó có quyền duy nhất.

Nghệ thuật mang một sứ mạng và phải đạt tới đích dù phải xông vào giữa lòng địa ngục, sống giữa những loài yêu quái. Nó tiến tới không phải có tham vọng biến đổi được địa ngục thành thiên đàng, bọn yêu quái thành bầy tiên nữ. Nhưng để cứu thoát những cảnh vật đó khỏi sự tầm thường và đặt cho chúng có một chỗ đứng, điều hòa với vũ trụ. Nghệ thuật mà không đạt được như vậy là thất hại.

Nghệ thuật phải tạo nên được những cảnh địa ngục điển hình, những loài ma quái hoàn hảo. Nhưng nếu nó chỉ tạo được một thứ địa ngục giả tạo và những loài ma quái bất thành thì cũng đã thất bại.

Nếu nghệ thuật chứa đựng một niềm tin ở cái "Mỹ", và cái "Mỹ" chứa chất một niềm ước vọng ở cái "Chân" tuyệt đối, thì hình như tất cả các tác phẩm nghệ thuật phải là sự hòa hợp với luân lý ?

Nhưng chúng ta vừa công nhận và chứng minh rằng sự giải thích đó thật là quá giản dị và ngây ngô. Đi tìm một trạng thái cùng độ của cái "Chân", không phải là đã tìm đã nắm được cái trạng thái siêu nhiên của nó. Ảnh hưởng của cái đẹp gây cho cái "Thiện" của một nền luân lý chỉ là gián tiếp và rất chậm chạp. Chúng ta không nên hoàn toàn trông cậy vào nó để có thể sửa đổi, biến cải cả tâm tình của nhân loại, cả nếp sống của xã hội. Đã bối rối để chỉ rõ mục tiêu, nó sẽ bối rối hơn nữa khi chúng ta đòi hỏi ở nó một phương tiện để thực hiện.

Ruskin trong cuốn "Hội họa mới" đã cố sức thuyết giáo cho việc kêu gào các họa sĩ trở lại với thiên nhiên, tạo vật : ước vọng như vậy mà đời sống của nhân loại được trong sạch, phong tục tập quán được lành mạnh hơn và hy vọng sẽ giải quyết được mọi vấn đề xã hội. Nhưng rất may ông ta đã sớm hiểu rằng mình đã đi lầm đường.

Nếu chỉ chú trọng đến những kết quả thuộc về luân lý, thì người ta có thể trách cứ các họa sĩ không chịu đặt một mục đích cổ võ cho luân lý trong các tác phẩm của họ.

Cho dù nghệ sĩ có chỉ đường cho nhân loại đến một mục đích, một thế giới lý tưởng nào đó thì chắc chắc, không phải nhân loại sẽ tới được bằng con đường của nghệ thuật.

Sự thành công của môn phái Biểu-hiện có chăng thì cũng chỉ trong phạm vi nghệ thuật hội họa. Những tác phẩm của họ có góp phần vào công cuộc tiến hóa chung của cả nhân loại thì cũng chỉ là gián tiếp. Những phong cảnh, những tĩnh vật, những con người họ đưa ra chỉ là tấm gương phản chiếu những cảm xúc, những phát hiện tâm lý. Nhận xét của họ đứng trên cương vị một nghệ sĩ không phải ở địa vị một luân lý gia hay một chiến sĩ xã hội, nên không có sự giải quyết và tuyên truyền. Tác phẩm của họ chứa đựng cái "đẹp" nhưng là cái đẹp của hội họa, khác hẳn với cái đẹp vật chất thông thường. Những nhân vật trong các tác phẩm của Soutine hay Rouault không có những vẻ đẹp kiều diễm, mỹ miều mà đẹp một cách khủng khiếp. Chúng ta hãy nhận lấy như vậy và không nên đòi hỏi gì hơn.

Cũng có thể những tác phẩm về hội họa của môn phái Biểu-hiện có thể có những giá trị về mặt luân lý, xã hội và chính trị... Nhưng điều quan trọng là giá trị nghệ thuật của nó. Điều đó mới là đáng kể. Có được giá trị nghệ thuật là đã làm tròn sứ mạng mà nghệ thuật giao phó cho nó. Những giá trị quý giá nhất mà phái Biểu-hiện thu lượm được là những giá trị nghệ thuật. Khi thưởng ngoạn những tác phẩm của họ, chúng ta không thể đứng trên cương vị một nhà luân lý, một nhà chính trị mà phê phán. Chúng ta chỉ hiểu được họ, khi nhìn bằng con mắt của một con "người" không thành kiến. Một tác phẩm hội họa chỉ có thể là một bóng cây râm mát trên con đường dài. Không thể đòi hỏi ở nó thức ăn, áo mặc, nó không phải là một quán cơm bên đường. Tác phẩm hội họa đôi khi thờ ơ, hờ hững cả với những biến chuyển lịch sử, với những lề lối của cuộc sống. Nó có bám rễ trên trái đất trong nhân loại thì không phải vì vậy mà có thể ép buộc nó phải tạo nên cho ta một cuộc sống kiểu mẫu. Không gì khờ dại và lố bịch bằng một thứ "nghệ thuật bị chỉ huy", bắt buộc nó tuân theo một luật lệ không phải là luật lệ của chính nó. Trong trường hợp ấy chỉ có thể sản xuất ra một thứ tơ tằm giả hiệu. Nhất định một nghệ sĩ chân chính không thể nào làm được những thứ "hàng giả" đó. Nhìn lại nền hội họa ở Việt-nam, môn phái Biểu-hiện không hề thu hút được một môn đồ nào chính thức. Khi môn phái Biểu-hiện được nẩy nở ở châu Âu là lúc mà thời kỳ xã hội đang có những khẩn trương về nhiều vấn đề. Xét lại quan niệm về thẩm mỹ của dân tộc Việt nam, từ trước tới nay vẫn mang nặng nhiều tính chất Đông phương, trong khi chạy đuổi theo cái đẹp tuyệt đối, nghệ sĩ chỉ tìm thấy chỗ nương náu trong các đề tài dễ dãi : sơn thủy hữu tình, hoa nở, trăng lên v.v... Hơn nữa do hoàn cảnh xã hội, hội họa chỉ được coi như là một món đồ chơi của bọn quý tộc, trưởng giả. Đôi khi, nghệ sĩ có muốn tìm mới lạ bằng sự diễn đạt những cảm xúc của tâm hồn thì cũng chỉ rất hời hợt. Những bức tranh vẽ một đứa bé đánh giầy, hay một người ăn mày, họa sĩ chỉ chú trọng vào những tấm áo rách rưới, những nét mặt xanh xao, gầy guộc mà những cảm xúc đưa lại cho người xem tranh thấy rằng họa sĩ chỉ ghi nhận như một người làm phóng sự điều tra, không nắm được những trạng thái tâm lý biến đổi ở một kẻ cùng khốn. Cái điều đáng trách là họa sĩ không tìm được mục đích nghệ thuật trong các đề tài đó. Nhìn chung lại từ trước tới nay, với những tác phẩm chúng ta được xem trong các cuộc triển lãm, chưa hề có một thành công nào trong các tác phẩm có xu hướng về biểu hiện.

1957

NHẬN XÉT VỀ HỘI HỌA TRỪU TƯỢNG

Chúng ta không thể thưởng thức một bức tranh bằng tai, và chúng ta cũng không thể nghe một bản nhạc bằng mắt trừ khi nào tranh làm bằng âm thanh, và nhạc làm bằng màu sắc. Cho nên nói đến nghệ thuật hội họa là nói đến hình thể và màu sắc. Và nói đến hình thể, màu sắc là nói đến thiên nhiên, tạo vật trên trái đất hiện chúng ta đang sống. Tư tưởng chúng ta dù trừu tượng tới đâu, khi làm việc về hội họa chúng ta cũng bắt buộc phải biến nó thành đường nét, màu sắc. Đường nét và màu sắc ấy phải vay mượn của thiên nhiên, tạo vật, tự chúng ta không thể có được đường cong hay nét thẳng. Màu xanh hay màu vàng đều chứa đựng trong thiên nhiên. Một tác phẩm hội họa phải là một sản phẩm của tư tưởng,

của tình cảm và đồng thời cũng là sự kết luận của thị giác. Chúng ta chỉ có thể diễn đạt những cái trừu tượng bằng những vật liệu rất thực. Một bức tranh không phải chỉ có những đường nét mơ hồ, những hình thể huyền ảo mới diễn đạt được cái trừu tượng. Một bức chân dung vẽ đủ cả chi tiết có thể diễn tả một tư tưởng hết sức trừu tượng. Cũng như chúng ta muốn diễn tả một thực tế, không phải chúng ta cứ vẽ đầy đủ mọi chi tiết như một cái máy ảnh là nắm được hết sự thực. Trong địa hạt hội họa nói đến diễn tả không phải là chép lại thiên nhiên, nhưng không phải vì vậy mà ta chối từ mọi hình thể của thiên nhiên. Chúng ta không bắt chước thiên nhiên, nhưng phải vay mượn những hình ảnh của thiên nhiên để diễn đạt. Trong sự vay mượn tất nhiên có sự biến đổi. Chúng ta biến đổi thành những của cải riêng của chúng ta, biến đổi, sắp đặt lại một phong cảnh tầm thường, theo lý tưởng của chúng ta, theo nhận xét chủ quan của chúng ta. Họa sĩ Gauguin suốt một đời đi tìm những cái đẹp trên đảo Tahiti, suốt một đời săn đuổi những hình ảnh hoang vu, những thơ mộng của hòn đảo. Họa sĩ đã đến và đã sống ở đó để tạo nên những tác phẩm bất hủ. Nếu họa sĩ đến đó để vẽ đúng như một cái máy chụp hình thì chắc chắn ông đã thất bại. Và nếu cứ ngồi nhà mà muốn diễn tả cảnh trên đảo thì chắc chắn cũng khó lòng thành công. Sự tự do của nghệ sĩ cũng có giới hạn. Vì nghệ sĩ không phải là Thượng Đế. Tất cả chất liệu để xây dựng tác phẩm đều do thiên nhiên, tạo vật cung cấp. Chúng ta chỉ có việc nhận lấy để hoàn thành công việc với mọi thứ tư tưởng trừu tượng, với mọi tưởng tượng.

Giữa nghệ thuật hội họa và thực tế vẫn luôn luôn có sự liên hệ. Họa sĩ không thể xóa bỏ đến gốc rễ mọi thứ trong vũ trụ, thiên nhiên để tạo ra một cái mới. Và chắc chắn không ai nghĩ tới việc đó, vì chính một bức họa cũng đã là một thực thể, vật chất. Hiện nay trong giới hội họa có những sự tranh luận gắt gao giữa hai phe phái. Một bên chủ trương muốn diễn đạt tư tưởng trong một tác phẩm hội họa cần phải có những hình thể thông thường, cụ thể, mọi người có thể nhận được, ví dụ : muốn diễn tả một tâm trạng buồn rầu thì phải diễn tả qua một con người, hay một cảnh vật nào đó v.v... Nhưng con người mà nghệ sĩ mượn để diễn tả tâm trạng mình phải là một con người thường như mọi người (không phải là một quái thai ba đầu, sáu mắt), qua cái hình ảnh con người đó, nghệ sĩ phải làm thế nào cho người thưởng thức tranh thấy được cái tâm trạng buồn rầu.

Một phái chủ trương rằng : diễn tả một trạng thái tâm hồn, một tư tưởng là những thứ trừu tượng, thì tốt hơn hết là dùng những đường nét, hình thể không nói lên một hình ảnh nào giống với thiên nhiên (hình thể không hình ảnh). Trong bức họa người xem không cần phải thấy cây cối, nhà cửa, con người, nhưng chỉ nhận thấy một mớ màu sắc, đường nét. Và qua những thứ đó sẽ nhận thấy một tâm trạng buồn rầu mà họa sĩ muốn diễn tả. Hai phái đó, phái nào có lý hơn. Thực khó mà quyết định nhưng chúng ta thử tìm hiểu trong mỗi phái đã suy luận như thế nào khi chủ trương như vậy.

Phái thứ nhất, chủ trương phải mượn hình ảnh của thiên nhiên của cuộc đời để diễn đạt nhưng điều mình muốn diễn tả. Chủ trương như vậy là họ đã căn cứ vào cái nhìn của thị giác để đi từ cái vỏ vật chất bên ngoài tới các phần trừu tượng bên trong.

Phái thứ hai chủ trương không cần đến hình ảnh thiên nhiên vì căn cứ vào cái nhìn của tâm hồn, của bên trong tư tưởng. Họ mong muốn đi trực tiếp từ cái phần trừu tượng vô hình đến tư tưởng của người thưởng thức.

Khi xem một bức tranh của nhà danh họa Picasso, dưới bức họa một dòng chữ chú thích : "Người đàn bà mặc áo xanh ngồi trên ghế bành", Christian Zervos đã có thêm lời phê bình như sau : "Quái vật, người ta đã bảo như vậy, quái vật rất có thể, nhưng đẹp một cách kinh khủng". Tôi thấy bức tranh tuy vậy vẫn căn cứ vào hình ảnh của thiên nhiên để biến đổi theo ý muốn, vì trong đó người xem tranh có thể nhận thấy mơ hồ hình ảnh một người đàn bà (dù không có mũi, vừa quay nghiêng vừa nhìn thẳng) mặc áo xanh với chiếc ghế bành. Khi sáng tác bức họa, Picasso đi từ cái nhìn bên trong, cái nhìn của tâm hồn để diễn tả. Nhưng người xem tranh vẫn phải dùng thị giác để thu nhận cái nhìn bằng tâm hồn của Picasso. May mắn ra mà thu nhận được thì cũng phải xây dựng lại bằng tưởng tượng một hình ảnh

quen thuộc của thị giác. Nghĩa là sáng tác về hội họa dù là trừu tượng hay hữu hình cũng phải dùng đến thị giác và vận dụng đến cái nhìn của tâm hồn. Con mắt là một tên gác cửa. Nó làm được việc hay không là do tâm hồn huấn luyện cho nó, nếu không, bất cứ một người khách nào tới nó cũng sẽ chấp nhận.



Young Girl in an Armchair - Picasso

Họa sĩ sáng tác không cần đến các màu sắc mà chỉ dùng đen trắng để diễn tả, thì có lẽ sự lệ thuộc vào vật chất sẽ giảm bớt đi một phần nào. Có thể thu gọn một hình thể và một tâm hồn vào nét bút chì như Matisse đã làm. Sự giản dị hóa lối vẽ không phải là mục đích của nghệ thuật, nhiều khi nó chỉ là một phương tiện để giúp cho thị giác nhận thức dễ dàng, mau chóng. Nhưng đơn giản hóa trong nghệ thuật hội họa cũng có giới hạn. Không phải chỉ vẽ đen trắng, hay là dùng rất ít nét (đơn giản hóa sự vật đến một mức cùng) là họa sĩ có thể diễn đạt dễ dàng. Họa sĩ cũng không phải là một tên đầu bếp khéo cần phải nhớ những công thức pha màu thật cẩn thận để đánh thành những nước sốt đỏ, sốt xanh. Rồi cứ thế phết lên tác phẩm để tạo nên những cân đối hòa hợp về màu sắc theo mốt của một thời đại, mà chẳng diễn tả nổi một cái gì.

Cho rằng lối vẽ trừu tượng là một cách đơn giản hóa sự vật là nhầm. Không phải chỉ có bóng tối và ánh sáng mới tạo nên được bề sâu và bề dày của mọi vật. Những đường nét không, cũng gợi cho ta cảm thấy bề sâu, bề dày của sự vật. Những hình thể, mầu sắc ở trong một bức họa, không cốt để đánh lừa con mắt, mà chỉ cốt gợi cho trí tưởng tượng của người xem tranh được phong phú hơn và đúng với mức mong muốn của nghệ sĩ.

Hồi nhỏ tôi đã nghe câu chuyện : một họa sĩ vào trọ ở khách sạn, khi đã hết tiền bèn vẽ vào tường một cái va-ly, rồi gọi ông chủ khách sạn đến chỉ cho ông ta. Ông chủ tưởng là chiếc va-ly thật, nên để cho họa sĩ gửi lại. Va-ly vẽ mà tưởng là va-ly thật thì kể cũng tài tình. Nhưng như vậy có phải chăng là nghệ thuật ? Theo tôi tưởng, đúng hơn nên gọi là ảo thuật.

Nói đến nghệ thuật là nói đến sáng tạo. Sáng tạo không phải là chép lại sự vật, bắt chước đúng như thiên nhiên, vì bắt chước là nghĩ đến chuyện "làm giả". Làm bạc giả, làm rượu giả, thuốc giả hay giả thiên nhiên thì cũng vậy. Tác phẩm hội họa nào cũng bắt buộc phải gồm có một phần rút ở sự thực và phần lý tưởng. Vậy, cái phần thực ở hội họa là gì ? Thí dụ một bức họa vẽ một người. Sự thực ở đây không phải là con người bằng xương bằng thịt mà chỉ là hình ảnh của con người toàn vẹn. Nghĩa là khi họa sĩ nhìn một người nhận lấy cảm xúc do con người đưa lại, cộng thêm vào đó phản ứng của tâm hồn mình, tư tưởng mình. Đó là cái thực, một cái thực chủ quan. Cái phần thứ hai là phần lý tưởng. Khi đã

thu nhận được cái phần thực của chủ quan mình thì trí tưởng tượng của nghệ sĩ nương theo đấy làm điểm khởi hành để xây dựng, và thực hiện một ý niệm, một lý tưởng mong muốn. Bởi vậy những ai nghĩ rằng sáng tác một bức họa theo lối trừu tượng, không cần đến cái thực, bất chấp cả thiên nhiên, tạo vật là nhầm lẫn. Không phải với một số mầu sắc rực rỡ, với một số dụng cụ đầy đủ và với một đầu óc trống rỗng là có thể tạo được một tác phẩm trừu tượng. Một bức họa (nếu có thể gọi được như vậy) bôi bác trong trường hợp như vậy chỉ có giá trị ngang với lá bùa của một pháp sư.

Sáng tác theo lối trừu tượng không phải là tách rời trái đất, cuộc sống của nhân loại để nhảy lên thượng tầng tĩnh khí mà làm công việc nghệ thuật. Nghệ sĩ chân chính bao giờ cũng không quên nguồn gốc mình trên mặt trái đất. Sở dĩ họ có tạo ra một thế giới mới lạ, thì thế giới đó cũng bắt nguồn ở thế giới hiện tại họ đang sống. Những nhân vật dù có kỳ quái đến đâu do sức tưởng tượng của họ cũng không phải là những bóng hình hoàn toàn trừu tượng. Những nhân vật quái đản như của Chirico hay của Picasso cùng vẫn mang nặng hình ảnh của muôn loài trên trái đất. Những nhân vật đó, nghệ sĩ đã phải nuôi dưỡng bằng chính sự sống của mình, nhào nặn trong một thực thể vật chất. Họ chẳng bao giờ có tư tưởng quá điên rồ là cạnh tranh với Thượng Đế để phá sản trong nghệ thuật. Làm thế nào cho mình có một quyền năng như Thượng Đế, để kéo ở quãng trống không ra một thực thể vật chất, một hình thể, một mầu sắc hay một tư tưởng ? Giỏi lắm, thì họa sĩ cũng chỉ có thể đọ tài với chính cái thế giới mà họ đang sống và thêm cho nó những nhân vật mới lạ, gợi ý cho nó một sinh hoạt lý tưởng, dùng cái của nó sẵn có, mà trả lại cho nó sau khi đã được biến đổi. Ở trong thế giới mới do họa sĩ tạo ra, các nhân vật kỳ dị mà họa sĩ thả vào đấy dù có được một số người đời hoan nghênh tới đâu, thì bao giờ cũng chỉ là "những mẫu mực để thí nghiệm". Tác phẩm bao giờ cũng để lại những dấu vết bất lực và cô độc cho kẻ sáng tạo.

1957

THẾ GIỚI CỦA HỘI HỌA

Nhìn cái cây trong bức tranh vẽ về phong cảnh, có người bảo : không giống cái cây thật một tí nào. Trong một bức vẽ tĩnh vật, có người cũng bảo : cam gì mà lạ thế, không giống. Đứng trước một bức họa vẽ chân dung của một người quen biết, người ta bảo : không phải ông X…, họa sĩ vẽ không giống ông X... Những câu phê bình đó, luôn luôn nghe thấy, trong các phòng triển lãm về hội họa.

Trong vở kịch, có vai hành khất, nếu đạo diễn đi tìm một ông ăn mày chuyên nghiệp để đưa ông ta lên sân khấu, chắc chắn là ông ta không thể nào đóng đúng vai ăn mày bằng một nghệ sĩ của sân khấu.

Và trong một cuốn tiểu thuyết, nhân vật chính là một tay tư bản, thì tiểu thuyết gia không thể nào đi theo một ông tư bản, để rồi hễ ông ta nói câu nào ghi ngay câu ấy, ông ta có cử chỉ hành động gì đều nhất nhất ghi chép hết. Đành rằng trong công việc nghệ thuật, chúng ta không thể xa rời thực tế. Chúng ta không thể bịa đặt, tưởng tượng không căn cứ. Song nghĩ cho cùng thì cái thực trong nghệ thuật, chỉ là điểm khởi hành. Cái thực của hội họa không thể đem so sánh với cái thực của thế giới bên ngoài bức họa. Cái cây họa sĩ vẽ trong tranh, không bao giờ có thể sinh hoa trổ trái để cho chúng ta hưởng. Nó đứng vững vàng trong bức họa nhờ những luật lệ riêng biệt về cân đối, hòa hợp mà chính tác giả của họa phẩm đã tạo nên. Nó không đòi hỏi khí trời và màu mỡ, nó chỉ cầu xin một chút nghệ thuật của họa sĩ, để đủ sức sống ở trong tác phẩm. Từ ngoài cuộc đời, nhảy vào nằm trong bức họa, vai trò của nó đã thay đổi. Tạo hóa không có quyền hành gì về nó nữa. Ông trời của nó là họa sĩ, vì họa sĩ đã sáng tạo ra nó, cho nó một kiếp sống. Kiếp sống mới đó thuộc thế giới của hội họa, của nghệ thuật.

Thế giới của hội họa, có ngôn ngữ riêng của nó. Nếu người thưởng ngoạn cần có một sự am hiểu tối thiểu, thì không có lý do nào mà họa sĩ lại không hiểu biết một tý gì về ngôn ngữ trong thế giới của mình. Để rồi trách người xem tranh là không biết thưởng ngoạn. Trong bức tranh, họa sĩ vẽ một con

đường ngoằn ngoèo, tất nhiên họa sĩ không muốn thay mặt sở công chính, đắp cho chúng ta một con đường mới, để chúng ta có thể lái xe đi trên đó. Nó chỉ là hình ảnh của trăm nghìn con đường khác và hình ảnh đó sẽ gợi cho chúng ta những hình ảnh khác nữa. Chỉ toàn là hình ảnh đuổi theo nhau, dìu chúng ta vào những mộng ảo xa xôi, gợi cho chúng ta những kỷ niệm đã từ lâu ủ kín, phai mờ. Hoặc có khi kéo giật chúng ta về với những hiện tại trắng trợn đau xót, tuy chúng ta từng sống trong đó mà có thể chưa hề bao giờ biết đến. Đứng trước một cái cây, một con đường, họa sĩ nhận thấy "cảnh đẹp" vội vàng đặt giá để vẽ. Bụng nghĩ thầm "cảnh đẹp" quá chỉ sợ mình không ghi lại nổi. Nhìn lên ngọn cây, cành lá, thấy mặt trời đã dần xế bóng, họa sĩ lo lắng, vội vã nhanh tay bút để thu lấy những tia sáng cuối cùng. Và rồi đến lúc ngừng bút, ngắm lại họa phẩm của mình. Đường nét thật óng chuốt, ánh sáng đúng, màu sắc rực rỡ, tươi vui. Cảnh vẽ mười phần giống hệt như cảnh thực. Nhìn vào bức họa, người ta có cảm tưởng như mình có thể đi trên con đường, ngồi nghỉ mát dưới bóng cây đó. Họa sĩ tự bằng lòng mình, bằng lòng bức tranh. Bức tranh được lồng trong một cái khung lộng lẫy, đắt tiền và được treo trong một gian phòng triển lãm có đầy đủ nhân vật tai mắt đến khánh thành khai mạc. Có người mua bức tranh đó, về treo trịnh trọng ở một khoảng tường đẹp nhất nơi gian phòng tiếp khách. Bức tranh đã làm tăng vẻ đẹp của gian phòng, của các bộ bàn ghế. Chủ nhân đã hãnh diện mà khoe với bạn bè : "Bộ "sa-long" của tôi mà thiếu bức tranh này thì thực là hỏng". Ông ta nói đúng, bộ bàn ghế đã nhờ bức tranh mà nổi hơn, và bức tranh cùng đã nhờ bộ bàn ghế mà "đẹp" hơn.

Sự thực, thì như thế nào ? Bức tranh đó có thể đã có một giá trị về trang trí ; nhưng giá trị cao quý nhất của nó là phần nghệ thuật đã thiếu hẳn. Nếu khi vẽ lại cảnh đẹp, họa sĩ chỉ chú ý đến phần thực của "cuộc đời thị giác", đã thu nhỏ cái cây, con đường của cảnh đẹp để dễ bề đóng khung chuyên chở, (như khi người ta đóng thùng một món hàng để gửi đi), thì họa sĩ đã tự biến mình thành cái máy chụp hình rồi.

Cái khung là những cái mốc ở biên giới, nó nhắc cho người xem tranh rằng : "Đến đây là thế giới của chúng tôi, xin đừng lầm lẫn với cái thế giới bên ngoài của các ngài". Vượt qua biên giới nào mà chả cần đến một số điều kiện cho cuộc du hành của mình. Vào một xứ lạ, chúng ta phải học tập ngôn ngữ của họ nếu muốn tìm hiểu xứ sở của họ. Chúng ta không thể bắt họ phải nói theo tiếng nói của chúng ta.

Bức tranh phong cảnh hiện thực máy móc, đầy tính chất trang trí chỉ là thế giới của cuộc đời thu nhỏ lại. Ngôn ngữ đó không phải là tiếng nói của nghệ thuật hội họa. Nó là ngôn ngữ của thứ "hội họa trang trí". Nếu không cũng chỉ là tiếng đàn, giọng hát đã thu vào đĩa nhựa.

1960

ĐƯỜNG NÉT VÀ MẦU SẮC

Khi bắt đầu học vẽ chúng ta được dạy để vẽ cho thật đúng sự vật. Thỏi than cầm trên tay vạch nét nhưng đồng thời cũng là cái thước để đo sự vật. Cái dây chì buông theo sức hút của trái đất để chỉ cho kẻ học vẽ khỏi lệch chiều hướng của sự vật. Con người ngồi làm mẫu được mổ xẻ phân chia ra từng ô, từng ngăn trên giấy trắng. Phải đúng hệt như một bộ máy mà những bánh răng cưa cài vào nhau không được suy chuyển một ly. Người ta còn cẩn thận chỉ dẫn thêm : con người do bao nhiêu khúc xương hợp lại, có bao nhiêu thớ thịt phủ lên. Khi đứng ra sao, lúc nằm ra sao. Còn biết bao nhiêu luật lệ và nguyên tắc. Tất cả những thứ ấy để làm gì ? Há chẳng phải có mục đích vẽ cho thật đúng sự vật ?

Người thụ giáo cố gắng nhập tâm những điều giảng dạy ấy. Và bước đầu học tập chỉ được sử dụng những đường nét để diễn đạt sự vật.

Nhưng với những nguyên tắc, luật lệ và những điều đã học được, người học vẽ đã sử dụng những đường nét ấy ra sao ?

Thật ra những hình vẽ lúc đầu chỉ mới ở trình độ *hình học*, nghĩa là cân đối, hợp lý đúng theo sự vật ở khía cạnh máy móc tầm thường. Một trăm đường thẳng kẻ bằng thước cũng trơ trẽn, khô khan y như nhau. Nhưng một trăm nét vạch thẳng bằng tay, không thể có hai đường giống nhau.

Một đường vẽ ở trình độ hình học không bao giờ có thể đẹp được, vì chỉ có đường mà không có nét.

Đường vẽ diễn tả một sự vật, nhưng nét vẽ diễn tả chính người đã vẽ ra sự vật đó. Picasso vẽ một trăm bức chân dung, những đường đều khác nhau, mọi bộ mặt đều khác nhau, nhưng nét vẽ vẫn là nét vẽ của Picasso. Một hình vẽ không thể đạt tới mức nghệ thuật nếu chỉ ở trình độ hình học. Và cũng không thể đạt tới mức nghệ thuật được nếu chỉ là thô kệch, man dại ; nó chỉ biểu dương cho sự vụng về, ngây ngô. Một hình vẽ đẹp phải là sự phối hợp giữa phần điêu luyện và phần hồn nhiên phóng túng. Một hình vẽ đẹp gồm cả đường lẫn nét tự do, phóng túng nhưng có chủ định, mềm mại nhưng chính xác, sắc bén nhưng không khô khan. Không thể có nghệ thuật trong một bức vẽ nếu hai phần đó tách rời nhau. Một đằng biểu dương một cách nhìn với lý luận, suy tính. Một đằng thì trinh bạch và phóng khoáng. Đó là sự liên kết giữa phần vật chất và phần tinh thần trong một hình vẽ. Đường vẽ diễn tả sự chuyển động một sự thực, nét vẽ diễn tả một tâm trạng, một thứ trừu tượng. Khuyết điểm chung của những kẻ cứ bám chặt lấy những luật lệ và nguyên tắc : đường vẽ thì có đúng, nhưng nét vẽ thì không linh hoạt tự do.

Luật lệ, nguyên tắc buộc người học phải vẽ cho đúng sự vật nhưng khi sáng tác thì người đó sẽ nhận thấy thật là thiếu sót nếu chỉ dựa vào những luật lệ và nguyên tắc đã học được Theo đúng những điều đã học được, khi vẽ một cái cây, muốn cho đúng, phải tỉa từng cái lá, cái cành. Nhưng sự thực đâu có cần phải đếm đủ từng cái lá, từng cái cành mới nhận ra được cái cây !

Một người quay nghiêng mặt, chúng ta chỉ thấy một con mắt ; nhưng sự thực con người ấy đâu có phải chỉ có một mắt. Và như vậy cái luật vẽ đúng với sự vật sẽ phải thay đổi.

Họa sĩ Courbet, khi vẽ một đống gỗ, không hề nghĩ đó là một đống gỗ mà chỉ coi như một mảng màu sắc. Kinh nghiệm cho biết rằng : kiến thức khoa học làm cho chúng ta vẽ theo lý luận hơn là theo cảm xúc. Song sự vật mà ta trông thấy đâu phải hoàn toàn chỉ riêng một mình thị giác làm cho trông thấy được. Đang trong giấc ngủ bỗng giật mình thức dậy ta trông thấy gì ? Chúng ta chỉ trông thấy khi chúng ta nhận biết được vật đó và chúng ta chỉ nhận biết khi chúng ta có một ý niệm về vật đó. Chúng ta sẽ bảo đây là cánh đồng, đó là hồ nước và đằng xa là lùm cây. Và như vậy thì sự trông thấy sự vật không phải chỉ riêng ở cái vẻ bề ngoài của nó.

Nghệ thuật hội họa phải chứng kiến sự tranh đấu không ngừng giữa hình ảnh bề ngoài của sự vật và cái thực của chính sự vật đó. Những bức tranh không có giá trị nghệ thuật thường là những bức tranh mà người ta thấy những đường nét bị tô mầu sắc hoặc những mầu sắc không tạo nên được đường nét, hình khối. Cái thực của mọi vật hoặc là được đường nét công nhận, hoặc là bị màu sắc chối bỏ, không thể chỉ có cái hình ảnh thuần túy và cái vẻ bề ngoài đứng một mình đơn độc. Mầu sắc của một ống sơn xanh hay sơn đỏ khi còn nằm trên bảng màu đang còn trong trạng thái hóa chất. Những mầu sắc ấy khi được tô lên bức họa là tư tưởng vì đã được biến thể bởi nghệ sĩ. Một họa phẩm đạt được tới mức nghệ thuật khi họa sĩ đã nắm được nguyên tắc chính yếu này : sự gạn lọc mầu sắc, gạt bỏ từ chối mọi ước lệ thông thường và trả lại sự thuần khiết ban đầu của nó (màu sắc).

Màu đỏ không phải chỉ dùng để tượng trưng cho sự vui vẻ. Cũng như màu đen không phải chỉ để tượng trưng cho sự tang tóc. Màu đỏ ở những xác pháo ngày Tết có thể nhắc nhở một niềm vui mừng, nhưng cũng màu đỏ ấy sơn trên một cỗ áo quan, tất nhiên không phải để biểu lộ một sự vui vẻ. Con mắt của họa sĩ là một cái lọc nhưng đồng thời cũng là một cái tam lăng kính phân tích và kéo dài cảm xúc về mầu sắc. Chúng ta nhìn mầu sắc không chắc gì đã đúng với sự thật của các mầu sắc ấy. Chúng ta chỉ nhìn theo sự hiểu biết. Khi đem một tờ giấy trắng từ ngoài sáng vào trong tối, bao giờ nó cũng vẫn là tờ giấy trắng. Chúng ta trông thấy nó trắng, đầu tiên chúng ta bôi một mảng sơn trắng lên, và nhận thấy

vẽ màu trắng như thế không có gì giống tờ giấy cả. Sự thật thì cái màu mà ta tưởng là trắng có thể là vàng thật nhạt hay tím thật nhạt, tùy theo thời gian và chiều ánh sáng. Có họa sĩ vẽ một bức họa toàn là những đồ vật có một màu trắng. Một vài quyển sách giấy trắng, đặt trên một cái khăn bàn vải trắng và một ít bông huệ trắng. Họa sĩ cố diễn tả cho mỗi vật có một màu trắng riêng biệt của nó.

Người xem tranh sẽ ngạc nhiên khi thấy trong tranh không phải chỉ có toàn màu trắng và suy nghĩ : sao chỗ này lại hơi tím, chỗ kia hơi xanh, và nhất định là cái khăn bàn trắng kia, theo mắt mình trông thấy, không hề có những vết tím nhạt như họa sĩ đã vẽ. Họa sĩ lý luận rằng : bóng tối của một vật màu trắng là tím nhạt.

Vẽ một bức tranh nếu không phải là làm công việc chụp ảnh một sự thực thì cũng không phải chỉ là để giãi bầy cảm xúc của riêng mình. Cái điều chính là làm công việc khám phá những khía cạnh ẩn kín của sự vật và trình bày nó dưới những chiều ánh sáng mới lạ của cảm xúc ; và như vậy họa sĩ chỉ cần xây dựng những nét lớn, nét chính của cái thế giới mới do mình tạo ra. Các thế giới đó tuy chỉ ở trong khuôn khổ của một bình diện hai chiều nhưng họa sĩ phải gợi cho người xem cảm thấy chiều thứ ba của sự vật. Có như vậy thì sự vật do họa sĩ trình bầy cho chúng ta thấy mới được đầy đủ và phong phú.

Sau khi đã tóm thâu được kỹ thuật và nguyên tắc về đường nét, mầu sắc, có người cho rằng như thế là đầy đủ và yên trí để làm công việc hội họa. Kể ra khi mới bước chân vào nghề, những người mới học vẽ thấy mình cũng vẽ được một bức tranh đẹp : mầu sắc điều hòa, đường nét cân đối. Và sung sướng mà nhận thấy mình vẽ thật ra không đến nỗi khó như mình tưởng : nhất là khi người ấy lại được một họa sư chỉ bảo cho một ít mánh khóe, một chút sảo điệu. Và nếu lại dám bắt chước đám mây của một họa sĩ này, cái cây của một họa sĩ khác và hồ nước của một họa sĩ thứ ba thì chắc chắn là sẽ tiến tới một bức tranh coi được. Một ngày kia bức tranh được lồng vào một cái khung lộng lẫy và nằm trong một gian phòng triển lãm. Có người sẽ lầm về giá trị của bức tranh ấy, nhưng không phải tất cả mọi người cũng đều có thể lầm như vậy. Tôi đã gặp rất nhiều người học vẽ, ngồi trước cảnh vật hết sức chú ý và say mê để ghi chép đến nỗi quên cả nhìn cảnh vật. Họ không rỗi rãi để nhìn cảnh vật vì họ quá bận trong việc ghi chép. Những người này, nếu lấy sự vẽ làm một thú tiêu khiển, hoặc là một thú giải trí sau khi đã làm việc mệt nhọc thì chắc chắn họ là những con người sung sướng. Nhưng nếu muốn thành những kẻ hành nghề hẳn hoi thì thực đáng buồn cho họ : họ sẽ khổ sở vì chọn lầm nghề. Ban đầu, mới bước chân vào địa hạt văn nghệ thực quả thấy có vẻ dễ dàng. Người ta rất có thể tạo ra một số bản nhạc vui tai sau khi đã chịu khó học tập những nguyên tắc, luật lệ của âm nhạc. Người ta cũng rất có thể nặn thành những bức tượng coi được, xinh xắn nếu đã học qua về điêu khắc. Còn về văn chương, ai cũng có thể viết được miễn là đã chịu đọc nhiều, và biết bắt chước lối hành văn cho giỏi. Tất cả những sản phẩm đó, hoặc một bức tranh vui mắt, một bản đàn êm tai, một bức tượng xinh xắn, hay một cuốn tiểu thuyết đọc để giết thì giờ thì cũng vẫn chẳng là cái gì cả. Làm công việc hội họa mà chỉ bó tròn, thu hẹp ở trong phạm vi kỹ thuật, nguyên tắc là tự hạn chế, kìm hãm mình ở trong vai trò của một người thợ, của một văn công. Muốn tiến xa hơn và sâu hơn trong địa hạt nghệ thuật ta cũng không thể chỉ đứng riêng rẽ trong phạm vi hội họa mà tìm được đường lối. Tất cả các bộ môn văn nghệ đều bổ khuyết cho nhau, phải nương tựa vào nhau và tìm hiểu lẫn nhau. Hội họa mà không có âm nhạc là hội họa điếc ; âm nhạc không có hội họa là âm nhạc mù. Công việc nghệ thuật không thể giao phó cho một người thợ, dù người đó là một bác thợ giỏi. Một người thợ làm việc nhiều, suy nghĩ ít. Một nghệ sĩ suy nghĩ nhiều hơn làm việc. Có người hỏi một nhà văn rằng : "Tác phẩm của ông viết mất bao lâu mới xong ?". Nhà văn trả lời : "Tôi nghĩ trong sáu năm, viết trong sáu tháng, in trong sáu ngày". Sự suy luận soi sáng cho ta khám phá sự vật, nhận thức những liên quan với cái đẹp. Có người sẽ hỏi sự suy luận có thực là cần thiết hay không ? Vì từ trước đến nay, lý luận về cái đẹp, về nghệ thuật chẳng gây được một tý cảm hứng nào cho những người làm việc nghệ thuật. Tìm hiểu đâu có phải là sáng tạo. Phải chăng những nghệ sĩ chân chính vẫn thường bực mình vì triết học soi bói, phân tách công việc của

họ. Nếu khoa thẩm mỹ học là một phương pháp hoàn hảo có thể giúp ta thấu triệt và cắt nghĩa được bản chất tuyệt đối của cái đẹp, có thể khám phá hết những bí quyết của nghệ thuật, thì thật là một chuyện nên lo. Vì lúc ấy muốn sáng tác một họa phẩm cho đạt tới mức nghệ thuật chỉ cần theo một vài công thức như một dược sĩ pha thuốc hay một kỹ sư dựng đồ bản cho một chiếc máy vậy. Cái thắng lợi của các lý thuyết gia mà đến mức ấy không những đáng lo mà còn là một sự tai hại. Bởi vì lúc ấy nghệ thuật trở nên vô ích. Nhưng may mắn thay, chúng ta chưa đến nỗi phải nhận cái lo ấy. Vì tất cả những khoa học, những triết học, những sự tìm hiểu về cái đẹp, về nghệ thuật luôn luôn chỉ có thể ở giai đoạn tìm hiểu mà chắc chắn sẽ không bao giờ tới giai đoạn thấu triệt. Trong vấn đề triết học có nhiều lúc sự suy tưởng phải ngừng lại, vì sự suy luận luôn luôn bị giới hạn. Khối óc của chúng ta không phải là tất cả ; vũ trụ với những bí ẩn của nó, không phải chỉ lý luận suông là tạo ra được. Nhưng chúng ta sẽ mang tiếng là lười biếng nếu không suy tưởng cho đến mức không thể suy tưởng hơn được nữa để tìm hiểu những tính chất chính của nghệ thuật đã rút được do kinh nghiệm. Có như vậy thì những sự học hỏi về kỹ thuật của nhà trường mới thêm phần giá trị, và có như thế ta mới xứng đáng để làm nghệ thuật.

1958

HÌNH THỂ TRONG HỘI HỌA

Tất cả sự thật mà chúng ta trông thấy đều có một hình thể. Thị giác thu nhận hình thể sự vật, rồi truyền vào khối óc, tâm hồn nghệ sĩ. Vậy chúng ta thử theo rõi công việc thu nhận của thị giác đã diễn hành ra sao.

Thường thường chúng ta tưởng thị giác chỉ đưa lại có một hình ảnh ; nhưng thực ra chúng ta vẫn nhận được những hai hình ảnh. Người bình thường có hai con mắt, mỗi con mắt đưa lại một hình ảnh hơi khác nhau. Thí dụ trước mặt ta có một cái bàn, con mắt bên phải đưa lại *một* hình ảnh của cái bàn nhìn ở phía bên phải ; và con mắt phía bên trái đưa lại *một* hình ảnh của cái bàn ở phía bên trái. Nếu chỉ lấy một trong hai hình ảnh đó (khi nhắm một mắt lại) thì chúng ta sẽ không quan niệm nổi vị trí trong không gian của cái bàn, và cũng vì thế mà ta không trông thấy nổi bề sâu của nó. Khối óc chúng ta nhận lấy cả hai hình ảnh đó và xây dựng nên một hình ảnh thứ ba hoàn hảo hơn, vì ngoài cái hình thể bình diện, hình ảnh mới được tạo nên còn làm cho ta nhận thấy bề thứ ba là bề dày, là cái khối của sự vật, và sự tương quan của nó với quãng không gian bao bọc nó. Thị giác chỉ làm công việc phản chiếu sự vật, cho nên hình ảnh thô sơ, thuần khiết của lúc ban đầu là *hình ảnh của thị giác* .

Sau khi thu nhận hình ảnh của thị giác, trí óc chúng ta đối chiếu, so sánh với những hình ảnh khác, với kinh nghiệm hiểu biết mà trí nhớ đã gom góp và ghi lại từ trước. Nhân đấy chúng ta nhận biết được sự vật. Hình ảnh thị giác vì vậy đã được khối óc, trí thông minh của chúng ta biến đổi thành một *hình ảnh của lý trí, của nhận thức*. Hình ảnh của lý trí được tình cảm của chúng ta góp phần phê phán : ưa thích, ghét bỏ hay sợ hãi v.v... Ảnh hưởng của những trạng thái về tâm lý, hoặc sinh lý biến đổi tùy theo hoàn cảnh không gian hay thời gian. Và đó là *hình ảnh của cảm xúc* .

Cả ba loại hình ảnh ấy đều cần thiết cho việc sáng tác của nghệ sĩ cũng như cho hết thảy mọi người.

Con người khi còn ở thời kỳ nguyên thủy, những con người sống trong tình trạng xa cách nền văn minh, những con người ít kiến thức (như trẻ con), thường nhìn sự vật bằng hình ảnh thô sơ, đơn thuần của thị giác. Những người giàu tình cảm, những người có một năng lực trực giác bén nhạy, những người mà chúng ta gọi là mơ mộng thường nhìn sự vật theo hình ảnh của cảm xúc. Nhưng phần lớn, đa số trong chúng ta, thường vẫn quen nhìn sự vật theo nhận thức, hiểu biết của chúng ta. Nghĩa là nhìn theo hình ảnh của lý trí : nhìn sự vật một cách thực tế, nhìn theo phía hữu ích, thực dụng.

Theo sự nhận xét chung ở địa hạt nghệ thuật hội họa, nhiều quan niệm đã được đưa ra khác nhau nếu không nói là chống đối nhau.

Có những quan niệm cho rằng sự vật mà nhìn theo hình ảnh đơn thuần của thị giác thì chỉ nắm được vẻ ngoài của sự vật, không đi sâu được vào lòng sự vật. Vì thế không thể tìm thấy chân lý của sự vật. Họ chủ trương mổ xẻ phân tích sự vật, dùng phương pháp suy diễn đi từ phần bên trong đi ra. Họ đả kích cái nhìn của thị giác là quá thô sơ, hời hợt. Họ chê cái nhìn của cảm xúc là bóp méo bản thể sự vật, là tô nhuộm sự vật. Con đường do họ vạch ra là thứ nghệ thuật khoa học hóa.

Quan niệm bảo vệ cho cái nhìn của cảm xúc thì nhận định rằng : hình ảnh của lý trí nô lệ cho sự vật là máy móc, mổ xẻ phân tích sự vật là hành hạ, là giết chết sự vật. Nhìn như vậy là nông cạn, là cái nhìn cận thị. Còn cái nhìn của thị giác họ cho là giả tạo, vô nghĩa và khách quan nên họ đã mở một lối thoát bằng siêu hình, trừu tượng, bằng cách phá vỡ tan hoang hình thể sự vật để đi đến chỗ hình thể chỉ cốt diễn tả cảm xúc.

Khi trông thấy một quả cam, chúng ta biết ngay là một thứ trái cây ngon ngọt. Nhìn về mặt thực dụng của nó, chúng ta nghĩ ngay đến chuyện dùng để ăn. Trông thấy nước, chúng ta nghĩ ngay chuyện dùng để uống. Và để tiện việc cho trí nhớ chúng ta gán ngay cho mỗi vật một màu sắc nhất định. Cho nên khi tưởng nghĩ đến trái cam là ta nghĩ đến màu vàng và hình tròn. Như thế là chúng ta giản dị hóa hình thể và màu sắc của trái cam thành một hình thể tượng trưng.

Khi chúng ta đã có một "biểu tượng" về những sự vật quen thuộc như vậy, thì có nhìn sự vật chúng ta cũng chỉ nhìn qua, nhìn thoáng. Chúng ta có nhìn trái cam ở trước mặt thì chúng ta vẫn nhìn theo trái cam mà chúng ta hiểu biết. Vì thế có thể lầm tưởng rằng mọi trái cam đều không khác gì nhau. Nhưng thật ra thì không bao giờ chúng ta có thể tìm thấy hai trái cam giống y như nhau về hình thể.

Nếu muốn tìm được hình thể đơn thuần nhất, đúng nhất của một trái cam, nghĩa là cái "nguyên hình" của nó, thì chúng ta phải tạm quên định kiến của chúng ta về những trái cam. Chúng ta phải trở về nghiên cứu lại cái nhìn của thị giác. Hình thể của sự vật nhìn theo hình ảnh của thị giác sẽ đơn thuần, thanh khiết hơn. Vì như vậy nó được gạn lọc, tước bỏ khỏi những cái phần phức tạp, rườm rà không cần thiết cho việc sáng tác. Trái cam dưới chiều ánh sáng mới đó sẽ trần trụi nhưng không nghèo nàn. Lúc đó nó sẽ thuộc về thế giới hình thể của hội họa. Tuy không ăn được, nhưng có giá trị về đường nét. Sự đơn sơ, thuần khiết của nó không đưa đến sự giản dị, nó không phải là những hình thể tượng trưng hay những hình thể ký hiệu ; bởi vì nó sẽ nhận được sự vuốt ve của cảm xúc, sự hướng dẫn của trực giác, của bản năng.

Hình thể đứng đơn độc chỉ là gợi ý, không thể nào cống hiến chân lý của sự vật. Chỉ có sự hiểu biết nông cạn về sự vật mới tưởng rằng hình thể tượng trưng xây dựng được sự thực chân lý. Chúng ta không thể nắm được chân lý trong một thế tĩnh. Chúng ta chỉ bắt gặp chân lý trong cuộc chuyển hành không ngừng của nó. Trong tác phẩm hội họa, phần trừu tượng là tư tưởng, là cảm xúc và phần cụ thể là màu sắc, là đường nét, là hình thể. Hai phần đó không thể nào tách rời nhau ! Nói rằng hình thể, màu sắc trên bức họa chứa đựng tư tưởng thì không đúng hẳn. Màu sắc, hình thể trong tác phẩm là chỗ cho tư tưởng bám víu, là các "mắc áo" cho tư tưởng. Tư tưởng ví như ánh sáng, ta chỉ trông thấy nó do từ sự vật, sự vật ngăn giữ và phản chiếu nó lại. Chúng ta không thể nhìn thấy một luồng ánh sáng, chiếu vào cõi không gian vô hình. Một hạt bụi có thể giữ ánh sáng lại hơn cả bầu trời vô tận. Khi ánh đèn trên sân khấu vừa bật sáng thì mọi người chú ý đến ánh sáng hơn là đồ đạc bày biện trên sân khấu. Ngược lại khi ánh đèn chiếu sáng trong căn phòng ta sống, thì ta không để ý đến ánh sáng, mà chỉ lưu ý đến căn phòng, đến đồ vật.

Cũng vậy, nếu trong một bức họa, hình thể được tô chuốt quá khéo léo, cầu kỳ cốt bắt chước cho đúng sự vật, làm giả sự vật, đánh lừa con mắt người thưởng ngoạn tức là chúng ta giới thiệu *sự vật bằng chính sự vật*. Hình thể trong một bức họa sẽ trở nên vô nghĩa nếu nó tách rời khỏi phần nội dung để đứng một mình riêng rẽ.

Một cô đào trẻ, khi đóng vai bà lão, tất phải hy sinh vẻ đẹp của mình. Vì cái đẹp chính là ở trong

khuôn khổ vở kịch, ở vai bà lão, chứ không phải trong hình ảnh của một cô gái dậy thì. Trái lại tư tưởng mà đứng đơn độc không có hình thể để bám víu thì cũng chỉ là tư tưởng suông. Tư tưởng suông chưa phải là tác phẩm. Một tác phẩm hội họa phải bao gồm cả phần suy tưởng lẫn phần hành động. Hành động là phần của người thợ, nhưng cũng là của nghệ sĩ. Sáng tác một tác phẩm hội họa là chúng ta suy tưởng bằng khối óc nghệ sĩ, và hành động bằng bàn tay người thợ. Chúng ta không thể chối cải được trong một tác phẩm hội họa có cả phần sáng tạo lẫn phần chế tạo. Đứng ở hiện tại chúng ta không thể có một ý niệm, một hiểu biết rõ ràng về một tác phẩm ở tương lai. Khi họa sĩ chưa bắt tay hành động thì tư tưởng, ý định chỉ hoạt động ở quãng trống không, tưởng tượng bao giờ cũng đẹp. Nhưng chỉ khi nào họa sĩ đã vẽ nét bút đầu tiên, đã bôi một mảng màu căn bản, lúc ấy tư tưởng và tưởng tượng mới bám vào đấy, nương theo đấy mà thành hình. Màu sắc, đường nét, âm thanh, vần điệu sẽ kêu gọi nhau, cứ như vậy cho đến khi hoàn thành tác phẩm.

Một tác phẩm là do ngẫu phát, ngẫu sinh, không hề định trước. Thi sĩ làm sao biết trước trong bài thơ sắp làm sẽ có bao nhiêu chữ, bao nhiêu vần. Trong trường hợp sáng tác có khi những cái *sẽ làm xong* còn đẹp hơn, thành công hơn, vượt hơn cả những cái *đã định làm* . Có thể nói là bất ngờ, là ngẫu hứng nhưng đồng thời nó cũng là kết quả của một sự biết lựa chọn. Cũng vì cớ ấy mà những bức tranh "chép lại" không còn có giá trị của nguyên bản, vì ở trường hợp ấy, mọi hành động, mọi cử chỉ của kẻ sao chép đã bị đo lường, đóng khung trong một hành động máy móc được định sẵn. Tác phẩm nghệ thuật là kết quả của sáng tạo vì vậy nó gạt bỏ mọi tính toán, mọi xếp đặt từ trước. Và nếu sự bất ngờ, sự ngẫu phát được công nhận tức là chúng ta không chối bỏ cái phần của trực giác.

1958

ĐỜI SỐNG CỦA ĐỒ VẬT TRONG TRANH

Xưởng vẽ tôi có một khung cửa rộng từ trên lầu cao mở ngay ra đường phố. Những lúc rảnh việc tôi thường ngồi nhìn người qua lại.

Một buổi chiều vào quãng gần ngày rằm tháng bảy có một chiếc xe ba bánh đi qua. Trên xe chất đầy những đồ hàng mã ; thôi thì đủ thứ nào nồi niêu, nào bát đĩa, rương hòm, lại thêm một chiếc xe đạp và một cô hình nhân. Lũ trẻ con từ hai bên đường ùa chạy theo, cười reo thích thú.

Nhìn thấy những đồ vật giả ấy, tự nhiên tôi phải bật cười theo lũ trẻ.

Chiếc xe đã đi khỏi, song những đồ hàng mã đó vẫn cứ làm bận tâm tôi mãi. Tôi tự hỏi sao lại buồn cười khi trông thấy những đồ giả đó ?

Phải chăng do sự sao chép vụng về của chúng so với đồ thật, hay cái cười của tôi là một cái cười tinh ranh vì đã tượng tượng đến một người sẽ ngã lăn quay khi trèo lên chiếc xe giả ấy, hoặc tôi đã hình dung một bộ mặt ngây ngô khi cố mở chiếc rương không có bản lề ? Không phải như vậy. Tôi biết là tôi đã cười một cách hồn nhiên và vui thích như lũ trẻ, như bất cứ một người nào trong hoàn cảnh đó.

Dù thế nào đi nữa, tôi không cần biết ; bởi tôi đã có được một cái nhìn mới lạ, do các đồ mã ấy đem lại.

Một đồ vật thật chẳng bao giờ làm tôi chú ý bằng những cái nồi, cái bát, cái rương hàng mã đó.

Một cái rương giả đối với cái rương thật là cả một biến cố, cả một sự ngạc nhiên thay đổi từ cái nhìn của tôi đến cái biết của tôi.

Cái rương hàng mã ấy như bộ mặt lem luốc của một tên hề chạy ra sân khấu, nó buồn cười làm sao. Người ta không còn hiểu nó là cái gì nữa. Nó thực xa lạ với thói nhìn của mọi người và chính cái khác thường đó lôi kéo sự chú ý của mọi người.

Cái vẻ bình thường của sự vật thiên nhiên, của một con sông, một cái cây ít làm cho ai để ý đến

nữa.

Những hiểu biết về cái cây của chúng ta đã bắt đầu từ khi cắp sách đến trường học về môn thực vật học. Chúng ta nhìn trang sách vẽ một khúc cây cắt ngang, xẻ dọc chúng ta biết cái cây ăn ra sao, thở ra sao, đơm hoa kết trái ra sao ?

Đến một đứa bé con bây giờ cũng tự phụ là biết rõ một cái cây hơn bác nông phu thất học. Nhưng cái biết của nó chưa chắc đã giúp nó yêu cái cây bằng bác nông phu.

Cái học của chúng ta, cái kiến thức của chúng ta về thiên nhiên, sự vật thật cũng chẳng hơn gì đứa trẻ nhỏ.

Quá tin vào những hiểu biết, vào sự mổ xẻ phân tách máy móc, chúng ta tưởng mình đã thông suốt sự vật, nên chẳng để ý đến nó, và chẳng còn bao giờ "nhìn" thấy nó.

Một cái cây còn có gì là lạ. Nhắm mắt lại cũng có thể biết được. Người ta đã thuộc lòng. Nó trở nên quá quen thuộc, quá tầm thường chẳng ai thèm nhìn nó nữa.

Ở gốc cây đằng xa kia, có một chiếc xe đạp của ai đựng đó. Người ta sẽ chú ý hơn. Nó là một đề tài chính của thời cuộc. Khi mới nhìn thấy chiếc xe đạp đầu tiên, ông cha chúng ta cũng đã trố con mắt ngạc nhiên mà nhìn, như một sự dị thường. Nó là một con quái vật, là một ông thần, là cái gì mà các cụ chưa từng bao giờ trông thấy, nó chưa có cả một tên gọi.

Cái nhìn của các cụ thuở bấy giờ chắc chắn không giống với cái nhìn của chúng ta ngày nay về chiếc xe đạp.

Nay chiếc xe đạp đã hết thiêng, chẳng còn có gì để làm cho chúng ta xúc đông. Mỗi ngày chúng ta nhìn cả hàng ngàn vạn chiếc xe như thế, và rồi nếu nhớ lại, chúng ta chẳng nhìn, chẳng thấy một cái xe nào cả.

Chúng ta chỉ thấy và chỉ tìm những cái dị thường rất tầm thường như một tên mọi há hốc mồm trước cái máy hát.

Chúng ta đòi hỏi một trò phù thủy ở công việc nghệ thuật. Chúng ta dùng cái nhìn tò mò soi bói, cái nhìn của một thứ thông thái vô ích, như thế thì cái cây cũng chỉ còn là một bộ máy, không hơn không kém.

Cái cây "đích thực" không bao giờ hiện lên cho chúng ta nếu chúng ta không tìm cách thay đổi lối nhìn, thay đổi cái biết, những cái nhìn, cái biết của một suy luận cần có chứng minh.

Nhớ lại một câu chuyện đã qua. Thuở nhỏ tôi thường đi trên một quãng đường quê. Nơi đầu đường có một cây đa to, rễ quấn chằng chịt, rủ từ trên cành cao xuống đến mặt đất. Nơi các rễ cây sù sì ấy treo rất nhiều những "Ông bình vôi". Tôi cũng thường trông thấy những người dân quê đến gốc đa sì sụp van vái trước những "Ông bình vôi" ấy.

Rồi nhiều lần hễ đi qua đó tôi lại dừng bước ngắm nhìn những chiếc bình vôi lăn lóc ở dưới gốc cây, hay treo lủng lẳng trên cành. Tôi cố gắng quan sát, tìm hiểu xem nó có gì khác những bình vôi khác. Tôi nhìn mãi mà chẳng thấy gì khác lạ với chiếc bình mẹ tôi vẫn dùng để đựng vôi ăn trầu. Tôi để ý đến người lễ bái, thấy họ e dè kính cẩn đối với những chiếc bình vôi. Chắc chắn là họ không nhìn nó như những chiếc bình vôi ở nhà. Chắc chắn họ không nghĩ tới công dụng đựng vôi của nó. Đối với cái nhìn của họ nó đã là "Ông bình vôi".

Cái nhìn khác thường ấy đã thay đổi hết. Cái nhìn chiêm ngưỡng thuần túy đã khai trừ, thủ tiêu hết mọi tính chất hữu ích, đã gạn lọc hết những ý niệm thực tế về cái bình vôi, để nó trở thành cái gì trừu tượng hơn.

Nếu quả vậy họ đã thành công, những người dân quê vô học ấy quả là những nghệ sĩ. Sau nhiều lần qua lại nơi cây đa đó, tôi cũng đã tìm thấy cái nhìn mới lạ. Tôi không còn thấy đó là những cái bình vôi tầm thường nữa. Nếu ai đem vôi bỏ vào những chiếc bình ấy có lẽ tôi sẽ cho là vô lý. Cái khung cảnh đặc biệt và cái hoàn cảnh đặc biệt của những chiếc bình vôi ấy đã đem lại một cái gì mới lạ cho

tôi. Tôi vui thích với cái nhìn mới đó. Tuy nhiên, cái nhìn của tôi vẫn không hoàn toàn giống cái nhìn của những người dân quê.

Tôi ước mong tất cả những người thưởng ngoạn được biết, được nhìn những đồ vật trong bức họa bằng cái nhìn của người nông dân nhìn "Ông bình vôi", cái nhìn của một đứa bé nhìn chiếc diều giấy, và cái nhìn của người thi sĩ nhìn một ngôi sao sáng. Tôi mong hết thảy những người làm nghệ thuật đừng nhìn cái nhìn của một vị phú ông nhìn đám ruộng thẳng cánh cò bay, đừng nhìn cái nhìn của một nhà thiên văn nhìn những vì tinh tú.

Bao nhiêu lý thuyết và kỹ thuật, bao nhiêu thông thái của sách vở nhà trường còn phải có cuộc sống thật sự mới đổi thay được cái nhìn của chúng ta.

Chỉ có sự thay đổi cái nhìn và cái biết, người nghệ sĩ mới có thể thành công. Lúc đó một đồ vật, một cái máy hay một chiếc xe hơi cũng sẽ có được một đời sống, một chỗ đứng trong tranh của người nghệ sĩ.

Chúng ta sẽ chẳng còn lo lắng băn khoăn gì về đường lối, chúng ta sẽ vượt qua mọi đề tài về kỹ thuật. Cái nhìn đúng đắn sẽ giúp chúng ta tạo ra kỹ thuật, chúng ta sẽ biết phải làm thế nào để thực hiện cái phần cần thực hiện của một tác phẩm. Bởi vì hội họa không phải chỉ là sự đi tìm suông một "cách nhìn" mà còn phải tạo ra một cái gì nhìn thấy được.

Trong thời đại chúng ta, ở thế hệ này người nghệ sĩ Việt-nam thực sự đã sống trong một hoàn cảnh éo le. Cuộc tiếp xúc với thiên nhiên mới chỉ ở giai đoạn dở dang và cuộc làm quen với máy móc thì chưa đến nơi đến chốn.

Chúng ta ở hoàn cảnh khác hẳn những người nghệ sĩ Tây phương ; chúng ta chưa đến độ chán ngán và coi thường máy móc, để có thể trở về làm lành với tạo vật thiên nhiên và chúng ta cũng không còn giữ đủ ngây thơ chất phác để ngắm nhìn máy móc nữa.

Chúng ta cũng chẳng có thể phá lên cười như ông cha chúng ta khi nhìn chiếc xe đạp đầu tiên vụng về lăn trên mặt đường. Chúng ta cũng chẳng còn cái nhìn kính cẩn trước một cây đa treo chiếc bình vôi.

Chúng ta đã đảo ngược cái nhìn bởi cái biết rất giới hạn. Mọi người chỉ muốn biết và chẳng ai muốn tin. Lòng tin mà mất thì chính chúng ta cũng chẳng còn hiện hữu.

Nghệ thuật và lòng tin chỉ là một. Một lòng tin là đủ, nó không cần đến sự thông thái, không cần đến cả giác quan. Nó không cầu cứu đến chân lý, vì nó là chân lý. Công việc của chúng ta là làm cho cái chân lý đó nhập thể, tìm cho nó một cái xác để nó đầu thai làm cho sự vật sống trong nghệ thuật. Họa phẩm của chúng ta sẽ là dây ngũ sắc của người phù thủy.

Chúng ta sẽ cột trói thời gian và đóng đinh không gian bởi vì thế giới của một bức họa là thế giới không có sự trôi qua. Nó là một khoảnh khắc nhất định. Không có dĩ vãng và tương lai, chỉ có hiện tại rõ rệt. Bởi nó không có chỗ bắt đầu và nơi chấm dứt. Nó bao gồm toàn thể.

Chúng ta không cần đến sự dị thường do cái khác thường đưa tới. Nghệ sĩ không tìm kiếm sự dị thường ở những nơi "đồ mã" để làm cho mọi người chú ý. Cái dị thường mà chúng ta phải nhìn thấy, phải tìm kiếm không ở đâu xa lạ mà chính ở nơi những sự vật bình thường nhất. Công việc của chúng ta là trình bày và giới thiệu với người thưởng ngoạn cái phía cạnh khác thường mà chúng ta đã nhìn được ở những đồ vật tầm thường.

Giống như những người dân quê đã nhìn thấy ở một chiếc bình vôi. Không ai có thể bật lên tiếng cười khi đã nhìn thấy cái khía cạnh dị thường ở một hoàn cảnh khác thường của một chiếc bình vôi. Cũng như khi đứng trước một tác phẩm nghệ thuật. Lúc ấy chỉ còn có sự kính cẩn, say mê, trang nghiêm và yên lặng.

Sự khác thường ở những đồ hàng mã đã làm cho mọi người phì cười. Cái cười đó là của bản năng, không phải sự vui sướng của tâm hồn, trí tuệ. Sự dị thường trong trường hợp đó không thuộc về nghệ

thuật. Chúng ta chẳng bao giờ bật được tiếng cười trước một công trình nghệ thuật. Và nếu có gì xảy ra thì cũng chỉ là một niềm vui đưa chúng ta tới một thế giới suy tư và trầm lặng.

Tôi muốn một lần nữa, trở lại với chiếc bình vôi vì câu chuyện của nó chưa hết. Có một điều tôi thắc mắc mãi không thôi. Đành rằng đó chỉ là một chiếc bình bằng đất nung, để đựng vôi ăn trầu, nhưng từ đâu lại được lựa chọn để trở nên một thần tượng linh thiêng.

Tại sao lại không là một cái nồi, một cái ấm đun nước thay cho chiếc bình vôi ?

Tại sao lại phải là nó mà không là cái gì khác ? Phải một thời gian khá lâu tôi mới hiểu ra điều bí ẩn này.

Trong một viện bảo tàng ở miền bắc, tôi đã gặp lại "Ông bình vôi" của tôi trong một chiếc tủ kính. Trường hợp thật là ngẫu nhiên. Tôi không nhìn thấy nó như một chiếc bình vôi dùng vào việc ăn trầu ; tôi cũng không nhìn thấy nó như một "Ông bình vôi" treo ở cây đa.

Nó trở nên "đẹp" một cách lạ thường. Tôi xúc động trước hình khối tuyệt mỹ, những đường cong uyển chuyển ở chiếc quai xách, những đường tròn thanh khiết ở thân bình hòa hợp với màu sắc của một nước men sứ đạm bạc nhưng hết sức giàu sang.

Tôi quý mến nó không như một đồ vật mà là một cái gì thông cảm trực tiếp, vang vọng tới tâm hồn tôi. Tôi chiêm ngưỡng với một thỏa mãn ngoài sự ham muốn, ngoài mọi dục vọng.

Chủ thể và đối tượng đã nhập làm một và chỉ còn là một. Có thể cái bình vôi đã là một tác phẩm điêu khắc. Và tôi đã hiểu được sự lựa chọn của những người dân quê vô học. Một sự lựa chọn mà chính người lựa chọn cũng không hay biết và chẳng hề để ý tới. Chính lòng tin đã soi sáng cho sự lựa chọn và sự lựa chọn đã tìm được một thể xác thích hợp cho thần linh nhập thế.

Người nghệ sĩ Trung hoa thuở trước đã biết rõ điều đó hơn ai hết. Một lá cây, một ngọn cỏ hèn mọn đã trở thành một cái gì phi thường trong tranh của họ và làm cho ta xúc động ngây ngất. Họ bầu bạn với cỏ hoa để gây niềm thông cảm, họ trò chuyện với gió trăng để lắng nghe tâm sự và tìm niềm tin yêu để tạo ra tác phẩm.

Cái trí thức máy móc giới hạn sẽ chỉ mãi mãi bày đặt những vấn đề, dập tắt niềm vui, phá tan lòng tin, để dễ bề thủ tiêu nghệ thuật, và để đánh tráo cho chúng ta những thứ hàng giả, những thứ nghệ thuật xã hội hóa cùng những thứ nghệ thuật chính trị hóa, nghệ thuật tôn giáo hóa, nghệ thuật kinh tế hóa, nói chung là một thứ nghệ thuật trí thức hóa.

Tôi không biết phải nghĩ sao, nói sao về những thứ nghệ thuật đó ? Tôi chỉ biết nếu đòi hỏi một tiêu chuẩn cho nghệ thuật thì chỉ có thể là một niềm hoan lạc ngất ngây, nếu đòi hỏi cho nó một giá trị thì cái giá trị đó tùy theo nhóm người thưởng ngoạn.

Không thể có một thứ quần chúng thưởng ngoạn duy nhất ; bởi vì quần chúng là tư bản, là vô sản, là trí thức, là dân quê, là nhóm người đạo đức, là nhóm người ăn chơi, là già, là trẻ, là trai, là gái... Nếu chúng ta từ khước cái phần siêu hình của cái đẹp thì kết quả chúng ta lại phải tìm đến cái khía cạnh tâm lý nghệ thuật như thế đó. Có lẽ người ta sẽ có một thứ tâm lý hỗn hợp cho nghệ thuật ? Đến mức đó thì người nghệ sĩ sẽ có một công thức để mà vẽ tranh ?

Tôi không tin như vậy.

1965

CUỘC PHIÊU LƯU CỦA HÌNH THỂ TRONG HỘI HỌA

So với mầu sắc thì hình thể trong hội họa đã chịu nhiều biến đổi quan trọng.

Trước hết, với quan điểm đơn giản nhất, vai trò của hình thể trong tranh là cố cho giống với thiên nhiên sự vật. Đó là loại hình thể đề tài. Trường hợp hình thể ở loại tranh *tả cảnh* của các paysagistes.

Gọi là hình thể đề tài, vì nó sao chép đúng sự thật thiên nhiên, nó sao chép lại cả ý nghĩa cùng vẻ thơ mộng sẵn có ở thiên nhiên sự vật (ở đề tài).

Những hình thể vẽ theo lối đó, là những hình thể đã có thật ở thiên nhiên, họa sĩ không thêm bớt chỉ mong ghi chép thật đúng. Giá trị của nó ràng buộc và lệ thuộc phong cảnh có thực như một tấm hình chụp cái xấu hay cái đẹp là tùy ở phong cảnh cho bức tranh. Ý nghĩa hoặc vẻ thơ mộng nào đó nhận thấy ở bức họa là ý nghĩa và là vẻ thơ mộng chính thực đã có từ trước, ở ngoài tác phẩm. Họa sĩ không sáng tạo mà lấy của thiên nhiên để đưa vào tranh.

Những bức vẽ chân dung *tả người* của các portraitistes cũng cùng một tinh thần trên (chỉ có đề tài thay đổi). Cái đẹp do từ người ngồi làm mẫu đẹp, (cái đẹp hiểu theo nghĩa thông thường người trong tranh đẹp chứ không phải bức tranh đẹp). Giá trị của bức họa là cái giá trị lệ thuộc vào người mẫu đẹp.

Ở hình thức loại tranh *kể truyện* , hình thể được sử dụng thay cho lời nói. Hình thể chỉ còn có tính chất của một thứ ký hiệu dùng để minh họa và giải thích câu chuyện, tự nó mất hết ý nghĩa nếu đem tách khỏi câu chuyện. Ở đây câu chuyện chi phối hình thể. (Trường hợp loại tranh tả về chiến trận, lịch sử, thần thoại có chủ đề).

Một vẻ đẹp trong thiên nhiên, một ý tưởng sẵn có hay một câu chuyện đã xảy ra được *vẽ* lại thật trung thành chỉ là ghi chép bằng hình thể, không phải là công việc của sáng tạo.

Vai trò của hình thể trong một bức tranh không những phải tạo ra một ý tứ nghệ thuật mà còn phải làm tròn công việc trang trí nữa. Sự trang trí ở đây không tách rời ý nghĩa của tác phẩm. Nó sẽ trở nên vô ích nếu làm sai lệch hoặc phá hủy ý nghĩa ở tác phẩm.

Cái đẹp không thể tách rời khỏi nội dung họa phẩm, và nếu có làm được thì nó sẽ trở nên vô nghĩa (trường hợp loại tranh trang trí).

Bắt đầu từ Cézanne hình thể trong hội họa bị tách rời khỏi đề tài. Ông là người đầu tiên đã nêu lên ý đó. Về sau được môn phái lập thể khai thác. Trước Cézanne hầu hết các họa phẩm thuộc loại hình thể đề tài. Sau Cézanne hình thể bắt đầu thoát ly thiên nhiên vươn tới những hình thể thuần túy (forme pure) có thể gọi là hình thức *hình thể hình thể* . Một thứ hình thể do họa sĩ tạo ra không dựa vào thiên nhiên. Cézanne nhận thấy hình thể mất một phần tự do nếu tùy thuộc vào thiên nhiên. Ông chủ trương giải phóng cho hình thể để trả lại tự do cho nó để nó được thuần khiết hơn. Nhưng tranh của ông còn cho thấy có nhiều do dự và lúng túng. Đáng lẽ giải thoát cho hình thể khỏi cái khung sự vật, thì ông lại đóng khung sự vật bằng hình thể. Matisse cũng cố làm cho hình thể thuần khiết hơn. Nhưng bằng đường lối khác. Ông nói : "Cô đặc ý nghĩ của một vật thể bằng cách gạn lọc để giữ lại những đường nét chính yếu và cần thiết".

Rất nhiều người đã hiểu lầm Cézanne, nên kết luận : "Hình thể thuần khiết của một trái táo là hình tròn và hình thể thuần khiết của một chiếc lá là hình thoi".

Sự thực đâu phải như vậy. Hình thể trong hội họa không dùng như một ký hiệu (signe) hay biểu tượng (symbole) cho một đồ vật, một ý nghĩa.

Con đường đi tìm một ý nghĩa nếu không phải từ cái vỏ bên ngoài của sự vật, thì cũng không hẳn từ bên trong sự vật mà ra. Nó là sự bao gồm toàn thể không gian bao quanh sự vật ; không thể là một mảnh vỡ của sự vật. Gạn lọc hình thể sự vật, không phải là giản dị hoá các đường nét hay tìm cách phá vỡ sự vật để nhặt lấy một mảnh nhỏ nhất.

Hình thể thuần khiết và chân thật nhất của sự vật đôi khi lại là những hình ảnh phức tạp nhất của đường nét. Mỗi nghệ sĩ phải tự tìm lấy một cách nhìn riêng, một cách thức thể hiện riêng để đạt tới đích.

Qua các họa phẩm của Cézanne và Matisse, chúng ta nhận thấy các hình thể của họ chưa thoát khỏi hẳn hình thể đề tài. Cho đến Picasso (thời kỳ Les Demoiselles d'Avignon) cũng chỉ tìm cách làm biến

dạng các hình thể. Thời kỳ trừu tượng mới thực sự là thời kỳ hình thể đề tài được xoá bỏ dứt khoát. (Không kể trong đó có những nhóm vẫn pha trộn hình thể đề tài và hình thể thuần túy như Gromaire, Bernard Dufour, Dubuffet. Hình thức hội họa của nhóm này có thể coi như những bào thai của trừu tượng).

Đó là giai đoạn hiện thời của nền nghệ thuật hội họa trừu tượng vô hình dung (abstrait non figuratif). Thời kỳ này chính ra phải gọi là thời kỳ *hình thể vì hình thể* hoặc *hình thể thuần tuý* . Người ta không tìm thấy hình thể cây cỏ, con người hay đồ vật trong những bức họa trừu tượng vô hình dung. Để thay thế cho những hình thể đề tài, có nhóm chế tạo lấy những hình thể mới lạ, có nhóm chỉ dùng đường nét, nhóm khác dùng màu sắc và có những nhóm chuyên dùng những chấm, những điểm, những vệt màu. Ngoài ra thể chất của vật thể được chú trọng khai thác triệt để như một vật liệu diễn đạt hữu hiệu. Nổi bật hơn hết là sự tìm kiếm một không gian mới. Không gian mới ở đây theo xu hướng trừu tượng, không phải là thứ không gian đánh lừa luật viễn cận (perspective) và cũng không phải là thứ không gian mặt phẳng của lập thể. Đó là thứ không gian siêu hình thuần túy, một thứ không gian cảm thấy chứ không chứng minh. Tóm lại tất cả hình thức kỹ thuật của trừu tượng không ngoài mục đích loại bỏ hình thể đề tài khỏi họa phẩm. Vẽ một đồ vật theo cái nhìn hay sự hiểu biết, bị coi như làm hội họa ngoài hội họa. Xu hướng trừu tượng không tìm kiếm chân lý sự vật theo hiện thực của thị giác, cũng từ chối luôn cái hiện thực của khái niệm. Họ không chấp nhận vai trò của hình thể chỉ là một tấm gương soi phản chiếu hình thể sự vật, phản chiếu một ý nghĩa. Nó cũng không ghi chép diễn đạt mà hy vọng tạo ra ý nghĩa và chính nó phải là ý nghĩa. [3] Tách rời hình thể khỏi đồ vật là đồng thời tách rời hình thể khỏi đề tài. Để tìm một hình thể tinh khôi, thuần khiết tự nó đứng đơn độc, (không cần cái hiện thực của sự vật) mà cũng có thể tự tạo một ý nghĩa. Sự mong muốn đó, không ngoài mục đích trả lại cho nghệ thuật hội họa ngôn ngữ đích thực của nó, đem nó trở về con đường hội họa thuần túy, không phải thứ hội họa mua vui, giải trí, cũng không phải thứ hội họa triết học, khoa học. Ý niệm mới mẻ về hình thể đó, nếu trong phần thực hiện đã tạo ra được một số ít họa phẩm trừu tượng đầy đủ giá trị nghệ thuật thì cũng chưa thuyết phục nổi những nhóm nghệ sĩ tiến sau. Nhóm này lý luận : nếu bảo rằng hình thể đề tài làm sai lạc ý nghĩa của bức họa, thì hình thể thuần túy còn gây ra nhiều sự nhầm lẫn hơn. Sự sai lạc nếu có, là do ở chỗ không làm mới được đề tài, chứ không phải do đề tài, do đồ vật. Một cái ghế thực nếu nhìn và cảm nghĩ theo một chiều hướng nào đó, thì cái ghế sẽ chẳng phải là cái ghế nữa. Họ kết luận : không cần thiết đi tìm những hình thể ở ngoài sự vật thiên nhiên để tạo được những ý nghĩa mới. Hình thể và ý nghĩa nằm chính trong sự vật thiên nhiên. Nếu thất bại là chưa nắm kỹ hình thể thiên nhiên, chứ không phải là tại đã bắt chước và sao chép quá đúng với sự vật.

Vả chăng trong cố gắng tách rời hình thể khỏi đề tài, người ta đã không hiểu rằng hình thể, hay đề tài chỉ là những yếu tố nguyên liệu để sáng tác. Không thể coi hơn thế được.

Khởi từ nhận thức đó, một trào lưu mới về nghệ thuật tạo hình ra đời. Đó là phong trào dùng chính đồ vật thực để gắn lên bức họa. Người ta đã thấy những bức của Daniel Spoerri dùng lon sữa bò, soong, dây điện v.v... gắn lên. Còn Arman thì dùng những bao thuốc lá sắp xếp đủ chiều để tạo thành một bức tranh. Cùng với loại này còn có loại tranh làm cho các đồ vật chuyển động. Thực khó mà có thể gọi được những công trình đó là một bức họa, bởi nó gần với điêu khắc hơn là hội họa.

Qua nhiều biến đổi quan trọng, hình thể trong hội họa hẳn nhiên đã làm một cuộc phiêu lưu sôi nổi nhất so với đường nét và màu sắc, để rồi cuối cùng được trả về cho sự vật thiên nhiên.

Nhưng trả về với một ý thức mới : nếu không phải là khoác vào hình thể một ý nghĩa của thiên nhiên sự vật sẵn có, thì cũng không phải là tách rời nó khỏi ý nghĩa sẽ có.

Một hình thể trong tranh dù cố gắng làm giống sự vật thiên nhiên đến đâu, cũng không phải là chính sự vật. Một cái ghế vẽ chẳng bao giờ có thể là một cái ghế thực. Từ những đường nét dùng bút lông để vẽ đến các đường nét nhìn thấy ở đồ vật, từ màu sắc do các ống sơn bôi phết lên họa phẩm đến màu

sắc của một chiếc lá cây ở thiên nhiên, biết bao là khác biệt giữa cái thực và cái giả. Người đàn bà đẹp trong tranh chưa hề gây nên nhầm lẫn, để quyến rũ được một kẻ si tình.

Cái ý muốn dùng chính ngay đồ vật thay cho nét vẽ, màu sơn để tạo thành bức họa cũng không hẳn là hoàn toàn phi lý và mới lạ.[4] Một thiên nhiên thu nhỏ trong một hòn non bộ cũng được coi là một bức họa từ lâu. Một bãi biển, một nương dâu nếu mang ý nghĩa của sự đổi dời thì chắc hẳn chẳng còn ý nghĩa của một thiên nhiên hiện thực đang có. Cái ý muốn rút từ quãng không ra những hình thể chưa hề có, là một ý muốn sáng tạo toàn vẹn, và cũng là cái ý định trở nên một Thượng-đế toàn năng. Cái tự do tuyệt đối, mà người nghệ sĩ hằng ao ước, không bao giờ có được. Hắn còn nhiều ràng buộc với cuộc đời, với trái đất. Hắn chỉ có thể là Thượng-đế có một nửa. Chính hắn đã trông thấy rõ sự bất lực của mình ngay ở cuộc phiêu lưu trong công việc sáng tác. Từ ý nghĩ khởi đầu cho đến khi hoàn tất tác phẩm đã có bao nhiêu thay đổi bất ngờ mà hắn không hoàn toàn làm chủ. Chỉ khi nét bút cuối cùng vừa chấm dứt thì đồng thời hắn mới nhận được ý nghĩa của tác phẩm. Ý nghĩa ở đây không có tính chất một lời giải thích một sự truyền đạt mà chỉ là một cảm thông tỏa chiếu ra từ toàn thể họa phẩm. Cái ý nghĩa được tạo ra chỉ là do công phu của hắn có một nửa. Và hắn khao khát mong ước người thưởng ngoạn nhận được phần nửa đó.

Hình thể đề tài hay hình thể thuần túy cho đến cả các đồ vật có thực, tự chúng nếu có một ý nghĩa nào chăng nữa thì cũng chỉ là một ý nghĩa thông thường, chưa phải là một ý tứ nghệ thuật. Hình thể, đường nét và màu sắc trong tranh chỉ có nghĩa, khi đã được xếp đặt theo một trật tự nào đó. Một mảnh tường cũ hay một cái palette đầy màu sắc không thể trở thành một bức họa có giá trị nghệ thuật.

Nghệ thuật không thể cấu tạo bởi sự hỗn loạn vô trật tự do tình cờ và dễ dãi.

Hình thể sự vật thiên nhiên không phải là những trở ngại cần loại bỏ ; sáng tạo là sự vượt qua các trở ngại. Người nghệ sĩ trong công việc sáng tác đã gặp biết bao trở ngại : của lý thuyết và kỹ thuật, của những luật lệ và thành kiến, của lý trí và tình cảm, của lý tưởng và thực tại của cả bên trong lẫn bên ngoài. Tất cả những điều đó nếu có là trở ngại thì cũng là những cần thiết để níu kéo người nghệ sĩ về với thế giới con người. Hắn sáng tác để vượt qua các trở ngại đó hơn là để diễn đạt. Trở ngại bị xóa bỏ thì không còn gì để sáng tác. Hắn sẽ ngang nhiên nằm nghỉ ngơi như một Thượng-đế để "vẽ" ra những tác phẩm vô hình.

1965

LOẠI TRANH MỘC BẢN VIỆT NAM

Muốn tìm hiểu về nền hội họa của dân tộc Việt-nam, chúng ta không thể ngược dòng lịch sử để tìm một nguồn gốc có hệ thống, có giai đoạn. Thật ra nền hội họa Việt-nam đã có một lịch sử hay không ? Điều đó rất mơ hồ. Trong số gia tài mà nền mỹ thuật của dân tộc để lại, chúng ta chỉ thừa hưởng được rất ít sách vở về hội họa và một số tranh lụa rập đúng khuôn mẫu của Trung-hoa.[5] Nếu căn cứ vào những hình vẽ có tính chất trang trí ở các đình chùa, đền miếu thì thật quá nghèo nàn và cũng mờ mịt. Muốn tìm hiểu về hội họa Việt- nam trước thời Pháp thuộc, chúng ta chỉ còn có thể căn cứ vào một số các bức họa mộc bản thường gọi nôm na là tranh Tết. Tuy số lượng rất nghèo nàn, nhưng đã chứa đựng một nội dung phong phú và phản ảnh lại ít nhiều cá tính của dân tộc. Nguồn gốc xuất xứ của những bức mộc bản đó chẳng lấy gì làm minh bạch. Cứ mỗi dịp gần Tết ở các phiên chợ từ thôn quê đến thị thành một số mộc bản màu sắc vui tươi sặc sỡ đem ra bày bán. Các bức tranh đó được tung ra khắp nẻo, tựa như những chuỗi cười ròn rã hồn nhiên nổi lên giữa những ruộng lúa xanh tươi bát ngát. Đó là một thứ ca dao không phải bằng lời nhưng bằng đường nét và màu sắc.

Tìm hiểu về hội họa Việt-nam, chúng ta tạm căn cứ vào số mộc bản còn lại ; và ngoài việc thưởng thức nội dung chứa đựng trong những bức tranh mộc mạc đó, chúng ta không thể không đi sâu vào kỹ

thuật : về nét vẽ (dessin), về cách bố cục và màu sắc. Để có thể đem so sánh với những mộc bản của nước ngoài, để hiểu rõ về kỹ thuật hội họa của dân tộc, nhiều văn nhân, thi sĩ đã ca tụng và khen ngợi những bức mộc bản đó. Nhưng về mặt hội họa, nếu không đứng về phần chuyên môn mà phân tách kỹ lưỡng tôi e rằng đó là một sự thiếu sót và không chứng minh được một cách cụ thể.

Một bức tranh mộc bản khác hẳn tính chất của một tác phẩm sơn dầu, tranh lụa v.v... Cho nên không thể có những nhận xét giống nhau về kỹ thuật. Một bức mộc bản gồm có hai phần chính : kỹ thuật và nội dung.

Kỹ thuật.

Phần kỹ thuật gồm có nét vẽ, cách bố cục và màu sắc.

Nét vẽ.- Trong tác phẩm hội họa những nét vẽ là một yếu tố cần thiết. Riêng dân tộc Việt nam cũng như phần đông các dân tộc châu Á, chữ viết được coi như nét vẽ và trái lại những nét họa được coi như thứ văn tự phổ thông cho mọi người. Một bức họa sơn dầu, do những nét vẽ bằng than được dùng như phác họa tạm thời để họa sĩ tạo nên chưa phải là một tác phẩm. Họa sĩ không thể dùng nét vẽ đó làm một khuôn khổ sẵn có để tô màu sơn lên, vì làm như vậy chỉ tạo ra những hình ảnh khô khan, nghèo nàn. Họa sĩ phải tạo nên hình thể ngay ở lúc ngọn bút sơn cầm trên tay, phải tìm kiếm đường nét hình thể ở ngay trên chất sơn còn dẻo ướt. Những nét phác họa bằng than chỉ là sự khởi đầu gợi lên những hình ảnh để họa sĩ dễ dàng sáng tác.

Nói về hình vẽ, phải phân biệt ra làm hai loại. Loại thứ nhất là những hình vẽ theo mẫu, cốt ghi chép thật đúng một số đồ vật trông thấy trước mắt. Đó là hình vẽ bằng mắt do tay vẽ đúng theo sự chỉ huy của con mắt. Loại thứ hai là những hình vẽ do sự nhớ lại một số đồ vật không hiện diện ở trước mắt. Người vẽ chỉ nhớ lại mà vẽ chứ không nhìn trực tiếp.

Vẽ theo loại thứ nhất cần cho sự tập dượt và cốt để ghi chép một số tài liệu. Đó là một hành động máy móc không có sự góp phần của các năng khiếu khác. Loại thứ hai, do trí nhớ, phong phú hơn, vì ngoài sự quan sát còn có phần của cảm xúc, cộng thêm những yếu tố về phương diện tâm lý và sinh lý của người vẽ. Nhiều khi đem đối chiếu hình vẽ với những đồ vật thì thấy có sự sai biệt. Nhưng chính đó lại gây nên những thú vị bất ngờ. Có thể nêu nhiều thí dụ trong trường hợp này : Những hình vẽ của dân Ai-cập, phần nhiều mặt người quay nghiêng nhưng con mắt lại vẽ theo chiều thẳng. Nếu bảo một em bé vẽ một cái ly, thì dù để cái ly cao hay thấp, em đó cũng sẽ vẽ cái miệng ly tròn quay, bất chấp cả những luật lệ xa gần (perspective). Những nét vẽ theo loại thứ hai là theo trí nhớ, trực giác. Ở các triều đại cũ mỗi lần tìm bắt một tội nhân, người ta đã họa những bức chân dung của tội nhân bằng trí nhớ. Vậy mà theo nét vẽ ở những bức chân dung đó, người ta cũng nhận ra được tội nhân đang bị tầm nã.

Ngày nay những môn phái của hội họa ngả theo lối vẽ thứ hai. Chúng ta chỉ việc nhìn lại những hình họa của Braque, những con người của Picasso, Matisse. Những nhân vật trong các bức họa của Chagal, Modigliani, những bức vẽ tĩnh vật của Bernard Buffet. Hầu hết các hình vẽ ấy được biến đổi cốt gợi ý cho người xem hơn là vẽ đúng luật lệ mà chẳng diễn tả gì.

Phần lớn các bức mộc bản Việt-nam cũng đã theo loại thứ hai. Những bức họa vẽ cảnh trèo dừa chẳng hạn ; đường nét hết sức cô đọng không có một nét thừa, và được tiết kiệm chỉ đủ để diễn tả bộ mặt vênh vênh ngây ngô của chị hứng dừa, bộ mặt dí dỏm ranh mãnh của anh trèo dừa là những nét vẽ đơn sơ thuần khiết nhưng chẳng kém phần linh động. Ai đã xem qua những bức tranh đó đều nhận thấy đúng hình ảnh, dáng điệu người Việt-nam ở nông thôn Việt-nam, không phải ở cái yếm, cái váy, cái khăn ; nhưng tính chất dân tộc tỏa ra ở cử chỉ, ở dáng điệu, và ở ngay cả nét vẽ nữa.

Xem bức tranh đám cưới chuột, ta thấy những con chuột thổi kèn, khiêng kiệu, cầm đèn lồng cũng đều có vẻ Việt-nam. Tôi nhớ lại một lời phê bình về Modigliani : "Không những con người ở bức họa

của ông, mà cả đến bức tường hay cái ghế cũng đượm vẻ quý phái". Bức họa mộc bản của họa sĩ Nhật Hokusai vẽ sóng bể, trong bức họa chỉ có một làn sóng dâng cao ; nhưng đó là một ngọn sóng hết sức Nhật-bản, không thể nhầm lẫn được là một ngọn sóng Tây hay sóng Tàu. Gần đây một số họa phẩm đã không gìn giữ được những giá trị cũ, nhất là về tranh lụa và sơn mài. Tuy toàn là đề tài Việt- nam nhưng không có được cá tính của dân tộc.

Cách bố cục.- Ở những bức mộc bản cũ được bố trí một cách phóng túng, ngang tàng, tác giả vượt hẳn ra ngoài mọi khuôn khổ luật lệ, tuy vậy những hình thể, đường nét rất vững vàng. Bức tranh đám cưới chuột có thể là một ví dụ. Khuôn khổ tờ giấy có hạn nhưng đám cưới của anh chị chuột lại rất linh đình, đông đảo nối đuôi nhau thành một hàng dài. Trong trường hợp ấy, nghệ sĩ không ngần ngại cắt đám cưới ra làm hai ; một nửa nằm phía trên tờ giấy, một nửa phía dưới. Tài tình ở chỗ tuy đám cưới bị ngắt làm hai đoạn nhưng khi xem tranh chúng ta vẫn thấy sự thuần nhất của đám cưới. Bức họa vẫn gây cho ta cảm tưởng đám cưới tiếp diễn đều đặn không hề bị trở ngại trong sự chia cắt sắp xếp của nghệ sĩ. Nói chung về cách bố cục ở những bức mộc bản của ta, thật quả sự phóng túng đã đi đến chỗ liều lĩnh. Vốn dĩ dân tộc Việt-nam vẫn hết sức coi trọng luật cân đối : ở giữa nhà là một cái tủ chè, hai bên là hai vế câu đối, chúng ta nhìn lên một bàn thờ là thấy rõ cách xếp đặt quy cũ. Nhưng tác giả ở những bức tranh mộc bản đã làm một cuộc cách mạng ở trong luật cân đối. Dùng ngay sự bất cân đối, để tạo nên sự cân đối hòa hợp của bức tranh.

Phần màu sắc.- Đối với các bức tranh mộc bản Việt-nam họa sĩ dùng những màu sắc tươi lấy ở chất phẩm ruộm. Những màu sắc ấy được dùng để tăng phần vui tươi của bức mộc bản. Nó rất hòa hợp với tính chất dí dỏm của những bức họa. Họa sĩ dùng nó với mục đích trang trí hơn là diễn tả. Phần nhiều là những màu nguyên thủy, chất thể khô khan và sắc độ nghèo nàn. Dầu vậy, những màu sắc với thể chất thô sơ của nó rất ăn ý với những đường nét ngây thơ ở bản gỗ và tính chất thô bạo của giấy bản. Thật thà như màu đỏ cánh sen ở chiếc yếm, màu xanh hoa lý ở chiếc thắt lưng của chị nông dân. Đó là đặc tính của mộc bản Việt-nam. Trái lại trên các bức mộc bản Trung-hoa, màu sắc kín đáo và tế nhị chỉ tuyền màu son chết, màu xanh xẫm. Mộc bản Nhật lại là những màu sắc óng chuốt huy hoàng tựa như màu lơ lụa, gấm vóc trên những chiếc áo của các mỹ nữ Phù-tang.

Nói chung về kỹ thuật, những bức mộc bản của Việt-nam tự tạo lấy một kỹ thuật riêng biệt, không ảnh hưởng ở một thứ kỹ thuật ngoại quốc nào. Bản chất mộc bản Việt-nam là giản dị, chất phác, thực thà, vui tươi. Mộc bản của Trung-hoa thì nghiêm khắc, sâu xa, trầm lặng. Mộc bản Nhật hiểu lộ rõ ràng sự hào hoa phong nhã, vui tươi một cách bay bướm và duyên dáng.

Nội dung.

Về nội dung những bức tranh mộc bản của ta đã gây cho người xem nhiều thú vị. Nó lột tả được tinh thần ưa trào lộng, hài hước của dân tộc. Đó là một thứ châm biếm vô tư không hề có ác ý. Đứng trước những bức tranh "Đánh ghen", "Thầy đồ cóc dậy học", "Đánh đu tiên" v.v... người xem không thể ngăn được những tiếng cười hồn nhiên. Tác giả của bức họa đó đã chẳng hề có ý tưởng cổ xúy cho một thứ luân lý, một nền chính trị, một nền đạo giáo nào. Hơn thế nữa tác giả không quá chú trọng về một bút pháp riêng biệt nên đã làm nổi bật được cá tính của dân tộc. Nhìn những bức mộc bản đó cũng như khi nghe các câu ca dao, chúng ta có cảm tưởng rất quen thuộc như chính chúng ta đã sáng tác ra vậy. Cái duyên đậm đà tỏa ra trên những bức mộc bản một cách dễ dàng và tự nhiên đến nỗi ta tưởng bất cứ ai cũng có thể tạo ra những bản tranh đó được. Nhưng sự thực lại không phải như vậy.

Trong thời kỳ chiến tranh, tôi đã từng có dịp đi sâu vào các nông thôn, ngoài loại tranh Tết còn có một loại mộc bản khác, thường gọi là tranh Tứ bình. Gọi như vậy vì người ta vẽ bốn bức ăn vào một bộ. Muốn diễn tả bốn mùa tác giả tượng trưng bằng bốn thứ hoa. Mùa xuân là hoa lan, mùa hạ là hoa sen, mùa thu là hoa cúc, mùa đông là hoa đào ; hoặc những đề tài : cầm, kỳ, thi, họa v.v... Loại tranh

này kỹ thuật có vẻ già dặn hơn loại tranh Tết, đường nét mềm mại hơn, nhưng đồng thời lại rơi vào sự cầu kỳ và chau chuốt. Màu sắc trang nhã, kín đáo hơn, nhưng lại nhạt nhẽo buồn nản.

Nội dung loại tranh này không có gì mới mẻ và đặc sắc, tác giả chỉ theo những đề tài, điển tích cũ của những bức tranh lụa Trung-hoa nên kém phần ý nhị và phong phú.

Nhận xét về loại tranh mộc bản, chúng ta có thể tự hào với những bức tranh Tết. Chúng ta tìm hiểu không phải chỉ để ca tụng, mà còn để học hỏi kỹ thuật của người xưa. Qua những bức tranh giản dị mộc mạc đó, ta sẽ sống lại với cảnh sinh hoạt linh động của người nông dân, với cái nhìn dí dỏm, ý vị đầy tinh thần trào lộng. Qua bức họa "Thầy đồ cóc" cả một nền nếp sinh hoạt của kẻ làm thầy và kẻ thụ giáo đã diễn ra linh động và sâu sắc mà tôi nghĩ rằng ở đây đường nét và màu sắc đã chiếm được ưu thắng về diễn tả. So sánh về mộc bản của ta với của Nhật mỗi bên có những sắc thái riêng biệt. Nhưng chúng ta cũng phải công nhận về mộc bản, nếu muốn nghiên cứu và đi sâu hơn nữa cũng còn phải học hỏi rất nhiều ở các họa sĩ Nhật, như họa sĩ Outamaro, Hiroshigué, Hokusai, nhất là họa sĩ Hokusai, cuộc đời của ông cũng là cả một sự kỳ lạ. Suốt đời ông bị khách nợ theo đuổi, đã phải dọn nhà tất cả 90 lần, ông sống đến 89 tuổi. Năm 75 tuổi, ông nói : "Tôi vẽ từ khi lên 6, tôi làm việc không bao giờ ngừng, luôn luôn bất mãn với những sáng tác cho đến 80 tuổi. Mãi đến năm 73 tuổi tôi mời bắt đầu hiểu bộ mặt thật của tạo vật và hình thể. Tôi nghĩ nếu tôi sống đến 100 tuổi thì tất cả mọi vật đều sống trong tác phẩm của tôi". Riêng trong tập Mangwa, tác phẩm chính của ông, có trên mười ngàn bức phác họa. Gần đây vì những biến chuyển lịch sử, những loại mộc bản cũ của ta đều muốn sưu tầm cho đầy đủ thì thật khó mà có thể làm được. Không nói gì về những bức mộc bản ấy nữa, ngay cả đến một số tranh về sơn dầu từ hồi có trường Cao-đẳng mỹ-thuật đến nay cũng thấy khan hiếm không thể tìm ra được. Người ta đã kêu gào, đã cổ xúy cho nền văn hóa Việt-nam, nhưng về việc làm thì cho đến ngày nay vẫn là con số không ! Trên con đường nghệ thuật điều quyết định vẫn là tài năng. Nhưng phương tiện và tài liệu nghiên cứu thiếu thốn thì thực cũng là một điều hết sức thiệt thòi.

1957



Ngọn sóng của Hosukai.

ĐỨNG TRƯỚC GIÁ VẼ HÔM NAY

Nhìn chung trong lịch sử hội họa, có thời kỳ người ta quan niệm muốn vẽ một bức tranh đẹp phải dùng một kiểu mẫu đẹp. Họa sĩ Zeuxis ở thời cổ Hy-lạp khi muốn vẽ một người đàn bà đẹp đã phải đi tìm gặp hàng trăm người đẹp trong kinh thành để lựa chọn lấy năm người đẹp hơn cả làm kiểu mẫu. Trong năm người đó, họa sĩ lấy ra những vẻ đẹp riêng biệt của mỗi người, mong tạo được một cái đẹp như ý muốn. Không hiểu trong công việc tổng hợp các vẻ đẹp để tìm một cái đẹp lý tưởng, Zeuxis có được thỏa mãn hay không ? Nhưng chỉ biết có nhiều người vẽ tranh thời đó cũng nghĩ và làm như vậy. Về sau này, họa sĩ Raphael viết thư cho một người bạn, khi nhớ đến chuyện của Zeuxis, họa sĩ bèn viết đùa người bạn : "Để vẽ một người đàn bà đẹp, tôi cần phải gặp nhiều người đẹp với điều kiện là bạn

phải cùng đi với tôi để lựa chọn lấy một người đẹp nhất. Nhưng nghĩ lại, ở trên đời này đàn bà đẹp thật là hiếm mà người lựa chọn đúng được cái đẹp lại càng hiếm hơn, cho nên tôi tạm dùng người mẫu trong ý tưởng của tôi".

Có nhiều người đã hỏi : tại sao hội họa bây giờ ít khi vẽ những người đàn bà đẹp ? Tôi cũng muốn hỏi : thế nào mới là một người đàn bà đẹp ? Và nếu ở đời này đã tìm được một người đẹp trên hết mọi người đẹp, nghĩa là một nhan sắc lý tưởng, hoàn hảo, tuyệt mỹ, thì họa sĩ vẽ cái đó để làm gì ? Một bức họa vẽ người đẹp cũng chỉ là một bức họa, đâu có phải chính là người đẹp ?

Người họa sĩ *không vì sự vật hữu hình* mà tạo ra *hình thể đường nét màu sắc* . Nếu họ có sắp đặt, bố trí hình thể và mầu sắc lên bức tranh cũng chỉ với mong muốn người xem tranh có thể thu nhận những cái vô hình mà con mắt không thể trông thấy và cả lý luận của trí óc cũng không thể giải thích. Tất nhiên là trong công việc sáng tác người họa sĩ phải vay mượn ở thế giới hữu hình những cần thiết tối thiểu - và chỉ tối thiểu thôi. Hắn phải biết gạn lọc, tước bỏ nhưng cái vô ích rườm rà ; những cái hợp lý đối với cuộc đời nhưng sẽ trở nên phi lý trong bức họa, những cái có giá trị với đạo đức luân lý của con người trong xã hội loài người nhưng lại phạm tới "thuần phong mỹ tục" của thế giới nghệ thuật, những cái được hoan nghênh cổ võ trong cuộc sống tầm thường nhưng lại bị bản chất của cái đẹp trong hội họa khước từ. Người sáng tác chẳng bao giờ ý niệm một bức họa bắt rễ tự quảng không. Khởi điểm bao giờ cũng phải do sự vật trông thấy hoặc cảm thấy được. Những cái mà người ta thường gọi là trừu tượng không phải là những cái chặt đứt chiếc cầu liên hệ nối liền với thực tế. Nhưng là những cái gì bắt rễ từ trong thực tế để rồi còn vượt xa hơn thực tế và làm giàu cho thực tế. Thiên nhiên, tạo vật chỉ là một tổng hợp mà thực tại là một mảnh nhỏ, người họa sĩ lúc sáng tác cắt rời ra khỏi thiên nhiên. Không phải vì vậy mà nó không còn là một phần của thiên nhiên nữa. Công việc của người họa sĩ cũng không phải là dùng những hình thể, đường nét, màu sắc để diễn dịch một ý nghĩ, một tư tưởng hay một suy luận đã được cân nhắc kỹ càng. Không thể có sự phô trương trí thức nào có thể đạt tới mức của nghệ thuật. Một pho sách giá trị về triết học dù có viết bằng văn vần thì cũng chẳng phải là một bài thơ có giá trị. Nếu mục đích của hội họa là phiên dịch những tư tưởng về triết học sang địa hạt của thị giác, thì hội họa đã làm một công việc thừa và vô ích, chắc chắn nó sẽ thất bại. Trường hợp đó không phải là triết học mà cũng chẳng phải là nghệ thuật.

Một số người sáng tác hội họa đã nhầm lẫn. Họ cho rằng : sao chép lại thiên nhiên sự vật là một điều thấp kém, tầm thường bèn quay sang vẽ những loại tranh "phá thể", đường nét chưa thành đường nét và hình thể cũng chẳng phải là hình thể. Họ chạy theo hình thức diễn tả mới của lối vẽ trừu tượng một cách vô ý thức, không quan niệm nổi phần nội dung nào đã đòi hỏi đến hình thức diễn tả đó.

Nếu hội họa không phải để tạo ra một trò giải trí tầm thường, nghĩa là làm công việc giúp vui cho con mắt, thì công việc của nó cũng chẳng phải để làm cho trí óc đã mệt mỏi về những suy luận lại mệt mỏi thêm nữa. Giá trị của nó và sức mạnh của nó là phải gây được sự xúc động và thông cảm, nó phải khuấy động được tới những khu vực sâu kín nhất, những tầng bí ẩn nhất trong tâm hồn con người. Và để đạt được điều đó, chẳng cần trình bày một lý luận nào. Công việc chính yếu và trước hết là nó phải đưa lại cho người thưởng ngoạn những cảm khoái tế nhị hơn hết mọi cảm khoái. Cái cảm khoái đó đến với người xem tranh nhanh chóng, bén nhọn như một tia chớp ngắn. *Nó phải tới trước lý trí* .

Đứng về phía người thưởng ngoạn, không bao giờ nên hy vọng chỉ dùng con đường suy luận để đi vào tác phẩm. Điều nhầm lẫn nhất là người xem tranh cứ gắng tìm hiểu xem bức tranh này họa sĩ vẽ cái gì ? bức tranh kia gói ghém những tư tưởng cao siêu nào ? Có ai đứng trước người đẹp phải suy luận mới nhận ra vẻ đẹp của họ đâu ? Nhan sắc là để cho chúng ta chiêm ngưỡng, không phải để cho chúng ta lý luận. Cảm thông với cái đẹp là một cái gì đột nhiên nhận thấy trong một khoảnh khắc nhanh chóng chứ không phải do sự kéo dài của suy luận. Nhưng để có được một khoảnh khắc nhanh chóng đó, phải là công việc của một sự trau giồi, học hỏi lâu dài. Những người thường làm quen với những sinh hoạt

hội họa là những người có nhiều may mắn để thu nhập được cái gì thuộc về nghệ thuật và cái gì không phải nghệ thuật.

Công việc tìm hiểu, nghiên cứu và suy luận về một tác phẩm nghệ thuật là công việc cần phải có, nhưng nó thuộc trong phạm vi khác và nó có những mục đích khác hơn là sự thưởng ngoạn. Người làm công việc nghệ thuật tất nhiên là những con người có nhiều thắc mắc, băn khoăn. *Nhưng trong lúc hắn sáng tác thì con người khác trong hắn đã thay thế con người suy tư, lý luận*.

Sự suy luận của con người phải ngừng lại ở một chỗ nhất định, ở một giới hạn nào đó. Triết học không thể giải thích được tất cả. Có lúc phải đến một ngõ cụt của đêm tối. Và lúc đó phải nhờ những nạm hào quang chói lọi của màu sắc nghệ thuật tung ra soi đường. Vai trò của đường nét, hình thể, màu sắc không chỉ đóng khung trong một vai thông dịch hèn mọn cho tư tưởng. Nhiều lúc nó phải vượt trên sự thông thái qua cả biên giới của lý trí. Nó phải tạo ra được những ma lực có khả năng vượt các giác quan để khuấy động tới cái bản thể sâu thẳm nhất của con người. Nó phải quay vào bên trong để nghe ngóng những chuyển động của tâm hồn và nói lên được những điều đó bằng ngôn ngữ của nó. Và chỉ bằng ngôn ngữ của nó thôi. Về phía người họa sĩ, trong lúc đặt mình trước giá vẽ để sáng tác, phải biết chờ đợi.

Có lẽ cái nhầm lẫn lớn nhất của các nhà thẩm mỹ học cổ điển là khi nói về đường nét, màu sắc, bố cục họ đều cho rằng đó là những yếu tố biểu dương một ý nghĩa nhất định không thể rời đổi.

Ngày nay người họa sĩ ngồi trước khung vải trắng không còn suy nghĩ gì cả. Nét bút đầu tiên đặt lên nền vải kéo theo sau nó những nét bút khác vào một cuộc phiêu lưu mà chính người họa sĩ không thể suy đoán và toan tính từ trước. Cái phần của những áp lực bên trong dưới thể thức của sự cô đọng toát lên nền vải. Đó không phải là một tư tưởng riêng rẽ đã biến thành hành động, cũng chẳng phải là một sự xui khiến của bản năng đơn độc. Màu sắc, đường nét hiện trên bức họa là tất cả những phóng thích của những chứa chấp nuôi sẵn bên trong đã hóa thân thành những giấc mộng. Có thể bảo rằng người nghệ sĩ ngày nay sáng tác trong những cơn mê sảng. Có thể những cảnh tượng hắn ném lên khung vải chỉ gồm toàn những cơn ác mộng ; nhưng những điều đó nào phải do hắn hoàn toàn bịa đặt, tưởng tượng. Hắn chỉ thu nhận ở cuộc đời để rồi trả lại cho cuộc đời. Đằng sau hắn, đằng trước hắn và ngay cả bên trong, biết bao nhiêu dây rễ ràng buộc hắn vào cuộc đời. Chính những dây rễ đó quấn chặt và bắt buộc hắn phải thét lên ; đó chỉ là một tiếng "kêu", nhưng tiếng kêu ấy đã là một ngôn ngữ vì nó có thể gợi ra những bấp bênh của hoàn cảnh, thân phận con người trong xã hội và thiên nhiên câm lặng chẳng hề nghe biết đến những đòi hỏi, những khát vọng của con người. Những lời ca, những bức họa linh động và êm dịu nhất há chẳng phải là những tác phẩm tiềm tàng trong đó những ý nghĩa buồn thảm và chua sót nhất. Nhưng không phải là những nỗi bi thảm đưa con người đến hố sâu của tuyệt vọng, con người sẽ tìm được an ủi ở chính trong những nỗi bi thảm đó. Ngày nay, đứng trước giá vẽ, người họa sĩ sống trong tình trạng của một kẻ "nhập đồng", hắn "lắng nghe" hình ảnh từ những cõi siêu hình vô thức xa xôi nào đưa tới. Có thể bảo được thân phận hắn cũng gần giống như những sợi dây ăng-ten căng ra ở giữa bốn phương trời. Người thưởng ngoạn lúc đứng trước những họa phẩm của hắn đã nhiều lần sững sờ ngơ ngác vì không thể tìm thấy những hình thể quen thuộc ; mà chỉ toàn những tảng màu vung vãi, chẳng theo đúng qui luật, trật tự cố hữu đã có sẵn từ ngàn năm. Ở đây là trận cuồng phong hỗn loạn mà trong đó màu sắc đạt tới độ sáng chói gay gắt, hoặc lắng chìm xám ngắt đến độ chỉ gồm toàn bóng tối chập chờn, nứt rạn trong một thể chất sống sượng sần sùi. Người xem tranh bối rối như lạc vào trong một thế trận mê hồn ; tiếp theo sự kinh ngạc bối rối là những cơn thịnh nộ nổi lên khép tội, cho đó là một phỉ báng nghệ thuật. Những lời kết án có vẻ thông thái hơn cho rằng hội họa ngày nay là thứ nghệ thuật của sự tình cờ, ngẫu nhiên, nổi loạn và hỗn độn. Sự thực thì hội hoa ngày nay quả có dung nạp sự tình cờ nhiều hơn bao giờ hết. Nhưng là những sự tình cờ đã được lựa chọn. Trong cái vẻ hỗn độn, vô trật tự của bức hoạ ngày nay, người họa sĩ tuy không khuôn nắn theo cái trật

tự cổ kính đã trở thành những ước lệ tầm thường, nhàm chán nhưng tất nhiên đã đặt cho mình một nền nếp, kỷ luật mới.

Người ta còn buộc tội những bức họa ngày nay cổ võ cho những sự phi lý, nó đã tạo thành bởi những tư tưởng nổi loạn vì mất hết niềm tin. Nhưng nếu công bằng mà nhận xét, trong vũ trụ bao la, kẻ đầu tiên tạo ra những điều phi lý chắc chắn không phải là anh chàng họa sĩ hèn mọn. Còn có thể buộc tội cho hắn là đã xa rời thiên nhiên, hành hạ tạo vật bằng những cơn mê loạn điên cuồng. Nhưng đấy cũng là một điều mới lạ. Tác phẩm do hắn tạo ra phải chăng vì thiên nhiên tạo vật, phải chăng để ca tụng loài người ? Thật ra chỉ là sự xót thương chính bản thân mình qua cây cỏ, ruộng đồng, qua những làn môi, cặp mắt. Tác phẩm của hắn tựa chiếc vỏ kén óng nuột tơ vàng, chẳng phải dành cho nàng con gái may thành bộ cánh mỹ miều nhưng chính là để bảo bọc che chở hắn khỏi trần truồng cô quạnh. Hành động của hắn chẳng hề là hành động nổi loạn với mục đích hủy diệt, phá bỏ tất cả những giá trị xứng đáng do con người đã tạo thành.

Khát vọng của người sáng tác bao giờ cũng tiêu biểu cho những phần tử tiến bộ và sáng suốt nhất trong xã hội con người. Và hành động của hắn tượng trưng và phản ảnh niềm khao khát vượt lên mọi đau khổ ; tính chất nổi loạn trong hành động đó thật ra là một sự vươn mình cần thiết của nghệ thuật hôm nay.

1960

TUỔI CỦA NGHỆ THUẬT

Những ý nghĩ lặt vặt, đứt nối, rời rạc, thường đến với tôi trong những lúc xem tranh.

Khi nhìn những hình vẽ của trẻ con, những hình vẽ chưa hề ảnh hưởng ở một kỹ thuật, một luật lệ nào, hình thể của chúng không khuôn nắn theo mẫu mực, tất cả chỉ do trí nhớ và tưởng tượng tạo ra. Nét vẽ giản dị, hình vẽ ngây ngô nhiều khi đến phi lý. Có người bảo là do bàn tay vụng về non nớt chưa làm được theo ý muốn. Có người nhất định bảo là sự diễn tả trung thành những ý nghĩ ngây thơ của tuổi trẻ.

Vì thiếu sự học hỏi về kỹ thuật nên chúng chưa diễn đạt được đúng ý nghĩ nên một đôi khi đường nét hình thể màu sắc có tạo ra cân đối, điều hòa thì đó cũng chỉ là do tình cờ vô ý thức. Có thể là đẹp, là mỹ thuật nhưng chưa phải là nghệ thuật. Không thể bàn đến nhiều, vì không có gì để mà bàn.

Cho rằng những hình vẽ của trẻ con là một sự diễn tả trung thành của ý nghĩ ngây thơ, và nếu đúng như vậy, thì tư tưởng của trẻ con là như thế nào ? Chúng đã có đủ thời giờ để thu góp sự hiểu biết về cuộc đời. Chúng đã có đủ thì giờ để thành một người với đầy đủ ý nghĩa một con người hay chưa ? Có một câu nói đã trở nên tầm thường, bởi người ta đã nhắc đi nhắc lại mãi : "Trước khi thành một nghệ sĩ anh phải thành một con người".

Làm một con người không phải là điều khó ; nhưng cũng không phải chỉ biết kiếm ăn, tìm uống là đã thành người. Và trong một bức họa, vẽ lên cái hình thể, cái thân xác một người chưa hẳn là đã vẽ đúng về con người. Nghệ sĩ cũng là con người tự tìm hiểu về con người. Bởi nghệ thuật là con người cộng vào với thiên nhiên tạo vật để tạo thành một cao đẹp hơn, một thiên nhiên lý tưởng hơn cái thiên nhiên sẵn có.

Người làm nghệ thuật không có thể hành hạ con người, bóp méo thiên nhiên, chỉ tại vì thù giận sự có mặt của mình ở trong cuộc đời, hoặc bởi đã quá coi thường hay khiếp sợ thiên nhiên.

Một nghệ sĩ chân chính cũng đã đủ thay mặt cho cả dân số trên thế gian này. Hắn chính là thiên nhiên, vì hắn đã tạo ra được một thiên nhiên của riêng hắn. Nhưng một bức họa cũng không phải là riêng của một Van Gogh cộng vào với thiên nhiên mà do trăm ngàn họa sĩ vô danh hay hữu danh từ trước cùng với Van Gogh cộng với thiên nhiên để tạo thành một bức họa ký tên Van Gogh.

Nếu Picasso là họa sĩ đầu tiên trong lịch sử hội họa, thì chắc chắn ông đã vẽ khác.

Và nếu Matisse từ nhỏ chưa hề được xem một bức họa, đọc một trang sách thì có lẽ ông ta cũng đã không vẽ được như vậy.

Nhưng nếu làm hội hoa không có mục đích sao chép cho đúng thiên nhiên, thì nhất định cũng không phải sao chép lại của một người khác, đi "nhờ" vào một con đường vạch sẵn. Đã từng có một Braque, hội họa không cần đến một Braque giả hiệu. Những thiên tài là những chiếc đầu máy của chuyến xe, những toa hàng suốt đời chỉ tìm chỗ để nối đuôi.

Những người mới bước chân vào hội họa, lúc đầu tất nhiên là học hỏi các bậc thầy. Họ nhẫn nại sao chép hàng tháng, hàng năm, ngày này qua ngày khác, không phải để bắt chước giống thày, nhưng cốt một ngày nào đó nhìn vào bức họa họ đã có một chút của họ trong đó, kỳ cho đến lúc cái chất "thày" đã biến đi nhường chỗ cho cái chất "ta". Và công việc tiếp tục mãi đến lúc, mình sửa chép lại mình, để tự phá vỡ, đến khi tìm được cái "ta". Cho đến khi ngơ ngác nghe thiên hạ nói lên : "Chính hắn, đây rồi". Nhưng hắn có tin ai bao giờ, hắn nghi ngờ ngay chính cả mình. Những lời khuyến khích, ủng hộ có bốc hơi trong chốc lát, thì cũng tựa như một chút men nồng. Lòng hoài nghi, hắn cúi đầu, lê bước trong cô đơn hiu quạnh và chợt nghĩ đến những con nhộng cô đơn trong những chiếc kén tù hãm. Hắn mỉm cười khi nhớ đến những câu thiên hạ kết án : "Nằm trong tháp ngà". Sự thực thì làm gì có một chiếc tháp ngà mà nằm, và hắn lại nghĩ đến những cái kén, những con nhộng : biết bao nhiêu con nhộng đã chết đi vì không cắn nổi chiếc kén dày để hóa thân thành kiếp bướm.

Những con nhộng thực là đáng thương, nhưng còn đáng thương hơn nữa là thứ nhộng mắc chứng bệnh tưởng tượng, suốt ngày nằm trong chiếc kén mà kêu la : "Ta là bướm đây". Hắn muốn cười nhưng một ý nghĩ chua xót đã ngăn lại...

Hóa thành kiếp bướm để làm gì ? Cũng không biết nữa, nhưng có lẽ là sự nhớ tiếc những khoảng trời xanh rộng rãi, những mây tím lang thang, những đỉnh núi cao, những đồi hoa đẹp, những dòng sông, những bãi cát.

Thân bướm yếu đuối, cánh bướm mỏng manh đã ngợp với ý nghĩ, đi cho cùng vũ trụ. Thoát cái vỏ kén chật hẹp được tung mình vào khoảng không gian vô tận, bướm.cảm thấy mình nhỏ bé, bất lực và cô đơn.

Bèn nẩy ra ý nghĩ trở lại nằm trong vỏ kén ; không phải để kêu lên : "Ta là bướm đây" nhưng để than rằng : "Ta đã từng là kiếp bướm".

1960

SỰ ĐẦU THAI CỦA MỘT Ý NGHĨ TRONG BỨC HỌA

Khi tôi đặt bút vẽ một đường nét, một hình thể hay một màu sắc, tôi không hề gán trước cho một ý nghĩa nào hết. Tôi ném một hình thể lên bức họa để rồi nó cùng với màu sắc hoạt động biến hóa. Những nét bút đầu tiên có thể thay đổi không phải chính tôi có ý thay đổi, nhưng biến đổi xảy ra là do những đường nét, những màu sắc kế cận. Nét bút đầu tiên cũng không bao giờ là chỗ bắt đầu của bức họa. Những do dự, những phân vân luôn luôn theo dõi tôi từ nét bút đầu tiên đến nét cuối cùng.

Những sửa đổi, những bôi xóa, những làm lại, có lẽ là một tìm kiếm. Nhưng nếu hỏi tôi tìm kiếm cái gì ? Tôi cũng đành chịu, vì tôi hoàn toàn không biết.

Có thể là một hòa hợp, một cân đối, một vẻ đẹp, một tư tưởng, một lòng tin, một tình yêu.

Tôi thản nhiên, vồn vã, buồn phiền và vui sướng, tôi say mê và tỉnh táo, hy vọng và tuyệt vọng. Thật ra tôi nhận thấy tôi không tìm kiếm. Tôi rình mò chờ đợi một sự bất ngờ xảy đến, tôi mong ước khao khát bắt gặp được bộ mặt của sự bất ngờ trên nền vải.

Nếu cho rằng như thế, thì công việc nghệ thuật của tôi chỉ là một may rủi, một sự phiêu lưu không mục đích thì cũng oan uổng. Đúng ra, những bất ngờ đã xảy đến trong lúc sáng tác không phải hoàn toàn là do sự tình cờ. Tôi đã mất nhiều công phu sửa soạn, mất nhiều tính toán xếp đặt, và nhất là tôi phải biết sẽ đi con đường nào để có thể bắt gặp sự bất ngờ đó. Một điều nữa là trước khi bắt được một tình cờ như ý muốn, tôi cũng đã loại bỏ bao nhiêu cái tình cờ không "đẹp". Tôi nghĩ có sự lựa chọn thì không còn tình cờ.

Sự thực hiện tác phẩm không theo một hệ thống việc làm nhất định. Nó diễn tiến quanh co phức tạp ; có thể bảo đó là sự mò mẫm. Cái ý nghĩ khởi đầu chẳng bao giờ giữ được nguyên vẹn cho tới khi hoàn thành tác phẩm. Bởi vì trong lịch trình sáng tác nó đã phải chịu nhiều lần hóa kiếp cùng với những biến đổi không định trước của đường nét, màu sắc.

Tôi vừa bôi lên một mầu xanh, phút chốc màu ấy đã được thay bằng một màu đỏ ; để lấy lại thăng bằng cho một nét thẳng, nét thẳng ấy cũng có thể bị xóa bỏ bởi vì đã làm hỏng sự hòa hợp của một hình tròn v.v... ; sự xây dựng và phá hủy liên tục và xen kẽ. Cân đối và hòa hợp cũng có thể bị hủy bỏ nếu nó che lấp mất ý nghĩa và ý nghĩa cũng có thể biến đổi nếu nó lấn áp màu sắc.

Nếu có hỏi : khi vẽ tôi có nghĩ trước không ? Thì tôi không thể trả lời dứt khoát. Tôi chỉ biết chắc chắn tôi không bao giờ có ý định vẽ ra ý nghĩ của tôi để *xem thấy* nó bằng đường nét, màu sắc. Và nếu tôi có muốn thì cũng không có thể làm một cách trực tiếp như viết một bài văn được.

Trong cơn tỉnh cũng như cơn mê của sáng tác, biết bao nhiêu hình ảnh, âm thanh, ngôn ngữ, văn tự đã cùng diễn hành lũ lượt trong đầu óc tôi. Biết bao nhiêu người đàn bà đẹp và bao nhiêu phong cảnh, biết bao nhiêu điều xấu xa cũng như bao việc tốt lành. Hình ảnh nước Nhật có thể là một cánh đồng đầy hoa anh đào đang nở và cũng có thể là chú lính đeo chiếc kiếm dài lê thê.

Trước khung vải trắng, một nỗi buồn thoáng hiện, tôi cảm thấy nhưng không "*nhìn thấy*" rõ ràng. Bỗng nhiên tôi "*trông thấy* " thằng em trai tôi vừa đi lính, vai nó đeo một khẩu súng trường, khẩu súng đẹp lắm, tôi chăm chú nhìn, phút chốc khẩu súng biến mất và chỉ còn thấy cặp kính cận thị của nó. Chiếc kính gọng vàng, đôi mắt kính sáng loáng in hình một cánh đồng xanh biếc.

Một tiếng còi xe hơi nổi lên từ bên ngoài xưởng vẽ, hình ảnh tan biến. Nhớ lại công việc đang làm, nhớ lại hình ảnh đã thấy, tôi vẽ phác lên nền vải hình thể một khẩu súng, (tôi cũng không biết tại sao tôi chọn nó) khẩu súng dựng đứng vững vàng trong một góc tường loang lổ ; tôi mê mải tô chuốt hình thể cây súng. Dần dần tầm mắt đưa nhìn bức tường, thì những vệt loang lổ đã biến thành những đám mây xám xịt, màu trắng ở bức tường đã biến thành nền trời xa hút, khẩu súng đã mất chỗ tựa và nền nhà đã thành bãi cỏ mông mênh và súng đã biến đi.

Nhìn lại nền trời cuồn cuộn đầy mây, tôi thấy nó cũng chẳng còn là trời mây nữa. Đây đó rải rác những màu sắc huy hoàng óng chuốt, những đám mây chỉ còn là những đường vân ngũ sắc của chất sà cừ trong lòng những con trai biển. Tôi bằng lòng bức họa như vậy, và chấm dứt ở đó. Có một điều tôi không phân biệt được : tôi đã bằng lòng bức họa vì những xúc động màu sắc gây ra, hay vì nó đã cho tôi nhìn thấy một ý nghĩa nào đó ? Nhưng có một điều tôi cảm thấy rõ ràng là bức họa đã gọt mài, biến đảo nỗi buồn lúc ban đầu thành một điều gì êm ái nhưng thắm thiết hơn, mãnh liệt hơn nhưng cũng nhẹ nhàng hơn và càng rõ ràng lại càng mơ hồ hơn. Thu hẹp trong khuôn khổ một mảnh vải nhưng lại mông mênh hơn, nó đã trở thành một vật hữu hình nhưng lại vô hình hơn bao giờ hết. Tôi nghĩ đến vong hồn của một kiếp luân hồi đi tìm một thân xác phù hợp cho sự đầu thai của nó.

Song le trong cuộc phiêu lưu của sáng tạo, người nghệ sĩ đã nhiều phen trông rõ sự bất lực của mình. Bao nhiêu tư tưởng, lý thuyết, bao nhiều kinh nghiệm, hành động từ muôn đời gom lại ; nhưng mỗi lần sáng tạo vẫn là mỗi lần đòi hỏi những điều khác hơn, những kinh nghiệm mới hơn. Sự thành công ở ngày hôm nay, chẳng hề tạo ra sự thành công cho một tác phẩm của ngày hôm sau.

Bao giờ cũng là câu chuyện làm lại tất cả và từ đầu.

Sự thất bại luôn luôn đe dọa, nó ẩn náu đây đó bởi trăm ngàn lý do, dưới muôn vàn hình thức. Chỉ một sơ hở kỹ thuật, chỉ một tính toán cặn kẽ của lý trí, chỉ một bồng bột của tình cảm chưa được chế ngự, cũng đủ làm ra thất bại.

Thất bại và thành công chỉ cách nhau một đường tơ kẽ tóc ; biên giới của nó đôi khi mơ hồ biến ảo.

Một nỗi buồn có thể hiển hiện ở hình thể một người khóc lóc thảm thiết ; nhưng hình ảnh ấy có khi chỉ mới là *dấu hiệu*. Nó có thể là những tiếng nức nở. Chưa phải là những âm thanh nhịp điệu của một bản thi ca. Hình thể trong hội họa không hề được sử dụng như một giải thích hoặc một biểu tượng. Nỗi buồn chẳng bao giờ ẩn náu trong danh từ BUỒN.

Nhớ lại câu chuyện về Cézanne, có người đã phê bình những bức tĩnh vật của ông ta : những trái táo tầm thường ấy vẽ ra làm gì ? Nhà phê hình Venturi hỏi lại : "Thế ông không nhìn thấy sự cao cả nằm trong những trái táo ấy sao ?"

Đã có lần, tôi cũng đã nhờ đến hình thể đồ vật để nói về một nỗi buồn. Một cái ghế, một bình hoa, một gian phòng. Cái ghế cũ kỹ tàn tật được nhận chìm trong một gian phòng ọp ẹp chật chội và thiếu ánh sáng. Bình hoa đổ nằm nghiêng trên nền nhà, những chiếc hoa héo úa rơi rụng đầy mặt sàn. Vẽ xong bức tranh tôi đem hỏi ý kiến lũ trẻ con và cả bọn người lớn ; ai cũng bảo là buồn lắm.

Ngồi ngắm lại bức tranh, và tôi đã hoàn toàn thất vọng. Thất vọng vì nhận thấy hình thể đồ vật trong tranh chỉ mới là những biểu tượng. Cái ghế bẩn, gian phòng tối tăm. Những đồ vật tượng trưng cho sự nghèo túng và sự nghèo nàn đưa đến ý nghĩ buồn phiền. Nỗi buồn trong tranh vẫn là một cái gì đã đưa từ bên ngoài vào trong tranh với một ý định, một suy nghĩ có mạch lạc, có hệ thống. Sự hợp tình hợp lý của bức họa trở nên trơ trẽn, thông thái một cách tầm thường. Trong khi tỉnh táo sao chép cái ý nghĩa ở bên ngoài của cái ghế, gian phòng, tôi đã sao nhãng chính cái bản thể thực sự của chúng, tôi chỉ nhìn thấy cái tính chất thực dụng. Người xem tranh có thấy một nỗi buồn là vì họ nghĩ rằng : họ sẽ rất khổ sở mà phải ngồi ở cái ghế đó, sinh sống trong gian phòng đó.

Tôi cũng đã nhận thấy trong các phòng triển lãm, biết bao khách xem tranh có vẻ say sưa trước những bức họa vẽ một phong cảnh nên "thơ", có rừng cây sum sê, có đồng nội đầy hoa bướm, có suối trong, trăng sáng. Biết đâu sự say sưa của họ chẳng qua vì phong cảnh đâu phải vì chính bức họa. Làm một cuộc du lịch bằng tưởng tượng đâu phải là thưởng ngoạn. Chính họ đã bị "cái đẹp" của phong cảnh che lấp cái đẹp của nghệ thuật.

Nhân đó tôi nẩy ra ý nghĩ : phải lột bỏ cái "che lấp" ra khỏi sự vật và tôi áp dụng một phương thức ngây ngô, như đứa bé hăm hở lột vỏ quả trứng để tìm một con gà. Tôi mổ xẻ, cắt vụn sự vật, biến dạng hình thể ; nhưng cuối cùng cái che lấp mà tôi muốn lột bỏ, đã biến thành trăm ngàn cái che lấp khác cùng với những mảnh vụn sự vật bị chia cắt.

Đành rằng sự vật tàn phế cũng đã tự tạo cho nó một vẻ bí hiểm nào đó ; nhưng bí hiểm không đồng nghĩa với vẻ huyền diễm siêu thoát của nghệ thuật.

Tôi phải làm sao ? Chẳng nhẽ thủ tiêu luôn sự vật để "che lấp" cùng tiêu tan với nó.

Tôi chợt hiểu rằng : không thể đem một ý nghĩa nào đó ở ngoài sự vật mà gán cho nó, và cũng không thể tách rời sự vật ra khỏi ý nghĩa của chính nó.

Cái che lấp vị lợi, và cái che lấp thông thái của một suy luận hằng giới hạn, đã ngăn cách tôi với sự vật.

Dưới mắt tôi sự vật thiên nhiên vẫn đó, cùng tồn tại nơi cuộc đời. Hẳn nhiên là cái phần vật thể cấu tạo nên một cái cây của mùa xuân năm sau, sẽ chẳng còn là của mùa xuân năm nay, song cái ý nghĩa của cái cây vẫn muôn đời tồn tại. Sự "che lấp" chính ở sự lầm lẫn cái hình và cái thể, cái bóng và cái thực.

Vươn lên, vượt qua là một điều chính đáng song tôi làm thế nào để vượt qua hết mọi biên giới trong khi trên tay còn cầm một cây bút có bề dài bề ngắn, mắt tôi còn phải dừng lại ở mép vải bờ khung.

Cơn sáng tạo có say sưa đến đâu, thì một con muỗi đốt cũng đủ tỉnh giấc mơ màng để rồi nối tôi lại với cuộc đời sự vật, với điều tốt và điều xấu, với cái thực và cái giả của nó.

Cả đến sự tỉnh mê, từ khung vải đến cuộc đời và từ cuộc đời đến khung vải cũng còn nhiều khi lẫn lộn. Làm sao tìm được giá trị đích thực của cái thật và cái giả, của màu trắng và màu đen trên nền bức họa. Cái đen của màu đen há chẳng phải vì màu trắng mà có. Cái trắng của màu trắng nếu không có màu đen làm sao nhìn thấy được, khoảng trống và khoảng đầy lẫn lộn không phân biệt như ý tưởng và hình thể.

Sự chuyển động của đường nét, sự biến đảo của tư tưởng từng khoảnh khắc từng giây phút. Tất cả vượt ra ngoài mọi toan tính, suy luận tạo ra huyền hoặc và gieo rắc hồ nghi.

Sự hồ nghi thường đến nơi trí óc và làm nên phân vân ở nơi đầu ngọn bút.

Và tôi đã nhiều lần tự hỏi : Phải chăng tôi sáng tạo để diễn đạt hay diễn đạt chỉ là một cái cớ cho tôi sáng tạo ? Tôi không biết nữa.

Cuộc đời biết bao nhiêu dấu hỏi : Sinh ra để làm gì ? Chết đi để làm gì ? Đau khổ và hạnh phúc để làm gì ? Vũ trụ còn bao nhiêu bí ẩn : Sao hôm, sao mai để làm gì ? Mưa nắng để làm gì ?

Tất cả đều nín thinh, trong một yên lặng mênh mông. Và tôi hiểu rõ một điều : sự nghi ngờ chỉ tạo ra hư vô, những câu hỏi chỉ đòi thêm câu hỏi, lòng tin là tất cả bởi vì trái tim chẳng bao giờ đặt ra câu hỏi.

Và tôi lại bắt đầu sáng tạo.

1966

CÁI BÁNH CỦA THẰNG HỀ

Lúc ấy tên Hề đã bước tới chỗ tôi ngồi. Hắn bỗng giơ cánh tay gầy guộc lên cao và rút từ quãng không ra một bông hồng đỏ chói. Hắn đưa cho tôi. Tôi chìa tay ra nhận thì bông hồng biến mất. Tiếng vỗ tay vang lên bốn phía. Tôi nhìn hắn mỉm cười cảm ơn.

Hắn đã cho tôi một ảo tưởng đẹp, chỉ có thế thôi, bởi hắn chẳng có gì hơn.

Bắt hắn lấy từ quãng không ra một chiếc bánh thì cũng được đi, nhưng sợ lúc giơ tay thì bánh kia cũng tan biến như hoa.

… Tôi đã tự tay nhổ hết những cây hồng, cây cúc ở trong vườn, vì người ta bảo : bây giờ cần khoai và cần sắn. Không có gì phải thắc mắc về điều đó. Tôi biết rõ : tên Hề sẽ cày ruộng, trồng lúa khi đàn con hắn đói.

Hắn sẽ mài dáo và vót tên, khi xóm làng hắn lâm nguy.

Hắn sẽ hết là Hề. Nhưng chẳng bao giờ chịu đem trò chơi của mình để làm ra cơm và khí giới vì hắn biết rõ sự hư ảo của trò chơi đó.

... Trên con đường nghệ thuật câu chuyện thằng Hề đã cho tôi nhiều bài học. Nó đã cho tôi thấy rõ... một lời nói dối đẹp đẽ, có thể trở thành một sự bịp bợm thô bỉ.

Nghệ phẩm vốn là một "lời nói dối" mà kẻ làm ra và người thụ nhận đã cùng thỏa thuận gian ước với nhau. Mất sự thỏa thuận đó thì trò đùa của tên Hề sẽ là điều bịp bợm, sự lừa đảo chỉ gây ra phẫn nộ và uất ức giống như vũng nước ảo ảnh trên bãi sa mạc.

Người ta không thể kết tội và lên án cái phần giả của bông hoa và vùng nước, bởi vì cái phần giả cũng là do cái phần thực mà có. Trước khi có một bông hoa giả thì đã phải có những bông hoa thực.

Trước khi có cái vật màu đỏ nở trên tay thằng Hề, thì vật đó đã có tên gọi là HOA. Phần siêu hình và phần nhập thế của nghệ thuật không thể tách rời phân biệt như cái thực và cái giả.

Phần nhập thế chỉ là một sự toan tính, một phác thảo, một ước muốn và cũng là một kỷ niệm. Sự xúc động nơi khán giả khi thấy bông hoa vừa xuất hiện, chỉ là xúc động của một niềm tin, niềm tin tạo ra ảo

ảnh và ảo ảnh mang hình dáng một bông hoa đã có, không phải là bông hoa đang có. Trong giây phút giao động mơ hồ lẫn lộn giữa cái giả và cái thực, giữa sự tỉnh và cơn mê khán giả được dìu vào một thế giới của huyền diễm ; *và nhiệm màu thoát ra ngoài "cuộc đời nhìn thấy" để trông rõ "cuộc đời đích thật"*.

Khi sự thực hiện hình thì u ám và thô lỗ kéo tới ; tính chất siêu nhiên tan biến và vẻ huyền diễm của nghệ thuật chẳng còn. Cái thực vì cái thực, cái thực trông thấy ở trong tác phẩm nghệ thuật, bao giờ cũng chỉ là một sự trơ trẽn, một lừa bịp và gây ra phẫn nộ. Bởi vì người làm nghệ thuật đã đơn phương hủy bỏ giao ước, đã bội tín.

Cái giả vì cái giả, chỉ là một vô nghĩa bởi nó không chứa chấp cái thực và như vậy cũng không thể gọi được nó là cái giả, đó chỉ là hư vô triệt để. Cái giả ở nghệ thuật phải là một sự toan tính mà không được phép là cái thực đang có. Nó chỉ là một hình dáng của cái thực *đã có* và cái thực *sẽ có*. Chính thằng Hề đôi lúc cũng ước muốn hơn ai hết, có đủ quyền phép làm ra một chiếc bánh. Song hắn biết rõ : chiếc bánh của hắn mà có thể ăn no bụng thì trò vui của hắn tức khắc mất hết ý nghĩa.

Tôi nghĩ đó cũng là *bản chất của nghệ thuật*... Những tràng pháo tay hoan nghênh vừa nổi lên trong rạp xiếc. Tên Hề nghiêng mình cám ơn sự tán thưởng của khán giả.

Hắn hãnh diện vì tài năng của hắn đã tạo ra được niềm hoan lạc. Và niềm hoan lạc đó, cũng chỉ tạo được khi hắn đã chinh phục và dìu dắt khán giả đến trước một nhiệm mầu của cái có, qua cái không hư ảo.

Hắn biết rõ niềm vui mà hắn hiến dâng cho khán giả không giống và không phải là cái vui thích, cái cười điên rồ trước sự vụng dại của một kẻ vô ý trượt chân ở ngoài đường lộ. Cái cười do bản năng, không thuộc trí tuệ.

Hắn chợt nghĩ : bông hoa kia sẽ trở nên phi lý và việc làm của hắn sẽ trở nên vô nghĩa nếu chẳng tạo được một niềm hoan lạc ngất ngây. Nhưng hắn vẫn hằng tin tưởng ở trò đùa của hắn. Sự im lặng của khán giả nếu có xảy ra thì chắc hắn sẽ phiền lòng. Nhưng hắn làm gì được. Hoặc là trò đùa của hắn tầm thường hoặc là khán giả chẳng có một ai còn biết vui đùa. Hắn sẽ đành chấp nhận như vậy.

… Nhưng tiếng vỗ tay đã nổi lên dồn dập vang động, sự vui sướng cuồng nhiệt của khán giả bao phủ chung quanh làm cho hắn cũng vui lây.

Mục đích đã đạt. Hắn đã tạo ra một niềm hoan lạc cho mọi người. Hắn chợt nhớ tới một điều mà bỗng trở nên ưu tư lo lắng. Hắn đang e sợ có kẻ sẽ chạy lên đòi hắn bông hoa không hề đang có.

Nhưng thật là may mắn. Những tiếng vỗ tay chấm dứt. Hắn bèn nghiêng mình một lần thứ hai để cảm ơn sự thông minh của khán giả.

Tôi nghĩ : niềm hoan lạc cũng là *tiêu chuẩn của nghệ thuật*.

Ngày nay việc làm nào cũng được người ta gọi là nghề nghiệp : nghề viết văn, nghề chữa bệnh, nghề thợ mộc, nghề vẽ tranh nhưng người ta vẫn ngượng ngùng khi muốn viết lên tờ giấy thông hành của tên Hề : nghề làm Hề. Người ta lúng túng, đôi co, cãi vã với nhau, vì không biết phải coi đó như là một việc làm đứng đắn hay là một trò đùa.

Người ta chào đón vồn vã tên Hề, khi cơm no rượu say, người ta chửi rủa xua đuổi nó, khi dạ dầy đã lép.

Và bởi vậy tên Hề vẫn mang chiếc thông hành vô nghề nghiệp.

Thực ra, hắn chẳng thắc mắc gì về điều đó, hắn chẳng hoài nghi công việc hắn làm.

Cứ trông kỹ cái dáng điệu của hắn thì đủ hiểu.

Hắn cử động khoan thai, cung kính như một bậc chân tu đang hành lễ.

Hắn bình tĩnh, tỉ mỉ như một nhà khoa học đang nghiên cứu, thí nghiệm.

Hắn chuyên cần, chăm chỉ như bác nông phu đang cày ruộng.

Hắn trịnh trọng nghiêm trang với đủ mọi lễ nghi để tạo ra một niềm vui.

Hành động của hắn không phải là một trò đùa. Hoan lạc được nuôi dưỡng trong một không khí tôn nghiêm và nhiệm mầu đến độ trí tuệ ngất ngây.

Tôi tin đó là *giá trị nghệ thuật*.

Người ta có thể bảo thằng Hề làm ra một chiếc bánh thay cho bông hoa.

Nhưng đời đời sẽ tuyệt vọng nếu cứ khăng khăng đòi chiếc bánh có hình mà vô thể của hắn. Chúng ta phải ghi nhớ điều giao ước và giữ đúng lời cam kết. Tất cả sự thực chỉ ở đó và do đó. Phá bỏ giao ước là đi đến tuyệt vọng và phẫn nộ và là đi tới hư vô tích cực, và triệt để là tránh xa và rời bỏ sự thực.

Chỉ có thể tỉnh táo đi vào giấc mơ mới có thể cầm được chiếc bánh của thằng Hề.

Tôi tin tưởng đó cũng là *thái độ thưởng ngoạn nghệ thuật*.

1966

NHỮNG DẤU CHÂN CỦA ADAM

Nhiều người bạn tôi vẫn thường phàn nàn bây giờ thành phố cột đèn điện nhiều hơn cây cối ; họ lo ngại những cái cây xi măng ấy dần dần sẽ thay thế cho những cái cây của thiên nhiên.

Ngày nọ, trong lúc gặp nhau ở phòng tranh, một nhà thơ đã quả quyết với tôi rằng : anh sẽ đưa chiếc xe hơi vào thi phẩm của anh trước khi tôi tìm thấy một vẻ "đẹp" cho chiếc xe hơi. Tôi biết rõ điều đó, nên không dám nhận cuộc.

Có họa sĩ Fernand Léger đã lấy đề tài ở những bánh xe, ở những chiếc đinh ốc của những bộ máy kệch cợm, người ta vội bảo ông là họa sĩ của giới thợ thuyền lao động ; nhưng chính ông đã phải thú nhận : thợ thuyền chẳng ưa thích gì họa phẩm của ông.

Tôi nghĩ ông ta đã rút được những vẻ đẹp từ những máy móc. Ông không vẽ vì giới thợ thuyền và chỉ riêng cho họ.

Nhớn lên sống trong chiến tranh, những nhà thơ tuổi trẻ ngày hôm nay, chưa từng có thì giờ ngồi ngắm cảnh "liễu rủ bên hồ". Họ chỉ trông thấy những cây cột đèn ủ rũ, cô đơn đứng lặng lẽ nơi các công viên.

Ví thử có cơ hội nào đó để nhìn ngắm những rặng liễu xanh tốt, thì liễu kia e quá xa lạ để mang nổi ý thơ.

Sự đồng nhất giữa hình ảnh và tư tưởng ở nơi họ là một điều chân thực không hề là một gán ép giả tạo ; tôi tin ở điều đó.

Tư tưởng ngày hôm nay đã nẩy sinh và chỉ có thể nảy sinh từ những cái nhìn thấy ở ngày hôm nay. Người làm nghệ thuật không quay lại phía sau để lượm nhặt các cổ vật. Đó không phải là công việc của họ.

Chàng dũng sĩ và con bạch mã đã chết từ lâu cùng với cây đàn tranh và bộ đồ trà độc ẩm. Người ta chỉ có thể quay lại với những bóng vang đó, để mà tưởng niệm như nhớ thương người quá cố !

Tính chất dân tộc là những cái đang có và sẽ có, không phải là những cái đã có và đã qua.

Vẻ đẹp ở chiếc áo dài của người phụ nữ ngày hôm nay chẳng phải là vẻ đẹp của chiếc áo dài hai mươi năm về trước.

Sự thay hình đổi dạng đã giúp cho nó sống hòa hợp với đời sống hiện tại. Phụ nữ của chúng ta là những nhà nghệ sĩ ; họ có thể kiêu hãnh về điều đó.

Chúng ta kính phục những tư tưởng vĩ đại đã có từ ngàn đời ; nhưng hôm nay chúng ta suy nghĩ bằng đường cong nét lượn của một chiếc xe hơi, chúng ta rung cảm bằng màu sắc của những chiếc đèn nê-ông quảng cáo. Chúng ta không thể ngắm chiếc xe tăng để mơ đến một bến tầm dương xa lắc.

Ngôn ngữ nghệ thuật của hôm nay có thể bị kết án về sự "thô bạo, dị kỳ" nhưng ngôn ngữ đó đã có

và phải có.

Người ta cũng có thể bảo đó là thứ ngôn ngữ nghệ thuật của thủ đô, nhưng người nghệ sĩ không lựa chọn thủ đô. Chính các thủ đô đã lựa chọn họ. Bao giờ và ở đâu thì cũng như vậy.

Người họa sĩ suy nghĩ bằng những "cái nhìn thấy", bằng những đồ vật vây quanh. Hắn sẽ do từ những cái nhìn thấy, không phải, chỉ để suy luận suông mà còn phải tạo ra một cái nhìn thấy khác. Danh từ trừu tượng là một sự phi lý đối với hội họa.

Trong một hoàn cảnh cô độc bao vây bởi thiên nhiên, Adam đã tìm thấy hình ảnh mình ở các vết chân của chính hắn bước theo dòng sông. Có lẽ hắn đã kinh ngạc nhưng cũng đã vô cùng vui sướng. Dấu vết của hắn để lại, chứng tỏ sự hiện hữu của hắn trong vũ trụ bao la. Nhưng cũng chính bởi khám phá đó, mà hắn mới biết được nỗi cô đơn, như chưa bao giờ từng biết.

Ngày nay dấu vết của các con và cháu hắn đã tràn ngập đồng nội, trùm phủ núi non ; và còn đang toan tính vượt ra khỏi tầm địa cầu chật hẹp để vươn tới nguyệt cầu, kim tinh và những tầng không gian vô tận.

Cái nhìn thấy của ngày hôm nay, không hoàn toàn là cái thiên nhiên của thuở Adam nhưng là một thế giới mà con người đã xây dựng bằng những công trình của chính mình. Thế giới đó là thế giới của những "đồ vật" mà con người tạo ra để sống trong đó, suy nghĩ trong đó và cũng chết đi trong đó.

Trên đường phố, cái cây cũng chỉ còn dùng làm một thứ đồ trang trí, nhiều đô thị cũng đã chẳng cần đến nữa.

Những cánh rừng cây bạt ngàn đã hóa kiếp ở trong tờ giấy trắng, ở cái bàn cái tủ. Núi đồi quặng mỏ đã hiện hình thành những chiếc xe hơi và những khẩu đại bác.

Các nhà nhân chủng học đã chứng minh hình vóc con người cũng nằm trong cái vòng đổi thay biến hóa, bởi tư tưởng của mình qua nếp sống. Và con người cũng đã và đang lôi kéo các loài sinh thực vật khác vào trong xáo trộn của một sự biến giống, cho phù hợp với nhu cầu hiện đại.

Người ta bảo : thiên tài nghệ thuật là một cái gì độc đáo đặc biệt và phi thường, rằng không thể tổng quát hóa, không thể dùng làm mẫu số chung.

Rằng thiên tài biệt tách khỏi mọi ngườI, không có cái nhìn như mọi người.

Nhưng thiên tài Picasso đã vẽ gì ?

Mondrian, Klee, Hartung đã vẽ gì ?

Cái độc đáo ở một thiên tài phải chăng là một cái cộng lại của các thiên tài đã có, được tẩy luyện trong cái nhìn thấy của ngày hôm nay cho phù hợp với tư tưởng và cả với sở thích thời đại nữa ?

Con đường của nghệ thuật không do một cá nhân định đoạt. Hướng tiến đã được phác thảo từ thuở Adam.

Những bậc thiên tài chịu sức thúc đẩy của lịch sử để tiến lên làm kẻ dọn đường. Hắn chỉ tự do độc đáo trong cái định mệnh chung của nhân loại đã được định đoạt. Hắn sẽ dọn một đường, không vạch cả con đường. Chính cái xã hội khoa học và máy móc đã dự phác tư tưởng lập thể. Picasso chỉ vẽ ra những bức họa lập thể.

Không thể có một quá khứ lịch sử hội họa riêng rẽ. Tất cả đều gia nhập vào một dòng lịch sử chung của nghệ thuật. Và nền lịch sử nghệ thuật cũng phải gia nhập vào lịch sử chung của nhân loại.

Quê hương của Picasso là mảnh đất lập thể, không còn là xứ Tây ban nha.

Chagall, Mondrian, Foujita cũng chỉ cùng chung một quê hương trong nghệ thuật. Nhớ lại một buổi nói chuyên với các bạn tôi về hội họa, nhiều người khăng khăng đòi một quá khứ cho nền hội họa Việt-nam. Tiếc thay, *quá khứ của hội họa mình là một thứ hội họa vô danh* ; như Thanh Tâm Tuyền đã nói. Nhưng cũng mừng thay mình đã nhập vào với những trào lưu hội họa thế giới.

Giai đoạn nghiên cứu một chiếc xe chạy bằng hơi nước đã qua từ lâu và chúng ta chẳng dự phần gì vào đấy. Không phải lỗi ở ai cả.

Ngày hôm nay, chúng ta hãy tự làm lấy những chiếc máy cày. Chúng ta không thể không biết đến những chiếc máy cày và những bức tranh trừu tượng. Nghệ thuật không ngụy trang bằng đau buồn.

Nỗi đau buồn đã gắn liền khăng khít với con người, tự buổi Adam nhìn thấy dấu chân hắn in trên nền cát trắng.

Hôm nay dấu chân đã chồng chất quá nhiều và niềm đau buồn cũng gia tăng cực độ.

Nhưng lời kêu gào bi thảm có vang khắp đó đây, thì cũng vẫn là những lời ca khúc nhạc.

Có lẽ làm một con người đau khổ còn hơn làm một con heo sung sướng !

Người nhạc sĩ ! tại sao anh lại còn có thể lựa chọn những âm thanh cho một nỗi cô đơn ? Và người họa sĩ, sao anh còn cần đến màu sắc cho một niềm đau khổ ? Những nỗi thất vọng về cuộc đời sao còn cần chi đến vần đến điệu ?

Thủ đô Pa-ri vẫn là thủ đô của nghệ thuật. Những bức danh họa bất hủ và vô giá tràn ngập các bảo tàng. Những tác phẩm văn chương vẫn hằng được thế giới ngưỡng vọng. Hàng hóa và thực phẩm họ không thiếu thốn như chúng ta. Họ đang chế bom khinh khí. Nhưng nước Pháp cũng là nơi đã xuất phát những tư tưởng bi thảm nhất của thời đại. Và họ hãnh diện về điều đó. Không hãnh diện về một bi thảm, nhưng hãnh diện vì một sự thực mà họ ý thức được.

Song le, mọi người sẽ cứ trồng lúa mì, làm rượu nho, làm nhạc jazz, vẽ tranh trừu tượng và chế cả ra bom khinh khí, không ai còn ngạc nhiên vì một nữ sĩ chống chiến tranh kết duyên với ông bác học chế bom nguyên tử.

Lịch sử loài người vẫn có quá khứ và vẫn cứ tiến lên theo chiều hướng đó. Ý nghĩa của cuộc cách mạng *văn hóa*, mà hiện nay người ta đang nói tới, phải chăng nó muốn nói lên sự chấp nhận những máy cày và sự chối bỏ những bản nhạc của Beethoven.

Cho dù địa cầu của chúng ta có bị tàn phá vì một cuộc chiến tranh nguyên tử thì lịch sử nhân loại vẫn mang nặng một quá khứ, vẫn một con đường đã phác thảo.

Lịch sử một chiếc xe hơi vẫn không thể có trước lịch sử một chiếc xe đạp.

Không có một sự tình cờ nào, tạo ra được một xu hướng lập thể trước khi có nền hội họa cổ điển.

Không có một lịch sử, một con đường nào khác và mới hơn là những cái mà chúng ta đã có và phải có.

Hội họa không tô điểm đau khổ ; thơ và nhạc không ngợi ca đau khổ. Nó chính là niềm đau khổ hóa thân thành hòa hợp cân đối và nhịp tiết.

Sự hòa hợp và cân đối của toàn thể một họa phẩm cũng chỉ được tạo ra bởi những trường hợp bất cân đối và thiếu hòa hợp.

Mọi người đều biết rõ như vậy.

Chúng ta đều biết rõ, chúng ta đang sống trong những trường hợp hết sức không cân đối. Chúng ta soạn ra những cuốn sách giáo khoa sai cả văn phạm, nhưng chúng ta vẫn có những ông tiến sĩ văn chương. Chúng ta có rất nhiều vị kỹ sư về máy móc, nhưng nông dân vẫn cày ruộng bằng chiếc cày của ông thái thú Nhâm Diên.

Chúng ta có rất nhiều trẻ con không có ai dạy cho chúng chữ nghĩa, nhưng vẫn được xúi bảo cho làm chính trị.

Có rất nhiều đứa con gái chỉ được nghe quảng cáo về các loại son phấn song chẳng hề được nghe giảng thuyết về cách làm người. Cả một nền văn chương nghệ thuật ở đây chỉ nuôi dưỡng bằng những mẩu xương nhưng vẫn có những nhà kiến trúc lo lắng để dựng lên đồ án cho một bảo tàng viện.

Mới tối hôm qua, khi tới thăm người bạn họa sĩ, tôi đã trông thấy anh vẽ bức tranh trừu tượng dưới ánh sáng chập chờn của một ngọn đèn cầy như trong thời cổ kính của họa sĩ Titien.

Và cho đến hôm nay tôi lại phải gửi mua một cuốn sách nói về nguồn gốc loại tranh mộc bản Việt-nam viết bằng tiếng Pháp.

Tình trạng bất cân đối và trường hợp bất cân đối ấy, không thể trở nên hòa hợp và ổn định bằng cách loại bỏ cái này hay cái kia nhờ một bài toán trừ và cũng chẳng có thể kết hợp bằng một con tính cộng.

Khi tôi trở lại thăm người họa sĩ thì bức tranh đã vẽ xong và ngọn đèn tàn lụi từ lâu. Hắn ngồi yên lặng trong góc nhà hút thuốc.

Tôi nhìn lên bức vẽ không phải là bức họa trừu tượng mà tôi đã trông thấy. Tôi hỏi :

- Bức tranh ngày hôm qua đâu ?

Hắn nói :

- Trong thành phố cây cối vẫn còn nhiều hơn cột đèn. Những công viên cũng chỉ mới là đồ trang trí, không quá khứ, không hiện tại, chỉ toàn là tưởng tượng và bịa đặt.

Tôi nói :

- Những chiếc xe hơi không phải là sự thực nhìn thấy sao ?

- Một sự thực nhìn thấy, sờ thấy nữa chứ. Đúng đấy nó thực hơn cả những cái đầu óc hạn chế bởi sương mù quá khứ ngự trị !

Và hắn cười vang :

- Ha ! ha ! một gia tài hiện tại trống rỗng đề tài khá đấy. Mai mốt trở lại đây mà xem một bức họa mới và nhớ đem theo ít cây đèn cầy.

- Vâng ! Chắc chắn tôi sẽ trở lại thăm anh và sẽ không quên đèn cầy cho anh.

11-9-1966

Phụ lục.

[1] Tấm hình này có in bằng màu trong cuốn Matisse thuộc loại "Le grand art en livres de poche" của nhà Flammarion, và hiện có bán ở một vài hàng sách ở Saigon.

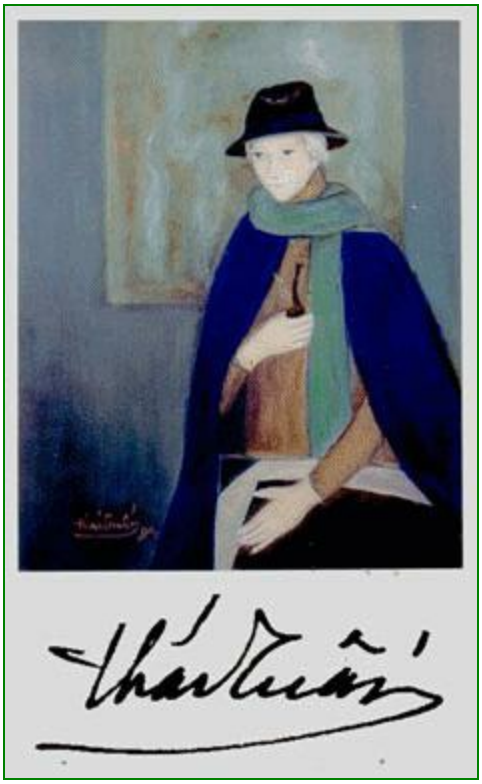
[2] Tout traiter dans la nature par le cylindre, par le cône et par la sphère.

[3] Họa sĩ chỉ tạo ra hình thể, rồi hình thể tự tạo lấy ý nghĩa. Người vẽ tranh không đem một ý nghĩa sẵn có từ ngoài gắn vào. Như vậy thì người xem tranh cũng không có quyền gắn đại một ý nghĩa nào đó vào bức họa mà phải nhận cái ý nghĩa của họa phẩm tỏa chiếu tới mình. Phong trào làm cho các hình thể đồ vật "chuyển động thực sự" bằng một động cơ cũng là do ý nghĩ ở trên.

[4] Trường hợp nhóm Pop Art hiện đang phát triển mạnh, chủ trương hội họa không cần vẽ, lấy ngay đồ vật tạo thành họa phẩm. Giống với hình thức chơi hòn non bộ của các cụ già Việt nam. Như vậy thì chính các cụ mới là kẻ khai sáng ra phong trào này từ lâu.

[5] Sách vở do Tây phương nghiên cứu soạn thảo, tranh lụa thì của Tàu.

Tiểu sử



Tự hoạ, 1994

Thái Tuấn tên thật là Nguyễn Xuân Công, sinh ngày 11-9-1918 tại phố Hàng Bông Thợ Nhuộm, Hà Nội – trong một gia đình công chức khá giả – đồng tuế và đồng môn với họa sĩ Nguyễn Tư Nghiêm. Anh có vào học trường Mỹ Nghệ Gia Định, và theo lớp dự bị tại trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội, cùng khóa với Phan Tại, Đặng thế Phong, khoảng 1938-1940, rồi bỏ dở.

Thời chiến tranh chống Pháp, Thái Tuấn về sống ở quê ngoại Thanh Hóa, vẽ tranh cổ động, quảng cáo và quan hệ với nhiều nhà văn kháng chiến như Thanh Châu, Quang Dũng, Hồ Dzếnh, Nguyễn Tuân. Sau hiệp định Genève 1954, anh di cư thẳng từ Thanh Hóa vào Sài Gòn, sống vào nghề vẽ quảng cáo và trang trí. Mãi đến khoảng 1956-1957 anh mới thật sự vẽ tranh sơn dầu nghệ thuật và dùng bút danh Thái Tuấn. Cùng với các họa sĩ di cư khác : Ngọc Dũng, Duy Thanh, Tạ Tỵ, Thái Tuấn đã góp phần xây dựng nền hội họa hiện đại tại Sài Gòn, được xem như có tham vọng làm thủ đô một nền văn hóa mới. Bốn họa sĩ nói trên đều là nhà văn, nhà thơ ; riêng Thái Tuấn thường viết lý luận về hội họa và mỹ thuật trên các báo Sáng Tạo, Bách Khoa, và Văn, thịnh hành lúc đó ; bài viết của anh ít tính cách kỹ thuật và chuyên môn, nên nhẹ nhàng, cởi mở và phổ quát, giúp nhiều độc giả làm quen với hội họa, là một ngành nghệ thuật mới đối với đại chúng. Những bài viết kết hợp với tác phẩm hội họa đẹp và dễ hiểu , tạo cho Thái Tuấn một uy tín : anh tham gia hội đồng giám khảo ở nhiều giải thưởng và phòng tranh. Những cuộc triển lãm cá nhân 1958, 1970, 1973 được dư luận đánh giá cao – về nghệ thuật và thương mãi.



Mắt em, 1964

Thái Tuấn đến với sơn dầu ở tuổi bốn mươi, nên tranh anh ít sắc cạnh, khai phá, mà giàu chất hoài niệm và tính văn học, tạo không gian thoáng rộng, u hoài , thi vị. Đề tài, ưu tiên là phụ nữ trong nhan sắc, dáng dấp, cử chỉ, y phục thuần túy Việt Nam trên nền màu sắc dịu nhẹ, dung dị mà tế nhị. Nhan sắc ở đây chủ yếu không phải chỉ là nữ sắc mà là một thoáng đẹp giữa trần gian. Thái Tuấn vẽ nét đẹp của phụ nữ hơn là phụ nữ đẹp, người đàn bà hóa thân làm vẻ đẹp trong tranh, diễm ảo mà hư ảo, một thoáng hồng nhan, như một lời thơ. Họa sĩ Đinh Cường, tâm giao và thâm giao với anh từ non nửa thế kỷ, đã có lần nhận xét Thái Tuấn biến bức tranh thành một cấu trúc tiềm ẩn. Anh chỉ vẽ tiếng hát chứ không vẽ người mẫu, mà vẫn nhìn ra (ca sĩ) ; anh thường tâm sự : vẽ người mà không vẽ người. Vẽ như không vẽ mới đã 1 .

Vẽ phụ nữ, Thái Tuấn quan tâm đến mái tóc, đôi khi mái tóc vận hành cấu trúc bức tranh, như bức Cội Nguồn, 1970 ; nhưng mái tóc trong tranh còn là một trời thu tạnh mơ say hương nồng. Anh có bức chân dung thiếu nữ, 1964, đặt tên bằng tiếng Pháp « Tes Yeux » (Mắt Em) , nhắc câu thơ mắt em là một dòng sông ; 1974 bức Bông Hồng Bạch, là hồn của bông hường trong hơi phiêu bạt, như một lẵng hoa vắng cả bông hoa / un bouquet absent de fleurs, theo một ý của Mallarmé.

Đến với hội họa ở tuổi bốn mươi, trải qua nhiều kinh nghiệm văn chương, Thái Tuấn để lại nhiều họa phẩm phảng phất chất văn học – có khi là một bài hát, một dòng sông cũ vẫn xuôi niềm thương.

Tiếng Pháp gọi họa sĩ là artiste-peintre ; ở Thái Tuấn, chất artiste nhiều hơn chất peintre, anh là nghệ sĩ hơn là họa nhân, anh là thi sĩ vẽ tranh, gọi anh là họa sĩ-thi nhân, như một Vương Duy thời Đường, có lẽ đúng. Trong mỗi họa sĩ, có một nghệ sĩ và một nghệ nhân : nghệ nhân lấy bức tranh làm đối tượng, nghệ sĩ lấy Cái Đẹp làm cứu cánh. Mà chữ Đẹp viết hoa là cõi Vô Cùng. Từ đó mỗi bức tranh Thái Tuấn dù đã hoàn tất và toàn bích, vẫn còn, vẫn là nỗi chờ mong – thiếu vắng. Đó là cách đọc những khoảng mông mênh trong tranh Thái Tuấn, những trời thu xanh ngắt, quạnh vắng chiều sông, nắng chia nửa bãi, để mộng tàn lây, nhớ nhà châm điếu thuốc… một không gian tư lự, u hoài và mơ ước trong mùa xuân chưa đi, mùa thu chưa đến. Đời Thái Tuấn là một bức tranh duy nhất và dở dang. Vẽ hoài mãi vẫn chưa xong một vạt trăng tơ, một tà nắng lụa.



Phố xưa, 2004

Giới phê bình thường nhận xét : tranh hiện đại, tây phương của Thái Tuấn vẫn giàu chất Á Đông và dân tộc. Thật ra anh không mấy chủ tâm vào truyền thống, trường phái hay dân tộc tính, thậm chí trong thời kỳ sáng tác dồi dào nhất, những năm 1960-1970, anh còn hờ hững với dân tộc, định hình trong biên giới và lịch sử. Sau này, 1984, ra nước ngoài, ở tuổi xế chiều, anh mới hoài vọng về cảnh nông thôn và nông dân Bắc Bộ hồi đầu thế kỷ trước. Và đề tài quê hương mới rõ nét như một ám ảnh.

Ngày nay nhiều người đòi hỏi bản sắc dân tộc trong nghệ thuật , với những luận điệu có khi thô sơ. Để lý luận được khách quan, ta thử đối chiếu với một đề tài tương tợ : nghệ thuật và tôn giáo. Nhà văn công giáo thuần thành Jacques Maritain trong sách Nghệ Thuật và Kinh Viện đã nhắc nhở các nghệ sĩ, đại khái : nếu anh dùng nghệ thuật để phụng vụ đức tin, hay dùng tín ngưỡng để phục vụ nghệ thuật, thì hoặc là anh làm hỏng tranh, hoặc là anh làm rối đạo. Chuyển lý luận ấy sang chuyện dân tộc, cũng vậy thôi. Maritain càng nói rõ : trên lý thuyết nghệ thuật là siêu thời gian và siêu không gian, supra tempus, supra locum . Nhưng trong thực tế, nghệ thuật do đề tài và cội rễ, thuộc một thời đại và một xứ sở. Những tác phẩm toàn cầu nhất, nhân đạo nhất đều mang rõ rệt dấu ấn của tổ quốc 2 .

Về Thái Tuấn, Đinh Cường còn lưu ý : anh là người ngoan đạo nhưng không thấy anh đi nhà thờ. Màu sắc dân tộc e cũng cùng một cội nguồn, là những tình cảm đã nhập vào anh, ẩn sâu trong tiềm thức. Khi vẽ tự động ra 3 .

Do đó mà Thái Tuấn vẽ cái gì rồi nó cũng ra dân tộc ; vì suốt đời anh chỉ vẽ thuần một giấc mơ. Con người làm chủ, kiểm soát, điều khiển được tư tưởng, thậm chí tình cảm, nhưng không ai làm chủ được giấc mơ. Giấc mơ là cái gì không thể chia chác, và cũng không thể tái lập. Nhưng dường như các nghệ sĩ có khả năng sống lại, và làm sống lại trong một bức tranh.

Nếu ai cho tôi một từ, chỉ một từ thôi trong tiếng Việt để mô tả tranh Thái Tuấn, tôi sẽ xin chữ « thơ mộng », thơ của tuổi thơ và mộng làm bươm bướm. Nếu là tiếng hán việt, tôi sẽ dùng chữ « hoài vọng » ; hoài những bến xuân xưa và vọng về Miền Đẹp bồng đảo xa khơi.

Tranh Thái Tuấn là miền, là niềm an tịnh vô biên. Mỗi bức tranh là một tâm cảnh dạt dào tâm cảm, một thời khắc im lặng dặt dìu âm hưởng.

Nói về niềm im lặng, mà nhiều lời đâm ra ngớ ngẩn.

Một bức tranh là buổi chiều trong thơ Xuân Diệu : nó xé hồn ta bằng nắng nhạt, bằng mây nhè nhẹ gió hiu hiu…

Đặng Tiến

Orléans, 20/10/2005

Thư tịch :

-Thái Tuấn, Câu Chuyện Hội Họa, nxb Cảo Thơm, 1967, Sài Gòn.
-Thái Tuấn, Tuyển Tập Tranh và tiểu luận, nxb Vaala, 1996, California. (Có phụ lục phần phê bình, giới thiệu của nhiều tác giả khác).
-Thái Tuấn, Nguồn Mỹ Cảm, tạp chí Văn, số 93, 1967, Sài Gòn.
-Thái Tuấn, trả lời phỏng vấn Huỳnh Hữu Ủy, tạp chí Văn, số 199, 1976, Sài Gòn.
-Huỳnh Hữu Ủy, Bóng dáng Thái Tuấn giữa nền nghệ thuật hiện đại, tạp chí Thế Kỷ 21, số Xuân Bính Tý, 1996, California.
- Phan thị Đỗ Quyên : Xem tuyển tập tranh và tiểu luận Thái Tuấn, tạp chí Thế Kỷ 21, số 91, tháng 11/1996, California.



Khoả thân, 2005

1 Đinh Cường, Thái Tuấn Cội Nguồn, báo Ngày Nay (Mỹ) số 354, ngày 01/11/1996.

2 Jacques Maritain, Art et Scholastique, ba'o Les Lettres, tha'ng 9-10,1919, in lại 1935, trang 115 va 130, nxb Louis Rougart, Paris.

3 Đinh Cường, bđd.

Đặng Tiến

(Phần tiểu sử trích ở http://www.diendan.org)