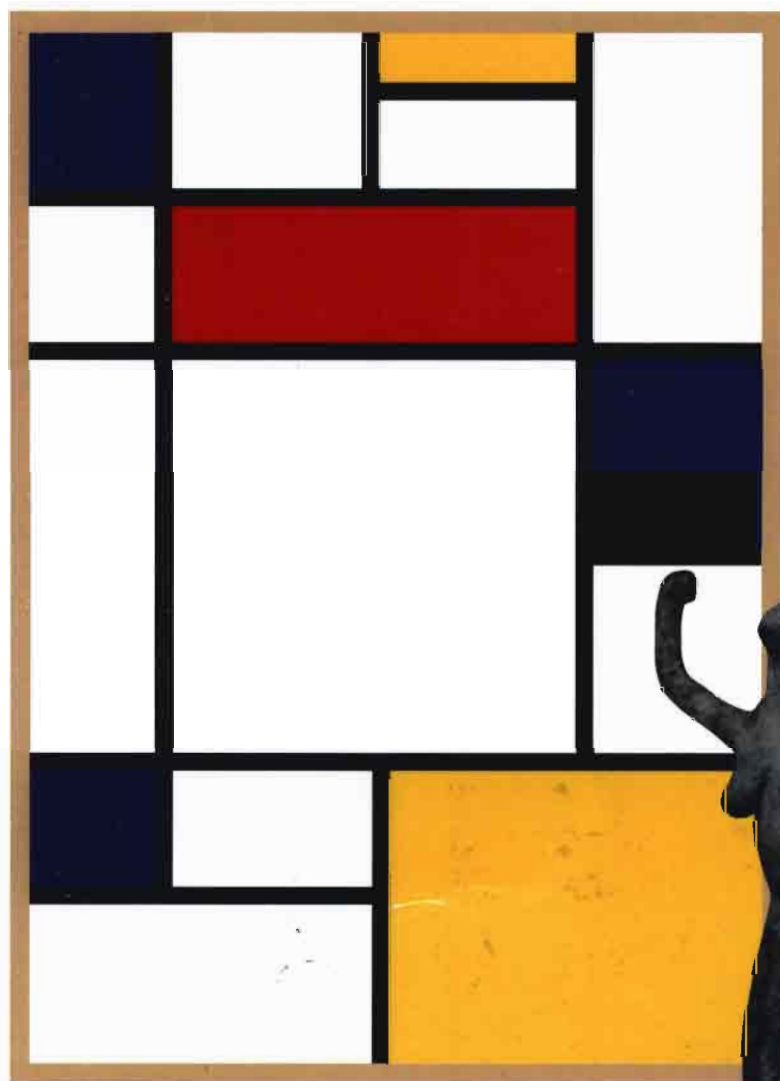


GRAHAM COLLIER

nghệ thuật và tâm thức sáng tạo

art and the creative
consciousness

Trịnh Lữ dịch





(Ảnh do tác giả gửi tặng người dịch)

with every good wish . -

smilely yours.

Graham Collier

GRAHAM COLLIER

sinh năm 1923 tại Lancaster, Anh quốc, tốt nghiệp Trường Mỹ thuật Slate thuộc Đại học London, là họa sỹ chuyên vẽ chân dung và phong cảnh. Trong Thế chiến II, ông là phi đội trưởng oanh tạc của Không lực Hoàng gia Anh. Từ thập niên 1960, ông là giáo sư Triết học Nghệ thuật tại Đại học Georgia, và là thành viên hội đồng tư vấn của Trường Davenport, Đại học Yale.

Những sách khác đã xuất bản:

- *Form, Space and Vision*
(Hình, Không gian và Cách nhìn)
- *War Night Berlin*
- *Antarctic Odyssey*
- *What the Hell Are the Neurons Up To?*

nghệ thuật
và tâm thức sáng tạo

ART AND THE CREATIVE CONSCIOUSNESS

Xuất bản theo thỏa thuận sử dụng tác phẩm giữa Đông A và dịch giả, 2019.

Bìa 1:

Hình trên: Đồ họa tranh của Piet Mondrian (1872 – 1944).

Hình dưới: Tượng nhỏ hình người (Ai Cập, thời tiền phong kiến), cao 30 cm. Ảnh của Ban quản trị Bảo tàng Anh quốc, London.

Bìa 4:

Pablo Picasso (1881 – 1973), *Bull* (Bò), 1946. Thạch bản.

Tác quyền đã được bảo hộ. Không được tái bản, sử dụng hay lưu truyền dưới bất kì hình thức hay bằng bất cứ phương tiện nào từ điện tử, máy móc, sao chép, ghi âm cho đến các hình thức khác khi chưa có sự đồng ý trước bằng văn bản của người nắm giữ tác quyền.

GRAHAM COLLIER

nghệ thuật và tâm thức sáng tạo

art and the creative
consciousness

Trịnh Lữ dịch

Dành tặng Helena

Con người có thể là hiện thân của chân lý nhưng nó không thể biết điều đó.

– W. B. Yeats

MỤC LỤC

LỜI ĐẦU SÁCH **ix**

GIỚI THIỆU của René Huyghe – Viện sỹ Viện Hàn lâm Pháp **xi**

I

TRƯỚC HẾT, SAO PHẢI BẬN TÂM? **1**

II

NGƯỜI ĐẸP VÀ QUÁI THÚ **11**

III

ĐỊNH VỊ LA BÀN TÂM THỨC **34**

IV

VÔ THỨC VÀ SỰ DAI DẰNG CỦA NHỮNG HÌNH TƯỢNG CỐT LÖI **55**

V

CẢM HỨNG **74**

VI

BIẾN HÌNH **105**

VII

TƯỚNG TƯỢNG VÀ THỜI GIAN: MỘT ÁM ẢNH 152

VIII

BA NGÔI THIÊN: KHÔNG GIAN, ÁNH SÁNG VÀ THỜI GIAN 165

IX

MÀU: CẢM XÚC, BIỂU ĐẠT, BIỂU TƯỢNG VÀ CẤU TRÚC 203

X

NGUYÊN THỦY VÀ PHÉP THUẬT: CHIẾM NGỰ VÀ THAM DỰ 233

XI

TỪ RÚT TĨA ĐẾN TRỪU TƯỢNG 247

XII

MỘT NGHỆ THUẬT CỦA NĂNG LỰC TIÊU CỰC: DADA VÀ “POP” 268

TRÒ CHUYỆN VỚI TÁC GIẢ 286

CHỈ MỤC 296

LỜI ĐẦU SÁCH

Cái khó khi viết *Lời đầu sách* không phải là biết nên cảm ơn những ai, mà là những ai còn chưa được nhắc đến. Đây là việc phải nghĩ, bởi không có hỗ trợ của nhiều cá nhân và tổ chức đã luôn sẵn lòng giúp đỡ thì không bao giờ làm được một cuốn sách kiểu này. Những dòng ghi nhận bên dưới một hình minh họa không thể hiện được sự hữu hiệu của một phòng phụ trách bản quyền trong bảo tàng; hay lòng nhiệt tình của một phòng tranh tư nhân đã cất công tìm kiếm và cho mượn cả những bức ảnh chụp quý hiếm. Tôi biết ơn nhất những nhà giám tuyển mà tôi đã được thăm viếng tại Âu châu, và những người khác mà tôi chỉ liên lạc được qua thư từ. Và tôi xin có lời đặc biệt cảm ơn ông Henry Moore, vì lòng hiếu khách và cả những bức ảnh đẹp ông đã cho tôi mượn.

Ở gần nhà hơn thì tôi phải nhắc đến một số người đã liên quan trực tiếp hơn đến việc viết cuốn sách này. Lamar Dodd đã luôn nhắc nhở và thu xếp để công việc chuyên môn cũng như tổ chức ở trường không làm gián đoạn việc viết này của tôi. Boyd McWhorter đã giới thiệu nhiều nguồn tư liệu giúp tôi bàn luận được đầy đủ hơn về vấn đề thời gian trong nghệ thuật và cuộc sống; và Erwin Gerschefski đã luôn vui vẻ cho tôi tham vấn về độ chính xác của những so sánh liên quan đến âm nhạc.

Ở những giai đoạn đầu, Yancey Robertson đã luôn là chỗ dựa vững chắc. Phần lớn là nhờ niềm tin của ông ở bản thảo mà tôi đã

hứng khởi viết tiếp và cuối cùng tìm được “cái hình” của cuốn sách. Trong ba năm vừa rồi, đồng nghiệp Edmund Feldman đã xem xét đặt nhiều câu hỏi cho tôi, và tinh thần khách quan của ông đã giúp tôi giải quyết được một số vấn đề tri kiến và ngữ nghĩa vụng về. Khi đến đoạn việc đánh máy, đánh đi đánh lại để tác giả có thể hiệu đính và biên soạn, thì tôi phải cảm ơn vợ tôi – Helena, người đã làm việc không mệt mỏi, không phàn nàn, không đòi hỏi đền bù gì. Và tôi phải cảm ơn Barbara Christenberry, người biên tập hữu hiệu và dễ thông cảm nhất của tôi.

Cuối cùng, tôi rất vinh hạnh được René Huyghe, học giả Pháp khả kính, nhà lịch sử nghệ thuật, một nhà văn, viết lời giới thiệu cho cuốn sách này. Và tôi cảm ơn bà France Bernard Boney đã dịch lời giới thiệu ấy sang tiếng Anh.

Athens, Georgia
Tháng 5, 1972

Alan Graham-Collier

GIỚI THIỆU

Mọi thứ đều chuyển vận nhanh chóng trong thế giới ngày nay, đặc biệt là ý tưởng. Nghiên cứu nghệ thuật¹ cũng không thoát khỏi tiến trình ấy; và đã biến đổi từ nhiều năm nay. Việc giảng dạy chính thức ở bậc đại học chắc chắn phải luôn lưu ý đến điều này, ngày một nhiều. Một cuốn sách như vừa được Graham Collier hoàn tất sẽ góp phần mạnh mẽ vào cuộc chuyển biến này, vì nó đưa ra được một bức tranh toàn cầu hoàn chỉnh của hiện tượng nghệ thuật.

Trong quá khứ, ta có Lịch sử nghệ thuật, và có Mỹ học, hai lĩnh vực riêng biệt rõ ràng, không liên hệ gì với nhau. Một bên là những tác phẩm nghệ thuật, bên kia là cuộc tìm kiếm lẽ sống của chúng. Cho đến trước Phục hưng, các tác phẩm nghệ thuật thường chỉ để dâng cúng Thượng đế, tuân thủ mọi luật định của Giáo hội. Chỉ với Phục hưng, chúng mới không còn là những vật thờ phượng thuần túy nữa và được có giá trị tự thân. Sự phát triển của lịch sử nghệ thuật thời ấy bắt đầu từ việc sử dụng các giai thoại, nhiều khi là huyền thoại, về cuộc đời của họa sỹ. Bộ sách *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Cuộc đời các họa sỹ, điêu khắc gia và kiến trúc sư xuất sắc) của ông già Giorgio Vasari, bản thân cũng là họa sỹ và kiến trúc sư, đã là mẫu

¹ Từ “nghệ thuật” ở đây nên được hiểu là “mỹ thuật” theo nghĩa cổ điển, bao gồm hội họa, điêu khắc và kiến trúc, chứ không bao hàm các nghệ thuật khác như âm nhạc, sân khấu, văn học... Từ đây trở đi, chúng tôi sẽ dùng từ “nghệ thuật” với nghĩa cổ điển này. (người dịch – ND)

mục của loại sách truyện được lưu truyền trong các xưởng vẽ thời giữa thế kỷ 16. Còn Mỹ học, khai thác triệt để sự tái sinh của các triết gia cổ đại, đặc biệt là Plato, thì bắt đầu tranh biện và giáo điều hóa về những mục tiêu mà người họa sỹ cần theo đuổi – và cố gắng định nghĩa cốt lõi của mỹ thuật, nghĩa là cái đẹp. Sang đến nửa đầu thế kỷ 15, Leon Battiste Alberti đã thiết lập được mẫu mực bền vững cho những chuyên khảo loại này.

Kể từ đó, Lịch sử nghệ thuật và Mỹ học đi thành hai hướng riêng biệt. Lịch sử tìm được ngày càng nhiều phương pháp sắc sảo và tiến hành phân loại tác phẩm, xác định tuổi tác và định vị chúng trong cả thời gian và không gian. Vào thế kỷ 19, người ta đã nỗ lực tìm cách liên hệ tác phẩm nghệ thuật với lịch sử nói chung, với các sự kiện và hoàn cảnh ra đời của chúng. Sách *Philosophy of Art* (Triết học nghệ thuật) do Taine xuất bản năm 1882, đã dẫn cả nghệ thuật và sự tiến hóa của nó vào khuôn khổ chung của chủ nghĩa định mệnh chi phối cuộc sống của mọi xã hội. Nghệ thuật chỉ là một phần của lịch sử nói chung, tuân theo cùng mọi quy luật.

Trong khi đó, Mỹ học lại ra khỏi các lý thuyết chung mù mịt. Tác phẩm nghệ thuật bắt đầu được coi là sản phẩm của một hoạt động đặc biệt của con người, với những chức năng có thể tìm ra được; và có thể còn tìm ra cả những quy luật của nó nữa. Người Đức, đặc biệt là Dessoir và Utitz, đã sáng lập ra môn *Kunstwissenschaft* – Khoa học về nghệ thuật; chủ yếu đưa đến việc nghiên cứu về “phong cách”, đặc điểm hóa quá trình biến động của Hình theo từng thế kỷ và từng nước; và vì vậy mà các lý thuyết chung về các phong cách cổ điển, baroque, và mannerism đã chi phối mọi nỗ lực tìm kiếm những nhịp điệu nối tiếp nhau của nghệ thuật.

Như vậy là, ở mọi cấp bậc, câu hỏi “như thế nào” về tác phẩm nghệ thuật đã trở nên ngày càng rõ ràng, hoặc phải tìm lời đáp ở cách nó nảy sinh do áp lực bên ngoài của hoàn cảnh xã hội, hoặc phải nhận diện nó trong *Cuộc sống của Hình*, như nhan đề cuốn sách xuất sắc của Henri Focillon – những Hình có nhịp điệu tiến hóa theo các quy luật riêng của chúng. Tất cả những phát hiện ấy đều ngày một rõ ràng và chính xác hơn, nhưng vẫn không tạo thành một giải đáp đầy đủ.

Để nắm bắt được toàn bộ hệ lụy của vấn đề, ta phải đến với Tâm lý học nghệ thuật. Chỉ ở đó, câu hỏi “tại sao” về tác phẩm mới trở thành chủ đạo. Được Fechner sáng lập năm 1860, môn tâm sinh lý học của thế kỷ 19 đã chỉ e áp giới hạn mình trong việc nghiên cứu những cảm xúc ngoại biên. Nhưng sang đầu thế kỷ 20, lý thuyết Gestalt² đã cho thấy Hình là do tâm trí tạo dựng nên – một tâm trí có khả năng cấu trúc các cảm xúc ngẫu nhiên thành một tập hợp. Đúng là chúng ta đã thâm nhập được vào cuộc sống nội tâm, nhưng vẫn chỉ mới động tới các khả năng của trải nghiệm nhận thức từ những đại diện có tổ chức của chúng; nghĩa là mới động đến những phương diện nhận thức rõ ràng nhất của tâm trí.

Vẫn còn vùng bóng tối mênh mang trong thăm sâu tâm lý người, nơi mà sự khởi sinh ra tác phẩm nghệ thuật chắc hẳn đang diễn ra trong lửa luyện nhân cách. Một lần nữa, tư duy Đức lại có một cống hiến quan trọng với khái niệm *Einfühlung* – *thấu cảm*, áp dụng để tìm hiểu tại sao tâm trí ta có thể đồng cảm sâu sắc với thiên nhiên và cuộc sống vũ trụ thông qua tác phẩm nghệ thuật.

Và sau đó người ta bắt đầu dò tìm và khám phá vô thức, khởi sự từ Freud trong những năm đầu của thế kỷ 20, tiếp tục dần sâu hơn vào những vùng chưa biết đến vẫn còn nằm ngoài tầm với của lý trí – nơi nảy sinh của tác phẩm nghệ thuật. Sang đến năm 1929 thì tác giả Baudouin, người Thụy Sĩ, xuất bản cuốn *Psychoanalysis of Art* (Phân tâm học nghệ thuật).

Nhưng, như lý thuyết Gestalt đã cho thấy: Hình mà bị chia mảnh để phân tích thì ý nghĩa cốt lõi của nó sẽ bị biến đổi, và tâm lý học cũng nhận ra rằng nhiều hoạt động của tâm trí, khi bị tách biệt nhau cũng sẽ mất hết ý nghĩa cốt lõi của chúng. Cho nên cần phải có một môn tâm lý học nghệ thuật tổng quát có khả năng trả lại cho mọi cảm xúc và mọi đáy sâu vô thức tính nhất quán phức tạp như được hiển lộ trong cấu trúc của hình ảnh nghệ thuật – một nhất quán khiến tâm hồn con người là bất khả phân chia và luôn vận động toàn diện trong chân thực sinh động của mình. Chỉ khi ấy, cái “như thế nào”

² Gestalt trong tiếng Đức có nghĩa là Hình. (ND)

và “tại sao” của tác phẩm nghệ thuật mới được tiết lộ. Andre Malraux đã trở thành nhà tiên tri trực giác của cuộc dò tìm này với ba tập sách *Tâm lý học nghệ thuật*, xuất hiện lần lượt từ 1947 đến 1950. Và cùng năm ấy, Trường Đại học Pháp (Collège de France) đã thiết lập ngôi vị trường khoa đầu tiên của ngành nghiên cứu *Tâm lý học nghệ thuật tạo hình* (Psychology of the Plastic Arts), mà tôi có vinh hạnh là người đầu tiên đảm nhận ngôi vị đó.

Trong cuốn sách bậc thầy *Hình, Không gian và Cách nhìn* của mình, Graham Collier, với kinh nghiệm phong phú của một họa sỹ và nhà giáo, đã nghiên cứu mọi yếu tố của Hình, những yếu tố khi được tổ chức với ý thức bố cục sẽ tạo thành tác phẩm nghệ thuật. Lần này, ông tiến hành khảo sát hiện tượng sáng tạo nghệ thuật một cách toàn diện và có lớp lang hẳn hoi, và trong cuộc tìm kiếm ấy, ông đã quy tụ được cả bản chất của nghệ thuật và của người.

Chúng ta chỉ biết có hai thực tại: một ở chung quanh ta và một ở bên trong ta. Thực tại thứ nhất là vũ trụ; thực tại thứ hai là cuộc sống nội tâm. Truyền thông từ thực tại thứ nhất tới thứ hai được thực hiện thông qua các giác quan, trong các thông điệp mà chúng ghi nhận; còn truyền thông từ thực tại thứ hai tới thứ nhất thì được thực hiện nhờ hành động – hành động khiến chúng ta có thể phóng chiếu sinh lực của mình ra thế giới và quan sát hậu quả của việc đó. Nhưng dù cho hai thực tại vẫn giao lưu được với nhau như thế, chúng vẫn có một cách biệt không thể thu hẹp được: những cái chung quanh ta có vẻ được phân bố trong không gian, còn những thứ bên trong ta thì lại ẩn hiện và được cảm nhận trong thời gian. Có lẽ đó là điều bí ẩn chính yếu của thế giới: cái vực thẳm bất khả kháng phân cách hai bên – một bên là nơi *Bản ngã* sinh tồn, và đối diện nó, bên kia, là nơi *Cái khác* lan tỏa. Vậy mà, con người lại tìm được cách khiến cho hai bên có thể hòa nhập một cách tinh tế nhất, chính là nhờ tác phẩm nghệ thuật, nơi con người phóng chiếu và gài cắm vào nó chất liệu cuộc sống nội tâm của mình, khiến cuộc sống ấy được ghi khắc trong không gian, thành hình ảnh và cũng thành vật thể mà người khác có thể nhận thức được. Và mặc dù tác phẩm nghệ thuật được làm bằng những vật liệu và chiều kích vay mượn từ thế giới bên ngoài,

nó phản ánh những hình tượng ra đời từ cách nhìn và kí ức cho thấy một thế giới đã đổi khác.

Vì vậy, tác phẩm nghệ thuật hoàn toàn không phải là vật trang điểm, một thêm thắt mỹ miều vào thực tại. Nó nằm giữa ổ lòng bí ẩn của Hiện hữu.

Trong tác phẩm lớn thứ nhất của ông, như trong tấm thứ nhất của bộ tranh đôi, Graham Collier đã khảo sát các yếu tố lấy từ thế giới bên ngoài: Hình và Không gian. Trong tập này, tấm thứ hai của bộ tranh, ông mạo hiểm lên con dốc cao hơn, bắt nguồn từ đáy sâu của bản ngã, luôn vô thức nên không thể biết đến, và, như một dòng chảy có thể tràn đầy những vật trôi nổi, ông va chạm với những vùng lỏng và đặc của mẩn cảm. Chỉ sau đó mới đến lượt công việc của trí khôn: phân luồng cho dòng chảy ấy, định hình cho mỗi luồng thành một chủ đề. Chính từ cuộc gặp gỡ như vậy giữa sinh lực nội tâm và kho tàng tri thức có được từ thế giới bên ngoài, tác phẩm nghệ thuật được ra đời; và vì vậy mà nó đại diện cho một thực tại kép và tổng thể - một thực tại chỉ có con người mới biết cách thai nghén và tạo dựng, như một thành tựu cho mọi năng lực của mình.

Khi đã đến được điểm này, tâm lý học nghệ thuật vượt lên khỏi lịch sử nghệ thuật và mọi phân nhánh địa lý và niên đại, nơi nó bị phân mảnh và phân tán. Như một thượng đỉnh từ đó có thể thấy toàn bộ phong cảnh mà ta đã từng nhiều lần quanh co lạc lối trong đó - tâm lý học nghệ thuật ra lời tuyên ngôn về sự nhất quán của hiện tượng nghệ thuật. Giờ đây, ta có thể thấy được sự liên tục của nghệ thuật quá khứ và hiện tại, không còn khó khăn trong việc kết nối chúng nữa. Mọi thứ đều liên quan đến nhau. Chỉ còn là những diện mảnh lấp lánh của một khối duy nhất đã được ta tìm thấy trong tâm.

Chính vì vậy mà Graham Collier, khi khắc phục mọi dị biệt và mâu thuẫn đã khiến biết bao người đương thời lạc lối, đã có thể đi từ nghệ thuật cổ đại đến nghệ thuật hiện đại một cách khách quan, giải thích chúng với cùng những nguyên lý như nhau, và cho phép chúng hòa vào một liên tục sâu thẳm - một liên tục vẫn thường không được để ý tới. Và giá trị không hề nhỏ nữa của cuốn sách này là nó cho phép những hiểu biết của chúng ta về thành tựu của quá khứ và về các bậc

thầy của các thời đại khác được phong phú hơn nữa từ thành quả của những nghiên cứu hiện tại.

Trong khi đi qua các tầng mức chồng chéo nhau của nội tâm, như qua các mâu thuẫn trong lịch sử nghệ thuật, Graham Collier đã có thể tìm thấy và giải phóng tính nhất quán của nghệ thuật, và của cả con người.

Paris, tháng 5, 1972

René Huyghe

Viện sỹ Viện Hàn lâm Pháp

Giáo sư Tâm lý học nghệ thuật tạo hình – Đại học Pháp

Phó chủ tịch Hội đồng Tư vấn Bảo tàng Pháp

I

TRƯỚC HẾT, SAO PHẢI BẬN TÂM?

Mối quan tâm của công chúng đến các nghệ thuật tạo hình đã nở rộ kể từ sau Thế chiến II. Bằng chứng là giáo dục đại học giờ đây đã coi trọng bộ môn này, các bảo tàng luôn đông đảo người xem, bàn nước phòng khách nhà ai cũng thấy mấy cuốn sách nghệ thuật, và trên tường thì treo tranh phiên bản. Chúng ta cần khảo sát cẩn thận hiện tượng văn hóa nở rộ này để có thể phân biệt các giá trị thật-giả. Vì đã có quá nhiều sách về nghệ thuật, nên viết thêm một cuốn cũng chẳng có ý nghĩa gì, trừ khi nó có thể tiết lộ cái gì đó cốt lõi trong trải nghiệm nghệ thuật của công chúng. Đó là lí do tại sao chương này lại có một đầu đề khá hoài nghi như vậy.

Mọi mối quan tâm này là sao nhỉ?

Khởi thủy, nghệ thuật là một thứ phép thuật – làm hiện lên những quyền năng và hiện hữu vô hình. Nó là một hành vi cử hành nghi lễ, và những nghệ sỹ đầu tiên thường là giáo sỹ, thầy cúng, thầy phù thủy, hoặc những người khác đã được dẫn nhập vào nhiều cõi kỳ bí. Tương tự thế, những thi sỹ đầu tiên được tôn vinh như các nhà tiên tri, những người có bẩm sinh nhìn xuyên qua được hiện tại trước mắt, có khả năng tiết lộ những chân lý thỏa mãn được cả tâm hồn và trí tưởng tượng. Điêu khắc, hội họa, và thi ca đều là cách diễn đạt những bí ẩn nào đó nằm trong trí tưởng tượng của con người.

Kể từ thừa ban đầu ấy, cả nghệ thuật và thi ca đều đã tiến hóa qua nhiều giai đoạn. Ở nhiều thời kỳ lịch sử, chúng đã mất liên lạc với các

hiện thực tưởng tượng từng đã khởi sinh ra mình và đáng nhẽ phải tiết lộ những thấu nhập đặc biệt về bản chất muôn vật, chúng lại bằng lòng với việc mô tả đơn thuần đáng về bên ngoài của thế giới vật lý. Để phản bác dòng nghệ thuật mô tả này, William Blake đã viết:

Ai không tưởng tượng với những đường nét và ánh sáng mạnh mẽ tốt đẹp hơn những gì chỉ thấy được bằng mắt trần phù du của mình là người không hề có tưởng tượng.

Là một họa sỹ, tôi đã có may mắn quen biết nhiều nghệ sỹ - một số người thực sự vĩ đại. Hầu hết họ đều đồng ý rằng khi nói về nghệ thuật, chúng ta chỉ nói về hình ảnh và tưởng tượng.

Chúng ta không nói về kỹ thuật hoặc phong cách, vì đã mặc định rằng chúng chỉ là những phương tiện để đạt được một mục đích nào đó, những phương diện của cái tiến trình được người nghệ sỹ tự thân sử dụng một cách vô thức. Chúng tôi đều đồng ý rằng gốc rễ của nghệ thuật chỉ có thể tìm thấy trong tầng đất sâu thẳm của tưởng tượng. Nếu và khi mọi thứ đều đã được con người biết rõ, và trí lực duy lý của người đã nắm bắt và kiểm soát mọi nguyên lý cốt tử của tinh thần, vật chất, và năng lượng, thì sẽ không cần đến tưởng tượng nữa, chả còn có bí ẩn gì trong địa tầng phi lý của tâm thức chúng ta nữa, và do vậy, sẽ không còn cả nghệ thuật. Liệu có hợp lý không khi cho rằng lý do của hiện tượng các nghệ thuật tạo hình đang lên ngôi hiện nay là vì chúng đang khắc phục một thiếu hụt trong cuộc sống của chúng ta – một thiếu hụt về tưởng tượng? Thơ ca cũng đang có nhu cầu lớn. Trong một diễn từ với Hiệp hội Thơ Đại học Oxford, Robert Graves, một trong những thi hào của thời đại chúng ta, đã nói như sau:

Nhu cầu thơ rất đáng kể của công chúng hiện nay song hành với sự tăng trưởng của cuộc sống sung túc trên khắp thế giới phương Tây và số ngày làm việc trong tuần đang ít dần. Chưa bao giờ người ta nỗ lực đáp ứng nhu cầu này như hiện nay, nhưng cũng chưa bao giờ thiếu những cây bút thơ ca độc đáo như hiện nay. “Đây là thời đại

phê phán, không còn thi tú,” người ta bảo tôi thế. “Bỏ cảm hứng đi. Thơ đương đại phải phản ánh tinh thần phân tích đang ngự trị.” Nhưng tôi vẫn đủ lạc hậu để đòi phải có cảm hứng, một khả năng cảm hứng bẩm sinh vẫn chưa tuyệt diệt, không tuân phục phân tích phê phán.¹

Tôi trích dẫn tuyên bố ấy của Robert Graves vì nó nhấn mạnh những lý do riêng khiến tôi phải viết cuốn sách này. Trong nghệ thuật, cũng như thơ, chỉ có vài nghệ sỹ đích thực. Mà nhu cầu thưởng thức và sở hữu nghệ thuật của công chúng thì cao. Giới phê bình nghệ thuật chuyên nghiệp thì lại nhiều quyền lực, và những phân tích của họ về một hình tượng thường được coi trọng hơn cả chính hình tượng ấy. Hai từ “cảm hứng” bị nhiều nhà phê bình, nhà giáo và nhà nghiên cứu lịch sử nghi ngại. Nhưng nhiều nghệ sỹ vẫn tin tưởng ở hai từ đó.

Cho nên tôi cảm thấy nếu một họa sỹ mà viết sách (và sẽ hứng chịu miệt thị của những người sẵn sàng nhại lời của Paul Valéry rằng “Họa sỹ thì chỉ vẽ thôi, đừng có nói”), anh ta nên tìm cách phơi bày một vài thứ diễn ra trong cuộc sống tưởng tượng, trong chừng mực vẫn có thể dùng từ ngữ để bàn luận về chúng. Vì tôi tin rằng một khao khát trải nghiệm tưởng tượng đích thực có bản chất vĩnh cửu chính là cái đang thúc đẩy công chúng sung túc hỗ trợ các bảo tàng và mua tranh, mua sách. Con người vẫn cần đến phép lạ của nghệ thuật. Tôi cũng tin rằng một lý do chính của việc đưa các lớp nhập môn nghệ thuật vào các trường đại học là để nhằm giải quyết vấn đề tưởng tượng của con người. Và tôi tin rằng sinh viên là nhóm người có khao khát được giải quyết vấn đề này mạnh nhất trong xã hội.

Đã có nhiều sách tốt giới thiệu các nghệ thuật thị giác bằng cách trình bày một khảo sát có tính lịch sử những thành tựu nghệ thuật của loài người. Chúng đề cập một cách hoàn chỉnh đến kiến trúc, điêu khắc, hội họa, và bàn đến những hệ lụy xã hội học, kỹ thuật và mỹ học của các vật thể được tạo tác trong những hoàn cảnh lịch sử biến

¹ Robert Graves, *Oxford Addresses on Poetry* (Thuyết trình về thơ tại Đại học Oxford) (London: Cassell, 1961), trang 105.

động của chúng. Cũng đã thành lệ rằng dòng chảy của các hình ảnh² nghệ thuật này được trình bày theo cách nhìn của học giả và sử gia. Mặc dù ta vẫn công nhận giá trị và tầm quan trọng của bộ môn lịch sử nghệ thuật, không phải lúc nào nó cũng hữu hiệu trong việc truyền đạt cái phong vị nhục cảm và tâm lý của các hình tượng nghệ thuật. Với việc này, ta cần có đủ tự do và được phép biết đến một phản ứng cá nhân – lắng nghe những tín hiệu của hệ thống radar nội tâm nhấp nháy trong những đường truyền kín đáo của tinh thần và tình cảm để bảo cho ta biết rằng ta đang đứng trước một hình ảnh. Một phản ứng riêng tư như vậy là tự nhiên và có tính bản năng, và cho thấy rằng có những điểm nhạy cảm trong tâm thức chỉ được kích thích bởi những hình thù nhân tạo. Nuôi dưỡng cách thâm nhập này vào những bí ẩn của nghệ thuật không nhất thiết phải phụ thuộc vào việc “học” theo nghĩa hàn lâm – nghĩa là vào việc tiếp thu và tiêu hóa những dữ kiện về phong cách và thời kỳ liên quan đến lịch sử.

Một số nghệ sỹ luôn nói đến *vấn đề tạo hình* (plastic problem). Đây là thuật ngữ cần được giải thích, vì nó là tâm điểm của cuộc bàn luận này. *Vấn đề tạo hình* bao gồm hai phương diện của hành động sáng tạo:

1. Phương diện tạo hình: việc *dựng hình* theo hai hoặc ba chiều cho một vật liệu nào đó có thể uốn nắn được, như sơn được bút quét, hoặc đá cẩm thạch được đục đẽo, để tạo nên cái hình cần thiết.
2. Phương diện diễn đạt: việc *khám phá* ra, trong và thông qua quá trình dựng hình, những hình thể của các ý tưởng và cảm xúc có trong một tâm thức thượng đẳng.³

² Tôi sẽ dùng từ “hình ảnh” (image) theo nghĩa chung trong suốt sách này để chỉ “tác phẩm nghệ thuật”. Để phân biệt giữa các hình ảnh có trong tâm trí và tác phẩm nghệ thuật trong hiện thực vật lý của nó, tôi sẽ nhắc đến “hình ảnh tinh thần” và “hình ảnh cụ thể”.

³ Tôi dùng thuật ngữ “tâm thức thượng đẳng” để chỉ những trạng thái căng thẳng bất thường của tri giác, tưởng tượng, và tình cảm trong trải nghiệm của người sáng tạo. Vì trạng thái này có vẻ là giai đoạn đầu tiên của mãnh cảm tưởng tượng bền vững, thuật ngữ này sẽ còn xuất hiện nhiều lần, ở những chu cảnh khác nhau trong suốt cuốn sách này.

Với người đang hành động để giải quyết một *vấn đề tạo hình* thì hai phương diện này không tách biệt nhau. Chúng có vẻ vận động cùng lúc và cùng hướng với nhau. Dựng hình và khám phá – khám phá và dựng hình; thứ tự và ưu tiên không còn nữa mà hòa nhập trong hành động này. Đây là một nghịch lý, nhưng nghịch lý thì nhiều lắm khi ngôn ngữ và logic có ý định mô tả những quá trình của nghệ thuật và tưởng tượng.

Cho nên có thể nghĩ về người tạc tượng hoặc vẽ tranh như một máy phát và chúng ta thì như các máy thu. Nhưng phải nhớ rằng phương tiện chuyển tải của dạng truyền thông này là một số vật liệu có thể chất vật lý, được tạo hình một cách có ý nghĩa, dưới một tập hợp đặc biệt của những trạng thái ý thức. Cốt lõi của vấn đề và lời đáp hàng đầu cho câu hỏi “sao phải bận tâm đến nghệ thuật?” là:

Cái hình ảnh được tạo ra ấy là một bọc bạch – một bọc bạch hiện thân cho nhận thức về hiện thực của người nghệ sỹ khi người ấy trải nghiệm các sự kiện của thế giới trong tâm thức riêng của mình. Nó đại diện cho mô thức tạo hình để nhận biết sự sống và thế giới, cũng quan trọng như mô thức ngôn ngữ (với phương tiện từ ngữ) hoặc mô thức toán học (với phương tiện đo lường và số). Nghệ thuật tạo hình cuốn trọn toàn bộ đời sống tưởng tượng của chính con người khi đối diện với những hiện thực của thế giới bên ngoài. Nếu kết quả là một hình ảnh tốt, nó sẽ có tác động như một cây cầu nối tình cảm và lý trí của người nghệ sỹ với tình cảm và lý trí của người xem, là người có được thêm những thấu thị mới về bản chất của muôn vật.

Trong một đối thoại thị giác như thế, không có gì là trực tiếp và chính xác như trong truyền thông ngôn ngữ. Không có gì được “nói” ra cả. Và do giờ đây chúng ta đang ở trong một văn hóa lắm lời đến thế, nên cần phải học lại thứ ngôn ngữ của những bọc bạch tạo hình nếu như hình ảnh vẫn còn giữ được quyền năng và uy tín cổ đại của chúng khiến chúng ta cảm động. Sự thật vẫn cứ là nhà điêu khắc có thể phát

truyền những trải nghiệm và thái độ thông qua một khối đá được đục đẽo, họa sỹ thì thông qua một cấu hình màu sắc, và kiến trúc sư thì qua các thiết kế môi trường không gian của mình. Tôi coi ba ví dụ này là đại diện của những kiểu tạo hình quan trọng nhất.

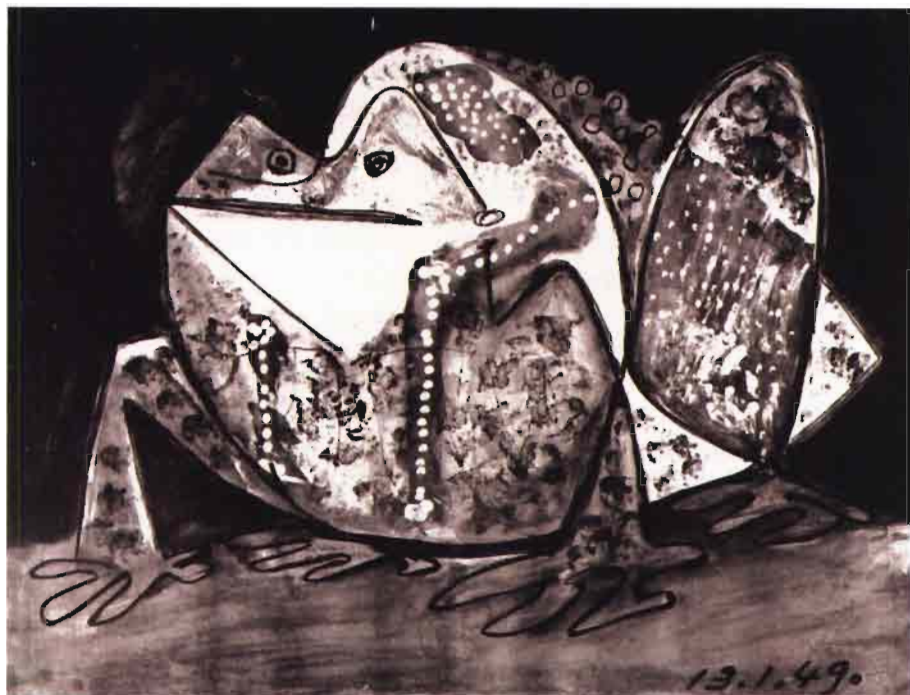
Hãy nghe một nghệ sỹ nói về những giá trị tưởng tượng đích thực của nghệ thuật:

Hiện thực hơn cái vật có thực nhiều. Tôi luôn tìm kiếm cái siêu-hiện-thực. Hiện thực nằm trong cách ta nhìn mọi vật. Một con vẹt xanh cũng là một món rau trộn xanh và một con vẹt xanh. Người chỉ thấy có con vẹt là đã khiến hiện thực bị teo nhỏ lại rồi. Người họa sỹ sao chép một cái cây là khiến mình mù không thấy được cái cây thực sự. Tôi nhìn mọi vật theo cách khác. Một cây cọ có thể trở thành một con ngựa.⁴

Hãy để một lúc nhìn Hình 1-1, Picasso vẽ một con cóc. Nếu cây cọ có thể thành con ngựa, thì ở đây chúng ta thấy một hòn đá, một cái lá cây, hoặc một mảnh rong biển có thể thành một con cóc. Bức vẽ này không bắt chước con cóc trong thiên nhiên. Nó cho thấy Picasso nhìn con cóc như thế nào cho chính mình; hình thù tự nhiên đã được biến dạng để diễn đạt mọi liên tưởng trong tưởng tượng; và những thái độ và cảm xúc được gợi nên bởi một vật gọi là con cóc. Vậy là cái siêu-hiện-thực mà Picasso nói đến chính là một hiện thực kép – hiện thực vật lý của đối tượng mà con mắt của các giác quan nhìn thấy cộng thêm ý nghĩa bí ẩn của nó đối với người nghệ sỹ, vượt quá sự chân xác của những dáng vẻ bên ngoài.

Đây là một loại quan hệ lạ lùng với ngoại vật mà tôi nghĩ chỉ có các nghệ sỹ và thi sỹ mới có ở mức cao nhất, như chúng ta sẽ thấy trong Chương X. Vậy mà hầu hết chúng ta cũng có trải nghiệm này ở mức độ thấp hơn, khi ta thấy mắt mình bị cái gì đó bắt giữ – một bông hoa, một cái cây, một khúc củi rêu, một hòn đá. Từ đó, chúng ta thấy

⁴ Pablo Picasso, "A Palm Tree Can Become a Horse," *Sunday Observer* (London), 10 tháng 7, 1950, phần 2, trang 1.



Hình 1-1 Pablo Picasso (1881 – 1973). *The Toad* (Cóc), 1949, tranh thạch bản

rằng người nghệ sỹ khi mài mê vẽ tranh, chạm khắc, nặn tượng... đều đang theo đuổi hai việc. Thứ nhất là hiện thực hóa những nhận thức của mình về ngoại vật bằng cách phân tích những đặc điểm hình thức chung để có thể tìm ra cấu trúc và hình thù cốt lõi của nó. Thứ hai là chỉnh sửa các đặc điểm của cấu trúc và hình thù cơ bản này theo mọi cách cần thiết để truyền đạt cái phong vị của quan hệ đan díu tương tượng ấy của mình. Người nghệ sỹ lớn có vẻ thành tựu được cả hai điều ấy trong khi làm việc, một cách cố tình lẫn vô tình. Trong lúc cảm nhận và phân tích, “cảm cho được” những hình đang trỗi dậy, anh ta cũng trao gửi cả thái độ sáng tạo riêng của mình vào việc tạo dựng hình ảnh, biến cái một tuyên bố khách quan thành một bậc bạch rất cá nhân của riêng mình. Làm việc theo cách này, người nghệ sỹ có thể sử dụng và khai thác mọi khả năng tạo hình của chất liệu mình đã chọn, khiến cho những đặc điểm hình thức của tác

phẩm có được những phẩm chất nhục cảm truyền đạt tốt nhất cái nội dung tưởng tượng của nó. Còn chúng ta, người xem tác phẩm đã hoàn thành, thì nhờ bắt được cái chất nhục cảm trong Hình ấy mà giao đãi được với bản chất tưởng tượng của nội dung tác phẩm. Khi xem một tác phẩm nghệ thuật, chúng ta nhận ra những hình thù có tỷ lệ hòa hợp của cả các diện và khoảng trống vật lý cùng những đặc điểm mềm mại hoặc góc cạnh của chúng, và chúng ta phản ứng với cách chúng hòa nhịp với nhau. Nhiều biến thể đường nét góp phần tạo nên cái hình nhục cảm của tác phẩm, chưa kể đến những tương phản giữa các diện phẳng và cong và những chuyển biến về chất liệu bề mặt từ thô nhám đến mượt mà, cứng đến mềm, đục sang trong. Những khả năng nhục cảm ấy có thể được kết hợp với nhau theo rất nhiều cách, mỗi cách có một dạng giai điệu và đối ngẫu thị giác riêng của nó. Vì vậy mà ta có thể thấy con cóc của Picasso đơn thuần như một giai điệu thị giác, thưởng thức những phẩm chất nhục cảm của nó mà không cần hỏi nó định trình bày cái gì. Mắt ta có thể lướt theo các nét vẽ, thấy có chỗ nhanh chỗ chậm; và như trong một chuyến xe nhào lộn giải trí, mỗi một cú lao dốc đột ngột đều được tiếp nối bằng đoạn leo dốc ào ạt với những tốc độ khác nhau. Những lan tỏa khoáng đạt của các diện, không gian và đường nét, có thể được ví như dòng chảy khoan thai của âm thanh trong âm nhạc, bỗng chậm dần lại, tạo một căng thẳng mà ta cảm nhận được ngay. Ta có thể phản ứng một cách tích cực hoặc tiêu cực với những quan hệ hình thức này, dù là trên mặt phẳng hai chiều của bức vẽ hoặc bức tranh, trên hình thù ba chiều của bức tượng, hoặc trong bố cục không gian và những bề mặt vật lý của kiến trúc.

Từ đó, ta có thể nói rằng một tác phẩm nghệ thuật, ở một mức độ nào đó, luôn phô bày về *hùng biện về hình thức* trong phương diện tạo hình của nó, và vì vậy mà ta cần hiểu rằng chỉ cần Hình không thôi cũng đã lay động được ta rồi. Tuy nhiên, tôi thấy không thể tách rời về hùng biện về hình thức hoặc tạo hình của một tác phẩm với bản chất nội dung tưởng tượng của nó. Bởi lẽ Hình là gì, nếu không phải là cái hình thù mà nội dung đã chọn làm hình hài của nó trong tác phẩm? Chính nhờ cái hình hài ấy mà ta nhận ra người nghệ sỹ cũng có mặt

trong tác phẩm; nó là cái hình của tâm trạng họ, viễn ảnh tiên tri của họ, những thấu thị trực giác của họ, hy vọng của họ, nỗi khắc khoải và niềm vui của họ. Như Émile Zola đã viết trong tiểu thuyết *Mes Haines* của ông, “...trong bức tranh (tác phẩm nghệ thuật), tôi tìm kiếm, tôi yêu cái người ấy, người nghệ sỹ.” Cho nên, mặc dù ta có thể phản ứng chỉ với Hình ở mức độ hùng biện tạo hình, về *hùng biện về tâm lý* của tác phẩm khi tiết lộ cuộc đời và tâm thức của tác giả vẫn cứ dính liền với những nhịp điệu tạo hình của nó.

Vì vậy, một tác phẩm nghệ thuật phát tín hiệu trên hai làn sóng: nhục cảm-hình thức, và tưởng tượng-tâm lý. Ta có thể bắt vào làn sóng này hoặc làn sóng kia, nhưng cũng rất khó nghe riêng biệt như vậy. Như sẽ thấy trong Chương II, những dải tần này không độc lập với nhau và có vẻ cũng không tiếp nối nhau đối với người quan sát. Dường như tác phẩm phát tín hiệu trên cả hai làn sóng cùng một lúc, mặc dù tín hiệu của sóng này có thể mạnh hơn của sóng kia. Khi xem con cóc của Picasso, tôi thấy các tín hiệu tạo hình và tâm lý đều mạnh như nhau. Những nhịp điệu và chất liệu nhục cảm là một trải nghiệm thị giác mới lạ, lôi cuốn mắt nhìn như những tiết tấu và chất liệu âm nhạc của Stravinsky lôi cuốn tai người nghe; và tôi thấy mình như đang sờ mó con cóc trong tay. Đồng thời ta cũng nhận ra rằng cái Hình ấy còn có một vẻ hoành tráng nguyên thủy, như thể Picasso đã phát hiện ra cái hình cốt lõi của loài cóc mà con nào cũng được thừa hưởng. Cái cấu trúc tạo hình của hình ảnh này có tính hình sinh học thuyết phục đến mức hình như Picasso đã khám phá được một hình có những tiết tấu chỉ có thể vọng lại một chân lý tạo hình nền tảng của tự nhiên mà thôi. Về mặt tâm lý, tôi thấy mình cũng say mê con cóc không kém gì tác giả. Tôi ngao du trong tưởng tượng của Picasso, trong những đại lộ huyền hoặc và mộng mị, bị thôi miên ra khỏi thế kỷ 20. Vì cái hình ảnh được trang sức mà vẫn nhậy nhụa này khiến ta nhớ lại một cá thể lưỡng thê tiền sử nào đó, khô khè thờ và đầy bí hiểm; nó là một chứng nhân quái dị cho tính biến thái của sự sống và sự tàn bạo của thời gian.

Liệu tất cả những cái đó có diễn ra trong tâm trí của Picasso? Tôi thực sự không thể nói được. Cái hùng biện tâm lý của tác phẩm này, với tôi, chỉ đúng như tôi vừa mô tả, và với tôi đó chính là con người Picasso,

người đã khiến cho hình ảnh này mang một nội dung như thế. Vì con cóc của tác phẩm sống động trong tưởng tượng, tôi thấy nó đáng tin hơn bất kỳ con cóc nào thấy ngoài vườn. Con cóc ngoài vườn nhanh chóng bị lãng quên. Con cóc trong bức vẽ thì tôi không thể nào quên. Dù lần đầu tôi thấy nó đã nhiều năm về trước, mà nó vẫn ám ảnh tôi trong ký ức.

Nếu bạn để một mảnh gương vào gần một bức tranh thực sự, nhất định nó sẽ bị mờ đi bởi hơi thở của sự sống, vì bức tranh đang sống...⁵

Hơi thở ẩm ướt của con cóc này có làm mờ mảnh gương bạn để trước nó không?

⁵ Picasso, "A Palm Tree Can Become a Horse".

II

NGƯỜI ĐẸP VÀ QUÁI THÚ

Trong chương này, chúng ta sẽ so sánh hai bức tượng. Mặc dù rất khác nhau về kích cỡ và cách nhau về thời gian khoảng 4.000 năm, chúng đều theo đuổi cùng một ý tưởng và sử dụng cùng một mẫu ngoài tự nhiên. Việc so sánh này sẽ có thể chỉ ra được phạm vi phản ứng tưởng tượng đối với một chủ đề chung. Tôi cũng muốn kích thích bạn đọc tự tìm ra những thiên kiến và định hình quan điểm riêng của mình; biết được những cảm tình của mình nằm ở đâu khi đứng trước hai tác phẩm tạo hình cực đoan này. Nhưng trước hết, ta cần giải thích một vài lý thuyết làm nền, và củng cố những gì đã bàn luận ở chương đầu.

TÌNH HUỐNG SÁNG TẠO

Trong Chương I, ta đã đưa ra một nhận định quan trọng rằng tác phẩm nghệ thuật làm hiển lộ một hiện thực kép; rằng nghệ thuật tạo dựng hình hài cho những nhận thức thị giác về ngoại vật cũng như những sự tình trong cuộc sống tinh thần nội tại của con người. Về mặt lý thuyết, một giao đãi như vậy giữa hiện thực khách quan và hiện thực chủ quan đại diện cho một tình huống sáng tạo cân bằng lý tưởng. Bởi nó có nghĩa là: người nghệ sỹ gia nhập cuộc sống thiên nhiên với trí thông tuệ của mình, nhưng rồi lại được dẫn trở lại với chính mình khi những rung động khiến anh ta nghĩ và cảm ở những

tăng trải nghiệm mới mẻ. Như tôi đã nói, một hình ảnh ra đời từ cuộc giao đãi như thế có họ hàng với cả cuộc sống của thế giới (thiên nhiên) và cuộc sống của con người (thái độ tâm lý). Họa sỹ người Thụy Sĩ Paul Klee (1879 – 1940) đã nói thẳng ra rằng:

Nhờ chiêm nghiệm cái bề ngoài quang học-vật lý mà
cái Tôi trực ngộ được nhiều điều về nội chất bên trong.¹

Tuy nhiên, một mục tiêu của chương này là cho thấy trong một giao đãi như thế, hình ảnh ra đời có thể *nhấn mạnh* hoặc phần vật chất nhìn thấy được của thiên nhiên, hoặc tâm trạng của người nghệ sỹ. Vì rồi chúng ta sẽ thấy rõ cái quan hệ cân bằng năm mươi-năm mươi giữa con người và ngoại vật không phải lúc nào cũng được dung chứa trong tác phẩm nghệ thuật. Trong quá khứ, nhiều nghệ sỹ đã bận tâm khám phá thế giới của những bề ngoài nhìn thấy được, nhưng hễ bận tâm thái quá đến hiện thực khách quan thì lại hay quên mất cá tính và tưởng tượng của mình. Trong những trường hợp ấy, ngoại vật chiếm ngôi thượng phong trong tác phẩm, và khó thấy người nghệ sỹ ở trong đó – mặc dù ta có thể nhận ra những điều luyện kỹ thuật của họ. (Nhớ lời phê phán dòng nghệ thuật này của William Blake đã trích dẫn ở Chương I.) Ngược lại, đã có nhiều trường hợp đời sống nội tâm đẩy tâm trạng và mộng mị của người nghệ sỹ mạnh đến mức họ chỉ dùng mẫu như phương tiện chuyên chở những gì hiện lên trong tâm trí mình. Lúc ấy, mẫu sẽ mất vẻ ngoài tự nhiên của chúng, vì người nghệ sỹ không còn quan tâm đến sự thật thị giác. Trong những tác phẩm như vậy, con người chiếm ngôi thượng phong, và khó lòng tìm thấy ngoại vật ở đó. (Lập luận này dựa trên giả định chúng ta chỉ đang bàn đến dòng nghệ thuật hướng về thiên nhiên. Còn nghệ thuật của thế kỷ 20 này thì đã đi đến độ trừu tượng hoàn toàn, và rõ ràng là các nhà điêu khắc và họa sỹ đã đang sáng chế những Hình của riêng mình, không còn bất kỳ một đối chiếu nhận thức nào với các mẫu thiên nhiên nữa – mặc dù phải thừa nhận rằng một vài dấu

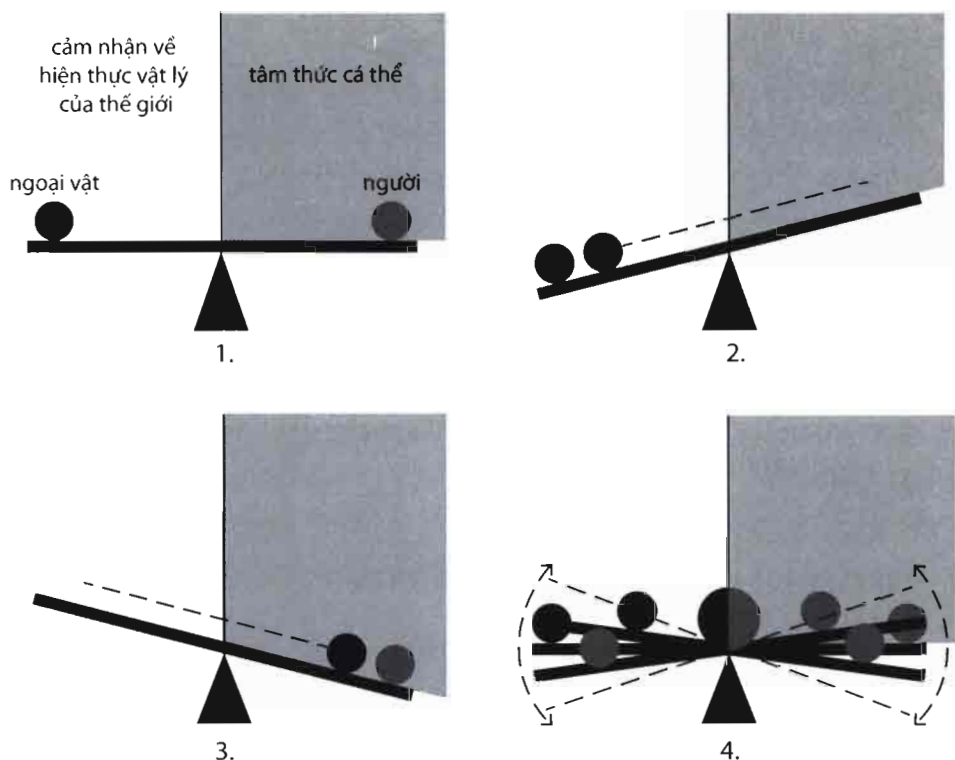
¹ Sybil Moholy-Nagy, *Paul Klee Pedagogical Sketchbook* (New York: Praeger, 1953), trang 9.

vết vẫn còn đóng cặn trong ký ức. Dòng nghệ thuật phi-ngoại-vật hoặc không hướng tới thiên nhiên này phải được bàn riêng. Trong Chương XI, chúng ta sẽ bàn đến giá trị tưởng tượng của nó, đối chiếu với những tác phẩm có nền tảng quan hệ nội tâm-ngoại vật. Vì ít nhất là về lý thuyết, các tác phẩm phi-ngoại-vật đại diện cho chặng tha hóa cuối cùng của con người, tách mình hoàn toàn khỏi mọi quyền phép của thiên nhiên, bắt đầu những cuộc viễn chinh tưởng tượng trên biển cả của chính tâm trí mình.)

Vấn đề nhấn mạnh trong dòng nghệ thuật hướng về thiên nhiên diễn ra quanh sự đối đầu của hai chủ thể liên đới – ngoại vật gây hấp dẫn và vì vậy mà là một sự kiện tự thân, và con người muốn dùng nó vào những mục đích riêng của mình. Trong cái nghi thức của việc tạo dựng hình ảnh, sự đối đầu hoặc giao đãi này trở thành một trò bập bênh giữa hai bên. Sơ đồ ở Hình 2-1 có thể minh họa các tình huống khả dĩ một cách hữu hiệu hơn. Cả bốn hình vẽ trong sơ đồ đều là về một cầu bập bênh thăng bằng trên điểm tựa ở giữa, đại diện cho tình trạng thăng bằng giữa cảm nhận quang học về ngoại vật của người (phần bên trái điểm tựa), và thế giới trong tâm thức của người ấy (phần màu xám bên phải điểm tựa). Hình tròn đen là ngoại vật hấp dẫn hiện hữu trong thế giới vật lý; hình tròn xám là người nghệ sỹ. Ta hãy giả định rằng ở hình 1 là khi không có hấp dẫn thị giác mạnh mẽ giữa ngoại vật và người – cả hai đều tồn tại độc lập ở chỗ của mình ở hai đầu cầu thăng bằng. Đây là tình huống của nhiều người không có con mắt và tâm trí hướng về một cuộc sống tham dự, khám phá, hoặc sáng tạo. Ván bập bênh nằm ngang, thụ động trong một thế cân bằng tĩnh. Ở hình 2, thế cân bằng ấy không còn nữa. Người nghệ sỹ bị cái Hình của ngoại vật hấp dẫn bởi nó đánh động, hoặc kích hoạt tò mò, tâm trạng hoặc khái niệm gì đó, theo một cách nào đó. Và thế là ngoại vật trung tính ấy trở thành một mô típ được lựa chọn. Đến đó thì có hai khả năng cực đoan. Người đang vẽ tranh hoặc đục tượng có thể sẽ bị một thôi thúc khôn cưỡng muốn hiểu tường tận các đặc điểm cấu trúc của mẫu, và nhận thức thị giác của anh ta trở nên hữu hiệu cao độ khi khám phá và phân tích cái Hình của mẫu. Nếu mọi chuyện dừng ở đó, ván bập bênh

sẽ nghiêng hẳn vào thế giới của những vẻ ngoài nhìn thấy được và tác phẩm ra đời sẽ chỉ làm chứng cho sự hiện hữu của một ngoại vật cụ thể trong thế giới này, cho dù những cảm nhận thị giác được người nghệ sỹ thể hiện có sắc sảo đến mấy. Nhưng nếu quá trình nhận thức ngoại vật không chỉ có mục đích ấy và không tiến tới cực đoan khoa học như vậy, thì mô típ sẽ gây những chấn động tâm lý khiến người nghệ sỹ vượt qua khỏi ước muốn thể hiện nhận thức thị giác của mình. Khi ấy, mọi kiến thức thị giác² mà anh ta có được về ngoại vật ấy, ở bất kỳ mức độ nào, đều sẽ được dùng để phục vụ những trải nghiệm tưởng tượng sâu kín hơn. Ngoại vật đó chỉ như một chất xúc tác, và người nghệ sỹ vận động từ hiện thực vật chất của mẫu sang hiện thực tâm lý căng thẳng của chính mình. Khi điều này xảy ra, ván bập bênh nghiêng hẳn sang phía ngược lại (hình 3 trong sơ đồ). Nhưng một lần nữa, nếu mọi việc ngừng ở tình trạng cực đoan ấy, bức vẽ, bức tranh hoặc bức tượng sẽ tạo hình sự kiện ấy như đã hiện lên trong tâm thức xa lạ của bản ngã, và thực tại nhận thức được của ngoại vật có thể bị biến mất. Hình 4 trong sơ đồ trình bày một tình huống trong đó không có cực đoan nào vừa mô tả thẳng thừng trong cuộc đời co bập bênh này. Nó gợi ý về một thể cân bằng giả thiết đã được thiết lập trong cuộc đối chất của nghệ sỹ với ngoại vật. Nhưng không phải là một thể cân bằng tĩnh thụ động. Khi người nghệ sỹ cho phép cả cảm thụ về ngoại vật lẫn thái độ chủ quan đều được lên tiếng, chúng dịch chuyển tới lui trên ván thăng bằng, khiến nó bập bênh mà không đầu nào chạm đất. Động thái ấy tạo nên một sức căng giữa hai thế giới ở hai phía điểm tựa, và sức căng này có thể hun đúc nên tác phẩm tới mức độ nào là tùy vào cá tính và cách nhìn nghệ thuật của tác giả. Sơ đồ này cho thấy có nhiều mức độ nhấn mạnh khi cả người hoặc mẫu dịch chuyển về trung điểm. Vì vậy, tác phẩm ra đời cũng nhấn mạnh hoặc vẻ ngoài cụ thể của ngoại vật hoặc đời sống tưởng tượng của người nghệ sỹ. Nhưng sức căng nhị nguyên khách thể-chủ thể này lúc nào cũng hiện hữu ở một mức độ nào đó. Tình huống cả hai hòa thành một, như thể hiện ở hình 4 trong sơ đồ,

² Nguyên văn "whatever degree of perceptual knowledge" – "kiến thức có được bằng cảm nhận ở bất kỳ mức độ nào". (ND)



Hình 2-1 Sơ đồ quan hệ “đôi co” giữa chủ thể (người) và khách thể (ngoại vật)

chỉ là một giả thuyết có tính sư phạm. Vì nó đại diện cho một tình huống sáng tạo quá trọn vẹn – trung lập hóa cả chủ thể và khách thể. Ta đã thấy con cóc của Picasso có sức hấp dẫn như thế nào khi nó duy trì được sức căng giữa cái biết qua giác quan (cảm nhận về ngoại vật) và cái biết tưởng tượng (chủ quan).

Max Scheler, triết gia người Đức, khi nói về chức năng của nghệ thuật, đã nhắc tới ba loại tác phẩm mà nghệ sỹ có thể tạo tác được, tương ứng với ba tình huống số 2, 3 và 4 trong sơ đồ của chúng ta. Tôi sẽ dẫn lại mấy lời ấy ở đây, vì chúng khẳng định luận thuyết của chương này một cách mạnh mẽ:

Mục đích của nghệ thuật không phải là tái tạo cái đã có (việc này không cần thiết), cũng không phải là tạo

tác cái gì đó từ huyền hoặc chủ quan đơn thuần (chắc hẳn phù du và hoàn toàn vô nghĩa với người khác), mà phải là đi sâu vào tổng thể của *thế giới bên ngoài và linh hồn*, thấy và truyền đạt được những hiện thực khách quan cùng những luật định và quy ước vẫn bị giấu kín bên trong chúng.³

Khi so sánh hai bức tượng mà tôi gọi có phần nghiêm túc là “Người Đẹp và Quái Thú”, ta hãy luôn nhớ đến lý thuyết “đôi co bập bênh” này. Hai bức tượng là ví dụ cụ thể về những nhấn mạnh đối nghịch nhau mà ta vừa bàn đến.

“QUÁI THÚ” NGUYÊN THỦY VÀ “NGƯỜI ĐẸP” CỔ ĐIỂN

Hình 2-2 là một bức tượng nhỏ từ thời tiền phong kiến ở Ai Cập, nặn bằng đất sét từ bùn sông Nile, vào khoảng từ 6.000 đến 4.000 năm trước Công nguyên, cao chưa đến 30 phân tây. Hình 2-3 là một tác phẩm bằng đá hoa cương to bằng người thật từ thế kỷ 4 trước Công nguyên, của nhà điêu khắc Hy Lạp Praxiteles, mà ngay từ thời ấy đã là bức tượng nổi tiếng khắp vùng Đông bộ Địa Trung Hải. Cả hai tác phẩm đều có hình tượng của một người đàn bà, nhưng bức tượng nhỏ thời sơ kỳ Ai Cập ít giống thật hơn. Chúng ta biết rằng bức tượng Hy Lạp là chân dung Aphrodite, nữ thần của tình yêu và sắc đẹp. Chúng ta không biết chắc bức tượng nhỏ đại diện cho cái gì, ngoài việc nó có dáng nữ giới. Như vậy, chúng ta có hai hình ảnh của “nữ tính”, hai hình khối được tạo tác trong không gian ba chiều, với hai thái độ tưởng tượng về cùng một chủ đề. Khi bàn về những khác biệt của chúng, có thể ta sẽ phát hiện thêm về mối quan hệ của hình thức với ý tưởng và cảm xúc, và thấy được cái phổ rộng lớn của khả năng tưởng tượng có thể đi từ thái cực duy lý đến phi lý như thế nào. Cả hai tác phẩm này

³ Max Scheler, *The Nature of Sympathy*, bản dịch tiếng Anh của P. Heath (London: Routledge & Kegan Paul, 1954), trang 253. In lại từ tái bản của nhà Archon Books, Hamden, Connecticut.



Hình 2-2a Tượng nhỏ hình người (Ai Cập, thời tiền phong kiến), cao 30 cm. Ảnh của Ban quản trị Bảo tàng Anh quốc, London

đều được chụp hình từ các góc độ khác nhau, đặt rải rác trong chương này, để giúp chúng chuyện trò trực tiếp với người đọc.⁴

Nữ thần là một chủ đề rất lâu đời, có từ khái niệm Mẹ Đất trong tưởng tượng của con người ngay từ những thời xa xưa nhất. Bà là

⁴ Tỷ lệ của hai bức tượng này – một chỉ cao 30 phân và bức kia thì cao bằng người thật – khiến cho việc bày chúng cạnh nhau trong bảo tàng sẽ mất tác dụng so sánh, thậm chí còn rất buồn cười. Nhưng tôi cảm thấy để ảnh chụp của chúng ở cạnh nhau thì vẫn có giá trị so sánh; có thể còn vừa hấp dẫn bạn đọc vừa tiết lộ được những đặc điểm của chúng, giúp ta nhận ra hiệu quả của mỗi bức tượng.

hiện thân của Thiên nhiên, bao chứa cái bí nhiệm của vòng sinh-tử và sinh lực của thế giới. Vô số các nữ thần đã nảy sinh từ bà và có mặt trong vô vàn truyền thuyết và tín ngưỡng. Các nữ thần là biểu tượng của nhiều phương diện của Mẹ Đất, từ tính dục sinh sôi, tình mẹ, cho đến tang tóc và linh hồn. Hình mẫu cho các tác phẩm hội họa và điêu khắc về chủ đề nữ thần vẫn luôn chỉ là một người đàn bà, hoàn toàn dễ hiểu. Với những ý tưởng này trong đầu, tôi cho rằng đa số bạn đọc



Hình 2-3a Praxiteles.
Aphrodite of Knidos
(Vệ nữ thành Knidos),
khoảng 350 trước Công
nguyên

sẽ thấy tượng Aphrodite của Hy Lạp lập tức hợp với thị hiếu của mình hơn. Gì thì gì, nó là tượng Hy Lạp, đầy tài nghệ, và có truyền thống xuất chúng rồi. Còn nữ thần của Ai Cập thì có vẻ thô kệch và nguyên thủy, một tiêu bản khảo cổ thì đúng hơn là một tác phẩm nghệ thuật. Tuy nhiên, trước khi tính đến những khác biệt bằng cách gán ngay cho người Hy Lạp mọi ưu thế của một nền văn hóa rất văn minh và lịch lãm, chúng ta phải nhớ lại vai trò của Aphrodite trong thần thoại Hy Lạp cái đã. Bởi dù có đủ mọi hoa mỹ trí tuệ và tinh thần gán cho chức năng của mình, Aphrodite vẫn chỉ là nữ thần của *hành vi* yêu đương. Nàng chính là nguồn cảm hứng của những lễ hội tình dục buông thả nhất của thế giới Hy Lạp. Cho nên, ở một bình diện nhất định, nàng đại diện cho một phản ứng bản năng gốc (hoặc nguyên thủy) đối với nền tảng tính dục phồn thực của nữ tính mà bức tượng nhỏ mộc mạc kia khơi gợi nên. Có vẻ như chúng ta phải tìm ra những lý lẽ khác để hiểu được vẻ lịch lãm duy lý và có vẻ rất giống với mẫu người thật của bức tượng Aphrodite, khi tương phản nó với vẻ ngoài lạ lùng của bức tượng đất sét.

Không ai biết bức tượng nhỏ Ai Cập được dùng vào việc gì và như thế nào. Chúng ta chỉ biết là có rất nhiều những hình tượng nữ tính nho nhỏ như vậy trong suốt thời kỳ đồ đá. Người ta đã tìm thấy nhiều tượng này ở khu vực Địa Trung Hải, và tất cả đều có hình biến dạng khác với tự nhiên. Bảo tàng Anh quốc (British Museum) có một bộ sưu tập lớn những tượng nhỏ Ai Cập thời tiền phong kiến tương tự như bức mà chúng ta dùng làm minh họa trong sách này. Bức tượng ví dụ của chúng ta có thể đã được dùng (có lẽ ở tầm địa phương) như một linh vật để cử hành một nghi lễ phồn thực nào đó, vì dáng vẻ của nó khơi gợi nhiều phương diện tính dục và phồn thực của Mẹ Đất hơn là các phương diện tinh thần và làm mẹ. Có lẽ người ta đã cảm nhận được khả năng mẫu nhiệm của bà trong việc thúc đẩy và bảo vệ sự sống chỉ vì bà được tạo tác từ đất sét, hoặc được mang giữ như một bùa hộ mệnh. Và dù có được dùng kiểu gì đi nữa, thì rất có thể là bức tượng nữ thần nhỏ bé ấy đã có phép thuật lôi cuốn người nam phải tham gia vào vòng sinh tử thật ra là vô nhân xứng một cách đáng sợ.

Nhất định là chúng ta không thể hiểu được ý nghĩa của bức tượng nhỏ này như một người Ai Cập sống ở thời đại ấy. Chúng ta đã

cách biệt họ những 5.000 năm, đã bị văn hóa phương Tây tập nhiễm mọi cách nhìn, cách nghĩ, cách cảm, và chỉ có thể tương tác phần nào với hình tượng đó. Mọi đánh giá của chúng ta đều có thể bị hạn chế nghiêm trọng bởi đường biên các mô hình văn hóa của chúng ta. Tất nhiên, ta vẫn có thể nói về các giá trị tạo hình của nó; những cái hay và chưa hay của nhịp điệu và tiết tấu của đường nét, bản diện và hình khối. Nhưng khi xem xét phương diện này, ta cũng phải nhớ rằng những gì mình biết về những hài hòa trong tạo hình chỉ là từ mẫn cảm thẩm mỹ cổ hữu hoặc tập nhiễm được của chính mình. Chúng ta không có đủ lý lẽ để nói, chẳng hạn, là bức Aphrodite là đẹp còn nữ thần Ai Cập thì không, bất chấp chính tiêu đề của chương này! Bởi hiểu biết hiện tại của chúng ta về cuộc sống của các xã hội nguyên thủy cũng tiết lộ phần nào về sự tồn tại của một ý thức thẩm mỹ của con người thời đó. Người nguyên thủy tin rằng các linh vật được dùng trong nghi lễ sẽ chỉ có quyền phép tín ngưỡng hoặc phép thuật nếu chúng được chế tác hoàn hảo – đạt được một tiêu chuẩn tài nghệ nào đó và được trang trí thỏa mãn cảm thức về cái đẹp và cái đúng. Sau khi nói vậy, ta vẫn phải nhớ rằng cái thôi thúc tiên khởi của việc làm ra một nữ thần phần thực trước hết là *tạo hình hài cho cái ý tưởng về vị thần ấy*. Nó không phải là tạo tác một cách có ý thức những quan hệ tạo hình, làm nghệ thuật vì nghệ thuật, như vẫn thường là mục tiêu của các xã hội lịch lãm và lọc lõi. Cho nên ta không nên đánh giá bức tượng nhỏ này dựa trên quan điểm thông thường về thế nào là một hình tượng “nghệ thuật” của vẻ đẹp nữ tính. Thay vì thế, ta có thể để nó lắng lặng thấu nhập vào tâm thức mình và kích hoạt một phản xạ thần kinh khác lạ nào đó. Việc này có thể khẳng định một sự thật rằng huyền thoại về Mẹ Đất vẫn còn giữ được sự hiện diện lớn lao và quyền năng đầy chất thơ của mình.

Tiến sỹ F. Sierksma có kể chuyện về phản xạ của một đứa trẻ trước một tác phẩm nghệ thuật cổ đại, có thể minh họa cho quyền năng phi thời gian của những gặp gỡ như thế. Ông viết:

Hơn một nửa sự thật đã được cất tiếng từ một cậu bé chừng chín, mười tuổi, khi cậu lang thang cùng vài đứa bạn trong bảo tàng một chiều mưa rả rích.

Với một vẻ nhìn dè bủ và cách chỉ ngón tay như một pháp quan buộc tội, cậu nói: “Đó, là một thần tượng giả nguy.” Lời phán xét nghiệt ngã ấy khiến tất cả đều im lặng. Nhưng sau đó, công lý đã được vãn hồi, khi *toàn bộ* sự thật được lên tiếng. Một cậu trong nhóm bạn đã phản ứng, với giọng nửa kinh ngạc, nửa bất bình: “Đó không phải là thần tượng giả nguy. Đó là Đức Phật.” Với tôi, là một người lớn đang đứng ở ngay đó, Đức Phật chưa bao giờ thật đến như vậy, và không dính dáng gì đến mọi ý nghĩ về đẹp hoặc xấu. Bức tượng đồng đỏ lặng lẽ trước mặt tôi lúc ấy không phải là một thần tượng giả nguy, bị một ngón sứ nhỏ tuổi của Chính Giáo Thiên Chúa lên án cùng với mọi thần tượng khác của thế giới này, cũng không phải là một tác phẩm nghệ thuật tuyệt vời, không phải một vật phẩm đẹp, như mọi người vẫn gọi thế trong các bảo tàng, mà là Đức Phật, đang diễn đạt một cảm nhận độc đáo về cuộc nhân sinh, khiến cho hiện thực cõi người có một ý nghĩa cực kỳ sâu sắc. *Bức tượng là hiện thân của hiện thực ấy, vì đang hàm chứa nó...*⁵

Tôi cho in nghiêng câu cuối, vì muốn nhấn mạnh rằng chúng ta cũng có thể giao đãi với nữ thần Ai Cập nhỏ kia theo hai cách. Giống như cậu bé thứ nhất, ta có thể thấy bà với con mắt đã được tập nhiễm bởi những phán xét theo lý trí và những liên tưởng với nền văn hóa của chính chúng ta, và vì thế, định kiến thị giác có thể hạn chế ta giao đãi với vẻ hùng biện tạo hình của bức tượng – và sự duy lý của trí tuệ có thể ngăn chặn mọi cảm giác và nhận biết bản năng khi giao đãi với tác phẩm. Hoặc là, giống như cậu bạn bất bình kia, ta có thể thấy nữ thần qua con mắt tươi mới và dung dị, với một tâm trí cởi mở sẵn sàng chấp nhận; và vì thế mà ta phản ứng một cách bản năng, xuyên qua nhiều thế kỷ để cảm nhận được chất thơ tạo hình của bà, để trải nghiệm

⁵ F. Sierksma, *The Gods As We Shape Them* (Thánh thần, như ta tạo hình họ), London: Routledge & Kegan Paul, 1960, trang 12.

được những giao đãi tinh thần và cảm xúc nhất định nào đó. Trong trường hợp ấy, ta chấp nhận bà như một hình tượng của quyền năng ái dục, hiện thân của một thái độ đối với nữ tính siêu nghiệm qua thời gian và không gian.

Người Ai Cập vô danh đã nặn nên bản mẫu bằng đất sét cho cả một loại hình như thế đã sáng tạo một nữ thần tổng hợp. Người ấy không lệ thuộc vào những nhận biết thị giác của mình về một người đàn bà, mà tự do vay mượn từ thế giới sinh vật để sáng chế ra một sinh vật đàn bà. Chỉ có đôi vai, cặp vú, và đôi hông là cho thấy người nghệ sỹ đã tạo hình bức tượng theo tự nhiên, theo nhận biết thị giác của mình về người mẫu có thật. Mà những khối nẩy nở được nhấn mạnh của mấy bộ phận ấy đã tạo nên vẻ nhục cảm và tục lụy đầy sinh lực của bức tượng. Trái lại, đôi cánh tay, bàn tay và khớp đầu thì lại được xử lý một cách phi lý. Đôi tay giơ lên cao với hai bàn tay nắm chặt trông như móng vuốt của thú vật, và cái đầu thì đại khái như đầu rắn, khiến ta nghĩ đến một mãnh thú nguyên thủy đang hùng hồn gào thét trong cơn mê đắm giống loài của mình. (Hình 2-4 cho thấy một con thần lằn đuôi gai ở Saudi Arabia. Đây là một loài bò sát ăn lá cây dài năm sáu mươi phân tây, sống ở các vùng bình nguyên sỏi đá và nhiều cát. Hình dạng chung và tư thế đầu và cổ của nó khiến ta nhớ đến bức tượng nhỏ; bản thân sự giống nhau này là thú vị rồi. Nhưng sau này, người Ai Cập thời phong kiến thường sử dụng hình các loài vật làm biểu tượng cho những khái niệm tín ngưỡng và trừu tượng. Con thú bò sát này luôn khiến tôi nghĩ rằng nó đã làm nguồn hứng khởi cho bức tượng nữ thần nhỏ bé kia...)



Hình 2-4 Thần lằn đuôi gai. Ảnh của tạp chí *Aramco World*, được phép của Arabian American Oil Company



Hình 2-2b Tượng nhỏ hình người (Ai Cập, thời tiền phong kiến), cao 30 cm. Ảnh của Ban quản trị Bảo tàng Anh quốc, London

Sẽ có những người thẳng thừng chê bai hình tượng Ai Cập này. Nó được làm thô thiển quá, thiếu cái thật khách quan của hình tượng một người đàn bà, thật vô nghĩa nếu coi đó là hiện thân của huyền thoại mơ ước về một nữ thần. Nhưng cũng có những người không thấy như vậy. Bức tượng sẽ tác động mạnh mẽ đến họ, kích hoạt những cảm xúc và ý nghĩ khác thường. Họ sẽ thấy mình vẫn nhạy cảm với quyền năng ngự trị nguyên thủy và rộng khắp của nữ tính, trên cả hai bình diện – huyền bí và dục tính.

Tôi đã nhắc đến chuyện Aphrodite là đại diện cho nhiều phương diện nữ tính trong thần thoại Hy Lạp. Là một nữ thần tình yêu, rõ ràng bà phải cai quản cả hai lĩnh vực, một về tinh thần và bí ẩn, và hai là về ái dục và nhục thể. Tôi nghĩ hầu hết chúng ta đều sẽ đồng ý rằng tình yêu nam-nữ là một kết hợp của những hấp dẫn nhục thể và tinh thần – một trạng thái tác động đến cả nhục dục của cơ thể lẫn sự dâng hiến của tinh thần. Và khi người Hy Lạp làm tượng nữ thần tình yêu, họ đã nhân bản hóa cái ý tưởng cốt lõi và khái quát về nữ tính bằng cách cho Aphrodite thành một cá nhân cụ thể mà ai cũng có thể nhận ra được. Vì vậy mà tôi muốn-nói rằng người Hy Lạp đã công nhận tình yêu là một kết hợp của những hấp dẫn nhục thể và tinh thần giữa các



Hình 2-3b Praxiteles.
Aphrodite of Knidos (Vệ nữ
 thành Knidos), khoảng 350
 trước Công nguyên

cá thể nam và nữ. Trái lại, bức tượng nhỏ Ai Cập xưa hơn thì không có các đặc điểm cá thể hóa nào. Nó có vẻ biểu trưng cho một thái độ chung chung hoặc tập thể hơn đối với một bí ẩn ái dục nào đó của nữ tính, đại diện cho một nguyên lý phổ quát của quyền năng sinh sản chứ không phải là một đỉnh lúu cá nhân với nguyên lý ấy. Ta không biết liệu bức tượng nhỏ ấy có quan hệ gì đến tình yêu nam-nữ ở tầm cá thể hay không; và ta cũng không biết liệu những cá thể nam và nữ ở thời đại ấy có trải nghiệm sự kết hợp các hấp dẫn tinh thần và nhục thể khi quan hệ với nhau hay không. Cho nên ta có thể cho rằng bức tượng Aphrodite đại diện cho một khái niệm nhân bản và dễ hiểu về chủ đề nữ tính mà ta gọi là tình yêu, hơn là bức tượng nhỏ Ai Cập. Vì Aphrodite có thể biểu thị không những cái nguyên lý chung vô nhân xưng của tính phổ thực trong tự nhiên, mà còn biểu thị, có lẽ ở mức độ cao hơn, cả sự hấp dẫn khôn cưỡng của một người đàn bà cụ thể trong cuộc sống của một người đàn ông cụ thể. Nàng có khả

năng chủ trì một nghi lễ cá nhân hơn cho sự hấp dẫn nam-nữ, cũng như làm hiện thân của một ý tưởng tập thể và khái quát về nữ tính. Vì thế mà hình tượng điêu khắc của nữ thần Hy Lạp ấy đã chọn hình hài con người làm mô típ; còn nữ thần Ai Cập bằng đất sét thì là một sinh linh hỗn hợp, nửa thú nửa đàn bà. Nhưng ta cũng phải công nhận rằng chính sự mơ hồ nhập nhằng của bức tượng nhỏ đã khiến nó có một quyền năng khác lạ, vì nó liên hệ với một ý tưởng hơn là một trải nghiệm nhân sinh cụ thể, với một cái gì đó ngoài tầm trải nghiệm cá thể của chúng ta. Và ta cũng thấy được rằng khi chủ đề huyền thoại về nữ tính trở thành con người cụ thể, như ở bức tượng Hy Lạp, nhiều bí hiểm và quyền năng của nó đã bị mất.

Trọng tâm của thần thoại Hy Lạp là tưởng tượng rằng con người được tạo dựng theo hình hài của thần thánh; và với xác tín ấy, việc coi con người là sinh linh cao cấp nhất trong tự nhiên là hoàn toàn có lý.



Hình dạng người, vì vậy, đã trở thành mẫu mực trong tự nhiên, xứng đáng là đối tượng sáng tạo nghệ thuật. Ngay từ thế kỷ 7 trước Công nguyên, chúng ta có thể thấy, trong các bức tượng lớn của thời kỳ cổ đại, rằng người Hy Lạp đã loại biệt con người khỏi mọi sinh vật khác trong tự nhiên. Tuy nhiên, khi ngắm kĩ bức tượng Aphrodite, ta vẫn phân vân liệu nàng có như thế thật hay chẳng, và mỗi lúc mỗi ngỡ rằng Praxiteles đã không trung thành với người mẫu của ông ta. Liệu đàn bà thật có dáng đứng nhẹ nhàng và duyên dáng đến thế không? Khổ đau hình ô van tinh tế kia có thể ngự trên tấm thân hoành tráng này một cách vừa vững chãi vừa mềm mại đến thế không? Nhà điêu khắc đã làm dài đôi chân Aphrodite; cho chúng vút cao lên tận hông, trụ đỡ nó và thân người đứng như kiểu kiến trúc sư trụ đỡ các khối nằm ngang với những cột thẳng đứng hùng vĩ. Praxiteles cũng đã nhấn mạnh cả chiều rộng của đôi vai để tạo những tỷ lệ thỏa đáng giữa chiều đứng và chiều ngang; và ông cũng làm gọn phần thân trên để vùng ngực và vùng thắt lưng có hình khối đúng tỷ lệ – thành một khối vừa vận động trên đôi chân. Bề mặt của các phần cơ thể khác nhau tiếp nối một cách êm xuôi, là phẳng mọi chuyển tiếp vụng về và loại bỏ mọi nếp nhăn nếp gấp của da thịt. Đó chỉ là một vài chỉnh sửa để thấy nhất áp đặt lên hình mẫu tự nhiên nhân danh nghệ thuật.

Kết quả chung nhất là một hình người tạc bằng đá hoa cương với những đường nét và hình khối chu chảy trong một hệ thống của những hài hòa về tiết tấu và tỷ lệ. Tuy nhiên, những ai đã từng vẽ mẫu người khỏa thân sẽ đều biết rằng thiên nhiên không tạo tác người đàn bà nào có hình hài hoàn hảo đến thế. Người đàn bà nào cũng có những nhăn nheo và lỗi lổm, những tỷ lệ không hoàn hảo, và những chuyển tiếp vụng về giữa các bộ phận cơ thể. Có vẻ là Praxiteles đã không bằng lòng với người đàn bà có thật và đã tìm cách hoàn hảo bà bằng nghệ thuật trong hình hài của nữ thần. Mà không phải chỉ có mình ông – điêu khắc Hy Lạp đã vận động vì mục đích này từ đầu thế kỷ 7 trước Công nguyên – và đến thời kỳ Cổ điển, từ Polycleitus đến Praxiteles (khoảng 450 đến 350 trước Công nguyên), thì điêu khắc Hy Lạp đã thực hiện được đầy đủ cái ý tưởng đó về cái đẹp. Ở đây chúng ta không bàn đến lý thuyết nghệ thuật cổ điển Hy Lạp, nhưng cái ý tưởng rằng nghệ thuật cần phải làm hoàn hảo mẫu và tạo nên hình

thức lý tưởng của con người lại là vấn đề chính khi ta bàn đến những quá trình tưởng tượng của người Hy Lạp và những người Ai Cập nguyên thủy hơn.

HAI KHẢ NĂNG SÁNG TẠO CƠ BẢN

Các nhà điêu khắc Hy Lạp đã có hai hoặc ba trăm năm nhìn kĩ cấu trúc cơ thể, quan sát cách vận động của nó và tích lũy được cả một kho kiến thức giải phẫu học. Nhưng có vẻ họ đã phớt lờ thực tế rằng con người ta có thấp có cao, có béo có gầy, và đủ mọi mức độ trung gian giữa những kích cỡ ấy. Trong thời kỳ Cổ điển ta không thấy những vị thần Apollo lùn béo, những trai tráng lưng gù hoặc thiếu nữ ục ịch.⁶ Do vậy, khi các nghệ sĩ Hy Lạp tìm kiếm cái hình tự nhiên của con người, họ cũng áp đặt một thể thức lý tưởng cho đủ mọi dạng cơ thể, bằng cách đặt ra những khuôn vàng thước ngọc, những quy định về hài hòa thị giác, để áp dụng trong nghệ thuật và kiến trúc. Những quy định ấy dựa trên các nguyên lý toán học và hình học; bởi đối với tâm trí người Hy Lạp, những quan hệ tương xứng dễ chịu nhất giữa các bộ phận với nhau đều tuân thủ các tỷ số hài hòa. Ví dụ, hình học Euclid có công thức “một đoạn thẳng được chia đúng tỷ lệ khi tỷ số giữa cả đoạn và nửa dài bằng tỷ số giữa nửa dài và nửa ngắn”. Công thức này cho ta một tỷ lệ xấp xỉ 8:5, và ở tỷ lệ này, các bộ phận dài ngắn giao đãi với nhau một cách hài hòa nhất.⁷ Như vậy, các tiết tấu thị giác thỏa đáng trong hình tượng điêu khắc của con người đã được tạo dựng dựa trên những quan hệ độ số. Tiêu chuẩn điêu khắc của Polycleitus đã thất truyền, nhưng người ta cho rằng ông đã nói “thành công của một tác phẩm nghệ thuật... là nhờ ở việc thực hiện được những quan hệ độ số, và trong quá trình ấy lại có một chút sai lệch chỉ đủ làm chông chênh thể cân bằng chung.” Rõ ràng, người ta không muốn một hài hòa tĩnh tại – một cán cân thăng bằng, mà là một tỷ lệ cho phép vừa đủ biến tấu giữa các bộ phận để làm nghiêng cán cân, để có được một quan hệ năng động. (“Tù thừa ban đầu

⁶ Hiện thực chủ nghĩa, nghệ thuật trung thành với cuộc sống, mãi đến giai đoạn Hellenistic mới xuất hiện, từ cuối thế kỷ 3 trước Công nguyên, sau khi Hy Lạp Cổ điển đã tan rã.

⁷ 8 chia cho 5 = 1,6. Tỷ lệ kim số (golden section) $\approx 1,618$. (ND)

của triết học Hy Lạp người ta đã cố tìm trong nghệ thuật một quy luật hình học, bởi nếu nghệ thuật – mà họ coi là đồng nghĩa với cái đẹp – là sự hài hòa, và hài hòa là nhờ tuân thủ các tỷ lệ, thì có vẻ có lý khi giả định rằng những tỷ lệ này đều phải cố định. Tỷ lệ hình học được gọi là kim số đã được coi là chìa khóa dẫn giải mọi bí ẩn của nghệ thuật trong nhiều thế kỷ... Nó được tạo thành từ hai mệnh đề của Euclid: Tập II, Mệnh đề II;... và Tập VI, Mệnh đề 30, ‘chia một đoạn thẳng theo tỷ lệ dài ngắn...’ Công thức thường dùng là: chia một đoạn thẳng sao cho đoạn ngắn so với đoạn dài cũng bằng đoạn dài so với cả đoạn...”⁸

Nhìn nhận theo cách này, bức tượng Aphrodite trở thành một ngoại vật thẩm mỹ; nghĩa là, nó thỏa mãn nhu cầu cảm nhận bằng giác quan của người Hy Lạp rằng các khối, diện và nét của một tác phẩm nghệ thuật phải tỷ lệ năng động với nhau và với tổng thể. Mà vẫn là nữ thần của hành vi ái tình, hiện thân của mọi thôi thúc bản năng mạnh mẽ hướng tới tính nữ mà ý tưởng này gợi nên. Liệu có phải vậy không? Liệu bức tượng có làm mất phương diện này trong chức năng của vị nữ thần tình ái không khi nhà điêu khắc cố gắng áp dụng quy luật hình học cho cân xứng với khái niệm về cái đẹp? Kenneth Clark viết: “Một trong số rất ít những tiêu chuẩn tỷ lệ mà chúng ta có thể biết chắc là thế này: với một hình nữ khỏa thân, khoảng cách giữa hai đầu vú, giữa đáy vú và rốn, và từ rốn xuống điểm chia giữa hai chân là bằng nhau.”⁹ Khó lòng tưởng tượng là người làm bức tượng nữ thần Ai Cập cũng có những cân nhắc như thế này.

Trí tưởng tượng của người Hy Lạp, đã tạo hình các vị thần và những bức tượng nam thanh nữ tú của họ, không phải là đơn giản. Nó xuất phát từ ý tưởng con người được đúc khuôn theo hình tượng của thần thánh; con người có vị thế tối thượng chế ngự thiên nhiên; và từ niềm tin rằng chân lý nghệ thuật và triết học nằm trong những quy luật của toán học. Vẻ đẹp con người được lý tưởng hóa trong điêu khắc Cổ điển là kết quả tạo hình từ trải nghiệm tưởng tượng tổng hòa này.

⁸ Herbert Read, *The Meaning of Art* (London: Faber and Faber Ltd., 1964), trang 21, và Praeger Publisher, Inc., New York.

⁹ Kenneth Clark, *The Nude* (Princeton: Princeton University Press, 1956), trang 42.

Như William Blake đã viết trong cuốn *Descriptive Catalogue*¹⁰, “Tất cả tượng Hy Lạp đều là hình tượng của những hiện sinh tinh thần, những thần thánh bất tử trong con mắt của loài người sinh diệt; nhưng lại được hiện thân bằng đá hoa cương vững chắc.” Blake có ý rằng nghệ thuật có thể tiết lộ những chân lý tinh thần thông qua việc lí tưởng hóa hình tượng con người. Điều này hoàn toàn trái ngược với những gì ta thấy ở bức tượng nhỏ. Mặc dù không có cứ liệu lịch sử nào giúp ta biết được tâm tư của người Ai Cập khi làm bức tượng, nhưng bản thân nó, nữ thần bằng đất sét ấy, vẫn tiết lộ vài manh mối. Điều rõ ràng thấy được ngay là trí tưởng tượng nguyên thủy không coi người là hình mẫu tối thượng – thần thánh không bị nhân bản hóa – và các tiêu chuẩn toán học và hình học không được dùng để áp đặt trật tự vật lý hoặc logic nhận thức lên bức tượng. Nó đại diện cho một trí tưởng tượng trái ngược hoàn toàn. Bức tượng nhỏ xuất hiện từ một



Hình 2-3c Praxiteles.
Aphrodite of Knidos
(Vê nữ thành Knidos),
khoảng 350 trước Công
nguyên

¹⁰ Vựng tập mô tả. (ND)

thái độ tưởng tượng không tách biệt con người với thiên nhiên; nghĩa là không có tính nhân bản theo nghĩa Hy Lạp. Nó nảy sinh từ một bản năng coi thiên nhiên là một tổng thể, phải kết hợp nhiều hiển lộ khác nhau của sự sống thành một hình tượng, và kê cho vấn đề huyền thoại hoặc tinh thần vẫn nằm trong bóng tối, bí ẩn, không động đến, nếu nhìn từ quan điểm coi người là một loại biệt duy nhất trong thiên nhiên. Với tôi, nữ thần Ai Cập này chả khác gì nữ thần Valkyrie của Wagner – một cơn kích động âm thanh hoành tráng. Các khối thô nhám không giống thật bỏ qua mọi hiểu biết duy lý, mà đánh thức giấc mơ bí ẩn góc gác về đức thánh mẫu phồn thực. Trái lại, Aphrodite gắn với một bản nhạc phức điệu của Bach – một tổ chức đối âm của chủ đề và phản đề, trong đó, mặc dù vẫn có một thôi thúc chính lớn lao, sự cân bằng cổ điển vẫn được duy trì. Các khối tượng tiếp nối nhau rất có nhịp điệu, và cả mắt lẫn trí tuệ của ta khoan khoái phản ứng với cái trật tự uyển chuyển nhất quán được hiển hiện ra đó. Nhưng cảm xúc của ta thì êm mượt chứ không bị khuấy động; ta cảm thấy an toàn với Aphrodite vì hình hài bà ít gây cho ta cảm giác bí hiểm và hoang mang.

Trong Chương I đã có đoạn nói rằng một tác phẩm nghệ thuật phát tín hiệu trên hai làn sóng – rằng nó hùng biện về tạo hình với tư cách một tổ chức Hình-Không gian, nhịp điệu và tiết tấu; và hùng biện về tâm lý như một hiển lộ của tâm thức chủ thể người. Trong đoạn vừa rồi tôi đã có ý nói rằng bức tượng Hy Lạp hùng biện như một hiện thể của trí tuệ duy lý, còn bức tượng nhỏ Ai Cập thì lên tiếng bằng một ngôn ngữ tâm lý có tính cảm xúc và trực giác hơn. Nhưng giờ thì ta thấy rằng tình hình không đơn giản như vậy. Tác phẩm nghệ thuật phát đi cả hai tín hiệu cùng một lúc, mặc dù một tín hiệu, phụ thuộc vào động cơ và ý định của nghệ sỹ, có thể rõ ràng hơn tín hiệu kia. Đằng sau sự hùng biện về hình và tạo hình của Aphrodite vẫn là trí tưởng tượng Hy Lạp với mọi ý nghĩa tâm lý quan trọng của nó. Còn sự hùng biện tâm lý của bức tượng nhỏ Ai Cập thì được chuyển tải bằng đất sét nặn với tất cả ý nghĩa tạo hình quan trọng của nó. Hai tín hiệu thực sự phụ thuộc lẫn nhau.

Như vậy, vấn đề mấu chốt trở thành câu hỏi về ý định và động cơ của người nghệ sỹ. Với cùng một ý tưởng chủ đạo về một ngoại vật,

hai bức tượng về nữ tính cho ta thấy sự vận động tưởng tượng của tâm thức có thể kéo người nghệ sỹ về hai nẻo. Và mục tiêu của chương này là đưa ra một gợi ý rằng hai sức mạnh tưởng tượng cơ bản nhất của người nghệ sỹ được khởi sinh từ hai phương diện của tâm thức: hoặc duy lý, hoặc phi lý. Aphrodite là đại diện của những nhận thức vững chãi và trí tuệ sáng rõ đặc biệt Hy Lạp. Thánh mẫu tiền sử kia thì là hiện thân bí ẩn của những ẩn tượng huyền thoại về nữ tính, nhận thức qua trực giác và xúc cảm.

Ta đã thấy rằng tưởng tượng duy lý có khuynh hướng diễn dịch, vận động từ một sự kiện khách quan hoặc một giả thuyết tiên nghiệm. Nó tìm cách áp đặt một trật tự và cách tưởng minh hóa có tính trí tuệ lên sự hỗn độn của các ẩn tượng đa giác quan từ ngoại giới, và lên cả những ý nghĩ và cảm xúc nảy sinh từ nội giới. Trái lại, tưởng tượng phi lý chỉ đơn thuần là tưởng tượng; nó đến lập tức trong những cảm xúc mạnh mẽ, những hình ảnh tinh thần, và những ý tưởng có vẻ nảy sinh hoàn chỉnh từ tâm thức; nó không nhất thiết phải trung thành với sự vật khách quan hoặc những giả định có lý lẽ của trí tuệ, và thường chỉ dùng mẫu sáng tác như một hình “nhặt được” ban đầu để từ đó tạo ra những hình thức mới. Còn tưởng tượng duy lý thì thường gần cận hơn với hiện thực nhận thức về mẫu, hoặc với những tiêu chuẩn lý trí quyết định các nguyên tắc thẩm mỹ về hình thức của cái đẹp và sự hài hòa.

Từ hai phương diện này của tâm thức tưởng tượng, ta hãy trở lại với sơ đồ “bập bênh” đơn giản ở Hình 2-1. Giờ thì ta thấy rằng nhất định phải có cả hai khả năng tưởng tượng nằm trong nửa bên phải của cầu bập bênh. Khu vực này, biểu trưng của tâm thức, sẽ phải cho thấy, một cách sơ đồ hóa, sự vận hành tiềm ẩn của nguồn khởi sinh hình ảnh từ trực giác và cảm xúc, cũng như từ một nguồn khác duy lý và tri thức hơn. Phân biệt như vậy cũng giúp làm sáng tỏ khái niệm “kiến thức thị giác” (nảy sinh từ khu vực duy lý), cũng như “những trải nghiệm tưởng tượng sâu kín hơn” (thuộc khu vực trực giác, phi lý), đã nhắc đến khi bàn về sơ đồ ở Hình 2-1.

Ta đã thấy rằng ý định chính của Praxiteles là tạc một pho tượng tuân thủ mọi quan hệ tạo hình đã được cân nhắc kỹ lưỡng, chứ không để nó hình thành từ một dâng trào tức thời của tưởng tượng đơn thuần. Ông đã không quan tâm đến việc diễn đạt một viễn ảnh độc

đáo về vị nữ thần ái tình và sắc đẹp. Động cơ của ông bắt nguồn từ ý chí Hy Lạp muốn tạc một hình người hoàn hảo – muốn biến những khái niệm trừu tượng về chân lý và cái đẹp trở thành cụ thể và cảm nhận được – và ông đã mải mê với vấn đề-của những hài hòa trong tạo hình. Kết quả là Aphrodite lên tiếng rõ ràng về những vấn đề thẩm mỹ sáng chế bởi tâm thức lý luận chứ không dả động đến tấn kịch hàng ngày của những thôi thúc mãnh liệt từ nội cảm và huyền thoại. Nhưng vẻ đẹp hình thức của bà khiến chúng ta phải xét đến một phương diện nữa của trí tưởng tượng Hy Lạp. Điêu khắc Hy Lạp cho thấy nghệ thuật của họ đã diễn giải bằng lý trí rất giỏi những yếu tố bi kịch của đời người: sự bí ẩn và hãi hùng của cái chết, nỗi thống khổ và thảm họa, mục đích tồn tại của con người, vân vân. Sự hoàn hảo tĩnh khiết mà ta thấy trong các vị thần mang hình người, những vận động viên và trinh nữ được lý tưởng hóa, trình bày một quan điểm lạc quan nhất về số phận và vị thế trọng đại của con người. Ở một nghĩa nào đó, ta có thể coi nghệ thuật Hy Lạp như một tránh thoát khỏi mọi bất toàn, sợ hãi và kinh tởm của đời thực.

Praxiteles đã hành động có tính toán, hứng khởi với cả hiện thực



cảm nhận được ở người mẫu và lý thuyết thẩm mỹ Hy Lạp. Còn người nghệ sỹ Ai Cập thì có vẻ đã hành động tự do ngay và luôn.¹¹ Bức tượng nhỏ gợi đến một hình vừa mọc lên để sống, như thể nó đã định hình từ trong người nghệ sỹ, rồi mới được chuyển thành đất sét. Người ta cảm thấy như ý định của người nghệ sỹ Ai Cập là chuyển thành đất sét một kết hợp của cảm xúc sâu xa và ý tưởng hình ảnh huyền hoặc, cả hai đều cùng lúc dồn nén vào tâm thức. Và để làm được thế, cả tâm và thân người ấy phải hòa nhập vào huyền thoại đức thánh mẫu phồn thực. Hình người chỉ là cái có sẵn nhặt được ban đầu, và những phân tích nhận thức hoặc tính toán thẩm mỹ không hề có chỗ trong hành vi mê đắm đã phát hiện ra nữ thần chỉ đúng như đã được nặn. Vậy là ở đây, viễn ảnh trực giác mới là tín hiệu đầu tiên, bởi hình ảnh ấy truyền đạt được cái quyền phép của đức thánh mẫu và sự hiện diện của bà trong những mộng niệm sơ khai của con người một cách mà không có từ ngữ nào có thể mô tả được. Ta nghe thấy nơi bà những tiếng rú về tấn kịch huyền thoại của cuộc sống, môi giới giữa con người và cõi vô tri. Hầu như không thể xem cái tượng bằng đất sét này như một Hình theo nghĩa Hy Lạp, và cũng không thể tách nó khỏi tấn kịch tâm lý. Rất khó đánh giá những nhịp điệu và tiết tấu tạo hình của nó một cách khách quan, vì chúng đều là kết quả của những tâm trạng hiện hữu si cuồng và đắm đuối tín ngưỡng đến như vậy.

Ta đã thấy rằng hai hình tượng điêu khắc về tính nữ này đại diện cho hai thái độ sáng tạo cơ bản trong lịch sử nghệ thuật. Tôi tin rằng điều quan trọng hơn là phải hiểu những thái độ này là gì, chúng tác động và hiển lộ như thế nào, chứ đừng chỉ nhớ đến cái tên gán cho chúng. Nhưng chúng ta hãy khép lại chương này bằng cách nói rằng Aphrodite có thể được mô tả theo thuật ngữ nghệ thuật là một tác phẩm *cổ điển*, còn bức tượng nhỏ thì có thể được coi là một tác phẩm *lãng mạn*.

¹¹ Tất nhiên, việc Aphrodite to bằng người thật và tạc bằng đá đã buộc người nghệ sỹ phải làm việc lâu dài và nhiều công sức hơn; còn bức tượng đất sét chỉ cao khoảng 30 phân thì có thể đã được nặn rất nhanh chóng. Tuy nhiên, tôi không nhắc đến những hành vi cơ học do chất liệu và kích cỡ quyết định, mà đến cái nguyên tắc tinh thần luôn phải tuân thủ ở các điêu khắc gia Hy Lạp khi họ cố đạt tới những giới hạn thẩm mỹ tinh tế nhất, so với tâm trạng tự do trực giác của những nghệ sỹ nguyên thủy khi họ tạo tác các nguyên mẫu.

III

ĐỊNH VỊ LA BÀN TÂM THỨC

Đã đến lúc cần cụ thể hơn về bản chất của tâm thức nghệ thuật. Ta đã nói khái quát về nhận thức và nhận thức nâng cao, về hoạt động tinh thần duy lý và phi lý, và cảm xúc cũng như ý tưởng trực giác – tất cả đều mô tả những phương diện vận hành nào đó của tâm thức. Nhưng để hiểu được phạm vi và cường độ tâm thức loại biệt của người nghệ sỹ, ta cần phải thấy được cái tâm thức sáng tạo như một tổng thể. So sánh tâm thức với một cái la bàn, với bốn phương vị chính, giúp ta có một hình ảnh tinh thần hữu dụng. Chương này được bố cục quanh một sơ đồ tâm thức giống như một chiếc la bàn, chỉ ra bốn phương vị chính của ý thức dẫn hướng người nghệ sỹ.¹

Có thể nghĩ rằng bàn về tâm thức nhẽ ra phải là phần mở đầu của sách này, nhưng tôi thấy bây giờ, sau khi đọc giả đã hiểu được một số mệnh đề và có thể liên hệ chúng với những hình ảnh cụ thể, thì bàn luận mới dễ có ý nghĩa hơn. Chương này cũng không có tham vọng hệ thống hóa tâm thức sáng tạo thông qua các đại lượng tương tự và sơ đồ. Nói cho cùng, chúng ta còn biết rất ít về mối liên hệ giữa cấu trúc nơ ron của não bộ và cơ cấu tâm lý của tâm trí. Cái khó nhất là

¹ Tôi mắc nợ tác giả Joseph Goldbrunner vì đã cho tôi ý tưởng về một sơ đồ của tâm thức. Trong cuốn *Individuation* của mình (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1964), ông đã bàn luận về vai trò của cảm giác, trí giác, cảm xúc và trực cảm, và đưa ra một trình bày có tính sơ đồ của tâm trí.

ở chỗ một chủ thể không bao giờ biết được toàn bộ bản chất cái ngã của chính mình, mặc dù có thể tách biệt được nhiều phương diện để khảo sát một cách khách quan hơn. Dù đã chấp nhận hạn chế này của việc tìm hiểu tâm thức “một cách có ý thức”, ta vẫn muốn, và vẫn có thể có một số bộ phận để có thể hiểu tại sao con người lại làm nghệ thuật. Theo quan điểm của tôi, việc này sẽ giúp ta biết mình đã có được ý thức về sự tồn tại của thế giới và của chính mình như thế nào, và tại sao lại có cái thôi thúc diễn dịch những sự kiện tâm thức ấy thành hình ảnh.

Và rồi tôi vỡ lẽ rằng dù Thiên nhiên có những bí mật gì đi nữa, tôi vẫn có thể khai mở và hiểu được chúng chỉ nhờ những hình ảnh mà tâm thức đã tạo dựng từ các trải nghiệm của mình. Những hình ảnh của cuộc đời chúng ta, cũng như của Thiên nhiên, chỉ có thể hiểu được khi chúng ta coi chúng là hình ảnh trong trải nghiệm chúng ta, nghĩa là như những tác phẩm nghệ thuật sáng tạo bởi tâm thức của chúng ta.²

Naum Gabo, họa sỹ và nhà điêu khắc, đã viết như vậy. Ông viết tiếp như sau:

Tâm trí người nghệ sỹ là một biển sóng gió đẩy mọi thứ ấn tượng, phản ứng và trải nghiệm cũng như các cảm xúc và tình cảm. Có những chuyên gia nghệ thuật khẳng định rằng người nghệ sỹ không thực sự có nhiều tình cảm, cảm xúc và ấn tượng hơn người bình thường không phải là nghệ sỹ. Điều ấy có thể đúng hoặc sai, nhưng điều mà họ rõ ràng không thấy và do đó không khẳng định là: ở người nghệ sỹ, những cảm xúc và phản ứng ấy có một trạng thái

² Naum Gabo, *Of Divers Arts*, Bollingen Foundation Series XXXV. 8 trong phần các bài giảng về mỹ thuật của A. W. Mellon (bản quyền 1962 của Bảo tàng Nghệ thuật Quốc gia, Washington, D.C.) in lại với sự cho phép của Ban Tu thư Đại học Princeton: trích từ trang 23.

kích động hơn. Anh ta quan tâm đến chúng hơn, và cái thôi thúc phải diễn đạt những trải nghiệm ấy càng thẳng hơn ở người bình thường. Và đó, theo tôi nghĩ, là lý do tại sao tâm trí người nghệ sỹ không chỉ là sóng gió, mà đôi khi, than ôi, còn rất rắc rối khổ sở nữa...³

Vậy nên chúng ta phải đối chất với người nghệ sỹ ngay trên địa bàn của chính họ - trong mặt trận của tâm thức họ. Tôi từng nghe nhiều nghệ sỹ khẳng định rằng không có tác động của tâm thức thì chả có gì tồn tại cả; rằng cây cọ kia chỉ tồn tại khi nó thành một sự vật trong tâm thức của một người. Ý thức nhấn mạnh tầm quan trọng của trải nghiệm chủ quan này là đặc tính của người nghệ sỹ. Gabo đã nói về nó khá rõ ràng. Nói một cách khác, cái khẳng định ở đây là chúng ta không bao giờ có thể hoàn toàn biết chắc là mọi vật đều tồn tại trong địa hạt riêng của chúng, bởi vì nếu cái tâm thức của con người về chúng mà ngừng tồn tại, liệu chúng có còn không, với mọi ý định và mục đích tồn tại của chúng. Ví dụ, chúng ta có chắc rằng trải nghiệm tinh thần về một cái cây trong tâm thức mình có đại diện cho chính cái cây ấy hay không? Hay là có cái gì đó ảo tưởng và hạn chế về trải nghiệm này - về mọi trải nghiệm có ý thức về thế giới - bởi vì chúng ta nhận ra rằng cái mà chúng ta gọi là hiện thực luôn luôn dựa trên sự hiện diện và tham dự của chính chúng ta, như những người quan sát. Ngày nay chúng ta đã nhận ra rằng ngay cả trật tự thiên nhiên cũng không có gì gọi là khách quan - rằng con người không phải là một khán giả thánh tượng của một vũ trụ cơ học mà chỉ là một quan sát viên tham dự trong một tiến trình đang tiếp diễn. Nhà khoa học đã được khai sáng cũng biết rõ điều này không khác gì người nghệ sỹ. Nhưng nhà khoa học sẽ gắng sức trung lập hóa mình ở tư cách chủ thể để đưa ra những giả thiết về trật tự thiên nhiên có thể chấp nhận được nếu chúng chứng tỏ là đúng trong tối đa các trường hợp có thể. Với anh ta, các mô hình trong những sự kiện ngoại giới là mối quan tâm hàng đầu. Niềm tin của Gabo rằng "ở người nghệ sỹ... những cảm xúc và phản ứng ấy có một trạng thái kích động hơn... và cái thôi thúc phải diễn đạt những trải nghiệm ấy càng

³ Trang 6 sách đã dẫn.

thẳng hơn ở người bình thường” cho ta thấy rằng với họa sỹ, nhà điêu khắc, hay nhà thơ, những hình ảnh và sự kiện tinh thần trong tâm thức riêng của họ là mối quan tâm hàng đầu. Ở một mức độ lớn hơn nhiều so với nhà khoa học, người nghệ sỹ bắt buộc phải tạc ra cái hình ảnh về sự tồn tại của chính mình khi đối chất với thế giới.

Cuộc tiến hóa của tâm thức đặt con người vào vị thế mà chúng ta tin là độc nhất vô nhị đối với tự nhiên. Trong khi ta không biết phạm vi ý thức của các loài vật, có vẻ nó khác với ý thức người ở một phương diện quan trọng. Ta chỉ mới biết rằng một con vật không có ý thức về chính nó như một cá thể riêng biệt tất yếu sẽ phải chịu đựng sự chết. Nó không ý thức được sự tồn tại của chính nó như một hiện tượng, và những hiện dạng của thiên nhiên thì là một cái gì đó khác. Cho nên khi nói tâm thức đã tiến hóa của người (hoặc tự thức) đã tha hóa nó khỏi thiên nhiên và thế giới, có nghĩa là người không còn là một phần của thiên nhiên một cách mù lòa nữa – nó đã tự biết mình là một hiện hữu tách biệt. Cảm thức về sự tách biệt này khiến con người trải nghiệm tâm thức mình như nó đang hình thành một thế giới riêng, và mỗi một cá nhân đều thấy mình trở thành một chủ thể độc nhất vô nhị. Nói chung thì đúng là như vậy, nhưng rõ ràng có một số người biết và quan tâm đến tâm thức của mình nhiều hơn những người khác. Họ là những nhà tư tưởng, nghệ sỹ, thi sỹ, những người vị lý tưởng hơn thực tế. Mà đúng là những ai có tâm thức phát triển tinh tế hơn thì lại hằng hái tìm hiểu và tận dụng ngoại giới hơn. Và cũng đúng là họ càng khám phá ngoại giới như vậy thì những phản ứng trong tâm thức riêng của họ lại càng mạnh mẽ hơn. Họ trải nghiệm những trạng thái tinh thần và tình cảm phơi bày những mặt cảm đặc biệt tăng cường mạnh mẽ tự thức về bản thân và về tính loại biệt của mình. Ví dụ, một người bị núi non hấp dẫn sẽ lên sống trên núi, hiểu biết chúng, trèo lên chúng, và thỏa mãn nhu cầu ấy của tâm thức họ. Nhưng trong lúc trèo núi, họ phải đối diện với những phản xạ của mình khi sợ hãi và hiểm nguy; họ phải thử thách những nguồn lực kiên định của chính mình và phát hiện ra mọi tâm trạng và thái độ của mình tập nhiễm từ những đối chất như thế. Cuối cùng, họ có thể biết về bản thân mình nhiều hơn là về những trái núi ấy. Ở những người có tâm thức nhu nhò hơn, quá trình ấy có vẻ diễn ra ở cường độ thấp hơn. Cả những vận động ra ngoại giới để thỏa mãn nhu

cầu tham dự của tâm thức lẫn những phản xạ trong trải nghiệm ấy đều không tạo được một dạng phát hiện đủ sức kích động tâm trí và tinh thần. Những người trung bình hơn này chắc chắn vẫn biết mình là ai, nhưng họ có khuynh hướng chấp nhận ngoại giới mà không thắc mắc nhiều; cuộc đối thoại của họ với ngoại giới và với chính mình không gây nên những sóng gió mà Gabo mô tả.

Với người nghệ sỹ, cuộc đối thoại giữa tâm thức và ngoại giới đã kích hoạt năng lực cảm nhận một hiện thực tâm lý mới mẻ mạnh tới mức dẫn đến một bùng tình về căn tính khiến họ thấy mình trần trụi và đơn độc, không liên quan đến bất kỳ thứ gì khác ngoài chính mình. Tôi nghĩ hầu hết chúng ta sẽ đồng ý rằng một phát ngộ như vậy sẽ có thể khiến tâm trí rối loạn. Trạng thái tinh thần hoặc tình cảm không yên này là dấu hiệu của người nghệ sỹ. Nó không nhất thiết có hàm ý rằng họ đau khổ hoặc bị quan hoặc trầm cảm. Nó chỉ có nghĩa rằng tâm thức họ căng thẳng; rằng những hình ảnh mà tưởng tượng không ngừng nghỉ của họ dật nên có vị thế như các mũi tên trên dây cung đang giương căng hết cỡ, chờ được phóng vào ngoại giới như những hình tượng nghệ thuật cụ thể. Tâm thức nghệ thuật vận động không ngừng trong một vòng tròn. Con người phóng chiếu mình ra ngoại giới chỉ để quay lại với chính mình nhờ cường độ của phản xạ tâm thần; và hoạt động tinh thần và tình cảm này được giải tỏa dưới dạng một hình ảnh và rồi được trả lại ngoại giới như một tác phẩm nghệ thuật. Bị ngăn cản ở bất kỳ điểm nào trong vòng quay này có thể khiến người nghệ sỹ ức chế đến tuyệt vọng ở những mức cực đoan nhất.

BỐN DẠNG CƠ BẢN CỦA Ý THỨC

Hình 3-1 trình bày một hình ảnh thu nhỏ các đặc tính của tâm thức. Nó là một sơ đồ có thể dùng vào nhiều việc, nhưng chúng ta sẽ bàn luận về nó chỉ như một công cụ nhạy bén của nhân cách sáng tạo. Trong sơ đồ, vòng tròn tâm thức có đường viền đậm nét nằm khít xuống một bề đỡ giống như cái nôi được gọi là “Nền của tâm thức”. Như vậy, tâm thức có thể được hình dung như một cấu trúc các dạng ý thức dựa trên một nền tảng năng động đưa dẫn và làm hình thành hoạt động tâm thần – một nền tảng mà chúng ta thường không biết đến. Hình như hơi kì quặc khi bàn

luận về cái biết có ý thức mà lại bắt đầu bằng các quá trình vô thức; nhưng nó cũng thực tế như khi khảo sát một khối băng trôi là phải tính đến cả khối băng chìm dưới biển, chứ không phải chỉ là phần nổi trên mặt nước. Thực ra đây là một so sánh có lý. Hình 3-1 có thể được xem như một khối băng trôi của hoạt động tâm thần. Đầu tiên ta phải nhắc đến một điểm quan trọng này: lý thuyết về một cuộc sống tâm thần luôn diễn ra “dưới ngấm” đang nuôi dưỡng tâm thức đã được công nhận rộng rãi là cần thiết để khảo sát sự tiến hóa của tư duy và hành vi con người, cũng như sự tồn tại dai dẳng của các đặc tính và chủ đề có tính tập thể và chung nhất. Và nhiều nhà khoa học-triết học vẫn cho rằng một quan niệm như vậy về *cõi vô thức* cũng là cách duy nhất để giải thích những hành động sáng tạo hoặc độc đáo. Lancelot Whyte có viết rằng:

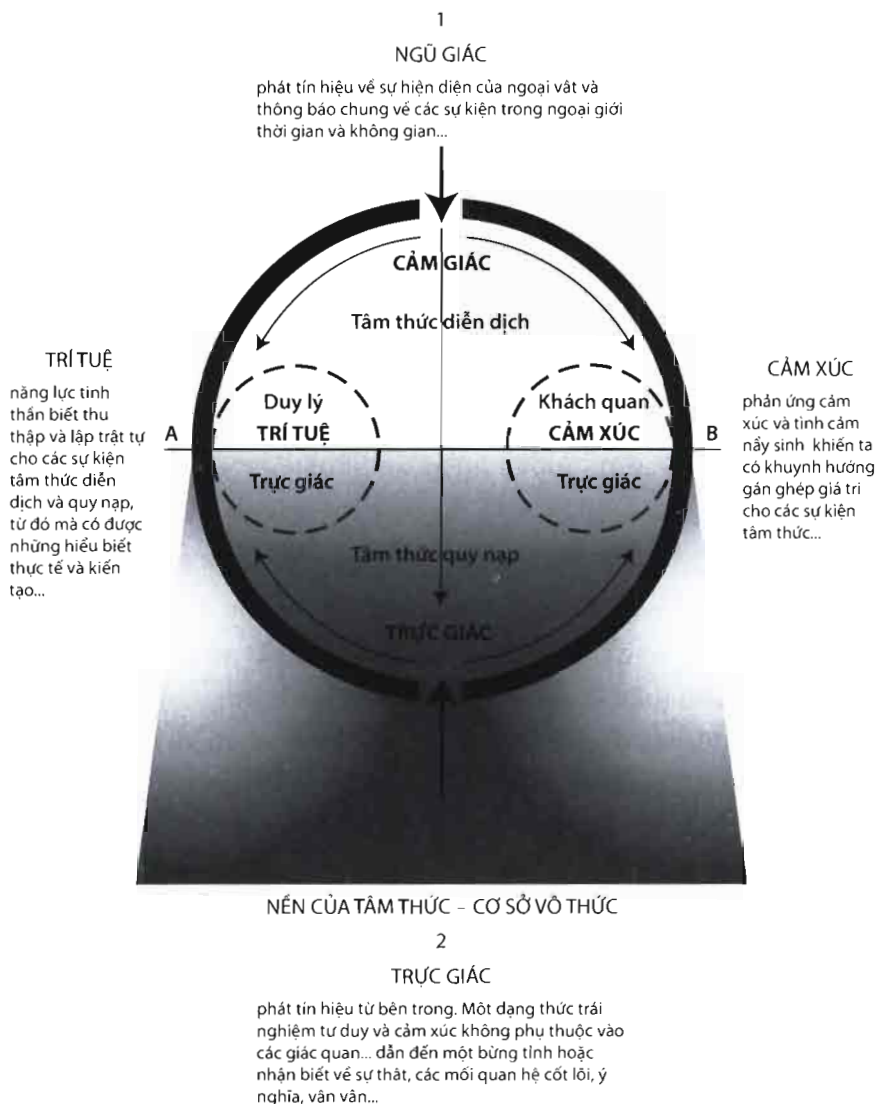
Mục đích chính của nghiên cứu này... là xem lại kĩ lưỡng hơn tiến trình nhận biết trong tư duy hệ thống đã được phát triển sau Galileo, Kepler và Descartes, rằng nhất định là phải có *những yếu tố tâm thần không trực tiếp xuất hiện cho ta biết*, nhưng có ảnh hưởng đến cả hành vi lẫn các phương diện ý thức trong tư duy của chúng ta.

Tầm quan trọng của cách nhìn toàn diện như thế này về ý thức con người – nghĩa là cả vô thức và ý thức – sẽ thể hiện đầy đủ khi ta triển khai tiếp cuộc bàn luận trong những chương sau này và đưa ra vai trò của các yếu tố tâm thần vô thức trong tạo tác hình ảnh.

Trong sơ đồ, bạn đọc sẽ thấy vòng tròn tâm thức có lối mở ở hai vị trí đối diện nhau. Chúng đại diện cho hai kênh đón nhận các ấn tượng vào tâm thức. Từ bên ngoài chảy vào là vô vàn thông tin do ngũ quan cung cấp. Chúng ta nhìn thấy mọi thứ, nghe mọi âm thanh, ngửi mọi thứ mùi, sờ mó mọi bề mặt, và nếm mọi đồ ăn thức uống. Không có các giác quan này, ta sẽ không biết được ngoại giới ở bất kỳ mức độ nào; không biết được cả hình hài của mình ra sao. Chức năng cao nhất của ngũ quan là cho chúng ta biết về sự hiện diện của mọi sự vật và cung cấp thông tin về các đặc điểm vật lý của chúng. (Với người nghệ sỹ, rõ ràng thị giác là quan trọng hơn cả, nhưng tôi cũng đã nghe nhiều họa sỹ và điêu khắc gia nói rằng âm thanh và mùi cũng kích thích và tăng

cường sản sinh các tâm ảnh⁴. Âm nhạc chẳng hạn, là một kích thích rất có uy lực. Và các nhà điêu khắc thì bị tác động mạnh mẽ bởi xúc giác khi họ sờ nắn cảm tác trong lúc dựng hình.) Ngũ quan nuôi dưỡng sự vận hành của tâm thức theo lối mà tôi gọi là “diễn dịch” trong sơ đồ này; nghĩa là sự vận hành của trí tuệ duy lý và cảm giác khách quan.

Hình 3-1 Sơ đồ phương vị la bàn của tâm thức



⁴ Nguyên văn tiếng Anh là “mental image” – hình ảnh trong tâm trí, chúng tôi tạm dịch là “tâm ảnh”. (ND)

Kênh thứ hai mở vào tâm thức nằm ở cực đối diện, và những ấn tượng vào qua nó theo cách khác: thông qua trực giác. Ấn tượng trực giác phản ánh thái độ hoặc trạng thái hiện hữu từ bên trong bản ngã, phục vụ phần tâm thức quy nạp – sự vận hành của trí tuệ và cảm xúc trực giác. Những dòng chảy nội giới này có hai loại. Có những dòng là phản xạ trực giác với các tình huống ngoại giới – những thái độ trực giác khiến ta hiểu thấu sự vật, không cần đến quá trình diễn dịch của trí tuệ duy lý – và những dòng phun trào từ đáy sâu vô thức, như ta sẽ thấy ở chương sau, vận hành hoàn toàn tùy tiện và độc đoán và có vẻ không có liên hệ gì với thời gian, nơi chốn, hoặc sự kiện. Trực giác đã nhiều khi được mô tả là “thông thái xuất thần”⁵, và nếu chức năng của ngũ quan là cho ta biết về sự hiện diện của sự vật ngoại giới, thì có vẻ như trực giác cho phép ta biết đến một loại sự thật khác. Bởi nó giúp ta nhận ra tại sao mọi sự vật lại như vậy, khiến ta có khả năng nắm bắt được những mối quan hệ giữa các sự kiện và tạo những liên hệ có vẻ chả có tí logic nào hoặc không thể nhận biết được qua ngũ quan. Những “linh tính” trực giác của chúng ta đôi khi cho phép ta thoáng nhận ra những lực lượng và mô thức vô hình trong lẽ tồn tại chung của mọi sự vật. Herbert Read có viết rằng:

Một sự phân biệt xuyên suốt toàn bộ quá trình phát triển của tư duy con người đã dần bị lu mờ trong hai trăm năm vừa qua. Ấn chứa trong toàn bộ triết học cổ đại, được công nhận bởi các học giả trung cổ và các triết gia tự nhiên thời Phục hưng, và thậm chí cả Locke và Newton, là một sự khác biệt về loại, nếu không nói là về giá trị, giữa *thông thái* và *hiểu biết*. Thông thái có nghĩa là cái biết trực giác về chân lý, và thái độ của nó là đón nhận hoặc chiêm nghiệm... Hiểu biết, mặt khác, luôn là một hoạt động thực dụng hoặc

⁵Ta thường gọi là “thông minh đột xuất”. (ND)

kiến tạo, và *tỷ lệ* là tên gọi của nó⁶ – cái quyền năng mà chúng ta dùng để nhận thấy, biết, nhớ và phán xét các hiện tượng cảm nhận được...⁷

Hai từ “đón nhận” và “chiêm nghiệm” hàm ý rằng tâm thức đang tự phục vụ chính mình, đáp lại những ấn tượng từ trong lòng nó, ở một mức độ tự tại nào đó. Những ấn tượng này không nhất thiết kết nối theo trình tự thời gian với trải nghiệm cảm xúc khách quan, mặc dù rất có thể là chúng có nhắc nhở đến một phương diện nào đó của trải nghiệm ấy. Dấu hiệu của những ấn tượng trực giác là chúng có vẻ nảy sinh từ những giá trị và thấu hiểu của riêng người đó, và phản ánh chính những giá trị và thấu hiểu ấy. Dấu hiệu của người nghệ sỹ là họ có một tâm thức trực cảm mạnh mẽ, thường được mô tả như một cốt lõi tâm linh dẫn họ đến những sự thật nằm ngoài tầm với của trải nghiệm vật chất và khách quan.

Vì vậy, sơ đồ của chúng ta có một mũi tên xuyên qua cửa ngũ quan và một mũi tên khác qua cửa trực giác. Nhưng ta chỉ cụ thể được về nguồn thông tin từ các giác quan – chính là ngoại giới – còn thì rất mơ hồ về nguồn gốc nội tại của hoạt động tâm thần về các ấn tượng trực giác. Trong sơ đồ, mũi tên vào cửa trực giác xuyên lên từ vô thức, và tôi phải trình bày nội dung của nền tảng vô thức ấy tự lại với nhau khi chúng lọt vào tâm thức. Có thể là trực giác của chúng ta có phần từ vô thức, hoặc cũng có thể là nó đại diện cho một tầng rất sâu của tâm thức; và dù thế nào thì hai vùng này có vẻ nhập vào với nhau một cách không thể nhận ra được. Cái khác biệt giữa hoạt động tâm thần hoàn toàn vô thức và các quá trình trực giác mà ta biết được là, như ta đã nói, các quá trình này có khuynh hướng dính dáng đến cái biết của ta về các sự vật trong thời gian và nơi chốn – còn cái vô thức thật sự thì có thể ném vào tâm thức các ấn tượng không dính dáng tí gì đến trải nghiệm sống trực tiếp của chúng ta.

⁶ Chúng tôi dịch *ratio* là *tỷ lệ*, để tránh hàm ý toán học của hai từ *tỷ số*. Có thể hiểu *tỷ lệ* ở đây tương đương với *proportion* – như giới nghệ thuật tạo hình vẫn dùng khi nói về *tỷ lệ* trong bố cục và dựng hình. (ND)

⁷ Herbert Read, *The Forms of Things Unknown* (New York: Horizon Press, 1960), trang 15. Trích dẫn được phép của nhà xuất bản.

Khi đã vào đến tâm thức ở cả hai cửa, các ấn tượng bắt đầu chu chuyển. Hai mũi tên vòng trong Hình 3-1 thể hiện sự chu chuyển này. Ví dụ, khi ngắm nhìn một con hải âu lơ lửng và bay lượn theo các dòng không khí, các sự kiện sẽ diễn ra như sau. Thoạt tiên, các quá trình sinh lý học của thị giác diễn ra khi ánh sáng tác động vào giác mạc, qua dây thần kinh quang học vào đến màn hình trong não bộ để tạo tâm ảnh của con hải âu. Không thể nói khi nào thì các quá trình sinh lý này chấm dứt và các quá trình tâm lý bắt đầu – như một chuyên gia từng nói, táo và lê không phải là cùng một thứ – nhưng một khi vận hành cơ học của các giác quan đã hoàn tất, tâm thức chủ quan lập tức nhập cuộc. Tâm ảnh của con hải âu được trí tuệ thu nhận, liên hệ nó với kinh nghiệm thị giác đã có trong quá khứ, cho nó một mức độ ý nghĩa cụ thể bằng cách so sánh và liên hệ với những dữ liệu đã có, và lưu thông tin mới ấy trong vòm ký ức. Như vậy, trí tuệ, thông qua các quá trình có tính tỷ số hóa này, hành động giống như một máy tính, sắp thứ tự, liên hệ, phân tích, đánh giá, và ghi nhớ, rồi gán cho trải nghiệm đang có về con hải âu một ý nghĩa cụ thể trong các hệ thống tri thức của chúng ta. Nhờ các phương tiện này, trải nghiệm giác quan mới có *ý nghĩa*; ý nghĩa ấy liên tục được cải đổi. Nhưng hình ảnh con hải âu cũng còn ngấm vào cực đối diện của trí tuệ, vào bể chứa sâu thẳm các cảm xúc của chúng ta. Bởi mọi giao đãi bằng ngũ quan với ngoại giới đều kèm theo một phản xạ tình cảm. Và phạm vi cảm xúc mà chúng ta trải qua thì vô cùng rộng lớn. Khi con hải âu bay lượn tự tin và duyên dáng đến thế, chúng ta có thể cảm thấy khoái lạc chứng kiến một hành vi bản năng hữu hiệu đến như vậy; chúng ta còn có thể cảm thấy bức xúc vì thấy mình không thể bay lượn được như thế; chúng ta có thể khao khát muốn hiểu được những quy luật khí động học của hiện tượng ấy; hoặc chúng ta có thể chỉ cảm thấy hoàn toàn thư giãn, thụ động, một cảm xúc tĩnh lặng, nhập một với thiên nhiên thông qua phản xạ ưu ái với con chim.

Nếu nghĩ về chuyện này, ta sẽ nhận ra rằng thái độ cảm xúc là một phần của mọi hành vi ý thức. (Ngay khi đang đọc cuốn sách này chẳng hạn, bạn sẽ cảm thấy nhàm chán, hoặc thú vị, hoặc thậm chí được giải trí một cách nhẹ nhàng...) Khi sống qua nhiều năm, những phản xạ cảm xúc ngẫu nhiên ấy dần được tổ chức thành các mô hình

cụ thể hơn gọi là tình cảm, cho phép một cá nhân xây dựng được một nhân cách cảm xúc ổn định một cách hợp lý. Cấp đôi cảm xúc-tình cảm này đóng một vai trò kép trong tâm thức. Chúng đẩy ta tới hành động – như sợ hãi sẽ khiến ta bỏ chạy để thoát khỏi nguy hiểm, hoặc niềm vui đọc sách sẽ thôi thúc ta đọc – và chúng khiến chúng ta xác định được các *giá trị* tương đối của các sự kiện ý thức; chúng có ý nghĩa sâu sắc đến đâu đối với chúng ta, theo nghĩa riêng tư nhất. Khi nói một người là “thiếu động cơ” trong một tình huống nào đó, là ta có ý rằng người đó không có đủ cảm xúc về tình huống ấy để hành động một cách tích cực. Nhu cầu phải làm một việc gì đó là kết quả của một thôi thúc cảm xúc. Nhà khoa học duy lý nhất miệt mài nghiên cứu trong nhiều năm trời, vì người ấy *thích* việc mình làm. Trí tuệ không thôi sẽ không thể duy trì được hành động ấy.

Do vậy, những cảm nhận quang học đầu tiên về con hải âu mà võng mạc tiếp nhận đã tạo nên một trạng huống phức tạp trong tâm thức chủ thể của người đang ngắm nhìn nó. Hãy tưởng tượng nhà khoa học-nghệ sỹ Phục hưng Leonardo da Vinci đang ngắm nhìn con hải âu. (Ngay cả các yếu tố cơ học của thị giác cũng khiến Leonardo bận tâm tò mò, và sự kết hợp các nghiên cứu quang học của ông với thiên bẩm của một đôi mắt sắc sảo đến mức khó tin đã khiến ông là một nhà quan sát siêu đẳng.) Khi ông ngắm nhìn con chim, trí tuệ duy lý của ông ghi nhận, liên hệ và phân tích các ấn tượng của giác quan; đó là việc cộng gộp các phần tử để hiểu được con chim đang bay như vậy bằng cách nào. Như vậy, khi Leonardo xây dựng những quy tắc khí động học ấy, cuộc trình diễn của con chim trở thành có ý nghĩa đặc biệt. Đồng thời, cũng những ấn tượng giác quan ấy lại dấy lên nhiều cảm xúc nhất định, mà với Leonardo, tạo nên một *say mê* muốn biết mọi thứ đó diễn ra như thế nào. Những bản vẽ của Leonardo là một kết quả của thôi thúc muốn tìm hiểu này và hỗ trợ ông xây dựng các lý thuyết. Quan trọng là phải nhớ rằng không có cái thôi thúc của những cảm xúc rất mạnh mẽ ấy, Leonardo da Vinci sẽ không là thiên tài như ta biết. Và ta cũng đừng quên một yếu tố thứ ba quan trọng nữa – là trực giác. Mặc dù thị giác đã trực tiếp kích hoạt trí tuệ và cảm xúc, cái biết trực giác – nếu có – hình như vẫn đến theo cách riêng và vào thời điểm riêng của nó. Ở một số người, những thái độ

trực giác có vẻ hầu như không tồn tại; họ không có những thấu hiểu bỏ qua các quá trình diễn dịch để tiết lộ những sự thật bị che giấu. Ta không thể nói vậy với Leonardo. Ông đã có khả năng đi đến những kết luận sáng tạo độc đáo về cách vận hành của mọi vật mà chúng ta phải chấp nhận rằng ông đã sở hữu không phải chỉ một trí tuệ duy lý vĩ đại, mà còn cả một trí tuệ trực giác đầy quyền năng nữa.

Vậy là chúng ta thấy trên sơ đồ, các giác quan mở một cuộc tấn công trực tiếp hai gọng kìm vào các trung tâm trí tuệ và cảm xúc và có thể trường kỳ lấn tới để tiếp xúc với trực giác. Ta cũng thấy trực giác dội bom các trung tâm trí tuệ và cảm xúc từ vị trí riêng của nó. Vì ta coi ngũ quan như cảm biến thu nhận ngoại giới, và trực giác như radar thu nhận những lực tổng hợp hoặc sáng tạo bên trong bản ngã; nên nhất thiết phải coi đó là đặc tính của hai tên gọi “trí tuệ” và “cảm xúc” dùng để mô tả hai trung tâm tiếp nhận mọi thứ ẩn tượng này. Chính xác hơn thì phải nói về *trí tuệ trực giác* (cấu trúc kiến thức do thấu hiểu tạo nên) và *trí tuệ duy lý* (cấu trúc tri thức do trải nghiệm khách quan và diễn dịch tạo nên). Tương tự vậy, ta có thể nói về *cảm xúc trực giác* và *cảm xúc khách quan*.

Trình bày này về tâm thức có vẻ gọn gàng và lâm sàng quá, trong khi trong thực tế, quá trình ấy là vô cùng phức tạp. Việc diễn dịch vô vàn các tín hiệu khác nhau từ vô vàn các nguồn khác nhau thành các thái độ nhận thức và cảm xúc là một vận hành tâm sinh lý kì diệu. Bản thân vô thức vẫn là một bí ẩn. Ở đầu chương này tôi đã gợi ý ta có thể phân biệt như thế nào giữa phản xạ trực giác và những xáo động vô thức thực sự, nhưng có thể thấy trên sơ đồ là chúng là đồng minh rất gần gũi của nhau. Trực giác có thể là phát ngôn viên của nội dung vô thức – trong trường hợp này nó sẽ vận hành độc lập với các trải nghiệm ý thức bình thường về các sự kiện theo thời gian. Mặt khác, phản xạ trực giác cũng thường là một phần của tâm thức bình thường – cho dù ở một tầng ý thức rất sâu. Có thể các trình bày theo sơ đồ như Hình 3-1 này cho ta một hình ảnh rõ ràng hơn bất kỳ một bản luận nào bằng lời. Chúng ta sẽ còn phải quay lại với nó thường xuyên khi tiếp tục khảo sát các phương diện của tâm thức ở các chương tiếp sau.

Trong Chương II, việc so sánh với cấu bập bênh được dùng để minh họa sự giao đãi giữa người nghệ sỹ và ngoại vật trong sáng tác.

Tôi có gợi ý rằng tác phẩm được tạo ra có thể phản ánh hai khả năng cực đoan. Nó có thể hoàn toàn trung thành với vẻ ngoài tự nhiên của ngoại vật, do vậy có rất ít hiện thân của người nghệ sỹ, hoặc nó có thể đại diện cho thái độ của nghệ sỹ một cách đầy đủ hơn và do vậy mà có ít hiện thân của thực tế tự nhiên ở ngoại vật. Hai khả năng đối lập nhau này sản sinh ra hai tư thế cực đoan của cầu bập bênh. Sau khi đã gợi ý ngắn gọn về sự vận hành của tâm thức nghệ sỹ, giờ đây ta có thể thấy là các sơ đồ cầu bập bênh kia là quá lược giản. Bởi nếu ta phải định vị tư thế cầu bập bênh ấy cho “Người Đẹp” và “Quái Thú” dưới ánh sáng của những cái biết này về tâm thức, sơ đồ sẽ phải cho thấy cả mức độ trí tuệ hoặc cảm xúc nằm sau tác phẩm và cả tầm nhấn mạnh của từng tác phẩm liên quan đến các mô thức diễn dịch hoặc quy nạp của tâm thức nữa.

Ta hãy cùng ngắm lại Aphrodite và xem nàng liên hệ với sơ đồ tâm thức ở Hình 3-1 như thế nào. Có vẻ rõ ràng là Praxiteles đã làm việc chủ yếu bằng thị giác và trí tuệ duy lý. Nhưng ta phải thừa nhận rằng thái độ Hy Lạp xem sự hài hòa và chân lý toán học bản thân nó





vẫn có phần trực giác; cho nên, trí tuệ và cảm xúc trực giác cũng vẫn tham gia vào việc sáng tác này. Nhưng tôi nghĩ hầu hết chúng ta đều sẽ đồng ý rằng cảm xúc cá nhân về đàn bà của nhà điêu khắc này không được tiết lộ. Hình tượng này của Aphrodite rất vô nhân xứng. Tôi thấy “mạch đập” của tác phẩm khu trú quanh phía trái của vòng tròn tâm thức – bao gồm cả các “nửa” diễn dịch và quy nạp, với điểm nhấn ở phần diễn dịch.

Một phân tích sơ đồ tương tự cho thấy một tình hình trái ngược hẳn với bức tượng nhỏ nguyên thủy của Ai Cập. Như cách tôi nhìn, cái kích hoạt đầu tiên để ra được hình tượng này là một lực vô thức. Tự tập trong nền vô thức là những lưu trữ trải nghiệm hình ảnh sâu đậm về chủ đề đức thánh mẫu phồn thực mà thi thoảng có thể lóe lên tâm thức như sao sáng. Bản thân bức tượng đất sét là một ví dụ cụ thể cho một lóe sáng như vậy được cải hóa thành một tác phẩm nghệ thuật. Do vậy, tôi cho rằng mạch đập của tác phẩm này có thể tìm thấy ở quanh vùng phía bên phải của vòng tròn tâm thức, bao gồm cả hai

phương diện quy nạp và diễn dịch, nhưng nhấn mạnh hơn ở phần quy nạp. Người nghệ sĩ có vẻ làm việc chủ yếu bằng cảm xúc trực giác, kích hoạt bởi những lưu trữ vô thức về chủ đề nữ tính khi lóe sáng lên tâm thức. Nhưng thị giác cũng tham gia một cách diễn dịch ở một giai đoạn nào đó, vì trải nghiệm thị giác về ngoại vật (người đàn bà) rõ ràng có dự phần vào việc tạo hình bức tượng. Quan điểm của tôi là thông tin giác quan này chỉ đơn thuần trợ giúp việc tạo hình và khẳng định một tâm ảnh đã được phát hiện bằng trực giác.

Tôi sẽ nói rằng những diễn giải kiểu này đều chỉ là học thuật; chúng chỉ có tác dụng giúp hiểu được cái *quá trình sáng tác*, chứ không phải bản thân tác phẩm. Đã định bàn luận về những lực thôi thúc con người làm nghệ thuật, là phải đối đầu với một tấm dẹt phức tạp nhất. Có nhiều tầng mức của “sự thật” trong đó và nhiều cấp độ trải nghiệm ý thức và vô thức. Nhưng cái hình ảnh tác động mạnh đến chúng ta là biểu tượng của những sợi vô ngôn khó động đến của tấm dẹt ấy, cái mà chúng ta nhận ra là không thể “biết” được qua biểu đạt ngôn từ; nếu không thể thì con người đã chẳng có nhu cầu hoặc lý do để làm ra những tuyên ngôn tạo hình. Vì vậy, suy cho cùng, chúng ta phải dựa vào nội nhân riêng của chính mình và hy vọng nó sẽ phản ánh được phần nào tình yêu và mẫn cảm nghệ thuật mà thôi.

TÂM THỨC TƯỜNG TƯỢNG

Câu hỏi bây giờ là: “Khi nào các quá trình tâm thức bình thường mới trở thành hiện tượng hiếm hoi kia, thành tâm thức tường tượng?” Cho phép tôi nhắc lại ý nghĩ của Naum Gabo về vấn đề này:

Tâm trí người nghệ sĩ là một biển sóng gió đẩy mọi thứ ẩn tượng, phản ứng và trải nghiệm cũng như các cảm xúc và tình cảm. Có những chuyên gia nghệ thuật khẳng định rằng người nghệ sĩ không thực sự có nhiều tình cảm, cảm xúc và ẩn tượng hơn người bình thường không phải là nghệ sĩ. Điều ấy có thể đúng hoặc sai, nhưng điều mà họ rõ ràng không thấy và do đó không khẳng định là: ở người nghệ sĩ, những cảm xúc và phản ứng ấy có một trạng thái

kích động hơn. Anh ta quan tâm đến chúng hơn, và cái thôi thúc phải diễn đạt những trải nghiệm ấy căng thẳng hơn ở người bình thường. Và đó, theo tôi nghĩ, là lý do tại sao tâm trí người nghệ sỹ không chỉ là sóng gió, mà đôi khi, than ôi, còn rất rắc rối khổ sở nữa...⁸

Nếu thay hai từ “tâm trí” trong đoạn trên bằng “tâm thức”, ta sẽ thấy có lẽ Gabo đang mô tả sơ đồ tâm thức của chúng ta. Nhưng đồng thời ông cũng đang đưa ra một khác biệt quan trọng giữa cuộc sống tâm thức của “người bình thường” và của nghệ sỹ. Cái khác biệt ấy, như Gabo mô tả, nằm ở cường độ – ở nghệ sỹ, những người có viễn tưởng, cuộc sống tâm thức có cường độ cao hơn. Tưởng tượng phụ thuộc một phần vào việc cuộc sống tâm thần phải có khả năng đi xa hơn mức chỉ đơn giản nhận ra một sự vật khách quan tiên nghiệm, rồi sau đó là mức độ vào cuộc của tâm thức chủ thể khi xác định mức độ độ sâu của trải nghiệm tưởng tượng ấy. Bởi suy cho cùng thì tưởng tượng nghĩa là làm đúng như hàm ý của động từ ấy – trải nghiệm những gì đã hiện thành hình tượng trong tâm tưởng của mình. Những hình tượng ấy có thể được trí tuệ tổ chức thành các ý tưởng trực giác hoặc duy lý, hoặc chúng có thể tự hiển hiện ở bên phía cảm xúc của tâm thức thành những phán xét rất tích cực về giá trị, những tâm trạng hoặc “cảm giác mơ mộng”. Ai cũng có khả năng tưởng tượng ở một mức độ nào đó, chắc chúng ta đều phải công nhận thế, nhưng người *sáng tạo* thì khác biệt ở mức độ sắc sảo và chất lượng những ý tưởng của họ, ở sự kích động tâm thần và cảm xúc do tưởng tượng gây ra cho họ, ở cái thôi thúc muốn giải tỏa áp lực nội tâm bằng những hành động tạo tác nào đó, và ở cái khả năng của những hình tượng mà họ sáng tạo soi rọi cho ta thấy tâm thức mình dài rộng đến đâu. Với những người có trí tưởng tượng mạnh mẽ này, một sự vật tác động vào tâm thức chủ thể như thế sẽ có phẩm chất của một phát ngộ – một khai mở vào những hiện thực chưa hề biết đến trước đó.

Ngay ở chương đầu tiên tôi đã có nhắc đến “các ý tưởng và cảm

⁸ Naum Gabo, *Of Divers Arts*, trang 6.

xúc có trong một tâm thức thượng thặng”, ý nghĩa đầy đủ của nó có lẽ giờ mới rõ hơn. Khi người nghệ sỹ sáng tạo trải nghiệm bất kỳ một kết hợp nào của các ấn tượng giác quan và trực giác, kích hoạt bất kỳ mối liên kết nào của các hình ảnh trí tuệ và cảm xúc, người ấy vi hành với một chiếc la bàn rất nhạy bén. Khác với người bình thường, cả bốn phương vị của tâm thức người ấy đều có khả năng vận hành ở những cường độ cao hơn mức bình thường. Trong suốt cuộc bàn luận này, chúng ta đã nói đến *cuộc sống tâm thần* và có ý rằng mọi trải nghiệm có ý thức đều nhất định sẽ trở thành cái gì đó “được biết đến” trong tâm trí. Thậm chí những thứ vật lý như cảm giác đau, cũng như mọi cảm giác và tâm trạng nói chung, cũng trở thành các sự kiện tâm thần theo nghĩa này. Chương này có thể đã giúp ta nghĩ đến phạm vi tương tác giữa các phương vị la bàn của tâm thức dẫn đến đủ mọi loại phản xạ tâm thần. Nhưng một số bạn đọc chắc sẽ phân vân liệu những thuật ngữ này có bao gồm được cả những phương diện của quá trình nhận biết mà chúng ta đã gọi là vô thức chưa. Vì vậy, tốt hơn là trong tương lai ta nên dùng thuật ngữ *cuộc sống bản tâm*, có nghĩa đầy đủ hơn nhiều. Bản tâm có nghĩa là toàn bộ bản ngã; nó nhắc đến cả hoạt động tâm thần có ý thức và vô thức. Và nếu chúng ta cần phân biệt rõ hơn nữa nghệ sỹ với người bình thường, tôi xin gợi ý rằng ta hãy căn cứ vào sức tác động mạnh mẽ nằm trong hừng khởi vô thức và trực giác của họ, thì mới có thể giải thích và nhận diện hiện tượng nhân cách sáng tạo.

Ta khép lại chương này bằng bốn minh họa – ba bức hình họa và một bức sơn dầu – đều là hình các con vật. Có nhiều cách nhìn những tác phẩm này, ở đây tôi dùng chúng để minh họa những lý thuyết về tâm thức liên quan đến thái độ có thể nhận ra được của từng họa sỹ đối với mô típ này; còn bạn đọc thì có thể tự mình nhận định về những kết hợp khả dĩ của cảm giác, trực giác, trí tuệ và cảm xúc như đã gợi ý trong Hình 3-1.

Con thỏ vẽ bằng màu nước của Albrecht Dürer (Hình 3-2) thật một cách rất tự nhiên – cứ như một con thỏ sống đang ngồi ngay trước mặt ta. Dürer đã quan sát bằng một con mắt sắc sảo và dùng trí tuệ để tổ chức các ấn tượng thị giác khi tái tạo con thỏ đúng như cảm nhận của mình. Mặc dù bức vẽ vẫn truyền đạt một cái gì đó như “cảm tình” của người vẽ đối với loài vật nói chung, tôi nghĩ rõ ràng là người nghệ



Hình 3-2
Albrecht Dürer
(1471 – 1528). *Hare*
(Thỏ), 1502. Bảo tàng
Albertina, Vienna

sỹ này bộc lộ tính khách quan duy lý nhiều hơn là cảm xúc mạnh mẽ. Ông chăm chú vào chi tiết, cho thấy một kiểu chính xác khoa học thường thấy trong các bản vẽ của Leonardo da Vinci. Nhìn chung, kim la bàn tâm thức của Dürer có vẻ dao động giữa cảm giác và trí tuệ, dù vẫn có lúc có vẻ nhúc nhích sang các điểm khác trong la bàn.

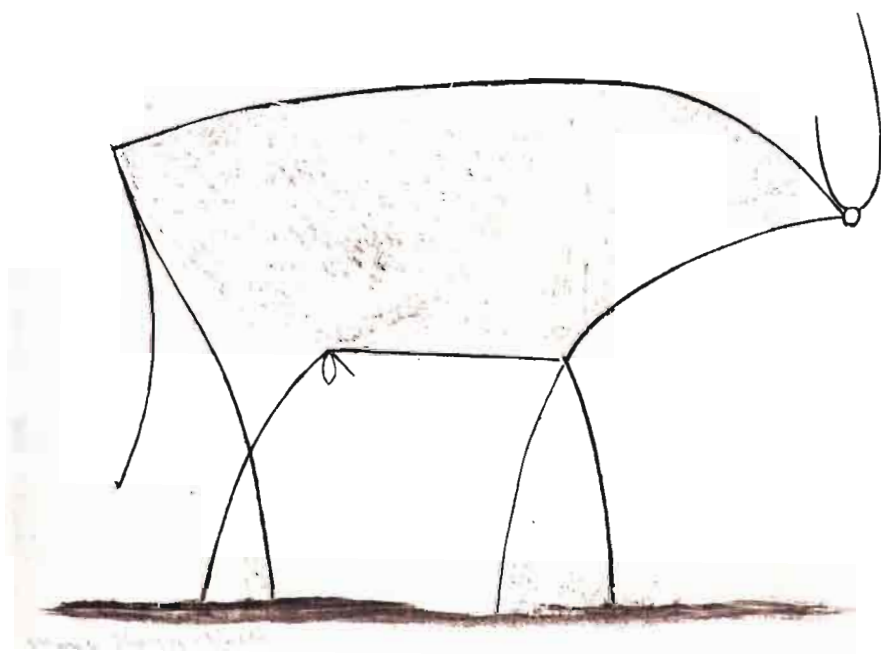
Trái ngược hẳn với con thỏ của Dürer, bức vẽ con hổ bằng bút sắt và mực nhòe của Eugène Delacroix (Hình 3-3) có nhiều biểu hiện hơn.

Hình 3-3 Eugène Delacroix (1798 – 1863). *Tiger (Hổ)*. Bảo tàng Bonnat, Bayonne



Có thể thấy là họa sỹ không quan tâm đến việc truyền đạt mọi chi tiết, không định vẽ con vật này với thái độ phân tích và tổ chức cao độ. Hình ảnh được thực hiện với những vận động nhanh và hồi hộp của cây bút, nắm bắt vẻ cảnh giác đáng gờm trong động tác của con hổ. Ta cảm được “chất hổ” của bức vẽ mặc dù Delacroix không cho ta thông tin đầy đủ về bề ngoài nhìn thấy được của con vật cho đến tận da lông của nó. Ta bị tác động bởi sự kích động của người vẽ đối với chủ đề, biểu hiện qua sự sinh động của những vệt bút chấm phá mạnh mẽ. Cảm giác của ta cũng bị khuấy động bởi vẻ đe dọa rất hổ hàm chứa trong phần hai chân sau và mông đuôi của con mãnh thú. Và mặc dù người xem có thể cảm thấy kim la bàn nhấp nháy quanh khắp các phương vị khi Delacroix vẽ bức này, tôi vẫn muốn kết luận rằng cuối cùng nó chỉ dao động giữa cảm giác và cảm xúc. Trải nghiệm thị giác về con hổ chỉ có tác dụng cho phép họa sỹ diễn đạt một phản xạ tình cảm chứ không phải theo đuổi một khảo sát duy lý về cái Hình của con vật.

Hình 3-4 Pablo Picasso (1881 – 1973), *Bull (Bò)*, 1946. Thạch bản



Còn vẽ con bò đực của Picasso (Hình 3-4) thì sao? Nó chắc chắn ít giống thật hơn cả hai bản vẽ kia, và ta phải kết luận rằng quan sát thị giác không đóng vai trò quan trọng trong trải nghiệm này. Con bò đực trong tự nhiên hầu như không hiện diện. Nhưng cái hình cơ bản của nó thì có. Chúng ta biết là Picasso đã nhập cuộc với bò trong hầu hết cuộc đời ông. Đến lúc vẽ bức này thì ông không cần mẫu bò thật nữa. Bức vẽ là một phản xạ trực giác về con vật. Nhưng nó lại được tổ chức rất công khai, và cái hình cơ bản nhất của con bò đực thì rõ đến mức ta phải gán bức vẽ cho vùng trí tuệ trực giác. Chắc chắn là vẫn có tham dự của cảm xúc trực giác, cũng như một vài ấn tượng cảm giác còn đọng lại, nhưng tôi thấy kim la bàn chỉ lơ lửng trong tâm thức quy nạp, giữa trực giác và trí tuệ. Như mọi hình ảnh trực giác khác, bức vẽ này phát đi một tuyên bố mập mờ. Nó có quan hệ với cái mà ta đã biết và gọi là một con bò đực; nó cũng chạm cả vào những rung động không thể định nghĩa được mà ngoại vật này gây ra rất sâu trong tâm thức.

Hình 3-5 Jean Dubuffet (1901– 1985), *La belle encornée* (Người đẹp có sừng), 1954



La belle encornée (Người đẹp có sừng) của Jean Dubuffet (Hình 3-5), giống như con bò đực của Picasso, cũng rất xa lạ với tự nhiên. Nhưng bức tranh không hề có sự đơn giản hóa tới mức cơ bản mà hình học trực giác của Picasso đã dùng để vẽ con bò đực. Hình con bò cái này hỗn độn và vụng về chứ không cơ bản rõ ràng. Dù vậy, tôi tin rằng bức tranh của Dubuffet đã nảy sinh từ tâm thức quy nạp không kém gì con bò đực của Picasso. Tuy nhiên cái hình trong tác phẩm của Dubuffet không có cái logic trực giác khiến cho con bò đực của Picasso rất thuyết phục về mặt trí tuệ; nó có vẻ được tạo nên một cách tức thời hơn từ một cảm xúc trực giác về chủ đề bò cái. Ở đây ta có một con bò cái trong mơ đích thực, phi logic và không thể tin được về mặt trí tuệ, nhưng lại diễn đạt một cách có thi tứ một cảm xúc và tâm trạng rất thuyết phục. Để cho kim la bàn nghiêng ngả loạn một lúc rồi mới khựng lại, tôi thấy cuối cùng nó lơ lửng trong tâm thức quy nạp, giữa cổng vào của trực giác và các cảm xúc trực giác.

IV

VÔ THỨC VÀ SỰ DAI DẰNG CỦA NHỮNG HÌNH TƯỢNG CỐT LỖI

Chúng ta đã ví tâm thức như phần nổi của tảng băng trôi với ý rằng phần chìm không nhìn thấy được của nó tương đương với một tảng trủ những nguồn lực của con người mà ta không biết, gọi là vô thức. Vì thế mà tâm thức trở thành đặc biệt hấp dẫn khi người nghệ sỹ coi tác phẩm của mình là một “sự đã rồi” và bản thân họ chỉ đơn thuần là một công cụ của quá trình sáng tạo. Từ kinh nghiệm bản thân, tôi tin rằng có những lúc quá trình ấy do một yếu tố vô thức điều khiển. Sau khi hoàn thành những tác phẩm hay nhất của họ, nhiều nghệ sỹ đã không thể hiểu nổi tại sao tác phẩm lại có được cái hình ấy, hoặc chất lượng ấy, và mọi việc đã diễn ra như thế nào. Có những trường hợp thì lại có vẻ như ngay từ đầu, cái hình đang dần hiện lên lại xác định luôn bản chất sự ra đời và phát triển của chính nó. Họa sỹ người Mỹ Mark Rothko có nói:

Công cụ quan trọng nhất mà người nghệ sỹ tập dùng thường xuyên là lòng tin vào khả năng làm nên phép lạ của mình khi cần đến. Tranh vẽ phải như phép lạ: ngay lúc vừa hoàn thành, quan hệ mật thiết giữa sáng tạo và nhà sáng tạo chấm dứt. Hẳn thành một kẻ đứng ngoài. Với hẳn, cũng như với bất kỳ ai đang trải nghiệm nó sau này, bức tranh ấy phải là một phát ngộ,

một giải pháp bất ngờ vô tiền khoáng hậu cho một nhu cầu nội tại quen thuộc.¹

Vẫn thường có một yếu tố ngạc nhiên trong việc hoàn tất những hành động sáng tạo đích thực – người nghệ sỹ thường lùi lại và thốt lên trong im lặng: “Sao mình lại làm thế được nhỉ!” Lạc khỏi tự thức khi sáng tác là đã hòa nhịp với một trường lực dẫn đạo và kiểm soát không có mặt trong những vận hành thường xuyên của tâm thức. Ta không có lý do để nghĩ rằng phương diện vô thức này của quá trình sáng tạo là một phát triển mới mẻ. Ngược lại, những gì ta biết được ở các nền văn hóa nguyên thủy cho thấy rằng đó vẫn là một yếu tố đẩy uy lực kích động tưởng tượng – một thôi thúc vô thức phân biệt người nghệ sỹ và thầy phù thủy với người bình thường. Khi đã quen thuộc với ngày càng nhiều các tác phẩm nghệ thuật, chúng ta nhận ra những tương tự nhất định giữa các hình tượng xa nhau hàng nhiều ngàn năm, nhiều phương trời. Một cách giải thích những tương tự này là dùng cái ý của Rothko rằng người nghệ sỹ là “kẻ đứng ngoài” trong quá trình sáng tạo tác phẩm của chính mình – và giả định rằng người nghệ sỹ thế kỷ 20 cũng là con mồi của các trường lực vô thức không khác gì những trường lực đã tác động các đồng nghiệp tiền sử của mình. Về nội dung của các trường lực này, những bằng chứng thị giác đã khiến chúng ta phải nghĩ rằng chúng đều có những thành tố chung nhất, tự hiển lộ cùng khắp thế giới này.

VÔ THỨC SÁNG TẠO

Chúng ta đang nói về một nguồn năng lượng sáng tạo đã nuôi dưỡng viễn ảnh tưởng tượng của nghệ sỹ có lẽ đã từ 40.000 năm nay. Nó đã được Roger Fry mô tả như “hạ tầng của mọi màu sắc cảm xúc về cuộc sống... một cái gì đó nằm dưới tất cả mọi cảm xúc cụ thể và chuyên biệt của cuộc sống thực tế.”² (Bạn đọc có thể nhận thấy đây

¹ Eric Protter, *Painters on Painting* (Họa sỹ nói về hội họa), New York, Grosser & Dunlap, 1963, trang 238.

² Herbert Read, *The Meaning of Art* (Ý nghĩa của nghệ thuật), London, Faber & Faber, 1946; trang 64.

cũng là mô tả phần nền tảng vô thức nâng đỡ vòng tròn tâm thức ở Hình 3-1.) Một dòng sông ngầm ở vùng đất đá vôi có thể phun lên thành một dòng thác trên mặt đất sau những trận mưa lớn như thế nào, thì cũng như thế, dòng chảy vô thức sâu thẳm có thể phun trào các hình ảnh lên tâm thức, bắt buộc người nghệ sỹ phải diễn đạt chúng. Đây là một dòng chảy giả định không thể chứng minh được, nhưng ta có thể nghĩ là nó có bằng cách chỉ ra những phương diện thành tố nhất định của trải nghiệm và hành vi tưởng tượng dai dẳng suốt lịch sử nhân loại. Ví dụ, kinh nghiệm phân tâm học lâm sàng đã cho thấy rằng dù rất khác nhau về nguồn gốc chủng tộc và tập nhiễm văn hóa, con người vẫn có cùng một loại mộng mị trong giấc ngủ; những mô tả về các giấc mơ của con người trong lịch sử tiết lộ các tương tự rõ rệt trong các giấc mơ của chúng ta. Cũng vậy, bất kỳ một nghiên cứu so sánh nào về các hệ thống huyền thoại và tôn giáo, xa cách hẳn nhau về thời gian và địa điểm, đều cùng cho thấy sự có mặt của những chủ đề chung. Những thánh mẫu đồng trinh, những sự chết và phục sinh đầy bạo lực, và những câu chuyện cùng một chủ đề giải thích sự ra đời của thế giới. Ngay cả những người được coi là tinh khôn lọc lõi sống tại các đô thị phương Tây đương đại cũng không miễn dịch với nhu cầu sống đời “huyền thoại” trong những “nghỉ thức” đào thoát khỏi chuẩn mực thông thường và vô vàn những lý thuyết tôn giáo khác nhau; và cũng không tránh được những hình tượng mộng mị lạ thường vẫn đột nhập trong giấc ngủ.

Vô thức có thể được ví với một kho chứa kết hợp với một nguồn năng lượng, đã có sẵn ở đó. Khi người nghệ sỹ bị tác động bởi dòng năng lượng phát ra từ nguồn này, tâm thức duy lý rút lui, có vai trò rất nhỏ trong sự hình thành hình ảnh và kiểm soát sự dâng trào của cảm xúc thuần túy. Hơn nữa, người nghệ sỹ không thể kiểm soát được cơ chế khiến những lưu trữ gốc của trải nghiệm tưởng tượng này được vận chuyển lên tâm thức. Họ không thể *muốn* những hình ảnh gốc này xuất hiện hoặc không xuất hiện. Chúng vận hành một cách bí mật, vượt qua biên giới ngăn cách vô thức và cái biết có ý thức, và ngay cả viên sỹ quan biên phòng rất cảnh giác là “duy lý” kia có vẻ cũng bất lực trước cuộc đột nhập này. Bởi đã có những lúc trong quá trình sáng tác, người nghệ sỹ thấy tâm trí trống rỗng, mọi cảm giác với ngoại giới bị chững lại. Trong khoảng

chân không ấy, hành vi vẽ, nặn... trở thành như trong cơn nhập đồng vô định. Nhưng chính đó là lúc cái nội dung của hạ tầng đột nhập lên, và người ấy chỉ làm theo lệnh của một hình ảnh đang dần hình thành và tự giới thiệu nó với mình. Sau đó, như lời Rothko, cái kết quả cuối cùng là một phát ngộ, với chính người nghệ sỹ cũng hết như với bất kỳ ai khác.

Trong Chương III chúng ta đã phân biệt hai phương diện tâm thức – diễn giải và quy nạp – và bàn về cái khó của việc phân định giữa hoạt động tâm thần trực giác có kết nối với trải nghiệm ngũ quan và trực giác hoàn toàn độc quyền nảy sinh từ các nguồn vô thức vốn hoàn toàn tự trị sự vận hành của mình. Sự phân định này giờ đây chắc sẽ rõ hơn khi ở chương này chúng ta tiếp tục bàn đến nền tảng thành tố có tính gốc gác của vô thức. Ngày nay, chúng ta tự nghĩ mình là những hiện hữu duy lý, và chắc hẳn là chúng ta đã đi được rất xa theo hướng này so với tiền nhân nguyên thủy. Nhưng điều quan trọng là phải nhận ra rằng nền tảng vô thức của cuộc sống cảm xúc và hình ảnh của một người nghệ sỹ có thể vẫn chẳng bị ảnh hưởng gì của sự phát triển các thể lực duy lý khách quan và lọc lõi. Mặc dù sự dẫn thân khoa học hiện nay của nền văn hóa của chúng ta vào các hiện tượng tự nhiên là kết quả của các phương pháp lý luận có thủ tục mang tính logic và phân tích, với nhiều nghệ sỹ hôm nay, cái cốt lõi thành tố phi lý của tường tượng trong nội giới vẫn cứ mạnh mẽ như muôn đời vẫn vậy.

Chính nghệ thuật của thế kỷ chúng ta đã tìm lại được, hoặc thả rộng lại được, cái nguồn trải nghiệm tường tượng hoàn vũ và căn bản này. Cho nên một cuộc triển lãm nghệ thuật đương đại quan trọng thấy ở London vài năm trước đây đã có tên là “40 ngàn năm nghệ thuật hiện đại”. Trong cuốn *The Eternal Present* (Hiện tại vĩnh hằng) của mình, giáo sư Giedion đã dành nhiều chương cho vấn đề này. Ông viết:

Cả bên trên và bên dưới bề mặt của thời đại hiện nay của chúng ta là một nhu cầu kế tục mới mẻ. Người ta lại đang nhận ra rằng nhân sinh không phải chỉ giới hạn vào một cuộc đời duy nhất, mà còn xa hơn nữa. Không thể cắt đứt các tiếp nối của nó với quá khứ, cũng không thể ngăn chặn nó tiếp nối với tương lai. Một cái gì đó sống bên trong chúng ta, tạo thành

một phần cốt lõi của nhân phẩm. Tôi gọi đấy là nhu cầu kể tục... Nghệ thuật hiện đại được sinh ra từ thôi thúc trở lại với cái cốt lõi. Người nghệ sỹ lặn xuống các đáy sâu của trải nghiệm nhân sinh. Một mối thân thuộc nội tại thực sự bỗng xuất hiện giữa những khao khát của con người hôm nay và những khao khát của người nguyên thủy, kết tinh trong các chỉ dấu và biểu tượng trên những vách hang động.³

Khi nhìn bức tranh của Jean Dubuffet vẽ đầu người có râu (Hình 4-1), rồi thấy vẽ từ 1959, ta bỗng thấy mọi quan niệm cho rằng nghệ thuật tiến hóa hợp lý và song hành với sự phát triển của tâm thức khoa học khách quan bị lung lay hẳn. Hình tượng hiện đại này có vẻ còn cổ hơn cả bức tượng nhỏ Ai Cập chứ không phải có sau nó những 6.000 năm.



Hình 4-1 Jean Dubuffet
(1901 – 1985). *Barbe des
supputations* (Bộ râu suy đoán),
1959. Sơn dầu trên vải

³ S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Bollingen Series XXXV, Tập 1, 1962, Bảo tàng Nghệ thuật Quốc gia Hoa kỳ, Washington, D.C.; trang xx.

Nó thô nhám, buông bỏ nhiều nhận thức duy lý, không quan tâm gì đến những khái niệm về vẻ đẹp của con người hoặc những hài hòa hình thức. Bức tranh này có phản ánh sự trưởng thành trí tuệ con người, từ thời hang động đến thời du hành vũ trụ không? Rõ ràng là không. Nó là một ví dụ về nhu cầu thôi thúc trở lại với cái cốt lõi mà giáo sư Giedion đã mô tả. Hình ảnh này làm chứng cho sự dai dẳng trong tâm thức của những trạng thái mộng mị không dính gì đến hiện thực tự nhiên của mọi sự vật. Dù bức tranh này có phóng chiếu hình ảnh gì đi nữa, nó bao chứa những cảm giác phi thời gian về con người, những cảm giác về một liên tục hoặc nguyên lý tưởng tượng kiên định đối diện với sự chết và lịch sử, và giống như hình tượng con Sphinx đầu người mình sư tử của Ai Cập cổ đại, nó mãi mãi bí hiểm.

Có thể thấy nhiều hình ảnh minh chứng cho lời của giáo sư Giedion rằng “nghệ thuật hiện đại được sinh ra từ thôi thúc trở lại với cái cốt lõi”. Hãy thử nhìn một chút hình đầu người thời đồ đá trong hang Les Combarelles vùng Dordogne ở Pháp (Hình 4-2). Cái đầu nguyên thủy này được khắc vào đá với một đường viền khắc



Hình 4-2 Đầu người trên vách hang Les Combarelles (Dordogne)

sâu rõ nét. Nó cho thấy một vài nét tương tự với hình đầu người của Dubuffet, đỉnh đầu rộng, góc cạnh, đa diện một cách thô nhám. Cả hai đều có cặp mắt mở to như đang chăm chú nhìn từ gương mặt phẳng phiu rộng rãi, còn mũi và miệng thì chỉ được định vị bằng vài nét đơn giản. Đôi mắt là cái ngự trị và thu hút ta. Mắt vẫn được coi là đặc điểm chủ đạo của gương mặt; là “cửa sổ tâm hồn”, có sức thôi miên, ra lệnh, và diễn đạt cường độ của cảm xúc và ý chí. *Đôi mắt đang chăm chú nhìn ta* luôn xuất hiện trong mọi hình thức nghệ thuật. Dù chúng có là những cặp mắt của các “đại ca” chính khách trên các bích chương vận động tranh cử, mắt của “Đấng Christ Vinh hiển” trong thâm nhĩ của một nhà thờ kiểu La Mã thế kỷ 12, hay cặp mắt của gương mặt đã 25 nghìn năm tuổi trong hang Les Combarelles này, ta đều cảm thấy hơi lúng túng trước sự hiện diện của chúng.

Còn nhiều hình đầu người nữa, được chạm khắc thô nhám từ thời đồ đá trong các hang động ở châu Âu, phần lớn đều có cặp mắt mở rộng đang nhìn. Cách tạo hình mặt người như thế là đặc điểm chung trong nghệ thuật của nhiều nền văn hóa khác nhau khi tác phẩm cần phải có thẩm quyền tâm lý hoặc huyền bí. Chắc hẳn bức tranh của Jean Dubuffet cũng có sức mạnh thẩm quyền ấy đối với cư dân hang động nếu nó được vẽ trên vách đá. Cái nhìn ấy có một trường lực nguyên thủy và cốt lõi.

Bức vẽ trong Hình 4-3 là của một bé gái 6 tuổi. Có thể thấy rõ nét tương tự của nó với hình đầu người thời đồ đá ở Hình 4-2. Cái hình đa diện thô thiển, mắt tròn mở to, và nét vẽ mũi mồm rất giống nhau. Có điều đáng lạ là bé gái này đặt tên cho bức vẽ của mình là *Ghostie*. Nghĩa chính của từ “ghost” là hơi thở, tinh thần, hoặc linh hồn, và tôi không hiểu sao cô bé lại hiểu được từ này. Nhưng tôi đã thực sự xem cháu vẽ bức này và có thể thấy rằng việc vẽ và đặt tên cho nó là cùng một vận động. Vì khi vẽ xong, cháu không hề chần chừ nghĩ nên đặt tên tranh là gì, mà lập tức cầm bút chì viết ngay cái tên ấy xuống dưới tranh. Sau đó, và chỉ sau đó, cháu mới thư giãn, ngả người vào lưng ghế, và ngắm nghía tác phẩm của mình với vẻ rất hài lòng. Bình thường ra, tên gọi một tác phẩm không liên quan gì đến vẻ hùng biện tạo hình và tâm lý của nó; tuy nhiên, trong trường hợp này lời và hình lại diễn ra đồng thời như một cử chỉ diễn đạt. Nếu ta chấp nhận đây

là chỉ dấu của một mối quan hệ nội tại giữa tác phẩm và tên gọi của nó, thì từ “ghostie” ấy cho ta thấy một cái gì đó về nội dung trí tưởng tượng của cháu bé khi nó vẽ bức tranh này. Có thể là cháu đang nghĩ đến khái niệm “ghost” theo nghĩa thông thường, mà cũng có thể là cháu đang dẫn dụ bởi những thái độ cốt lõi vô thức đối với sự sống và sự chết – bởi ý nghĩ về tinh thần khác biệt hẳn với thể xác – một ý nghĩ vẫn thỉnh thoảng ám ảnh tất cả chúng ta.

Chúng ta không biết điều gì đã khiến người nghệ sỹ hàng động khắc họa hình ảnh mình hoặc liệu người ấy có “đặt tên” cho hình ảnh ấy bằng âm thanh nào hay không khi đã xong việc khắc họa. Chúng ta cũng không biết thôi thúc nội tại nào đã khiến Dubuffet tạo nên hình người khác thường và bí hiểm của ông. Dù sao, dù không có tài liệu hoặc lời tuyên bố nào, những tương tự nhìn thấy được cũng đủ thực để cho ta thấy cả ba người nghệ sỹ này đều có một trải nghiệm tưởng tượng chung thể nào đó. Có lẽ chúng ta nên tìm manh mối cho vấn đề này trong tác phẩm của những nghệ sỹ nhỏ tuổi có năng khiếu, như cháu gái đã vẽ bức *Ghostie*. Cho đến tuổi lên 7 lên 8, những đứa



Hình 4-3 *Ghostie* (Con ma nhỏ)

trẻ ấy vẫn chưa đủ nhận thức để nhập cuộc với thế giới – chúng vẫn chưa nhìn thấy rõ ràng hình dạng và tỷ lệ của ngoại vật. Khi vẽ, chúng thường phóng chiếu những huyền hoặc riêng của mình lên ngoại vật và vẽ thành những hình cơ bản giản dị có thể dễ dàng sờ nắm trong tay được. Khi dạy đứa trẻ nào giàu trí tưởng tượng, mới thấy rõ ràng vẽ là lối dẫn đứa trẻ ấy vào cõi mộng. Và nhiều bức vẽ trong cõi mộng ấy tiết lộ một thế giới đa thần lạ lẫm – một thế giới trong đó cây cối, hoa cỏ và đất đá đều có tính cách hoặc người hoặc không phải người. Thần tiên, ma quỷ, và những sinh linh quen thuộc sinh động trong các hình tĩnh tại của thiên nhiên. Ngay cả khi bức vẽ không đi xa đến thế, chúng vẫn cho thấy một thái độ và cách nhìn rất sinh động đối với thiên nhiên. Trong một buổi bàn luận về nghệ thuật của trẻ em với họa sỹ người Anh – John Piper, ông đã nhận xét rằng: “Đúng thế, tôi vẫn luôn nghĩ rằng các nghệ sỹ nhỏ tuổi là kẻ thù tự nhiên của các nghệ sỹ lớn tuổi...”⁴ Theo một nghĩa rất quan trọng, ông nói đúng. Bởi hình như những đứa trẻ này vẽ không phải với ý để làm nghệ sỹ, mà chỉ do chúng là đường dẫn cho trí tưởng tượng huyền hoặc tuôn chảy tự do. Người lớn thì khác, họ bị tự thức và hành vi nhận thức duy lý ngăn cản. Với nghệ sỹ lớn tuổi, khai mở các kênh mạch kỳ ảo phong phú của mình không dễ tí nào. Không may là ở chỗ các giấc mơ và tưởng tượng phi lý hình như chỉ tự chúng xuất hiện, người nghệ sỹ không thể chuẩn bị công việc và hô gọi chúng lên theo ý muốn. Tuy nhiên, có những đứa trẻ có thể rất dễ chuyển sang trạng thái nhập đồng với chính mình, rồi trải nghiệm những nội dung tưởng tượng của nội giới.

Nếu những quan sát này mô tả chính xác hợp lý một phương diện của nghệ thuật trẻ em, chúng ta có thể dùng bức *Ghostie* để nói rằng cả ba đầu người (Hình 4-1, 4-2 và 4-3) đều nảy sinh từ một gốc tưởng tượng chung. Nhiều nghìn năm giữa chúng có vẻ không hề làm biến đổi sức sống hoặc tính kiên định của chủ đề – cặp mắt dò nhìn khắp chốn cùng nơi của những hiện diện và tâm lực vô hình. Trong một chuyên khảo về sự tiến hóa của vườn và người, một nhà nhân loại

⁴ Tạp chí *Conversation*, số 17 tháng 3, 1957.

học nổi tiếng đã nói về con người, gần như ngạc nhiên, rằng “cái loài này, nó sống trong ảo mộng.”⁵

Năm 1937, Pablo Picasso đang làm bức tranh *Guernica*, giờ vẫn rất nổi tiếng. Đây là một phản kháng mãnh liệt cuộc dội bom vô tội vạ xuống thị trấn Guernica trong cuộc nội chiến Tây Ban Nha, một tiếng hét lên án các thế lực xấu ác đã khiến nhân loại phải đau đớn đến như vậy. Tôi không có ý định bàn đến tính biểu tượng phức tạp của tác phẩm lớn lao mạnh mẽ này, mà chỉ khảo sát hình tượng đầu ngựa in lại ở đây, tương tự như cái đầu ngựa ở vị trí trung tâm của bức *Guernica*. Tiếng hí phản kháng của nó đau đớn không kém gì như ta thấy ở bức *Đầu Ngựa* trong Hình 4-4. Vẽ trong tháng 5, 1937, đây là bức nghiên cứu về ngựa để dựng bức *Guernica*, nhưng tự nó đã thành một tác phẩm mãnh liệt về lòng căm giận; sức mạnh của nó



Hình 4-4 Pablo Picasso (1881 – 1973). *Horse Head* (Đầu Ngựa), 1937, sơn dầu trên vải

⁵ F. Sierksma, *The Gods As We Shape Them* (Thánh thần, như ta tạo hình họ), trang 16.

thật khôn cường. Trong ngụ ngôn, truyền thuyết và huyền thoại, loài ngựa tượng trưng cho thần lực của phép lạ, cho gió, biển, lửa và ánh sáng – đôi khi còn cho cả vũ trụ nói chung. Thậm chí ngày nay ta vẫn coi ngựa là loài vật “quý phái”. Khi thấy hình dạng của nó bị biến dạng khủng khiếp đến thế, ta cảm thấy nỗi đau đớn của nó, sự xúc phạm đối với nó, và thấy bất an khó chịu, không phải chỉ vì nỗi căm giận mà con vật đang phải chịu, mà còn bởi những hệ lụy biểu tượng rộng lớn hơn. Bởi chúng ta đã biết đến những gì khiến cho các đau đớn cụ thể riêng lẻ trở thành siêu nghiệm về khổ nạn, đó là bóng tối và cái ác đang áp đảo ánh sáng và phẩm hạnh, là phá hủy mù quáng chống lại những vận động cốt tử của sự sống. Và đúng là chúng ta cũng phải kinh hoàng bởi âm thanh phát ra từ bộ hàm ngoác rộng kia.

Nhiều phương diện của bức tranh chung sức tạo nên những hiệu quả mạnh mẽ đó. Cái đầu vặn ngược đau đớn, với hai lỗ mũi lớn sưng phồng trong sợ hãi – ba chiếc răng bám như sắp rụng khỏi hàm dưới, trong lúc những răng trên gần dọc theo hai lỗ mũi một cách khác thường, cho thấy một tan rã thể xác sẽ dẫn đến biến hình toàn bộ – cặp mắt như hai lỗ thủng hãi hùng khi tâm thức đang đào thoát khỏi thể xác – đôi tai tê liệt bất động và lông bờm khô xác như rơm. Ngựa trị tất cả là bộ hàm ngoác rộng biến dạng đau đớn và ngọn lưỡi đâm xuyên lên giữa hàm. Con ngựa này đang hí lên tiếng cuối cùng, cái lưỡi thường mềm mại đã cứng lại thành một lưỡi kiếm, thọc lên và mở toang bộ hàm trong nỗi đau đớn tột cùng lẫn chết.

Khoảng 1.100 năm trước khi Picasso chọn ý tưởng lấy đầu súc vật để diễn đạt thái độ của ông đối với chiến tranh và cưỡng đoạt, các nghệ sỹ Scandinavia đã đặt những hình tượng tương tự ở mũi các con tàu Viking của họ. Cái đầu súc vật bằng gỗ, vào khoảng năm 825 (Hình 4-5), tìm thấy ở một con tàu Viking chôn dưới đất tại Oseberg, miền nam Na Uy, cũng được dùng để diễn đạt chủ đề chiến tranh – như là tuyên chiến chứ không phải phản chiến. Tuy nhiên, dù khác nhau về ý định, ta vẫn có thể thấy rằng chủ đề chiến tranh không những chỉ là đưa đến việc chọn những mô típ tương tự, mà còn gợi hứng tượng tượng tạo hình những đầu súc vật theo một kiểu tương tự. Dù những khác biệt về thời gian, nơi chốn và ý định, những hình tượng này có rất nhiều điểm chung. Ta để ý rằng hai lỗ mũi của con vật Viking cũng



Hình 4-5 Đầu thú vật từ chiếc thuyền Oseberg, khoảng năm 825. Gỗ. Bảo tàng Cổ đại, Đại học Oslo

phồng rộng, rằng bên trong cái miệng ngoác rộng cũng lởm chởm như ở con ngựa của Picasso, và những cái răng cũng đâm ra rất đáng sợ. Những biến dạng của các bộ phận hữu cơ này tương phản mạnh mẽ với hình thức nửa kỷ hà học của phần còn lại của cái đầu (phái sinh từ các thiết kế đan lưới kim loại), vi phạm trải nghiệm nhận thức thông thường của chúng ta về các con vật trong tự nhiên. Picasso đạt được cùng một kiểu gây choáng thị giác bằng cách áp đặt một hình chính diện của hai lỗ mũi lên một hình nhìn nghiêng của bộ hàm để vi phạm nhận thức tự nhiên. Cũng thế, khi quay lại với con vật Viking, chúng ta bị choáng bởi tư thế vươn thẳng lên của cái đầu, bộ hàm mở với nét cường điệu ào ạt của hai mép hình bán nguyệt, và đôi mắt trôn trời vô hồn dôi ngược lên trên. Những đặc điểm ấy cũng thấy ở hình tượng của Picasso, dù có biến dạng nhiều hơn. Giờ hãy nhìn kĩ phần miệng mở rộng của con vật Scandinavia, ta sẽ dễ ý thấy các nét của hàm trên và hàm dưới là không song song với nhau, mà chạy rộng hơn ra phía xa của miệng. Dù không quá trớn, nét vận phi tự nhiên này của bộ hàm là tương tự như kiểu biến dạng mà Picasso đã làm với phần miệng của con ngựa. Và nó có cùng một hiệu quả làm căng chất

“da thịt” của hình tượng, cũng như làm căng tâm lý người xem, và cả hai con vật này đều khiến ta thấy sự sống đang bị đe dọa.

Những con vật nhe răng như thế ngóc lên từ mũi thuyền Viking với ba mục đích. Chúng thành cái đầu sinh động của trục ngọn mũi thuyền; chúng biến một con thuyền bình thường thành một quái vật la lăm đe dọa gieo rắc chết chóc và một quyền lực bất khả khuất phục đối với những ai chờ gặp nó trên bờ biển; và chúng hỗ trợ tinh thần Viking bằng cách biến thủy thủ đoàn chiến binh thành những siêu nhân.

Chiến tranh và xâm lăng là những chủ đề chung của cả Picasso và những đồng nghiệp Viking của ông. Cả hai hình tượng đều có khả năng gây sợ hãi và bất an cho người xem. Cả hai nghệ sỹ đều dùng đầu thú vật làm ý tưởng sáng tác. Nhưng rõ ràng con thú Viking là kẻ xâm lược, còn con vật của Picasso là nạn nhân. Lý do cũng không khó tìm. Trước hết, ta có thể nhận ngay ra đầu con vật của Picasso là của một con ngựa, và ta tin rằng ta vẫn coi ngựa theo lối truyền thống – nghĩa là nó đại diện cho những nguyên lý cao thượng và quân tử – và là một sinh vật chạy rất nhanh trên mặt đất, hoặc bay một cách siêu nhiên như con ngựa có cánh Pegasus, vận động cốt lõi của nó là biểu tượng của sự nhất quán về cả thể xác lẫn tinh thần của trái đất và vũ trụ. Mặt khác, ta không thể dễ dàng nhận dạng con thú Viking. Liệu nó là rắn, rồng, hay là hổ...? Chính cái mập mờ của nó gây nỗi sợ hãi về những gì ta không biết... như một quái vật trỗi lên từ những đáy nước đen ngòm, gợi đến những vận động nguyên thủy mù lòa của sự sống chứ không phải tâm thức nhạy cảm và thông minh. Con vật này không bay lên về phía ánh sáng mặt trời. Sau đó, là sự khác biệt đáng kể về mức độ biến dạng ở hai tác phẩm. Picasso áp đặt một mức độ biến dạng bạo lực vào bộ hàm và hai lỗ mũi, và vặn xoắn các bộ phận đối chọi nhau mạnh đến mức ta không thể không thấy con ngựa là nạn nhân của một cơn căm giận và sợ hãi chết người nào đó. Trái lại, con vật Viking không giống như đang chịu đựng đau đớn kiểu ấy, vì mức độ biến dạng của nó chưa đủ. Chỉ khi tiếng gầm gừ của con quái vật này được biến thành tiếng thét rú xé lòng của con ngựa kia, khiến hình dạng của nó bị kéo xệch xoạc khác hẳn tự nhiên, nó mới có thể thành một nạn nhân tương tự. Hơn nữa, khó có thể tránh khỏi những hệ lụy của cái lưỡi xọc thẳng lên khiến bộ hàm ngựa phải ngoác hết cỡ như vậy.

Nó không tạo vẻ đe dọa đáng sợ cho cái đầu ngựa, mà lại có hiệu quả ngược lại. Con ngựa bị chính cái lưỡi của nó đâm xuyên lên trong cơn hấp hối đớn đau. Nhưng trong cổ họng đang găm gù mà trống rỗng của con thú Viking, không có sự đe dọa nào cho chính nó.

Tuy nhiên, khi nhận ra những khác biệt khiến cho một tác phẩm là nạn nhân còn tác phẩm kia là kẻ xâm lược, ta không được quên một điều rằng cả hai tác phẩm đều có chung chủ đề bạo lực và sự chết. Điều đáng nói nhất ở đây là người nghệ sỹ thế kỷ 20 và người nghệ sỹ thế kỷ thứ 9 đều sử dụng một cách xây dựng hình tượng tương tự nhau ở nhiều chi tiết đến như vậy. Chúng ta chỉ có thể suy đoán về bản chất năng lượng tâm lý đã chuyển giao hình tượng đầu thú vật cho trí tưởng tượng sáng tạo ở cả thế kỷ 9 và thế kỷ 20 – chuyển giao nó như một mô típ có khả năng truyền đạt cái bạo lực của hiện hữu. Nhưng thi ca, huyền thoại, và nghệ thuật hình như vẫn không ngừng quan tâm đến những hình tượng trong đó thú vật đóng một vai trò biểu tượng và diễn đạt quan trọng. Với hai thái cực trong ý nghĩ của chúng ta về sự sống, một là mục đích, sự hài hòa và thanh tĩnh trong trật tự tự nhiên, và cực kia là cuộc tranh đấu hỗn loạn, vô nghĩa và bạo lực, thì chính hình hài muông thú mới trở thành cỗ xe chuyên chở được mọi cảm xúc và ý tưởng. Mỗi liên hệ lâu dài của người với muông thú là không thể phủ nhận được và chúng ta sẽ thấy trong Chương X tâm trí của người họa sỹ hang động thời kì đồ đá - những nghệ sỹ quan trọng đầu tiên thời tiền sử – đã bận rộn với muông thú như thế nào. Và tôi tin rằng ngày nay chúng ta vẫn còn lưu giữ một mối nối cốt lõi và phi logic với cõi bí ẩn của thiên nhiên và sự sống thông qua mối quan hệ của chúng ta với muông thú.

Nhưng chúng ta cũng nên thấy Picasso đã lạc khỏi truyền thống nguyên áo của nghệ thuật Hy Lạp và Phục hưng vốn vẫn nuôi dưỡng người nghệ sỹ Tây phương đến mức nào – ông đã về với hình thức diễn đạt “ngây thơ” hoặc cốt lõi được bao nhiêu. Để thấy ông đã ra khỏi mối quan tâm cả về thẩm mỹ lẫn tự nhiên chủ nghĩa đến mức nào khi thể hiện cái đầu ngựa của mình, chúng ta nên nghiên cứu cái đầu ngựa ở Hình 4-6. Mẫu tượng Hy Lạp cổ điển này của Pheidias và các trợ tá của ông được đặt trên đầu hồi phía đông của ngôi đền Parthenon khoảng từ năm 438 đến 431 trước Công nguyên. Nó là con ngựa của Selene, thần Mặt Trăng, người hạ cánh với đàn ngựa của



Hình 4-6
Horse of
Selene (Ngựa
 của Selene),
đầu hồi phía
đông của đền
Parthenon.
438 – 431
trước Công
nguyên

mình ở một đầu hồi, trong khi Helios, thần Mặt Trời, bay lên từ đầu hồi bên kia. Không nghi ngờ gì nữa, nó là một cái đầu quý phái bằng đá hoa cương. Sự tinh tế của điêu khắc đã khiến cho khối đá có sinh lực sống động của con ngựa thật trong thiên nhiên. Đồng thời nó cũng là một hình tượng mang vẻ duyên dáng lý tưởng, và chúng ta lại thấy thẩm mỹ Hy Lạp được thể hiện như thế nào. Sau những biến dạng bạo lực của Picasso áp đặt lên tự nhiên, con ngựa Hy Lạp này có vẻ gần như con ngựa thật, dù chúng ta vẫn biết có những điều chỉnh tinh tế đối với tự nhiên thì mới có được vẻ sang trọng duyên dáng lý tưởng ở bức tượng. Con ngựa của Selene, với tư cách một tác phẩm nghệ thuật Hy Lạp cao cấp, đại diện cho một khái niệm uyên áo, tức là, tạo tác cái đẹp và duyên dáng sinh động trong Hình. So sánh thế này thì ta thấy ngay Picasso không phải Hy Lạp. Ông rất gần với nghệ sĩ Viking ở khía cạnh cả ngựa và rồng biển đều là những hình *diễn đạt*. Nghĩa là, chúng nảy sinh từ một thôi thúc giải tỏa và tạo hình những cảm xúc mạnh mẽ và những thái độ cốt lõi. (Hoặc dùng thuật ngữ như đã đưa ra ở Chương II, nghệ thuật đi theo các khái niệm Hy Lạp về trật tự hình thức và các hài hòa và tỷ

lệ hợp lý thì gọi là Cổ điển, còn nghệ thuật nhằm diễn đạt thì gọi là Lãng mạn. Nhưng như tôi cũng đã nói, ta không nên lệ thuộc nhiều vào những nhãn hiệu này, thường thì hai đường lối ấy cũng hay đan xen nhau trong cùng một tác phẩm.)

TRỌN VÒNG PHÁT HIỆN

Lời của giáo sư Giedion, rằng “nghệ thuật đương đại ra đời từ thôi thúc tìm về cái cốt lõi...”, là một nhận định quan trọng về các tác phẩm điêu khắc và hội họa thường bị hiểu nhầm của thế kỷ 20. Bởi chính nghệ thuật của thời đại chúng ta đã phát hiện lại nhiều bí ẩn sâu xa nhất và cốt lõi nhất. Ngày nay, phần lớn dư luận công chúng vẫn nhầm lẫn tin rằng nghệ thuật phải lý tưởng hóa thiên nhiên hoặc trung thành với vẻ ngoài tự nhiên của mọi vật và tạo ra những hình ảnh vẫn được gọi một cách mơ hồ và đôi khi cảm tính là đẹp. Không may là tính từ “đẹp” đã mất ý nghĩa cổ điển của nó, trở nên dễ dãi vụn vặt trong ngôn từ thương mại, và đã thành đồng nghĩa với “hay nhĩ”, “thích nhĩ”, những từ có hàm ý chê bai miệt thị. Thái độ hẹp hòi này cũng phần nào là kết quả giả mạo của một truyền thống cổ điển đã ngự trị ngôi cao nhất trong nhiều năm trời. Nghệ thuật và lý thuyết Hy Lạp từng ảnh hưởng mạnh mẽ đến quang cảnh nghệ thuật Âu châu kể từ thời hưng thịnh của hội họa Ý thế kỷ 14 đến mức chúng trở thành tiêu chuẩn đồng loạt đối với người ngoại đạo trung bình! Thậm chí đến cuối thế kỷ 19, sau khi đã có nhiều bùng phá của tạo hình biểu hiện hoặc lãng mạn trong thế kỷ 17, thị hiếu của công chúng nói chung vẫn hướng về các tác phẩm tân cổ điển.

Henry Moore là nhà điêu khắc đương thời nổi tiếng người Anh. Một trong những tác phẩm đầu tiên của ông là bức tượng bằng đá alabaster⁶ có nhan đề *Composition – Bố cục* (Hình 4-7). Về tương tự của tác phẩm này với bức tượng nhỏ tiền sử Ai Cập (từ 6.000 – 4.000 năm trước Công nguyên) thật đáng kinh ngạc. Như một minh chứng thị giác hùng hồn cho lý thuyết của chúng ta rằng có một mối nối cốt lõi giữa nghệ thuật nguyên thủy và đương đại, bức tượng của Moore

⁶ Alabaster: còn gọi là thạch cao tuyệt hoa. (ND)



Hình 4-7 Henry Moore (1898 – 1986).
Composition (Bố cục),
1931

nói được nhiều hơn tất cả từ ngữ trong chương này. Vì vậy mà tôi sẽ không nhiều lời bàn luận làm hỏng mất hiệu quả ấy. Chỉ cần phải chỉ ra rằng phần nhiều tác phẩm của Henry Moore đều là hiện thân của những cảm xúc và thái độ mạnh mẽ của ông đối với chủ đề “nữ tính”. Ở đây, trong Hình 4-7 này, là thánh mẫu phần thực muôn đời, đang lộ diện trong thế kỷ 20, vẫn rất ấn tượng như khi bà lộ diện khoảng 8.000 năm về trước ở một xứ sở rất xa nước Anh.

Tác phẩm của nhiều nghệ sỹ đương đại cho thấy bánh xe đã quay tròn vòng. Sau khi phục vụ một số các bậc thầy uyên áo, các nghệ thuật tạo hình lại đang dần thân diễn đạt những dâng trào của trải nghiệm tưởng tượng nguyên thủy và cốt lõi. Có một kết luận đặc biệt quan trọng rút ra từ bước chuyển biến này. Cho tới giờ, chúng ta đã nhận định rằng vì những hành động có cường độ cao của đời sống bản tâm (cuộc sống tinh thần có ý thức và vô thức), người nghệ sỹ là một người khác biệt. Nhưng giờ ta lại thấy rằng họ bị dẫn dụ bởi những chủ đề đã từng là một phần đời của người nghệ sỹ khác, và nhiều lúc lại còn trở thành những trải nghiệm tập thể chứ không phải dị biệt cá thể nữa. Nếu ta nhìn nhận người nghệ sỹ là một cá thể loại biệt nhờ sinh lực tâm thức của chính họ (như đã bàn đến ở Chương III), thì chúng ta

phải thấy rằng họ còn có thể là một đường truyền vô nhân xưng – một kênh dẫn cho những sinh lực vô thức và hoàn vũ được diễn đạt và tạo hình. Sự dai dẳng của nhiều chủ đề nhất định trong lịch sử lâu dài của nghệ thuật, và sự thật rằng một người của ngày hôm nay vẫn phản xạ giao đãi được với một hình tượng hàng 20.000 năm tuổi khiến ta phải nghĩ rằng nhân loại có chung những trải nghiệm tâm lý và nội giới nhất định nào đó. Trong Chương V, chúng ta sẽ đi sâu vào cách vận hành của tưởng tượng sáng tạo để nắm bắt được hương vị của cái tâm lực mà ta gọi là cảm hứng. Ở đó, ta sẽ thấy cái hằng số lịch sử của mối quan hệ tồn tại giữa cuộc sống vô thức sâu thẳm của người nghệ sỹ và những hình mà nó tạo ra. Trong tiểu luận *Concerning the Spiritual in Art* (Bàn về tâm linh trong nghệ thuật), xuất bản năm 1912, tác giả Wassily Kandinsky có viết:

Như đôi khi vẫn xảy ra, khi có một tương tự về phương hướng nội tại trong toàn bộ chu cảnh đạo đức và tâm linh, một tương tự về các lý tưởng, thoát đầu được theo đuổi sát sao nhưng sau lại mất dạng, một tương tự về “tâm trạng nội tại” giữa một giai đoạn này và giai đoạn khác, thì hậu quả hợp lý nhất sẽ là sự hồi sinh của những ngoại hình đã từng được dùng để diễn đạt những thấu đạt ấy ở thời đại sớm hơn. Điều này có thể giải thích phần nào cảm tình thân thuộc và sự hiểu biết của chúng ta đối với tác phẩm của người nguyên thủy.⁷

“Tranh vẽ,” Mark Rothko nói, “phải như có phép lạ...” Khi nghệ thuật có thể giao đãi qua hàng nghìn năm, ta có thể đồng ý với ông không khó khăn gì. Nhưng chúng ta sẽ để một nhà khoa học có lời cuối về chuyện này. René Dubos, một nhà vi sinh học, viết rằng:

Hiện tượng song hành của những thành tựu về nông nghiệp, xã hội, và nghệ thuật trong thời tiền sử ở

⁷ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trên tạp chí *Documents of Modern Art*, tập 5 (New York: George Wittenborn, Inc.)

các khu vực Mỹ, Phi, Á và Âu có lẽ là bằng chứng tốt nhất về tính nhất quán của bản chất con người. Nó chứng tỏ rằng những đặc tính cơ bản và phổ biến nhất của tâm trí người đã hoàn toàn phát triển ở thời điểm người Đồ đá lần đầu tiên thâm nhập châu Mỹ và đã không trải qua những biến cải quan trọng nào trong suốt nhiều ngàn năm biệt lập tiếp sau đó...⁸

* René Dubos, *So Human an Animal* (Một loài vật người đến thế) (New York: Scribner, 1968), trang 49.

V

CẢM HỨNG

“Đây là thời đại phê phán, không còn thi tú,” người ta bảo tôi thế. “Bỏ cảm hứng đi. Thơ đương đại phải phản ánh tinh thần phân tích đang ngự trị.” Nhưng tôi vẫn đủ lạc hậu để đòi phải có cảm hứng, một khả năng cảm hứng bẩm sinh vẫn chưa tuyệt diệt, không tuân phục phân tích phê phán.¹

Nhà thơ Robert Graves đã nói như vậy với Hiệp hội Thơ Đại học Oxford. Tôi sẽ không phân trần gì về việc dẫn lời ông một lần nữa trong sách này, bởi ông vừa nêu vấn đề cảm hứng nghệ thuật hoặc thi ca, vừa tuyên bố nó đang bị đương đại gạt bỏ. Đúng là trong phần lớn thế kỷ 20 này, cái gọi là bẩm sinh cảm hứng đã bị nghi ngờ. Ngay cả các nghệ sỹ và thi sỹ cũng trốn tránh nó, tin rằng các tư tưởng hiện sinh duy lý, thực chứng khoa học và quân bình chủ nghĩa đã lột trần cảm hứng và cho thấy nó chỉ là một ảo tưởng lãng mạn. Tuy nhiên, mặc dù tâm trạng phân tích phê phán đang thịnh hành và hiện tượng lan tràn các tác phẩm tầm thường ở cả hội họa, thi ca và điêu khắc, một nhóm nghệ sỹ đặc tuyển vẫn tạo tác những tác phẩm căn cốt cao độ vượt qua mọi giới hạn của các tiêu chí phê bình đã được thiết lập. Tôi chắc không ai trong số họ sẽ phản đối việc chọn Robert Graves làm người phát ngôn của mình. Những người mở mắt cho chúng ta thấy những giá trị sâu sắc và trường tồn của trải nghiệm nhân sinh này không bao giờ đông đảo. E. M. Forster, tiểu thuyết gia người Anh, có lần đã nói rằng sự tồn tại xuyên suốt lịch sử của một nhóm nhỏ thiên tài đã cho ông niềm hy vọng về nhân loại. Còn Eugène Delacroix,

¹ Robert Graves, *Oxford Addresses on Poetry* (Thuyết trình về thơ tại Đại học Oxford), trang 2.

danh họa Pháp thế kỷ 19, thì viết trong nhật ký của mình rằng “những người có thiên tài đều có một cách nhìn mọi vật cực kỳ riêng biệt.”² Sống giữa các văn sỹ và họa sỹ tài năng – mà đây là may mắn đặc biệt của tôi – ta phải kinh ngạc vì lúc nào cũng thấy mình nhận ra một điều gì đó mới lạ. Những cuộc chuyện trò kéo đến tận sáng hôm sau làm lộ ra những giây phút, lúc nhặt lúc khoan, khi người này hoặc người kia bị chế ngự bởi một tâm trạng khác thường. Trong những giây phút ấy, người nghệ sỹ đã hoàn toàn nằm dưới quyền điều khiển của một vùng cảm xúc và ý nghĩ có cường độ cao đến nỗi cảm giác về hiện thực bình thường hoàn toàn biến mất.

Năm 1915, họa sỹ người Nga Kazimir Malevich (1879 – 1935) trưng bày một bức tranh chỉ vẽ một hình vuông màu đen trên nền trắng. Đó là một trong những triển lãm hội họa trừu tượng sớm nhất, và ta cũng không lạ khi nó bị cả công chúng lẫn giới phê bình chỉ trích kịch liệt. Bài tiểu luận *Suprematism* (Thượng đỉnh trừu tượng)³ của Malevich, xuất bản tại Đức năm 1927, tiết lộ những biến đổi mà ông trải nghiệm trong tâm thức trong lúc vận động rồi bỏ cảm giác “thông thường” về hiện thực, đã khiến ông vẽ bức tranh này.

Con đường lên những đỉnh cao của nghệ thuật trừu tượng thật gian nan và đau đớn... nhưng cũng thật xứng đáng. Cái quen thuộc lùi xa dần, xa dần ra phía sau... Những nét viền của ngoại giới cứ mờ dần và cứ thế, từng bước một, cho đến lúc thế giới – “mọi thứ chúng ta yêu quý và vẫn sống nhờ chúng” (*lời than vãn của công chúng*) – không còn gì trước mắt nữa. Không còn phải “giống thực”, không cả những hình ảnh lý tưởng – không gì cả, ngoài một hoang mạc.

Nhưng hoang mạc này chứa chất tinh túy của cảm xúc trừu tượng bao trùm tất cả. Chính tôi đã bị tê liệt

² Eugène Delacroix, *The Journal* (New York: Grove Press, 1961), trang 46.

³ Chúng tôi dịch như vậy cốt truyền đạt được nội dung của trường phái này: chỉ dùng các hình ký hà đơn giản để diễn đạt cảm xúc, coi đó là thượng đỉnh của hội họa trừu tượng. (ND)

bởi một e ngại gần như sợ hãi khi đến lúc phải rời bỏ “thế giới của ý chí và ý tưởng” mà mình đã từng sống và làm việc, rời bỏ cái thực tại mà mình từng tin tưởng. Nhưng một cảm giác hạnh phúc được trừu tượng giải thoát đã kéo tôi vào hản côi hoang mạc ấy, nơi không có gì là thật ngoại trừ cảm xúc, và vậy là cảm xúc đã trở thành thể chất của đời tôi. Tôi không trưng bày một hình vuông trống rỗng, mà là cảm xúc trừu tượng của mình.⁴

Cần nhận ra rằng việc thay đổi tâm trạng có thể nằm phía sau một bức tranh trừu tượng kỳ hà sơ sài. Còn thường thì ta vẫn cho rằng chỉ những hình ảnh lãng mạn có người, hữu cơ chứ không kỳ hà, mới nảy sinh từ kiểu thay đổi tâm trạng như thế. Piet Mondrian (1872 – 1944), một nghệ sỹ nữa của thế kỷ 20 có những tác phẩm sau này hoàn toàn trừu tượng và kỳ hà, đã viết rằng:

Nghệ thuật cho thấy rằng... trực giác dần trở thành ý thức và bản năng dần được thanh lọc... Trực giác khai sáng và do vậy mà kết nối với tư duy thuần túy. Chúng cùng nhau trở thành một trí tuệ không chỉ đơn giản của não bộ, trí tuệ ấy không toan tính, mà chỉ cảm và nghĩ. Đó là sáng tạo, cả trong nghệ thuật lẫn đời sống.⁵

Mondrian được ghi nhận bởi những bố cục hài hòa của các hình chữ nhật, và mặc dầu cái cân bằng kỳ hà ấy có thể được gọi là cổ điển về phong cách, chúng ta thấy trong những trang viết của ông rằng nghệ thuật của ông được tạo tác với một kiểu “trí tuệ” đặc biệt, hợp thành bởi “trực giác” và “tư duy thuần túy”. Tranh của ông không chỉ là sản

⁴ Kazimir Malevich, *The Non-Objective World* (Thế giới trừu tượng) (Chicago: Paul Theobald and Company, 1959). Phần chữ in nghiêng là của tôi thêm vào.

⁵ Piet Mondrian, *Plastic Art & Pure Plastic Art* (Nghệ thuật tạo hình & nghệ thuật tạo hình thuần túy), trong *Documents of Modern Art* (New York: Wittenborn, Schultz, 1945). Phần lời giới thiệu của Harry Holtzman.

phẩm thiết kế của một tâm trí khôn ngoan và tính toán. Cho nên ta phải nhấn mạnh rằng những lóe sáng như vậy của tâm thức, tạo nên một phổ ý thức mở rộng, là nền tảng của *tất cả* những hành động sáng tạo cấp độ cao; chúng không phải là đặc quyền của các nghệ sỹ có phong cách lãng mạn hoặc biểu hiện rõ rệt.

Những cơ hội sáng tạo như thế có thể được gọi là những *thời đoạn khai thị*⁶ - hai từ “khai thị” ở đây không có nghĩa là hành động sinh lý để nhận biết ngoại vật cụ thể, mà là cái trải nghiệm tâm sinh lý về cảm xúc hoặc nhận biết khi hiện hữu của mình vừa được nâng lên một tầng mức mới mẻ. Vậy là ta đang trở lại với nội giới tưởng tượng của người nghệ sỹ, cái thượng đỉnh đã khiến cho Picasso phải thốt lên rằng “Hiện thực hơn cái vật có thực nhiều” (Chương I). Trong chương này, chúng ta chỉ có thể cố nắm bắt được hương vị của những thời đoạn khai thị ấy, với niềm tin giống như của Robert Graves, rằng chúng không tuân thủ phân tích phê phán, nhưng cũng biết rằng không có khai thị thì không thể có những thành tựu lớn lao của hiện tượng mà chúng ta gọi là nghệ thuật. Ta sẽ dẫn lời Eugène Delacroix một lần nữa, từ cuốn *The Journal* (Nhật ký): trong đoạn bàn về điều gì khiến cho một bức tranh trở thành một tác phẩm nghệ thuật thực sự, ông đã nhắc đến nhận định của Correggio, một họa sỹ Ý quan trọng thế kỷ 16:

Khi Correggio thốt lên câu nói bất hủ *Anch'io son' pittore*⁷, ông muốn nói rằng “Kia là một tác phẩm đẹp, nhưng nhẽ ra ta phải thêm một cái gì đó chưa có ở đó.”⁸

Delacroix có ngụ ý rằng Correggio đã thỏa mãn với tài nghệ kỹ thuật của bức tranh – rằng nó được vẽ rất giỏi – nhưng ông cảm thấy nó

⁶ “periods of vision”. (ND)

⁷ “Tôi cũng là họa sỹ!” – tương truyền Correggio nói câu này khi đứng xem một bức tranh của Raphael. Có nhiều cách hiểu khác nhau về câu nói này. Cách hiểu của Delacroix có lẽ thâm thúy hơn cả. (ND)

⁸ *The Journal* (Nhật ký), trang 295.

thiếu cái “khai thị” cần thiết để trở thành một tác phẩm nghệ thuật lớn. Trong trang *Nhật ký* ngày 21 tháng 4, 1853, tiếp ngay sau ngày ông viết câu mà ta vừa trích dẫn ở trên, Delacroix viết:

... ở triển lãm này, cũng như ở buổi hòa nhạc của Delsarte tối hôm nay, tôi đã cảm thấy, hàng nghìn lần, rằng với nghệ thuật, thậm chí với cả những tác phẩm hay nhất, ta vẫn chỉ hài lòng khi thấy được vài lấp lánh đại diện cho những khoảnh khắc cảm hứng thực sự của người nghệ sỹ.⁹

Đoạn nhật ký thứ hai này cho thấy Delacroix coi cảm hứng là tiêu chí cực kì cao để đánh giá một tác phẩm nghệ thuật. Và khi đọc hết cuốn *Nhật ký*, ta thấy rõ rằng ông đánh giá tranh của mình cũng khắt khe không khác gì tranh người khác. Nó chứng tỏ rằng cảm hứng không phải lúc nào cũng có. Vậy thì “một cái gì đó” mà Delacroix tin rằng với Correggio là còn “chưa có ở đó”, và với ông thì được đại diện chỉ bởi “vài lấp lánh” trong cuộc đời của một nghệ sỹ?

THANG ĐỘ SÁNG TẠO

Sẽ có những bạn đọc thấy rằng trước đây chúng ta đã gợi ý cho câu trả lời đối với câu hỏi vừa đưa ra này rồi, khi nói rằng tác phẩm nghệ thuật phải hùng biện cả về hình và về tâm lý. Có lẽ Correggio thấy hài lòng với tài nghệ tạo hình của tác phẩm kia, nhưng vẫn chưa thấy thế với chất lượng tâm lý của nó.¹⁰ Một số bạn đọc có thể nghĩ liệu chương này có cần thiết không, vì trước đây chúng ta đã mô tả trải nghiệm tưởng tượng là một “trạng thái tâm thức thượng thặng”, thì cũng đã phần nào định nghĩa được “cảm hứng”. Nhưng giờ mới là lúc

⁹ Sách đã dẫn ở trên.

¹⁰ Câu “Tôi cũng là họa sỹ!” có thể hiểu theo nghĩa “Vẽ thế này thì tôi cũng vẽ được!”. Mà Correggio thì nổi tiếng là người hầu như không bao giờ hài lòng với tác phẩm của chính mình. Chắc vì thế mà Delacroix mới hiểu câu này thành “tưởng phải có cái gì đó nữa chứ vẽ thế này thì tôi cũng vẽ được”. Và tác giả Graham Collier thì cho rằng đó là vì Correggio thấy bức tranh ấy của Raphael vẫn chưa hùng biện về tâm lý, vẫn thiếu cái lấp lánh của cảm hứng. (ND)

có thể làm rõ phẩm chất của những trạng thái này. Chúng khác nhau về chất lượng và cường độ. Khi theo dõi công việc của một nghệ sỹ trong hai, ba năm liền, chúng ta, cũng như Delacroix, thường thấy rằng các tác phẩm của người ấy có chất lượng khác nhau. Chúng ta thấy có cái được, cái chưa được; và nếu cũng như Delacroix, đòi hỏi tác phẩm phải có chất lượng cao, có lẽ ta chỉ chọn ra được hơn chục bức tranh hoặc bức tượng trong cả một đời sáng tác là thực sự có cảm hứng đích thực. Từ đó, ta mới thấy cần chấp nhận có một dải các mức độ sáng tạo khác nhau – một thang độ sáng tạo – tồn tại trong lòng trạng thái tâm thức thượng thặng nói chung. Và trong khi tiếp tục công nhận rằng mọi nghệ thuật đích thực đều nảy sinh từ trạng thái tâm thức đặc biệt này, ta cũng nên nhận ra được các mức độ hùng biện cao hơn mà chỉ những tác phẩm xuất sắc hơn mới đạt được. Do đó, chúng ta hãy chỉ dùng hai từ “cảm hứng” cho những trường hợp khi tác phẩm cho thấy tác giả đã sáng tác bởi một khai thị ở thang độ rất cao.

Tôi không biết liệu Delacroix có cho phép tôi đặt hai bức vẽ của ông cạnh nhau – đều vẽ người cưỡi ngựa – và nói rằng bức này có nhiều cảm hứng hơn bức kia hay không? Trong bức vẽ xuất thần bằng bút lông – *The Constable of Bourbon and His Conscience* (Cảnh sát trưởng Bourbon và lương tâm của ông) (Hình 5-1), tôi thấy có cái lấp lánh của cảm hứng mà ông đã nói đến trong *Nhật ký* của mình. Trong khi đó, bức vẽ bằng bút sắt – *Study for Attila* (Nghiên cứu nhân vật Attila) (Hình 5-2), tôi không tìm thấy nó. Bức đầu có một sinh lực tạo hình không thể tin được. Hai khối người và ngựa bật lên qua không gian; những nét chậm, nhòe và nhục cảm chạy cùng với những nét dứt, khô và nhanh; các nét đen mạnh mẽ và những vùng khối mà chúng định vị nổi lên trước những nét mềm nhạt hơn và những mảng kèm theo chúng, tạo chiều sâu cho nền của cả người và ngựa; và cái không gian ba chiều này tự nó không tĩnh tại, mà như quẩn quít chung quanh phần hình. Cái hùng biện về hình như thế đã chuyên chở cả sức mạnh tâm lý của chính nó – một tâm trạng đầy kịch tính được tạo nên bởi các nhịp điệu và tiết tấu đầy cảm xúc này, khiến ta cảm thấy ngay chứ chưa cần phải để ý đến chủ đề người cưỡi ngựa. Sau đó



Hình 5-1 Eugène Delacroix (1798 – 1863). *Constable of Bourbon and His Conscience* (Cảnh sát trưởng Bourbon và lương tâm của ông), 1835. Trong bộ sưu tập G. Aubry, Paris



Hình 5-2 Eugène Delacroix (1798 – 1863). *Study of Attila* (Nghiên cứu nhân vật Attila), 1842, Cabinet des Dessins, Louvre, Paris

ta mới bắt đầu bị lôi cuốn bởi tư thế xa lạ và gượng gạo của người cưỡi ngựa, với một hình choàng qua trên vai, và với vẻ bồn chồn của con ngựa. Lúc ấy, bức vẽ mới tiết lộ một tình huống nhân sinh cụ thể – một người đàn ông cưỡi ngựa một mình nhưng lại bị tháp tùng bởi một hiện diện dai dẳng vô hình của một “bản ngã khác” – và thế là hình ảnh ấy thu hút tâm lý ta ngày càng mạnh mẽ.

Trái lại, bức *Nghiên cứu nhân vật Attila* thì công thức hơn. Dù vẫn sinh động cả về hình và tâm lý, nó vẫn có vẻ gần như gỗ đá khi so với nét sinh động đầy cảm hứng của bức trong Hình 5-1. Bạn đọc có thể tự thấy rằng những gì đã viết về bức *Cảnh sát trường* là không thể dùng cho bức *Attila* được – chúng sẽ thành viết nịnh. Tôi tin chắc rằng khi vẽ *Cảnh sát trường*, Delacroix đã bị chế ngự bởi một cường độ cảm xúc và thấu thị mà ông không có khi vẽ bức nghiên cứu tương đối hàn lâm về Attila. Thang độ khai thị cao hơn này nảy sinh từ cội rễ của bản tâm; hóa thân vào một tác phẩm nghệ thuật, nó đẩy lên tiếng vọng của chính nó trong lòng những người xem có thể cùng dạng mẫu cảm với tác giả. Đối diện với một bức vẽ ở thang độ ấy, ta nhận ra được cặp song sinh đáng gờm: thiên tài và cảm hứng.

Không có các tiêu chí hình thức nào về cảm hứng sáng tạo có thể dùng để đánh giá mức độ cảm hứng của một tác phẩm nghệ thuật. Nhưng khi có nhiều người có cùng phản ứng với một tác phẩm, và có một nhất trí tập thể về tầm ý nghĩa của nó – mặc dù điều này có thể không xảy ra qua suốt cuộc đời của nghệ sĩ – thì lúc ấy chúng ta biết rằng người nghệ sĩ đã chạm tới được một phẩm chất hoặc chân lý phổ quát nào đó. Khi bàn về sự bí ẩn của sáng tạo, Carl Jung có nhận dạng các tác phẩm vĩ đại (hoặc có cảm hứng) căn cứ vào sức hấp dẫn phổ quát của chúng:

Tinh túy của một tác phẩm nghệ thuật không nằm ở những đặc tính cá nhân đã len lút chui vào nó – quả thực, chúng càng nhiều thì tác phẩm càng kém – mà là ở việc tác phẩm đã vượt thoát khỏi tầm cá nhân để cất tiếng từ tâm trí và tấm lòng của người nghệ sĩ đến với tấm lòng và tâm trí của nhân loại. Phương diện cá nhân của nghệ thuật là một hạn chế, thậm chí là một

tệ nạn. Nghệ thuật mà chỉ là cá nhân, hoặc bị cá nhân bao trùm, thực sự chỉ đáng được coi là một chứng bệnh tâm thần.¹¹

Cảm hứng đưa người nghệ sỹ ra khỏi cảm nhận về một hiện thực thông thường – “những nét viền của ngoại giới cứ mờ dần”, như lời Malevich – để vào cái mà Mondrian mô tả là một trạng thái trí tuệ cảm-nghĩ thuần khiết. Đạt được điều này, cá tính sáng tạo mới tự do vượt thoát khỏi cá nhân và lên tiếng về những điều ẩn giấu trong nhân tính chung của chúng ta. Một lần nữa chúng ta lại đối diện với một nghịch lý tưởng chừng hiển nhiên. Chúng ta đã luôn nhấn mạnh bản chất cá nhân loại biệt của tâm thức sáng tạo, để rồi đến giờ lại nói rằng người nghệ sỹ có cảm hứng là phải vượt thoát khỏi cá nhân. Tuy nhiên, chúng ta biết rằng các cực đoan có thể hòa nhập với những đối nghịch của chúng – tiếng cười vô vọng có thể dễ dàng biến thành nước mắt, hoặc một quan tâm trí tuệ căng thẳng lại thành điều kiện cho nỗi nhàm chán tinh thần. Ta sẽ nhớ Naum Gabo có nói rằng cảm xúc và phản xạ của nghệ sỹ đều ở trạng thái kích động hơn người trung bình, và rằng họ để tâm đến chúng nhiều hơn. Nhưng ông không nói rằng chỉ có thông qua trải nghiệm chủ quan cao độ ấy thì họa sỹ, nhà điêu khắc, hay nhà thơ mới siêu nghiệm khỏi cái ngã riêng, trở thành vô nhân xưng và khách quan ở mức độ cao nhất. Khi làm được điều ấy người nghệ sỹ khai mở những tầng sâu hiện hữu của chính mình, vốn cũng là tâm điểm nhân tính chung của chúng ta.

Chúng ta đã động đến trải nghiệm cá nhân của nghệ sỹ nhiều lần. Khi bàn về những thời khắc khai thị, sự có mặt của các tâm lực trực giác và vô thức thúc đẩy trí tưởng tượng của họ cũng đã được nhấn mạnh. Và ta cũng đã gợi ý rằng những tâm lực này hội tụ như các chùm sao trong tâm thức và tạo nên những ẩn tượng không ăn nhập gì với các ẩn tượng cảm nhận bằng ngũ quan duy lý hơn. Cảm hứng, do vậy, có thể được coi như kết quả của các quá trình tâm thần trực giác và vô thức thay thế tâm thức duy lý và cho phép người nghệ

¹¹ *The Collected Writings of C. G. Jung*, do R. F. C. Hull dịch từ tiếng Đức sang tiếng Anh, trong tập *The Spirit in Man, Art, and Literature*, của Bollingen Foundation xuất bản năm 1966, trang 101.

sỹ “nghĩ” và “cảm” trên cơ sở các hình được tạo dựng không cần đến lập luận nhân quả. Đến đây, chắc bất kỳ nghệ sỹ nào viết về chủ đề này đều sẽ thấy vững tin hơn khi đọc đoạn dưới đây của Paul Klee:

Hơn nữa, để khỏi bị mắng “Đừng nói nữa, họa sỹ, hãy vẽ đi!”, tôi sẽ chỉ hạn chế mình chủ yếu vào việc làm sáng tỏ hơn những yếu tố của quá trình sáng tạo diễn ra trong tiềm thức khi tác phẩm đang hình thành.¹²

Đúng vậy, chúng ta đang nhấn mạnh đến cái sức mạnh tâm lý sâu hơn của tác phẩm, với niềm tin rằng nó thường chỉ xuất hiện khi những cố tình có ý thức đã nhường chỗ cho các quá trình vô thức hơn. Wassily Kandinsky thì nói một cách khác. Ông nói về “một quyền năng tiên tri” có trong những tác phẩm được khai thị thực sự:

Có một nghệ thuật khác... cũng nảy sinh từ cảm xúc đương đại. Nó không phải chỉ đồng thời là tiếng vọng và tấm gương của chính nó, mà còn sở hữu một quyền năng tiên tri đang thức dậy và có thể tác động thật xa rộng và sâu kín.

Đời sống tâm linh, quê hương của nghệ thuật, cũng là nơi nó là một đại diện uy lực nhất, là một vận động phức tạp nhưng rõ ràng, lên trên và ra xa mãi... Dù có thể mang nhiều hình thức khác nhau, nó vẫn cơ bản giữ cùng một mục đích và ý nghĩa nội tại.

Nguyên có của nhu cầu vận động ra xa và lên trên ấy... thì lại mù mờ. Đường đi lại thường có vẻ bị ngăn chặn và phá hủy. Nhưng bao giờ cũng có ai đó đến giải cứu – ai đó như chúng ta về mọi mặt, nhưng có một quyền năng “khai thị” bẩm sinh và bí ẩn.

Người ấy nhìn thấy và chỉ ra. Cái quyền năng bẩm sinh đó (thường là một gánh nặng) nhiều lúc người ấy chỉ muốn vứt bỏ. Nhưng không thể được. Bị chửi rủa

¹² Paul Klee, *On Modern Art* (Về nghệ thuật hiện đại) (London: Faber & Faber, 1948).

và ghét bỏ, người ấy kéo lê quả tạ nặng chịch sự chống trả của nhân loại về phía trước và lên cao mãi.¹³

Trong tuyên ngôn này, Kandinsky đã tóm tắt được vấn đề. Ông mô tả cảm hứng như một “quyển năng bẩm sinh và bí ẩn” và cho chúng ta biết rằng mục đích của nó là cho con người (nhờ phương tiện hình ảnh nghệ thuật) thoáng thấy được những trải nghiệm thượng thặng và siêu nghiệm.

NHỮNG KHOẢNH KHẮC KHAI THỊ

Nhưng cảm hứng đến như thế nào? Những sự kiện hoặc chuỗi sự kiện gì, ngoại giới hay nội giới, đưa đến những khoảnh khắc khai thị như thế? Trước hết, ta cần thiết lập một cơ sở lập luận quan trọng. Người làm việc trong các môn nghệ thuật tạo hình lệ thuộc vào các cảm xúc thị giác của mình. Không như nhà thơ dùng từ ngữ như những sinh vật thấm đẫm một hiệu năng cảm xúc, người nghệ sỹ tạo hình sử dụng hình và không gian. Với họa sỹ, nhà điêu khắc hoặc kiến trúc sư, các hình đặc và hình không gian là những cỗ xe chuyển tải toàn bộ phạm vi và sức mạnh của cảm xúc và tri thức mà họ đã có *một cách bí ẩn như bẩm sinh*. Vì vậy, chúng ta nên coi những tổ chức hình và không gian ở ngoại giới hấp dẫn người nghệ sỹ chỉ như xúc tác tiềm năng, bởi chúng có thể làm nảy sinh những khoảnh khắc khai thị nội giới. Thường thì một đối chất thị giác như vậy ở thế giới bên ngoài sẽ làm nảy sinh tưởng tượng. Hoặc khi đang vẽ hoặc tạo hình kiểu gì đó như thường lệ, người nghệ sỹ bỗng phát hiện ra ý nghĩa quan trọng của một đường nét, một khoảng không, hoặc một hình, thì cũng dẫn đến hiệu quả như thế. Nhà mỹ học và triết học người Pháp Henri Focillon có viết rất khúc chiết về mối nối giữa hình và mẫn cảm sáng tạo:

... ý tưởng của nghệ sỹ là hình. Cũng như thế, đời sống cảm xúc của họ hiện thành hình: những điệu múa,

¹³ Wassily Kandinsky, *Bản vẽ tâm linh trong nghệ thuật*, trong *Documents of Modern Art*, tập 5 (New York: George Wittenborn Inc.)

hoài nhớ, khao khát, giận dữ, cùng bao thôi thúc khôn cưỡng khác, đều sống sánh hơn, bí ẩn hơn, thường là phong phú hơn, nhiều màu sắc hơn, và tinh tế hơn ở những người khác... Họ nhúng sâu hết vào cuộc sống, dốc cạn hết hình. Họ là người... Nhưng đặc ân của họ là tưởng tượng, là nhớ lại, là suy nghĩ, và cảm mọi thứ bằng hình... Tôi không nói rằng hình là ẩn dụ hoặc biểu tượng của cảm xúc, mà là hoạt động sâu kín nhất của nó. Hình kích hoạt cảm xúc... và suy cho cùng thì chúng ta đều luôn phải về với hình. Nếu như tôi cần phải dựng được cái nền tảng tâm lý cho người nghệ sỹ chẳng hạn, tôi sẽ phải phân tích các hình trong tưởng tượng và ký ức, các hình trong mẫn cảm và trí tuệ. Tôi sẽ phải phân định được mọi quá trình mà ở đó cuộc sống của hình trong tâm trí, xuất phát từ các ngoại vật tự nhiên, lại khiến chúng trở thành vật liệu của tưởng tượng và ký ức, của mẫn cảm và trí tuệ... Hình xen vào giữa người và thiên nhiên. Ở đây là người nghệ sỹ, người đã tạo hình cho thiên nhiên; trước khi chiếm ngự nó, họ đã nghĩ nó, thấy nó, và cảm nó như Hình.¹⁴

Vào dịp sinh nhật 70 tuổi, họa sỹ người Anh David Jones có trả lời một phóng viên hỏi rằng những thôi thúc và thái độ gì đã khiến ông cống hiến cả đời mình cho thi ca và hội họa. Ông nói: “Tôi đã làm việc suốt đời chỉ để cố tạo được một cái hình từ chính những gì đã tạo nên bản thân mình.” Đây là một tuyên ngôn đương đại khẳng định giả thuyết cơ bản của Focillon rằng những màu sắc và thôi thúc cảm xúc của nội giới trở thành sờ thấy lấy được khi người nghệ sỹ có thể sáng tạo hoặc phát hiện một Hình tương đương. Như Malevich đã nói: “Tôi không trưng bày một hình vuông trống rỗng, mà là cảm xúc trừu tượng...” Nhưng người nghệ sỹ phát hiện cái Hình tương đương ấy như thế nào?

¹⁴ Henri Focillon, *The Life of Forms in Art* (Đời sống của Hình trong nghệ thuật) (ấn bản hai), bản dịch tiếng Anh của Hogan và Kubler (New York: Wittenborn, Schultz, 1948) trang 47.

Một lần nữa, do tính phức tạp của vấn đề, chúng ta lại chỉ có thể có một tuyên ngôn chung. Chúng ta đã có ý nói rằng một số người sẽ vẽ mà không có một ngoại vật tự nhiên cụ thể nào trong đầu để rồi phát hiện ra một mảng hình hoặc một chuỗi những mảng hình thu hút hấp dẫn họ. Trong lúc phát triển những mảng hình này thành một hình ảnh hoàn chỉnh hơn, cái cấu hình dần hiện ra ấy lại trở thành như một xúc tác khơi dậy tiếp những trạng thái tư duy và cảm xúc của người nghệ sỹ; những tình thức nhận biết mới này sẽ lại khiến hình ảnh kia phải được chỉnh sửa để ăn nhập tự nhiên vào toàn bộ bức tranh đang ngày càng hiển hiện. Tuy nhiên, nhiều người khác lại có thể nhận thức được một ngoại vật bất gặp trong tự nhiên, mà vì cái hình riêng của nó, làm dấy lên trong tâm thức những ý nghĩ và cảm xúc thuyết phục mình ngay lập tức. Trong hai khả năng này, cuộc gặp gỡ với cái hình trong tự nhiên có vẻ là cách khai thị phổ biến hơn. Khi điều này xảy ra, cũng khó biết liệu người nghệ sỹ đã phần nào biết được những ý nghĩ và cảm xúc cao độ của mình lúc ấy và vì thế chỉ việc tích cực tìm kiếm cái hình tương đương với chúng, hay cái hình riêng biệt của ngoại vật kia, được nhận thức lập tức như thế, đã đánh thức một mẩn cảm vô thức của nghệ sỹ. Những hình như trường hợp sau mới là trải nghiệm phổ biến hơn.

Họa sỹ phong cảnh người Anh John Constable (1776 – 1837) có ghi lại nhiều trường hợp ông chịu tác động bởi một gặp gỡ bất ngờ với thiên nhiên. Ông bị thu hút đặc biệt bởi cây cối và những mảng hình mây bất gặp trong những điều kiện ánh sáng thay đổi khác nhau. Ông nói rằng mặc dù thông thường một cái cây chỉ là một cái cây, nhưng có những lúc một cái cây cụ thể nào đó lại chiếm ngự hoàn toàn trí tưởng tượng của ông, làm ông bị tràn ngập trong một cảm xúc về sự sống bao trùm qua mọi hiện thực khác. Nhiều nghệ sỹ khác cũng đã mô tả những trải nghiệm tương tự khi thấy xuất hiện một hình cụ thể nào đó. Tôi dùng từ “xuất hiện”, vì những lúc như vậy cái vật có ý nghĩa kia có vẻ đứng hoàn toàn biệt lập ra khỏi chu cảnh của nó. Dù người ta có thể đã đi qua một cái cây, một tảng đá, hoặc một con bò hàng chục lần tuần vừa rồi, chỉ biết là nó có đấy thôi, nhưng ở cuộc gặp gỡ đặc biệt này nó bỗng choán hết tâm thức của người ấy, khiến mọi thứ khác ở ngoại giới phai mờ hết. Tôi đã mô tả một khoảnh

khắc khai thị như thế trong một cuốn sách trước đây khi bàn về bức tranh mà bạn đọc thấy ở Hình 5-3 sách này:

Một chuỗi các sự kiện kiểu này đã dẫn đến loạt tranh gai nhọn của họa sỹ người Anh Graham Sutherland sáng tác vài năm trước đây... Có một hôm, bụi gai bình thường mà họa sỹ đã qua lại rất nhiều lần mà không để ý, bỗng hiện ra biệt lập hẳn với khung cảnh chung quanh và bắt họa sỹ phải để ý đến nó. Lần đầu tiên, ông nhận ra sự phức tạp về cấu trúc, sự chính xác như điêu khắc trong hình thù của nó, và sinh lực hữu cơ trong dạng mẫu sinh trưởng của nó. Ông cảm thấy độ sắc nhọn của một mũi gai mà không cần chạm vào nó, và kinh ngạc trước tài thiết kế tự vệ hữu hiệu của thiên nhiên. Da thịt ông như bị gai thật đâm chích đến mức làm nảy sinh một loạt các ý tưởng liên đới và những



Hình 5-3 Graham Sutherland (1903 – 1980). *Thorn Trees* (Bụi gai), 1946. Sơn dầu. Bộ sưu tập của Hội đồng Anh, London

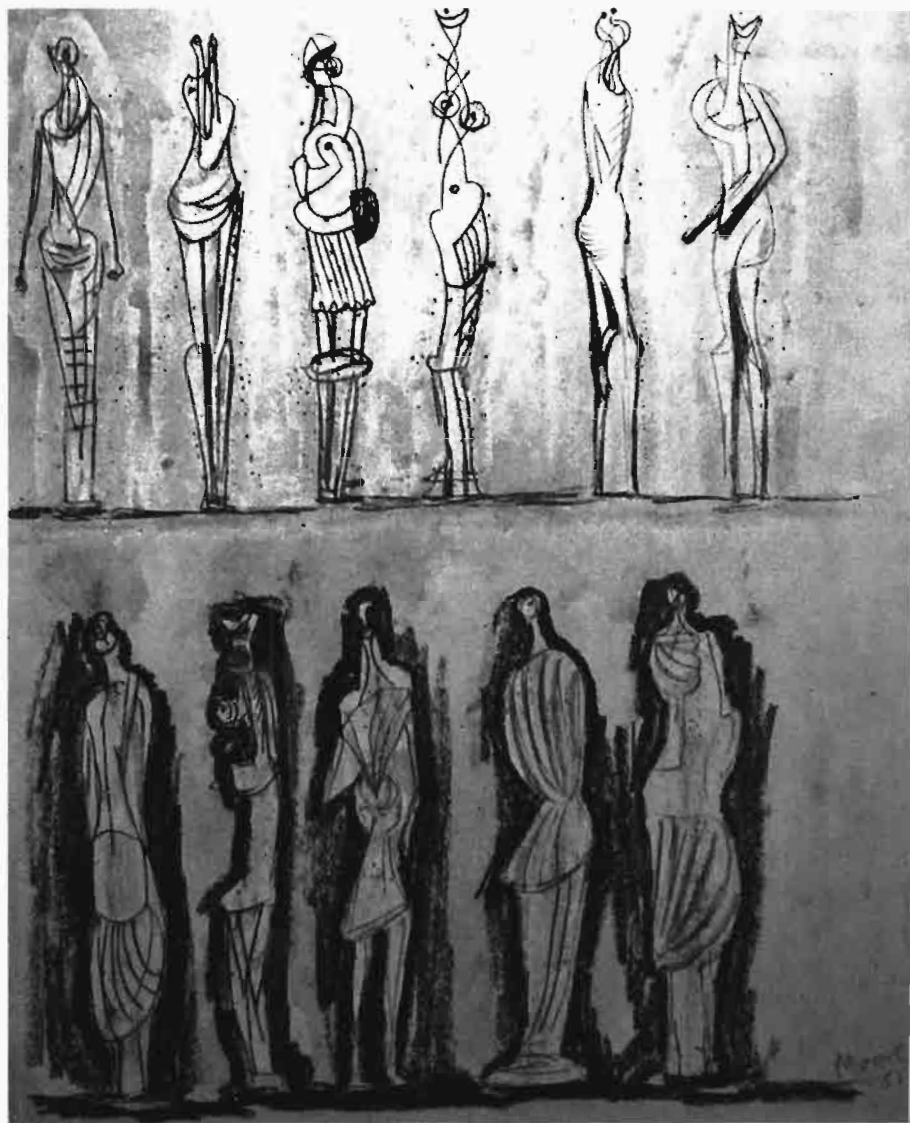
tâm ảnh của chúng... những loài chim lùa nạn nhân của chúng vào bụi gai cho chết... nỗi thống khổ đờn đau truyền kiếp của nhân loại... Bụi gai ấy, bấy lâu không ai để ý, đã trở thành một ý tưởng sáng tác chủ đạo của cả một loạt tranh, biểu tượng cho tất cả những trải nghiệm chủ thể ấy...¹⁵

Có một *đột ngột* rất đáng tò mò về kiểu trải nghiệm này. Bí hiểm là tại sao nó đến lúc ấy chứ không phải lúc khác. Nhưng cũng có bằng chứng để có thể cho rằng nó đến khi có một trạng thái cởi mở nào đó của tâm thức, do một sự trỗi dậy của nếp phản xét duy lý. Lúc ấy, cái hình xúc tác hoặc tương đương sẽ xuất hiện, cảm xúc và ý nghĩ trực giác vẫn ở dưới tầng ý thức sẽ vận động lên tâm thức và hòa nhập vào nhận thức. Khi ta tản bộ với tâm trí trống rỗng và không để ý đến bất kỳ cái gì cụ thể, lạc trong nhịp điệu cử động thư thái, thì có khả năng sẽ trải nghiệm được những thời đoạn khai thị như vậy. Một nhà khoa học, khi tản bộ, không nghĩ gì trong đầu, có thể đột nhiên có một ý tưởng đầy cảm hứng được nhận ngay ra chính là giải pháp của một vấn đề cụ thể nào đó. Còn nếu nhà khoa học ấy cứ ngồi lì ở bàn làm việc, cố hết sức tập trung vào các vấn đề, thì giải đáp sẽ lẫn trốn y. Tương tự thế, người nghệ sỹ tập trung làm việc trong xưởng mãi vẫn không ra được một tác phẩm có ý nghĩa, lại có thể, trong lúc tản bộ, bắt gặp một ngoại vật (vì mình vẫn nghĩ và cảm bằng Hình) gợi cảm hứng cho mình làm ra được tác phẩm hùng biện cả về tạo hình và tâm lý. Ngay cả nếu người nghệ sỹ cố tình tìm kiếm những hình lôi cuốn mình, những khám phá ấy sẽ vẫn khiến những cảm xúc và ý nghĩ vô thức tác động lên tâm thức, khiến tâm thức sinh động hẳn lên. Nhà điêu khắc Henry Moore nhiều khi tìm thấy mầm mống cho một tác phẩm quan trọng ở hình dạng một vài chiếc lá, một mẫu xương hoặc viên cuội – chúng có tác dụng phóng thích những hình bị giam giữ trong nội giới. Hình 5-4 cho thấy một loạt các hình vẽ các dạng lá cây thành hình người lá. Cuối cùng, những hình vẽ ấy đã biến dạng thành bức tượng đồng như thấy ở Hình 5-5. Như vậy là ta

¹⁵ Graham Collier, *Form, Space and Vision* (Hình, Không gian và Cách nhìn), ấn bản 2 (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967), trang 184.

có ví dụ cho việc một lõi cuộn đầu tiên của các dạng lá đã thành cảm hứng để xây dựng một loạt những hình mới ngày càng có ý nghĩa hơn. (“Một cây cọ có thể trở thành một con ngựa”, như lời Picasso – và ta cũng thấy rằng một chiếc lá có thể trở thành một hình người.)

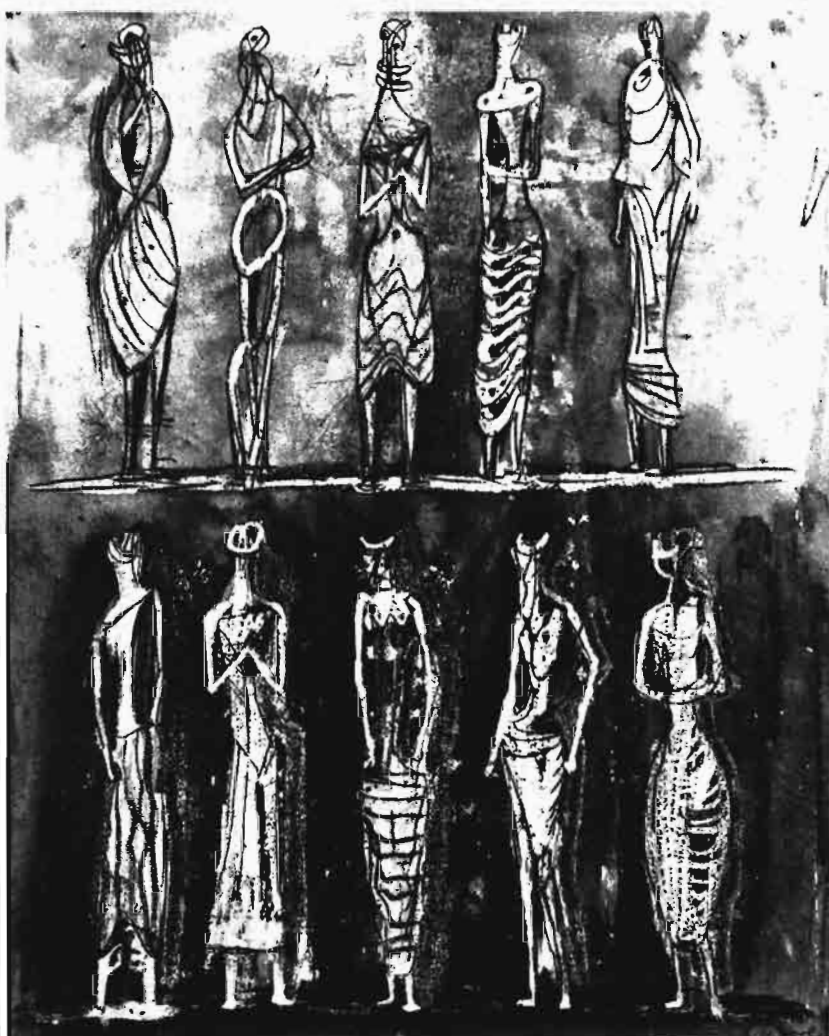
Hình 5-4 Henry Moore (1898 – 1986). *Leaf Figures* (Người Lá), 1951. Bút sắt, chì sáp và màu nước



Trong một tiểu luận của mình, Moore mô tả sự lôi cuốn của các mảnh hình trong tự nhiên đối với người làm tượng như sau:

... Tôi vẫn luôn chăm chú để ý các hình tự nhiên, như các mảnh xương, vỏ ốc và đá cuội, vân vân. Đôi khi, trong nhiều năm liền tôi chỉ vẽ một bãi biển – nhưng mỗi năm lại thấy một hình cuội mới đáng chú ý, cái mà năm trước, dù đã nằm đó hàng trăm năm, tôi đã

Hình 5-4 Tiếp theo





Hình 5-5 Henry Moore (1898 – 1986).
Figure No. 1 (Người Lả số 1), 1952. Đồng,
cao 25cm

chưa nhìn thấy nó. Trong hàng triệu hòn cuội tôi đã bước qua dọc bãi biển ấy, tôi chỉ thấy phần khích khi thấy hòn nào hợp với cái hình mà tôi đang quan tâm lúc bấy giờ. Nhưng nếu tôi ngồi xuống, vốc một nắm cuội lên và xem xét từng viên một, thì lại khác. Lúc ấy, tôi có thể mở rộng thêm trải nghiệm hình của mình, vì tâm trí có thời gian tập nhiễm dần với một hình mới.¹⁶

Ở một tiểu luận khác, ông viết:

Quan sát thiên nhiên là một phần của cuộc đời nghệ sỹ, nó mở rộng kiến thức Hình của họ, giữ họ tươi mới và thoát khỏi lối làm việc theo công thức, và nuôi dưỡng trí tưởng tượng...¹⁷

¹⁶ Henry Moore, *Notes on Sculpture* (Ghi chú về điêu khắc), trong tạp chí *The Listener* (Người lắng nghe), tập XVIII, số 449, 1937.

¹⁷ Henry Moore, *The Sculptor's Aims* (Những mục tiêu của người làm tượng) trong *Unit One* (London: Cassell and Company, 1934).



Hình 5-6 Mặt đá.

Ảnh của Paul Zelanski

Rất có thể một số hình ảnh đầu tiên trong lịch sử nghệ thuật đã được sáng tạo nhờ kết quả của một trải nghiệm nhận thức như vậy. Những nghệ sỹ hang động thời đồ đá đã vẽ các loài vật trên vách đá trong hang động xa xôi của họ. Mặt tranh của họ không hề phẳng phiu, mà gồm nhiều diện khác nhau, nhiều bề mặt khác nhau, đặc biệt là nhiều lỗi nhiều lổm. Hình 5-6 là ảnh chụp một bề mặt tự nhiên còn nguyên chưa động đến. Chỉ xem lướt qua các hình có trong sách này mà không đọc chữ, ta có thể chẳng thấy hình 5-6 này có ý nghĩa gì. Mặt khác, ta có thể dừng lại ở hình ấy, thấy tò mò bởi những cấu hình về sáng tối, đậm nhạt, chất liệu, những bề mặt, những khe nứt trên vách đá. Khi xem xét bức ảnh chụp ấy, một số hình có thể xuất hiện từ cái nền chung thành những mảnh hình nổi bật khiến ta quan tâm. Rất nhiều khả năng những mảnh hình ấy sẽ gợi đến hình dạng của



**Hình 5-7 Bò rừng
ngẩng đầu trong
hang Altamira.**

In lại từ sách *The
Eternal Present* của
S. Giedion

một con vật. Khi điều đó xảy ra, nhận thức của ta đang hoàn tất bằng tưởng tượng những cấu hình chưa đầy đủ của bề mặt vách đá. Ta đang thêm vào cái gì đó riêng của mình mà ngũ quan không thấy. Hành động này có thể được gọi là một trải nghiệm tưởng tượng thứ yếu. Giáo sư Giedion gợi ý rằng trong một số trường hợp, các nghệ sỹ thời đồ đá đã “tìm thấy” những hình muông thú theo lối này, sau đó hoàn chỉnh chúng bằng một sinh lực tạo hình khác thường. Giedion mô tả hình ảnh con bò rừng đang ngẩng đầu (Hình 5-7) trên trần khu hang động Altamira ở miền đông Tây Ban Nha, bằng những lời như sau:

Toàn bộ tư thế của con vật đã hình thành từ các cấu hình của vách đá. Con bò rừng có cái đầu đang ngẩng lên khi cất tiếng kêu. Tư thế ấy đã hiện lên từ các bất thường trên bề mặt của vách hang, thậm chí còn nhấn mạnh thêm một chút. Cả cái đầu đang ngẩng lên và đường viền của phần lưng được tạo bởi khe nứt mảnh mai của phiến đá. Việc thêm một chút màu nâu vàng và một vài đường chạm khắc chỉ là để củng cố cái hình đã có sẵn ở đó...¹⁸

Bạn đọc sẽ thấy ví dụ này không minh họa hiện tượng tâm thức bị chiếm ngự bởi ý nghĩ và cảm xúc có tính hình ảnh mạnh mẽ như chúng ta đã nói đến trước đây. Nhưng nó có tác dụng minh họa hiện tượng cảm hứng ở những mức thấp hơn có thể đã đến với ta như thế nào.

Chúng ta biết rằng Michelangelo rất tin vào sức mạnh của *intellecto* – cái năng lực của người nghệ sỹ có thể “nhìn thấy” cái hình của tác phẩm mình sắp thực hiện ở ngay trong vật liệu thô của nó. Ông giải thích hiện tượng không ai khác có thể thấy cái hình tiềm ẩn ấy bằng một khái niệm tương tự như “khai thị” của chúng ta, nghĩa là chỉ có con mắt nội giới, con mắt của tâm hồn, mới nhìn thấy nó. Năng lực này là thiên phú đặc biệt cho nghệ sỹ, những người mà cái nhìn của

¹⁸ S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (Hiện tại vĩnh hằng: Những khởi đầu của nghệ thuật), trang 427.

ngũ quan chỉ đơn thuần là giai đoạn đầu tiên – là lối vào đến con mắt của cảm hứng – hay như Kandinsky đã nói, năng lực ấy là “quyền năng khai thị bẩm sinh và bí ẩn”.

Chiều tà lạnh lạnh và trong trẻo. Năm nay, 1505, cũng sắp qua rồi. Trên một con dốc cao nhìn xuống biển Ligurian, một người đàn ông có bộ râu đen chừng 30 tuổi đứng xem một con thuyền phía xa, dáng vẻ bồn chồn... Ông đang mệt chết người, *stanco morto*, phần vì vừa đi thăm các mỏ đá vùng Carrara, phần vì đang làm dở một pho tượng... Ngoài khơi xa, con thuyền buồm có vẻ như rất chậm chạp... Ông quay lại, vô tình ngẩng nhìn hai đỉnh núi, vươn lên như hai người lính gác... Có một vách đá đặc biệt cao khiến ông dừng mắt... Ngay lập tức, một ý tưởng bỗng áp đảo toàn bộ tâm trí ông. Một ý tưởng đã khiến ông lao tâm khổ tứ bấy lâu nay... Trong khối đá núi ấy có một hình ẩn náu đang chờ được giải thoát. Một người khổng lồ bị giam cầm ngạt thở trong nhà tù đá khổng lồ, giống như vị thần trong cây sồi, như một *spirito in un' ampolla* – đạo linh hồn bị giam giữ trong bình hồ lô, đang chờ được giải thoát. Nếu nhìn thật kĩ, nếu cái nhìn của ta là một khai thị thực sự, ta có thể đã thấy những đường viền của khổ đau và vai khổng lồ. Hình người ấy bỗng nhô ra rõ rệt đến mức không thể không nhận thấy. Đó là một trong những người khổng lồ đã ám ảnh ông trong suốt cả cuộc đời.¹⁹

Một trong những người khổng lồ ấy, đôi khi được mô tả là *Awakening Giant - Người khổng lồ thức dậy*, có trong Hình 5-8. Hình người hiện ra từ khối đá hoa cương, như được giải thoát bởi lưỡi đục của nhà điêu khắc khi “intelletto”, hoặc cảm hứng của Michelangelo, đã nhìn thấy

¹⁹ Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art* (Lý thuyết nghệ thuật của Michelangelo), (New York University Press, 1962).



Hình 5-8 Michelangelo
(1475 – 1564). *Awakening*
Giant (Người khổng lồ thức
dậy), 1519

nó trong đó, đang chờ được giải thoát. Giáo sư Clements đã mở đầu cuốn sách tinh tế của ông về lý thuyết nghệ thuật của Michelangelo bằng đoạn mà tôi vừa trích dẫn. Rất thích đáng khi ông bắt đầu bằng cách lập tức giới thiệu trải nghiệm cảm hứng của nhà điêu khắc vĩ đại – cảm hứng như một năng lực mà Michelangelo cho là thiên phú bẩm sinh của người nghệ sỹ được Thượng đế lựa chọn. Và cũng rất hay khi ta thấy tác giả mô tả Michelangelo trong trường hợp ông đang “mệt chết người”, chỉ “vô tình ngắm nhìn” hai đỉnh núi – cho thấy một tâm thức đang thư giãn và cởi mở, không vương bận phân tích khách quan

hoặc duy lý gì với cảnh vật. Đó là một trạng thái đến giờ ta đã quen thuộc, một mào đầu cần thiết cho sự trỗi dậy của vô thức.

Trong những trường hợp khi người nghệ sỹ có cảm hứng từ nguồn riêng của mình, không cần thiên nhiên làm xúc tác, chúng ta phải phân biệt rõ hai cách làm việc và thấy sự hình thành cảm hứng ở mỗi cách là khác nhau. Ở đầu chương này ta đã dẫn lời của Piet Mondrian rằng “Trực giác khai sáng và do vậy mà kết nối với tư duy thuần túy... một trí tuệ... không toan tính, mà chỉ cảm và nghĩ”. Mondrian đã để nhiều năm gần gũi thiên nhiên, luôn luôn phân tích các hình trong tự nhiên. Cuối cùng, ông đạt đến một vị trí trong nghệ thuật vẫn được mô tả là một mô thức toán học tạo hình – một tổ chức các tỷ lệ đường nét và mảng miếng rất tinh tế để tạo một hài hòa và nhất quán thỏa mãn mọi nhận thức ngũ quan của chúng ta. Mặc dù thiên nhiên đã khai nguồn cảm hứng cho ông, nhưng qua một điểm nào đó, Mondrian không cần đến một ngoại vật nào để kích hoạt nữa. Có vẻ như cái nhìn tưởng tượng của ông được kích hoạt bởi sự áp dụng các quy luật thẩm mỹ kiêm toán học để xử lý một vấn đề hội họa. Ta có thể thấy từ một bức vẽ nghiên cứu nhanh ở Hình 5-9 rằng Mondrian đã phần nào kiểm soát được quá trình; khi chủ đề đã được chuyển giao bằng cảm hứng thì cũng là lúc nó được cố tình dẫn dắt để làm lộ cái hài hòa và nhất quán trừu tượng vốn là cốt tử trong cách nhìn và xác tín của ông.

Cách làm việc thứ hai trong mạch hoàn toàn trừu tượng, không có bất kỳ kích thích ngoại giới nào cho cảm hứng, được minh họa ở Hình 5-10, tác phẩm của họa sỹ Mỹ Jackson Pollock (1912 – 1956).

Cũng như Mondrian, Pollock lúc đầu cũng được kích thích bởi các hình thiên nhiên và cuối cùng cũng có khả năng cảm hứng từ bên trong, không cần đến thiên nhiên khai thị. Nhưng, khác với Mondrian, ông bị kiểm soát bởi một quá trình cảm hứng xuyên suốt, chứ không kiểm soát hành vi sáng tác của mình sau những hiển lộ đầu tiên. Quá trình ấy chiếm ngự ông, và có vẻ là ông hoàn toàn bị nó sai khiến. Ông làm việc rất dữ dội, như đang trong một cơn thanh trừng cảm xúc. Với Pollock, có vẻ như chủ đề cảm hứng vẫn tiếp tục phát triển song hành với hành động sáng tạo; và ông có cảm hứng từ chính hành động vẽ của mình – từ việc đầu hàng sự nhất thiết phải tạo hình cho những



Hình 5-9 Piet Mondrian
(1872 – 1944). *Composition in
Brown and Grey* (Bố cục Nâu và
Xám), sơn dầu



Hình 5-10 Jackson Pollock
(1912 – 1956). *Full Fathom 5*
(Thẳm sâu hết cỡ 5), sơn dầu
và sơn nhôm

sinh lực từ nội giới. Điều này trái ngược hẳn với Mondrian, người mà trí tưởng tượng được nuôi dưỡng bằng một lý thuyết thẩm mỹ đầy hứng khởi đã hoàn chỉnh ngay từ đầu. (Và cũng rất hay khi thấy rằng sức sống hữu cơ trong các tác phẩm của Pollock – tương phản với những cấu trúc kỷ hà và toán học của Mondrian – cho ta thấy rằng sự phấn khích của trải nghiệm thị giác với thiên nhiên vẫn tiếp tục đem lại cảm hứng cho ông về lâu dài.) Gì thì gì, cả hai ông dường như đều trải qua những thời khắc khai thị của mình, người thì nhờ chiêm nghiệm, người kia nhờ hành động, không cần trợ giúp của một gặp gỡ đối chất nào với thiên nhiên. Từ đó chúng ta buộc phải nghĩ rằng trí tưởng tượng tạo hình cũng có thể được gợi hứng từ nội giới, từ một trạng thái của “ý nghĩ thuần túy” hoặc “cảm xúc thuần túy trong hành động”. Cường độ tâm thức của Jackson Pollock khi có cảm hứng được mô tả như sau:

Không còn gì bí ẩn trong trạng thái tâm linh sáng rõ.
Nỗ lực để đến được trạng thái ấy rất kinh khủng, và khi
đạt đến rồi, nó thành một trạng thái đau đớn để duy trì
sự sáng rõ ấy. Trong trạng thái này mọi thứ đều rõ ràng,
và Pollock đã công bố những ý nghĩa mà ông tìm thấy
một cách khoáng hoạt và nhuần nhuyễn đến kinh ngạc.
Đây không phải là một trạng thái thần bí, mà là tích tụ
của những quyết định nối tiếp nhau cùng với việc triệt
tiêu mọi xác tín mâu thuẫn nhau khi hướng đến sự dẫn
nhập toàn bộ tâm linh vào việc diễn đạt ý nghĩa... Hành
động của ông là nghệ thuật tức thời...²⁰

Nếu muốn định nghĩa tâm linh của con người, chúng ta không thể làm gì tốt hơn là lấy lời gợi ý của O'Hara rằng đó là cái yếu tố nội giới có chức năng tìm kiếm và diễn đạt ý nghĩa. Khi đạt được mục đích ấy, kết quả sẽ là một “trạng thái tâm linh sáng rõ”. Nhưng chẳng phải đó chính là trạng thái chung của ý nghĩ thuần túy ở Mondrian, cảm xúc trừu tượng ở Malevich, khai thị bẩm sinh bí ẩn ở Kandinsky, tiềm thức sáng tạo ở Klee, hoặc con mắt tâm hồn ở Michelangelo? Hình như

²⁰ Frank O'Hara, *Jackson Pollock* (New York, George Braziller, Inc. 1959).

cuối cùng, theo lối làm việc nào đi nữa, ta vẫn phải liên hệ cảm hứng với chức năng sáng tạo tìm kiếm ý nghĩa và giá trị trong hiện sinh; những thấu nhập như thế tất yếu vượt ra ngoài hiện thực vật chất và ngũ quan để tới những hiện thực tâm linh và trừu tượng hơn. Ta đã thấy rằng người nghệ sỹ (người diễn đạt tri kiến này thông qua Hình) có thể tìm thấy cảm hứng của mình bằng hai cách. Họ có thể xúc động bởi ý nghĩa xuất thần của một ngoại vật bất gặp ở ngoài kia, hoặc họ có thể đạt tới phát ngộ này khi chờ đợi những vận động trực giác hoặc vô thức của bản tâm trỗi dậy trong lúc tâm thức được phóng thích khỏi những vận động duy lý và khách quan. Ở trường hợp sau, người nghệ sỹ có thể làm việc bằng chiêm nghiệm, như Mondrian, để tìm ra các quy luật tương đương và quan hệ hài hòa của mình, và như Malevich tìm thấy hình vuông đại diện cho cảm xúc về trừu tượng của ông; hoặc họ có thể lao mình vào một dạng hành động đầy hứng khởi và nhờ đó mà khám phá ra cái Hình của tác phẩm, như Pollock và các họa sỹ biểu hiện trừu tượng đã làm. (Đây là dạng sáng tạo xuất thần chúng ta đã bàn đến khi mô tả sinh lực của bức tượng nhỏ Ai Cập tiền sử ở Chương II. Như Shelley đã viết trong *Defence of Poetry* (Bảo vệ thi ca), “một bức tượng hoặc bức tranh lớn mọc ra...”, có hàm ý về sự tương tác liên tục giữa khai thị và Hình khi tác phẩm dần hình thành.)

TRONG CƠN CẢM HỨNG

Tất cả mọi hành động sáng tạo có cảm hứng đều có một điểm chung, đó là sự thay đổi trong cảm giác của người nghệ sỹ về thời gian. Cho phép tôi chỉ nhắc qua như vậy ở đây, vì hai chương VII và VIII sẽ hầu như chỉ bàn đến vấn đề thời gian trong tâm thức của người nghệ sỹ. Trong cơn mê hoặc của cảm hứng, người nghệ sỹ thường mất ý thức về thời gian. Họ hoàn toàn lạc vào công việc. Hiện tượng toàn tâm toàn ý này đôi khi được gọi là “say đắm” hoặc “say máu”. Nói người nghệ sỹ đang “say máu sáng tác” cũng là nói người ấy đang đầy cảm hứng. Thế không có nghĩa là người ấy đang có những hành vi hoang đại hoặc liều lĩnh, mà là đang toàn tâm toàn ý cao độ với công việc của mình – đến mức mà, như lời Malevich, “... những nét viền của ngoại giới cứ mờ dần.” Trong tình trạng ngoại giới mất dạng như vậy, người nghệ sỹ

chỉ còn làm theo cảm hứng của mình; hoặc, như vẫn thường nói, họ đang tiếp chuyện với một nàng thơ hoặc ma quỷ, những nhân vật có thể nói rộng tri kiến của họ theo kích cỡ của cảm hứng. Đó là một tình trạng cho phép người nghệ sỹ có được cảm giác hưng phấn, một cảm giác thỏa mãn và uy lực phi thường. Khi không được nàng thơ thăm viếng, người nghệ sỹ chân chính thấy công việc của mình là một gánh nặng và đau khổ trong một cảm giác bất mãn và bức xúc mơ hồ. Giáo sư Clements viết:

Croce cảm thấy Michelangelo nhận được những hưng phấn mãnh liệt từ sự thăm viếng của một nàng thơ hoặc ma quỷ... Croce nói thêm rằng hưng phấn ấy không xa lạ gì với Michelangelo, người đã sáng tạo “từ những đêm dài không ngừng nghỉ, từ những trầm tư, mộng mị và mê đắm của mình...” Đúng, Michelangelo đã từng công nhận rằng nếu không theo đuổi mỹ thuật, ông đã không thể luôn luôn “say mê đến như vậy”.²¹

Michelangelo không phải là một ngoại lệ trong chuyện này. Đọc những trang viết của nghệ sỹ và những người viết tiểu sử của họ, chúng ta phải công nhận rằng những trải nghiệm ấy là chung nhất ở những người có thiên tài, dù nguồn cảm hứng của họ là gì đi nữa.

Có một niềm tin được lan truyền rộng khắp rằng cảm hứng giải thoát người nghệ sỹ khỏi việc sử dụng lý trí và những đòi hỏi của tinh thần cân nhắc. Điều này có thể đúng với nhiều người, nhưng cũng có vẻ không đúng với nhiều người khác. Ví dụ như Eugène Delacroix, hứng khởi vẽ bức tranh lớn *Massacre at Chios* (Cuộc thảm sát Chios) do những cảm xúc mãnh liệt về sự kiện vừa xảy ra lúc ấy. Với ông, cái khai thị ban đầu không hề mất đi khi tác phẩm dần hình thành. Mặc dù cường độ say mê của những thôi thúc đầu tiên vẫn còn đó, việc xây dựng tác phẩm bản thân nó đòi hỏi phải có chỉnh sửa khi thực hiện. Ông liên tục xem xét; hôm nay vẽ lại phần nền, ngày mai vẽ lại một

²¹ R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art* (Lý thuyết nghệ thuật của Michelangelo), trang 44-45.

nhân vật, cho đến lúc bức tranh thành “như thế mới phải” và ông biết thế mới là xong: đó là trường hợp cảm hứng cao độ thống nhất với trí tuệ thẩm mỹ có vai trò kiểm soát. Người xem bức tranh lớn ấy không thể thấy bằng chứng của nỗi khắc khoải tinh thần mà Delacroix phải chịu đựng khi cố gắng đạt đến một cân bằng như vậy. Màu sắc, hình vẽ và bố cục đã diễn đạt hoàn hảo những cảm xúc bùng sáng của tác giả, mà vẫn được thực hiện tuyệt vời về mặt tạo hình, đến mức ta không biết được cuộc vật lộn của Delacroix khi vẽ bức tranh. Năng lực tạo hiệu quả thống nhất như thế mà vẫn duy trì được cảm hứng trong một giai đoạn dài là một dấu hiệu nữa của thiên tài. Mặt khác, có những người lại không biết đến một cuộc vật lộn như vậy, những người làm việc một cách phi tự thúc khi có cảm hứng. Trong Chương IV ta đã dẫn lời Mark Rothko rằng với họa sỹ, bức tranh là “một phát ngộ, một giải pháp bất ngờ vô tiền khoáng hậu...” Tuyên bố ấy khẳng định rằng Rothko không bận tâm một cách có ý thức về các vấn đề thẩm mỹ hoặc kỹ thuật. Ngược lại (dù ta biết rằng những vấn đề này đều tồn tại trong quá trình sáng tác nghệ thuật nói chung), chắc hẳn chúng đều được giải quyết một cách trực giác hoặc vô thức đến mức người nghệ sỹ không hề biết đến những quyết định mà họ đã có khi xây dựng tác phẩm. Do vậy, mặc dù tất cả nghệ sỹ chân chính đều nhiều lúc có trải nghiệm cảm hứng, ta thấy rằng đến khi diễn đạt cái tri kiến được nâng cao ấy, họ có thể khác nhau về mức độ kiểm soát của ý thức.

TIẾP CẬN VÔ THỨC

Có lẽ đến đây bạn đọc nhận ra rằng cuộc bàn luận này phần nào chỉ là mở rộng thêm lý thuyết của chúng ta về cái “kho chứa những nguồn lực vô thức” ở Chương IV. Ta đã có một manh mối từ đoạn trích lời Paul Klee trong đó ông nhắc đến “những yếu tố của quá trình sáng tạo diễn ra trong tiềm thức khi tác phẩm đang hình thành.”²² Có thể cảm hứng, theo cách nào đấy, có kết nối với các nguồn lực vô thức này.

²² Từ “tiềm thức” ở đây không cùng nghĩa như “vô thức” trong tâm lý học lâm sàng hoặc lý thuyết. Nó chỉ một vùng sâu hơn của tâm thức chứ không phải các quá trình tự trị hoàn toàn vô thức. Nhưng một nghiên cứu về triết học nghệ thuật của Klee lại cho thấy ông quan tâm đến các quá trình vô thức thực sự, và tôi nghĩ chúng ta có thể cho rằng ông dùng từ này với nghĩa ấy.

Một lần nữa, ta lại cần để ý đến những khác biệt nổi bật giữa các phương diện duy lý-diễn dịch của tâm thức và những ấn tượng nội giới có thể không mời mà đến khiến ý nghĩ và cảm xúc trỗi dậy. Khi Mondrian nói về trực giác trở thành có ý thức hơn, bản năng thành thuần khiết hơn, và cả hai đều kết nối với ý nghĩ thuần túy, là ông cũng đang mô tả một mô thức tri kiến thuần khiết, bởi nó không lệ thuộc các yếu tố thực chứng. Cảm hứng lôi kéo người nghệ sỹ vào một loại tri kiến luôn có vẻ lẫn khuất bên ngoài tầm với của tâm thức thông thường. Trong tất cả các ví dụ đã có, ta thấy rằng tâm thức duy lý tìm kiếm nhân quả phải nới lỏng sức kiểm tỏa của nó thì ta mới lắng nghe được cái mà Delacroix gọi là “thế giới nhỏ bé con người vẫn mang theo bên trong mình...”

Cái thế giới nhỏ bé ấy, theo cảm nhận của tôi, chính là nguồn nuôi dưỡng phẩm chất khôn cưỡng và hớp hồn của những thời khắc khai thị và cảm hứng. Chúng ta đã bàn nhiều về chuyện người nghệ sỹ đối diện với chính mình như thế nào ở những thời khắc ấy khi trải nghiệm những thang độ mới của tâm thức cường độ cao. Bởi họ tham dự với toàn bộ con người mình, trong lúc vẫn chiêm nghiệm bản ngã mới với một khoái cảm riêng biệt. Chính niềm vui được trọn vẹn bản ngã ấy đã ban cho nghệ thuật, kết quả của những thời khắc ấy, cái phẩm chất nâng cao cuộc sống của nó. Không ai biết rõ hơn nhà thơ Coleridge về ý nghĩa của hiện tượng tự khám phá hoặc tự nhận diện này. Walter Pater, trong tiểu luận của mình về Coleridge, đã trích dẫn một ghi chú của nhà thơ giúp khẳng định thêm những ý tưởng của chúng ta trong chương này:

Khi nhìn mọi vật trong thiên nhiên... như vầng trăng xa đang lúc mờ lúc tỏ qua kính cửa sổ đọng sương kia, dường như thực ra là tôi đang tìm kiếm, như bị nó đòi hỏi, một ngôn ngữ biểu tượng cho *cái gì đó đã và sẽ tồn tại mãi bên trong mình*, chứ không phải đang quan sát cái gì mới mẻ cả. Thậm chí nếu chỉ là quan sát thế thôi, thì tôi vẫn luôn có một cảm giác mơ hồ, như thể cái hiện tượng mới mẻ ấy là một thức tỉnh le lói của

một sự thật đã bị lãng quên hoặc che giấu về bản chất nội tâm của mình.

Tôi sẽ phải khép lại chương này với một trích dẫn từ công trình khảo sát lịch sử về vô thức của Lancelot Whyte. Mặc dù không chính thức mô tả cảm hứng, đoạn viết này khẳng định sự tồn tại của một mối liên kết giữa các quá trình tâm thần vô thức và thời khắc khai thị của người nghệ sỹ:

...nhà giải phẫu học, cây bút tiểu luận và thi sỹ người Mỹ Oliver Wendell Holmes, lúc ấy đang đọc một bài nghiên cứu cho cử tọa Hội Phi Beta Kappa tại Đại học Harvard về đề tài “Những cơ chế tư duy và đạo đức”, trong đó có đoạn viết tuyệt vời dưới đây:

“Càng khảo sát cơ chế vận hành của tư duy, chúng ta càng thấy rằng cái hành động tự động và vô thức của tâm trí thâm nhập tràn lan vào mọi quá trình của nó. Các ý tưởng rõ ràng của chúng ta là những bậc đá, nhưng đi từ bậc này đến bậc kia như thế nào, thì chúng ta không biết. Một cái gì đó mang chúng ta đi; chúng ta không tự bước. Một tinh thần sáng tạo và chỉ bảo ở cùng chúng ta, mà không phải của chúng ta, được nhận ra ở mọi nơi trong đời thực và cả trong đời kể lại. Nó là Zeus người đã châm lửa giận của Achilles; nó là nàng thơ của Homer; là vị bán thần của Socrates... Nó nặn ra những hình đã choán hết linh hồn của Michelangelo khi ông nhìn thấy thân thể của những người khổng lồ trong các khối đá hoa cương còn chưa đục đẽo... Nó đến với chúng ta thì chỉ như một giọng nói sẽ được nghe thấy; nó bảo chúng ta những điều chúng ta phải tin; nó đặt câu cho chúng ta nói; nó cho chúng ta mượn một lóe sáng bất thần của ý nghĩa hoặc hùng biện... đặng cho chúng ta phải kinh ngạc về chính mình, hoặc chắc chắn phải

về chính mình, mà là về đáng viếng thăm thần thánh
ấy, người đã chọn não bộ chúng ta làm nơi cư ngụ, và
khoác cho tư duy trần trụi của chúng ta sắc tím của
ngôi vị chúa tể ngôn ngữ và thi ca.”

Ngôn từ đầy thi tứ, nhưng không thể nhầm lẫn gì về cái hàm ý rằng
chính cuộc sống vô thức của bản tâm đã là nguồn thông thái cho
những lời hùng biện của chúng ta, và chấp cánh cho trí tưởng tượng
của chúng ta.

VI

BIẾN HÌNH

Mấy năm trước đây một phòng tranh lớn ở London có làm một triển lãm khá đầy đủ các tranh vẽ chì và sơn dầu của Vincent van Gogh. Mùa hè ấy rất nóng nực và tôi vẫn nhớ phải xếp hàng rất dài để vào xem. Bên trong, có một bức thu hút đặc biệt nhiều người đứng xem.



Hình 6-1 Vincent van Gogh (1853 – 1890), *Road with Cypresses* (Con đường có cây bách), 1890. Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo

Đó là bức sơn dầu vẽ một cây bách trên con đường đến Auvers, in lại trong Hình 6-1. Ít lâu sau, tôi có dịp ở Arles vùng nam nước Pháp, một thị trấn xây từ thời La Mã, nơi van Gogh đã vẽ nhiều phong cảnh; và một buổi sáng tôi bỗng muốn xem cây bách thật đã gợi hứng cho nhà danh họa. Người ta chỉ tôi đến chỗ người thủ thư địa phương, rồi đến chỗ ông giám tuyển các đền đài cổ đại... khi tôi đứng trước “cây bách van Gogh” thì đã 4 giờ chiều. Hình 6-2 là tôi chụp cái cây bách ấy. Cái cây lừng lững, vững chắc, hình khối dày đặc, và lúc ấy tôi mới thấy bức tranh vẽ nó trông lỏng lẻo mong manh và bệt gí như thế nào. Tôi đã thấy lạ tại sao hàng nghìn người lại chịu xếp hàng vào xem bức tranh ấy mà lại không đến Arles mà xem cái cây sừng sững có thật này. Và một câu hỏi bỗng nảy ra “Cái nào thật hơn, cái cây giữa cánh đồng này hay cái cây trong bức tranh đang triển lãm?” Bởi rõ ràng chẳng có ai xếp hàng xem cái cây ngoài cánh đồng này.

Tôi phải công nhận rằng cái cây ngoài ruộng mì vừa gặt kia là một thất vọng. Nó hoàn toàn không có cái vẻ vươn trời máu lửa hoặc màu sắc xáo động như thấy trong bức tranh của van Gogh. Nó lừng lững vững chắc thật nhưng vẫn chỉ là một cái cây, trong khi bức tranh



Hình 6-2 Cây bách ở Arles

vừa là cái cây ấy lại vừa là một cái gì đó khác. Rõ ràng là “cái gì đó khác” ấy đã thu hút những đoàn người nối đuôi nhau vào tìm hiểu bức tranh, chứ không đến công ty du lịch mua vé đi Arles. Một lần nữa tôi lại nhận ra nghệ thuật đã lừa dối mình. Nó đã cho tôi hình ảnh một cây bách không có thật – hay đúng hơn là một cây bách đã bị biến hình. Đã không biết bao nhiêu lần tôi vỡ lẽ như vậy về sức lôi cuốn mạnh mẽ của sự biến hình trong nghệ thuật.

Nghệ thuật trình bày cái thế giới đã biến hình. Chúng ta thực sự không cần viết về điều này; tất cả các hình minh họa trong sách này đã đủ cho thấy cái Hình của nghệ thuật khác cái Hình của tự nhiên như thế nào. Giờ đây, theo một tiêu chí phê bình đã thành phổ biến, thì khi nghệ thuật cố sao chép một mẫu tự nhiên, cho dù điều luyện đến mấy, thì lại không còn là nghệ thuật. Từ một quan điểm phê bình bao quát và có suy xét hơn, chúng ta có thể thấy rằng các tác phẩm lớn trong quá khứ, được chính tác giả của chúng coi là vẽ các mẫu tự nhiên, đều không phải đơn thuần là những sao chép trung thành. Như tranh của các họa sỹ Ấn tượng Pháp chẳng hạn, đều có ý định trực tiếp ghi lại những cảm xúc thị giác về không gian và không khí, màu sắc và ánh sáng. Vẽ ngoài trời, ngay tại hiện cảnh, cây bút lông trở thành một nỗi dãi của con mắt. Vậy mà Claude Monet, họa sỹ Ấn tượng lớn nhất, vẫn tất yếu hòa trộn cảnh tự nhiên với tâm trạng và cảm xúc đầy thi tứ lên tranh của mình (xem Hình 9-1, một tác phẩm của Monet trong Chương IX). Không nghi ngờ gì nữa, những phương diện nghịch lý này trong tranh Monet – ý định ghi chép trung thành những ấn tượng thị giác mà thế nào lại ra một biến hình đầy chất thơ – đã khiến Paul Cézanne phải thốt lên câu nói nổi tiếng, rằng “Monet chỉ là một con mắt; nhưng, lạy Chúa tôi, một con mắt như thế chứ!”¹

Hiện tượng biến hình sáng tạo hoặc tưởng tượng vẫn là chủ đề thường trực của chúng ta; ở chương nào chúng cũng bàn đến sự biến hình nghệ thuật này diễn ra như thế nào, và tại sao. Cho nên để tập trung đặc biệt đến nó ở đây, chúng ta sẽ tổng kết và củng cố các lập luận về chủ đề này. Nhưng đến cuối chương, ta sẽ xem xét một khía

¹ Theo trích dẫn của Vollard.

cạnh mới của quá trình biến hình có vai trò trọng điểm trong việc thường thức nghệ thuật tạo hình. Đó là nội dung biểu tượng của một tác phẩm nghệ thuật, sự trỗi dậy của những hình ảnh có sức mạnh biểu tượng.

Ngay ở chương đầu tiên chúng ta đã nói rằng tác phẩm nghệ thuật là hiện thân của hai hiện thực – hiện thực vật lý của sự vật như ta nhìn thấy, và ý nghĩa bí ẩn của nó đối với người nghệ sỹ nằm ngoài hiện thực vật lý như ta nhìn thấy kia. Cần phải đặt nền móng lập luận ngay từ đầu rằng tác phẩm là đại diện của cả người nghệ sỹ lẫn ngoại vật. Chủ đề này đã được phát triển trong Chương II, sử dụng cái cầu bập bênh để chỉ ra các mức độ nhấn mạnh của hai hiện thực này trong quá trình tạo hình tác phẩm. Ta đã thấy rằng ở một đầu cầu bập bênh, tác phẩm có thể cho thấy một nhận thức rất trung thành với ngoại vật, trong khi ở đầu bên kia ngoại vật có thể lại biến mất khi người nghệ sỹ bị chi phối hoàn toàn bởi tưởng tượng của mình chứ không bởi mắt nhìn nữa. Sau đó, trong Chương về Định vị la bàn tâm thức, các hình từ 3-2 đến 3-5 được dùng để minh họa cho bốn dạng biến hình cơ bản của một ngoại vật làm mẫu sáng tác. Chúng ta hãy nhìn lại minh họa đầu tiên để bắt đầu cuộc bàn luận này.

1. Biến hình đồ họa

Con thỏ của Dürer (Hình 6-3), một bức vẽ theo tự nhiên, cho thấy một con thỏ thật có vẻ thay đổi rất ít. Vậy mà cần phải nói ngay rằng hình ảnh này vẫn là một cái gì đó hơn một tái tạo rập khuôn đúng mẫu. Bởi bản thân quá trình đồ họa đã chứa đựng một biến hình cơ bản mà không người nghệ sỹ nào có thể né tránh được. Khi tái tạo ngoại vật bằng đường nét và sắc độ (các mảng sáng hoặc tối), cái hiện thực cụ thể của con thỏ không còn nữa. Con vật sống là một khối vật chất chiếm giữ một vị trí nhất định trong một không gian chu cảnh nhất định. Nó không hiện hữu bằng các nét vẽ; trong tự nhiên không có các nét vẽ như thế.



**Hình 6-3 Albrecht Dürer (1471 – 1528).
Hare (Thỏ), 1502. Bảo tàng Albertina, Vienna**

Ngay cả lông con thỏ cũng không phải là các nét, mà là những khối có khối lượng và trọng lượng. Chính cách nhìn của chúng ta áp đặt một phân định bằng đường nét cho cái hình ta đang nhìn. Do phải bao quanh một hình khối, bề mặt của vật thể thay đổi chiều hướng trong không gian, và mắt người không thể nhìn vòng theo các góc hoặc sang hẳn mặt bên kia. Ánh sáng từ các bề mặt ở các vị trí ấy không vào được giác mạc. Do vậy, chúng ta thấy một cạnh hoặc một giới hạn của một bề mặt phẳng hoặc cong, được diễn dịch một cách đồ họa thành một đường nét khi vẽ. Cũng như thế, chúng ta thấy ranh giới rõ rệt giữa các khoảng tối sáng cũng như một đường nét – và khi vẽ nét cũng như vẽ màu, những chỗ các khoảng sáng tối gặp nhau ấy cũng tự động tạo thành một “đường nét”, mặc dù ta không thực sự vẽ cái nét ấy. Cho nên, khi vẽ, đường nét và sáng tối trở thành ẩn dụ tạo hình cho các ấn tượng thị giác của chúng ta về ngoại vật có thật, và cái hình ảnh chúng tạo ra tất yếu chỉ là một biến hình đồ họa của hiện

thực mà thôi. Biến hình đồ họa là chung nhất cho tất cả mọi hình vẽ trên mặt phẳng hai chiều.²

2. Biến hình nhận thức

Bức vẽ của Dürer còn là hiện thân của một thay đổi ở dạng cao hơn, do nhà nghệ sỹ này có một cặp mắt sắc sảo nhất trong lịch sử nghệ thuật. Ông đã thực hiện một mức độ tập trung khủng khiếp khi phân tích nhận thức của mình về ngoại vật tự nhiên. Sự kết hợp các khả năng thị giác và tinh thần đã tạo nên những ấn tượng giác quan sáng rõ và khúc chiết đến mức khi được thể hiện vào bức vẽ, nó có sức thuyết phục mạnh mẽ hơn cả sự sống thật. Trong diễn biến bình thường của các sự kiện, hầu hết chúng ta chỉ có những trải nghiệm rất chung chung khi xem xét một sự vật. Chúng ta tiếp nhận một loạt liên tục các cảm giác vờn mạc khi chớp mắt và khi chúng ta hoặc đối tượng thay đổi vị trí. Hiếm khi chúng ta nhìn hoặc để ý chăm chú đến độ tổng hợp được những ấn tượng khái quát ấy thành một hình ảnh nội tâm gắn kết và thống nhất, cho phép cái hình của sự vật được in khắc hẳn vào tâm trí với đủ mọi đặc điểm của nó. Vì vậy mà khi các nghệ sỹ như Dürer, Leonardo hoặc Courbet trình bày cho chúng ta một tuyên ngôn đồ họa từ một “cái nhìn hoàn thiện” như thế - với sự vật lúc đó đã biệt lập trong một trường không gian ảo mà lại rõ ràng của khung vải hoặc tờ giấy – chúng ta thấy cái hình ảnh ấy như thể lần đầu tiên trong đời mình nhìn thấy nó. Khi điều này xảy ra, một tác phẩm như bức *Thỏ* này đại diện cho một biến hình nhận thức của sự vật. Nó tuyên bố rằng mắt nhìn và trí tuệ của nhà nghệ sỹ đã khắc phục được tình trạng mơ hồ cố hữu của thị giác thông thường, cho ta thấy một con thỏ khúc chiết như một trải nghiệm mới mẻ. Nếu ta thấy

² Tương tự như thế, trong hình tượng ba chiều – điêu khắc và nặn tượng – việc diễn dịch một ngoại vật tự nhiên thành một bản sao thôi cũng vậy, vẫn là dùng một vật liệu khác, do vậy mà thành một biến thể tạo hình. Nhưng sau khi nói thế, ta vẫn phải công nhận rằng bức tượng chiếm ngự một không gian ba chiều và có khối lượng như vậy đại diện cho một biến hình vật lý ít hơn so với đối tác đồ họa của chúng.

bức vẽ của Dürer có vẻ thực hơn bất kỳ một con thỏ nào mình có thể đã từng nhìn thấy, thì đó là nhờ cái nhận thức sáng rõ mà nhà họa sỹ đã đạt được.

3. Biến hình cấu trúc

Đôi khi một họa sỹ hoặc điêu khắc gia sẽ đi quá cái nhận thức sáng rõ mà chúng ta vừa mô tả. Họ không bằng lòng với việc diễn tả vẻ ngoài của sự vật, mặc dù việc ấy đã bao gồm cả một suy xét về cấu trúc của nó và mức độ tập trung thị giác rất cao. Họ sẽ dùng cái khả năng nhận thức sắc sảo của mình để phát hiện một vài đặc điểm cấu trúc hình thể cơ bản của sự vật. Với tri kiến ấy, họ tự mình dựng lại cái hình của nó về mặt cấu trúc khi vẽ nó vào tranh hoặc làm tượng về nó. Dạng biến hình này thỏa mãn được những đòi hỏi nhất định của tưởng tượng sáng tạo. Ta đã thấy nhà điêu khắc Hy Lạp Praxiteles cải tạo thân thể người bằng cách chỉnh sửa các quan hệ tỷ lệ giữa các phần cấu trúc chính và thanh lọc độ chu chuyển hoặc nhịp nhàng của chúng (xem Hình 6-4). Nhưng Praxiteles sẽ không thể đạt được những chỉnh sửa tinh tế ấy nếu ông không hiểu biết tường tận về giải phẫu cơ thể người. Như ta đã quan sát thấy, hiệu quả biến hình của Praxiteles là kết quả của một quá trình thiết lập trật tự, tạo dựng một vẻ duyên dáng hoặc hài hòa tạo hình của bức tượng mà hình thể người thật không thể có được. Như vậy, nhà điêu khắc Hy Lạp đã thỏa mãn được một nhu cầu thẩm mỹ về một sự “đúng đắn” hoặc hoàn hảo thị giác bất rĩ sâu xa trong nhu cầu về trật tự thế giới và chảy qua nghệ thuật dưới nhiều cải trang khác nhau. Các nhà nhân loại học đã phát hiện rằng cả người nguyên thủy cũng tìm kiếm một dạng gắn kết hình thức riêng của mình trong tạo tác nghệ thuật nhằm phục vụ nghi lễ và ma thuật; nếu những hình tượng ấy được chế tác và có cấu trúc thật tốt, họ tin rằng chúng sẽ linh thiêng. Sự tìm kiếm một gắn kết về cấu trúc tạo hình đặc biệt này chảy xuyên suốt qua nhiều phong cách và thời kỳ khác nhau. Hình như con người tìm cách dùng nghệ thuật để thiết lập một thuần khiết và trường tồn về cấu trúc có tính tuyệt đối hơn; vì thế mà có cái trật tự mà con người áp đặt



Hình 6-4 Praxiteles.
Aphrodite of Knidos (Vệ nữ
thành Knidos), khoảng
350 trước Công nguyên

lên dòng chảy của các ấn tượng đủ mọi mặt mà họ tiếp nhận khi đối chất với ngoại giới trong cuộc sống hằng ngày.

Những hình tượng như vậy đại diện cho một biến hình về cấu trúc của thế giới hiện tượng học. Ở mức cực đoan, nó tiết lộ một lệ thuộc vào sự thuần khiết cốt lõi của các hình kỷ hà. Ta thấy điều này trong Hình 6-5, một tác phẩm của Constantin Brâncuși. Bức tượng này chỉ bao gồm ba hình trụ như bộ phận máy móc được đánh bóng kỹ lưỡng. Nó đại diện cho đoạn thân trên của người, nơi vùng xương chậu và thắt lưng của thân nối với nhau trong một đan xen phức tạp



Hình 6-5 Constantin Brâncuși (1876 – 1957).
Torso of a Young Man (Bán thân một thanh niên), 1924.
 Bộ sưu tập của Joseph H. Hirshhorn, New York

của nhiều hình. Ai đã học vẽ mẫu người chắc đều thấy khó nhất là thể hiện được sự chu chuyển tinh tế của các bộ phận này. Nhưng Brâncuși đã bỏ qua mọi vấn đề sinh hình học phải xử lý, để có được cái đơn giản kỷ hà học của hình. Ông đã cấu trúc lại cơ thể để tạo ra một khối đơn giản hình trụ vừa có cái sáng rõ và thống nhất về thị giác và đồng



Hình 6-6 Mặt nạ khiêu vũ châu Phi, Ivory Coast. Bảo tàng Lịch sử Tự nhiên, New York

thời vẫn truyền đạt được thi tứ của tuổi trẻ hào hùng trong tất cả vẻ đẹp mảnh mai của nó. Tấm mặt nạ khiêu vũ Phi châu trong Hình 6-6 cũng cho thấy một biến hình tương tự từ sự phức tạp tự nhiên của gương mặt thành một hình ô van của những dạng kỳ hà hơn. Trong ví dụ truyền thống về nghệ thuật nguyên thủy này, tấm mặt nạ đã hoàn toàn vô nhân xưng, trở thành một thiết kế các hình khối thuần túy. Cách biến dạng cấu trúc của một đầu người như thế này không có nhiều điểm chung với dạng biến hình “lập thể” mà ta thấy ở bức tượng *Đầu đàn bà* của Picasso trong Hình 6-7. Ở đây, sự tái tạo hình thể lại phóng đại và làm phức tạp thêm chi tiết của diện phẳng và lối lõm, nhấn mạnh những thúc ép của xương sọ lên da đầu. Cấu trúc gương mặt mới này làm méo mó và phức tạp thêm cái “phong cảnh” tương đối dịu dàng của bộ mặt tự nhiên, biến nó thành những rặng núi và thung lũng lờ mờ chớm. Tuy thế, nó vẫn cho ta thấy đó là một cách thể



Hình 6-7 Pablo Picasso (1881 – 1973), *Woman's Head* (Đầu đàn bà), 1909, đồng, cao 30 cm

hiện tích cực những động lực cấu trúc của cái đầu thông qua cách xử lý thậm xưng các diện phẳng và cong. Cũng không mất mấy công để có thể đẩy cái đầu này của Picasso thành một hình hoàn toàn kỷ hà. Các diện phẳng sẽ thành các tam giác, hình vuông hoặc đa diện – các diện cong thành ô van hoặc hình tròn. Nhưng Picasso đã giữ được một khoảng cách dễ chịu giữa kỷ hà hóa hoàn toàn và tạo hình hữu cơ, cùng một khoảng cách mà ta có thể thấy giữa cái thuần khiết cực đoan hình trụ của Brancusi và sự biến thể hữu cơ hơn của những hình ô van đã tạo nên tấm mặt nạ châu Phi. Khi so sánh tấm mặt nạ châu Phi và cái đầu của Picasso, ta cũng vỡ lẽ thêm về việc mình có phản ứng với hai hình được cấu trúc khác nhau này như thế nào. Chắc ta sẽ thấy những khối phồng trợn nhẵn của các mảng hình ô van và trụ tròn như có nhục cảm và mời chào như thế nào – chúng muốn ta phải động chạm sờ mó và cảm thấy mượt mà ra làm sao. Ngược lại, những diện và góc cạnh sắc nhọn lại kích thích một tâm trạng kịch tính, chúng đều phi xúc giác, khắc khổ và ngăn cấm. (Khi tâm trạng và cảm xúc có thể bị đánh thức theo kiểu này, ta biết rằng tác phẩm đã có sức “biểu hiện”. Ta sẽ bàn đến dạng biến hình biểu hiện ở phần sau chương này.)

Về biến hình cấu trúc, ta nghĩ ngay đến mấy họa sỹ thế kỷ 20. Trong bức phác thảo của Paul Cézanne (Hình 6-8), ta thấy chi tiết bị loại bỏ để thành những mảng hình cô đọng đơn giản. Một cái cây chẳng hạn, trở thành một khối các mảng đơn giản không thấy từng cái lá nào. Đất đá, nhà cửa, núi đồi cũng đều mang những hình cơ bản đơn giản, có khuynh hướng kỷ hà. Cézanne vẫn nói ý định của ông là diễn đạt những cảm xúc thị giác về thế giới của mình bằng những hình ảnh trong đó không có những ấn tượng nhất thời và mơ hồ. Hình ảnh thấy bằng hai mắt nhìn có một lẫn lộn cố hữu; bởi lẽ khi chúng lấy nét vào một cảnh, mọi thứ nằm trong tầm lấy nét ấy sẽ tương đối rõ, những thứ bên ngoài thì không. Cho nên chúng ta phải quay đầu để có thể nhìn rõ những gì ở bên trái bên phải, cũng như ở trên và ở dưới, tiếp nhận một bộ dữ liệu thị giác mới. Khi nhìn khắp một vùng rộng như vậy, chúng ta trải nghiệm quang cảnh đó như một loạt các ấn tượng thị giác. Cách nhìn theo từng loạt ấn tượng này có cái lẫn



Hình 6-8 Paul Cézanne (1839 – 1906). *Landscape Near L'Estaque* (Phong cảnh gần L'Estaque), **màu nước, 1882 – 85.** Zürich, Kunsthaus

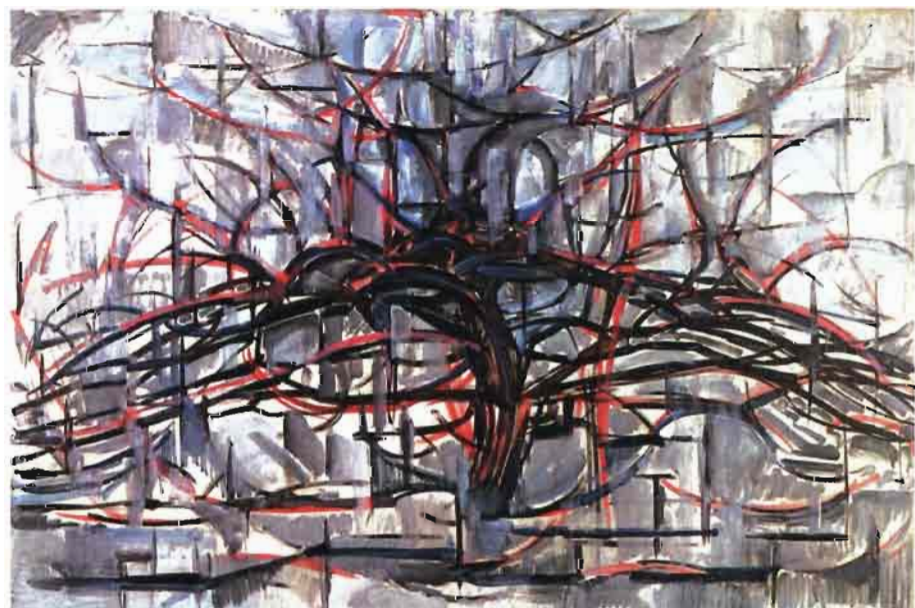
lộn cổ hữu, kiểu như kính vạn hoa. Ước muốn của Cézanne là loại bỏ cách nhìn đó. Khi vẽ, ông tìm cách rút tia mọi sự vật về hình dạng cốt lõi của chúng – sau khi đã phân tích kỹ lưỡng – và tập trung chú ý vào những đối tượng nằm trong vùng lấy nét để đưa chúng vào tranh. Nhưng Cézanne còn đi xa hơn nữa để cấu trúc những nhận thức của mình. Ông xử lý các vùng không gian cũng quả quyết như các hình ngoại vật – thành những vùng được định hình bởi vị trí và không gian nổi dài của ngoại vật. Kết quả là một hình ảnh trong đó hình và không gian đan xen nhau trong một quan hệ gần như đông cứng. Và chúng ta buộc phải nhận ra rằng trong cuộc sống, nhận thức của chúng ta về những khoảng không giữa các vật là rất trọng yếu nếu chúng ta muốn nhận thức được chính những vật ấy – rằng chúng ta phân định được hình của một vật là bởi vì không gian chung quanh nó có hình hỗ trợ của một ma trận.³ Vì thế, tranh vẽ của Cézanne trở thành một kiến

³ Một số vấn đề về nhận thức không gian sẽ được bàn đến đầy đủ hơn ở Chương VIII.

trúc không gian, hình, và màu. Chúng đại diện cho một cuộc thiết lập lại thiên nhiên về cấu trúc, có cảm hứng từ nhu cầu tìm hiểu và xác định ngoại giới trong một hình hài cụ thể vững chắc hơn cái hiển hiện từ hàng loạt những ấn tượng thị giác.

Năm 1911, họa sỹ Hà Lan Piet Mondrian vẽ một loạt tranh về một cái cây duy nhất. Những bức vẽ này chuyển dần từ tự nhiên sang trừu tượng, vì họa sỹ cứ loại bỏ dần mọi chi tiết rườm rà một cách không thương tiếc cho đến lúc lộ ra được cái cốt giá cơ bản. Trong Hình 6-9 ta thấy Mondrian, cũng như Cézanne trước đó, đã xử lý phần không gian vây quanh cấu trúc đường nét của cái cây như một phần của cái cây luôn – một không-gian-cây.⁴ Ông cho phép một số vùng được lùi vào không gian nền, một số khác lại tiến ra bình diện của chính cái cây. Chúng ta lại thấy thiên nhiên được biến hình trong bức tranh này thành một kiến trúc của hình và không gian. Trào lưu

Hình 6-9 Piet Mondrian (1872 – 1944). *Tree (Cây)*. Sơn dầu. Trong bộ sưu tập Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York



⁴ Sự vận động đến trừu tượng của Mondrian sẽ được bàn đến trong Chương XI, và một vài bức tranh vẽ cây này sẽ được dùng để minh họa ở đó.

Lập thể có từ thập niên đầu tiên của thế kỷ 20 cũng đã thử nghiệm việc tái cấu trúc vẻ ngoài của sự vật. Những họa sỹ Lập thể lại có thái độ khác trong cách nhìn ngoại vật, họ không chịu nhìn từ một vị trí duy nhất. Hình như việc họ nhìn một ngoại vật từ càng nhiều vị trí càng tốt như thế – từ trước, sau, bên cạnh, từ dưới lên trên xuống, rồi từ trong nhìn ra, vân vân – cũng chả có lý do gì. Tất nhiên, cái vật được vẽ vào tranh như vậy cũng không dễ nhận ra. Chúng ta vẫn quen với cách nhìn một vật từ một vị trí và ở một thời điểm. Nhận thức tự nhiên không cho ta thấy bốn năm phương diện cùng một lúc bao giờ. Trong hệ thống Lập thể, một khi họa sỹ đã nhìn được nhiều phương diện khác nhau của ngoại vật, họ tha hồ tùy thích cấu trúc lại chúng. Họ không còn bị ràng buộc bởi các vẻ ngoài tự nhiên nữa, vì lúc ấy, ngoài cái phương diện mà họ thấy từ một điểm nhìn duy nhất, họ có thể thêm vào tranh *những gì họ biết* về đối tượng chủ đề. Hình 6-10 cho thấy cái tự do tạo hình mới có được theo cách ấy. Georges Braque



Hình 6-10 Georges Braque (1882 – 1963). *Musical Forms* (Các hình âm nhạc), 1913. Sơn dầu, bút chì và than trên vải. Bảo tàng Nghệ thuật Philadelphia: Bộ sưu tập Louise và Walter Arensberg

cấu trúc lại mẫu vẽ, và cả trường không gian của nó, để có được một bức tranh hùng biện về hình theo trực giác của ông. Cũng không khó nhận ra rằng phái Lập thể đại diện cho một cực đoan trong biến hình cấu trúc của thế giới vật chất, cho phép người nghệ sỹ dễ dàng đến với trừu tượng hoàn toàn.

4. Biến hình Biểu hiện

Giờ ta sẽ đến một dạng biến hình đã có mặt thường trực trong lịch sử nghệ thuật, và được khai thác triệt để nhất trong hai thế kỷ 19 và 20 tại châu Âu. Đó là *biến hình biểu hiện*. Nhưng tôi phải nói rõ rằng hai từ “biểu hiện” ở đây được dùng với những hàm ý rộng rãi nhất; nó không phải chỉ có nghĩa như trong trào lưu Biểu hiện nổi tiếng của thế kỷ 20, mà như một thái độ sáng tạo đã thấy trong nghệ thuật Nguyên thủy, nghệ thuật Etruscan, nghệ thuật Trung cổ, nghệ thuật Baroque, nghệ thuật Lãng mạn, vãn vãn. Nó có thể dùng để chỉ sự diễn đạt trải nghiệm cảm xúc nói chung.

Chúng ta đã luôn nói về vai trò của cảm xúc trong đời nghệ sỹ, và đã gợi ý trong Chương III rằng có nhiều mức độ cảm xúc ngũ quan và trực giác tồn tại trong mọi hành động sáng tạo – rằng mọi nghệ thuật đều là hiện thân của cảm xúc cao độ riêng biệt trong cuộc sống một con người. Ở đây chúng ta sẽ quan tâm đến những tác phẩm có một tỷ lệ cảm xúc “chất chứa” đến mức làm rung động rõ rệt cảm xúc của người xem. Ví dụ, hầu hết chúng ta chắc đều đồng ý rằng bức tượng Ai Cập quen thuộc (Hình 6-11) là hiện thân của một hiệu thể tình cảm cao đến mức có nhiều người sẽ thấy gần như cuồng loạn.

Ngược lại, những hiện tượng biến hình nhận thức và cấu trúc mà ta vừa bàn luận lại có vẻ rất lý trí. Giờ thì bạn đọc chắc đã biết rằng tôi không có ý gây mâu thuẫn giữa lý trí và cảm giác, hoặc giữa cảm xúc với trực giác, mà muốn gợi ý về sự toàn vẹn của tâm thức trong tất cả vị trí la bàn của nó. Tuy nhiên, trong phạm vi nghệ thuật tạo hình, tôi nghĩ Herbert Read đã đúng khi tin rằng trực giác và cảm xúc chủ không phải tư duy lý trí là động cơ khởi thủy của sáng tạo nghệ thuật – còn nghệ thuật duy lý cao độ là một dung sai về sau này, một di sản Hy Lạp cho nền văn minh Tây phương. Viết về năm 2.000 trước Công nguyên,



Hình 6-11 Tượng nhỏ hình người (Ai Cập, thời tiền phong kiến), cao 30 cm. Ảnh của Ban quản trị Bảo tàng Anh quốc, London

một nhà tiểu luận Ai Cập có đề cập đến mong muốn diễn đạt bằng thân thể mình những cảm xúc không có lời nào diễn đạt được. Trong thế kỷ 20, họa sỹ Đức Emil Nolde đã viết như sau:

Người nghệ sỹ biết cái thời điểm ấy, biết cái thôi thúc dò tìm sâu thẳm, không ngừng nghỉ và không mệt mỏi. Thời điểm ấy là một lóe sáng; còn cái thôi thúc không ngừng nghỉ là lửa thiêu vĩnh cửu.⁵

Định nghĩa đầu tiên của chúng ta về yếu tố biểu hiện trong nghệ thuật là “sự diễn đạt trải nghiệm cảm xúc”. Giờ thì ta cần phải nói rằng cảm xúc và cảm giác không phải là hoàn toàn như nhau. Chúng ta thường nghĩ về cảm xúc như những thao thiết tích cực hoặc tiêu cực dâng lên trên cơ sở ngày này qua ngày khác, giờ này qua giờ khác, hoặc phút này qua phút khác, theo tuần tự của nhiều sự kiện. Tuy nhiên, cảm giác

⁵ Werner Haftmann, *Emile Nolde: Unpainted Pictures* (Emile Nolde: Những bức tranh không vẽ) (New York: Praeger, 1965) trang 37.

lại là một thái độ thường trực đối với những phương diện của cuộc sống luôn ở bên ta – những trải nghiệm đã trở thành một phẩm chất rõ ràng trong tâm thức, biệt lập với dòng chảy chung của các ấn tượng hàng ngày hoặc hàng giờ. Khi cuộc sống tiếp diễn, ta nhận ra rằng cảm giác của mình đã phát triển từ phản xạ cảm xúc ngẫu nhiên; rằng chúng đại diện cho một phương tiện có tổ chức hơn, ổn định hơn và đáng tin hơn để đánh giá hoặc thưởng thức phẩm chất của một trải nghiệm. Trong bức màu nước nhỏ (Hình 6-12), Emil Nolde truyền đạt được nhiều hơn cái lóe sáng của một phản xạ cảm xúc. Tôi cảm thấy ông động đến chúng ta sâu sắc và lâu dài hơn, đánh thức những cảm giác liên quan đến những giá trị chúng ta vẫn gán cho cuộc nhân sinh. Ta có thể nói gì khi đứng trước một bức tranh như thế này? Chẳng phải là ta đã ghen lời vì hình ảnh ấy biểu hiện bao nhiêu tình cảm, những thứ mà lời nói không đủ sức diễn đạt? Và nhận ra chỉ những sáng tối kia đặt cạnh nhau như thế cũng thành một diễn đạt cảm giác, có sức làm sống dậy nỗi buồn, lòng hoài tiếc, thao thiết dịu dàng, khát khao thầm kín... Nhưng Nolde cũng không chỉ diễn đạt bằng sáng tối,



Hình 6-12 Emil
Nolde (1867 – 1956)
The Strange Lady (Quý
bà lạ mặt). **Màu nước.**
Stiftung Seebull Ada
und Emil Nolde

ông còn tạo tâm trạng bằng cách biến đổi các tỷ lệ tự nhiên của hình người. Mặt và đầu của nhân vật chính được vẽ quá khổ so với phần thân, khiến ta phải chú ý đến gương mặt, nơi biểu cảm rõ nhất. Hai vòng tròn lớn sẫm tối của đôi mắt thật thâm trầm, mà nói là vô cảm cũng được; cái miệng hơi xệch xoạc. Nolde muốn gợi ý qua cách tạo hình ấy rằng gương mặt đã có thời trẻ đẹp này giờ đây đang u ám và thất vọng. Ông đã loại bỏ chi tiết trong hình người, trình bày họ như những mảng hình sáng tối đơn giản đặt cạnh nhau. Kết quả lỏng lẻo và mơ hồ về hình ấy có tác dụng diễn đạt chứ không mô tả, tạo tâm trạng và bí ẩn cho bức tranh. Nhờ vậy mà tác phẩm toát lên hương vị đau buồn của nỗi lao khổ và thương khó của nhân sinh.

Chúng ta vẫn luôn nhấn mạnh rằng hình và cảm giác có quan hệ khăng khít với nhau, rằng yếu tố biểu hiện là một thuộc tính thường tồn của nghệ thuật. Ta hãy xem một vài ví dụ cực đoan của biến hình biểu hiện. Trước cả bức tượng nhỏ Ai Cập tiền sử, có lẽ tới 20.000 năm, là bức tượng vẫn được gọi là *Vệ nữ Willendorf* (Hình 6-13), có thể cầm lọt trong lòng bàn tay. Dù cho rằng phụ nữ thời xa xưa ấy



Hình 6-13 *Venus of Willendorf* (Vệ nữ Willendorf), khoảng 15.000 năm trước Công nguyên. Đá, cao 11 cm. Nguyên bản lưu giữ tại khu Tiền sử của Bảo tàng Lịch sử Tự nhiên, Vienna, Áo

có thể nảy nở như vậy, ta vẫn phải công nhận rằng bức tượng này đã cường điệu quá cỡ các bộ phận có chức năng tính dục và làm mẹ của phụ nữ. Chúng ta khó lòng biết được người xưa có thái độ thế nào đối với sự phồn thực và sinh nở của con người. Với tỷ lệ tử vong trẻ sơ sinh cao và tuổi thọ người lớn thấp thời ấy, duy trì nòi giống phụ thuộc vào việc đẻ nhiều, nhanh và ổn thỏa. Chắc hẳn người ta mong ước và chờ đợi phụ nữ phải rất nảy nở và mắn đẻ. Vì vậy mà ta thấy các nhà điêu khắc xa xưa này không bao giờ làm tượng những cá thể người đẹp, mặc dù cũng có những bức như *Vệ nữ Lespugue*, hình khối cân đối và mượt mà hơn. Họ bị ám ảnh về người đàn bà như cội nguồn của sự sống, một bình chứa căng phồng sẽ phải qua trải nghiệm sinh nở khủng khiếp để sản sinh thế hệ trẻ. Chúng ta sẽ bàn đến niềm tin ở ma thuật có thể đã tham gia vào quá trình làm ra những tác phẩm này ở Chương X; còn ở đây, tôi chỉ muốn cho thấy những cảm giác mạnh mẽ về tính dục và các phương diện sinh học của nữ tính đã được biểu hiện như thế nào trong những khối tượng căng phồng và mời chào được ve vuốt kia. Theo tôi, những cảm giác ấy được biểu hiện cả trong bức tượng to bằng người thật có trong hình 6-14. Mặc dù tác giả là người cùng thời với chúng ta (Gaston Lachaise, mất năm 1935), những khối tượng lớn mà vẫn cân bằng rất tinh tế này chứa đựng cảm giác gợi dục ở mức độ cao, được tăng cường hơn nữa nhờ nhịp điệu đầy nhục cảm và bề mặt trơn nhẵn của các bộ phận. Lachaise cũng tạo được một vẻ lớn lao hoành tráng cho thân hình đàn bà này; bà là Thánh Mẫu Vĩ đại, hiện thân của nguyên lý nữ tính sinh sôi trong cuộc sống và thiên nhiên. Ông diễn đạt một cảm giác về cái bí ẩn đặc biệt này của nữ tính một cách tự thức hơn và công khai hơn so với người đã làm bức *Vệ nữ Willendorf*.⁶ Vậy mà, bức tượng giống thật hơn và rõ ràng là lịch lãm của Lachaise vẫn khiến tôi cảm thấy nó được tạo tác với cùng một cảm hứng

⁶ Cần phải nói rằng cách xử lý bám theo mẫu thật của Lachaise đã cho ra một tác phẩm rõ ràng nhiều thực thể và tính dục hơn là bí ẩn. Nhưng với bức *Vệ nữ Willendorf*, sự thiếu vắng bàn chân, cánh tay, bàn tay và các đặc điểm của gương mặt, khiến cho người xem không thể có cảm xúc gợi dục thực thể, mà chỉ gợi nên những ý nghĩ và cảm giác mơ hồ về một chủ đề khái quát hơn của mẫu tính và nữ tính phồn thực. Chính vì thế, cái hình tượng đối phi tự nhiên của *Vệ nữ Willendorf* mang một dạng biến hình biểu tượng sẽ được bàn đến ở cuối chương này.



Hình 6-14 Gaston Lachaise (1882 – 1935).
Standing Woman Called "Elevation" (Đàn bà đứng gọi là "Dựng lên"). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. James G. Forsyth Fund



Hình 6-15 Constantin Brâncuși (1876 – 1957).
Le Nouveau-né (Sơ sinh), 1915



Hình 6-16 Alberto Giacometti (1901 – 1966). *Man Pointing* (Người chỉ tay), 1947. **Đồng**. Bộ sưu tập Tate, London

cơ bản như của mọi tác giả các tượng Vệ nữ nguyên thủy - những cảm xúc trực giác về sự bí hiểm gợi dục của nữ tính. Thậm chí những khối trù tượng của một nhà điêu khắc như Brâncuși cũng vẫn gợi ý về một biến dạng đầy nhục cảm của hình người nữ, và do vậy mà thành biểu hiện của khoái lạc dễ chịu (Hình 6-15).

Trái ngược hoàn toàn là sự xuyên tạc mà hình thể con người phải chịu đựng trong hai bàn tay của một nhà điêu khắc khác: Alberto Giacometti (Hình 6-16). Không có các khối thân thể nhục cảm để hấp dẫn ai nữa, cũng không còn sự hiện diện vật lý mạnh mẽ để cho ta một cảm giác an toàn và thoải mái. Thay vào đó, hình người

bị kéo thành dây sợi mỏng manh gần như phi vật chất. Với hiện thực thân xác và sinh tồn bị giảm thiểu đến như vậy, chúng ta buộc phải cảm thấy những căng thẳng tâm thần và cảm xúc vô hình của cuộc nhân sinh. Giacometti như đã lột con người đến tận lõi thần kinh trần trụi, mặc cho chúng ta phải đón nhận những rung động ấy. Khi những hình dây này đứng quanh ta, chúng cắt qua không gian chứ không phải chiếm ngự không gian. Đặc điểm này tác động đến chúng ta theo hai cách. Ta cảm giác được cái mệnh mang của không gian như đối chọi với vật chất, và ta cảm được cái đơn độc cốt lõi của mỗi người khi nhận ra cuộc đời ai cũng chỉ như một dây mìn đang cháy xèo xèo rất nhanh, một mình mình chịu, một mình mình hay.⁷ Vì vậy mà những khối tượng của Lachaise hoặc Brâncuși, như vật chất cụ thể đang áp đảo không gian, lại khiến ta cảm thấy an toàn. Còn với Giacometti, khi không gian áp đảo hình khối, ta cảm thấy bất an, thậm chí sợ hãi. Chúng ta có thể cảm thấy tin cậy một cách thực thể về cuộc đời khi đối diện với những hình khối vật chất, nhưng lại trở nên siêu hình, suy tư và nhớ đến sự chết khi đối chất với một trống rỗng về thời gian và không gian.⁸ Bởi lẽ khối thì luôn hướng xuống đất, còn đường nét và các hình mở hơn thì vươn tìm không gian và thách thức trọng lực. Một điều thú vị đáng để ý là những hình khối lớn có bề mặt lờm chờm trong một phức hợp các diện phẳng và cong sắc cạnh lại có vẻ tuyến tính đường nét hơn những hình khối có bề mặt không bị quấy nhiễu như thế. Cho nên loại đầu thì có vẻ bớt nặng nề và bớt tĩnh tại hơn. Hãy để ý nhà điêu khắc Ý vĩ đại thời kỳ Baroque, Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) đã làm sinh động một khối đá im lìm thông qua việc tuyến tính hóa các nếp gập và góc uốn tấm áo choàng của Nữ Thánh Teresa trong Hình 6-17 như thế nào. Và ngược lại, hãy xem những khối mà ta cảm thấy như tròn trịa mượt mà hơn của tấm thân Nữ Thánh lại có vẻ như nặng nề và không còn sức sống như

⁷ Nguyên văn câu này: "We feel the vastness of space as opposed to matter, and we feel the essential loneliness of each man as the fuse splutters briefly along the line of his life." (ND)

⁸ Lập luận này sẽ được phát triển thêm trong Chương 8 khi bàn về tính phi hình thể của nghệ thuật tối giản.

thể nào. Bằng cách ấy, Bernini đã có thể khiến cho tấm thân ấy như lơ lửng, vì ông chỉ làm lộ khuôn mặt, một cổ bàn tay và cổ bàn chân, đủ làm chứng cho phép lạ thăng thiên ấy. Ông đã biểu hiện thật kỳ diệu những căng thẳng – cả thể chất lẫn tâm lý – tồn tại giữa các đối nghịch

Hình 6-17 Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680). *The Ecstasy of St. Teresa* (Thánh Teresa ngây ngất Thánh Linh), Nhà thờ St. Vittoria, Rome





Hình 6-18 Willem de Kooning (1904-1997) *Đàn bà I*, 1952, sơn dầu. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

của tinh thần (năng lượng) và vật chất (thân thể) khi Nữ Thánh trải nghiệm sự thâm nhập dữ dội của Thánh Linh. Nhưng chúng ta hãy trở lại với biến hình biểu hiện trong hội họa. Loại cảm giác gì về cả giấc mơ và hiện thực của tính nữ nằm sau bức tranh có trong Hình 6-18? Với tên gọi *Đàn bà I*, nó là một bức trong loạt tranh của họa sỹ đương đại Mỹ Willem de Kooning. Những biến hình trong tranh này đều cực đoan. Cũng như nhà điêu khắc thời nguyên thủy đã làm bức *Vệ nữ Willendorf*, de Kooning sử dụng những hình khối lớn và gợi dục để diễn đạt cảm giác về đỉnh điểm phồn thực của đàn bà. Mặt khác, rõ ràng bức tranh này còn tiết lộ một thái độ khinh miệt đối với nữ tính, bởi không ai có thể gọi đây là một hình tượng tử tế hoặc thậm chí trung lập. Những nét chém như rạch nát kia không hề nhিপ nhàng duyên dáng, đi cùng với những căng thẳng của các mảng hình góc cạnh sắc nhọn và bộ mặt như quỷ cái, đã truyền đạt những cảm giác của de Kooning về đàn bà Mỹ thế kỷ 20. Hình người ấy lại còn bị quấy nhiễu bởi không gian góc cạnh, gãy vỡ và náo loạn chung quanh. Thật tương phản khi ta quay sang với Henri Matisse, một trong những danh

họa của thời đại chúng ta. Hình 6-19 cho thấy một bức vẽ phản đề về tinh thần với bức *Đàn bà* của de Kooning mạnh đến mức nó giống như một bản tình ca dịu dàng sau những hò hét thô thiển trong quán rượu. Những cảm giác của Matisse vui vẻ và thanh tĩnh – thanh như đường nét chảy dài với những uốn lượn nảy nở mà dịu dàng, và không hề căng thẳng phức tạp, đến mức tắm thân tròn trịa ấy như đang thở bình yên trong không gian tĩnh lặng của nó. Quan trọng là phải nhớ rằng biểu hiện trong nghệ thuật xuất phát từ những cảm giác thanh tĩnh cũng như căng thẳng và kịch tính. Ta cảm thấy Matisse ngợi ca người đàn bà còn de Kooning thì cay nghiệt phê phán họ. Người đàn ông Pháp này không chú trọng đến tính phồn thực gợi dục nguyên thủy, hoặc chất điên dại trong nữ tính đương đại, mà tiết lộ một nhục



Hình 6-19 Henri Matisse (1869 – 1954).
Kneeling Nude (Khỏa thân quỳ), 1918. Bảo
tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

cảm tình tứ lịch lãm duyên dáng hơn. Trong một bài viết năm 1908, Matisse đã tự nói ra như sau:

Theo cách tôi nghĩ, biểu hiện không chỉ là phản ánh những cảm xúc mạnh mẽ thấy trên một gương mặt người hoặc tiết lộ qua một cử chỉ bạo lực. Toàn bộ *cách thu xếp* mặt tranh của tôi là biểu hiện. Không gian bị chiếm ngự bởi người hoặc vật, cái khoảng không chung quanh họ, những tỷ lệ, tất cả mọi thứ đều có vai trò của mình.⁹

Bây giờ, nhìn lại bức tranh của de Kooning ta mới thấy toàn bộ cách thu xếp mặt tranh của ông trái ngược với quan điểm của Matisse như thế nào. So sánh hai tác phẩm này, ta thấy cả một phổ rộng các kỹ thuật biểu hiện mà người nghệ sỹ sử dụng để truyền đạt các trạng thái cảm xúc của họ. Đường nét rõ ràng là quan trọng – những nét đơn chạy dài hoặc nhiều nét ngắn góc cạnh xung đột nhau – những nét chảy qua trên bề mặt, sóng sánh mượt mà, hoặc những nét như cấn như đâm, sắc, gãy, thô kệch. Các mảng hình cũng quan trọng – hình góc cạnh, hình chóp nhọn, hình tròn trịa – hình tỷ lệ và hình phi tỷ lệ; hình nở nang nặng nề hoặc gãy gò teo tóp. Và rồi, như lời Matisse, việc sắp xếp những hình ấy mới là quan trọng, bởi nó quyết định cái hình của những không gian trống, là yếu tố gợi tâm trạng rồi bởi hoặc yên tĩnh của tác phẩm. Những mảng hình có thể chen chúc nhau và làm chặt không gian, hoặc thư giãn hít thở thoáng đãng trong đó, theo mong muốn của nghệ sỹ. (Ta cũng không được quên vai trò biểu hiện của màu sắc, mà không phải chỉ với hội họa giá vẽ. Thuốc nhuộm và sơn màu đã được dùng để tô tượng và đền thờ Hy Lạp, những vòm trần đá các nhà thờ Trung cổ, và những tượng gỗ theo phong cách rococo đầu thế kỷ 18.) Tất nhiên, các nhà điêu khắc và kiến trúc sư cũng có đủ các yếu tố này để sử dụng chẳng kém gì nhà họa sỹ. Màu sắc cũng đang rón rén quay lại trong điêu khắc đương đại và có vai trò lớn hơn trong kiến trúc.

⁹ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Cò đọng lịch sử mỹ thuật hiện đại) (New York: Praeger, 1962) trang 38.

Mà cả kiến trúc sư lẫn nhà điêu khắc đều có thể sử dụng các hình góc cạnh và tuyến tính, cũng như các khối tròn trịa hơn. Và cả hai đều thiết kế không gian bên trong và chung quanh tác phẩm của mình – những khối không gian như các “lỗ hổng” của tượng hoặc nội thất nhà cũng đều có sức biểu hiện không kém gì những khoảng trống trong tranh vẽ.

Hình 6-20 là để khẳng định điều này. Kiến trúc sư Pháp Le Corbusier, một bậc thầy thế kỷ 20, chụm các cột thẳng dựng đứng như chống lều tương phản với các mặt uốn lượn đầy nhục cảm vuốt sang hai bên, tạo thành một cấu trúc đầy phần khúc vừa căng thẳng vừa kìm nén. Nhà trưng bày này có hình tượng mạnh mẽ ngay từ bên ngoài, khiến ta tin rằng không gian bên trong nó cũng sẽ đầy phần khúc như vậy. Về sống động sôi nổi của hình tượng ấy tất yếu sẽ thấp lửa cho phản xạ của người xem, đánh thức những cảm giác phần khúc, tò mò và mong đợi. Tôi nhớ lúc đi xem Hội chợ Quốc tế Brussels ấy, sau cả ngày đi bộ mệt mỏi, tôi mới đến chỗ gian trưng bày do Le Corbusier thiết kế. Vừa thấy nó, tôi đã phần chấn hân lên, chân bước bỗng nhẹ nhàng, bởi trông nó thật vui vẻ mừng rỡ với những nét vút lên không gian như bay bổng. Cảm giác ấy trái ngược hẳn với trước đó vài tuần, khi tôi đứng chụp ảnh ngôi đền Parthenon danh giá. (Hình 6-21 là bức ảnh ấy). Cũng chiều muộn tôi mới đứng trước ngôi

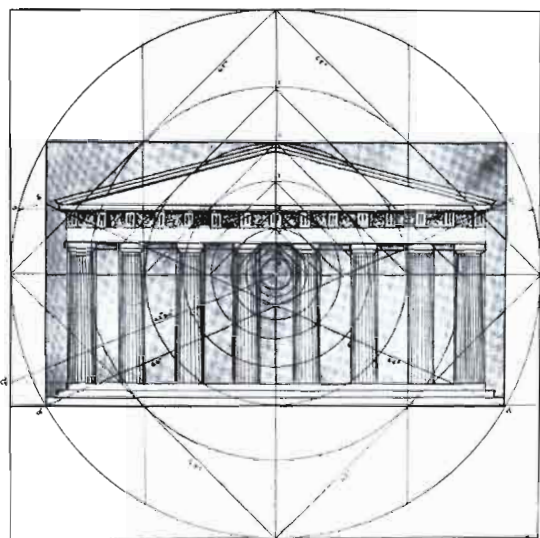


Hình 6-20 Le Corbusier (1887 – 1965). Gian trưng bày của hãng Philip tại Hội chợ Quốc tế Brussels, 1958



Hình 6-21 Đền Parthenon, 447 – 432 trước Công nguyên. Acropolis, Athens

đền và xem xét nó. Nói xem xét, vì lúc ấy tôi thấy bình thản, chỉ dùng lý trí để xét nét ngôi đền. Tất nhiên là tôi quý trọng vẻ nghiêm cần cao thượng và lớn lao của Parthenon... sự cân bằng và đối xứng hoàn hảo giữa các bộ phận và tổng thể, các tỷ lệ hài hòa thanh tĩnh trong toán học tuyến tính và khoảng diện của nó. Nhưng tôi không phấn khích, thân thể tôi không phản xạ khiến tôi tự nhiên muốn múa may thêm dẹt một chút như lúc đứng trước gian trưng bày của Le Corbusier.



Hình 6-22 Phân tích hình học đền Parthenon của Samuel Colman. Sách *Nature's Harmonic Unity* (Sự thống nhất hài hòa của thiên nhiên), G. P. Putnam's Sons, New York

Hình 6-22 có thể giải thích tại sao đền Parthenon khiến ta bình thản chứ không phấn khích.

Sơ đồ phân tích cấu trúc của ngôi đền tiết lộ những tính toán hình học đã tạo nên sự hợp lý siêu việt của nó. Được hình thành từ một hình chữ nhật nằm ngang đúng tỷ lệ, ta thấy ngôi đền được định vị bởi một vòng tròn mà hai đường kính dọc và ngang chạy qua địa tâm và trục chính của nó. Hãy để ý, vòng tròn lớn ấy theo tỷ lệ thu nhỏ dần, đồng tâm, và ngôi đền cũng lớn lên đồng tâm như vậy từ trong ra tới vòng lớn ngoài cùng. Thật là một nghiêm cẩn hình học – không có một sai lệch nào – không có gì vượt quá các vòng tròn giới hạn để làm mất cân bằng. Không một lực kéo đẩy nào để tạo cái sinh động sôi nổi đẩy sức căng như ở gian trưng bày của Le Corbusier. Như mọi cấu trúc cổ điển, tỷ lệ của mọi bề dài, rộng, và cao đều cân bằng một cách tinh tế mà vẫn đủ bất thường để khiến sự cân bằng ấy vẫn có đáng năng động. (Các quy luật giải thích sự năng động hình thức có kiểm soát này đã được nói đến ở Chương II, trong đoạn về hình học Euclid và tỷ lệ vàng.) Tuy nhiên, chúng ta chắc sẽ đều đồng ý rằng tương phản với gian trưng bày kia, Parthenon là một cấu trúc tương đối tĩnh tại, mặc dù vẫn thỏa mãn những cảm nhận của chúng ta nhờ phẩm chất thống nhất của nó.

Từ so sánh này, ta có thể khái quát vài điều về *tính biểu hiện* trong hội họa và điêu khắc. Giờ thì ta biết rằng những hình đứng và nằm được tổ chức theo hình học và vuông góc với nhau sẽ thỏa mãn nhu cầu tinh thần và cảm xúc về trật tự và tạo cảm giác bình yên – chúng không kích động tinh thần. Những đường thẳng nằm ngang ngầm biểu hiện một sức kéo của trọng lực, một cân bằng trần thế, càng được nhấn mạnh khi bố cục chung có dạng chữ nhật nằm ngang. Sự vắng mặt của các đường chéo mạnh mẽ hoặc các mặt cong giằng co càng tăng cường biểu hiện cân bằng ấy, khiến nó bình yên hơn. So sánh *Bữa tối cuối cùng* của Leonardo (Hình 6-23) với bức của Tintoretto cùng chủ đề ấy vẽ sau khoảng 100 năm (Hình 6-24), ta sẽ thấy công dụng của mấy yếu tố bố cục này. Hình 6-23 là ví dụ điển hình của cân bằng động có trật tự của nghệ thuật Phục hưng giai đoạn



Hình 6-23 Leonardo da Vinci (1452 – 1519). *The Last Supper* (Bữa tối cuối cùng), 1495 – 1498. Tranh tường. St. Maria delle Grazie, Milan



Hình 6-24 Tintoretto (1518 – 1594). *The Last Supper* (Bữa tối cuối cùng), 1592 – 1594. Sơn dầu trên vải. St. Giorgio Maggiore, Venice

hưng thịnh nhất¹⁰, còn Hình 6-24 cho ta thấy cái vô trật tự trong bố cục chia cắt theo đường chéo của phong cách Mannerism¹¹ hậu Phục hưng. Quay lại với kiến trúc, ta thấy gian trưng bày của Le Corbusier vẫn được thiết kế đối xứng – hai cột chống bên trái và bên phải cân bằng với điểm vươn lên ở chính giữa – nhưng vòng cung đầy kịch tính của các bức tường và độ chéo của hai cột đã phá vỡ thể đối xứng tĩnh tại. Ở Parthenon, các cột thẳng đứng đều là thuộc hạ của một thể nằm ngang áp đảo; ở gian trưng bày, ba cột thẳng đứng vút lên cao lại công khai chống đối thể nằm ngang của công trình. Nét chạy vòng xuống từ các đỉnh cột của các mảng tường đã loại bỏ hết các đường nằm ngang trong thiết kế. Và khi vòng xuống rồi lại vươn lên đỉnh cột tiếp theo, các mảng tường ấy bám theo đường biên hình ô van trong thiết kế bình đồ của chúng (đỡ tĩnh tại hơn hình tròn). Chính cái sức căng giữa ngang và dọc, tròn và ô van, vươn lên và vòng xuống, thẳng đứng và xuyên nghiêng, mới là cái chúng ta cảm thấy. Gian trưng bày có một phẩm chất tạo hình cực đoan; nó có vẻ uốn gập được chứ không cứng nhắc, một khối những không gian bên trong đang hít thở chứ không phải một khối kiến trúc đặc và sắc cạnh. Vì thế mà nó sinh động một cách hữu cơ – đặc tính điển hình của các công trình Le Corbusier. Mặc dù vẫn sử dụng bê tông, một vật liệu cứng nặng công kênh, những hình kiến trúc của ông dường như mọc lên ngay tại chỗ và hít thở hân hoan. Chúng ta có thể tóm tắt bằng một gợi ý rằng sức biểu hiện trong kiến trúc (cũng như trong hội họa và điêu khắc) là nhờ ở chuyển động và sức căng. Nếu tường và mái có tư thế chuyển động, xoay vòng hoặc chạy chéo trong không gian, sức căng sẽ hình thành giữa khối lượng tĩnh tại (vật liệu) và năng lượng (chuyển động). Dạng thiết kế mặt bằng có sự mở rộng khoáng đạt vào không gian, được trụ đỡ bằng tường và mái như thế đã tạo nên dòng kiến trúc đầy phấn khích và năng động mà khi mới xuất hiện từ thế kỷ 17 đã được gọi là phong cách “baroque”.

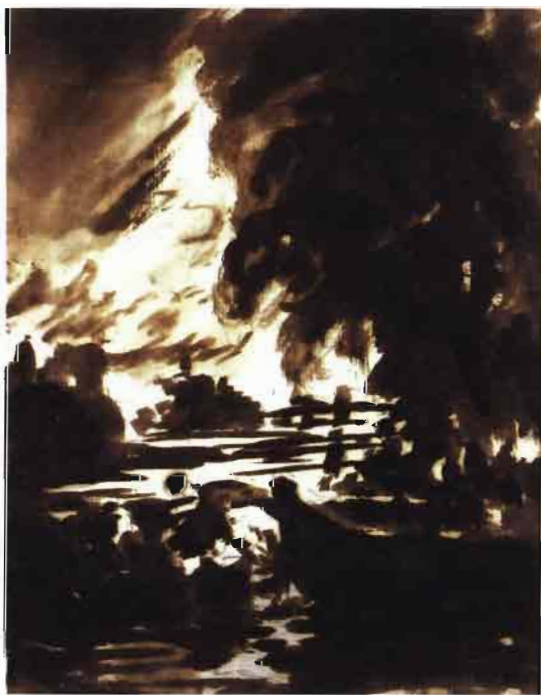
Bây giờ, ta hãy xem những tương phản sáng tối tạo lập tâm trạng

¹⁰ High Renaissance art – khi hội họa và điêu khắc được coi là hưng thịnh nhất tại Ý, từ 1490 – 1527. (ND)

¹¹ Mannerism là phong cách chú trọng biểu hiện bằng những điều bộ câu kỳ có phần phóng đại của các nhân vật trong tranh. Tiếng Việt tương đương có thể là “phong cách vị điệu bộ” chăng? (ND)



Hình 6-25 Francesco Guardi (1712 – 1793), *Piazza in Venice* (Quảng trường Venice), sơn dầu. Ca d'Oro, Venice



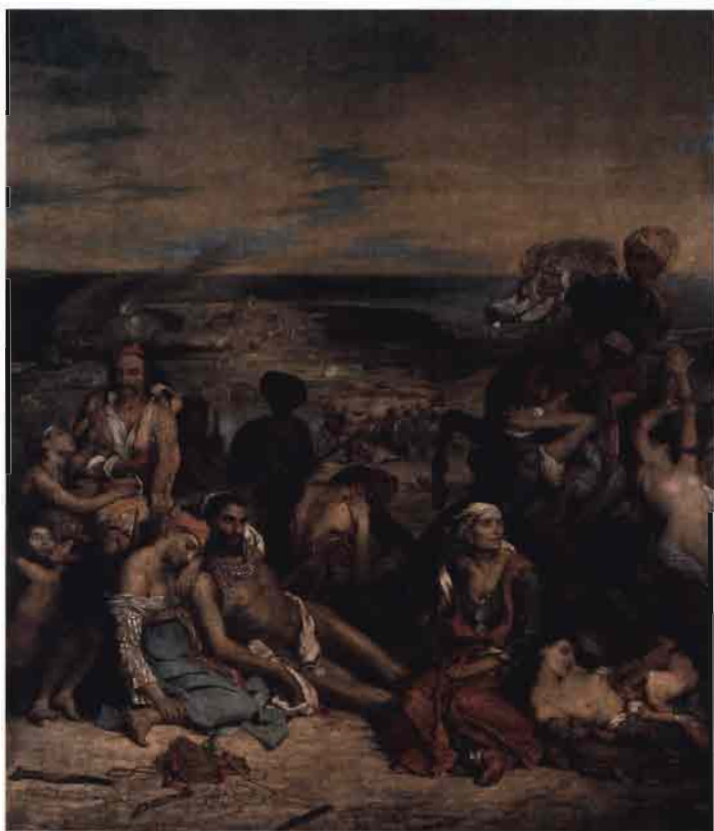
Hình 6-26 John Constable (1776 – 1837), *Trees and Water on Stour* (Cây và Nước sông Stour). Mực. Bảo tàng Victoria và Albert, London

như thế nào. Hãy so sánh hai bức vẽ: trong Hình 6-25 là tranh của Francesco Guardi, họa sỹ Ý thế kỷ 18, và ở Hình 6-26 là tranh của John Constable, họa sỹ Anh thế kỷ 19. Ở Constable, những hình cây và bóng đổ sẫm tối khiến bức tranh rất âm u; đó là những vùng mập mờ bí hiểm trong đó mọi chi tiết đều biến mất. Vì vậy mà tâm trạng chung của bức tranh là nặng nề, nhưng cũng may còn có những lóa sáng rạch mở không gian, xua tan vài ngờ vực, báo hiệu bóng đêm hoặc bão tố rồi sẽ qua, bình yên sáng sủa sẽ lại về. Constable giữ nguyên tương phản trắng đen – không có tí chuyển tiếp nào như trong bức tranh của Guardi – tạo sức căng rất mạnh cả về thị giác lẫn tâm lý. Chắc hẳn là Constable chỉ quan tâm đến các hiệu quả thị giác đầy kịch tính của thiên nhiên khi vẽ bức này. Những mảng hình vẽ rất nhanh bằng vài vệt bút rõ ràng là do cảm giác xuất thần chứ không phải do nghiên cứu kĩ lưỡng khách quan. Tâm trạng là bi thương, có thể nói vậy, một tâm trạng điểm triệu hải hùng trước cảnh thiên nhiên lớn lao nguyên thủy. Bức của Guardi thì trái ngược hẳn, cho thấy ưu thế của các sắc độ vừa phải chứ không tối đen. Và ở đây ta thấy sự lan tỏa bao trùm của ánh sáng có tác dụng gợi đến một thiên nhiên thiện ích bảo trợ lòng tin của con người và khích lệ một cảm giác bình an về ngoại giới. Ngược lại, bóng đen và đêm tối có vẻ hiểm độc, như muốn nhốt giữ thân thể, làm loạn tâm trí, bế tắc tâm linh.

Ngoài việc xử lý sáng tối có chuyển tiếp với những cạnh viền đồ sắc nét hơn, Guardi còn bố cục theo dạng ngang bằng sổ ngay, và như ta đã thấy, bức tranh nhờ vậy mà biểu hiện một cảm giác ổn định trấn thế. Constable thì gây tâm trạng giông tố bằng những cực đoan ngược lại. Mọi cạnh viền của các mảng sáng tối đều sắc nét và gãy vỡ; và chiều chéo góc của các mảng hình ấy tạo một cơn lốc thách thức trọng lực. Để kết luận, cũng có thể nói rằng hai bức tranh này đại diện cho hai thái độ về thiên nhiên điển hình của Bắc Âu và Địa Trung Hải. Tranh phong cảnh ở Bắc Âu thường gợi tâm trạng bất an của con người giữa thiên nhiên, bộc lộ cảm giác xa lạ trước núi non hiểm trở và bão tố đầy đe dọa. Nhưng dường như thiên nhiên lại trở thành đồng minh khi lùi xuống (trong tranh vẽ) miền nam nước

Pháp, đến Ý, hoặc Hy Lạp. Ở đó, người nghệ sỹ như không muốn rời núi đồi và cây cỏ, tắm mình trong ánh sáng và vui hưởng cảnh đồng quê như ở nhà mình.

Giờ thì ta sang đến một dạng biến hình biểu hiện nữa có khả năng gây phản xạ đồng cảm sâu sắc mà không cần phải xuyên tạc thậm xưng cực đoan về hình. Trong dạng biến hình biểu hiện này, cảm xúc mạnh mẽ thống nhất với cách nhìn khách quan và được kiểm soát có ý thức để tạo một cảm giác căng thẳng hồi hộp. Cách tốt nhất là ta so sánh hai bức tranh có cùng một chủ đề. Chúng đều là tranh sơn dầu trên vải khổ lớn, được vẽ cách nhau mười năm. Eugène Delacroix vẽ bức *Cuộc thảm sát Chios* năm 1824 (Hình 6-27), và Francisco Goya bắt đầu vẽ bức *Ngày 3 tháng 5* năm 1814 (Hình 6-28). Hai tác phẩm này đều có cảm hứng từ



Hình 6-27 Eugène Delacroix (1798 – 1863), *The Massacre at Chios* (Cuộc thảm sát Chios), 1824, sơn dầu trên vải. Bảo tàng Louvre, Paris



Hình 6-28 Francisco Goya (1746 – 1828), *Ngày 3 tháng 5*. Bảo tàng Prado, Madrid

một sự kiện đương thời. Delacroix mô tả cuộc trả thù của Thổ Nhĩ Kỳ sau cuộc nổi dậy bất thành của người Hy Lạp trên đảo Chios. Goya vẽ cảnh người Pháp trả thù các công dân Madrid cũng vì một cuộc kháng chiến tương tự. Cả hai đều thấm đẫm thương cảm, nhưng ta thấy Delacroix không dùng một phương tiện rõ rệt nào để biểu đạt cảm xúc ấy. Không máu me, không có những nạn nhân gào thét, mà chỉ bạo lực cũng chỉ tối thiểu. Trong khi Goya thì vẽ đúng giây phút hành hình, những xác người đầm máu khủng khiếp, những gương mặt biến dạng của nạn nhân trong cơn hoảng loạn, những cánh tay phẫn nộ vung lên hoặc rùng rợn che mặt. Những hình người lão đảo và lê lết, tuyệt vọng chúi lên trên những đôi chân miễn cưỡng; đội quân hành quyết hung dữ gò người ghì súng, đầu gối xuống tấn gây góc đầy đe dọa. Khung cảnh đêm tối, soi rọi trong quảng sáng đèn lồng, lại càng thêm khủng khiếp. Ta để ý thấy những hình vẽ của Goya đều mảng miếng, không chú ý lật vạt đến chi tiết quần áo hay cạnh viền của

chân tay. Đám lính xử tử có vẻ như một loài hạ nhân trong những bộ đồng phục chả ra hình thù gì và những chiếc mũ vuông đen kịt; chúng đều hộ pháp và vô diện mạo. Cách xử lý mảng miếng như vậy tạo nên một cảm giác phi hiện thực, như cả quang cảnh ấy chỉ là một ấn tượng thoáng qua... một cơn ác mộng. Về mặt bố cục, Goya tổ chức theo đường chéo từ góc dưới bên trái lên góc trên bên phải; một vài chuyển động ngang hoàn toàn chỉ là thuộc hạ của hướng chéo mạnh mẽ kia. Đây là một bức tranh thẳng thừng mãnh liệt, trong đó họa sỹ sử dụng hầu hết mọi yếu tố biểu hiện mà chúng ta đã bàn đến để kêu thét rừng rợn.

So sánh, thì bức *Cuộc thăm sát Chios* không kêu thét như vậy. Rừng rợn không nổ bùng vào tai mắt người xem. Mà ta cảm thấy một nỗi than khóc bất tận cho tấn bi kịch phi nhân tính muôn đời giữa người với người. Bức tranh của Delacroix không chỉ mô tả một sự kiện đẫm máu trong lịch sử. Một lần nữa, nó nhắc chúng ta cần phân biệt được những cảm giác sâu sắc thâm thúy hơn với cảm giác bị lụy thông thường, từ mức độ căng thẳng của tác phẩm. Tôi không có ý rằng bức của Goya là một tác phẩm bị lụy thông thường – còn lâu mới thế – mà chỉ muốn gợi ý rằng nỗi đau Chios bị ghì nén kia có thể tác động đến ta trường tồn hơn là những nhát đòn của Goya đánh vào thần kinh ta. Bởi cách biểu hiện dữ dội của Goya vẫn có một yếu tố giải tỏa tinh thần, còn ở Delacroix thì không. Delacroix đã đạt được sức căng biểu hiện kiểu này như thế nào? Trước hết, ta thấy rõ ràng là khi vẽ các nhân vật chính, ông rất khách quan. Tình trạng bán khỏa thân của họ cho phép Delacroix thể hiện kỹ năng gần như cổ điển khi đi nét, tạo khối và dựng hình theo tỷ lệ; thậm chí quần áo cũng được vẽ rất giàu chi tiết. Các hình người của Goya đều mảng miếng là chính – thậm chí như hội họa ấn tượng – thân thể biến mất dưới một nắm áo quần không ra hình thù gì. Nhưng chính cái không ra hình thù gì này là một dạng biến hình biểu hiện rất uy lực. Vậy mà không hiểu tại sao, cách vẽ chăm chú đến vẻ ngoài tự nhiên của Delacroix lại không khiến cho các nhân vật của ông thành các nghiên cứu tự nhiên chủ nghĩa – không ra kiểu vẽ hình vị hình – mặc dù chúng vẫn có phẩm chất ấy. Có lẽ hình như Delacroix đã đồng cảm đến mức coi mình cũng là nạn nhân của cuộc thăm sát, và đã phơi bày thân thể họ để tiết lộ một thể

chất cao thượng, cũng là biểu hiện lòng thương cảm đớn đau của mình với họ. Chúng ta nên tự hỏi “Minh là ai... những nạn nhân của Goya hay của Delacroix?” Và có lẽ cả một câu hỏi nữa: “Cách biểu hiện công khai thẳng thừng hơn của Goya liệu có thành bi lụy thông thường khi so sánh với cách xử lý tự nhiên chủ nghĩa hơn của Delacroix?”

Tôi tin là từ việc so sánh hai bức tranh này, ta học được một điều: đó là sức mạnh của nghệ thuật biểu hiện (hoặc lãng mạn) là ở mức độ thuyết phục nó mang lại cho sự kiện chủ đề; hình ảnh của sự kiện phải được thiết lập đã, rồi mới đến bước tăng cường hoặc vi phạm nó theo cách nào đó. Phương pháp này hữu hiệu hơn là tạo ra một huyền hoặc hoàn toàn tưởng tượng, bởi chúng ta chỉ có thể dung chịu cái huyền hoặc khi nó không có thật trong vòng trải nghiệm thực tại của chúng ta. Tác động của nghệ thuật lãng mạn đầu thế kỷ 19 mà Goya và Delacroix là hai bậc thầy vĩ đại, nằm ở khả năng lấy các sự kiện trong đời thực và khiến chúng thấm đẫm những cảm giác căng thẳng nhất. Nhưng nghiên cứu tác phẩm của Goya ta thấy rằng ông sẵn sàng “đào thoát” vào huyền hoặc hơn, còn nghiên cứu tác phẩm của Delacroix thì ta thấy ông vẫn giữ được mọi thứ như trong hiện thực. Cho nên, trong *Cuộc thăm sát Chios*, Delacroix khiến ta cảm động sâu sắc mà không phải biến dạng hình hài hay cử chỉ, không cần những màu sắc biểu hiện như kiểu Nolde, không cần bố cục có các vận động chéo đứt gãy hoặc các lượn vòng lốc xoáy, mà vẫn là bố cục an toàn giữa thanh thiên bạch nhật. Thay vì khai thác những khả năng ấy, ông tạo dựng một sức căng tinh tế hơn bằng cách cho nhiều yếu tố đối nghịch giao tranh với nhau. Chẳng hạn những màu tương đối đơn điệu của cảnh và thân thể người để trần được tương phản với những màu phong phú hơn của quần áo, đồng phục, đồ trang sức và những vật khác nữa. Về bố cục, bức tranh được tổ chức chủ yếu theo một loạt các mặt nằm ngang – mà ta thì cho rằng ngang bằng là cảm giác thụ động – nhưng hai nhóm nhân vật ở bên trái và bên phải thì tạo thành hai kim tự tháp đối diện nhau, tạo nên hai vận động chéo lắc võ nhíp nằm ngang của bức tranh. Ngay hai vận động chéo này cũng đối chọi nhau. Kim tự tháp cao hơn ở bên phải tạo bởi con ngựa đang lồng lên và người cưỡi nó đã khiến cho trường lực chạy chéo thành đe dọa nhiều hơn. Bên trong hình tháp ấy, các nhân vật giãy giụa vặn xoắn – hành động bạo

lực duy nhất thấy ở tiền cảnh của tác phẩm. Tương phản với cảnh ấy, các nhân vật ở bên trái đều tĩnh tại; kết quả là con ngựa đang lồng lên kia, với người cưỡi nó đang vận mình để với tay tuốt gươm, và rồi cô gái đang chống cự, chàng trai đang tấn công kia, tất cả trở nên căng thẳng cao độ.

Mặc dù các nhân vật ở nhóm bên trái có vẻ ai nấy đều tĩnh, Delacroix tạo sức căng bằng cách làm cho hình tháp chung của nhóm đổ sụp ngay xuống tiền cảnh của bức tranh. Người bị bắt ở bên trái vẫn đứng, nhưng những người xúm quanh đều sụp xuống đất, thân thể họ tạo thành những nét đâm chéo vào mặt đất nằm ngang khi họ mất sức lực và ý chí. Chiều đổ sụp của bố cục từ trái sang phải này bị cản phá bởi chiều thẳng đứng của thân hình bà già ngồi dựng lên – như một trở lại ngăn ngui của sự sống và hy vọng – trước khi vận động ấy chìm hẳn xuống đất và tiêu tan trong thân xác nằm ngang của người đàn bà tận cùng bên phải. Và một quẩn quai cuối cùng thật tuyệt vọng và ma mị của vận động sụp đổ này đã được biểu hiện trong thân hình đứa trẻ nằm trên xác người mẹ. Ánh sáng và bóng tối cũng đối chọi tương tự như vậy; nhà họa sỹ nhấn mạnh luồng vận động mà ta vừa mô tả bằng cách rọi sáng những nhân vật tiền cảnh, cho phép những bóng tối phía sau trở thành cái tương phản cần thiết nhưng cũng là để che phủ bí ẩn lên đám lính như một yếu tố đầy đe dọa không ai biết đến. Delacroix còn gây thêm đảo nghịch trong cách ông xử lý bối cảnh. Thiên nhiên trong tranh vẫn yên bình, hầu như không xao động vì khói lửa từ thị trấn phía xa, không biết đến tấn kịch nhân gian đang diễn ra. Đặt một thảm kịch vào khung cảnh bình yên thơ mộng của biển trời đến như vậy chỉ khiến cho bi thương càng trở nên thống thiết và cắt cứa.

Ta được dẫn qua một loạt các đối cực tạo hình và tâm lý để cuối cùng đến với *cảm giác* về sự tĩnh lặng của nạn nhân. Họ không điên cuồng bám chặt lấy nhau, mà nép vào nhau, tuyệt vọng mong được chạm thấy nhau, áp vào nhau. Những quý giá trong trang phục sót lại của họ là để nhắc ta rằng cuộc đời đã thật tốt đẹp, và sự tương phản với thân thể lộ trần của họ càng khẳng định điều nhắc nhở ấy. Về thân thể mà nói thì các nhân vật trong nhóm bên trái đều không căng thẳng, mà đã buông xuôi, nhưng ta vẫn cảm thấy nỗi đau khổ

tin thần và tâm linh sâu thẳm của họ. Thân hình trung tâm của bức tranh của người đàn ông rậm râu nghiêng người trên một khuỷu tay có vai trò như phát ngôn nhân im lặng của tất cả họ. Toàn bộ tư thế và vẻ nhìn lãnh đạm biểu lộ sức mạnh của tinh thần khắc kỷ trước cái chết tức thì. Vậy mà ngay ở đó, Delacroix vẫn đưa ra một ghi chú trái ngược trong hình ảnh người đàn bà có tuổi ngồi ngay sát chân ông ta, cứng người trong sợ hãi. Bà ngồi căng thẳng, vẻ nhìn ngây dại, không hề thân nhiên chấp nhận mà hãi hùng chờ đợi, như thấy một hiểm họa từ bên ngoài đang tới gần. Một lần nữa, ta lại thấy những đối chọi đặt cạnh nhau tăng cường hiệu quả riêng biệt của chúng như thế nào.

Goya hay Delacroix; Delacroix hay Goya. Chuyện ấy không thành vấn đề. Cái quan trọng là ta thấy được rằng một tác phẩm biểu hiện mạnh mẽ có thể ra đời từ ghìm nén cảm xúc chứ không chỉ bằng giải tỏa nó thật ào ạt; rằng cái mà ta gọi là phong cách hoặc chủ nghĩa biểu hiện trong nghệ thuật không hề phụ thuộc vào tưởng tượng lập dị và huyền hoặc, mà có thể gạt hái được từ tấn kịch hiện thực và rõ ràng nhất – từ sự thật rằng chúng ta tồn tại, mọi sự vật và mọi người, đều đang sống và đều bị cái chết đe dọa. Đây là tấn kịch tối hậu, nghịch lý tối hậu.

5. Biến hình biểu tượng

Có rất nhiều ngộ nhận về biểu tượng, cái gì làm nên nó, và cái gì có thể gọi là có tính biểu tượng trong nghệ thuật; và cũng là dễ hiểu, bởi lẽ truyền đạt có tính biểu tượng là một hiện tượng phức tạp của tâm thức. Vì vậy mà cho đến giờ chúng ta đã tránh không thường xuyên dùng đến thuật ngữ này, mặc dù hình ảnh nào cũng có thể được mô tả một cách thích hợp là có tính biểu tượng. Chúng ta cũng sẽ không bàn luận rườ ráo các hệ lụy của chủ nghĩa biểu tượng ở đây, vì chủ đề này quá lớn. Tuy nhiên, nếu có thể định ra được cái bản chất cơ bản của các quá trình biểu tượng, ta sẽ có thể dùng thuật ngữ này khi cần thiết trong các chương còn lại, từ đó mà có thể xây dựng được một phản ứng có cơ sở về các biểu tượng, đặt cho toàn bộ vấn đề về biểu tượng đỡ phức tạp và lẫn lộn hơn.

Biến hình biểu tượng và biến hình biểu hiện có quan hệ mật thiết với nhau, bởi chúng đều nảy sinh từ cùng một loại đất trồng – từ cuộc sống chủ thể của con người trong phổ tư duy và cảm giác dài rộng của mình. Vì thế mà thuật ngữ “có tính biểu tượng” nhiều khi được dùng với một nghĩa rất khái quát để định nghĩa những phẩm chất trong một tác phẩm có liên hệ với nội giới của người nghệ sỹ, cảm giác cũng như tư duy. Chúng ta đã thấy khi một họa sỹ, thi sỹ hoặc một nhà điêu khắc nhìn ra ngoại giới, họ đều gán cho nó một cái gì đó của chính mình – họ khoác lên cái hiện thực vật lý của ngoại vật cái hiện thực tâm lý mà ngoại vật ấy đã dấy lên trong tâm thức của chính họ. Ý nghĩ và cảm giác lại đều là những sự kiện trừu tượng và phi thể chất trong đời sống của bản tâm, và vì vậy mà không tồn tại hữu thể. Vì thế, hình và màu không bao giờ có thể là bản sao của ý tưởng và cảm giác, mà chỉ gọi đến chúng nhờ khả năng liên đới. Khi nghệ thuật có thể truyền đạt mạnh mẽ cái phẩm chất của cuộc sống nội tâm của chúng ta, ta mới nhận ra rằng những hình được dùng kia đã đi quá những liên hệ tả thực của chúng để cho ta thấy nhiều hơn về bản chất của các trải nghiệm không nói ra được của chúng ta. Khi điều này xảy ra rất rõ ràng, ta sẽ gọi tác phẩm ấy là có tính biểu tượng. Wassily Kandinsky mô tả bản chất của truyền đạt có tính biểu tượng bằng một câu duy nhất. Ông viết: “Cái gì không có tồn tại vật chất thì không thể định hình một cách vật chất.”¹² William Blake, họa sỹ và thi sỹ, có cách nói khác: “Những trải nghiệm sống vật chất cụ thể về ngoại giới của chúng ta hoàn toàn có thể được truyền đạt bằng tương tự và ẩn dụ; nhưng cái cốt lõi của sự sống thì chỉ có thể truyền đạt bằng biểu tượng.” Cho nên những hình ảnh có sức mạnh biểu tượng động tới những vùng sâu hơn và chủ thể hơn của bản ngã, vì chỉ có ở đó, như lời Blake, ta mới tìm thấy cái tinh túy cốt lõi của cuộc sống.

Tất cả nghệ thuật đều có tính biểu tượng ở một mức độ nào đó – luôn có một con người trong cốt lõi của nó ở phía sau từng tác phẩm nghệ thuật. Nhưng cần phải ra khỏi chủ nghĩa biểu tượng trong nghĩa rộng này để tìm hiểu nó một cách cụ thể hơn trong những tác phẩm có

¹² W. Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Bản vẽ tâm linh trong nghệ thuật), trong *Documents of Modern Art*, số 5, (New York: George Wittenborn, Inc. 1947) trang 9.

tính biểu tượng mạnh mẽ và áp đảo. Việc này không dễ, vì khó có thể phân biệt yếu tố biểu hiện với biểu tượng; hai yếu tố này hòa nhập lẫn nhau gần như không nhận ra được. Hiểu được thấu đáo những lời của chính những thi sỹ và họa sỹ được công nhận là có phong cách biểu tượng rõ rệt nhất sẽ giúp ta việc này. Tôi muốn dẫn lại một lần nữa lời của Coleridge, đã có ở Chương V:

Khi nhìn mọi vật trong thiên nhiên... như vầng trăng
xa đang lúc mờ lúc tỏ qua kính cửa sổ đọng sương kia,
đường như thực ra là tôi đang tìm kiếm, như bị nó đòi
hỏi, một ngôn ngữ biểu tượng cho *cái gì đó đã và sẽ
tồn tại mãi bên trong mình...*

Việc Coleridge muốn nói về “một ngôn ngữ biểu tượng” cho cái ông cảm thấy đang tồn tại bên trong mình cho thấy là ông cũng không biết chắc đó là cái gì. Nó không phải cái gì đó có thể được mô tả như một sự kiện tinh thần hoặc cảm-nghĩ, càng không phải là cái gì đó thuộc về một bộ phận cụ thể của thân thể. Phương diện bất khả tri này của trải nghiệm ấy khiến nhà thi sỹ không thể trực tiếp biết được cái gì đang tác động đến mình; ông chỉ có thể gián tiếp biết đến nó qua trung gian của một vật thứ ba đang hoạt động khiến cho trải nghiệm ấy khả tri được phần nào. Vậy là, với Coleridge, vầng trăng mờ tỏ kia trở thành vật thứ ba ấy, thành biểu tượng. Bạn đọc sẽ nhớ lại khi bàn về cảm hứng ở Chương V, chúng ta đã quan tâm đến mối quan hệ giữa hình và cảm giác, giữa hình và ý tưởng. Chúng ta đã kết luận rằng cảm hứng về cốt lõi là một thời điểm khai thị, một vỡ lẽ về ý nghĩa và giá trị của tồn tại vượt quá việc thu thập dữ liệu và những hoạt động tìm hiểu sự vật của trí tuệ duy lý. Cho nên giờ đây ta thấy rằng những ngoại vật đánh thức các thời điểm khai thị – những viên cuội trên bãi biển của Moore, hay bụi gai của Sutherland – chính là những biểu tượng. Nghĩa là, chúng trở thành hơn bản thân chúng, kích hoạt những phản xạ tưởng tượng cao độ của người nghệ sỹ, chứ không còn hạn chế họ trong mối quan tâm khách quan đến bản chất vật lý của chúng nữa. Quá trình ấy đi trọn một vòng khi ngoại vật kia được biến hình vào tác phẩm nghệ thuật và trở thành biểu tượng sáng tạo làm bộc lộ tiềm tàng hơn về cuộc sống nội tâm của nghệ sỹ. Khi bàn về các bức tranh vẽ hoa hướng dương của van Gogh, nhà văn D. H. Lawrence đã mô tả quá trình này như sau:

Khi van Gogh vẽ hoa hướng dương, ông tiết lộ, hoặc đạt được mối quan hệ sinh động giữa bản thân ông, như một người, và hoa hướng dương, như hoa hướng dương, tại thời điểm chóng vánh ấy. Chúng ta sẽ không bao giờ biết hoa hướng dương bản thân nó là gì. Máy ảnh sẽ bắt hình hoa hướng dương hoàn hảo hơn van Gogh rất nhiều. Cái nhìn thấy trên khung vải là một vật thứ ba, hoàn toàn không cảm nắm được và không thể giải thích được, là con đẻ của chính hoa hướng dương với chính van Gogh... Nó là một phát ngộ của mối quan hệ đã thành hoàn hảo tại một thời điểm nhất định, giữa một người và một hoa hướng dương...¹³

Lawrence đang nói rằng, với van Gogh, hoa hướng dương ấy là biểu tượng (cũng như vầng trăng đối với Coleridge) đã kích hoạt phản xạ nội tâm. Nhưng khi lấy hoa hướng dương làm chủ đề chính để vẽ, nó nhất thiết phải được biến hình thành biểu tượng nghệ thuật hoặc thi ca, bởi nó là hiện thân cho cái gì đó của van Gogh đã trở dậy và được hiện thực hóa trong thời điểm khi mối quan hệ trở thành hoàn hảo. Bản thân van Gogh cũng mô tả vấn đề của người họa sỹ khi tìm kiếm một hình ảnh có thể truyền đạt phẩm chất cốt lõi của những thời điểm phát ngộ ấy. Năm 1888, ông viết thư từ Arles cho em trai Theo, rằng ông muốn vẽ thế nào đó để:

... ai có mắt nhìn đều có thể hiểu. Diễn đạt những cảm giác của hai người tình bằng hôn phối của hai màu bổ trợ nhau, sự hòa trộn và đối nghịch của chúng, những rung động bí ẩn của sắc độ trong sự gần gũi của chúng. Diễn đạt ý nghĩ phía sau cánh lông mày bằng sự bùng lên của một sắc sáng trên một nền tối. Diễn đạt hy vọng bằng một vài ánh sao,

¹³ D. H. Lawrence, *Morality and the Novel: Selected Literary Criticism*, (Đạo đức và tiểu thuyết: Tuyển tập phê bình văn học), do Anthony Beal biên soạn (New York: Viking, 1956), trang 108.

sự thao thiết của một hiện hữu bằng vắng sáng của
mặt trời đang lặn...¹⁴

Khi van Gogh nói đến “sự thao thiết của một hiện hữu” hoặc “những cảm giác của hai người tình”, là ông đang nhắc đến những trải nghiệm nhân sinh mà chúng ta ai cũng biết. Tâm thức ta thay đổi rất nhiều khi ta “đang yêu”, hoặc đang trong lúc sự thao thiết sống của ta đang rất mãnh liệt. Trong những lúc như thế, khi mọi thứ đều có một giá trị khác, ta cảm động đến một mức độ tự thức khiến ta thấy mình hòa nhập với một nguyên lý sống nào đó một cách hoàn toàn hơn. Van Gogh quan tâm đến việc diễn đạt sự hòa nhập ấy sao cho ai cũng có thể hiểu được nó khi ngắm nhìn bức tranh. Ta có thể thấy từ bức thư của ông rằng không có giải pháp đơn giản nào cả. Hình ảnh hai người ôm ấp nhau cũng chỉ mô tả trạng huống vật lý chứ không truyền đạt được sức căng mới mẻ của hiện hữu, cốt lõi của trải nghiệm ấy. Thay vì thế, ông nói về màu và “những rung động bí ẩn của sắc độ” toát ra từ những màu nào đó khi đặt chúng cạnh nhau. Cũng như vậy, ông tìm cách diễn đạt “ý nghĩ” bằng một tỏa sáng trên nền tối. Ông nói đến mong muốn vẽ ra được “hy vọng”, mà hy vọng thì không như một cái cây, trái núi hay quả táo. Vẽ một trái núi tương đối dễ vì nó tồn tại cụ thể, nhưng ta không thể chỉ một ngoại vật rồi bảo “đó là hy vọng”. Hy vọng chỉ là cái tên ta gán cho một tình trạng nhân sinh vừa có phần cảm giác vừa có phần khái niệm. Cũng thế, liệu ta sẽ vẽ một khái niệm như *thiên lương* như thế nào đây? Bởi ý tưởng về *thiên lương* cũng là một sáng chế của tâm thức chúng ta, không phải là cái gì sờ thấy lấy được ở thế giới này. Vậy mà nghệ thuật đã muốn hình tượng hóa nó từ hàng vạn năm nay. Van Gogh gợi ý rằng giải pháp sáng tạo cho những vấn đề này là ở việc phát hiện những màu và vật có hàm ý hoặc biểu tượng cho những hiện thực chủ thể và trù tượng – một ngôi sao cho hy vọng, một hoàng hôn cho thao thiết sống. Cũng theo cách ấy mà người Ai Cập cổ đại và nhiều dân khác đã dùng những đĩa bằng vàng để rọi

¹⁴ Eugene Weber, *Paths to the Present* (Đường về hiện tại) (New York: Dodd, Mead and Co., 1960), trang 202.

sáng khái niệm thiêng liêng – chúng ta đều quen thuộc với vầng hào quang vàng trong những thánh tích Thiên Chúa giáo.

Năm 1886, Jean Moreas đã xuất bản một bản tuyên ngôn nói rằng chỉ có chủ nghĩa Biểu tượng – mới “có khả năng truyền đạt một cách logic những khuynh hướng đương đại của tinh thần sáng tạo trong nghệ thuật.” Mặc dù bản tuyên ngôn chỉ đề cập đến văn học, nội dung của nó vẫn sát sườn với hội họa và nhanh chóng trở thành tuyên ngôn của trào lưu Biểu tượng. Paul Gauguin là thủ lĩnh có tiếng của trào lưu này, nhưng chính họa sỹ Odilon Redon mới là người tạo dựng một nghệ thuật hoàn toàn biểu tượng đã gây cảm hứng cho các họa sỹ Siêu thực của thế kỷ 20 trong ý định kết hợp mộng tưởng và ngoại vật thực tế. Điều đáng nói là các họa sỹ Biểu tượng – nhóm đầu tiên tuyên bố rằng vai trò hàng đầu của nghệ thuật là một vai trò hoàn toàn biểu tượng – đã nhấn mạnh đến, như lời Gauguin, “những quá trình bí ẩn của tâm trí”. Maurice Raynal có viết rằng Gauguin “không còn lặng ngẫm tự nhiên với con mắt tái tạo nó nữa, mà ‘trẫm tư’ về bức tranh sắp vẽ của mình. Về bức *Đấng Christ trong vườn Oliu* của ông, Gauguin đã nói “nó thấm đượm một nỗi buồn trầu tượng, mà buồn là nghiệp của tôi”. Một câu nói nữa của ông là “Hình và màu có thể gọi những ý nghĩ tuyệt vời biết bao!”¹⁵ Redon còn tuyên bố rằng bản chất hứng khởi của việc diễn dịch ý nghĩ thành hình ảnh là lý do duy nhất của nghệ thuật, nhưng chúng ta biết rằng ông không nói đến ý nghĩ duy lý theo luật nhân quả. Cũng như Blake và Coleridge, ông dùng từ “ý nghĩ” như một đồng nghĩa cho trạng thái tâm thần phức tạp vẫn gọi là thi tứ, là thi nhân.¹⁶ Chúng ta đã bàn đến chuyện này khá kĩ trong chương về cảm hứng, và đã nói đến những lưu trữ tưởng tượng này được khai thác ra sao và những hiện thực chủ thể cốt lõi nảy sinh từ chúng như thế nào. Tranh của Odilon Redon là những biến hình biểu tượng của thế giới tự nhiên, bí hiểm đưa ta vào những mộng mị thâm kín của ông, vào vũ trụ luận riêng của ông. Và ta còn nhận được thêm khẳng định của Redon rằng những thời khắc khai

¹⁵ Maurice Raynal, *Modern Painting* (Hội họa hiện đại) (Geneva: Albert Skira, 1960), trang 27.

¹⁶ Poetic feeling, poetic vision (ND).

thị này – chỉ được tiết lộ rõ nhất không phải nhờ mô tả mà nhờ ám chỉ – không phải là kết quả của những hành động khách quan cố tình có lý lẽ, mà của những trạng thái hoàn toàn thuận theo năng thơ sáng tạo. Ông viết “Mọi thứ đều thành hình khi ta nằm phơi mở cho vô thức dâng trào.”¹⁷ Bạn đọc chắc không lạ gì tuyên bố này, vì chúng ta đã bàn luận những hệ lụy của vô thức khá kĩ. Nhưng rất cần phải nhắc lại lý thuyết này trong bối cảnh biểu tượng, vì nó hỗ trợ một kết luận khác, rằng những biểu tượng đích thực mạnh mẽ không thể được làm ra một cách cố tình hoặc có ý thức; chúng chỉ có thể được phát hiện trong cuộc dẫn thân phi tự thức trong quá trình sáng tác. Đường như các biểu tượng đều hình thành từ, và ám chỉ trở lại, những dạng hiểu biết mà ta vẫn cho là trực giác hoặc vô thức. Vì vậy mà luôn có một mức độ mập mờ và bất khả tri ở những biểu tượng mạnh mẽ hơn, bởi chúng ra đời từ những vùng sâu kín hơn của bản ngã, từ bên ngoài đường biên của lý lẽ. Chúng là “chỉ dấu của một ý nghĩa nằm ngoài tầm các năng lực hiểu biết hiện tại của chúng ta.”¹⁸

Câu nói rất hay được trích dẫn “khoác cho ý tưởng một hình hài nhận ra được”, chính là lời tụng linh thiêng của trào lưu Biểu tượng, và ta có thể dùng nó như một manh mối để phân biệt giữa biến hình biểu hiện và biến hình biểu tượng. Dù có nguy cơ đơn giản hóa quá độ, tôi vẫn sẽ gợi ý rằng một tác phẩm biểu hiện điển hình đánh thức cảm giác của chúng ta – cảm tình hoặc ác cảm, sợ hãi, tức giận, thèm muốn, vân vân. Còn một tác phẩm biểu tượng điển hình thì không đánh thức cảm giác. Nó bắt ta phải suy ngẫm. Ta thấy mình kinh ngạc về mọi vật, về những nguyên lý và khái niệm trừu tượng như đã từng làm bận tâm van Gogh khi ông ngẫm nghĩ đến cái cốt lõi của tình yêu con người hoặc giá trị thật của hy vọng... đến ý tưởng về một vật trong tâm trí hơn là chính cái vật ấy. Khi phản ứng với nghệ thuật biểu tượng ta thường bị dẫn dắt qua cảm giác đến ý nghĩ. Nhưng ta phản ứng với nghệ thuật biểu hiện một cách đơn giản và trực tiếp hơn nhiều, bởi ta

¹⁷ Carl Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature* (Tâm linh trong con người, nghệ thuật và văn học), trang 76.

¹⁸ Maurice Raynal, *Modern Painting* (Hội họa hiện đại) (Geneva: Albert Skira, 1960) trang 29.

có thể bị áp đảo bởi chính những cảm giác của mình, không còn chỗ cho suy tưởng nữa.

Chọn hình minh họa cho phần cuối chương này hóa ra rất khó; có quá nhiều lựa chọn khác nhau. Vì vậy, để khỏi bị nhiễu hình ảnh quá làm nhiễu loạn, ta hãy tập trung vào một bức tranh mà thôi. Bức *Bụi gai* của Graham Sutherland (Hình 6-29) đã được dùng trong Chương V, làm ví dụ về chuyện người nghệ sỹ trải nghiệm một thời điểm khai thị như thế nào. Bây giờ ta hãy nhìn nó để thấy cái bụi gai thiên nhiên ấy đã bị biến hình biểu tượng như thế nào.

Không cần nhắc lại câu chuyện Sutherland đã đối chất với bụi gai nữa. Ta hãy xem xét chính phản ứng riêng của mình với bức tranh. Ta biết rằng nhà họa sỹ đã sáng tạo một thiết kế gai góc xoắn vặn, ta có thể thực sự cảm thấy sự sắc nhọn của nó. Sutherland đã làm ra gần như một bức tượng các hình sắc nhọn ấy từ cảm nhận tinh tường của



Hình 6-29 Graham Sutherland (1903 – 1980), *Thorn Trees* (Bụi gai), 1946. Sơn dầu. Bộ sưu tập của Hội đồng Anh, London

ông về bụi gai. Không gian bức tranh bị mắc bẫy và đe dọa bởi những mũi đâm nhọn hoắt, và trong lúc ta nhận ra rằng đây đúng là bụi gai – nhất là nếu ta phóng to một phần nhỏ chẳng chịt lên xem – những ý nghĩ cuối cùng đến với tâm trí có thể lại chẳng liên quan gì đến bụi gai, và ta có thể vượt qua những cảm giác lo lắng hoặc điềm triêu. Thay vì thế, ta thấy mình nghĩ đến cái đau khổ bí ẩn của con người, đến số phận bất khả tri đang chờ mình sau cánh cửa gai góc kia, đến sự mong manh của cái tất yếu vô nhân xung trong tự nhiên và sự chết, và đến toàn bộ cảm giác bi thảm về cuộc đời. Mỗi người sẽ có những ý tưởng khác nhau; những người thích làm đau người khác hoặc thích bị đau đớn sẽ có những ý nghĩ theo hướng khác, những người Thiên Chúa giáo và Hồi giáo cũng vậy. Nhưng điều quan trọng là trong khi có cảm giác lo lắng sợ hãi hoặc bị mê hoặc như thế, tâm trí ta sẽ vẫn ngẫm nghĩ về ý nghĩa và hậu quả của con người và chỗ đứng của nó trong tự nhiên. Với nhiều người, *Bụi gai* là một biểu tượng thu hút và kích thích trí tưởng tượng trong mối quan tâm thường trực của nó với vấn đề siêu hình của chúng ta.

Tác phẩm của tôi chứa đựng toàn bộ linh hồn của một người đã biết mọi đáy sâu bí ẩn của cuộc đời, đã từng tìm kiếm chúng như một người tình, với đủ vui buồn, kính cẩn và sợ hãi.

Pablo Picasso

VII

TƯỢNG TƯỢNG VÀ THỜI GIAN: MỘT ÁM ẢNH

Thời gian trong nghệ thuật là một chủ đề rộng lớn, nên tôi thấy cần phải để hai chương để bàn luận về nó, dù chỉ mới là về cơ bản. Chương này và chương sau đều là về vấn đề thời gian trong tâm thức. Như vậy, chúng ta sẽ thảo luận trước hết về cái dường như là một thực tế trong cuộc sống của người nghệ sĩ: nỗi ám ảnh cố hữu về thời gian; rồi sau đó xem đến không gian và ánh sáng như những trải nghiệm thực chứng kích thích một phản xạ giàu tưởng tượng hơn đối với thời gian. Mà như vậy cũng vẫn chỉ là một thăm dò chốc lát vào vấn đề thời gian trong tâm thức nghệ sĩ – một vấn đề cực kỳ quyến rũ và bí hiểm.

Đến đây, chắc ngay cả bạn đọc thờ ơ nhất cũng thấy là cuộc sống của người nghệ sĩ có một mạch đập liên tục, ngũ quan và tâm trí của họ vận động một cách chăm chú, như radar quét sóng tìm tín hiệu. Ngay cả những lúc họ có vẻ thụ động, cuộc tìm kiếm hình hài của cuộc sống và hiện thực vẫn cứ tiếp diễn; ngũ quan vẫn ghi nhận, tâm trí vẫn liên hệ, cảm giác và ý tưởng vẫn đuổi theo nhau thành một vòng tròn không dứt. Như Rilke đã viết trong một lá thư gửi từ Thụy Điển:

Tôi vẫn thường tự hỏi liệu những ngày ta buộc phải
biếng nhác vẫn trôi qua trong những hành động sâu
kín nhất.¹

¹ C. G. Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature* (tâm linh trong con người, nghệ thuật và văn học), trang 95.

Còn thiên tài Leonardo thì đã có lần buộc phải giải thích với Ludovico Sforza, Quận công xứ Milan, rằng khi ông có vẻ như không làm gì lại là lúc ông tưởng tượng bận rộn nhất. Dường như nhân cách sáng tạo không bao giờ ngơi nghỉ. Họ bị bản tâm thúc đẩy hoạt động không ngừng, và hình như họ không thể làm gì khác được. Ta đã hiểu được chút ít về tình trạng này trong các chương trước, khi dò tìm vào bản chất của tâm thức nghệ sỹ, cái động lực của vô thức, và những vận hành của cảm hứng. Quan trọng là phải nhớ rằng cuộc sống tưởng tượng luôn tiếp diễn với những người này, rằng họ rất hiếm khi, nếu không nói là không bao giờ, buông trôi không làm việc. Trong bài thơ *In Railway Halls*, Stephen Spender đã thô bạo gạt bỏ người bình thường cùng tâm thức máy móc của họ trong hai dòng như sau:

Thời gian chỉ xô đẩy những mảnh đời không sống
Như sóng triều gạt những thứ thối nát lên bờ.²

Thư thả vô mục đích có thể là một cuộc sống rất dễ chịu, nhưng lại là đáng ghét nhất đối với tâm trí năng động mà luôn chiêm nghiệm của người nghệ sỹ. Trong hai dòng thơ vừa trích dẫn, Spender khẳng định rằng người không sống một cách tích cực chỉ trôi dạt theo thời gian, cũng là hàm ý rằng người sống chăm chú, nghĩa là sáng tạo, thì tận dụng thời gian và chất lọc từ nó mọi thứ có thể được. Thời gian phải sản sinh và có giá trị, hơn là thụ động chấp nhận và phung phí. Thái độ này vang vọng trong lời của đủ mọi dạng nghệ sỹ. Họ trải nghiệm thời gian như một trường lực thúc đẩy họ làm việc đơn giản vì họ biết ai cũng chỉ có ngần ấy thời gian. Vì vậy mà người mẫn cảm coi thời gian vừa là thù vừa là bạn. Là thù vì mình sẽ chết từ nó. Là bạn vì sự ngăn ngừi của nó buộc mình phải sống được nhiều nhất. Cho nên cái thôi thúc khôn nguôi phải làm việc của người nghệ sỹ có phần xuất phát từ nỗi ám ảnh về thời gian mà người bình thường không có; người bình thường nói chung chỉ biết thời gian như một chuỗi cơ học các thời đoạn giữa các nơi chốn và sự kiện đã thành thông lệ.

² Stephen Spender, *Poems by Stephen Spender* (Thơ Stephen Spender) (New York: Random House, 1934), trang 60.

Ý nghĩ rằng chết là tất yếu, là tận cùng lượng thời gian của mỗi cá nhân, luôn lớn vồn trong tâm thức thường ngày của nhiều nghệ sỹ. Một số chỉ thấy nó mạnh mẽ trong những thời điểm sáng tạo khi họ đón nhận cái mà Odilon Redon gọi là “sự dâng trào của vô thức”. Michelangelo và Delacroix có vẻ lúc nào cũng nghĩ đến nó; còn Paul Klee thì lại chỉ thấy nó khôn cường hơn trong những năm cuối đời, qua những giấc mơ, và trong những thời điểm khai nhân đặc biệt. Gì thì gì, hiệu quả của loại áp lực này ở người nghệ sỹ cũng khó mà xác định được. Nhưng nhất định nổi ám ảnh về sự chết là cái thúc đẩy họ làm ra những tác phẩm có tính “tưởng niệm” về chính cuộc đời mình – về những nguyện vọng và nhân ảnh của mình. Nhà văn James Baldwin đã thốt lên rằng:

Vì thế mà họ được gọi là nhà thơ. Và trách nhiệm của họ, cũng là niềm vui, sức mạnh và cuộc sống của họ, là phải đánh bại mọi nhân mác và làm rối mọi trận đánh bằng cách không chịu đầu hàng câu đố về cuộc nhân sinh, còn thờ là còn làm bằng chứng cho cái sức mạnh biến hình đầy quyền năng và không thể đặt tên vẫn sống trong linh hồn người, và khao khát làm việc của mình thật tốt để khi đã ngừng thờ, mọi người – tất cả những ai lục tìm một dấu hiệu hoặc một bằng chứng giữa đồng đồ nát, sẽ có thể thấy họ ở đó.³

Một số chúng ta có thể đồng cảm với Spinoza rằng “con người ước được sống mãi trong cốt lõi của chính mình”, nhưng ngay cả khi chết không phải là vấn đề, thì cái mong muốn để lại cho hậu thế một dấu hiệu hoặc bằng chứng như Baldwin nói đến cũng cho thấy rằng có ý thức về sự chết nghĩa là có ý thức mạnh gấp đôi về sự sống. Vì vậy mà thấy rõ mọi thứ đều thay đổi, rằng trải nghiệm này sẽ phải nhường chỗ cho trải nghiệm tiếp theo trong dòng chảy của thời gian. Quả thực, hiện thực của sự thay đổi là cái hiện thực đáng cho ta

³ James Baldwin, *Why I Stopped Hating Shakespeare*, *Sunday Observer* (London), 19 tháng 4, 1964, phần 2, trang 1.

nương tựa nhất, nó buộc ta phải suy ngẫm về sự phù du của đời sống, sự trọng đại của từng khoảnh khắc thoáng qua. Vậy mà một trong những thỏa mãn lớn lao có được từ việc tạo ra một tác phẩm nghệ thuật là ở chỗ nó “vĩnh cửu hóa” được một sự vật thoáng qua; những khoảnh khắc vui, đẹp, hoặc đau đớn được cứu thoát khỏi uy quyền của thời gian để hiện sinh trường tồn hơn trong tác phẩm. Chẳng hạn, tôi vẫn nhớ cô gái phụ bếp được Vermeer vẽ rất tinh tế, và với tôi, cô ta vẫn đang quanh quẩn với công việc của mình ở gian bếp Hà Lan thế kỷ 17 ấy. Cái thôi thúc muốn dừng dòng chảy không thương tiếc của thời gian bằng cách đóng băng nó trong một tác phẩm nghệ thuật, theo tôi, là một động cơ rất mạnh mẽ của người nghệ sĩ, và nhiều người đã công nhận sức mạnh của nó. Paul Cézanne đã nói: “Có một khoảnh khắc thoáng qua trong thế giới này. Hãy vẽ nó đúng như trong hiện thực của nó. Hãy quên tất cả mọi việc khác.” Còn Francis Bacon, họa sĩ người Anh, thì bảo rằng:

Tôi ước một ngày nào đó sẽ bắt được một khoảnh
khắc của cuộc sống trong toàn bộ vẻ đẹp của nó. Đó
sẽ là bức tranh tối hậu.⁴

Có lẽ không nhà thơ nào khác diễn tả quyền năng của nghệ thuật trong việc kéo sự sống ra khỏi thời gian một cách sắc sảo như John Keats trong bài *Ode on a Grecian Urn* (Khúc ca về một bình hài cốt Hy Lạp). Những người được vẽ trên chiếc bình ấy vẫn sống trong tưởng tượng của nhà thơ, bởi mặc dầu thực thể họ đều đã chết, những vui buồn hy vọng và khao khát của họ vẫn không mất, không bị lãng quên. Bài thơ là lời dâng tặng của Keats cho nghệ thuật, tưởng thưởng sự bất tử mà nghệ thuật ban cho những sự việc thoáng qua trong cõi nhân sinh; bởi những hình người vẽ trên chiếc bình, sự hiện diện, dáng dấp và những đối thoại im lặng của họ đã chiến thắng thời gian – kẻ hủy diệt.

Người vẫn là cô dâu trinh trắng của tĩnh lặng
Được nuôi nấng bởi im lặng và thời gian chậm rãi...

⁴ Eric Protter: *Painters on Painting* (Họa sĩ nói về hội họa) (New York: Grosset and Dunlap, 1963), trang 246.

Tuy nhiên, một giọng buồn đã len lỏi vào khổ thơ thứ hai. Keats công nhận rằng nghệ thuật không phải là sự sống và bày tỏ lòng thương cảm với hình vẽ cô gái trẻ đã chết từ lâu – bởi như một hình vẽ, nàng đã thành bất tử, và như một hình vẽ, nàng cũng không bao giờ trải nghiệm được sự viên mãn hiện sinh của tình yêu.

Những giai điệu nghe thật ngọt ngào
Nhưng những gì không nghe thấy được còn ngọt ngào hơn,
Nào, hỡi những cây sáo êm dịu kia, hãy hát nữa đi;
Những khúc ngân vô thanh cho linh hồn;
Hỡi người đẹp dưới tán cây, người không thể rời khúc ca của mình;
Cây kia cũng không thể bao giờ thay lá;
Hỡi người tình táo bạo, người không bao giờ hôn được đâu,
Dù sắp đến đích rồi – nhưng xin đừng đau buồn;
Nàng không thể phai mờ, dù người không hạnh phúc,
Trong tình yêu vĩnh cửu của mình, với vẻ đẹp mãi mãi của nàng!

Keats nhắc chúng ta rằng “người không thể lấy bánh mà ăn được đâu!” Được bất tử nhờ nghệ thuật là bị lôi ra khỏi thời gian và thềm muốn. Nếu chàng trai kia muốn biết cái khoái lạc khi hôn được cô gái nọ, chàng phải tiến tới hành động ấy trong thời gian, và khi làm thế, phải chấp nhận rằng một sự kiện tất yếu sẽ phải nhường chỗ cho sự kiện tiếp theo; cho nên nụ hôn đầu rồi cũng sẽ chỉ là một ký ức, và việc viên mãn nào cũng chỉ là một bước tiến gần hơn đến cái chết của chính mình. Không muốn thế thì chỉ có cách dừng hành động, đóng băng thời gian và sự sống, để mãi mãi ngắm nhìn gương mặt nàng. Vậy là Keats nhận ra và khẳng định rằng nghệ thuật có lẽ là cách duy nhất để ta đóng băng thời điểm và dừng dòng chảy thời gian; nhưng ông than rằng nghệ thuật lại bóc trần tấn bi kịch tối hậu của thân phận con người, nghĩa là, khi đối diện với những sự kiện có ý nghĩa trong cuộc sống ta sẽ không hoàn tất được chúng nếu dừng lại không hành động, mà nếu hành động thì cái đỉnh điểm hoàn tất cũng sẽ tất yếu trôi qua. Nghệ thuật dừng được hành động ấy và khiến một giây phút trở thành tương đối vĩnh cửu. Nó thỏa mãn nhu cầu biết được sự liên tục của phản xạ con người; nó nhất thời giúp

ta không phải đối diện với số phận phải chết của mình; nhưng một khi chúng ta coi nghệ thuật chứ không phải cuộc đời là hiện thực, chúng ta sẽ rơi vào cảnh tiến thoái lưỡng nan như Keats đã mô tả. Giống như hình ảnh của người Hy Lạp trẻ tuổi, người nghệ sỹ đứng ra ngoài thời gian, nơi mọi việc đều phải được hoàn tất.

Tất nhiên, cá nhân nhà thơ hoặc nhà họa sỹ đều biết rằng công việc sáng tác của họ tốt nhất thì cũng mang lại một dạng bất tử tạm thời với cá nhân nói chung, còn họ thì sau đó vẫn phải đối diện với cái chết của chính cá nhân mình, điểm tận cùng thời gian sống của mình. Nhưng họ vẫn thấy cuộc hiện sinh sáng tạo là một thỏa hiệp tốt lành, bởi khi khiến cho mỗi giây phút đều thành trọng đại nhờ sáng tạo nghệ thuật, họ không chỉ phát hiện được cái gì đó về ý nghĩa, phẩm chất và giá trị của cuộc sống, mà còn thoát ra được khỏi vòng kiểm tỏa của thời gian. Nhưng khi đạt được thỏa hiệp ấy bằng cách không ngừng biến những trải nghiệm sống thành nghệ thuật, tác phẩm của họ vẫn không thể kéo dài cuộc hiện sinh cá nhân của chính họ. Trong *Nhật ký* của mình ngày 19 tháng 8, 1858, Delacroix đã viết rằng “sáng tác không phải chỉ là làm nghệ thuật, mà còn tạo giá trị cho thời gian...” Ông cũng bộc lộ cảm giác bức xúc dồn nén khi thời gian cứ nặng nhọc lê lét mà tác phẩm – hoặc cảm hứng – mãi chẳng thấy đâu:

... kết quả ngày nào của ta cũng vẫn vậy; vẫn một khát khao không bao giờ đạt được; vẫn một trống rỗng chẳng thể lấp đầy; một thôi thúc tốt cùng phải làm được bằng mọi cách, phải tận lực kháng cự thời gian đang kéo lê ta theo nó, và những phân tán đang che phủ linh hồn ta...

Vẫn có câu nói rằng một số tác phẩm nghệ thuật là phi thời gian. Có nghĩa rằng chúng bộc lộ một thái độ đối với cuộc sống làm rung lên một hợp âm quen thuộc và nhạy bén ở người khác, bất kể ở thời gian và nơi chốn nào. Những cảnh đình đám vẽ trên bình tro cốt Hy Lạp bản thân chúng không phải là mối quan tâm của Keats. Ông quan tâm đến những diễn biến ấy bởi vì chúng đại diện cho cái nghi thức thông thường không thay đổi mà những người trẻ tuổi trải qua để phát

hiện những hấp dẫn của nhau và bắt đầu sống với những hy vọng và ý nguyện của họ khi còn sinh thời. Cũng như thế, Vermeer đã không chỉ minh họa một sự kiện sinh hoạt nôm na trong cuộc sống gia đình khi vẽ cô gái phụ bếp nọ; nếu chỉ thế, bức tranh của ông giờ đây sẽ chỉ có giá trị nghệ thuật như một ghi chép thú vị về trang phục và đồ đạc của thời kỳ ấy. Chính vì Vermeer đưa được vào cảnh trí ấy một hương vị bình yên quen thuộc và không thể lãng quên được của đời sống gia đình nên bức tranh mới sống mãi như vậy. Và ta thấy rằng khi Delacroix nói đến việc “tạo giá trị cho thời gian”, ông muốn nói rằng khi chuyển biến sự kiện thành nghệ thuật, cái phẩm chất đặc biệt của sự kiện trong tâm thức ông mới là cái thôi thúc ông phải vẽ, và vẽ như vậy cũng là bẫy được sự kiện và lôi nó ra khỏi dòng chảy thời gian. Giống như người có thiên bẩm thấu thị, người nghệ sỹ nào bị thời gian và giá trị ám ảnh cũng tham dự hoàn toàn vào nội giới của những rung động tâm lý không thể cầm nắm được. Họ phân biệt được những phản ứng có giá trị cố hữu với những phản ứng kém phẩm chất hơn, và khi dần thành thông thái, họ nhận biết được cái tinh túy, cái phẩm chất tối hậu của Hiện hữu, cả trong và ngoài thời gian.

Qua suốt vô vàn năm tiến hóa, con người đã có được nhiều khái niệm và tình cảm làm thước đo phán xét những giá trị quan trọng của hiện sinh. Chúng ta nói về một phẩm chất cao quý cố hữu có trong cả những cuộc đời giản dị nhất, về sức mạnh của tình yêu, nỗi thỏa mãn của trải nghiệm tưởng tượng, vẻ đẹp thôn dã, niềm vui thành đạt, cõi bình yên nơi Thượng đế, vân vân. Matisse thì nói về “một nghệ thuật cân bằng... thanh tĩnh... như một ảnh hưởng bình yên...” Giáo sư Giedion viết rằng “có một cái gì đó sống bên trong chúng ta, tạo thành một phần cốt tủy của nhân phẩm: tôi gọi đó là nhu cầu kể tục.”⁵ Có nói thế nào đi nữa để tìm đến mục đích hoặc ý nghĩa của cuộc sống, cũng đều thường phải có hàm ý rằng thời gian không phải chỉ đơn thuần là cuộc diễu hành của các ấn tượng tiếp nối nhau. Bởi chúng ta có thể trải nghiệm thời gian bằng hai cách – trường độ (độ dài ngắn) của một sự kiện trong tâm thức, hoặc cường

⁵ S. Giedion, *The Eternal Present* (Hiện tại vĩnh hằng), trang 52.

độ (sức căng) nắm giữ tâm thức của nó. Trường độ thường được coi là phương diện số lượng của thời gian, còn cường độ là phương diện chất lượng. Trường độ thời gian được đo một cách cơ khí bằng đồng hồ, bằng lịch, và nhiều công cụ khoa học tinh vi khác, nhưng các công cụ này không cho ta biết quãng thời gian ấy mạnh yếu thế nào trong tâm thức của một cá nhân. Nếu muốn biết điều này, ta không tìm đến khoa học hoặc bất kỳ bộ môn nào có tính biên niên, mà phải nhờ đến nghệ thuật. Bởi chỉ tác phẩm nghệ thuật mới bắt giữ được khoảnh khắc nhận thức cường độ cao, lưu lại được những ngày mộng mị, hoặc một giây phút mê đắm của phát ngộ. Việc một tiếng đồng hồ đã trôi qua có thể chả có nghĩa gì đối với một nhà thơ hay một nhà điêu khắc, vì cái phẩm chất loại biệt của một trải nghiệm cụ thể có thể đã rút ngắn thời gian khiến nó dường như chỉ là một vài phút. Mà ngược lại cũng đúng. Ta có thể trải nghiệm chỉ một vài khoảnh khắc căng tràn giá trị đến mức dường như đã ôm trọn mọi trải nghiệm của cả đời người. Trong những trường hợp ấy, những từ ngữ như “bắt đầu” và “kết thúc” chả có nghĩa gì mấy. Khi Delacroix than phiền về “một trống rỗng chẳng thể lấp đầy”, ông thực sự mô tả một tình huống mà ông thấy cực kỳ đau đớn – khi ông chỉ còn thấy thời gian như trên đồng hồ, như những thời đoạn đúng trường độ không chứa đựng một sức căng hoặc nhịp điệu bất thường nào, vì ông đang đứng ngoài, không tham dự cả về tinh thần lẫn tình cảm. Tồn tại sinh lý đơn thuần là cái đáng ghét đáng sợ nhất đối với người nhạy cảm.

Mà khả năng trải nghiệm thời gian bằng cường độ chứ không chỉ bằng trường độ không phải là loại biệt cho nghệ sỹ - nó là khả năng chung của tất cả mọi người. Nhưng trong thế giới ngày nay, lối sống đã được tổ chức có phương pháp và theo khoa học đến mức thời gian với hầu hết chúng ta đều chỉ còn là thời gian đồng hồ. Lối sống này chỉ không thỏa mãn những người trẻ tuổi đã chọn vai trò nghệ sỹ hoặc du mục xa lánh để có thời gian tạo giá trị cho thời gian. Khả năng này bao giờ cũng vẫn còn ở những thi sỹ-nghệ sỹ đích thực. Năng lực trải nghiệm hiện tại của họ như một kế tục của quá khứ và mở lối vào tương lai, nhờ một “viễn vọng” của thời gian biên niên trong cường độ dẫn thân của họ, là một đặc tính khiến họ luôn được nhận ra. Viết về những chiều kích khả dĩ của ý thức con người, nhà thơ Robert Graves đã tuyên bố:

Chiều kích thứ năm là khi ta có thể kiểm soát thời gian một cách dễ dàng, như nhà điêu khắc kiểm soát không gian vậy.⁶

Tuyên bố này một lần nữa đưa chúng ta đối diện với cái yếu tố khó khăn nằm dưới mọi vận động của tưởng tượng, tức là vai trò của vô thức; nhưng lần này thì ta đối chất nó về mặt tác động của nó tới sự tham dự của người nghệ sỹ với thời gian. Bởi khả năng “kiểm soát” thời gian có vẻ phụ thuộc một cách nghịch lý vào một triển khai của tâm thức trong đó các quá trình duy lý không còn dự phần áp đảo nữa. Khi bàn về cảm hứng sáng tạo ở Chương V, chúng ta đã luôn quan tâm đến hiện tượng này. Và chúng ta đã thấy rằng chỉ khi các quá trình duy lý của ý chí và ý tưởng khách quan đã trở thành siêu nghiệm bởi một trường lực tâm thần và tình cảm không tự biết thì người nghệ sỹ mới trải nghiệm được sức mạnh thấu thị đẩy cảm hứng. Lập luận này khiến ta thấy rõ rằng cảm giác về thời gian của họ đã có thay đổi. Những người sáng tạo trong cả nghệ thuật và khoa học đều thường nói rằng không phải lúc nào họ cũng thấy thời gian như một tiến trình tuyến tính theo đơn vị đo lường từ điểm này đến điểm kia, từ “bắt đầu” đến “kết thúc”. Thay vì thế, họ nói về nỗi khổ của những giai đoạn trì trệ không nghĩ ra được một điều gì, khi thời gian dài lê thê không thể chịu nổi – như cái “trống không” của Delacroix; nhưng rồi họ chuyển từ cực đoan này sang cực đoan khác – vào những giai đoạn sôi động đầy tưởng tượng khi họ không còn biết thời gian lâu chóng thế nào nữa, bởi dòng chảy tuyến tính kia đã được dừng lại trong tâm thức họ. Trong thực tế, đôi khi họ còn nói đến tình trạng “ở ngoài thời gian”. Cùng một cách như rào cản âm thanh bị phá vỡ khi máy bay đạt đến một tốc độ nào đó, chúng ta có thể nghĩ đến một rào cản thời gian bị phá vỡ như vậy khi hoạt động sáng tạo đạt đến một cường độ nào đó. So sánh này cho ta một hình ảnh tinh thần về thời gian trong đó vận động không còn là một đường nét chạy từ quá khứ, với điểm nút dẫn đường đang nằm ở hiện tại, còn tương lai là không gian trống rỗng mà đường nét ấy đang nhích đến. Thay vì thế, ta thấy dường như cá nhân mình đang đứng giữa

⁶ Trong một lá thư viết cho tác giả ngày 2/11/1969.

trung tâm chung của cả quá khứ, hiện tại và tương lai, chìm trong một cái *hồ thời gian* và trải nghiệm cả ba giai đoạn cùng một lúc.

Cho phép tôi nói lại điều này một cách khác. Nếu ta nghĩ về thời gian như một dòng sông theo nghĩa tuyến tính khởi đầu từ đâu đó và chảy vào một đại dương vô biên, ta sẽ thấy dòng chảy ấy là tương đối ổn định về một phía. Đây là cách mà tâm thức thông thường và cơ học hơn của chúng ta nhận biết về thời gian. Nhưng nếu có một lực lớn nào đó, như một xoáy nước mãnh liệt đột ngột xuất hiện trong dòng sông, nó sẽ can thiệp vào dòng chảy thông thường. Tùy theo sức mạnh của nó, dòng xoáy ấy sẽ hút nước từ mọi phía, thượng nguồn và hạ lưu, và ta sẽ chứng kiến hiện tượng có một dòng chảy ngấm theo hướng ngược lại. Bên trong xoáy nước, vì vậy, sẽ có cả nước đã từ thượng nguồn lần đầu tiên vừa chảy về tới đó, lẫn cả nước từ hạ lưu đã từng chảy qua vị trí ấy. Nếu coi con sông ấy tương tự như dòng thời gian, ta sẽ thấy sự xuất hiện đột ngột của xoáy nước đã gây ra một tình huống kỳ lạ. Bởi bất kỳ ai đứng trong xoáy nước ấy sẽ chìm đắm trong cả ba giai đoạn thời gian cùng một lúc. Thời điểm hiện tại (trung tâm dòng xoáy) sẽ ôm trọn cả quá khứ (nước từ thượng lưu) và tương lai (nước từ hạ lưu). Hình ảnh xoáy nước này có thể giúp mô tả những thời điểm trong đời người nghệ sĩ, khi mà, như lời Plato, họ “có cảm hứng, vô lý hoàn toàn, và tâm trí cũng đã lia bỏ họ”. Như xoáy nước làm vỡ trường độ tự nhiên của dòng chảy con sông, dường như sức mạnh tâm lý hoặc cường độ của vận động sáng tạo cũng phá vỡ trường độ tự nhiên của dòng thời gian trong tâm thức.

Ở đây ta thấy những hệ lụy trong tuyên bố của Robert Graves về kiểm soát thời gian. Khi người mà ta gọi là nghệ sĩ hoặc thi sĩ chìm đắm mãnh liệt vào một sự kiện trọng đại trong tâm thức, họ trở thành một “đồng cốt”, một kênh truyền cho toàn bộ các sức mạnh tưởng tượng của bản tâm chảy qua. Khi Plato nói “tâm trí cũng đã lia bỏ họ”, ông có ý rằng trí tuệ duy lý không còn là viên cảnh sát giám sát mọi ấn tượng trong tâm thức nữa. Và, như chúng ta đã nói nhiều lần trước đây, điều này cho phép người nghệ sĩ trải nghiệm được những thấu thị chất lọc từ các nguồn trực giác và vô thức. Một đặc điểm của điều kiện sáng tạo cao độ này là dường như nó ném người nghệ sĩ vào vòng xoáy thời gian mà ta vừa mô tả, cho phép họ qua lại giữa quá khứ và

tương lai theo dẫn dắt của tâm linh. Cũng vì vậy mà Graves đã gợi ý rằng người thực sự có những sức mạnh sáng tạo này cũng là người sở hữu được phương tiện kiểm soát thời gian, đứng giữa điểm hội tụ của quá khứ, hiện tại và tương lai, như một nhà tiên tri nhìn thấu qua tam thế. Liệu đây có phải cũng là trải nghiệm thời gian mà Paul Cézanne đã diễn đạt một cách đầy thi tứ khi ông nói: “Ta hít thở cái trình nguyên của thế giới. Ta bị cắt cửa bởi sắc màu của nó. Ta cảm thấy như đang tỏa sáng cùng mọi màu sắc của vô cùng. Ta nhập một với bức tranh ta vẽ...” Giáo sư Clements mô tả tình trạng mất cảm giác về thời gian của Michelangelo trong những cơn sáng tạo cuồng nhiệt như sau:

Trong những giai đoạn chìm đắm cao độ này, khi ông ăn uống thất thường và thiếp ngủ nguyên quần áo, ông đã mất mọi cảm giác về thời gian. Ở những giai đoạn ấy thì ngay đến việc đề ngày tháng khi viết thư cũng thành một lần bấn khó chịu. Cho nên ta mới đọc thấy những dòng như “không biết hôm nay ngày mấy, nhưng hôm qua là ngày Thánh Luke...” “Một ngày nào đó trong tháng 2, theo lời cô hầu gái...” Những quên lãng ngày tháng có trên lịch này đều ở những thời kỳ sáng tạo dữ dội, những giai đoạn mà ông gọi là *passioni* hoặc *gelosie*⁷.

Nhiều nghệ sỹ đã nói về thời gian theo một hướng đồng tình với luận thuyết đưa ra trong chương này. Nhưng có hai nhà họa sỹ “hiện đại” có những phát biểu đặc biệt sát nghĩa. Chúng ta đã trích dẫn các bài viết rất thông tuệ của Piet Mondrian, và bây giờ, trong tiểu luận *Plastic Art & Pure Plastic Art* – Nghệ thuật tạo hình & Nghệ thuật tạo hình thuần túy, ông đã viết về thời gian như thế này:

Cả khoa học và nghệ thuật đều phát hiện và khiến chúng ta biết đến một sự thật rằng thời gian là một

⁷ Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art* (Lý thuyết nghệ thuật của Michelangelo), trang 45.

*quá trình gia tăng cường độ, của một chủ thể hướng tới một ngoại vật; hướng tới cái cốt lõi của mọi vật và của chính chúng ta.*⁸

Mondrian viết tiểu luận này năm 1937, và một năm sau đó họa sỹ người Đức Max Beckmann có bài giảng ở London, trong đó ông nói:

Chuyển chiều cao, chiều rộng và độ sâu thành chỉ còn hai chiều, với tôi là một trải nghiệm đầy phép lạ, trong đó tôi thoáng thấy một chiều thứ tư nữa mà toàn bộ hiện hữu của tôi đang tìm kiếm.⁹

Nếu được phép diễn dịch hai phát biểu này, tôi thấy rằng chúng đều nói về một thứ. Cả hai ông đều đã tìm được một chiều kích mới của thời gian. Mondrian gợi ý rằng cốt lõi của bản ngã sẽ được phát hiện khi thời gian được gia tăng cường độ thông qua hành động sáng tạo, và rằng điều này, cũng khá nghịch lý, khiến người nghệ sỹ có được thấu thị vào một hiện thực siêu cá nhân – một hiện thực trong đó mọi sự thật đều xứng hợp với bản chất hiện sinh đối với mọi vật được tiết lộ. Phát biểu của Beckmann có hàm ý tương tự, bởi ông gợi ý rằng trong hành động sáng tạo ông phát hiện ra một thứ phi thời gian của bản ngã cố hữu – cái trung điểm tâm linh nằm ngoài thời gian và bản ngã hướng ngoại của cá nhân. Dường như hai nhà họa sỹ này đã khắc phục được tính thời điểm của “bây giờ” và khám phá ra vòng xoáy hoặc cõi liên tục trong đó rào cản thời gian, liên quan đến thời gian tuyến tính và có tính lịch sử, đã bị phá vỡ. Làm được điều đó, họ đã ra khỏi một điểm tồn tại trong thời gian và không gian và trải nghiệm được một dạng liên kết với cái mà chúng ta chỉ có thể gọi là cõi vô cùng (nghĩa là, nếu chúng ta có thể được phép coi những lời có bản chất bí hiểm và biểu tượng hiển nhiên này của họ là nghiêm túc).

⁸ Piet Mondrian, *Plastic Art & Pure Plastic Art* (Nghệ thuật tạo hình & Nghệ thuật tạo hình thuần túy), trong *Documents of Modern Art* (New York: Wittenborn, Schultz, 1945). Phần Giới thiệu của Harry Holtzman.

⁹ Max Beckmann, *On My Painting* (Về hội họa của tôi). Curt Valentin xuất bản tại New York năm 1941. Bản quyền của Ralph F. Colin, Valentin estate quản trị.

Với bản thân tôi, tôi tin rằng khả năng mạo hiểm trong thời gian của người nghệ sỹ phần lớn là do sự vận hành của các trường lực vô thức nằm dưới tưởng tượng sáng tạo, và rằng nỗi ám ảnh chung muốn tận dụng thời gian thật cao độ và có ý nghĩa trước khi chết là một hậu quả tất yếu của việc họ thuận phục các trường lực ấy.

Cái chiều thứ tư mà Beckmann thấy như đẩy phép lạ kia thì tất nhiên là không thể mô tả được. Nhưng cũng có đủ bằng chứng để chỉ ra rằng nội dung của vô thức là không bị giới hạn bởi các chiều kích thời gian của tâm thức thông thường, và cũng không thuộc về chúng. Chẳng hạn như trong những giấc mơ sâu kín, chúng ta vẫn đi qua nhiều thế kỷ và thấy mình ở những nơi xa lạ, những thời điểm khác nhau trong lịch sử. Khi ban mai thức giấc, chính hiện tại mới có vẻ không hiện thực. Khi người nghệ sỹ toàn tâm toàn ý trong công việc, họ bị tràn ngập trong những thấu thị, hình ảnh và cảm giác đại diện cho một biến dạng của tâm thức. Đó cũng là khi họ trải nghiệm một biến dạng về thời gian. Ta chỉ có thể nói rằng cái biết của họ về thời gian đã vận động ra ngoài hiện thực sinh tồn của hiện tại, ra ngoài ký ức về thời gian của họ từ lúc mới ra đời, và họ đứng trước tác phẩm của mình như một người không tuổi tác, một người của mọi mùa và mọi thời đại. Cũng không khó để hiểu tại sao Beckmann lại mô tả hiện tượng ấy như một chiều thứ tư, một trải nghiệm đẩy phép lạ. Bởi dường như nó đúng là đại diện của một đột phá sang một tầng mức bí hiểm khác của cuộc hiện sinh hoặc hiện hữu của chúng ta.

VIII

BA NGÔI THIÊN: KHÔNG GIAN, ÁNH SÁNG VÀ THỜI GIAN

Chân trời chạy khắp chung quanh, dưới vòm trời âm u là mệnh mang biển cả. Nhưng không gian vô độ và tàn mác khiến cho thời gian cũng mất dần độ số: cảm giác về thời gian chập choạng và mờ lịm dần.

Với những lời ấy, Thomas Mann, trong truyện *Cái chết ở Venice* của ông, đã mô tả cảm giác cô lập mà ông đã trải qua trong một chuyến đi biển; và đã tình cờ dàn cảnh cho chương này. Chúng ta đã vừa thấy tâm lý người nghệ sỹ có thể tự nó vướng bận với thời gian như thế nào, giờ thì ta phải xem cái nhận thức không tránh khỏi về không gian và ánh sáng của họ tác động thế nào đến nỗi vướng bận ấy.

Tôi không có ý định điểm lại toàn bộ những phản xạ sáng tạo trong nhận thức về không gian đã được nói đến trong lịch sử nghệ thuật: việc này sẽ cần cả một cuốn sách riêng và đòi hỏi tầm thông thái và kiên trì của một Methuselah¹. Ta sẽ phải bắt đầu với trường không gian tỏa tròn của người Magdalen mà ta thấy ở những tranh vẽ trong hang động thời kỳ đồ đá – một trường không gian trong đó muông thú có thể đứng lộn đầu cũng thoải mái như đứng bằng chân, và không hề có một đường nằm ngang nào gợi đến mặt đất vững chãi dưới chân hoặc một đường thẳng đứng nào chỉ lên hay xuống. Mà ta cũng phải nhớ ngay rằng mãi 20.000 năm sau đó những nghệ sỹ Ai Cập mới bắt đầu nhìn thế giới theo hai chiều tung-hoành... và cuối cùng

¹ Methuselah: một nhân vật trường tộc trong Cựu Ước, ông nội của Noah, tương truyền đã sống đến 969 tuổi. (ND)

thì luật viễn cận thời Phục hưng mới hoàn chỉnh được một ảo giác về chiều sâu bằng cách dùng một mạng lưới không gian như ta biết. Và còn hiện tượng cả một rừng cột như sợ không gian bị quây kín mà ta thấy ở kiến trúc Ai Cập và Hy Lạp; hiện tượng chia không gian xa gần thành các dải cao thấp như trong hội họa Trung Hoa và Nhật Bản; không gian phẳng bẹt của nghệ thuật Trung cổ, không gian mở không thể tin được của kiến trúc Gothic Thượng kỳ; và những thử nghiệm Lập thể về không gian và thời gian trong thời đại của chúng ta? Đó chỉ mới là một vài hướng lớn nên được khai mở trong bất kỳ một điều nghiên hợp lý nào về vấn đề xử lý không gian trong nghệ thuật. Nhưng thay vì thế, tôi muốn dẫn nhập vấn đề không gian-thời gian bằng một vài ví dụ có ý nghĩa cụ thể về bố cục không gian-ánh sáng – những ví dụ mà tôi hy vọng sẽ cho ta thấy tại sao không gian và ánh sáng lại đóng một vai trò nền tảng như vậy trong công việc của nghệ sỹ.

Trong sự vận hành của tâm thức chúng ta, nhận thức về không gian và ánh sáng là bước đầu tiên để có được khái niệm về thời gian. Không gian, ánh sáng, và thời gian hoạt động như một Chúa Ba Ngôi trong nhận biết của chúng ta về thế giới – dường như chúng không tồn tại như những tổng thể độc lập. Như tôi hiểu, thì đây là cái ý mà Thomas Mann muốn nói. Trong cái trống rỗng của trời biển, lũ khách trên tàu thủy không thể liên hệ mình với một nơi chốn hoặc vị trí nào, và vì vậy mà mất cả khả năng ước định giờ giấc đang trôi. Cái hàm ý ở đây là cảm giác về thời gian phụ thuộc vào khả năng phân biệt được hai vị trí khác nhau trong không gian, cũng như quãng thời gian phân cách giữa chúng. Mọi cảm thức của chúng ta đều phụ thuộc vào sự có mặt của các bề mặt vật chất – của các ngoại vật trong không gian – để có thể nhận diện các vị trí khác nhau trong không gian. Nhưng ta nên nhớ rằng đó là nhờ có ánh sáng, khi chiếu qua không gian, rơi vào bề mặt của mọi vật mà chúng ta nhìn thấy và biết đến, đưa đến mọi dạng định hướng về vị trí và thời gian. Trải nghiệm nhận thức của chúng ta về thế giới có được là nhờ sự liên thuộc của không gian và ánh sáng. Bởi không gian là nơi hiển lộ của ánh sáng, và sự hiển lộ này cho phép chúng ta nhận ra vị trí sắp xếp của ngoại vật. Chỉ khi nhận ra sự sắp xếp ấy chúng ta mới biết được cái hình đa chiều của không gian nằm

giữa chúng, và cuối cùng, nhận ra được các khoảng cách ở trong đó. Nhờ vậy mà ta có thể cảm nhận được thời gian... phải mất bao lâu để đi từ đây đến kia. Chúng ta đo sự di chuyển của ánh sáng trong vũ trụ bằng những năm-ánh-sáng, và di chuyển của chúng ta trong thế giới bằng giờ hoặc ngày, tuần lễ, tháng, năm, chục năm... Hầu hết chúng ta chắc đã từng có trải nghiệm khó chịu khi bị lạc hoàn toàn cả về thể chất lẫn tâm lý trong bóng tối. Bởi khi không có ánh sáng, và do đó không có mọi vật, ta dễ dàng bị mất cảm giác về cả thời gian và địa điểm. Trong những hoàn cảnh ấy, không gian và thời gian không còn hình thù và ý nghĩa gì nữa.

Đó là tình trạng của lũ khách trên tàu thủy mà Thomas Mann đã mô tả. Dù không tối đen, không gian và thời gian trong cái trống rỗng vô hạn độ của trời và biển vẫn không thể phân định được, mang đến một cảm giác cô lập mà hầu hết người đi biển vẫn thường có. Chỉ cần nhìn thấy đất và những hình cây cối núi đồi quen thuộc là cảm giác an toàn sẽ trở lại ngay. Đầu tiên là lập lại được mẫu dạng thời gian-vị trí-không gian có trong các giác quan và tâm trí của chúng ta. Sau đó đưa chúng ta vào những vùng không gian được định hình bởi các bề mặt vật chất và phù hợp hơn với tỷ lệ con người của chúng ta. Một số dạng an ninh tâm lý cơ bản phụ thuộc vào việc chúng ta trải nghiệm những mối quan hệ như vậy với môi trường chung quanh. Ngay cả nếu chúng ta chấp nhận việc một số người thích tìm đến với cảm giác cô lập về thời gian và không gian giữa đại dương hoặc hoang mạc trống không – vì nó cho phép ta hòa nhập với một nguyên lý trừu tượng hoàn vũ nào đó, hoặc để chúng ta trở lại với nội giới nhằm khám phá những nguồn lực tâm linh của chính mình – chỉ có bậc thánh nhân hoặc ẩn sỹ bí truyền mới có thể sống mãi trong tình trạng ấy.

Khi vẽ, nặn, tạc tượng, hoặc thiết kế kiến trúc, người nghệ sỹ nào cũng phải xử lý không gian, không nhiều thì ít. Và dù tác phẩm có kích cỡ nào đi nữa, thì rõ ràng là họ đều có khả năng tổ chức không gian theo một tỷ lệ gắn gũi hơn so với thiên nhiên. Chẳng hạn như một bức tranh có thể trở thành một chu cảnh rất riêng tư trong đó không gian rộng lớn mờ ảo của biển trời cũng có một tỷ lệ gắn gũi dễ hiểu. Tôi tin rằng việc tạo dựng một thế-giới-hình-không-gian riêng tư

(chính là việc sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật) thỏa mãn nhu cầu có ý thức hoặc vô thức của người nghệ sỹ muốn “sở hữu” hoặc liên hệ với không gian bằng những điều kiện của mình. Bởi khi làm việc ấy, họ khẳng định ý nghĩa của trải nghiệm nhận thức về không gian của họ, nhờ nó mà họ mới thấy rung động bởi hiện tượng ánh sáng, mới suy tư được khái niệm về thời gian.² Có thể là một nghệ sỹ sẽ thấy mình bị không gian và ánh sáng quyến rũ đến mức không còn quan tâm gì đến ngoại vật, và như lữ khách của Thomas Mann, mất cả liên lạc với thời gian và sự vật cụ thể. Tôi nghĩ một người như vậy rất có thể trở thành một nghệ sỹ thần bí. Ở trường hợp cực đoan ngược lại, người nghệ sỹ quan tâm đến ánh sáng và không gian sẽ chỉ có mục đích tạo hình và soi rọi các sự vật cụ thể - nhằm làm rõ mối giao đãi giữa sự vật và không gian, tạo dựng về hiện hữu thực thể của hình tượng. Trong vài năm gần đây, hai từ “tối giản” đã len vào vốn từ vựng nghệ thuật.³ Như tôi hiểu, hai từ này được dùng để mô tả những tác phẩm trong đó những dấu vết đồ họa hoặc diện điêu khắc là tối thiểu. Kết quả là một tác phẩm trong đó không gì có thể thấy được rõ ràng – cùng lắm là có những gợi ý về các diện vật lý đang dần biến mất hoặc dần hình thành. Vì vậy mà dường như phản ứng sáng tạo của người nghệ sỹ đối với hiện tượng ánh sáng và không gian có thể đi theo hai hướng. Nó có thể đưa đến một hình ảnh ước lệ của các hình có thể chất và tồn tại trong thời gian, hoặc ngược lại: một hình ảnh tối giản phi thời gian và mập mờ về không gian.

Chúng ta hãy cùng xem vài tác phẩm minh họa cho hai khả năng này. Trong thế kỷ 20 chắc không có nhà điêu khắc nào đi tiên phong khám phá cách xử lý không gian thấu đáo hơn Henry Moore, và qua suốt nhiều năm chủ đề “Hình người nằm nghiêng” đã được ông phát triển liên tục. Trước hết là về Hình 8-1, người mới xem còn ngỡ ngàng có thể sẽ nói ngay rằng đây chỉ là một hình toàn những lỗ thủng. Nhưng nếu bình tĩnh ngắm nhìn lâu hơn một chút, họ sẽ thấy những

² Trong bài giảng về hội họa của mình, Max Beckmann đã mô tả cảm giác thỏa mãn khi diễn đạt không gian trong tranh khi ông nói “...nhờ vậy mà tôi thấy an toàn trước vô biên bất tận của không gian.”

³ Tác giả viết sách này năm 1971, xuất bản năm 1972. (ND)



Hình 8-1 Henry Moore (1898 – 1986), *Reclining Figure* (Người nằm tựa), 1953 – 1954, đồng

lỗ thủng ấy trở thành các hình cụ thể của không gian, hấp dẫn không kém gì những khối-diện vật chất của tác phẩm. Họ sẽ thấy những lỗ thủng ấy là các khối-không-gian thực sự bổ trợ và giúp định hình các khối đặc bằng cách tạo thành một không gian kết nối chúng; và cũng như vậy, luồng vận động của bề mặt các khối đặc ru ẩm các lỗ thủng, khiến chúng trở thành các khối điêu khắc có ý nghĩa. Nếu vào gần hơn – xem Hình 8-2 – ta càng thấy rõ là các khối không gian và ánh sáng xuyên qua chúng đóng một vai trò cốt tử trong việc cho phép ta cảm nhận được chất tạo hình điêu khắc của tác phẩm một cách rõ ràng. Chẳng mấy chốc, người xem sẽ không còn nhớ đến lỗ thủng nào nữa, mà chỉ còn phản xạ với những khối không gian như những hiện thực điêu khắc có giá trị không kém gì những khối đặc của tác phẩm. Còn hơn thế nữa, khi Moore đã tạo hình được một tác phẩm khúc chiết nhất – nghĩa là một tác phẩm có hình tượng được xác định rõ rệt hơn nữa với các diện xuyên sâu vào không gian và không gian thì tuân



Hình 8-2 Chi tiết của bức tượng *Người nằm tựa*

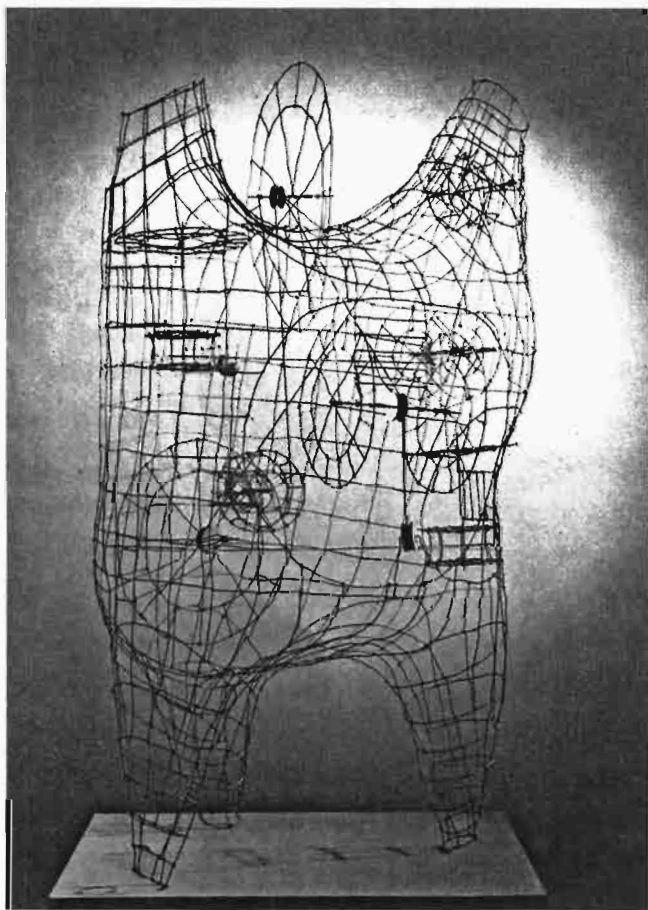
chảy xuyên qua chúng – ông không chỉ cho ta một bài tập về nhận thức thị giác.

Bởi khi ánh sáng và không gian thâm nhập vào hình tượng, tạo nên những vũng bóng tối và những mảng sáng lấp lánh, ta có thể du hành trong thời gian giữa những diện gần xa một khi đã bị lôi cuốn vào tác phẩm. Dù bức tượng vẫn có kích cỡ tỷ lệ người, nó vẫn mang một vẻ lớn lao như một lũng đá núi hùng vĩ trong tâm trí ta khi những khối không gian, những sáng tối và dòng chảy của những diện tượng hợp lực đánh thức cảm nhận của người xem về sự tương đối của thời gian. Một trong những ngạc nhiên về tác phẩm này là nó có những tỷ lệ như của phong cảnh về mặt thời gian và không gian ở một tầng tâm trí, mà vẫn thân thuộc và mời gọi rất người ở một tầng tâm lý khác. Khi ta vào sâu theo những góc ngách không gian của bức tượng, các hẻm tối vẫy gọi ta, mời gọi sự xuyên nhập thể xác của ta như vào một môi trường dễ chịu an toàn, một bến trú bình yên giữa vô biên thế giới ngoài kia. Chúng trở thành một nẻo rời khỏi cái thế giới của ngoại vật, của những trải nghiệm khách thể và những quá trình tâm lý phân tích và duy lý. Giống như cái hố dưới mặt đất đã cuốn hút cô bé Alice vào

thế giới kỳ diệu của vô thức, những hẻm tượng mờ tối lôi kéo chúng ta, hứa hẹn những khả năng mạo hiểm như thế về một tự thức mới về không-thời-gian trong nội giới của bản ngã.

Nếu ta coi *Người nằm tựa* của Moore là một hình tượng thể chất, thì bức *Thân người* 1964 của Harry Kramer (Hình 8-3) hoàn toàn có thể được coi là một tác phẩm điêu khắc tối giản.

Ở đây, khối tượng được giảm thiểu thành một hệ tuyến tính của một sợi dây thép, và vì vậy, các khối không gian không còn là ba chiều được bao bọc vững chắc. Khi khối lượng trở thành cốt giá và



Hình 8-3 Harry Kramer (1925 – 1997). *Torso* (Thân người), 1964, dây thép.
Bộ sưu tập Tate, London

kéo chuốt đến một mức tối thiểu như thế này, nó không còn khả năng làm một khuôn cối trong không gian như những diện tượng dàn trải ở tác phẩm của Moore nữa. Vì thế mà không dễ phân tách bằng thị giác không gian bên trong bức tượng của Kramer với không gian của môi trường chung quanh; và cũng vì vậy mà những khối không gian bên trong ấy không thành một phần cấu trúc rõ ràng của bức tượng như ta thấy ở Moore. Thay vì thế, cái cốt giá mảnh mai phi thể chất của bức *Thân người 1964* để mặc cho không gian bên ngoài tha hồ chu chảy xuyên qua mình, không bắt giữ lại tí gì. Cái hiện thực thể chất của hình tượng vì vậy mà khó cảm nhận hơn, và người ta còn có thể nghi ngờ cả sự trường tồn của nó. Bức tượng này là phản đề hoàn toàn với bức tượng của Moore. Tương phản rõ ràng đến thế, nó khẳng định rằng cảm nhận của chúng ta về tính thực thể trong không gian và thời gian ở bức của Moore được nâng cao là bởi chúng ta thấy những không gian bên trong như *một phần của bức tượng*, chứ không phải một phần của môi trường. Còn khi diện tượng bị tối giản, như ở Kramer, và không gian tha hồ lan tràn không thành hình, trong ngoài khó phân định, ta không còn biết được có cái gì đang tồn tại ở đâu và khi nào nữa; bởi cả khối rỗng và khối đặc đều không rõ ràng; ánh sáng cũng không còn vai trò tạo những tương phản sáng tối trên diện tượng, làm mất luôn cảm giác về khoảng cách cũng như nhận thức về thời gian. Bức tượng của Kramer có thể là một tấm thân đang hình thành hoặc đang tiêu biến... đến hoặc đi như một bóng ma nghịch ngợm. Đứng trước tác phẩm này sau khi đã trải nghiệm cái chắc nịch của các khối đặc-rỗng của Moore, ta nhận ra rằng Kramer đang trên đường tìm đến một hình điêu khắc có cái gì đó chung nhất với ý nghĩ của Thomas Mann về một “không gian vô độ và tản mát”. Vì vậy mà ta khó có cảm giác về thời gian khi suy tưởng trước bức *Thân người 1964*. Không có gì kích hoạt những cuộc du ngoạn tinh thần vào cả một cảnh quan điêu khắc như khi ta đứng trước *Người nằm tựa* của Moore... bởi lẽ với hình tượng tối giản, “cảm giác về thời gian chập choạng và mờ lịm dần.”

Điêu khắc có ưu thế là thực thể ba chiều, chiếm ngự không gian có chiều sâu. Vì vậy mà dù tối giản như thế nào đi nữa, yếu tố không gian của nó vẫn thực hơn là ảo. Mặt khác, tranh vẽ trên mặt phẳng

hoặc tương đối phẳng chỉ có thể cho ta một gợi ý ảo giác về không gian có chiều sâu. Hình 8-4 cho thấy mặt phẳng có thể khiến mắt ta nhìn thấy một không gian ba chiều như thế nào. Chỉ cần mặt phẳng ấy được đánh dấu với các loại nét khác nhau và các mảng có sắc độ khác nhau là được. Lý Cán, họa sỹ Trung Hoa thế kỷ 13, đã không dùng hệ thống cấu trúc hình học viễn cận để tạo chiều sâu cho bức tranh này. Vậy mà có thể thấy rằng những vết bút (cả nét và mảng) của ông có vẻ chiếm ngự không gian ở những độ sâu khác nhau. Những vết vẽ nặng và đậm hơn nổi ra phía trước, còn những vết nhẹ và nhạt hơn chìm về phía sau. Đây là hiện tượng nhận thức tự nhiên, bởi mắt luôn tìm cách thiết lập các quan hệ xa gần không kém gì các quan hệ ngang hoặc dọc khi đối chất với một dải các dấu vết hoặc mảng nhuộm trên một mặt phẳng. Vì thế, trong bức *Trúc*, mặt tranh trở thành một không gian mở trong đó lá và cành nhánh có vẻ như trôi nổi phía trước và phía sau nhau khi họa sỹ khai thác hết các sắc độ của các nét bút và vết mực. Với bức tranh này như một ví dụ trải nghiệm ảo giác về độ sâu một cách tự nhiên, ta sẽ thấy rất hay khi



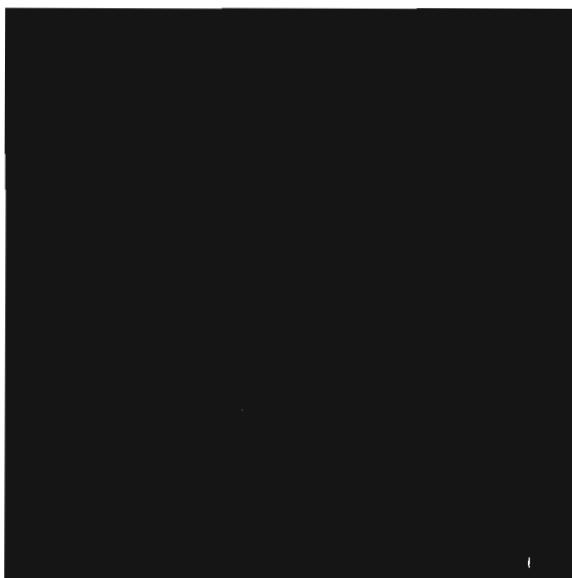
Hình 8-4 Lý Cán. *Trúc*, cuối thế kỷ 13, mực nho trên giấy. Bảo tàng Nghệ thuật Nelson-Atkins, Kansas City



Hình 8-5 Pietro Perugino (1446/1452 – 1523). *The Delivery of the Keys* (Trao chìa khóa), 1482. Bích họa, trong nhà nguyện Sistine, Vatican, Rome

xem đến hai bức tranh đại diện cho hai cách xử lý không gian (và cũng là xử lý ánh sáng và thời gian) – một bức hoàn toàn theo cấu trúc hoặc kết nối, còn bức kia thì theo cách tối giản nhất.

Đặt bức *Trao chìa khóa* của Perugino (Hình 8-5) bên cạnh bức *Tranh trừu tượng* của Reinhardt (Hình 8-6) dường như là đặt siêu phàm



Hình 8-6 Ad Reinhardt (1913 – 1967). *Abstract Painting* (Tranh trừu tượng), **Nhiều chất liệu.**

Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

bên cạnh lỗ lằng. Nhưng rồi ta sẽ thấy là hoàn toàn không phải thế. Perugino cấu trúc chiều sâu của ông một cách toán học, sử dụng hệ thống mới được xây dựng thời Phục hưng gọi là luật viễn cận. Reinhardt thì vẽ cái gì đó mới trông chỉ như một khung vải đen sì.⁴ Perugino đảm bảo bề mặt của các sự vật đều được sắp xếp theo chiều ngang-dọc và lùi chéo “vào sâu” trong mặt tranh. Cho nên ta định vị được mọi thứ ở trái, phải, trên, dưới, cũng như ở cận cảnh, trung cảnh và hậu cảnh. Và nhờ rọi sáng mọi bề mặt một cách rõ ràng cũng như tận dụng màu ở mọi sắc độ, ông đã làm cho mọi sự vật trong tranh đều chắc đặc và có vị trí rõ ràng trong không gian. Cho nên cũng như điêu khắc được xử lý có thể chất, sự hiện diện rõ ràng và có xếp đặt vị trí của các diện thể chất cũng kết nối không gian trong hội họa và chúng ta cũng cảm nhận được thời gian và khoảng cách.

Tương phản hoàn toàn, bức tranh của Reinhardt đưa chúng ta trở lại với “mênh mang biển cả”, bởi nó là một tác phẩm theo đúng nghĩa tối giản. Rất khó nhận ra một cái gì in hình trên nền mặt tranh, và cái kết nối duy nhất của không gian chỉ là những biến thể rất mờ nhạt của màu đen. Câu hỏi đặt ra là: “Liệu ta thấy đây là bức tranh vẽ một hình đặc chiếm hết không gian – như một mặt tường chẳng hạn – hay là một không gian trống rỗng chỉ được xác định bằng các cạnh của khung vải?” Nhìn bức của Reinhardt bên cạnh bức của Perugino, sẽ có bạn đọc tự hỏi chuyện gì đã xảy ra với nghệ thuật hội họa – hội họa đương đại đang đại diện cho kiểu phát triển gì trong 500 năm qua kể từ Phục hưng? Một số câu hỏi về nghệ thuật trừu tượng của thế kỷ chúng ta sẽ được bàn đến trong Chương XI, nhưng bức tranh tối giản chúng ta xem ở đây lại đặt ra một vài câu hỏi thú vị liên quan đến vấn đề không gian-ánh sáng-thời gian của chương này. So sánh hai bức tranh này, tôi không định phán xét giá trị gì, bởi việc ấy vừa bất khả vừa chả ra làm sao. Tôi chỉ muốn cho thấy một thái độ truyền thống đối với các vấn đề không gian trong hội họa bên cạnh một thái

⁴ Nếu nhìn chăm chú bức tranh, người giỏi quan sát sẽ để ý thấy mỗi hình vuông trong tranh có màu khác nhau, từ đen, đen đỏ, đen lam, và đen nhánh, không thể nhận ngay ra được.

độ đương đại khá cực đoan. Những năm gần đây, chủ đề này cũng không còn quan trọng nữa với nhiều nghệ sỹ. Nhưng tôi vẫn thấy cái “không có gì” của Reinhardt là một bước tiến nữa. Là một tác phẩm, nó hầu như không có hình, không có không gian, và do vậy mà không có cả thời gian. Vì thiếu vắng đặc điểm, người xem buộc phải nhìn kĩ để xem có cái gì mình cảm thấy đang ở đó. Dù sao thì nó cũng là một bức tranh, và mắt ta không thích bị như mù lòa. Nhìn kĩ thế mà vẫn chả thấy gì ngoài một chữ thập rất mờ mờ. Lúc ấy ta mới chợt thấy vài ý nghĩ trong đầu. Hình tối giản luôn thách thức trí tưởng tượng của người xem để họ muốn thấy gì thì thấy. Một tác phẩm tối giản mập mờ trung tính thường có cái gì đó như thôi miên người xem. Theo ý tôi, mặt tranh tối sẫm và mập mờ khiến ta trầm tư. Sau những hỗn loạn và chật trội thị giác của đô thị chúng ta và nhịp sống như muốn giết người của thời hiện đại, một trống rỗng im lặng như thế có thể đến với ta như một giải tỏa lớn lao. Ta cũng đã nghe nhiều rằng mình đang sống trong một thời đại vô cảm, không tham gia, không cam kết. Nhớ đến điều đó, tâm trí ta có thể thấy cái u ám trong bức tranh của Reinhardt là biểu tượng cho sự mất mát những mẫn cảm nhân bản của chúng ta – mất khả năng giao cảm và tôn trọng thiên nhiên, mất lòng tin vào tình yêu và những nguyên tắc sống, không còn biết nuôi dưỡng và tin tưởng các giá trị của chính mình. Đó chỉ là một vài ví dụ. Nếu cay nghiệt hơn và có thể là kém cảm nhận hơn, có thể nói rằng bức tranh này chẳng vẽ cái gì cả và chẳng có ý nghĩa gì hết – cuối cùng thì đúng là chẳng tác phẩm nào có thể tối giản hơn nó.

Bạn đọc có thể nhớ lại ở Chương V tôi đã dẫn lời họa sỹ người Nga, Malevich, nói về trải nghiệm rút lui khỏi thế giới này của ông:

... một cảm giác hạnh phúc được trừu tượng giải thoát đã kéo tôi vào hần côi hoang mạc ấy, nơi không có gì là thật ngoại trừ cảm xúc... Tôi không trưng bày một hình vuông trống rỗng, mà là cảm xúc trừu tượng của mình.

Đó là Malevich nói về một bức tranh ông vẽ năm 1913, chỉ là một hình vuông đen trên nền trắng. Nhưng vài năm sau, ông vẽ một bức

khác còn đi xa hơn nữa trong việc truyền đạt “cảm giác trừu tượng”. Đó là bức *Trắng trên Trắng*, vẽ vào khoảng 1918, có thể là bức tranh tối giản đầu tiên của thế kỷ 20. Nếu so sánh bức này (Hình 8-7) với bức của Reinhardt, ta nhận thấy nhà họa sỹ Mỹ đã đẩy cái tối giản phi đối tượng của Malevich lên một giai đoạn nữa. Nhưng trong tất cả những phát biểu về bức tranh này của mình, Reinhardt không bao giờ nhắc đến “cảm xúc trừu tượng”; mà ông còn tránh mọi phản xạ chủ quan theo kiểu này. Ông mô tả những bức “tranh vuông (trung tính vô hình)” của mình là “hội họa thuần túy, phi đối tượng, phi thời gian, phi không gian, phi biến cải, phi quan hệ, hoàn toàn dừng đọng”. Dù có đồng ý rằng những lời này là đúng với bức tranh của ông, tôi nghĩ ai xem cả bức của Malevich và bức của Reinhardt, và chỉ dựa vào bằng chứng thị giác, thì cũng thấy chúng rất giống nhau; và thấy Reinhardt cũng thần bí chả kém gì Malevich. Trong bức của Malevich ta nhận ra cái hình vuông đặt trên tranh khá dễ dàng – dù chả biết được đó là khối vuông hay chỉ là khoảng trống hình vuông – còn tranh của Reinhardt thì khó nhận ra hơn. Thành thử ta thấy bức của Reinhardt còn “hoang mạc” hơn, và ông cũng rút lui khỏi thế giới ngoại vật chả



Hình 8-7 Kazimir Malevich (1879 – 1935). *White on white* (Trắng trên Trắng), khoảng 1918, sơn dầu. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

khác gì trải nghiệm ẩn sĩ của Malevich. Bởi đã dẫn thân vào cái “phi thời gian” và “phi không gian” là nhất định sẽ tiến gần hơn đến mối nối nào đó vào cái vô cùng và vượt qua các tầng mức ý thức thường chỉ quan tâm đến những thực tế khách quan của các hiện tượng trần thế và vật lý.

Từ hai ví dụ này, ta thấy không gian trong tranh vẽ có thể đưa ta vào hoặc đẩy ta ra khỏi thế giới. Những sự vật được vẽ chắc nịch của Perugino (Hình 8-5) làm hiện rõ không gian và rọi sáng các diện vật chất một cách “thực” đến nỗi bức tranh dường như có thể chất của thế giới tự nhiên. Nhưng với Malevich và Reinhardt, thế giới ấy đã biến mất, như khi ta thấy nó biến mất cùng *Thân người* bằng dây thép của Kramer. Với hai nhà họa sỹ này, ta đối diện với một bề mặt mập mờ nơi ảo giác không phải là về những sự vật có thể chất tồn tại trong không gian và thời gian, mà là về hư vô trong cái trống rỗng không có kết nối gì của không gian, và không có cả thời gian. Khả năng nhận thức không gian thông qua sự hiện diện của các diện phản chiếu ánh sáng, khả năng khám phá và ước lượng khoảng cách và nhờ đó mà có cảm thức về thời gian, đều mờ lịm đi trước những hình ảnh như vậy. Và tôi, với tôi thôi, thấy mình chuyển sang suy tư không phải là về cõi Hiện hữu này, mà là về một chiều kích nhập nhòa nơi tất cả đều trong một trạng thái đang trở thành, chưa ra cái gì cả.

ÁNH SÁNG BIỂU TƯỢNG

Đến đây, chúng ta có thể tìm đến cha đẻ đích thực của nghệ thuật tối giản, họa sỹ người Anh, James Mallord William Turner (1775 – 1851). Ngày nay chúng ta công nhận Turner là một danh họa và nhà mạo hiểm lớn; một người có trí tưởng tượng sống động và khác thường, với một viễn ảnh bám giữ mà ông chung thủy theo đuổi đến tận cuối đời. Khi tác phẩm của Turner tiến triển từ chất thôn dã lãng mạn của những tranh phong cảnh lúc đầu sang đến những tinh giản không gian những năm sau này, ông đã khiến cho các giới nghệ thuật quan phương thành London phải nhiều phen choáng váng. Hình tượng con người, luôn được ông xử lý với tỷ lệ nhỏ xíu so với không gian rộng lớn trong tự nhiên, đến mức gần như biến mất trong tranh ông;



Hình 8-8 J. M. W. Turner (1775 – 1851). *Sun Setting Over the Sea* (Hoàng hôn trên biển), 1840 – 1845. Sơn dầu trên vải. Bộ sưu tập Tate, London

ngay cả các sự vật cũng mất hết thể chất đặc chắc của chúng để tan biến vào không gian. Trong những bức sơn dầu vẽ trong 20 năm cuối đời, ánh sáng và không gian mới là cái ám ảnh ông, làm tan biến thể chất của ngoại giới để tiết lộ cái khí sáng đầy màu sắc của vòm trời. Ngắm bức *Hoàng hôn trên biển* (Hình 8-8) là bắt đầu một cuộc viễn du vào không gian – mạo hiểm trong tưởng tượng vào những chiều kích chưa ai biết của không gian và thời gian hoàn vũ. Ta tự hỏi kẻ lữ hành của Thomas Mann sẽ cảm thấy gì trong quang cảnh ấy, bởi không có cả một đường chân trời phân cách trên dưới, người ấy còn khó định vị mình hơn nữa trong thời gian và không gian. Cũng như Reinhardt, Turner có thể được coi là một họa sỹ tối giản, khi ngoại vật trong bản chất cụ thể của chúng đều không còn trong những tác phẩm sau này của ông. Nhưng các tượng tự chỉ dừng ở đó mà thôi, bởi ánh sáng trong tranh Turner gợi chứa một năng lượng hoàn vũ hoàn toàn không có ở tranh của Reinhardt. Năm 1816, nhà phê bình Hazlitt có viết như sau:

Ở đây chúng tôi đặc biệt muốn nói đến Turner, họa sỹ vẽ phong cảnh có khả năng nhất đang còn sống với chúng ta. Tuy nhiên, tranh của ông quá nhiều giản lược về viễn cận không gian, và không mô tả đúng đắn các vật trong tự nhiên cũng như chu cảnh mà ta nhìn thấy chúng... Đó là tranh vẽ các yếu tố thiên nhiên: không khí, đất và nước. Họa sỹ này thích trở lại với cội hồn mang của thế giới... Mọi thứ đều chưa thành hình và trống không. Đã có người nói tranh phong cảnh của ông là những *hình ảnh của hư vô*, và rất đúng thế.

Cho dù ai đã nói cái câu được Hazlitt nhắc đến ấy, nó cũng không đáng ngạc nhiên khi giờ đây ta coi Turner là hiện đại, và ở thời ấy thì ông đã tiên phong như thế nào, dù chỉ có vài bức sau này của ông là được triển lãm khi ông còn sống. Người phê bình vô danh ấy tất nhiên chỉ phê phán việc ông không vẽ rõ ràng các sự vật trong tranh, và hình như không hề có cảm thức gì về trường năng lượng lan tỏa căng tràn trong luồng không gian khoáng đạt mạnh mẽ ở tranh Turner, nơi mọi thứ đều chỉ đang hình thành hoặc tan biến.

Một công thức đơn giản để giải thích Turner sẽ là:

Không gian + Ánh sáng = Năng lượng + Du hành thời gian

Trong bức *Hoàng hôn trên biển*, ta thấy một xoáy lốc các sắc độ (khắp các màu đỏ sẫm, vàng đất và trắng) dường như đang ào qua một vùng hoàn vũ, gợi lên những sóng ánh sáng và âm thanh. Với người đã biết đến Hiroshima, năng lượng phát sinh này dường như đủ sức phân tách và nung chảy hòa trộn vật chất. So sánh với cái trống không có đường hướng trung lập, im lặng, phi ánh sáng, phi năng lượng trong bức tranh của Reinhardt, Turner xử lý không gian rất năng động và đa chiều như một đấu trường của các diễn biến hoàn vũ. Giờ thì câu hỏi sẽ là: “Cái khai thị không gian tràn ngập ánh sáng của Turner và hình ảnh trống không của Reinhardt, cái nào đẩy ta mạnh hơn tới những suy ngẫm về cái vô cùng?” Nhưng đây là một câu hỏi có tính

hùng biện, bởi sẽ có những người thấy sự hiện diện tích cực của ánh sáng-năng lượng bản thân nó có tính biểu tượng, còn những người khác lại thấy cái không gian thực sự trống không kia bản thân nó cũng có tính biểu tượng. Ví dụ, nhiều tôn giáo vẫn luôn dùng hình ảnh ánh sáng chói chang làm biểu tượng cho khái niệm về cái vô cùng và vĩnh hằng; nhiều tôn giáo khác thì lại tin rằng để suy tư được cái tuyệt đối hoặc vô cùng, bắt buộc phải loại bỏ các trải nghiệm bằng ngũ quan về mọi hiện tượng. Trong trường hợp thứ hai, bức *Tranh trừu tượng* của Ad Reinhardt, trong cái trống không hầu như hoàn hảo của nó, có thể giúp ta đến được trạng thái mong muốn. Việc bạn đọc phải tự mình đi đến kết luận về vấn đề này để quyết định xem bức nào hiệu quả hơn cho ta thấy câu nói dưới đây của Bernard Berenson là đúng:

Bố cục không gian... có thể đưa ta ra khỏi bản thân, và trong lúc đang bị nó mê hoặc, ta có cảm giác được hòa nhập với vũ trụ, thậm chí còn là linh hồn của vũ trụ... cảm giác hòa nhập hoàn vũ này chính là cốt lõi của tình cảm tôn giáo – nhưng cũng là một tình cảm độc lập với niềm tin và cách sống, hệt như tình yêu vậy...⁵

Ta không thể nhìn một trong những tuyệt tác sau này của Turner mà không có cảm giác về sự khăng khít của không gian và thời gian. Trong bức *Hoàng hôn trên biển*, hãy để ý những sắc độ tối có vẻ đặc chắc và nổi ra phía trước ra sao – gần như ta đang chứng kiến vật chất chuyển hóa thành năng lượng khi các hạt nhỏ tung bay ra phía trước với tốc độ ánh sáng. Và phải thấy cái ảo giác không thể tránh được về khoảng cách mệnh mông trong những vùng sáng hơn – nơi không gian tranh dường như đang hun hút vào một dòng xoáy vô biên khi biển trời hòa làm một – nhờ hiệu quả của luồng sáng tràn lên phía trước. Năng lượng ánh sáng phát sinh từ chính những sâu thẳm không gian ấy, bùng nổ ào ạt về phía khoảng không được định hình ước lệ hơn nhờ có chân trời ở trung cảnh phía bên trái. Những khoảng cách vô hạn

⁵ Bernard Berenson, *The Italian Painter of the Renaissance* (Nhà họa sỹ Ý thời Phục hưng) (London: Phaidon Publishers Ltd., 1952) trang 122.

như thế, ảo giác về tốc độ ánh sáng tràn qua khắp vòm trời như thế, và về sự tan vỡ của vật chất trong những vùng tối ở tiền cảnh, đã khiến ta phải nghĩ về thời gian trường cửu trong không gian. Những suy tư và cảm giác ấy khiến ta phải trở về với vấn đề nhân bản – với hiện sinh ngắn ngủi của con người ở cõi không gian-ánh sáng trong hệ mặt trời nhỏ bé của riêng mình.

Ngợi ca không gian mệnh mang và ánh sáng bùng chiếu với một ám ảnh kiên định như của Turner khiến ta thấy rằng cái nhu cầu an toàn tâm lý thông thường mà tôi đã nói đến trước đây – nhu cầu được ở trong một môi trường gần gũi hơn, thân thuộc và rõ ràng hơn – đã bị vượt qua, trở thành siêu nghiệm. Chắc hẳn Berenson đã có hàm ý về một dạng siêu nghiệm như thế khi ông nói việc trải nghiệm một bố cục không gian có khả năng đưa chúng ta ra khỏi chính bản ngã của mình, cho phép ta nhận ra mình là một với linh hồn của vũ trụ. Ông muốn nói rằng đối chất với không gian vĩ mô trong nghệ thuật có thể đưa ta siêu nghiệm khỏi bản ngã vị kỷ, bỏ qua sự an toàn của một môi trường trần thế, và nhập một với vũ trụ theo một cách hầu như trừu tượng và vô nhân xưng. Quả thật, khi bàn về bức tượng tuyến tính phi thể chất của Giacometti (Hình 6-16) ở Chương VI, ta đã thấy bức tượng ấy khiến ta có những cảm giác hoang mang bất ổn trước sự áp đảo của không gian đối với vật chất, nhất là khi vật chất ấy mang hình con người. Bởi khi hình người bị áp đảo đến mức ấy, ý nghĩa tối hậu của con người trong thang độ hoàn vũ của muôn vật trở thành đáng nghi ngờ. Đối mặt với khả năng này, tôi cho rằng ta chỉ còn có cách duy nhất để vãn hồi chút tâm lý an toàn, đó là tìm ra một khía cạnh biểu tượng nào đó của không gian để thấy mình chính là nó. Trong cuộc tìm kiếm ấy, sự hiện diện bùng tỏa của ánh sáng đã khiến ta dễ chịu phần nào. Ít nhất thì ánh sáng cho phép ta nhìn thấy và liên hệ được với mọi vật, điều mà ta không thể làm được trong bóng tối. Và tùy theo bước sóng và tần số của ánh sáng, ta thấy được màu⁶, mang lại nhiều cảm xúc. Một không gian trống rỗng nhiều tối

⁶ Ta sẽ bàn đến mối quan hệ giữa ánh sáng và màu trong Chương IX.

ít sáng mang lại rất ít hy vọng về bất kỳ điều gì. Câu “đem sự sáng đến nơi tăm tối” có ý nói một cách biểu tượng về vai trò dương tính của ánh sáng như một lực tạo sinh cứu chuộc sự hư vô của khoảng trống; hoặc là về sự hiện diện của một trí tuệ tri kiến trong vũ trụ khôn cùng và vô hình. Cho nên đến đây bạn đọc chắc cũng không ngạc nhiên khi tôi nói rằng tranh của Turner bao chứa một thẩm quyền tôn giáo – một quyền năng biểu tượng làm rung động tâm hồn – trong cuộc đối chất thị giác với thời gian (tính bằng năm ánh sáng), ánh sáng, và không gian.

Nhưng ánh sáng không chỉ hiện diện trong nghệ thuật như một bùng tỏa hoàn vũ; nó còn là biểu tượng của cái cốt tử mà ta gọi là tâm linh của con người. Bởi ngoài thứ ánh-sáng-vĩ-mô của “cõi ngoài kia”, còn có ánh-sáng-vi-mô của “cõi trong này”. Đó là ánh sáng của linh hồn. Biểu tượng của tâm linh là ánh sáng của những ngọn nến lung linh trên vô vàn ngai thờ và những ngọn lửa vĩnh cửu trên mộ đài của các chiến binh vô danh. Đấng Christ được mô tả như ánh sáng của thế giới, còn Zoroaster là nhà tiên tri của Chúa tể Ánh sáng đối với người Ba Tư. Nhiều tôn giáo trên thế giới nhắc đến sự rọi sáng của tâm linh, và trong tiểu thuyết *Time Must Stop* của Aldous Huxley – một câu chuyện tưởng tượng về trải nghiệm hậu tử - có một đoạn mô tả sự tan biến dần dần của linh hồn vào một ánh sáng chói lọi đến mức lúc đầu là không thể chịu nổi. Nhưng hai trật tự ánh sáng này – ánh sáng vũ trụ và ánh sáng con người – không nhất thiết mang tính phản đề. Nhiều hệ thống tôn giáo tin rằng ánh sáng nhỏ của con người chỉ là một phần từ sự sáng chói lọi của “cõi ngoài kia”. Aniela Jaffé, nhà tâm lý học lâm sàng rất nhiều kinh nghiệm, người đã nghiên cứu sâu rộng các hình ảnh huyền thoại để tìm ra quan hệ của chúng với các vấn đề tâm lý hiện đại, đã viết như sau:

Quả thực ánh sáng thuộc về “cõi trong này” giao đãi với cái “bùng tỏa” được cho là của “cõi ngoài kia”, bởi “cõi trong này” trỗi dậy từ cái miền bí ẩn bao chứa cả sự sống và tâm thức. Chẳng hạn như ta đã biết rằng khi cận kề cái chết và khi đang chết, người ta vẫn đòi

khi nhắc đến một ánh sáng chói lọi không đi liền với một hình người hoặc một hồn ma nào.⁷

Vậy nên ta thấy rằng, ít nhất là theo nghĩa biểu tượng, ánh sáng tâm linh con người kết nối với ánh sáng của vũ trụ vô cùng. Vì thế, sau khi đã bàn về ánh sáng hoàn vũ của Turner, ta hãy xem đến một họa sỹ có mối quan tâm đến thứ ánh sáng của “cõi trong này”. Tất nhiên, tôi muốn nói đến Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669). Rembrandt đã vẽ đủ mọi loại chủ đề theo đủ mọi yêu cầu, và mặc dù tranh phong cảnh của ông, chân dung những nhóm quan chức địa phương, và tranh tôn giáo của ông nữa, tất cả đều bộc lộ sự bùng tỏa của ông, nhưng phải đến chân dung từng cá nhân của ông (như trong Hình 8-9) thì ánh sáng



Hình 8-9
Rembrandt van Rijn (1606 – 1669).
Study of a Man's Head (Nghiên cứu đầu một đàn ông) (có thể là chân dung phụ thân của Rembrandt).
Sơn dầu trên ván gỗ. Mauritshuis, The Hague

⁷ Aniela Jaffé, *Apparitions and Precognition* (Hồn ma và tiên nghiệm) (New York: University Books, 1963), trang 70.

mới thực sự thể hiện uy quyền siêu nghiệm vĩ đại của nó. Ở đây chúng ta thấy thứ ánh sáng bùng lên của tâm linh người. Trong khi Turner mở toang khung vải vào hàng nhiều năm ánh sáng của thời gian và không gian, thì Rembrandt quây khung toan của mình quanh một vũng tối trong đó khổ đầu người dường như đang nổi lên. Tuy nhiên, cái không gian mập mờ này lại mỏng lung và bất trắc hơn cả không gian hoàn vũ của Turner, bởi nó thiếu vắng những kết nối ánh sáng.

Nếu ta có thể thấy không gian chung quanh đầu người trong tranh là một phần của một căn phòng hoặc một khu vườn, thì ta có thể trở lại với những thứ quen thuộc của trần gian và thời gian. Nhưng mục đích của Rembrandt trở nên rõ ràng khi ta đối diện với người trong tranh ông. Bởi ta thấy cái nguồn sáng của Rembrandt là từ chính người mẫu ông vẽ. Đây không phải là trường hợp ánh sáng từ bên ngoài rọi lên bề mặt, mà là một ánh sáng từ bên trong bùng tỏa ra qua những bề mặt ấy và khiến chúng hữu hình. Và đó là ánh sáng duy nhất trong tranh, phương tiện duy nhất soi rọi vào không gian bí ẩn và thách thức sự mệnh mang xa lạ của nó. Với tôi, những người mẫu trong các bức chân dung vĩ đại nhất của Rembrandt giống như những hình người ngụy-thể-chất đang dần được vật chất hóa, được lưu giữ, và được chiếu sáng trong không gian và thời gian chỉ bằng ánh sáng cốt tử của linh hồn họ. Khi ngắm nhìn họ, tôi luôn nhớ đến một dòng của Edmund Spenser, nhà thơ Anh thế kỷ 16, rằng “bởi linh hồn đang hình thành và thân thể cũng vậy...” Tranh chân dung của Rembrandt có bạn song hành ở quan niệm tân-Platonic rằng cái hình bên ngoài có thể chất của con người được tạo thành và duy trì bởi sinh lực nội tại của linh hồn.

Vì thế, tôi thấy có cùng một dạng thẩm quyền tôn giáo trong Rembrandt cũng như Turner – *ánh sáng thuộc về “cõi trong này” giao đãi với cái “bùng tỏa” được cho là của “cõi ngoài kia”*. Dù rằng Turner không có chất nhân bản theo nghĩa nhân bản kiểu Rembrandt – mối quan tâm của ông đến những thang độ hoàn vũ đã loại bỏ con người – ông và Rembrandt đã hợp sức trong việc dùng ánh sáng và không gian để đẩy ý nghĩ và cảm xúc của chúng ta ra ngoài mọi hạn định. Và dù chúng ta có thể thấy những họa sỹ khác cũng mở rộng những ghi nhận về hiện thực của chúng ta theo một cách tương tự, tôi tin

rằng Turner và Rembrandt, cả hai đều có những thành tựu không ai có thể vượt qua được.

ÁNH SÁNG ẢO TƯỢNG

Cực đoan đối nghịch với cách dùng ánh sáng một cách biểu tượng như Rembrandt và Turner là các họa sỹ xử lý ánh sáng và không gian một cách tự nhiên và nhục cảm hết sức. Những họa sỹ Ấn tượng cuối thế kỷ 19, dẫn đầu là Claude Monet, đã đạt được những kết quả rất ấn tượng theo hướng này. Màu và ánh sáng trong tranh Ấn tượng tạo được hiệu quả hoàn toàn “thật”. Ta cảm thấy cái ấm áp, giá lạnh, hoặc ẩm ướt trong không khí và biết được thời gian trong ngày, trong mùa của năm. (Xem Chương IX và Hình 9-1). Bức tranh Ấn tượng tinh tế nhất cho ta thấy một ngày hội vinh danh trải nghiệm quang học – một diễn dịch bằng bút lông và sơn màu những cảm xúc vông mạc về ánh sáng và không khí (không gian) trải nghiệm trực tiếp ngay tại chỗ vẽ. Claude Monet có thể vẽ những đụn rơm nhỏ đáng thương nhiều lần trong một ngày bởi vì màu và vận động của ánh sáng cũng như độ đậm đặc của không khí liên tục thay đổi. Monet không tìm kiếm những phẩm chất bền vững của cảnh vật. Ông nói giản dị rằng *gương mặt thay đổi* của tự nhiên mới là hiện thực – rằng những gương mặt nối tiếp nhau ấy đều thực như nhau; rằng chẳng có lý do gì phải tìm cách rút tía ra một yếu tố phi thị giác nào đó của cảnh vật. Vì vậy, triết lý của phái Ấn tượng có ý nói rằng hiện tượng chuyển tiếp hoặc thay đổi mới là hiện thực duy nhất của sự sống mà chúng ta có thể biết chắc. Vì thế, rõ ràng là về mặt thời gian, các tác phẩm của phái Ấn tượng đều ở ngay thời điểm sáng tác, đều là “bây giờ”. Tôi tin rằng mỗi quan tâm đến giá trị của hiện tại như thế đã đảm bảo tính phổ cập vững chắc của hội họa Ấn tượng, bởi sức sống hiện sinh bằng cảm giác của nó ca ngợi thời khắc đang sống và cho phép ta có những giây phút thoát khỏi cuộc tìm kiếm một sự thật tuyệt đối nào đó về cuộc sinh tồn. Hầu hết các họa sỹ được coi là Ấn tượng hoặc tự nhiên chủ nghĩa đều xử lý ánh sáng và không gian hết sức khách quan nhằm tăng cường cái ảo giác rằng sự vật trong tranh đang diễn ra ngay trước mắt chúng ta – rằng những vật đang phản chiếu và hấp thụ ánh sáng

trong tranh là thực thể ở ngay đây, đáng tin không kém gì ngoài không gian tự nhiên. Hội họa Ấn tượng còn là một nghệ thuật “địa phương”. Những nơi chốn ta thấy trong tranh đều là những nơi chúng ta thấy quen thuộc, cảm thấy như ở nhà mình.

KHÔNG GIAN-THỜI GIAN LÃNG MẠN

Tuy nhiên, nghệ thuật vẫn còn những cách sử dụng các yếu tố ánh sáng và không gian không theo hướng viễn ảnh siêu nghiệm cực đoan như Turner hoặc tự nhiên khách quan ở các họa sỹ ít bí ẩn hơn. Và theo quan điểm của tôi, ta có thể thấy một số khả năng xử lý thời gian như vậy trong một phổ rộng những cách nhìn vẫn được gọi chung là nghệ thuật Lãng mạn. Chẳng hạn như khi bàn đến văn học và nghệ thuật lãng mạn, lúc nào ta cũng nghe thấy câu nói về “khoảng cách lãng mạn”. Nếu có một chủ đề chung xuyên suốt qua nhiều phương diện khác nhau của chủ nghĩa lãng mạn, thì đó là mối bận tâm cố hữu đến khoảng cách về thời gian và khoảng cách về không gian. Đặc điểm của thái độ lãng mạn là không chỉ bận tâm đến ý nghĩa hiện sinh của hiện tại, mà luôn hướng tới những hình ảnh của quá khứ hoặc về vãn các hình ảnh của tương lai. Niềm hoài tiếc quá khứ thật da diết... một khao khát tìm lại được hương vị của những nền văn hóa trước đây, hoặc như trong truyện khoa học viễn tưởng hiện nay thì lại là khát khao khám phá tương lai trong tưởng tượng. Thái độ lãng mạn nhiều khi có vẻ thấy hai trạng huống ấy hấp dẫn hơn nhiều việc tận hưởng giây phút hiện tại trong thời gian. Những chốn xa luôn có sức hấp dẫn vì chúng ở rất xa, và lối sống xa lạ cho ta có những trải nghiệm dị ngoại và mới mẻ. Quả thực, những hình ảnh của xứ Utopia là sản phẩm điển hình của trí tưởng tượng lãng mạn. Ngay cả các văn sỹ Hy Lạp và La Mã cũng mô tả vùng đất hẻo lánh giữa lòng núi non có tên Arcadia trong xứ Peloponnesus như một thiên đường thôn dã tự nhiên. Những giấc mơ về một giao đãi lý tưởng với thiên nhiên thông qua các nghi lễ Orphic được vẽ lên bình bát Hy Lạp; và có vô vàn các hình ảnh văn học và hội họa về các khu Vườn Địa đàng, nơi những vui thú hoặc khổ đau kỳ lạ được trải nghiệm ngoài giới hạn không gian và thời gian của cõi trần gian hằng ngày. Một chủ đề

luôn thấy trong những tưởng tượng như thế là ý tưởng về một hòn đảo – một hòn đảo nhỏ huyền thoại nơi con người có thể tìm đến để trút bỏ sự chết, vui hưởng những khoái lạc phi thời gian, và nhờ vậy mà vượt qua mọi giới hạn thể chất của đời sinh tử. Bức *Lên đường đến Cythera* (Hình 8-10) của Antoine Watteau trình bày cảnh khởi đầu của một chuyến đi đến một hòn đảo đầy phép lạ như vậy. Quang cảnh tràn ngập trong một ánh sáng hoàng kim, khiến cho những ngọn núi ở Cythera lơ lửng mong manh ở một khoảng cách không thể đoán định được. Đúng là một thế giới khác lạc khỏi thời gian và không gian đang vẫy gọi, và ở đây, chính phẩm chất của ánh sáng đã giúp tạo nên giấc mơ ấy. Nhưng tài nghệ đỉnh của Watteau nằm ở chỗ bức tranh khiến chúng ta và những người trong tranh đều biết tất cả đều chỉ là một giấc mơ. Đám dân Paris truy lạc thời 1717 kia sẽ không bao giờ bước xuống con thuyền sẽ chở họ đến Cythera; họ bị mắc kẹt trong cái

Hình 8-10 Antoine Watteau (1684 – 1721). *Embarkation for Cythera* (Lên đường đến Cythera) 1717. Sơn dầu trên vải. Bảo tàng Louvre, Paris



thế giới thực của thời gian, trong cái sức ì tâm lý hình thành từ những ham muốn đã được thỏa mãn.

Chữ “Utopia” là sáng chế của Thomas More, làm đầu đề cho một câu chuyện lãng mạn của ông xuất bản năm 1516. Nó được tạo bởi các từ Hy Lạp có nghĩa là “không có” và “nơi chốn” – không có nơi nào ở đâu cả. Viết cả một chuyện dài về một nơi không có ở đâu cả là hành vi của tưởng tượng cao độ. Vậy mà công việc ấy của Thomas More đã được nối tiếp trong thời chúng ta bởi những trước tác rất không tưởng của H. G. Wells, Samuel Butler, George Orwell, và René Daumal... chưa kể đến thế hệ mới các nhà văn khoa học viễn tưởng đang làm phép với những ý nghĩ của họ về những cộng đồng khác ngoài vũ trụ. Đường như những người giàu trí tưởng tượng sống trong một nền văn hóa đô thị lọc lõi đều có điểm chung là luôn khao khát về một thời nào đó và một nơi nào đó không có trong hiện tại; một mong mỏi lãng mạn về cái mà người Pháp gọi là *je ne sais quoi*. Trong các nghệ thuật thị giác, mỗi quan tâm đến những nơi xa chốn lạ với một thời gian khác biệt đặc biệt thấy rõ ở một thái độ lãng mạn gọi là Siêu thực.

KHÔNG GIAN-ÁNH SÁNG SIÊU THỰC

Một trong những mục tiêu của chủ nghĩa Siêu thực là xem lại cái gì thường được chấp nhận là hiện thực; nghĩa là mọi vật có nhất thiết đúng như trí tuệ giác quan của ta thấy chúng không. Bởi chúng ta đều biết hình dạng cố định và sự sắp xếp quen thuộc của sự vật có thể biến mất hoặc thay đổi theo tâm trạng của chúng ta một cách dễ dàng như thế nào. Những vật quen thuộc nhất cũng có thể biến hình thành một dạng khác trong một vài giây; hoặc chu cảnh của chúng có thể thay đổi một cách lạ thường – chẳng hạn như khi ta có thể “thấy” một chiếc ghế bành êm ái đặt ngay giữa bãi biển vắng tanh. Như Picasso đã nói: “Một cây cọ có thể trở thành một con ngựa.” Mà cũng không nhất thiết phải thiếp ngủ rồi quang cảnh thế giới bình thường của ta mới tan biến vào giấc mơ. Chỉ cần đủ căng thẳng hoặc đắm chìm vào ý nghĩ và tâm trạng của riêng mình – vẫn hay gọi là mộng ngày – là hiện thực cụ thể của ngoại giới đã có thể biến đổi rồi. Ở những lúc như thế, trạm gác của lý lẽ, có nhiệm vụ duy trì tâm thức khách quan và duy lý, có thể

bị sao lãng và bản tâm liền tha hồ phóng chiếu những hình ảnh riêng của nó vào ngoại giới. Nên cây cọ mới thành con ngựa, cối xay gió có thể thành gã khổng lồ, và đường phố náo nhiệt có thể thành vắng lặng, thành một cảnh thị trấn ngoại lai như trên sân khấu. Ngủ mà nằm mơ như thế thì là chuyện tự nhiên, và thường khi ban mai tỉnh giấc là quên ngay. Nhưng các nhà Siêu thực lại không thể coi thường những trải nghiệm như vậy – cả khi ngủ lẫn khi tỉnh thức – có ý rằng ít nhất thì họ cũng phải đặt vấn đề về tính tin cậy tuyệt đối của cái gọi là thức biết khách quan. Họ tin rằng bất kỳ một quan niệm đầy đủ nào về hiện thực cũng phải bao gồm cả những ấn tượng khách quan và các hình ảnh chủ quan dường như được phóng chiếu trực tiếp từ bản tâm. Từ đó mà có từ “Siêu-Thực” – có hàm ý kết hợp cái hiện thực tưởng tượng hoặc mơ thấy với hiện thực do ngũ quan trình bày – đặt bao chứa toàn cảnh của cái gì là thật. Tất nhiên, các lý thuyết của Sigmund Freud và bản chất của tâm thức và mặt kia của nó, cõi vô thức, có ảnh hưởng đáng kể đến những người khởi xướng trào lưu Siêu thực hiện đại vào năm 1919.⁸ Hoàn toàn kinh tởm thái độ thực dụng và “duy lý” đối với cuộc sống đã chìm Tây Âu vào những cuộc tắm máu của các cuộc chiến tranh 1870 và 1914, và vỡ mộng với niềm tin rằng con người là sinh linh có lý trí – sau khi đã chứng kiến những trò điên rồ của các thiết chế chính trị, xã hội và thương mại – một nhóm thanh niên đã phản kháng những điên rồ được ngụy trang lý trí ấy. Tên tuổi họ giờ đã thành nổi tiếng – André Breton, Jean Cocteau, Philippe Soupault, Louis Aragon và Paul Eluard – trong tư cách các nhà thơ và họa sỹ, những người đi tìm một hiện thực phong phú hơn bên ngoài và bên trên thái độ hiện thực và logic quan phương.

Siêu thực trở thành một từ chỉ việc định nghĩa lại hiện thực để bao chứa cả một phổ rộng các trạng thái ý thức; với một quan tâm chính đến cái biết của chúng ta về thời gian – mà sự thực là chúng ta có thể đổi số trong thời gian tùy theo phẩm chất hoặc điều kiện cụ thể

⁸ Xem André Breton, *What is Surrealism* (Siêu thực là gì), trong cuốn *Paths to the Present* (Những nẻo đường đến hiện tại), do Eugen Weber biên tập.

của tâm thức.⁹ Nhiều người chúng ta đã từng phải tự cấu véo mình để mang tâm trí ta trở lại với hiện tại, còn các nhà văn nhà thơ thì vẫn mô tả những giây phút bất chợt thấy một cảnh trí xa lạ như đã từng gặp và quen thuộc từ lâu, hoặc những “rung động” của một di tích lịch sử có thể đem ta về một thời điểm ở một thời đại khác.¹⁰ Chúng ta đã nhắc đến chuyện trong các giấc mơ sâu hơn lúc ngủ hoặc những mơ màng thi tú, rào cản thời gian có thể bị bẻ gãy, cho phép những hình ảnh của ta tha hồ lui tới trong thời gian và không gian. Vì vậy, vì chương này là về không gian, ánh sáng và thời gian, chúng ta hãy xem cách bố cục không gian-ánh sáng của các họa sỹ Siêu thực, xem họ làm cách nào để gợi ảo giác hoặc bản chất mập mờ của thời gian trong tranh vẽ. Ví dụ tôi chọn ở đây là một bức tranh có trước trào lưu Siêu thực một vài năm. Mặc dù tác giả Giorgio de Chirico gọi những tranh ông vẽ trong thời kỳ ấy là “Nghệ thuật Siêu hình”¹¹ – mà bản thân tên gọi này đã bộc lộ ý định muốn vượt quá những hiện thực vật chất – chúng là sự hiển lộ đầu tiên của cách nhìn Siêu thực trong thế kỷ 20. Khi ngắm bức *Phần thường của thấy bói* (Hình 8-11), tôi nghĩ ấn tượng đầu tiên của chúng ta là về những cái lạ thường trong bố cục dàn cảnh của nó – những vòm kiến trúc chắc đặc và mỏng mảnh đặt cạnh nhau, bức tượng người nằm, đoàn tàu hỏa ở phía xa, tất cả như ở giữa sa mạc. Có vẻ đoàn tàu không như đang vào ga nào cả, mà chỗ đặt bức tượng cũng chả biết có phải là quảng trường thành phố hay giữa sa mạc như mấy thứ khác trong tranh. Có cái gì đó không đúng với trải nghiệm thông thường của chúng ta về chủ đề của một bức tranh, và những quan hệ không gian kì lạ kia khiến cho toàn bộ hình ảnh trở thành bí hiểm. Ánh sáng trong tranh có cái gì đó như trên sân khấu, cố tình rơi vào bức tượng, tạo sáng tối tương phản sắc nét. Kiểu ánh sáng này luôn tạo cảm giác kịch tính và có thể biến những cảnh nôm na thành phi thường. Nhưng dù công nhận ánh

⁹ “đôi số” ở đây là theo nghĩa sang số khi lái xe hơi – phẩm chất và điều kiện tâm thức của ta có thể khiến thời gian tiến lên phía tương lai, lùi lại dĩ vãng, với những tốc độ khác nhau. (ND)

¹⁰ Xem câu chuyện của Henry Miller về một chuyến viếng thăm nhà hát Hy Lạp ngoài trời tại Epidaurus trong cuốn *The Colossus of Maroussi* (New York: New Directions Books, 1958), trang 76.

¹¹ Metaphysics, metaphysical đã có người dịch là “siêu lý”, nhưng chúng tôi vẫn dùng từ “siêu hình” đã quen thuộc trong thuật ngữ triết học. (ND)



Hình 8-11 Giorgio de Chirico (1888 – 1978) *The Soothsayer's Recompense*
(Phần thưởng của thầy bói). Sơn dầu trên vải. Bảo tàng Nghệ thuật
Philadelphia: Bộ sưu tập Louise và Walter Arensberg

sáng này giống như nắng chói Địa Trung Hải, nó vẫn thiếu cái chan hòa và không khí của nắng tự nhiên, và hiệu quả của nó là tạo nên một cảnh sân khấu của một thế giới khác, một nơi chốn khác – một cõi trong đó những liên hệ thông thường chả còn có ý nghĩa gì nữa. Khó lòng mừng tượng các sự việc và quan hệ con người hằng ngày có thể diễn ra ở đây, và cái đồng hồ đang chỉ hai giờ kém năm phút kia chỉ là một thêm thắt nghịch lý nữa. Liệu ta có thể thực sự tin đây chỉ là giờ của một giấc ngủ trưa? Hay ta đã ra khỏi thế giới vật chất và đang ở trong thế giới của các hình ảnh tâm thần có thể gợi đến một hiện thực không gian-thời gian khác? Mà những câu hỏi này cũng không thể trả lời chắc chắn được; ta chỉ có thể nói rằng những câu hỏi “khi nào” và “ở đâu” vẫn lơ lửng trên khắp quang cảnh ấy.

Như tôi thấy, cảm giác lẫn lộn về thời gian này có ở tất cả các tác phẩm siêu thực quan trọng có sử dụng và khai thác nghịch lý chu cảnh,

quan hệ không gian dị thường, và ánh sáng kịch tính. Bởi khả năng liên hệ với tác phẩm theo kinh nghiệm và logic của chúng ta bị các yếu tố này ngăn cản. Về mặt các quan hệ không gian, có một thứ đặc biệt khiến chúng thành dị hoặc. Đó là sự phân cách đột ngột giữa không gian kiến trúc có tỷ lệ người và không gian mở vô nhân xưng của những khoảng không liên kể. Sự chuyển tiếp đột ngột ấy khiến những công trình của con người như kinh chống đỡ dội với cái trống rỗng vô hạn; nó khiến ta nghi ngờ cả hiện thực thời gian vẫn được đo đạc bằng đồng hồ; và chế giễu cả cuộc chinh phục khoảng cách của con người bằng sự hiện diện của những xe cộ cơ khí như đoàn tàu hỏa. Cả đồng hồ lẫn tàu hỏa đều là nét lỗi thời có chủ đích trong thế giới xa lạ của de Chirico. Cũng lạ là sự vắng mặt của hình người không đóng góp gì mấy vào hiệu quả siêu thực của tác phẩm. Ở những tranh siêu thực có hình người, đơn độc hoặc thành từng nhóm, cách tổ chức các yếu tố hội họa một cách siêu thực như ta vừa mô tả cũng khiến cho người trong tranh thành nửa tỉnh nửa mơ như vậy.

KHÔNG GIAN-ÁNH SÁNG LẬP THỂ VÀ VỊ LAI

Bây giờ chúng ta sẽ rời khỏi không gian, ánh sáng và thời gian Siêu thực để xem một chút đến sự tác động không gian-thời gian có tính hiện sinh và nhận thức hơn nhiều của hội họa Vị lai và Lập thể. Bản *Tuyên ngôn Vị lai* năm 1909 của nhà thơ Ý Marinetti là một tụng ca vinh danh thời đại của máy móc. Những năm đầu thế kỷ 20 đã chứng kiến sự phát triển của động cơ đốt trong dùng cho xe cộ và máy bay, sáng chế ra súng máy tự động, và sự tiến bộ của điện ảnh... đấy mới chỉ là một vài phát minh kỹ thuật. Còn có sự tác động của thuyết tương đối Einstein từ năm 1905, đã nghiền nát nốt những vương vấn về khả năng lập giả thuyết cho những chân lý tuyệt đối. Vài năm trước đó, học thuyết tiến hóa của Charles Darwin đã khiến những người có trí tuệ phải xem lại các ý tưởng của họ về chỗ đứng của nhân loại trong vũ trụ; và Sigmund Freud, ngay sau Darwin, đã phanh phui những khía cạnh chả mấy hấp dẫn về bản tính con người, bắt buộc nhân loại phải nhìn lại bản thân một cách trung thực hơn. Với mọi thứ như thế, rất khó để những người am hiểu thời

cuộc giữ được các thái độ triết học truyền thống hoặc hành xử như thể những giá trị giai cấp già cỗi vẫn có đầy đủ ý nghĩa như xưa. Vì vậy mà nhóm nghệ sỹ và thi sỹ khởi xướng trào lưu Vị lai chủ nghĩa ngăn ngừa tại nước Ý đã chối bỏ, bằng những lời lẽ đầy bạo lực, tất cả những gì thuộc về quá khứ - đặc biệt là những thái độ mà ta vẫn gọi là có tính nhân bản về các giá trị xã hội, chính trị và văn hóa. Quả thực, bản *Tuyên ngôn Vị lai* đã rao giảng chối bỏ, bạo lực và phá hủy, kêu gọi thúc giục phong trào và hành động hơn là suy ngẫm và thụ động, nguy hiểm hơn là an toàn, trọng trẻ hơn già, chiến tranh hơn hòa bình...

Chúng tôi tuyên bố rằng thế giới kỳ diệu đã phong
phú hơn nhờ một vẻ đẹp mới: vẻ đẹp của tốc độ...
Không còn gì là đẹp nữa, ngoài chiến đấu...
Bởi nghệ thuật không thể là gì khác ngoài bạo lực,
tàn nhẫn và bất công...
Chúng tôi muốn vinh danh chiến tranh – nếp vẻ
sinh duy nhất của thế giới...¹²

Nhiều nhà sử học đã chỉ ra rằng những hạt giống của chủ nghĩa Phát xít, như một xác tín chính trị, sau này đã nuốt chửng nước Ý của Mussolini và nước Đức của Hitler, đã có trong bản tuyên ngôn này. Nhưng nếu gạt bỏ mọi hệ lụy xã hội và chính trị của tài liệu này, ta chỉ còn thấy ở nó một niềm tin ngây thơ ngông cuồng vào tương lai, bởi nó bày ra những cơ hội mới cho phấn khích và hành động thực thể. Thời đại mới của công nghệ và máy móc đang mở lối cho con người chạy trốn khỏi cuộc đời nô nê thường nhật bằng động tính, bằng tốc độ say mê bạo liệt, và bằng niềm thỏa mãn với vẻ đẹp và công dụng của máy móc. Ngay cả các rào cản không gian và thời gian cũng sẽ bị xé nát khi “chúng ta tung lời thách thức của mình tới tận các vì sao!”

Cho nên cũng không ngạc nhiên khi ta thấy các họa sỹ Vị lai tìm cách diễn đạt cảm xúc về tốc độ và hướng chuyển động trong cả tranh

¹² Filippo Marinetti, *The Foundation of Futurism* (Nền tảng của chủ nghĩa Vị lai), trong sách *Paths to the Present* do Eugen Weber biên soạn, trang 244.

vẽ và điêu khắc. Trong bức *Ô tô tăng tốc* của Giacomo Balla (Hình 8-12), ta thấy có hai thứ đang diễn ra. Mọi vật mất hết thể chất và tính nhất quán, như khi ta thoáng thấy chúng đang tăng tốc trong thực tế – bởi lẽ mắt không kịp định hình rõ nét được chúng; và tổ chức không gian cũng bị phá vỡ, bởi nhận thức không thể xác định được bố cục không gian nếu nó không xác định được sự có mặt thực thể và vị trí rõ ràng của mọi vật. Trong Hình 8-12, Balla cho thấy nhận thức chắc chắn đã bị giảm thiểu như thế nào khi tốc độ gia tăng, minh họa cho nỗ lực của các nhà Vị lai muốn xây dựng một cấu trúc tạo hình tiết lộ được sự di chuyển vị trí của cả ngoại vật lẫn khoảng không khi đang tăng tốc – đặc biệt là trong không gian hạn hẹp của đô thị – nhưng vẫn giữ được một gắn kết thẩm mỹ của cả bức tranh.

Trong bức *Ô tô tăng tốc*, rất khó phân biệt đâu là vật đâu là không gian, vì các khoảng không giữa các vật trộn lẫn với chính các mảnh của vật ấy – nhưng họa sỹ vẫn giữ được một cấu trúc đồng nhất của toàn bộ tác phẩm. Tuy nhiên, cảm giác chuyển động nhanh được trình bày trong tranh không hoàn toàn phụ thuộc vào việc phá vỡ tính rõ ràng của nhận thức. Ta còn phải xem cách Balla xử lý ánh sáng nữa. Những tia sáng phóng ra từ chiếc ô tô đang tăng tốc xuyên suốt qua màn vụn hoa của hình và không gian một cách độc đoán hoàn toàn tự ý.



Hình 8-12 Giacomo Balla (1871 – 1958)
Speeding Automobile (Ô tô tăng tốc), 1912. Sơn dầu trên ván gỗ. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

Sự chú ý của người xem bị hút vào cái tốc độ ánh sáng độc đoán ấy, và thông qua liên hệ này, hướng tăng tốc năng động của tác phẩm được nâng cao đáng kể. Về ngoài như một trò chơi chấp hình được trình bày với những hình và khoảng không bị thay đổi vị trí, củng cố bởi những tia sáng độc đoán, là điển hình của hội họa Vị lai. Nó rất hiệu quả trong việc diễn đạt nổi ám ảnh về năng lượng và tốc độ của những vật cơ khí – nắm bắt được cảm giác lao vút qua không gian và cả sự thay đổi trường độ của thời gian khi tất cả đều trở thành “ngay bây giờ”.

Mới nhìn thì một bức tranh Vị lai có vẻ giống như những thử nghiệm Lập thể của Pablo Picasso và Georges Braque bắt đầu khoảng 1907. Điều này cũng dễ hiểu, vì Severini, Boccioni, Balla và nhiều họa sỹ khác đều đã có chuyến viếng thăm ngắn ngày đến Paris trước khi có cuộc triển lãm Vị lai của họ năm 1912, và đều chịu ảnh hưởng đáng kể của Lập thể (Severini thì còn sống ở Paris mấy năm trời). Nhưng giờ đây khi ta xem lại một chút cách bố cục không gian-thời gian của các họa sỹ Lập thể, thì mới thấy rõ là các họa sỹ Vị lai, như đã ví dụ trong bức *Ô tô tăng tốc* của Balla, đã đưa ra được hai yếu tố mới không có ở hội họa Lập thể. Đó là: hình ảnh năng động của chuyển động trong không gian, và sự vận chuyển của ánh sáng.

Tôi không định giới thiệu đầy đủ về hội họa Lập thể ở đây, mà chỉ muốn cho thấy nó có ý nghĩa thế nào đối với chủ đề của chương này. Bức *Tĩnh vật với cây vĩ cầm và bình nước* của Georges Braque (Hình 8-13) là thuộc giai đoạn đầu của Lập thể - vẫn được gọi là giai đoạn Lập thể Phân tích – khi trải nghiệm nhận thức về ngoại vật vẫn còn là xuất phát điểm của bức tranh. Tuy nhiên, như ta thấy, bức tranh này không có liên hệ gì với những trải nghiệm thị giác thông thường về các mặt bàn, cây vĩ cầm và bình nước. Rõ ràng là Braque đã có những tự tung tự tác với trải nghiệm nhận thức tự nhiên. Chúng ta chỉ thấy những mảnh vụn của sự vật và chu cảnh không gian của chúng, một kiểu tạo hình đặc biệt. Cả Picasso và Braque đều luôn nói đến bản chất *trực giác* của lối tái tạo hiện thực thị giác trong tranh như thế này, luôn chối bỏ ý kiến rằng đó là kết quả của một ý đồ cố tình tạo dựng một kiểu chủ nghĩa hình thức có tính phân tích. Vậy ta có thể nói gì về những hệ lụy về không gian-thời gian-ánh sáng của bức tranh Lập thể này? Có lẽ, dường như cũng khá rõ



Hình 8-13 Georges Braque (1882 – 1963), *Still Life with Violin and Pitcher* (Tĩnh vật với cây vĩ cầm và bình nước), 1911
Sơn dầu. Bảo tàng Nghệ thuật Basel. Bộ sưu tập La Roche

là Braque không bị trói buộc phải nhìn nhóm tĩnh vật từ một điểm nhìn cố định, hoặc ngang tầm mắt. Những cái bàn được nhìn từ phía trên gần như từ mắt chim đang bay nhìn xuống, cái bình nước và cây vĩ cầm, thì từ một điểm nhìn thấp hơn, gần với tầm mắt bình thường hơn. Về cái bình nước chẳng hạn, ta có thể thấy cái miệng bình thì như được nhìn từ phía trên xuống, nhưng thân bình thì lại như nhìn ngang tầm mắt thường. Các bộ phận của cây vĩ cầm cũng được xử lý tương tự thế. Khi Braque đập vỡ cây đàn thành các hình có nét vĩ cầm, rồi xếp chúng cạnh nhau theo kiểu mỗi mảnh được nhìn từ một vị trí khác nhau – từ bên trên, bên cạnh, bên dưới, vân vân. Khi đã tái cấu trúc các vật đến mức ấy, thì cũng chả còn lý do logic nào để không tái cấu trúc luôn cả không gian trong tranh. Mà thực ra là về

mặt thẩm mỹ thì nhất định cũng phải làm như vậy thì mới có được sự đồng nhất về tạo hình cho bức tranh. Cho nên các vùng không gian cũng được tạo hình rất cụ thể và cũng được đập vỡ thành những mảnh như tiếng vọng của các mảnh đã bị chuyển đổi vị trí của mấy vật kia. Vậy là không gian cũng có dáng vĩ cầm, dáng bình nước và dáng mặt bàn. Chúng ta đã nói trước đây rằng yếu tố thời gian trong tác phẩm nghệ thuật phụ thuộc vào những ảo giác không gian hoặc cảm giác về khoảng cách. Vậy thì cái gì là yếu tố thời gian trong một tác phẩm Lập thể, nơi mà không gian trở thành đồng nghĩa với hình?

Thông thường, khi nhìn một vật, ta chỉ thấy phần nhìn thấy được của nó từ vị trí của mình. Nếu muốn thấy hơn thế, ta phải di chuyển sang các điểm nhìn khác. Muốn nhìn độ một chục diện của cây vĩ cầm có trong tranh này, ta cần tự mình di chuyển, hoặc di chuyển cây đàn, từ vị trí này sang vị trí khác; và thậm chí phải tháo dỡ cây đàn mới thấy được bên trong nó. Với cái bình nước cũng vậy. Nhìn từ bên cạnh ta có một nhận thức về nó; nhưng muốn nhìn vào trong bình thì ta phải chuyển vị trí và trải nghiệm việc này như một nhận thức thứ hai về cái bình. Cũng mất nhiều thời gian. Trải nghiệm thị giác của chúng ta về thế giới bao gồm một loạt những ấn tượng nối tiếp nhau trong thời gian, cái nào cũng chỉ liên quan đến một điểm nhìn duy nhất, nên cũng chẳng có lý do gì ngăn cản người nghệ sỹ, đã quen thuộc với nhiều diện mạo của một vật, lại không thiết kế một hình ảnh trong đó tất cả những diện mạo ấy được thấy *cùng một lúc*. Khi làm vậy, rõ ràng là có liên quan đến yếu tố thời gian, bởi cái hình ảnh ấy đại diện cho một tăng tốc của các ấn tượng thị giác khi nhiều diện mạo khác nhau của một sự vật đều cùng được nhìn thấy tại một thời điểm. Lập thể (cũng không phải là một cái tên đúng lắm)¹³ là trào lưu hoàn chỉnh đầu tiên của thế kỷ 20 trong đó người nghệ sỹ vượt thoát được khỏi quyền hành độc tài về thị giác của ngoại vật. Tôi muốn nói rằng họ đã thực hành được quyền tự do của mình để tái cấu trúc các hình một cách đa chiều kích phù hợp với cái biết của họ về nhiều phương diện

¹³ Như nhiều cái tên khác của các trào lưu hiện đại, đây là một cái tên hiếm lạ chỉ thành phổ biến sau khi nhà phê bình Louis Vauxcelles nói đến các “khối lập phương” (cubes) khi nhắc đến một bức tranh của Matisse. (*Gil Blas*, 14 tháng 11, 1908).

của sự vật – rằng họ không còn bị trói buộc về tâm thần và cảm xúc vào trải nghiệm nhận thức của mình ở một thời điểm và một vị trí.

Nói chung, các hình ảnh Lập thể đều có vẻ tĩnh tại, dường như các hình và khoảng không đều bị khóa vào nhau trong một trạng thái đóng băng khá sâu. Về tĩnh tại này thực sự không thể tránh được khi không gian bị khuôn hình và đóng kín chắc chắn đến thế. Nhưng về mặt cảm giác thời gian, thì cách xử lý này tăng cường tính hiện tại tức thời của tác phẩm, cái cảm giác “ngay bây giờ”. Bởi việc “đóng khối vuông” cho không gian lại làm cho nền tranh bị phẳng bẹt, loại bỏ những ảo giác về các điểm xa gần. Với các khoảng cách đều bị giảm thiểu như thế, bất kỳ một nhận thức nào về một dải thời gian cũng sẽ bị yếu đi và hiện tại sẽ thành áp đảo. Thiếu vắng sự vận động qua những khoảng không gian khiến cho bức tranh có một vẻ đóng băng bất chợt, càng nổi bật hơn khi màu chỉ gần như ở mức độ đơn sắc – khi mọi ánh sáng trong tranh chỉ có màu xám và được phân tán một cách trung lập. Ngược lại, các họa sỹ Vị lai đạt được một mạch đập chuyển động và năng lượng rất mạnh mẽ bằng các màu rung động và ánh sáng mạnh xuyên suốt qua không gian. Mà do ánh sáng đi suốt qua không gian như thế bao giờ cũng như chống lại bất kỳ cấu trúc cứng nhắc nào đang ở đó, nó giúp giữ cho không gian vẫn mở và chu chảy chứ không bị chật chội đóng kín. Theo tôi, tổng thể cấu trúc hình-không gian-ánh sáng của hội họa Lập thể đã thu vào cận cảnh cả một loạt các sự kiện thị giác kĩ lưỡng đến mức chỉ còn là một đại diện tức thời đơn giản khiến cho thời gian dường như đã ngừng lại. Mặt khác, bố cục hình-không gian-ánh sáng của hội họa Vị lai cho phép tốc độ vận chuyển được tóm lại trong một thoáng, nhưng không bị giam giữ, mà vẫn vận động tiếp và mãi. Tôi vẫn luôn cảm thấy thời gian Lập thể là thời gian bị ngừng lại, còn thời gian Vị lai thì vẫn tiếp tục đến những không gian xa vời... vào tận tương lai.

KHÔNG GIAN-ÁNH SÁNG CẤU TRÚC

Lập thể là nhóm đầu tiên của thế kỷ 20 phá vỡ truyền thống Tây phương trong việc khám phá về ngoài tự nhiên của thế giới. Như ta đã thấy, một trong những cách tân của nhóm là xử lý không gian theo

lệnh của một thái độ mới có tính trực giác đối với các vấn đề tổ chức tạo hình. Giờ thì ta nhận ra rằng mối quan tâm đến không gian như một yếu tố cần được tạo hình và định vị theo quyền lợi riêng của nó là một trong những đặc điểm của nghệ thuật hiện đại nói chung. Vì vậy, cũng là thích hợp khi chúng ta khép lại chương này với một ví dụ về một nghệ thuật coi không gian là quan trọng hàng đầu, là điều khắc Cấu trúc, và để cho Naum Gabo, một trong những nhà tiên phong lớn của nó, mô tả ý thức hệ không gian của nghệ thuật này:

Chỉ nhờ sự xuất hiện của ý thức hệ cấu trúc trong nghệ thuật mà không gian đã trở thành mối quan tâm đặc biệt đối với điêu khắc gia và họa sỹ. Trong bản *Tuyên ngôn hiện thực* xuất bản năm 1920 tại Moscow, đã có những lời rõ ràng kêu gọi nghệ sỹ phải dùng không gian như một yếu tố hình ảnh và tạo hình mới trong số những yếu tố thị giác khác, cho nó cùng một tầm quan trọng như của nét, hình và màu, như một phương tiện cơ bản để cấu trúc một tác phẩm thị giác...

Trong cách nhìn của chúng tôi, không gian không phải là khoảng cách giữa xa và gần, giữa trên và dưới, cũng không phải nơi này hoặc nơi kia; nó thâm nhập và hiện diện khắp nơi cùng chốn trong trải nghiệm viễn ảnh có ý thức của chúng ta. Chúng tôi không quan tâm đến thể chất của nó, hoặc các cấu hình của nó như một thực thể bao trùm toàn bộ vũ trụ. Không gian là một hiện thực luôn hiện diện trong trải nghiệm thị giác của chúng ta về thế giới, không có nó thì không thể có được hình ảnh đầy đủ của bất kỳ thứ gì... nó chuyên chở một trải nghiệm có nhịp đập không khác gì trải nghiệm của xúc giác. Tóm lại, trong một bức tượng theo cấu trúc luận không gian không phải là phần trống chung quanh vật thể; nó là một vật liệu tự thân, một phần cấu trúc của vật thể - đến mức nó có cả chức năng truyền đạt một khối, hết như các vật liệu rắn khác.¹⁴

¹⁴ Naum Gabo, *Of Divers Arts* (Về các nghệ thuật khác nhau), trang 99.

Tuyên bố thật rõ ràng. Đọc xong nó ta nhận ra rằng cái Hình của một tác phẩm là cả về không gian lẫn thể chất, và thấy rằng Gabo nhấn mạnh điều mà các nhà tâm lý học nhận thức đôi khi vẫn nhắc đến; rằng ý thức về không gian có vai trò quan trọng trong nhận thức của chúng ta về thế giới chẳng khác gì ý thức về các vật có thể chất sờ thấy lấy được. Chức năng tạo hình này của không gian thể hiện rất rõ trong tác phẩm của Gabo nhan đề *Biến thể trong suốt về chủ đề khối cầu* (Hình 8-14). Quả thực, tính nhìn thấu qua được của vật liệu cho phép người nghệ sỹ gợi được ý tưởng rằng không gian là yếu tố dương tính duy nhất được sử dụng ở tác phẩm này, vì khi có thể nhìn thấu qua như vậy, ta không dễ gì phân biệt được đâu là chất liệu đâu là không gian. Gabo lấy ánh sáng và không khí, và chúng hầu như hiện hữu như một không gian có hình. Tuy nhiên, dù Gabo luôn nói rằng cái không gian điêu khắc như vậy – sau khi trở thành có hình – “không phải là một phần của không gian chung quanh vật thể”, tôi vẫn tin rằng chính lối xử lý không gian rất rõ ràng này trong tác phẩm đã tạo nên một quan hệ độc đáo với không gian vô biên chung quanh. Tôi thấy rằng một hiệu quả của không gian Cấu trúc là tạo ảo giác rằng tác phẩm là trung tâm của các hướng tạo hình



Hình 8-14 Naum Gabo (1890 – 1977)
Translucent Variation on Spheric Theme (Biến thể trong suốt về chủ đề khối cầu). Nhựa, bản sao 1951 của bản gốc 1937. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

trong không gian – một nhà ga, có thể nói vậy, vừa tạo hình vừa quy tập vô vàn phương hướng đa chiều. Và khi dùng vật liệu trong suốt, ảo giác này càng mạnh mẽ. Vậy thì, cái gì, và liệu có hay không, là những hệ lụy về thời gian trong nghệ thuật Cấu trúc?

Nếu gợi ý của tôi rằng tác phẩm trong Hình 8-14 có thể khiến ta mừng tượng thấy một nhà ga không gian là chấp nhận được, thì có một hệ lụy về thời gian, cả về *trường độ* lẫn *cường độ*. Bởi mang cả vô vàn phương hướng đa chiều trong không gian – nhất thiết là có hàm ý di chuyển và do đó có trường độ thời gian – về một “trung tâm” là việc thu hút và giữ lại tất cả những hướng di chuyển ấy. Việc ấy sẽ tạo ra một cường độ thời gian-không gian tụ bên trong không gian của tác phẩm và cả trên các bề mặt của nó – một sức căng nhất thiết phải có khi vận động của ánh sáng và thời gian bị bắt giữ và tập trung vào một tức thời gần như một dòng xoáy.

Với những nhận định ấy, chúng ta phải chấm dứt cuộc bàn luận về không gian-ánh sáng-thời gian. Những điều chúng ta đã nói ở đây chỉ mới là để giới thiệu ba ngôi ấy, với hy vọng rằng việc sử dụng có sáng tạo ba yếu tố này trong nghệ thuật sẽ luôn được thưởng thức đánh giá một cách đầy đủ.

IX

MÀU: CẢM XÚC, BIỂU ĐẠT, BIỂU TƯỢNG VÀ CẤU TRÚC

Viết một chuyên khảo về màu sẽ cần cả một cuốn sách riêng, mà cũng đã có nhiều sách như thế cho những nhà chuyên môn. Cho nên ở chương này tôi chỉ bàn đến mấy phương diện về màu có liên quan đặc biệt đến chủ đề chung của chúng ta – ý nghĩa của tác phẩm nghệ thuật như một hành động của tâm thức. Như sau:

1. Cảm xúc của ánh sáng và màu
2. Chức năng biểu hiện của màu
3. Chức năng biểu tượng của màu
4. Chức năng cấu trúc của màu

Nói chuyện màu trong ngữ cảnh nghệ thuật thị giác, hầu hết chúng ta sẽ nghĩ ngay đến hội họa, cũng là lẽ tự nhiên. Tất cả các hình minh họa trong chương này đều là tranh vẽ. Nhưng không thể nói về những bức tranh cụ thể mà lại không bàn đến phản ứng nhận thức của chúng ta đối với màu sắc trong thế giới này, để thấy họa sỹ đã bị tác động của những cảm xúc tự nhiên ra làm sao. Và chúng ta cũng không nên nghĩ rằng màu chỉ là riêng cho họa sỹ sử dụng. Màu vẫn có vai trò quan trọng trong cả kiến trúc và điêu khắc. Chúng ta đã nói đến chuyện người Hy Lạp từng sơn vẽ các bức tượng của họ, và các nhà xây dựng thời Trung cổ vẫn tô màu các vòm trần trong nhà thờ của mình. Rất khó tưởng tượng nếu ta không nhìn ra màu – nếu mọi thứ chỉ còn là

đen trắng – thì cuộc sống sẽ như thế nào. Mà nếu như thế thật, chắc hầu hết chúng ta sẽ thấy trải nghiệm thị giác của mình không còn “phong phú” nữa, các phản xạ tâm lý của mình cũng kém tinh tế và không phức tạp nữa. Vì giờ đây chúng ta đã biết quá rõ màu sắc tác động mạnh mẽ như thế nào đến cách nhìn, thái độ và cảm giác của chúng ta. Và tôi cho rằng sở dĩ họa sỹ là họa sỹ chứ không phải điêu khắc gia chủ yếu là vì màu sắc có vai trò quan trọng hơn hẳn trong nhận thức của họ về cuộc sống và thế giới. Chúng ta đã nói qua về chuyện này rồi, rõ ràng là không thể nói về các tác phẩm của họa sỹ mà lại không nhắc đến cách dùng màu của họ. Khi bàn về biến hình biểu hiện và biến hình biểu tượng ở Chương VI, chúng ta đã bàn đến màu sắc của Delacroix, Goya và Nolde đã khiến cho tác phẩm của họ mạnh mẽ như thế nào; chúng ta cũng đã đọc một đoạn thư của Vincent van Gogh nói ông chỉ có thể đạt được mục đích hội họa của mình bằng sức mạnh biểu tượng của một số màu nhất định ra làm sao. Sẽ còn phải nhắc lại lời của van Gogh trong chương này. Mà ta cũng đã vừa động đến chủ đề màu ở chương trước khi bàn về ánh sáng di chuyển qua không gian. Vì màu là ánh sáng; hoặc chính xác hơn, một màu cụ thể là hiển lộ của một bước sóng ánh sáng nhất định. Khi xem bức *Hoàng hôn trên biển* của Turner (Hình 8-8), ta đã thấy rằng sức bùng tỏa đầy ánh sáng trong tranh là kết quả của việc sử dụng những màu cụ thể, và đi kèm với nó là sự hiển lộ của năng lượng vô biên. Vậy chúng ta hãy nói một chút về bản chất vật lý của màu để thấy họa sỹ có thể khai thác các tính chất của nó như thế nào khi muốn tạo cảm xúc mạnh mẽ về màu-ánh sáng-năng lượng.

CẢM XÚC CỦA ÁNH SÁNG VÀ MÀU

Ánh sáng là một dạng năng lượng điện-từ-trường, và như một hiện tượng vật lý, là cơ sở của khả năng nhìn thấy màu của chúng ta. Ánh sáng là tổng thể, trong đó mỗi màu riêng biệt chỉ là một thang độ trong phổ tổng thể ấy. Đừng quên rằng ánh sáng nhìn thấy được chỉ là một phần của dải năng lượng điện-từ-trường; rằng những khác biệt về bước sóng là nguyên nhân của các hiện tượng năng lượng vô hình (không nhìn thấy được) mà chúng ta gọi là các tia gamma, tia X,

tia cực tím, hồng ngoại, và sóng radio. Ánh sáng của chúng ta – ánh sáng mà nhờ nó ta nhìn thấy mọi vật – bao gồm những bước sóng của bức xạ điện-từ-trường tác động vào mắt và khiến nó thi hành được chức năng thị giác của mình.

Hầu hết chúng ta đều biết tia sáng mặt trời khi đi qua lăng kính sẽ tạo thành một dải các màu có thứ tự. Bảy màu chính theo thứ tự của dải quang phổ ấy là đỏ, da cam, vàng, lục, lam, chàm, tím. Hiện tượng tách màu này của ánh sáng trời được giải thích là do các bước sóng khác nhau trong ánh sáng trời đi qua lăng kính sẽ khúc xạ theo các góc khác nhau. Bước sóng càng ngắn thì góc khúc xạ càng lớn, vì thế mà chúng tách khỏi nhau, hiển lộ trong mắt chúng ta thành các màu quang phổ nói trên. Như vậy, màu là kết quả nhìn thấy được của hiện tượng chia tách các bước sóng khác nhau của ánh sáng. Hiện tượng này cũng giải thích tại sao các vật thể lại có màu này màu kia, bởi màu của một vật chính là màu của các bước sóng phản chiếu lại từ bề mặt của nó, còn các bước sóng khác thì bị nó hấp thụ. Một vật hấp thụ mọi ánh sáng ngoại trừ ánh sáng có bước sóng 5.700 Å sẽ được vông mạc diễn dịch là có màu vàng, vì đây là bước sóng của tia sáng vàng trong quang phổ. Một vật có bề mặt phản chiếu toàn bộ ánh sáng trời sẽ có màu trắng trong mắt ta, vì quang phổ vẫn nguyên vẹn không bị chia tách. Ngược lại, một vật hấp thụ toàn bộ các bước sóng sẽ có màu đen trong mắt ta. Có lẽ cũng nên nói rõ là bước sóng là khoảng cách giữa hai đỉnh sóng đi liền nhau, còn tần số sóng chỉ là số lượng các đỉnh sóng đi qua trong một giây đồng hồ. Bước sóng và tần số sóng rõ ràng là tương tác với nhau: bước sóng càng dài thì tần số càng thấp, và ngược lại, bước sóng càng ngắn thì tần số càng cao. Điều này khá quan trọng vì nó liên quan đến yếu tố năng lượng của màu; năng lượng của một bước sóng phụ thuộc vào tần số của bước sóng ấy. Tần số càng cao, năng lượng càng lớn. Năng lượng suy giảm theo tỷ lệ thuận với tần số. Những màu có bước sóng dài hơn thì năng lượng, hoặc bức xạ của nó sẽ tương đối ít hơn.

Tôi nghĩ những chi tiết kỹ thuật cơ bản này là quan trọng, vì chúng giúp giải thích tại sao chúng ta dùng những từ như “rung động” hoặc “phập phồng” để mô tả nhiều cảm xúc về màu. Một số họa sỹ đương thời đã cố tình khai thác các tính chất vật lý này của màu để tạo

những ngạc nhiên cho mắt nhìn và những gặp gỡ mới trong phương diện bức xạ và năng lượng màu. Họ được gọi là các họa sỹ “Op” vì đã tạo nhiều cảm xúc quang học gây tò mò nhờ cách trộn màu và đặt chúng cạnh nhau. Ta cũng nên biết cả những bước sóng của bảy màu quang phổ. Đơn vị dùng để đo bước sóng của ánh sáng trời (nhìn thấy được) là *angstrom* – viết tắt là A. Một A bằng một phần trăm triệu centimet (xăng-ti-mét). Dưới đây là các bước sóng của ánh sáng trắng mà mắt ta nhìn thấy được trong quang phổ của nó:

4.100 A – Tím	5.000 A – Lục	6.000 A – Da cam
4.450 A – Chàm	5.700 A – Vàng	6.500 A – Đỏ
4.670 A – Lam		

Ta thấy ánh sáng đỏ có bước sóng dài nhất, vì vậy nó cũng có tần số thấp nhất. Cảm giác về màu đỏ khi nhìn bằng mắt thường do đó cũng “yên tĩnh” hơn màu tím có bước sóng ngắn và tần số cao, gây cảm giác rung động mạnh mẽ. Mắt ta có thể rất mệt khi tiếp nhận liên tục và kéo dài bức xạ năng lượng của dải tần Tím-Chàm-Lam... và khi quay sang nhìn màu đỏ ta sẽ thấy dễ chịu hơn hẳn.

Isaac Newton là nhà khoa học đầu tiên khám phá và giải thích hiện tượng ánh sáng có các bước sóng khác nhau khúc xạ theo các góc khác nhau khi đi từ trường dẫn này qua trường dẫn khác. Nhưng ta cũng đừng quên rằng khoảng hai trăm năm trước đó Leonardo da Vinci cũng đã quan sát được quang phổ khi các tia sáng đi qua lăng kính. Tuy nhiên, phát hiện ấy không khiến ông vẽ theo lối “ẩn tượng” – nghĩa là dùng màu nguyên vẽ thẳng lên mặt tranh để tạo một ẩn tượng màu-ánh sáng. Phải mãi đến năm 1874 ta mới thấy các họa sỹ Ấn tượng Pháp dùng các màu quang phổ để vẽ các cảm giác về ánh sáng theo kiểu ấy. Tuy nhiên, trước đó nhiều năm, cũng đã có nhiều họa sỹ tìm cách diễn đạt các cảm xúc thị giác về ánh sáng và màu. Tôi muốn đặc biệt nói đến Vermeer và các họa sỹ Hà Lan thế kỷ 17 chuyên vẽ phong cảnh và thị trấn. Họ biết rằng độ sáng của một màu tùy thuộc vào cường độ ánh sáng ở từng thời điểm, vào độ đậm đặc của không khí lúc đó, và vào vị trí của màu ấy trong không gian, gần hay xa.

Họ đã phân biệt cái mà họ gọi là *màu địa phương* và *màu không khí*¹. *Màu địa phương* là màu cụ thể của một vật riêng lẻ nhìn thấy ở cự li gần và trong những điều kiện thuận lợi nhất. Còn khi vật thể ấy ở các vị trí khác nhau trong không gian và trong những bầu không khí khác nhau, khiến nó có những màu khác nhau, thì những màu đó gọi là *màu không khí*. Vậy là họ đã biết rằng màu của một vật chịu ảnh hưởng của chu cảnh mà nó được nhìn thấy – rằng ánh sáng phản chiếu từ một bề mặt này đến bề mặt kia phản ánh màu của vật này đối với vật kia. Ví dụ một vật màu lam cạnh một vật màu đỏ có thể sẽ có màu lam-đỏ hoặc màu tím tùy theo điều kiện phản chiếu trong không khí ở đó. Những họa sỹ khác đã biết dùng cảm xúc màu để diễn đạt ánh sáng thì phải kể đến Velazquez, bậc thầy Tây Ban Nha thế kỷ 17, Constable, họa sỹ phong cảnh Anh thế kỷ 19, Turner mà chúng ta đã bàn đến, rồi Corot, họa sỹ ánh sáng vĩ đại người Pháp cũng cùng thời ấy... và có thể đến tận Piero della Francesca ở xứ Arezzo thế kỷ 15.²

Giờ ta hãy xem đến hai họa sỹ có những tác phẩm đầy ánh sáng và năng lượng màu: Claude Monet, vẫn được coi là trưởng tràng của các nhà Ấn tượng Pháp; và Josef Albers, một thành viên của phái Bauhaus Đức, người đã sang Mỹ từ 1933, và những nghiên cứu của ông về phản xạ võng mạc cũng như tâm lý đối với màu đã ảnh hưởng mạnh mẽ đến hội họa Mỹ thời kỳ gần đây.

Trong Hình 9-1 là bức *Mùa xuân* của Monet, vẽ năm 1886. Ta hãy xem kỹ bố cục màu-ánh sáng của nó. Chắc hẳn ấn tượng đầu tiên của người xem là có cảm giác như đang đứng ngoài trời ở đó – thấy ánh sáng lấp lánh nhảy nhót qua suốt mặt tranh, thấy bầu không khí như hít thở được, thậm chí cảm thấy cả hơi ấm của tiết đầu xuân lan tỏa và len lỏi như làn sương nhẹ giữa các tán cây. Lúc đầu, cảm giác ánh sáng di chuyển có vẻ là nhờ những vệt bút rất linh hoạt và sinh động mà ra. Nhưng thực ra không đơn giản như thế. Nhiều họa sỹ đã dụng bút như vậy mà cũng không biểu hiện được ánh sáng đang nhảy nhót. Phải nhìn kĩ hơn, ta mới thấy những vệt bút ấy bao gồm cả

¹ local colour and atmospheric colour. (ND)

² Giờ đây những tranh vẽ có diễn đạt ánh sáng và không khí, thường được gọi chung là "atmospheric paintings". (ND)



Hình 9-1 Claude Monet (1840 – 1926). *Le Printemps* (Mùa xuân), 1886.
Sơn dầu

một dải màu và sắc độ cụ thể. Vì vậy mà mỗi một vệt bút dường như là một tia sáng có bước sóng nhất định. Những vệt bút màu-ánh sáng ấy được phân bố, có vẻ rất tùy hứng, trên toàn bộ mặt tranh, như thể mắt Monet nắm bắt được toàn bộ các màu quang phổ của cảnh vật ngay cùng một lúc. Hơn nữa, dường như ông không cố ý tổ chức cấu trúc hoặc hình thái cho bức tranh bằng các vệt bút của mình. Ta không nhận thức hình ảnh này như một “bức tranh” theo nghĩa truyền thống, không cảm thấy như đang xem một bề mặt được sơn vẽ một cách có tổ chức trong khuôn khổ chữ nhật của nó. Mà dường như đó là một khúc của quang cảnh tự nhiên vừa thoáng qua trước mắt mình... một “xảy diễn” tự nhiên của màu và ánh sáng.

Các màu, sắc độ và quang độ³ của các vệt bút màu-ánh sáng này đều thay đổi tùy theo vị trí và cường độ của nguồn sáng ở thời điểm trải nghiệm cảm xúc thị giác – và theo tôi thì chưa có một họa sỹ nào khác từng diễn đạt được cảm xúc thị giác một cách tức thời và thuyết phục đến thế. Mắt Monet dường như ghi nhận tất cả, thậm chí cả các vị trí không gian khác nhau của các mặt phản chiếu các màu và hiệu quả của ánh sáng phản chiếu từ các nguồn màu lân cận lên các màu của các bề mặt ấy. Ta cũng thấy Monet không dùng màu đen để giảm sắc độ và quang độ của các màu gốc, mà dùng những màu gốc đã có quang độ thấp hơn – những màu như lam, đỏ-lam, hoặc lục-lam. Còn với những quang độ cao hơn thì ông tận dụng phần vàng của quang phổ, với những màu lục-vàng và đỏ-vàng. Và ông cũng thêm trắng vào các màu có quang độ cao hơn, và các quang độ thấp pha bằng trắng với các màu, vẫn gọi là màu nhạt. Cho nên ta thấy những lam nhạt, lục nhạt, vàng nhạt và đỏ nhạt (hồng) dùng bên cạnh những màu nguyên nhưng quang độ cao hơn trong dải quang phổ. Monet rất ghét màu đen, nhưng lại không kị màu trắng tí nào. Quả thực, bức tranh như bị xuyên thủng bởi một số điểm trắng tuyệt đối tạo thêm ảo giác như ta đang cảm nhận ánh sáng “trắng” tự nhiên, dù giữa một quang cảnh toàn những màu của ánh sáng bị phân tách phân mảnh. Đặc điểm chung của hội họa Ấn tượng, và nhất là của Monet, là các màu nguyên và màu nhạt được đặt cạnh nhau một cách tự do và độc lập, không bao giờ bị quyện vào nhau. Kết quả là mắt người xem ghi nhận trực tiếp những cảm giác rung động đặc biệt mạnh mẽ về năng lượng màu-ánh sáng. Khi một màu lam nguyên được đặt cạnh một màu hồng nhạt, vòng mạc phát hiện một cảm giác tím đỏ (magenta) hoặc tím nhạt thường dao động thấp thoáng giữa hai màu ấy. Kỹ thuật này của phái Ấn tượng – đặt những màu nguyên và màu nhạt cạnh nhau để cho người xem tự pha màu trong mắt mình – thường được gọi là lối vẽ “phân tách” (divisionism). Tên gọi này có hàm ý rằng những cảm giác

³ Màu (colour) có ba thuộc tính cơ bản được tận dụng nhiều nhất trong hội họa, đó là “màu gì” (hue) chúng tôi dịch là *màu*; “đậm đặc đến đâu” (saturation), chúng tôi dịch là *sắc độ*; và “sáng tối, hoặc đậm nhạt ở mức độ nào” (value hoặc tone), chúng tôi dịch là *quang độ*. (ND)

về ánh sáng được truyền đạt bằng cách phân tách ánh sáng thành các thành tố màu lên mặt tranh, và tất cả các màu sử dụng đến, dù là màu quang phổ nguyên chất hay là màu cấp hai hay cấp ba, dù với sắc độ và quang độ nào, cũng đều phải tồn tại riêng tư độc lập trong tác phẩm.

Một kỹ thuật vẽ như thế rõ ràng đòi hỏi họa sỹ phải có mẫn cảm bẩm sinh tự nhiên về hòa sắc, mặc dù việc tổ chức bảng màu và phương pháp dụng bút có thể theo nếp riêng của mỗi người. Ở bức *Mùa xuân*, tôi thấy sự phản chiếu lẫn nhau của các màu trên khắp mặt tranh chính là yếu tố thiết lập được hòa sắc chung và tính nhất quán của tác phẩm. Những màu hồng, lam, và tím của nước ánh lên hai hình người trên mặt cỏ, làm thay đổi màu địa phương của cả gương mặt và quần áo của họ. Áo khoác trắng của người đàn ông bị “hồng” và “lam” đi; mũ áo của cô gái cũng lấp lánh ánh hồng và lam. Vậy là kỹ thuật phân tách này đã cho phép Monet vẽ được ánh sáng di chuyển. Nhưng ông đã làm cách nào để tạo được độ đậm đặc và nhiệt độ của không khí như thế? Phân tích vấn đề này không dễ, phải kết hợp nhiều yếu tố hội họa khác nhau. Tuy nhiên, về cơ bản, tôi nghĩ rằng ta có thể gán những hiệu quả ấy cho cái “quang màu”⁴ tổng thể tỏa ra từ bức tranh.

Hãy bàn về chuyện này một chút. Ta biết rằng màu nào cũng thế, khi nhìn riêng rẽ, đều có vẻ có một giá trị nhiệt độ và độ ẩm nhất định. Ta nói các màu đỏ và da cam thì nóng hoặc ấm, còn các màu lam và trắng lam thì lạnh. Cảm giác về độ ẩm thì phụ thuộc vào độ đục hoặc trong của màu. Các màu đỏ đục ẩm ướt hơn các màu đỏ trong, còn các màu lam trong lại có vẻ khô ráo, và càng đục chúng càng dần ẩm ướt và có chất không khí nhiều hơn. Nhưng cả nhiệt độ và độ ẩm của một màu đều bị ảnh hưởng khi nhìn trong một chu cảnh có nhiều màu khác nhau. Màu da cam chẳng hạn, sẽ có vẻ ấm hơn khi đặt cạnh màu lam lạnh chứ không phải cạnh một màu đỏ. Tương tự thế, màu lam sẽ có vẻ lạnh hơn khi đặt cạnh màu đỏ chứ không phải màu trắng. Những quy luật tương phản này có vai trò quan trọng trong việc xác định động tính của màu, bởi chu cảnh màu trực tiếp của một màu không những làm nó

⁴ “color-glow”. (ND)

tập nhiễm nhiệt độ và độ ẩm, mà còn thay đổi cả màu, sắc độ và quang độ của nó nữa.

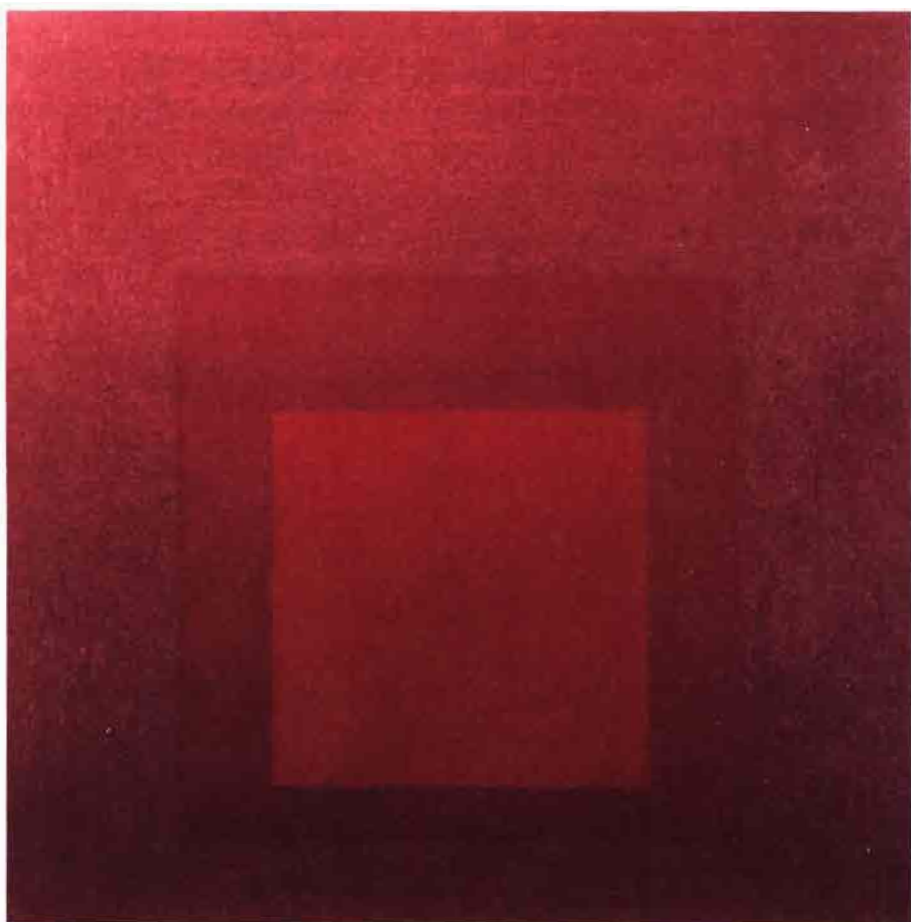
Trước khi quay lại với bức *Mùa xuân*, ta cần phải nhắc đến một thuộc tính nữa của màu – là ảo giác về không gian của nó. Thực sự không thể có một quy luật tuyệt đối nào về màu và nhận thức không gian, bởi tổ chức màu cụ thể nào cũng có kết quả không gian riêng của nó. Nhưng có thể nói chung rằng màu có sắc độ cao sẽ có khuynh hướng nổi lên cận cảnh; và ngược lại sắc độ thấp, khiến nó loãng đi, thì nó sẽ lùi ra xa. Thêm trắng vào một màu sẽ làm yếu sắc độ và ảnh hưởng đến vị trí không gian của nó. Một màu loãng thường có vẻ kém trực diện hơn màu nguyên. Màu đục cũng thường đứng trước màu trong. Mà các màu loãng do pha thêm trắng lại trở nên đục. Tôi cho rằng họa sỹ dùng các yếu tố trong–đục là nhiều nhất khi định vị màu trong không gian tranh. Còn về quang độ, thì thường là những màu có quang độ thấp (màu sẫm tối hơn) sẽ nổi bật lên trước, còn màu có quang độ cao (nhạt hơn) sẽ lui về phía sau.

Có thể thấy rằng Monet đã dùng tất cả các thuộc tính này của màu để tạo dựng nhiệt độ, độ ẩm, và các đặc điểm không gian mà ta cảm thấy được ở bức *Mùa xuân*. Bằng cách kết hợp màu hồng ấm (chứ không nóng), trắng lam lạnh, hồng lam chỉ hơi âm ấm, lục hơi mát, và một màu vàng ngả từ da cam ấm đến trắng vàng mát, Monet đã tạo được cảm giác ấm vừa đủ xua tan cái lạnh còn rơi rớt trong một sáng mùa xuân. Đó là một kết hợp nhiệt độ tinh tế nhất, chưa đủ thành nóng hè, cũng không còn là đông lạnh nữa. Chắc chắn là một chiều xuân. Mà ngoài cái hiệu quả về nhiệt độ ấy, bức tranh còn cho ta cảm thấy cả không khí có phần nào ẩm ướt. Bởi không có một khoảng không trong vạt chạy tít ra xa nào trong tranh, mà chỉ có một cảm giác “dày dặn” như sữa tràn ngập không khí, không còn ba chiều rõ ràng nào nữa. Hơn nữa, sắc độ các màu thay đổi rất ít trên khắp mặt tranh. Cả sắc độ lẫn quang độ đều gần như không đổi từ tiền cảnh đến hậu cảnh, không có những tương phản mạnh về sáng tối. Khi những yếu tố này trùng hợp với vệt bút lông nhẹ và nhòe, rất khó có cảm giác về độ sâu trong tranh. Ấn tượng đầu tiên là bức tranh chỉ có một bình diện, vì rất khó phân biệt hình–nền; và chỉ sau khi ngắm rất kỹ ta mới dần nhận thấy có một vòm không gian kín đáo.

Vậy là, với Monet, bề mặt của mọi vật (lá, cỏ, cây, người...) đều trở thành phương tiện để tiết lộ sự thẩm thấu và phản chiếu của màu-ánh sáng để trở thành không khí hoặc không gian của bức tranh. Theo tôi, ông ngự ngôi thượng của hội họa Ấn tượng trong tư cách một họa sỹ nắm bắt một cách thuyết phục nhất những cảm xúc về ánh sáng nhìn thấy ở một thời điểm cụ thể, trong một màn không khí cụ thể, và diễn dịch chúng ngay lập tức thành nghệ thuật.

Giờ ta hãy cùng khám phá những cảm xúc màu trong bức *Ngưỡng mộ Hình vuông: Một đóa hồng*, của Josef Albers (Hình 9-2).

Hình 9-2 Josef Albers (1888 – 1976) *Homage to the Square: A Rose* (Ngưỡng mộ Hình vuông: một đóa hồng), 1964



Nghệ thuật Quang học – Optical art (“Op” art), hoặc đôi khi còn được gọi là nghệ thuật võng mạc, là một trào lưu quốc tế mới có từ 1964. Tuy nhiên, mối quan tâm của họa sỹ đến việc khám phá những cảm xúc quang học của ánh sáng và màu trong không khí thì đã có cả một lịch sử lâu dài. Quả thực, những lời có thể coi là tuyên ngôn của trào lưu Op art giữa thập niên 1960 là do Gauguin viết trong một bức thư năm 1899: “Hãy nghĩ đến vai trò âm nhạc mà màu sẽ đảm nhận kể từ nay trở đi trong hội họa hiện đại. Màu, cũng rung động đúng như âm nhạc, có khả năng đạt đến cái bao quát mà khó nắm bắt nhất trong tự nhiên – là nội lực của nó.” Năng lượng hoặc nội lực của màu mà Gauguin nói đến chính là mối quan tâm chính của các họa sỹ Op art. Ta hãy xem mấy hiện tượng hiển lộ của năng lượng ánh sáng khi ta đối chất với màu. Nếu tập trung nhìn một hình vuông màu đỏ nguyên chất một lúc lâu, rồi nhắm mắt lại, ta có thể thấy một hình vuông màu lục (xanh lá cây) như lơ lửng đâu đó ở sau đáy mắt. Hiện tượng tâm-sinh-lý này được gọi là một hậu ảnh – sự xuất hiện một tương phản đồng thời với màu gốc. Dường như các màu chính trong quang phổ liên tục tương tác với các màu tương phản bổ trợ của chúng trong cái nhìn của chúng ta. Chẳng hạn nếu chăm chú nhìn đủ lâu màu đỏ rồi nhắm mắt lại để loại bỏ ánh sáng, cái hậu ảnh xanh lá cây mà ta thấy sẽ làm nhẹ và dịu cường độ của trải nghiệm đỏ, vì xanh lá cây mát là tương phản cân bằng của đỏ. Còn nếu đặt một hình vuông màu lam (blue) lên một nền trắng và một hình nữa lên một nền đen, ta sẽ thấy màu lam trên nền trắng có vẻ như co lại, còn màu lam trên nền đen thì có vẻ như nở ra. Năng lượng vận động này là do sự tương phản với nền đã tác động đến nhận thức của ta về bước sóng của màu lam; và rõ ràng là họa sỹ có thể khai thác hiện tượng này để tạo các hiệu quả thú vị của năng lượng màu. Mà thậm chí không có tương phản của một màu thứ hai hoặc của nền, thì năng lượng màu vẫn cứ vận động. Có thể là do phản xạ tâm sinh lý của chúng ta. Trong nhiều thế kỷ nay, các nhà khoa học vẫn bảo ta rằng võng mạc có những phản xạ ánh sáng riêng của nó khi đối chất với các màu hoặc các kết hợp màu nào đó, vì vậy mà ta nhìn thấy nhiều hơn những gì thực có – ta thêm các tia sáng của riêng mình vào những gì ta thấy. Vậy thì năng lượng màu được quyết định bởi hai

yếu tố: bước sóng và tần số (bức xạ điện từ) của nó; và phản xạ vông mạc (với cảm giác màu-ánh sáng) của chính chúng ta.

Khía cạnh quan trọng của Op art là nó quan tâm đến màu là màu thôi, không có liên hệ với những nội-dung chủ đề như phong cảnh, tĩnh vật, chân dung, vân vân. Họa sỹ Op là những nhà khoa học về màu của hội họa, bởi họ nghiên cứu màu như một hiện tượng vật lý, tìm hiểu cái cảm giác mà màu tác động vào mắt ta, và thử nghiệm những cách nó tác động vào tâm lý chúng ta. Một bức tranh “quang học” có thể dội bom những cảm giác màu vào mắt ta đến mức khiến ta chóng mặt phải quay đi chỗ khác. Mà nó cũng có thể đánh thuốc tâm trí ta với một mạch đập tinh tế của bức xạ năng lượng đến mức gần như thôi miên ta vào một trạng thái ngất ngư thần thờ. Đây chính là điều tôi muốn nói đến ở bức tranh trong Hình 9-2. Mạch đập của bức tranh này chậm chạp, đều đặn, mời mọc. Những vòng màu chìm nổi theo một nhịp đập đều đặn ổn định, bởi màu đỏ nâu, đỏ sẫm và đỏ sáng hợp thành một gia đình đỏ đồng nhất cả về màu cũng như năng lượng. Cái ấn tượng về sự yên lặng đỏ phập phồng chậm rãi này, khi nhìn lâu, sẽ nuốt chửng người xem. Mạch đập năng lượng lan tỏa bao trùm ấy do đâu mà ra? Trước hết, vòng đỏ sáng thật là đỏ. Có nghĩa là nó có một bước sóng dài tần số thấp và do vậy giữ nhịp đập chính. Để thử xem nó đỏ đến mức nào, hãy nhìn nó một lúc thật chăm chú rồi nhắm mắt lại, sẽ thấy hậu ảnh xanh lá cây của nó. Nhịp đập của các màu đỏ khác có tác dụng củng cố những chủ đề năng lượng phụ. Còn có cả khác biệt về nhiệt độ và sức nặng giữa các màu đỏ ấy. Vòng đỏ sáng là ấm nhất, vòng đỏ sẫm có vẻ mát hơn, và vòng đỏ nâu có vẻ mát nhất. Những khác biệt nhiệt độ ngấm ngấm này cũng tạo một dạng vận động năng lượng. Ta phát hiện một số mập mờ khi cố xác định sức nặng màu và nhận ra rằng kích cỡ của các vùng màu không quan trọng như ta tưởng. Khi đã có những phản ứng đối với vấn đề sức nặng màu này, hầu hết chúng ta sẽ thấy vòng đỏ sẫm là có vẻ nặng nhất. Đường như nó là chiếc mỏ neo giữ mạch đập chính của vòng đỏ sáng. Trái lại, vòng đỏ nâu rộng hơn thì lại bớt nặng, bởi màu nó trải mỏng hơn, để lộ cả thớ vải nền tranh. Điều đó cho thấy độ trong và dàn trải khiến màu bớt nặng. Hầu hết chúng ta sẽ đồng ý rằng vòng đỏ sáng là có vẻ nhẹ cân nhất. Đường như cả độ sáng và độ đậm

đặc đều dính dáng rất nhiều đến sức nặng của màu. Nói chung, một màu sẫm, đục hoặc đậm đặc sẽ gợi sức nặng, còn một màu sáng và trong sẽ có vẻ không có trọng lượng. Để ý kỹ hơn nữa, bức tranh của Albers còn cho thấy là độ sáng quan trọng hơn độ đậm đặc trong việc xác định yếu tố trọng lượng của màu. Bởi mặc dù vòng đỏ sáng có độ đục gần như bằng với vòng đỏ sẫm, nó có vẻ lại không nặng như thế. Quang độ cao của nó, khiến nó thành nguồn sáng dễ cảm nhận nhất trong tranh, áp đảo cả chất màu đục của nó và khiến nó có năng lượng hơn và vì vậy mà vô trọng lượng.

Tất cả các yếu tố ấy góp phần gợi lên vị trí không gian của ba vòng màu trong môi trường tạo dựng bởi bức tranh này. Và ta nhận ra rằng mạch đập năng lượng của tác phẩm còn được tăng cường do vị trí không gian không cố định cứng nhắc của mỗi màu. Lúc mới nhìn, vòng đỏ sáng nổi rất rõ ra phía trước – một đặc điểm không gian của những màu đỏ như thế là có vẻ được một ống kính viễn vọng thu lại gần ngay trước mắt trong những chu cảnh nhất định. Nhưng vòng đỏ sẫm mờ neo cũng có thể cạnh tranh để nổi ra trước như vậy vì nó nặng hơn vòng đỏ nâu mỏng nhẹ ở phía sau. Nhiều lúc nó có vẻ thắng cả vòng đỏ sáng trong cuộc tranh đua nổi ra phía trước, và kết quả là hai vòng đỏ này cứ thay nhau lên xuống như vậy. Nhưng không chỉ có thế, vì khi ta nhìn lại, mọi thứ lại thay đổi. Thoáng một cái, vòng đỏ nâu, giờ đây sẫm hơn và đặc hơn ở phía dưới, áp đảo nhờ lãnh thổ rộng lớn hơn của nó, lại đã trở thành ở ngay phía trước, và ta thấy hai vòng đỏ kia lùi ra xa; và rồi, trong một giây thôi, vòng đỏ sáng bỗng thành như một lỗ thùng màu đỏ nằm giữa mặt trước của tranh. Dù chỉ trong thoáng chốc, những hiện tượng này cũng đủ làm biến thiên mạch đập năng lượng của tác phẩm, khiến mắt ta không bị nhàm chán vì bước sóng dài uể oải của màu đỏ, mà còn như bị thôi miên.

Cần phải nhấn mạnh rằng tất cả những cảm giác biến thiên ấy sở dĩ có được là vì Albers đã tạo được một môi trường màu nuôi dưỡng được những tương phản và giao đãi. Dù rằng ta dùng bức tranh để làm ví dụ cho cảm giác màu chỉ ở mức quang học, nó vẫn đặt ra nhiều câu hỏi khác. Chẳng hạn về quan hệ giữa màu và hình. Màu đỏ có hình gì là tốt nhất? vòng? tam giác? hay tròn? Bởi màu đỏ có khuynh hướng

hội tụ sắc nét (theo kiểu kính viễn vọng), nên hình vuông là tốt nhất với nó chẳng? Bởi lam là màu có chất không gian khó hội tụ sắc nét, nên tròn là hình tốt nhất cho nó chẳng? Liệu màu nào cũng có một hình riêng phát huy hết bức xạ năng lượng của nó, và gây cảm xúc thị giác riêng của nó chẳng? Thực ra, những câu hỏi này bạn đọc phải tự hỏi và suy ngẫm thôi; chúng là những câu hỏi mà các nghệ sỹ như Albers vẫn đang tìm lời đáp trong sáng tác của họ, những câu hỏi liên quan đến hiện tượng cảm giác màu. Tuy nhiên, những câu hỏi này quan trọng thì đã đành, nhưng với Albers thì không phải chỉ là vấn đề quang học. Rõ ràng là chúng ta không thể nhìn lâu Hình 9-2 mà lại không trải nghiệm một phản xạ tâm lý nào đó với màu đỏ. Khi chìm đắm trong một môi trường màu đỏ như thế, chúng ta nghĩ về cái gì và cảm thấy như thế nào? Những phản xạ chủ thể như vậy – những phản xạ gây ra bởi cái mà chúng ta gọi là sức mạnh biểu hiện và biểu tượng của màu – sẽ là mối quan tâm tiếp theo của chúng ta.

CHỨC NĂNG BIỂU HIỆN VÀ BIỂU TƯỢNG CỦA MÀU

Chúng ta đã ghi nhận trong Chương VI rằng việc phân biệt dứt khoát giữa biến hình biểu hiện và biến hình biểu tượng là rất khó và có lẽ không nên làm. Nhưng tuy vậy, chúng ta cũng đã thử mô tả những khác biệt của chúng. Với màu biểu hiện và màu biểu tượng, tình hình cũng hệt như thế. Lằn ranh phân cách, nếu có, là rất khó thấy, và giải thích thì phức tạp hơn nhiều, vì màu có thể là biểu hiện và biểu tượng cùng một lúc. Cho nên những gì chúng ta nói ở đây không thể coi là kết luận được, mà chỉ có ý giúp kích thích bạn đọc giao đãi với màu khi đứng trước những tác phẩm có tác động mạnh mẽ. Dù sao, tôi nghĩ ta đã đồng ý với nhau rằng các tác phẩm có tính “biểu hiện” và “biểu tượng” đều là kết quả và luôn đưa ta vào cuộc sống chủ thể của người nghệ sỹ - là những hình ảnh gắn gũi với tâm trạng và trực giác của họ. Như Kandinsky đã viết, “Trong mỗi bức tranh đều ẩn chứa cả một cuộc đời, toàn bộ những khổ đau, ngờ vực, những giờ phút say đắm

và hứng khởi.”⁵ Trong những bức tranh như thế, màu thực sự đóng vai trò biểu hiện và biểu tượng quan trọng nhất, kể cho ta về thân phận con người.

Dù tôi luôn dè dặt khi đưa ra các định nghĩa, nhưng để phần bàn luận này đạt được mục đích, tôi thấy chúng ta vẫn phải cố gắng phân biệt màu biểu hiện với màu biểu tượng trên cơ sở những phản ứng của chính chúng ta – người xem tranh - đối với một bố cục màu như vậy. Tôi nghĩ cách phân biệt thích hợp nhất có thể được diễn đạt như sau:

Khi tác động lớn nhất của màu là gợi lên những cảm giác có thể nhận ra được, như vui, buồn, phấn khích, chán nản, lo lắng, hoặc bình yên, thì màu đó cơ bản là màu biểu hiện.

Còn khi màu khiến ta có phản xạ mơ hồ hơn, cảm giác lẫn lộn với những ý nghĩ tưởng tượng, những giấc mơ, những ký ức tưởng như đã phai nhạt từ lâu, thì đó là màu có sức mạnh biểu tượng.

Phân biệt như vậy, ta thấy màu biểu tượng đánh thức những trải nghiệm phức tạp và sâu xa nhất với người xem; mà tôi hy vọng nó cũng chỉ ra được một mức độ khác nhau giữa biểu hiện và biểu tượng. Bởi trong một chu cảnh cụ thể, có những màu vừa kích hoạt những cảm giác cụ thể và thông thường, vừa khiến ta nhạy cảm hơn với những phản xạ vô thức sâu xa về cuộc sống. Màu có sức mạnh tâm lý như vậy dường như vừa có tính biểu hiện, vừa vượt qua chính nó để nhận lãnh vai trò của một thẩm quyền biểu tượng. Cho nên cũng có lý để ta coi màu nào cũng có phần chức năng biểu hiện và phần chức năng biểu tượng, và trong một chu cảnh cụ thể của một tác phẩm cụ thể, một trong hai phần ấy sẽ trở thành uy lực của nó. Tôi nghĩ ta hoàn toàn có thể cho rằng khi trải nghiệm sức mạnh biểu tượng của một màu, ta cũng trải nghiệm cả một sự gia tăng về cảm giác, chứng tỏ màu ấy cũng đã dẫn ta xuyên suốt và vượt qua

⁵ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Bản về tâm linh trong nghệ thuật), trong *Documents of Modern Art*, tập 5 (New York: George Wittenborn).

cả phạm vi biểu hiện của nó. Thậm chí ngay cả khi màu của một tác phẩm chủ yếu là biểu hiện, nó vẫn đôi khi phát ra những tín hiệu biểu tượng thứ cấp, dù yếu ớt hơn nhiều. Tiến sỹ Jolan Jacobi, khi viết về mối quan hệ giữa cảm xúc khách quan và phản xạ chủ quan của ta đối với màu, đã cho rằng tâm thức con người rất dễ vận động từ chỗ chấp nhận màu như một hiện tượng tự nhiên đến việc gán cho màu đó một chức năng biểu tượng cốt lõi:

Việc liên hệ các màu với những chức năng riêng lẻ là khác nhau ở từng nền văn hóa, từng nhóm người và thậm chí từng cá nhân; tuy nhiên, như một quy luật phổ quát... lam (blue), màu của không khí xa vời, của bầu trời trong xanh, là biểu tượng của tư duy; vàng, màu của mặt trời ở mãi xa, như đang đem lại ánh sáng từ bóng tối mịt mù để rồi lại biến đi vào bóng tối ấy, là biểu tượng của trực giác, cái chức năng nắm bắt đường như trong chớp nhoáng cả cội nguồn và chiều hướng của muôn sự mọi vật; đỏ, màu của máu phập phồng và lửa bập bùng, là biểu tượng của những tình cảm trào dâng và xâu xé; còn lục (green), màu của những vật đang mọc lên, nhận thấy ngay, sờ thấy được, gắn với đất, là đại diện của chức năng cảm xúc.⁶

Có thể lấy nhiều ví dụ cho những lời vừa trích dẫn. Rõ nhất và dễ thấy nhất là chức năng biểu tượng của đỏ, lam, lục và vàng trong hội họa tôn giáo Trung cổ và Byzantine. Lam, màu thống trị của trang phục Đức Mẹ Đồng Trinh, đại diện cho sự tinh khiết và trong sạch; đỏ là tình cảm mạnh mẽ của con người và những thao thiết trần thế; lục đại diện cho phồn thực và phận làm mẹ; còn vàng (như vàng ròng) thì luôn được dùng làm nền cho các hình tượng thánh thần. Khi bàn về biến hình biểu tượng ở Chương VI, ta đã thấy rất lâu

⁶ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (Tự điển các biểu tượng) (New York: Philosophical Library, 1962), trang 50.

trước khi có hình tượng thánh tích Thiên Chúa giáo, người Ai Cập đã sáng tạo những hình tròn lớn màu vàng để diễn tả khái niệm của họ về một uy quyền thiêng liêng – những biểu tượng dễ dàng phái sinh từ những phương diện bí ẩn của ánh sáng và năng lượng mặt trời – và ta cũng biết Thiên Chúa giáo đã sử dụng những hình tròn tương tự để làm vầng hào quang của các thánh và những nhà tử vì đạo.

Việc chọn màu vàng và màu của vàng ròng thật làm một sắc quan trọng của tôn giáo cho ta thấy trí tưởng tượng tương tác với cảm giác về màu như thế nào. Nhiều tôn giáo có chung một thứ, là giáo lý của họ đều có sự tham dự của các vấn đề siêu nhiên, không chỗ này thì chỗ khác. Ta không có bằng chứng nhận thức cụ thể nào của cái siêu nhiên, cũng không thể mô tả nó bằng so sánh hoặc ẩn dụ thông thường. Thiên Chúa giáo về cơ bản là một tín ngưỡng siêu nhiên bí hiểm và vẫn luôn phải đương đầu với vấn đề tìm ra một phương tiện để rao giảng thuyết phục về tính thần bí của nó. Việc này đặc biệt khó từ thửa ban đầu khi các nghệ thuật thị giác vẫn chỉ dùng đến các sự vật và hình ảnh nôm na để nhận biết, mà những hình có tính biểu tượng hữu hiệu nhất lại phải là những thứ hơi khó hiểu trong những liên hệ thông thường của chúng. Phải đến đầu thế kỷ thứ 6, khi các tín đồ Thiên Chúa giáo ở Byzantine mới biết được rằng màu – chứ không phải hình – có thể đáp ứng các nhu cầu thần bí của họ hữu hiệu như thế nào. Bằng cách trải rộng những tranh ghép dát vàng lên tường và vòm trần nhà thờ, họ đã tạo ra được một bầu khí quyền thần bí không thể tin được, một sự thật mà bất kỳ ai đã từng đứng trong một nhà thờ như St. Vitale ở Ravenna đều sẽ phải công nhận. Bởi ai cũng thấy, một cách hoàn toàn phi lý, rằng màu của vàng ròng biểu hiện những cảm xúc tín ngưỡng của con người, đồng thời cũng là biểu tượng của những bất tri, những gì ta không thể biết được.⁷ Hãy nhìn những vầng mặt trời tỏa sáng làm vầng hào quang trong những hình tượng Đức Mẹ trong các nhà thờ Byzantine thế kỷ 17, rồi thử tưởng tượng xem nếu những hào quang ấy có màu khác thì ta sẽ phản ứng thế nào. Liệu hào quang màu lục có truyền đạt được cái tinh túy bí ẩn thần thánh

⁷ Về vấn đề biểu tượng là gì và nó vận động trong tâm thức ra sao, bạn đọc có thể tham khảo thêm phần Biến hình biểu tượng ở Chương VI.

mạnh mẽ như thế không? Ừ thì ta đã bị tập nhiễm ý tưởng hào quang màu vàng này từ gần 2.000 năm nay rồi và có lẽ không thể đặt câu hỏi này một cách khách quan nữa; nhưng nó vẫn đáng được hỏi. Và ta cũng nên tự hỏi xem liệu hào quang hình-vuông thì có hiệu quả hơn không? Vấn đề này thực ra ta đã nêu ra rồi, khi bàn về mối quan hệ giữa màu và hình trong việc tìm kiếm hiệu quả tối đa của những rung động biểu hiện và biểu tượng. Liệu một vầng hào quang hình vuông màu lục có hữu hiệu hơn là hình tròn màu vàng?

Đến đây tôi muốn dẫn lại một lần nữa đoạn thư của Vincent van Gogh viết cho người em Theo – diễn tả rất hay cách hiểu của ông về vai trò biểu hiện và biểu tượng của màu:

Diễn đạt những cảm giác của hai người tình bằng hôn phối của hai màu bổ trợ nhau, sự hòa trộn và đối nghịch của chúng, những rung động bí ẩn của sắc độ trong sự gần gũi của chúng. Diễn đạt ý nghĩ phía sau cánh lông mày bằng sự bùng lên của một sắc sáng trên một nền tối. Diễn đạt hy vọng bằng một vài ánh sao, sự thao thiết của một hiện hữu bằng vầng sáng của mặt trời đang lặn...⁸

Ta đã bàn về đoạn thư này ở Chương VI để giải thích ý nghĩa của các dạng nhận thức có tính biểu tượng. Ở đây nó giúp củng cố luận thuyết của chúng ta rằng màu là một yếu tố cốt tử trong việc truyền đạt ý định của họa sỹ. Đường như đã rõ là với Vincent, năng lượng bức xạ của màu là phương tiện duy nhất để làm bộc lộ cảm xúc chung của cặp tình nhân, cũng như cả một phổ rộng các biến chuyển bản tâm của tình trạng “đang yêu”. Vậy thì bây giờ chúng ta hãy cùng xem hai bức tranh để xem màu làm việc này như thế nào. Tôi chọn bức *Bi kịch* của Pablo Picasso vẽ năm 1903 (Hình 9-3), và bức *Tình mẹ II* của Gauguin, vẽ năm 1899 (Hình 9-4).

Cả hai bức tranh này đều lấy hình người làm chủ đề chính để gợi tả thân phận con người. Nhưng ta sẽ không bàn về những khác biệt

⁸ Eugene Weber, *Paths to the Present* (Đường về Hiện tại) (New York: Dodd, Mead and Co., 1960) trang 202.



Hình 9-3 Pablo Picasso (1881 – 1973).
The Tragedy (Bi kịch), 1903. Bảo tàng Nghệ
thuật Quốc gia, Washington D.C.



Hình 9-4 Paul Gauguin (1848 – 1903).
Maternité II (Tình mẹ II), 1899, sơn dầu
trên vải bố. Sưu tập tư nhân, New York

trong cách vẽ, bố cục hoặc bối cảnh nhân vật. Dù biết rằng các yếu tố hình thức và phong cách khiến mỗi tác phẩm có đặc điểm khác biệt, tôi vẫn muốn bỏ qua để chỉ bàn về sức mạnh áp đảo của màu trong hai bức này - cái tâm trạng màu tràn ngập toát ra từ mỗi bức tranh mà chúng ta cảm thấy gần như ngay lập tức và rất rõ ràng, nhất là ở bức của Picasso. Bằng cách chỉ dùng các quang độ khác nhau của một màu duy nhất, Picasso đã tạo được một cường độ rất cao của “chất lam” (blueness), không phải cạnh tranh với bất kỳ một màu nào khác. Về mặt nhiệt độ, lam là màu lạnh; nó cũng gợi cảm giác cứng rắn, như khi ta nói về “xanh như thép”; và nó cũng là màu rung động, đầy năng lượng, như trong câu nói “xanh như điện”. Nhưng bằng cách dùng màu lam loãng để tạo cả một dải các màu xám xanh, Picasso vừa giữ được chất lạnh như thép vừa loại trừ được độ rung năng lượng của những màu lam nguyên chất và trong suốt hơn. Vì vậy mà màu lam ấy trở nên bi quan, thậm chí đe dọa, trong chu cảnh của bức tranh. Mấy hình người không đứng trong ánh sáng rõ ràng của một không gian trời mênh mông hoàn vũ, vì nếu thế thì lại thành một tình huống long lanh gần như hội hè. Môi trường lam mờ đục khiến không gian trời có kích cỡ cục bộ hơn, gợi cảm giác tuyệt vọng đau buồn trong thế giới lam cá nhân của tấn bi kịch nhân quần. Picasso không cho một giải tỏa nào khỏi cõi lam ấy. Không một màu ấm hoặc phì nhiêu nào lọt được vào đó. Theo tôi, màu của bức *Bi kịch* có tính biểu hiện chủ đạo. Nghĩa là nó tạo nên một tâm trạng cụ thể bằng cách đánh thức một loạt những cảm giác có chất lượng về một tình huống hiện sinh như vậy – một tâm trạng được truyền đạt trực tiếp đến người xem. Ta cảm thấy nỗi buồn ấy, nỗi cô quạnh ấy và sự vô vọng ấy của tấn trò đời... ta bị xô đẩy để nhận ra chính mình trong tình huống cụ thể trong tranh về cả thời gian và không gian. Với tôi, những hệ lụy biểu tượng của tác phẩm là thứ cấp so với sức mạnh biểu hiện của nó. Nhưng sức nặng của màu xám lam kia có tác động biểu tượng, kéo ý nghĩ của ta từ cái cụ thể sang cái phổ quát, từ sự kiện cụ thể thấy trong tranh sang những chủ đề về nỗi cô quạnh, tuyệt vọng, và sự chết, như những vấn đề tự thân. Và có thể là với một số người, những giọng ngầm biểu tượng này lại là sức lôi cuốn chủ đạo của tác phẩm.

Tôi thấy khi xem bức của Gauguin (Hình 9-4), ta lại khó xúc

động nếu chỉ để ý đến chủ đề tình mẹ; và hơn nữa cảnh trí dị ngoại của vùng đảo dưới trời Nam lại còn khiến cho tác phẩm có một vẻ lãng mạn. Nhưng ta hãy tập trung vào vấn đề màu. So sánh với bức của Picasso, tôi nghĩ ta có thể nói rằng tác động màu của *Tình mẹ II* không tạo nên một tâm trạng khẩn thiết như từ bức *Bi kịch*. Chắc chúng ta đều cảm thấy một không khí bình yên mà Gauguin đang hít thở, nhưng ta cũng sẽ tự hỏi cảm giác ấy có bao nhiêu phần là do màu, bao nhiêu phần do vẻ tượng đài trong bố cục của bức tranh? Ý của tôi là trong bức của Picasso thì hiệu quả tức thì của màu đã áp đảo hiệu quả của bố cục; còn với Gauguin, ta vẫn biết phần đóng góp biểu hiện của màu vào tâm trạng chung của bức tranh, nhưng nó không choáng ngợp và làm lu mờ các yếu tố khác cũng đang tác động đến cảm giác của người xem.

Manh mối đầu tiên là ở ý nghĩ rằng bức tranh này dường như phi thời gian, siêu thắng khỏi một sự kiện cụ thể trong thời gian. Tôi đã có nói rằng dấu hiệu của màu có sức biểu hiện mạnh mẽ là nó kéo ta vào cảm xúc cao độ của một sự kiện ngay lúc ấy; rằng ta không thể tránh khỏi phải chia sẻ với ba nhân vật trong bức của Picasso. Giờ tôi sẽ nói rằng khi màu có tác động biểu tượng, nó sẽ khiến ta phải suy ngẫm về bản chất cốt lõi và phổ quát của sự kiện hoặc chủ đề, *rút tía* từ bất kỳ một hiển lộ hoặc xảy diễn cụ thể nào. Nhưng cũng không có nghĩa là tác động biểu tượng này của màu nhất thiết sẽ gạt bỏ khả năng biểu hiện truyền đạt tâm trạng của nó tại thời điểm ấy, như ta thấy ở bức *Tình mẹ II*. Nhưng theo tôi, những giọng ngầm biểu hiện trong màu của Gauguin là thứ cấp so với sức mạnh biểu tượng của chúng. Bởi tôi cho rằng các màu dùng trong bức này có tác dụng rất mạnh trong việc tạo nên một cảm giác phi thời gian – một cảm giác chỉ có sau khi thực tế hiện sinh đã biến mất và những cảm giác nhập cuộc cũng siêu thắng cả rồi.

Gì thì gì, tôi vẫn nghĩ rằng chủ đề “mẹ” bao giờ cũng thách thức họa sỹ phải tìm ra các khả năng biểu tượng của màu. Chúng ta đã thấy nhiều khái niệm về tính nữ – Thánh Mẫu – tồn tại dai dẳng như thế nào trong tâm thức như những ý tưởng luôn tươi mới, nảy sinh từ một thẳm sâu nào đó vẫn nuôi dưỡng thôi thúc tìm kiếm và sáng tạo hình ảnh của chúng ta. Nếu người nghệ sỹ muốn thành công trong chủ đề này,

nhất định là họ phải tìm được những biểu tượng hữu hiệu, và nếu là họa sỹ thì màu hoàn toàn có thể là đồng minh quyền năng nhất của họ về phương diện này. Để dựng một hình ảnh tâm linh phức tạp và bất khả diễn đạt đến mức này, họ phải đi quá sự diễn đạt các cảm giác có ý thức thông thường. Ví dụ, có thể phải diễn đạt những cảm giác về sự dịu dàng; nhưng đó phải là một dịu dàng siêu thăng khỏi một giây phút cụ thể hoặc một bối cảnh tình huống để mang một ý nghĩa khái quát ngàn đời. Tôi thấy Picasso đã đem ba nhân vật lại với nhau ở một thời điểm sâu khổ, u hoài và vô vọng, nhưng không thấy Gauguin có ý định trình bày một sự kiện nhân quần trong không gian và thời gian; và ta phải xem liệu có phải màu ông dùng đã khiến tưởng tượng của chúng ta vượt quá một cảnh tượng địa phương hay không. Ta đã nói một chút về vai trò biểu tượng của các màu đỏ, lam, vàng, và lục, và cũng nhắc đến ý nghĩa đặc biệt của màu vàng ròng; và ở đây ta thấy Gauguin đã dựa rất nhiều vào những màu này. Ông dùng ba sắc lục khác nhau: lục-sẫm căng phồng của đất, được sắc lục-vàng của ánh sáng trời làm cho sinh động và phì nhiêu, trong khi sắc lục-mướt-mát của trái cây gợi đến sự tổng hòa của đất phì nhiêu và năng lượng ánh sáng. Màu lục, màu chủ đạo của mọi vật mọc lên từ đất, vừa đại diện cho đời sống vật chất của thiên nhiên, vừa là biểu tượng của phần thực như một nguyên lý tự thân – một sức mạnh chứng cất từ sự sinh trưởng của bất kỳ một vật cụ thể nào ở bất kỳ một thời điểm nào. Phần thực chỉ là một phương diện của Mẹ, nhưng rõ ràng là một phương diện quan trọng luôn thôi thúc, và Gauguin đã truyền đạt được cả phần hình thể và phần siêu hình của Mẹ qua sức mạnh biểu hiện và biểu tượng của màu lục. Ta có thể thấy rằng chiếc váy đỏ rực của hình người trung tâm có một vai trò vừa biểu hiện vừa biểu tượng. Nó có chức năng tương phản đồng thời – gần như một hậu ảnh – với các sắc lục và do đó giúp tăng cường độ lục của chúng; nó cũng tạo một mạch đập sâu và ổn định cho tác phẩm, làm chỗ dựa tương phản cho các năng lượng màu khác bất ổn hơn. Màu đỏ mang ý nghĩa biểu tượng của nó trong chu cảnh của các sắc lam và nâu-vàng vây chung quanh. Ở đây nó thành “màu của máu phạm phông và lửa bập bùng”, tượng trưng cho động lực đầy quyền năng của các say đắm thể chất, những trường lực tâm sinh lý của nhân sinh. Ngược lại, tấm áo choàng màu lam của cô

gái phía bên trái, giống như áo choàng của Đức Mẹ Đồng Trinh trong nghệ thuật Thiên Chúa giáo, lại truyền đạt ý tưởng về tính thuần khiết và trong trắng với tất cả phong vị nguyên mẫu khiến ta nghĩ ngay đến cái trinh nguyên chưa vấy màu tục lụy. Bên cạnh sự giàu có phong phú của các màu đỏ, lam và nhiều sắc lục này, màu vàng già nua tối của thân thể mấy người đàn bà có một chức năng biểu tượng quan trọng, với tôi là không kém gì những sắc vàng rờng của xứ Byzantine hoặc Ai Cập cổ đại. Tôi vẫn luôn nghĩ Gauguin không cần phải dùng những vầng hào quang để tạo hệ lụy tâm linh cho chủ đề của ông. Ánh vàng của da thịt cũng đủ truyền đạt cái gì đó có yếu tố tín ngưỡng hoặc huyền bí, vốn là một phần tự nhiên của chủ đề Mẹ ở nhiều nền văn hóa khác nhau. Về cao thượng, duyên dáng và tâm trạng yên bình mà những hình người này gợi lên là kết quả của cả ý nghĩa biểu tượng trong màu vàng già cũng như hình dáng được vẽ một cách đường hoàng đẹp đẽ của họ.

Như vậy là ba phương diện quan trọng của Mẹ-Nữ tính được biểu lộ phần lớn qua những hệ lụy biểu tượng của màu Gauguin dùng. Các màu lục gợi tính phồn thực của đất – Mẹ Đất; màu đỏ khuấy động các ý nghĩ về say đắm nhân quần dẫn đến hành động tái sinh sản phồn thực; màu lam chứa đựng mọi phẩm hạnh ngây thơ trong trắng của người nữ đồng trinh. Còn với màu vàng rờng, thì gần như là một phần thưởng thêm, vì nó mang lại một vẻ cao quý tâm linh cho những hình người đã sẵn có vẻ duyên dáng tự nhiên trong chu cảnh của bức tranh.

Tôi biết những nguy hiểm của việc tách biệt màu ra khỏi các yếu tố khác đã cùng làm nên bức tranh, cho dù chỉ là để bàn luận. Nhưng tôi hy vọng mọi người hiểu lý do tại sao tôi lại làm vậy với cả Picasso và Gauguin. Ý định của tôi là giới thiệu màu như một trải nghiệm tâm lý mạnh mẽ tiềm tàng trong các vai trò biểu hiện và biểu tượng của nó, và cùng bổ sung cho nhau để có một hiệu quả tổng thể. Nhưng những tách biệt kiểu này vẫn cứ là giả tạo và có thể làm hại tác phẩm. Dù sao, cho phép tôi kết luận bằng cách gợi ý rằng từ rất sớm trong lịch sử nghệ thuật, màu đã có tác dụng kích động tâm thức tưởng tượng như mọi yếu tố khác. Nếu nhìn qua Hình 10-1 ở Chương X, bạn đọc sẽ dễ ý thấy những vùng có tô màu đỏ trên con bò rừng trong hang Lascaux có sức căng như thế nào. Những vùng đỏ ấy bao phủ các bộ phận dễ bị tấn công nhất của con vật, và nó thâm nhập sâu vào đến tận trái tim

của nó. Màng đỏ này chắc chắn không chỉ có ý định trang trí. Nó được đặt đúng chỗ và khoanh vùng rất cẩn thận. Sang Chương X chúng ta sẽ bàn đến quan hệ ma thuật giữa hình ảnh và ngoại vật mà nó đại diện; ở đây tôi chỉ muốn nói rằng rất có thể việc tô màu này là một phần quan trọng của nghi lễ ma thuật có liên quan. Tôi muốn nói rằng sự sống của con bò thật sẽ được cảm thấy như chắc chắn nằm trong tay người săn nó nếu con đường màu đỏ vào lục phủ ngũ tạng kia của nó được phơi trần trong hình vẽ. Màu đỏ ấy, “màu của máu phập phồng và lửa bập bùng”, của “cảm xúc dâng trào và xâu xé”, có thể đã giúp diễn đạt cảm giác của người hang động và tượng trưng cho những thái độ huyền bí nào đó đối với những muông thú nuôi sống họ. Ở đỉnh điểm nóng bỏng của cuộc săn, với những hiểm nguy thực sự, những cảm xúc ấy chắc sẽ dâng trào và xâu xé, và chúng sẽ được diễn đạt bằng màu đỏ khi họ làm các hình tượng tế lễ. Nhưng hơn thế nữa, tôi thấy màu đỏ là màu có ma thuật, hoặc nếu bạn đọc thích, thì nó là màu biểu tượng.

Máu đỏ, và mất máu là mất sự sống. Vì thế mà máu là nhụy sống, và có thể người hang động xưa đã liên hệ màu đỏ với các quyền năng sinh diệt của nó. Cho nên ta có thể suy đoán rằng màu đỏ có những thuộc tính phép thuật đối với người họa sỹ hang động, vừa như một sinh lực, vừa như những quyền năng “tâm linh” có thể hô gọi sự hiển lộ thể chất của sống hoặc chết. Và như ta sẽ thấy trong chương sau, niềm tin rằng việc sử dụng màu này trong nghi lễ chính thức sẽ khiến người vẽ kiểm soát được sinh lực của muôn loài đã trao cho người nghệ sỹ ấy những quyền năng của một thầy cúng hoặc thầy phù thủy. Tất nhiên đây là cái chúng ta sẽ gọi là xác tín nguyên thủy hoặc phi lý. Nhưng có thể chính sự tiếp tục của những thái độ tiền logic như thế này ở các tầng vô thức là cái cho phép chúng ta vẫn trải nghiệm được “phép lạ” của màu, hoặc nói cách khác là sức mạnh biểu tượng của màu. Như sẽ thấy trong Chương X, những trải nghiệm tâm thần phi lý vẫn tiếp tục đóng vai trò quan trọng trong cuộc sống của chúng ta, nhất là trong phản xạ của chúng ta với những thôi thúc sáng tạo. Định nghĩa gốc của tôi về màu biểu tượng nói rằng nó kích hoạt những phản xạ bất thường từ sâu thẳm nội giới. Chúng ta biết rằng những gì chúng ta dựng nên trong tưởng tượng cho chính mình không phải lúc nào

cũng liên quan đến cái gọi là hiện thực – nghĩa là đến những trải nghiệm ngũ quan về mọi vật trong thời gian và không gian. Vì vậy, khi ta thấy một màu, hoặc một chu cảnh màu sắc, đưa chúng ta một cách chủ quan đến với những ý tưởng không có cơ sở của những liên hệ hoặc quan hệ hợp lý, thì ta phải nhận rằng màu ấy có tác động như một biểu tượng. Hầu hết mọi người đều có một ưa thích cá nhân mạnh mẽ đối với một số màu khi lựa chọn quần áo hoặc khi trang trí nhà cửa của mình. Dù có tự biết hay không, lựa chọn của họ thường nghe theo những thái độ cảm xúc hoặc cảm giác chứ không theo các toan tính duy lý. Hầu hết chúng ta đều đã trải qua những lúc khó chịu và bất an đối với một số màu nào đó, và thoải mái dễ chịu hoặc phấn khích với những màu khác. Cho nên tôi nghĩ điều rất quan trọng là khi xem một bức tranh, ta không chỉ phải “mở rộng đầu óc”, mà phải “mở rộng cả lòng mình” nữa, để cho màu – nếu nó tinh tế thật – có thể thực hiện phép giả kim của nó.

VAI TRÒ CẤU TRÚC CỦA MÀU

Có thể coi vẽ sơn lên một bề mặt như một việc của “thợ xây”. Như mỗi khối đá trong một tòa nhà đều có vai trò chống đỡ lẫn nhau, và như cả tòa nhà là một cấu trúc tổng hợp của nhiều đơn vị đá nhỏ bé, mỗi vệt bút vẽ cũng xây lên bề mặt bức tranh theo một lối như kiến trúc vậy. Nếu cực đoan theo hướng này thì họa sỹ sẽ phải suy tính cân nhắc tỉ mỉ cho từng vệt bút của mình; còn theo hướng ngược lại thì các vệt bút sẽ được cấu trúc một cách buông thả hơn, có thể tức thời hơn, không bị toan tính trước. Các họa sỹ Ấn tượng Pháp là một ví dụ tốt về lối đặt bút có cấu trúc buông thả. Dù lý thuyết màu của họ khá hệ thống và tổ chức bảng màu của họ cũng có chuẩn mực, các vệt bút của họ lại không bị đồng loạt hoặc chết cứng; và dù là kỹ thuật phân tách màu sơn (ánh sáng) có thể dẫn đến một mặt tranh có cấu trúc kiểu cơ khí cứng nhắc, điều này lại không xảy ra nhờ phản xạ tức thời của cảm xúc quang học khiến cho mỗi vệt bút, ít nhất là về mặt lý thuyết, đều có vẻ lay động đầy sức sống. Nhìn lại bức *Mùa xuân* của Monet (Hình 9-1) ta sẽ thấy điều đó.

Nhưng ở đây chúng ta sẽ tập trung vào một ví dụ tuyệt vời về thực hành lý thuyết Ấn tượng một cách có cấu trúc hơn – một cách

dùng màu-ánh sáng thực sự có kiến tạo cấu trúc. Và ta sẽ thấy cách dựng màu có toan tính như thế ở tay một bậc thầy vẫn cứ không hề máy móc hay chết cứng. Ngược lại là đằng khác: hoàn toàn có thể tăng cường phần kích quang học bằng màu mà vẫn giữ được các phẩm chất biểu hiện và biểu tượng của nó. Một bậc thầy như Georges Seurat (xem Hình 9-5) có thể dựng cả một mạng lưới cấu trúc ngang dọc bằng các vệt bút mà vẫn giữ nguyên được sinh lực về cả bố cục và màu. Cấu trúc bức tranh được xây dựng cẩn thận bằng màu đặc-loãng, quang độ và sắc độ vẫn luôn rất quan trọng với một số họa sỹ. Khi viết những dòng này tôi nghĩ đến Piero della Francesca và những bức họa ông vẽ ở Arezzo những năm giữa thế kỷ 15, đến Mantegna cũng đang vẽ ở Padua cùng những năm ấy. Cả hai danh họa Ý này dựng màu cẩn thận đến mức hình và không gian dường như khóa lấy nhau trong một khối tượng gần như không còn chỗ cho không khí, trong khi ánh sáng chan hòa đến mức hình như ta đang xem một bức phù điêu chứ không phải một bức tranh nữa. Rồi đến Veronese (1528 – 1588), quê ở Verona, người đã đến Venice ở tuổi 27 và vẽ ở đó cho đến tận cuối đời. Ông là một họa sỹ vẽ màu tuyệt tài, sử dụng vàng ròng, bạc, thạch anh tím, san hô, lam và xanh ô liu, tất cả đều được xử lý tạo hình để ra được một cấu trúc khúc chiết làm bệ đỡ cho nhục cảm phong phú trong các tác phẩm của ông. Họa sỹ Hà Lan Frans Hals (khoảng 1582 – 1666) thì nổi tiếng nhờ cách dựng bút khoáng hoạt vui như hội, nhưng chỉ cần nhìn kỹ một chút thôi ta sẽ thấy rõ là mỗi nét bút mỗi vệt màu của ông đều có ý tứ rất rõ nhằm tạo cấu trúc cốt giá của hình trong không gian. Và Cézanne, có lẽ là ví dụ thích hợp nhất cho một họa sỹ dùng màu để cấu trúc, thì luôn tìm thấy hứng khởi ở Nicolas Poussin (1594 – 1665), nhà họa sỹ Pháp đã bỏ Paris để đến Rome để trở thành một kiến trúc sư vĩ đại của hội họa, với sắc độ và quang độ màu.

Năm 1887, Cézanne đã diễn đạt rõ quan điểm cấu trúc màu khi ông nói:

Quá trình vẽ thực sự là vẽ hình và sáng tối. Chính xác về sáng tối (quang độ) là ra ngay được ánh sáng và hình

thù của một vật. Màu càng hài hòa thì hình vẽ càng chính xác.⁹

Nhiều tuyên bố như thế này của Cézanne cho thấy ông coi màu và vẽ hình là không thể tách biệt được về cấu trúc, và việc làm hài hòa các màu sẽ tạo nên một cấu trúc kiến tạo cho bức tranh. Ông thường dùng từ *điều tiết* (moduler) để mô tả mục đích vẽ của mình, và khi bàn về Cézanne, Herbert Read đã viết như sau:

Điều tiết có nghĩa là... điều chỉnh một mảng màu theo với các mảng màu khác ở quanh nó; một quá trình liên tục nhằm hòa hợp cái đa dạng vào một thống nhất chung. Cézanne đã phát hiện rằng cái chắc nịch hoặc vững chãi lớn lao trong một bức tranh phụ thuộc vào việc “xây trát” kiên nhẫn cũng như nhận thức có tính kiến trúc chung. Kết quả, về mặt dụng bút dụng màu, là một vẻ gãy vỡ của mảng màu phẳng mặt thành một mảng ghép hình của những mảng màu nhỏ riêng lẻ.¹⁰

Vậy là ta thấy quá trình điều tiết màu có những đòi hỏi rất chính xác đối với họa sỹ. Về mặt vận động có đường hướng, các vệt bút phải tạo chiều đẩy và chiều cản để ra được một cân bằng vững chãi mà sinh động cho tác phẩm; các luồng ngang, dọc, chéo phải lồng ghép đồng nhất trên toàn bộ mặt tranh. Ngoài ra, sắc độ và quang độ của từng màu phải giữ được một hài hòa chung của bản giao hưởng màu, tránh được những bất hòa hoặc xâm nhập xa lạ. Georges Seurat (1859 – 1891), nhà “điểm họa” có tác phẩm mà chúng ta sắp bàn đến, đã giải thích cái “hài hòa chung của bản giao hưởng màu” ấy trong một bức thư của ông, như sau:

Nghệ thuật là hài hòa. Hài hòa là sự tương đồng của các tương phản, nằm trong sự tương đồng của những yếu tố tương tự nhau về sáng tối, đặc loãng,

⁹ Henri Perruchot, *Cézanne* (New York: Presse-Avenir/Hachette), trang 209.

¹⁰ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Cổ động lịch sử mỹ thuật hiện đại), trang 16.

và đường nét, xét theo các mức độ chủ đạo của chúng và dưới ảnh hưởng của ánh sáng, trong những kết hợp vui nhộn, bình yên hoặc u buồn.¹¹

Ta đã mô tả kỹ thuật tách màu của phái Ấn tượng và công nhận những ưu điểm của nó với người họa sỹ muốn gợi tả vận động của ánh sáng trên các bề mặt. Kiến trúc màu được gọi là cách vẽ “điểm họa” thì vẫn theo nguyên lý tách màu ấy, nhưng thực hiện một cách có ý đồ rõ hơn – nhằm tạo một cấu trúc chắc chắn và cảm giác trường tồn mà nhiều họa sỹ cảm thấy thiếu trong tranh Ấn tượng. Cézanne chỉ là một trong số nhiều họa sỹ không bằng lòng với việc nắm bắt những cảm xúc thoáng qua ở một thời điểm cụ thể, tin rằng những ấn tượng ấy tự chúng không đủ sâu sắc để biện hộ cho mục đích của hội họa. “Tôi vẫn đang cố làm cho phong cách Ấn tượng thành cái gì đó chắc chắn và trường tồn như nghệ thuật của các bậc thầy cổ điển,” ông đã có lần viết như vậy. Seurat cũng có những quan điểm tương tự. Như các họa sỹ trước và sau năm 1885, ông đã quan tâm ngày càng nhiều đến các tài liệu khoa học nghiên cứu hiện tượng màu và phản xạ tâm sinh lý của nhãn quan. Vì vậy mà ông cũng muốn làm cái gì hơn là chỉ vẽ những cảm xúc tức thời về ánh sáng lung linh ngoài bề mặt sự vật. Và ông đã thử “xây dựng ánh sáng”, sao cho bản thân màu trở thành nguồn chiếu sáng chứ không phải là hiệu quả của ánh sáng. Seurat vẽ bằng những màu nguyên chất hơn Monet, gần với các màu quang phổ hơn, và ít dùng các màu loãng, màu pha nhị cấp hoặc tam cấp. Và ông đưa màu lên tranh bằng những chấm từ đầu bút lông nhỏ, chấm nào cũng được đặt cẩn thận để phối sinh tối đa quang độ của các chấm liền kề cũng như thành một màu hỗ trợ cho chấm khác. Kết quả là một cấu trúc màu có vẻ rất chắc gọn chứ không tự do và có vẻ tùy hứng như nét bút của Monet. Về cái mà Chevreul gọi là “các tương phản đồng thời” của màu, Seurat tuyên bố rằng: “Khi hai vật có màu khác nhau được đặt cạnh nhau, không vật nào còn giữ được màu riêng của

¹¹ Eric Protter, *Painters on Painting* (Họa sỹ nói về hội họa) (New York: Grosset and Dunlap, 1963), trang 165.



Hình 9-5 Georges Seurat (1859 – 1891). *Courbevoie Bridge* (Cây cầu Courbevoie), sơn dầu. Courtauld Institute Gallery, London

minh và vật nào cũng nhuộm một màu khác do ảnh hưởng của màu ở vật bên cạnh.”¹²

Bức *Cây cầu Courbevoie* của Seurat (Hình 9-5) cho thấy việc kiên nhẫn xây dựng các chấm màu tương phản nhỏ li ti đã tạo được cảm giác trường tồn về mặt cấu trúc và tính trật tự của hình thức tác phẩm như thế nào. Dù có vẻ giả tạo, bức tranh vẫn truyền đạt được cảm xúc về không khí và ánh sáng tự nhiên. Với tôi, không nghi ngờ gì nữa, Seurat đã thỏa mãn được mong muốn vẽ những cảm xúc về không khí và ánh sáng của phái Ấn tượng, đồng thời cũng thỏa mãn được châm ngôn của Cézanne, rằng “Quá trình vẽ thực sự là vẽ hình và sáng tối”.

¹² Eric Protter, *Painters on Painting* (Họa sỹ nói về hội họa), trang 165.

Nhưng bên cạnh ý nghĩa kiến tạo trong việc “xây trát” màu của Seurat, còn có một khía cạnh khác trong tranh của ông hoàn toàn vượt ra khỏi chủ nghĩa Ấn tượng. “Hội họa,” ông nói, “là nghệ thuật đào sâu một bề mặt”. Nói cách khác, các vấn đề ba chiều về độ sâu và khoảng cách đều gắn liền với cấu trúc màu của một bức tranh, và không thể bỏ qua chúng chỉ để bận tâm đến những cảm xúc ánh sáng nhất thời. Xác tín này dẫn Seurat đến cách tạo dựng các hiệu quả về khoảng cách bằng cả màu và tập hợp của các đường ngang dọc của các chấm màu có tác dụng định vị không gian trong tác phẩm. Ở Hình 9-5, ta thấy sự tương tác của các chấm màu theo các hướng chéo, ngang và dọc đã tạo ảo giác về các phần không gian như thế nào. Và ta cũng thấy cường độ màu của các khu vực định hình nhờ các chấm màu và các quang độ của chúng đã khiến chúng có vị trí khác nhau theo chiều sâu ra làm sao. Hãy tưởng tượng điều gì sẽ xảy ra trong không gian có “cấu trúc điểm họa” này nếu một chấm đỏ tươi được đặt vào giữa dòng sông kia. Nó sẽ nổi hẳn ra phía trước đến nỗi sẽ phá vỡ chiều sâu cân bằng ổn định mà Seurat đã dày công kiến tạo trên mặt tranh.

Về việc màu có thể được dùng để tạo cấu trúc có trật tự cho hình và không gian, tôi nghĩ khó lòng tìm được ví dụ nào tốt hơn là bức tranh này. Nhưng ta nên nhớ rằng với Cézanne cũng như Seurat, màu không bao giờ trở thành đơn sắc cấu trúc như ở các họa sỹ Lập thể theo sau hai ông. Màu của Cézanne làm khúc chiết hình dạng của hình và không gian, mà vẫn biểu hiện và khơi dậy những cảm xúc mạnh mẽ; còn màu của Seurat thì lấp lánh đến mức tranh ông phát ra ánh sáng của chính nó.

Màu như cảm xúc; màu như biểu hiện; màu như biểu tượng; và màu như cấu trúc. Tôi tin rằng đây là bốn cách quan trọng nhất mà họa sỹ có thể khai thác màu trong công việc của họ. Như đã nói ngay ở đầu chương, đây không phải là một chuyên khảo đầy đủ, mà chỉ nhằm phục vụ chủ đề chung của sách này, là kích thích trí tưởng tượng và mối quan tâm đến nghệ thuật của bạn đọc. Khi đối diện với một bức tranh trong phòng trưng bày, trong bảo tàng, hoặc ở nhà một ai đó, ta rất dễ coi màu chỉ có chức năng tả thực (giống thiên nhiên), hoặc phục vụ một mục đích “nghệ thuật” mơ hồ nào đó (trang trí), nên thường không cho nó cơ hội tác động đến ta theo những cách mà tôi vừa mô tả trong chương này. Hy vọng cuộc bàn luận này của chúng ta sẽ giúp được nhiều người nhận ra và có cách phản ứng mới mẻ đối với thế giới màu của hội họa.

X

NGUYỄN THỦY VÀ PHÉP THUẬT: CHIẾM NGỰ VÀ THAM DỰ

Trong Chương V về cảm hứng, chúng ta đã bàn đến lý thuyết của giáo sư Giedion về những khởi đầu của nghệ thuật hang động. Ông nói bề mặt các vách đá, với những khe nứt, gồ ghề thô nhám khác nhau, và màu sắc khác nhau, đã tạo thành cấu hình của nhiều dạng muông thú. Khi nhìn trong tình trạng ánh sáng mờ tối và lay động, những cấu hình ấy trở thành những bộ phận thân thể của con thú quen thuộc; rất giống như ta nhìn thấy các hình thù quen thuộc ở những mảng tường hoen ố ẩm ướt vậy. Mà ta thường hay thấy những gì mình muốn thấy – những hình ảnh được phóng chiếu từ những khao khát, hy vọng và ám ảnh của chính ta. Chuyện những vách đá có thể gợi hình muông thú (Hình 5-6) thì có thể chắc rồi, nhưng cũng rất có thể người hang động cũng đã phóng chiếu những nhu cầu của họ lên đó nữa. Người sống bằng săn bắt phụ thuộc vào các muông thú nuôi sống mình, nên họ bị ám ảnh về chúng là điều dễ hiểu. Và vì vậy, khi nhìn ra những muông thú mình vẫn sẵn loáng thoáng trên vách hang, họ đã có thể hoàn chỉnh chúng bằng cách vẽ thêm vào cho đủ, dùng mỡ của con săn được trộn với những khoáng chất có màu sẵn ở đó. Hiệu quả của việc làm hiển lộ những tưởng tượng như thế này của người hang động là rất khó lường. Việc xuất hiện bỗng nhiên của một con thú như thế chắc hẳn phải làm họ choáng ngợp. Tâm trí người nguyên thủy chắc vẫn mông lung liên tưởng chứ chưa tự kiến tạo các khái niệm hợp lý đáng tin dựa trên bằng chứng. Vì vậy, ta có thể giả định rằng người

hang động sẽ không phân biệt theo lý trí giữa hình ảnh hiện lên trên vách đá với con thú mà họ vẫn săn bắt. Nên hiện tượng con thú chỉ có hình mà không xương không thịt kia hiện đến với họ chắc hẳn phải đại diện cho linh hồn, tâm linh hoặc sinh lực của nó. Khuynh hướng tin vào linh hồn của muông thú là một đặc tính nguyên mẫu của nhân loại, vẫn tồn tại mạnh mẽ – ta vẫn chứng kiến nó ở các nghiã trang thú cưng tại Hoa Kỳ ngày nay, cũng như ở các nghi lễ “bò thiêng” tại Ấn Độ.

MỐI NỐI GIỮA HÌNH ẢNH VÀ SỰ VẬT

Ta có thể cho rằng việc đầu tiên khi nhìn thấy hình con thú gợi lên trên vách hang là phải bắt ngay lấy bóng ma đến với ta ấy trước khi nó biến mất; và cách hiển nhiên nhất là vẽ đường viền và tô màu vào nó. Xong được việc ấy nghĩa là đã bẫy được sinh lực của con thú, và người đi săn cũng có thêm sức mạnh chế ngự số phận của nó. Vẽ theo kiểu này, với mục đích này, cũng trở thành một dạng phù phép. Đó chính là nghi lễ phép thuật khiến những lực lượng tâm linh phải hiện hình và khuất phục ý chí cùng quyền kiểm soát của con người. Một kết quả quan trọng của những nghi lễ tạo dựng hình ảnh ấy là nó cho phép con người sơ khai tham dự vào sự vận hành của các lực lượng huyền bí. Từ đó trở đi, họ có thể cảm thấy bớt xa lạ, tin rằng thông qua phép thuật của mình họ đã có phần ảnh hưởng được vào thế giới muông thú và nhờ đó cũng kiểm soát được số phận của chính mình – họ có thể tác động đến các sự kiện tự nhiên để có lợi cho mình – mà quan trọng nhất là cho thắng lợi của các cuộc săn. Cho nên rất có thể là trong các cộng đồng người sơ khai, người nghệ sỹ cũng là thầy phù thủy hoặc thầy cúng chữa bệnh; bởi họ được công nhận là người có “thiên phú” nhìn thấy nhiều hơn người bình thường và có thể khiến cho các linh hồn hoặc ảo ảnh phải hiện hình thực thể từ chốn hư vô. Tâm trí tiền-logic chắc hẳn phải rất ấn tượng với hành vi ấy. Tôi đồ rằng thậm chí ngày nay người bình thường vẫn còn nhìn các nghệ sỹ nghiêm túc với một tâm lý tò mò vừa kinh ngạc vừa nghi ngờ, với cùng lý do cổ xưa ấy. Mà dù thế nào thì nghệ thuật nghiêm túc vẫn đóng một vai trò tiên tri và khai thị trong đời sống hiện đại.

Điều quan trọng cần nhấn mạnh là những bức vẽ sơ khai ấy ra

đời không phải vì những lý do thẩm mỹ – chúng không định trang trí hoặc gây khoái lạc nhờ vẻ đẹp hình thức của mình. Trong những hệ thống hang động phức tạp ở Tây Âu, những hình ảnh ấy được tìm thấy trong những góc ngách hẻo lánh chứ không phải những nơi có thể sinh hoạt thường ngày được. Nhiều khi những góc ngách ấy còn rất khó vào. Những chuyện này có vẻ khẳng định rằng các “phòng tranh” đó là những nơi kín đáo chỉ để cử hành các nghi lễ đặc biệt. Việc dùng những nơi bí mật để làm lễ hoặc phép thuật là rất phổ biến ở các nền văn hóa khác nhau trong suốt lịch sử nhân loại, cho thấy đó cũng là một nguyên mẫu phổ quát. Bởi vẫn có một niềm tin rất phổ biến là phép thuật sẽ mau nhiệm hơn nếu được làm ở những nơi chúng ra đời một cách bí nhiệm, và những nơi phải rất tốn công mất sức mới vào được. (Những thực hành tín ngưỡng ngày nay vẫn chứng tỏ sự vận hành của nguyên mẫu tâm lý này – vị trí biệt lập của ngai thờ và thánh thất trong các nhà thờ Thiên Chúa giáo, rồi con đường hành hương vất vả tới Mecca của người Hồi giáo nếu họ vẫn còn theo đuổi mục đích tâm linh.) Những thái độ có tính nguyên mẫu ấy không thể lý giải bằng lý trí, mà tôi cũng tin là ta sẽ sai lầm nếu coi người hiện đại là một loài duy lý. Trong khi chỉ dấu của người nguyên thủy là ở chỗ họ phản ứng trực tiếp với những hình ảnh phi logic và thiếu lý lẽ do bản tâm phóng chiếu ra, thì những phản ứng tương tự cũng nguyên thủy hoặc cốt lõi như thế vẫn cứ lần khuất sau mặt tiền văn minh đáng tự hào của chúng ta. Chẳng hạn như chúng ta có thể thấy buồn cười về niềm tin của người hang động rằng vì họ chiếm ngự được hình ảnh của một con thú nên họ có sức mạnh kiểm soát được cuộc sống của nó. Nhưng chúng ta có như thế không khi nâng niu tấm ảnh của một người thân yêu, cẩn thận tìm một chỗ xứng đáng để giữ nó, một nơi ta có thể chiêm nghiệm nó tốt nhất? Liệu ta có thể thành thực nói rằng khi giữ tấm ảnh ấy ta không hề cảm thấy một liên hệ nào với người trong ảnh? Và liệu ta có sẵn lòng bôi xóa hoặc vứt bỏ tấm ảnh ấy mà không cảm thấy như mình đang cắt đứt quan hệ với người trong ảnh, đang làm hại chính người ấy? Việc có thể gọi những cảm giác ấy là mê tín dị đoan cũng chẳng thay đổi được gì nếu chúng vẫn dai dẳng tồn tại, hoặc xuất hiện ngay mỗi khi ta định vứt bỏ tấm ảnh.

Tiếp xúc với những xã hội vẫn còn vận hành theo lối tiền-logic



Hình 10-1 Hai bò rừng trong hang Lascaux. Trung tâm Di tích lịch sử Quốc gia, Paris

này cho thấy một yếu tố quan trọng quyết định hiệu quả bùa chú của hình ảnh. Đó là hình ảnh phải có sức thuyết phục cao nhất – nó phải nắm bắt được phẩm chất cốt lõi của các đặc điểm thể chất và hành vi của con thú – và nó phải biểu đạt được cả sức mạnh cảm xúc khi người nghệ sỹ hóa thân vào đối tượng mà họ đang mô tả. Nói cách khác, hiệu quả của mỗi nối ma thuật giữa hình ảnh và đối tượng là tỷ lệ thuận với mức độ hùng biện cả về hình lẫn tâm lý của tác phẩm. Nếu đúng là như vậy thì tôi sẽ không nghi ngờ gì về sức mạnh bùa chú của hai con bò rừng vẽ trong hang Lascaux mà bạn đọc thấy ở Hình 10-1. Với hình vẽ tuyệt vời ấy trong tâm, cho phép tôi dẫn lời nhà sử học thông tuệ người Pháp Marcel Brion về bản chất của mối quan hệ giữa người nghệ sỹ tiền sử với muông thú, bởi rất khó tìm được lời nào hay hơn nữa về bản chất đồng cảm của những hình ảnh này:

Chắc hẳn là mỗi thân thuộc lâu dài với muông thú do săn bắt, một theo đuổi đòi hỏi phải chú tâm, quan sát và tập trung ở mức độ cao nhất, đã khiến người nghệ sỹ thời đồ đá có khả năng diễn tả chân xác và sinh

động với một phong cách hiếm thấy và không bao giờ có thể hơn được. Có thể nhận ra những chi tiết khi người vẽ đã nắm bắt được một thái độ, một cử động, nhanh và chính xác như một máy quay phim; đúng giây phút khi nó sắp cử động, dáng điệu của con vật tiết lộ cả đặc tính của nó, vừa là đặc thù cá thể của con thú ấy, vừa là đặc điểm của cả giống loài nó. Có lẽ người nghệ sỹ hang động chỉ đạt được sự thật tuyệt đối này do họ đã tìm kiếm nó và có thái độ dâng hiến toàn tâm toàn ý khi vẽ... Nghệ thuật tiền sử thấm đẫm tình yêu đối với hình, với sự sống và với con thú được vẽ. Có thể là giữa người đi săn tiền sử và nạn nhân của họ, do săn bắt là một nhu cầu sinh tử chứ không phải một trò giải trí hoặc thể thao của người săn, đã nảy sinh một mối hiệp thông vẫn được coi là tồn tại ở “giờ phút sinh tử” giữa tráng sỹ đấu bò và con bò mà anh ta sắp phải hạ thủ...

Nghệ thuật tiền sử tràn ngập hài hòa, cao thượng và lớn lao, thứ nhất là vì cơ sở cốt lõi của nó là sự thật, là cái tri thức xuất phát từ một cảm giác đồng nhất với chủ đề của nó; và có lẽ cả một tâm linh huynh đệ giữa con người và muông thú. Đây là cái khiến nó có chất tín ngưỡng cực đỉnh. Không bao giờ, thực tế là vậy, có một dấu vết nào của thái độ man rợ, của khoái lạc giết chóc bệnh hoạn, hoặc những cơn khát máu điên cuồng. Đánh giá từ nghệ thuật của họ, con người thời đồ đá nhạy cảm hơn và hài hòa hơn với thiên nhiên, với các yếu tố tự nhiên và thế giới muông thú, hơn hẳn người đi săn hiện đại...¹

Ở tiêu đề của chương này, tôi dùng những từ “chiếm ngự” và “tham dự”, và đến đây chắc bạn đọc bắt đầu thấy ý nghĩa của chúng.

¹ Marcel Brion, *Animals in Art* (Muông thú trong nghệ thuật) (London: George G. Harrap, 1959), trang 12.

Hai con bò rừng này là một bằng chứng thị giác hùng hồn cho con mắt sắc sảo của người họa sỹ hang động, cho việc họ đã chiếm ngự hai con thú ấy trong tưởng tượng của mình, và cho khả năng tham dự đầy cảm thông vào cuộc sống và số phận của chúng; còn lời của Marcel Brion thì chính là phản ứng đương đại đối với nghệ thuật hang động, khẳng định hoàn toàn niềm tin của chúng ta vào mẫn cảm sáng tạo của họ. Tôi tin rằng nghệ thuật tiền sử trong những hang động ở Pháp và Tây Ban Nha – hai khu vực chính ở Âu châu có những tác phẩm đẹp nhất đã tìm thấy – đã tiết lộ một sự thật quan trọng về tất cả mọi diễn đạt sáng tạo chân chính, một sự thật được gợi mở bởi câu nói “chiếm ngự và tham dự”. Các nhà thơ, các nhà triết học, khoa học tự nhiên, và các nhà tâm lý học hiện sinh – trong số vô vàn những con người tìm biết và suy nghĩ – đã đồng ý (từ nhiều năm nay) rằng cuộc sống của một người chỉ có ý nghĩa nếu người ấy tham dự bằng cách nào đó vào cuộc sống của thế giới chung quanh. Muốn thế, người ấy phải tự nhận mình là một phần nào đó của môi trường tự nhiên ở một mức độ nào đó, thông qua một nghi thức nào đó. Chẳng hạn như khi một họa sỹ tạo dựng không gian trong một bức tranh và một nhà thiên văn xây dựng một công thức toán học sau khi dõi nhìn vũ trụ qua kính viễn vọng, cả hai đều đang dẫn thân vào một hành vi có tính nghi thức để đồng nhập với một phương diện cụ thể của vũ trụ bằng cách làm ra một cấu trúc sáng tạo – một là tạo hình, một là toán học. Trong tiểu luận *Đạo đức và tiểu thuyết*, D. H. Lawrence đã diễn đạt nhu cầu đồng nhập này của con người một cách độc đáo:

Nếu ta nghĩ về nó, ta sẽ thấy cuộc đời mình chỉ là việc đạt được một mối quan hệ thuần khiết giữa mình với vũ trụ sinh động chung quanh. Tôi “cứu linh hồn mình” bằng cách thực hiện mối quan hệ thuần khiết giữa tôi với một người khác, tôi với những người khác, tôi với một dân tộc, tôi với một loài người, tôi với các loài vật, tôi với cây cối hoặc hoa lá, tôi với đất đai, tôi với những bầu trời và mặt trời và các vì sao, tôi với mặt trăng: một vô tận các quan hệ thuần khiết, lớn và nhỏ... cái làm nên sự vĩnh hằng của chúng ta, của mỗi chúng ta... tôi với khúc cây tôi đang cưa,

những đường sức mà tôi đang theo; tôi với chỗ bột mì tôi đang nặn thành bánh, tôi với chính cử động viết của tôi, tôi với một miếng vàng vừa kiếm được. Điều này, nếu chúng ta biết nó, chính là cuộc sống của chúng ta và sự vĩnh hằng của chúng ta; mối quan hệ tinh tế, hoàn hảo giữa tôi và toàn bộ vũ trụ bao bọc chung quanh tôi.²

Sau khi đọc đoạn trích này chắc ta đều dễ dàng đồng ý với Marcel Brion rằng người nguyên thủy, “đánh giá từ nghệ thuật của họ... nhạy cảm hơn và hài hòa hơn với thiên nhiên... hơn hẳn người đi săn hiện đại”; và ta sẽ muốn thêm rằng, họ cũng bộc lộ một đạo đức tinh tế hơn. Nhưng bài học quan trọng của chúng ta ở đây là: các nghệ sỹ trong hang Lascaux và những hang động tương tự khác, từ 30.000 năm về trước, đã chỉ ra ngay từ đầu rằng việc làm ra các hình ảnh là một cách tham dự vào cuộc sống và một cách chiếm ngự, hoặc biến thành của chính mình, những sự kiện đặc biệt có ý nghĩa, bởi nó bộc lộ phẩm chất của một sự liên hệ đích thực giữa chúng ta và một phương diện nào đó của ngoại giới.

Như vậy có thể thấy nghệ thuật như một hành động có tính điều trị và nghi lễ, khơi động, khẳng định và nắm giữ sự hiệp thông tâm lý của bản ngã với một thứ gì đó khác. Nếu công nhận mệnh đề này là đúng đối với người họa sỹ hang động, thì có vẻ nó vẫn đúng với đồng nghiệp của họ thời nay; và trong trường hợp này ta cũng cần phải xét đến một sự thật rằng mối quan hệ giữa nghệ thuật và bản tâm có vẻ đã thay đổi một chút trong 30.000 năm qua. Max Beckmann, một họa sỹ quan trọng của thế kỷ 20, đã nói thế này trong bài giảng của ông tại London năm 1938:

Mục đích của tôi vẫn luôn là nắm giữ được phép lạ của hiện thực và chuyển hiện thực này vào tranh vẽ

² D. H. Lawrence, *Morality and the Novel* (Đạo đức và tiểu thuyết), trong sách *Selected Literary Criticism* (Tuyển tập phê bình văn học), biên soạn bởi Anthony Beal (New York: Viking Press, 1956), trang 109.

– làm cho cái vô hình trở thành hữu hình thông qua hiện thực. Nghe có vẻ nghịch lý, nhưng đúng đó là cái hiện thực vẫn tạo dựng cái bí hiểm trong cuộc hiện sinh của chúng ta... Một trong những vấn đề của tôi là tìm kiếm Bản Ngã, vốn chỉ có một hình và là bất tử – đi tìm nó ở muông thú và con người, ở thiên đường và địa ngục vẫn cùng nhau tạo thành cội nhân sinh của chúng ta... Khi những sự kiện tâm linh, siêu hình, vật chất và phi vật chất đến với tôi, *tôi chỉ có thể giữ chắc lấy nó bằng cách vẽ*.³

Những ý nghĩ của Beckmann rất gần với D. H. Lawrence. Cả hai ông đều nói về chuyện đi tìm linh hồn hoặc bản ngã thông qua mối quan hệ của nó với ngoại giới. Lawrence thì viết về việc “đạt được mối quan hệ thuần khiết”, còn Beckmann thì nói về việc “nắm giữ” và “giữ chắc lấy nó bằng cách vẽ” – cả hai cách nói đều mô tả một *tham dự bí nhiệm*⁴ vào cuộc sống và kèm theo cảm giác chiếm ngụ được hiện thực. Với những người này, hiện thực trú ngụ trong trạng thái thượng thừa của tâm thức, và bản ngã ở tâm thức ấy biết và cảm khi đối chất cao độ với các sự kiện. Trong một bài giảng tại Đại học Fribourg năm 1897, họa sỹ Ferdinand Hodler đã diễn tả trải nghiệm ấy với một ngôn ngữ giản dị hơn, với từ “yêu”, có rất nhiều hàm ý với tất cả chúng ta. Ông nói:

Ta vẽ cái ta yêu; đó là tại sao ta thích hình người này hơn hình người kia. Ta vẽ phong cảnh ấy vì ta đã thấy hạnh phúc ở đó. Với họa sỹ, cảm xúc là một trong những kích thích cơ bản khiến họ sáng tạo. Họ cảm thấy bắt buộc phải nói về vẻ đẹp của phong cảnh kia, hoặc hình người nọ, nghĩa là về cái phần

³ Max Beckmann, *On My Painting* (Về hội họa của tôi). Bài giảng do Curt Valentin xuất bản năm 1941 tại New York. Cảm ơn Ralph F. Colin.

⁴ Nguyên văn là tiếng Pháp: *participation mystique*. (ND)

nhỏ bé cụ thể của sự thật đã khiến họ “cảm động”
sâu xa đến thế.⁵

Những “cuộc tình” mà người nghệ sỹ có với ngoại giới thường vượt xa mức độ yêu thích hoa cỏ cây lá trời mây mà hầu hết chúng ta đều có. Như Herbert Read vẫn thường nói, ta cần phải nhớ sự khác biệt giữa cảm tình và thấu cảm. Cảm tình với thiên nhiên mà người bình thường trải nghiệm là một *cảm giác về các vật*; còn người nghệ sỹ khi “cảm động sâu xa” đến mức phải sáng tác thì lại phóng chiếu những *cảm giác riêng của mình vào mọi vật* – một dẫn nhập chỉ có thể được gọi là *thấu cảm*. Chắc hẳn là Hodler đã nhắc đến trải nghiệm thấu cảm khi ông nói tiếp rằng:

... càng xâm nhập sâu vào hiện hữu của tự nhiên, trải nghiệm có thể sáng tác được của ta càng đầy đủ.

Chúng ta biết nhiều nghệ sỹ đã đem lòng yêu những vật cụ thể hẳn hoi. Paul Cézanne rõ ràng đã yêu cái đỉnh núi đầy kịch tính có tên là Mont St. Victoire ở ngoại vi Aix-en-Provence. Ông đã vẽ nó rất nhiều lần và luôn bị nó lôi cuốn, tìm thấy ở đó một sự đầy đặn nào đó đặc biệt đúng với ông và với trái núi. Vincent van Gogh thì có thời say đắm mê mẩn hoa mặt trời; và những đứa con của mối tình ấy thì bây giờ rải rác ở rất nhiều phòng tranh và các bộ sưu tập. Trước đó một chút, họa sỹ người Anh George Stubbs lại yêu ngựa say đắm, và tôi dám nói rằng chưa có họa sỹ nào khác yêu và vẽ ngựa được như ông. Cũng trong thế kỷ 18 ấy, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, nhà họa sỹ nhạy cảm nhất, đã tạo tác những hình ảnh trong đó các vật dụng gia đình bình thường nhất được vào tranh thật yêu thật quý. Những ca nước bằng thiếc, bình nước bằng sành, và những chiếc nồi đồng, tất cả đều thật duyên dáng trong tranh ông. Chúng có cái mà thi sỹ Robert Graves gọi là *báraka* – phẩm chất của phước lành. Say đắm một tình vật như thế ở nghệ sỹ và thi sỹ có phải là kỳ lạ không? Thực ra là không, nếu những vật ấy có hình đẹp, hoặc nếu ta xem chúng như biểu

⁵ Eric Protter, *Painters on Painting* (Họa sỹ nói về hội họa), trang 159. Bản quyền Eric Protter.

tượng cho phẩm chất của những người đã dùng nó suốt nhiều năm trời. Chẳng may là trải nghiệm về biểu tượng này đã mai một rồi, chúng ta không biết đến nó nữa. Chúng ta đang sống trong một thời đại mà sự lỗi thời được lên kế hoạch rất ngắn hạn – mọi vật dụng đều mau hỏng và phải được thay cái mới rất nhanh – rất hiếm có thứ gì được dùng lâu đến mức nhuộm màu thời gian và hao mòn, và nhờ đó mà có vẻ duyên lành phúc đức như xưa. Nhưng người nghệ sỹ vẫn biết trân quý những đồ như thế trong xưởng của mình. Họ thấy cần phải có những chỉ dấu nhìn thấy được của tình người và sự kế tục. Liệt kê tên những nghệ sỹ như thế thì rất dài. Chỉ thế kỷ 20 thôi ta đã nghĩ ngay đến Braque với những cây mandolin và vĩ cầm của ông, Picasso với những con bò, Marc với đủ loại muông thú, Kandinsky với những hình tam giác, Moore với những mẫu xương, Sutherland với những bụi gai, vân vân. Trong tất cả những trường hợp như thế, tôi tin rằng thông qua những quán quít như vậy, người nghệ sỹ mới tham dự vào quá trình sống và tìm thấy một hiện thực nội tâm nào đó cấu thành một chân lý – một chân lý cho phép có được một ý nghĩa nào đó xuất hiện từ dòng thời gian và cõi vô lượng của vũ trụ. Tôi đã quên chưa nhắc đến một vật mà, hơn hết thảy các vật khác, vẫn luôn hấp dẫn họa sỹ và nhà điêu khắc; đó là thân hình con người. Cũng dễ hiểu vì sao, bởi vật này đại diện cho chính chúng ta và kích hoạt những câu hỏi quan trọng về sự hiện sinh của chúng ta – về chúng ta là gì và chúng ta muốn làm gì với chính mình.

NHU CẦU SÁNG TẠO

Ở đầu chương này chúng ta đã nói về chức năng phép thuật của nghệ thuật hang động, hàm ý rằng việc làm ra hình ảnh cho phép con người chiếm ngự những con thú mà họ mô tả và nhờ đó mà đỡ bị hoàn toàn trôi lăn trong những diễn biến khôn lường và xa lạ của thiên nhiên. Phép lạ của nghệ thuật là ở chỗ nó đại diện cho một sự tái tạo thế giới hữu hình khi con người tạo hình cho cái nhìn riêng của mình về hiện thực. Hiệu quả tâm lý của một hành động như vậy chắc hẳn phải rất sâu đậm. Khi con người sáng tạo hiện thực của riêng mình – dù chỉ là trong hình ảnh – ngoại giới mất ngôi toàn năng của nó, bởi con người đã cảm thấy quyền năng điều chỉnh và thậm chí

biến cải ngoại giới của mình. Người không còn là một sinh vật của tự nhiên nữa – nó không lảng lạng chấp nhận ngoại giới và quyền năng của ngoại giới một cách mù quáng nữa. Chính trong hành động sáng tạo, trong việc kiến tạo hình ảnh, dù là của khoa học hay nghệ thuật, mà con người có được vai trò độc lập của mình, cảm giác về mục đích, và khả năng sống cùng bất trắc và sợ hãi. Đọc các nghệ sỹ đương thời, tôi luôn kinh ngạc khi thấy họ đều liên quan mật thiết đến thái độ cổ đại coi nghệ thuật như một phép thuật điều trị. Có lẽ Pablo Picasso là người diễn đạt thái độ này mạnh mẽ nhất. Đoạn trích dưới đây, vẫn được cho là lời của Picasso, diễn tả phản ứng của ông khi xem cuộc triển lãm nghệ thuật Phi châu đầu tiên tại Paris:

Khi lần đầu, theo thúc giục của Derain, tôi đến bảo tàng Trocadero, mùi ẩm mốc ở đó làm tôi nghẹn cổ. Nó kinh đến mức tôi đã muốn ra khỏi đó thật nhanh. Nhưng rồi tôi ở lại và xem rất kĩ. Con người đã làm những chiếc mặt nạ và các vật khác kia với mục đích thiêng liêng, một mục đích phép thuật, như một kiểu môi giới giữa họ và các lực lượng thù địch xa lạ ở khắp chung quanh, để khắc phục sợ hãi và kinh hoàng bằng cách cho nó hình, thành một hình ảnh. Lúc ấy tôi đã nhận ra rằng mọi thứ về hội họa chẳng qua chỉ là vậy. Hội họa không phải là một vận hành thẩm mỹ; nó là một hình thức phép thuật được thiết kế như một môi giới đồng cốt giữa thế giới xa lạ thù địch này và chúng ta, một cách để chiếm giữ quyền lực nhờ việc tạo hình cho những nỗi khủng khiếp cũng như khao khát của chúng ta. Khi nhận ra như vậy, tôi biết là mình đã tìm thấy đường rồi.⁶

Tôi nghĩ những lời này rất dễ hiểu với các họa sỹ hang động ở Lascaux 30 ngàn năm trước. Nhưng khi nghĩ đó là tâm sự của một họa sỹ vĩ đại ở thế kỷ 20, chúng ta mới vỡ lẽ rằng nghệ thuật vẫn cứ là một nghi

⁶ Françoise Gilot, *Life with Picasso* (Đoạn đời với Picasso) (New York: McGraw-Hill, 1964), trang 266.

lẽ có khả năng thỏa mãn nhu cầu tâm lý của con người muốn “chiếm quyền” thiên nhiên, muốn tạo những hình ảnh riêng của mình để kết nối mà cũng vượt ra khỏi cái mà mình vẫn tưởng tượng là hiện thực. Và nhu cầu tâm lý cổ xưa này vẫn tồn tại ở người Tây phương hiện đại, bất kể họ có vẻ lờ mờ đến mấy.

Các nước phương Tây đã thụ hưởng một nở rộ nghệ thuật lớn lao từ sau Thế chiến II. Kết quả không phải là sự gia tăng rõ rệt số người được khai thị thực sự hoặc thiên tài, giới quý tộc của nghệ thuật; mà là số lượng đông đảo những người thực hành nghệ thuật “trung lưu”, có chất lượng tay nghề từ nghiệp dư giải trí đến chuyên nghiệp có đào tạo. Dường như nghệ thuật đều rất quan trọng đối với tất cả số người này, bất kể họ có gặt hái được thành quả thông thường nào không. Khi đã tham dự vào thị trường nghệ thuật đại chúng này, vừa hoạt động vừa đặt câu hỏi về nó như tôi đã làm trong hơn 20 năm vừa rồi, thì có thể hiểu tại sao các nghệ thuật thị giác lại có sức thu hút rộng khắp như thế. Hình như bất kỳ một công việc làm ra hình ảnh nào hiện nay đều chỉ là để thỏa mãn một nhu cầu chung – nhu cầu tham dự vào quá trình sống ở tầm cá thể. Thậm chí nếu việc ấy chỉ là đi xem các tác phẩm nghệ thuật trong các phòng tranh và bảo tàng thôi, nó cũng đã cho phép một cá nhân được ghé mắt thấy một cách sống khác nào đó vượt khỏi cái nôm na và vô nhân xung thông thường. Và hiện tượng nghệ thuật đến được với tất cả mọi người nhờ sự phát triển rộng khắp của các phương tiện truyền thông, đã khiến cho những gì trước đây chỉ là nghi lễ ở tầm tương đối địa phương, nay trở thành một trải nghiệm khả thi cho rất nhiều người ở khắp những vùng rộng lớn hơn nhiều. Việc đại chúng hóa nghệ thuật là đúng lúc thì không nói ai cũng cho là phải rồi. Thậm chí, nó còn là một cứu cánh. Bởi lẽ thời đại chúng ta càng tiến triển, thì lối sống của chúng ta càng ngày càng trở thành phi cá thể, phi nghi lễ, và phi huyền thoại; nghĩa là con người đã và đang bị cắt đứt khỏi một dạng tham dự tâm lý vào các quá trình sống vốn vẫn có chức năng thỏa mãn tâm linh và tưởng tượng của mình. Trong một nền văn hóa công nghệ, ta rất dễ chấp nhận lối sống đã được lập trình cũng như một mô hình tương đối biết trước của các sự kiện. Thái độ và hành vi của chúng ta trở thành có nền nếp như trong quân đội, và chúng ta có khuynh hướng không tin vào những ý nghĩ

và cảm giác dị thường của mình. Chúng ta dựa vào cái gọi là phản ứng “thực tế” đối với cuộc sống, trọng cái hợp lý hơn mọi thứ khác. Nhưng điều này rồi sẽ khiến tâm thức mất cân bằng – trong đó các dạng hiểu biết có tính thi ca và vô thức không còn được tin cậy – dẫn đến chỗ mất khả năng nuôi dưỡng tâm linh thông qua các phương tiện biểu tượng. Nghệ thuật, thi ca, âm nhạc, huyền thoại, và trừu tượng triết học không còn mấy hấp dẫn với con người thực tế, dù là họ đang ở một xã hội vẫn đang khai phá hay một xã hội công nghệ hiện đại đang lập trình và điều khiển cuộc đời mình. Ngày nay, cá nhân không còn nhiều quyết định để có thể lựa chọn cho cuộc đời mình; và ở hầu hết các nước phương Tây, quá trình phi cá thể hóa này đã và đang tăng tốc kể từ đầu thế kỷ 20. Có một nghi lễ đã có thể vẫn hỗ trợ tâm linh con người, tức là tôn giáo, thì cũng đang mất dần chỗ đứng. Thế chiến II đã khiến vấn đề phức tạp hẳn lên, lột trần mặt đen tối và xấu ác của con người trong khả năng diệt chủng và tàn phá hàng loạt. Khó có thể tìm được cách nào để khẳng định một niềm tin vào con người và cuộc sống trong những năm tháng ấy.

Tuy nhiên, đến 1950, ta dễ ý thấy rằng khi tiến bộ cơ khí và công nghệ ngày càng tăng tốc, thì cũng ngày càng thêm nhiều người tìm mọi cách thực hiện nhân tính hoặc “sự viên mãn” của cuộc sống. Các giáo phái, các hoạt động nhóm nhằm khích lệ cá nhân hòa đồng với nhau và cùng theo đuổi những mục đích chung có tính lý tưởng đã và đang ngày càng nhiều; và văn học Thiền và Yoga cũng vậy, như những con đường dẫn mọi người đến trạng thái siêu thăng khỏi cuộc đời nô m na thường nhật. Những dạng nghi lễ này, cùng với nhiều dạng khác nữa, đều nhằm thỏa mãn nhu cầu cơ bản của con người muốn tham dự cuộc sống bằng tưởng tượng, muốn cảm thấy mình là ai và sống để làm gì. Tôi nghĩ rằng mối quan tâm rộng khắp đến “các nghệ thuật” mà chúng ta đang chứng kiến cũng đại diện cho những con đường mà theo đó mọi người đã tìm thấy thỏa mãn trong việc tạo dựng trải nghiệm của riêng mình – nhận ra cái phức tạp và sâu xa trong bản chất của mình – và trong việc nuôi dưỡng thấu cảm với mọi thứ của thiên nhiên và môi trường. Có những người tin rằng khi nền văn hóa công nghệ đã đến cực thịnh, con người sẽ tiến hóa thành một loài duy lý thượng đỉnh. Chỉ đến lúc ấy, nó mới thoát khỏi những

nhu cầu phi lý của bản tâm về sự tham dự thần bí mà ta vừa mô tả. Nó sẽ thoát khỏi nghệ thuật, thi ca, tôn giáo và mọi nghi thức phép thuật khác thừa hưởng từ những ngày tiền-logic. Nó sẽ được giải phóng đến mức chỉ cần sống bằng trí tuệ duy lý, chấp nhận mọi thứ chỉ là hiện tượng và không còn cần phải sáng tạo các hình ảnh nghệ thuật để biến những sự kiện thiên nhiên thành hiện thân của mẩn cảm con người nữa. Thì họ cứ nói thôi, còn tôi thì chưa thấy đủ bằng chứng vào lúc này để tin rằng chúng ta đang vận động theo hướng đó.

Để kết thúc chương này, tôi muốn khẳng định rằng các nghi thức biến hình và tham dự, như Marcel Brion đã định nghĩa rất hay khi mô tả nghệ thuật thời đồ đá, vẫn tồn tại với chúng ta. Cho dù có thể được ngụy trang dưới nhiều nhãn mác như các “theo đuổi văn hóa”, tôi vẫn thấy chúng đều là những hành động của trí tưởng tượng sáng tạo mà ta gọi là nghệ thuật, vẫn phục vụ cùng một nhu cầu tham dự và chiếm ngự cuộc sống như nó đã làm từ 30.000 năm trước. Khi những hành động ấy không còn cần thiết nữa, tôi nghĩ sẽ cần phải định nghĩa lại danh từ “người” và khám phá lại tâm linh của nó.

XI

TỪ RÚT TĨA ĐẾN TRỪU TƯỢNG¹

Mấy từ “nghệ thuật trừu tượng” (abstract art) đã thành thuật ngữ quen thuộc của lịch sử và phê bình nghệ thuật; nhưng không phải lúc nào cũng dễ hiểu. Vì nó thường xuyên là nhãn mác chung của cái gọi là nghệ thuật hiện đại trong thế kỷ 20, nên người bình thường hay nghĩ “nghệ thuật trừu tượng” là một sản phẩm đương thời; trong khi thật ra toàn bộ nghệ thuật đều là trừu tượng theo nghĩa “rút tĩa”, cái nghĩa cốt lõi của khái niệm “trừu tượng”. Do đó, tôi nghĩ chúng ta hãy xem từ “trừu tượng” áp dụng chung cho nghệ thuật như thế nào, rồi xem những quá trình rút tĩa nào đã tạo nên một số nghệ thuật quan trọng của thế kỷ 20.

Khi còn mập mờ về ý nghĩa của một từ thì tốt nhất là tra từ điển để xem những cái còn mập mờ ấy được định nghĩa ra sao, rồi chọn định nghĩa nào thích hợp nhất với mục đích của mình. Theo cách này, tôi thấy từ “abstraction” được từ điển Webster định nghĩa là “sự rút ra khỏi những vật có thật”. Định nghĩa này rất hợp với chúng ta ở đây, vì ta có thể hiểu “sự rút ra” ấy là từ bỏ hẳn những vật có thật, rồi dùng ý này để mô tả sự xuất hiện của nghệ thuật trừu tượng; hoặc để hàm ý rằng tâm thức của chúng ta rút tĩa được một sự thật hoặc hiện thực nào đó từ những vật có thật ấy. Khả năng thứ hai này cho chúng ta một tiền đề quan trọng, rằng:

¹ Nguyên văn: From Abstraction to The Abstract – Từ việc rút tĩa đến cái trừu tượng. (ND)

Hình ảnh là cái ta “rút tia” được từ vật thể – tách rời, như một kiến tạo tinh thần và tạo hình mới của vật thể – nhất thiết phải trừu tượng, vì nó không hề có những yếu tố cốt lõi và tự nhiên của vật thể ấy.

Tất cả mọi hình ảnh đều trừu tượng theo nghĩa này. Ở Chương VI, tiêu đề Biến hình hoàn toàn có thể đổi thành “Rút tia”, và ta cũng đã bàn đến những lý do tại sao hình ảnh không phải và không thể là phiên bản của ngoại vật. Ta đã thấy ngay cả con thỏ của Dürer (Hình 11-1), mặc dù “giống” con thỏ thật, vẫn chỉ là một rút tia (biến hình) của nó theo hai cách cốt lõi. Thứ nhất, con thỏ thấy trong tranh chỉ là một hiện thực hình họa – nó chỉ là một rút tia bằng đường nét và các mảng màu của con thỏ sống. Thứ hai, bản thân hành động nhận thức đã tạo ra nó cũng chỉ cho ta một số thông tin nhất định về vẻ ngoài và cấu trúc bên trong của nó; bản thân nhận thức không bao giờ cho ta biết một con thỏ sống



Hình 11-1 Albrecht Dürer (1471 – 1528). Hare (Thỏ), 1502. Bảo tàng Albertina, Vienna.

thực sự là như thế nào. Vì vậy, bất kỳ một kiến tạo tinh thần nào chúng ta làm *theo sau hiện thực* của con thỏ như một hiện tượng vật chất “bên ngoài”, dù đó là lời nói, toán học, sinh học, hay kiến tạo hình họa, cũng nhất thiết chỉ là một rút tĩa, bởi nó không thể là một bản sao vật thể có hiện hữu đầy đủ. Cho nên nếu công nhận mọi kiến tạo hình ảnh về cốt lõi chỉ là kết quả rút tĩa theo cách này, thì chúng ta sẽ phân biệt các mức độ rút tĩa ấy như thế nào – hơn kém nhau ra sao? Trong chương này tôi sẽ thử đưa ra một vài hướng dẫn cho quá trình phân biệt ấy – vì thế mà nó có tiêu đề “Từ rút tĩa đến trừu tượng”. Bởi tôi muốn nói rằng rút tĩa là một tên gọi chung cho toàn bộ công việc sáng tạo hình ảnh, còn kết quả của công việc ấy – cái hình được tạo nên – thì gọi là “trừu tượng” có một đặc tính cơ bản chung nhất: nó không tả thực bất kỳ một ngoại vật nào, chúng đều có một xuất phát điểm chung là rút ra khỏi những ngoại vật ấy. Chẳng hạn như ta biết rằng các hình kỷ hà thuần túy như tròn và tam giác là những sáng chế của con người, không hề trung thành với ngoại vật tự nhiên nào, và chúng ta đều gọi rất đúng đó là những hình trừu tượng. Từ đó, ta có thể đưa ra một thang độ rút tĩa hoặc trừu tượng hóa trong nghệ thuật. Ở một đầu sẽ là một hình ảnh như hình con thỏ của Dürer, và đầu kia sẽ là một hình như trong bức *Bố cục Trừu tượng* bằng màu nước vẽ năm 1910 của Kandinsky (Hình 11-2).

THANG ĐỘ TRỪU TƯỢNG HÓA

Ta đã coi con thỏ của Dürer là một rút tĩa, nhưng thấy nó chưa chối bỏ hoàn toàn con thỏ thật. Nhưng ở bức của Kandinsky, ta thấy một sự chối bỏ hoàn toàn – không thể nhận ra một ngoại vật nào, trở thành một hình trừu tượng hoàn toàn. Với hai hình ảnh này ở hai đầu của thang độ trừu tượng hóa, ta có thể đặt các hình ảnh khác vào các mức độ trừu tượng hóa ở giữa chúng. Đây hoàn toàn là vấn đề ước lượng thị giác, là vấn đề công nhận dựa vào thị giác, dựa vào mức độ chối bỏ về ngoài của ngoại vật. Với tiêu chí này, ta có thể xác định mức độ trừu tượng hóa của bất kỳ một hình ảnh nào có trong sách này. Ví dụ như bức *Lập thể* ở Hình 8-13 thì trừu tượng hóa ở mức nào? Bức tượng tiền sử *Ai Cập* (Hình 2-2) thì ở mức nào? Thang độ trừu tượng hóa bắt đầu từ cực đoan tả thực cho đến chối bỏ hoàn toàn hình thức bên ngoài của ngoại vật.



Hình 11-2 Wassily Kandinsky (1866 – 1944). *Abstract Composition* (Bố cục Trừu tượng), 1910. Màu nước. Bộ sưu tập Nina Kandinsky, Paris

Bức *Bố cục Trừu tượng* của Kandinsky làm nảy sinh một vấn đề quan trọng. Dường như chúng ta không thấy nó có một *biến hình* nào của ngoại giới theo nghĩa có xuất phát điểm là một ngoại vật cụ thể nào đó. Dường như ông thấy mình có khả năng tưởng tượng để tạo hình mà không cần dựa vào ngoại vật nào cả. Tuy nhiên, tôi cho rằng ông sẽ công nhận rằng nếu không có một ký ức gì về toàn bộ trải nghiệm thị giác về ngoại giới, những sáng tạo trừu tượng của ông sẽ rất non kém và có thể vô nghĩa về nhận thức. Hình 11-2 được tiếng là bức tranh trừu tượng đầu tiên của thế kỷ 20, và Kandinsky thì đã viết rất nhiều về công việc của ông, nên ta hãy để ông tự mô tả sự ra đời của tác phẩm này. Ông kể rằng ông đã đắm chìm trong cảm giác về màu sắc và không gian trong các nhà thờ Nga và Bavaria, trong những gian phòng thấp đèn của nông dân Nga, và khi hòa nhập với những

cảm giác trôi nổi ở đó, hiện thực cụ thể của những cảnh trí ấy đã tan biến như thế nào. Ông viết như sau:

Tôi đã làm nhiều phác thảo – những chiếc bàn và nhiều đồ trang trí ấy. Chúng không hề vụn vặt, và được sơn màu mạnh đến mức bản thân những vật ấy tan biến vào màu sắc của chính chúng... Tôi đã nhiều năm tìm cách làm cho người xem “lạc” vào tranh, bắt họ phải quên bản thân để tan biến vào bức tranh.

Và thường là tôi đã thành công: tôi đã thấy điều ấy ở người xem. Khi vẽ những vật có màu mà không biết mình vẽ để làm gì, tôi thấy chúng tự tan biến khi được vẽ, và thấy mình có khả năng bỏ qua vật ấy trong tranh. Mãi sau này, ở Munich, một lần tôi bị mê hoặc bởi một cảnh bất ngờ trong phòng vẽ. Đó là lúc sắp tối. Tôi vừa về đến nhà sau khi vừa vẽ một bức nghiên cứu, vẫn còn mơ màng mãi mê với việc ấy, thì bỗng thấy một bức tranh đẹp không thể tả được, nhuần gọi trong một quang sáng của chính nó tỏa ra. Tôi khựng lại một lúc, rồi nhào đến bức tranh bí hiểm ấy, và không thấy gì ngoài những hình và màu, còn nội dung thì không thể hiểu được. Rồi tôi nhận ra ngay lập tức: đó là một bức tôi đã vẽ từ trước, dựng quay nghiêng dưới chân tường. Hôm sau, tôi định tìm lại hiệu quả ấy dưới ánh sáng ban ngày. Nhưng chỉ được nửa vời: ngay cả ở tư thế nằm nghiêng ấy của bức tranh, tôi vẫn cứ nhận ra hình các vật mình vẽ, mà ánh sáng chập tối khiến nó đã rất đẹp thì không có nữa. Giờ thì tôi biết chắc là những vật tôi vẽ đã làm hỏng hết tranh của mình.

Tôi thấy mình đứng trước cả một vực sâu đáng sợ của nhiều câu hỏi nặng trĩu trách nhiệm. Và quan trọng nhất là nếu không vẽ những vật ấy thì vẽ gì...?

Rất lâu sau đó tôi mới tìm được câu trả lời thích đáng cho câu hỏi ấy. Tôi vẫn thường nhìn lại quá khứ

và rất buồn khi thấy mình đã mất nhiều thời gian đến thế. Tôi chỉ có một niềm an ủi: mình đã chưa bao giờ có thể vẽ một hình tạo bởi tư duy logic – không thuần túy cảm giác nội tâm. Tôi không thể nghĩ ra các hình, và nếu có thì chúng rất đáng ghét. Tất cả những hình tôi từng dùng đều “tự chúng đến”; tự chúng trình diện đầy đủ trước mắt tôi... chúng tự tạo sinh trong lúc tôi đang vẽ, và thường khiến tôi ngạc nhiên.²

Câu chuyện của Kandinsky về các hình tự tạo sinh trong lúc ông đang vẽ - thuần túy từ cảm giác nội tâm ông, có lẽ là mô tả đúng nhất về phong cách Biểu hiện Trừu tượng. Ở Chương VI ta đã nhắc qua đến *action painting* như một dạng giải tỏa biểu hiện, khi “người họa sỹ thả cho thân thể mình hành động, cho cảm xúc nhảy múa ra ngoài, để lại dấu vết trên bảng vẽ hoặc nền vải bằng đường nét và màu sắc trừu tượng.” Và ở Chương V ta cũng đã bàn đến hành động vẽ của Jackson Pollock, có lẽ là họa sỹ Biểu hiện Trừu tượng Mỹ lớn nhất thời kỳ sau Thế chiến II. Giờ thì ta thấy có rất ít khác biệt giữa các sáng chế biểu hiện trừu tượng của Kandinsky từ đầu thế kỷ 20 và hành động vẽ rất thành thạo của Pollock vào giữa thế kỷ ấy. Vấn đề chỉ là đó là loại hành động gì mà thôi. Bởi cả hai ông đều thả mình vào tâm trạng căng thẳng nhất thời khi cảm giác tìm thấy đối tác trong hình và màu, và cái hình và màu tạo sinh một cách trực giác ấy lại tìm thấy tiếng vọng của nó trong cảm giác. Hành động và phản động cùng lúc như vậy không còn là một biên niên nhân-quả nữa. Như chỗ tôi thấy, dạng hành động vẽ này được quyết định chủ yếu bởi kích cỡ của mặt tranh. Mặt tranh càng lớn thì vận động cơ thể càng phải mạnh mẽ và kéo dài để có thể bao phủ hết diện tích và cho các hình có thể tự tạo sinh. Vì vậy, hành động vật lý nhất thiết phải đóng một vai trò quan trọng trong việc làm ra một hình ảnh lớn. Bức màu nước của Kandinsky (Hình 11-2) có kích thước xấp xỉ 50 cm x 65 cm. Bức Số 27 của Pollock (Hình 11-3) là 125 cm x 270 cm.

² Wassily Kandinsky, *Reminiscences* (Hồi tưởng) (Berlin: trong *Der Sturm*, do Hermuth Walden xuất bản, 1913).



Hình 11-3 Jackson Pollock (1912 – 1956). *Number 27 (Số 27)*, 1950. Sơn dầu trên vải, 125 cm x 270 cm. Bảo tàng Nghệ thuật Hoa Kỳ Whitney, New York

Tuy có kích thước lớn hơn nhiều, nhưng bức của Pollock vẫn không hề mất vẻ kích động về thần kinh, bột phát về cảm giác. Nó vẫn có thi tứ rung động và say đắm không kém gì bức của Kandinsky. Tôi tin chắc là để duy trì sức căng ấy trên khắp mặt tranh lớn như vậy đòi hỏi sức năng động của một vũ công ballet ở cả tứ chi và thân mình. Nên cái tên *Hội họa Hành động* là rất phải; hoặc Biểu hiện Trừu tượng cỡ lớn cũng được. Theo tôi, Jackson Pollock và các họa sỹ hành động khác đều thừa hưởng phát hiện của Kandinsky rằng sự vật làm hỏng tranh của ông và ông chỉ có thể tan biến vào sáng tác khi cảm giác và hành động hòa làm một, không bị ngăn cản bởi những suy xét phải mô tả sự vật.

Hầu hết chúng ta đều lớn lên trong thế kỷ 20 với cái gọi là nghệ thuật *phi vật thể* – *nonobjective art*. Loại nghệ thuật sáng chế tự do này đã đi theo nhiều đường – không thể xem xét hết được ở đây – điều quan trọng là chúng ta không còn chờ đợi một tác phẩm nghệ thuật nhất thiết phải cho thấy một phương diện nào đó của thế giới ngoại vật nữa. Chúng ta đã quen với việc coi tác phẩm chỉ là sáng chế tạo hình thuần túy – như những lời tuyên bố bằng thành ngữ tạo hình và thị giác nảy sinh và tương tác với những trạng thái tâm thức có ý nghĩa – và có thể tác động đến miễn cảm của chúng ta tương tự như tác động

của hình thức nghệ thuật trừu tượng nhất... là âm nhạc. Cũng đáng lưu ý là ý định đầu đời của Kandinsky là trở thành một nhạc công, và ông không bao giờ mất hẳn cảm âm nhạc trong suốt cuộc đời mình. Ông dùng nhiều so sánh với âm nhạc trong các bài viết của mình. Ông còn là người bạn luôn ủng hộ nhà soạn nhạc Arnold Schoenberg, tác giả các bản nhạc phi giai điệu mới lạ với tai người nghe chẳng kém gì các bức tranh của Kandinsky mới lạ với mắt người xem. Âm nhạc và kiến trúc vẫn luôn được coi là các hình thức nghệ thuật trừu tượng đích thực, trong khi hội họa, điêu khắc và thi ca thì lúc nào cũng bị coi là có bản chất mô tả nhiều hơn – gắn liền hơn với các trải nghiệm về ngoại vật và sự kiện cụ thể. Cũng không có gì khó hiểu. Kiến trúc về cốt lõi là việc tạo dựng không gian theo các mục tiêu chức năng và thẩm mỹ, và kiến trúc sư tha hồ áp dụng trí tưởng tượng của mình mà không cần có ý thức nương theo hoặc được kích thích bởi thiên nhiên. Thiên nhiên không cung cấp nhiều ví dụ về những cấu trúc không gian có sẵn mà con người có thể cư trú và gọi là “nhà thờ”, “nhà ở” hoặc “tòa án”. Bởi lẽ những mục tiêu kiểu ấy đại diện cho các khái niệm trừu tượng của người về không gian chứ không phải những khái niệm tự nhiên nhìn thấy được. Tương tự thế, soạn nhạc không phải là nghệ thuật tái tạo những âm thanh đã nghe thấy được trong thế giới. Âm thanh của sông suối, sóng biển, gió thổi và chim kêu bản thân chúng không tạo nên hình thức âm nhạc của một bản giao hưởng hoặc sonata. Cơ sở toán học của âm vực trong cả thang âm tám-cung và mười hai-cung là một sáng tạo trí tuệ của tâm trí người chứ không phải một hệ thống để ghi âm các cảm xúc mà tai nghe thấy từ thế giới bên ngoài. Cả cái yếu tố cơ bản trong âm nhạc mà ta gọi là nhịp điệu cũng có cơ sở toán học, và cả động lực âm nhạc cũng vậy. Toàn bộ cấu trúc âm nhạc nảy sinh từ các chức năng sáng tạo của con người, không phải từ khả năng mô phỏng. Có rất ít thứ trong thiên nhiên, có lẽ chỉ ngoại trừ sự im lặng huyền diệu mà đôi khi chúng ta “nghe thấy”, tạo hứng khởi cho các hình thức âm nhạc của một Beethoven hoặc một Gershwin. Do vậy âm nhạc là trừu tượng nhất trong tất cả các nghệ thuật, thậm chí về thời gian và không gian nó cũng đặc biệt phù du, vì khi âm thanh của nó đã chấm dứt, mọi thứ cụ thể còn lại chỉ là bản nhạc chép trên giấy.

Tôi nghĩ rất hiếm khi có ai – thậm chí cả người không biết gì

về âm nhạc – đặt câu hỏi một bản nhạc có là đại diện cho cái gì hay không. Nhưng một bức tranh hoặc bức tượng thì luôn bị hỏi như vậy. Chúng ta ít có khả năng chấp nhận một cấu hình thị giác hoàn toàn trừu tượng hơn là một cấu hình âm thanh. Có phải đó là do thị giác là phương tiện chủ đạo để ta nhận biết ngoại giới? Chúng ta hoàn toàn dựa vào thị giác để nhận biết các bề mặt vật chất và không gian chung quanh chúng, và như ta đã thấy, một tác phẩm nghệ thuật cũng chỉ tồn tại nhờ có sự nhận biết ấy. Cho nên nhận biết một tác phẩm nghệ thuật luôn khiến chúng ta chờ đợi một nhận biết về thế giới ngoại vật. Âm nhạc không bị những liên hệ nhận thức như thế, vì cái hình-âm thanh của thế giới không đi vào âm nhạc một cách tất yếu như cái hình-nhìn thấy của thế giới vẫn đi vào nghệ thuật.

Nghệ thuật trừu tượng của Kandinsky và những người khác đã cắt đứt khuynh hướng tự nhiên chờ đợi những liên hệ nhận ra được giữa hình và không gian của tác phẩm với hình và không gian của thế giới tự nhiên. Quả thật là người ta vẫn khuyên nên nhìn tranh của Kandinsky như một thứ “âm nhạc thị giác”, nếu có thể có được mối liên hệ tinh thần như vậy. Bởi khi nghe nhạc thì bản thân cái cấu trúc âm thanh hoàn toàn trừu tượng ấy, không dính gì đến việc nhớ lại các âm thanh trong tự nhiên, là cái khiến chúng ta xúc động. Vậy thì chúng ta cũng có thể ly dị mọi ký ức về ngoại vật khi ngắm nhìn các tác phẩm nghệ thuật tạo hình; và lúc đó ta sẽ có thể dễ dàng thấy xúc động bởi cái cấu trúc về hình và không gian như một ngôn ngữ tạo hình trừu tượng.

ĐI TỚI TRỪU TƯỢNG HOÀN TOÀN

Mặc dù tôi đã lấy Wassily Kandinsky làm ví dụ về lối đi tới trừu tượng từ đầu thế kỷ 20, nhiều cá nhân khác cũng đã tiên phong việc này, mỗi người một lối đi riêng. Ta đã thấy Turner vẽ những tranh hầu như trừu tượng hoàn toàn ngay từ năm 1840, và sang năm 1900 thì tranh phong cảnh của Paul Cézanne cũng ngày càng trừu tượng, có số phận tác động đến Picasso và Braque để tranh Lập thể cũng trở thành trừu tượng vào năm 1912. Rồi có Kazimir Malevich với thương hiệu phi vật thể riêng mà ông gọi là *Thượng tôn chủ nghĩa – Suprematism*, với ý cảm giác là ngôi thượng đỉnh trên mọi trải nghiệm vật chất hoặc

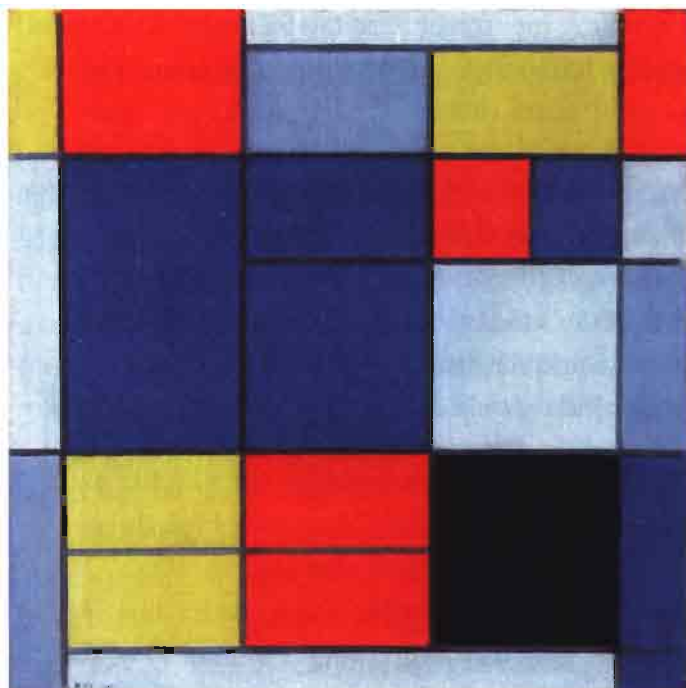
vật thể (xem Chương V). Có anh em Naum Gabo và Antoine Pevsner với ý thức hệ Cấu trúc luận sản sinh ra những tác phẩm điêu khắc trừu tượng hoàn toàn đầu tiên của thế kỷ 20 (xem Chương 8). Và còn có Piet Mondrian. Nếu coi Kandinsky là người mở đầu của phái Biểu hiện Trừu tượng, thì phải coi Mondrian là nhà tiên phong đối nghịch khởi xướng phong cách hội họa trừu tượng không dính gì đến việc tìm kiếm tương đương tạo hình của cảm xúc, mà là tìm đến những quy luật phổ quát nền tảng của logic toán học. Herbert Read đã mô tả hai cực đoan trừu tượng này như sau:

Bản thân Kandinsky, ít nhất là trong lý thuyết, vẫn luôn chung thủy với cái mà ông gọi là “nguyên lý cần thiết nội tâm”. Nhưng phần lớn trên cơ sở thực hành của Kandinsky mà các nghệ sỹ khác tiến đến cái có thể được gọi là “nguyên lý cần thiết ngoại giới”. Toàn bộ mục đích của nguyên lý thứ hai này là vượt thoát khỏi những cần thiết bên trong cuộc hiện sinh cá thể của chúng ta để tạo ra một nghệ thuật thuần khiết, không dính gì đến bi kịch nhân sinh, cá thể cũng như hoàn vũ...

Nhà họa sỹ đã phát triển khái niệm trừu tượng khách quan lên đến cực đoan logic là Mondrian.³

Vậy là bản thân tranh trừu tượng cũng có hai dạng khác nhau. Một là dạng tạo hình tự do tha hồ bay nhảy như ở Hình 11-2, mà như lời Kandinsky, nảy sinh trực tiếp từ các cảm giác của người vẽ; và hai là dạng hình ảnh đại diện cho một nghệ thuật thuần túy, nghệ thuật của những cái tuyệt đối, nhất thiết phải vô nhân xưng và được kiến tạo theo những quy luật của lý trí, logic và toán học, như bức *Bố cục C* (Hình 11-4) của Mondrian. Nhưng dù có tất cả những tỷ lệ và hài hòa ngang dọc được tính toán rất kỹ lưỡng, bức tranh của Mondrian vẫn không bị kỳ hà cứng nhắc. Có một sự đúng đắn hoặc tất yếu toát ra từ cách bố cục

³ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Cổ động lịch sử mỹ thuật hiện đại), trang 195.



Hình 11-4 Piet Mondrian (1872 – 1944)
Composition C (Bố cục C), 1920, Sơn dầu. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại New York

rất tinh tế những dạng khác nhau của hình vuông vào trong một khung vuông như thế kia, khiến nó tạo thành một sự thật, khiến ta thấy nó chỉ có thể là như thế, một sự thật có tính chân lý. Trong một tác phẩm như vậy, mọi đối nghịch và căng thẳng đều hài hòa với nhau trong một quy hoạch tạo hình có trật tự khiến nó thỏa mãn được một trong những mơ ước nhân sinh lớn lao nhất – trực cảm về một nguyên lý nhất quán, có mục đích và năng động vẫn gắn kết và thống nhất mọi chia rẽ và khác biệt bề ngoài của cõi người.

Nếu gọi những bố cục tự do của Kandinsky là Biểu hiện Trừu tượng, thì những bố cục được kiến tạo của Mondrian nên được gọi là gì? Liệu hai từ “trừu tượng khách quan” của Herbert Read có truyền đạt hết được phong vị của một bức Mondrian chẳng? Tôi nghĩ là không. Nhưng những từ như khách quan hoặc chủ quan cũng phải được định nghĩa lại khi dùng để mô tả những tác phẩm hoàn toàn trừu tượng. Ta đã thấy ở Chương V rằng Mondrian đã tự coi mình là một nhà logic học có tính toán, nhưng ông lại cũng nói về sức mạnh khai

sáng của trực giác tạo dựng một trí tuệ sáng tạo biết cảm và biết nghĩ. Kết quả của trải nghiệm tưởng tượng như thế với Mondrian là khiến ông nhận ra rằng:

... có những quy luật bất di bất dịch điều khiển và dẫn đến việc sử dụng các yếu tố kiến tạo, bố cục và những mối quan hệ căn cốt giữa chúng với nhau. Những quy luật này có thể được coi là các luật phụ bổ sung cho quy luật cơ bản về tương đương vẫn tạo dựng thế cân bằng động và tiết lộ nội dung chân chính của hiện thực.⁴

Không biết Kandinsky sẽ phản ứng với tuyên bố này như thế nào, vì ông vẫn tự nhận là không bao giờ chịu “dùng một hình được tạo dựng bằng logic – không thuần túy từ cảm giác nội tâm...” Tất nhiên, cái ta thấy khi so sánh lời nói và tác phẩm của hai họa sỹ trừu tượng này là sự khác biệt giữa trí tưởng tượng lãng mạn và cổ điển. Mondrian tìm kiếm một ngôn ngữ tạo hình trừu tượng để tạo hình những thấu thị của trí tuệ trực giác – những thấu thị về các quy luật vĩnh cửu vẫn duy trì một thế cân bằng khả dĩ giữa các lực lượng đối nghịch. Khi làm vậy, ông nương theo truyền thống cổ điển vẫn áp đặt cuộc sống lên (hoặc chắt lọc sự sống từ) một trật tự hoặc thống nhất có tính giả thuyết. Chúng ta có thể nhận diện tác phẩm của ông là *Trừu tượng Cổ điển*. Còn tranh của Kandinsky, với những mảng chứng như bức *Bố cục Trừu tượng* (Hình 11-2) kia, thì hoàn toàn là *Trừu tượng Lãng mạn*. Nó là đà lực sống, và biết đến cái đà lực ấy một cách mạnh mẽ nhờ chất lượng của cảm giác đi kèm, hợp thành một nội dung thật sự của hiện thực đối với ông. Dạng khách quan đặc biệt có tính chiêm nghiệm cần thiết để bỏ qua các cảm giác và say đắm cá nhân đang đến được với những quy luật vô nhân xưng và hoàn vũ về bản chất trừu tượng của hiện thực kia là thú đáng ghét nhất đối với người có bản tính lãng mạn. Như Herbert Read đã nói: “Kandinsky, ít nhất về mặt lý thuyết, đã luôn chung

⁴ Piet Mondrian, *Plastic Art & Pure Plastic Art* (Nghệ thuật tạo hình & Nghệ thuật tạo hình thuần túy), trong *Documents of Modern Art* (New York: George Wittenborn).

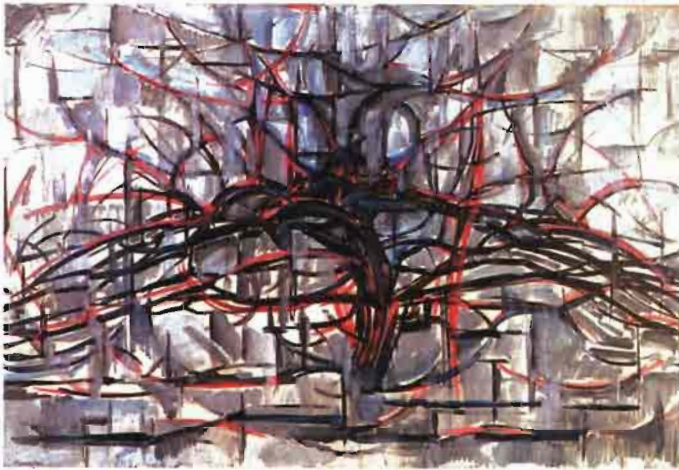
thủy với ... ‘nguyên lý cần thiết bên trong’...”⁵ Và từ những trang viết của Kandinsky, ta biết rằng nội dung và phong vị của cái “cần thiết bên trong” này của ông là rất cá nhân, căng thẳng và cơ bản là tâm linh. Vậy là nghệ thuật trừu tượng cũng có thể đi theo hai hướng đối nghịch. Bởi chúng ta thấy cái thuần khiết và những hài hòa năng động của các hình cổ điển cũng chứa đựng những hệ lụy tâm linh riêng của chúng trên cơ sở các hệ thống lý tưởng mà chúng tạo nên – những hệ thống siêu thắng khỏi cái cá thể. Và chúng ta cũng thấy cái đặc tính hăng say và cá thể vô chính phủ của các hình lãng mạn minh chứng cho một cuộc tranh đấu tâm linh cá nhân – một con đường đến với chân lý phải được tìm ra bằng cách thể hiện hết tấn kịch riêng tư của những thôi thúc cảm và biết của bản tâm.

Ta đã ghi chép quá trình Kandinsky gạt bỏ vật thể trong tranh nhờ một đối chất bất ngờ với một tác phẩm dựng nghiêng trong ráng chiều nhập nhoạng của ông. Tại thời điểm ấy, ông giao đãi với hình và màu như với âm nhạc, không bị ngăn trở hoặc phân tâm bởi những liên hệ đến một vật thể ngoại giới nào. Bản chất của phát ngộ trừu tượng này là lãng mạn, không hề cố tình và hoàn toàn ngẫu nhiên, mặc dù phải nói rằng những tranh phong cảnh của Kandinsky vẽ trước đó cũng đã theo hướng biểu hiện trừu tượng hoàn toàn. Mondrian đến với trừu tượng một cách cố tình và có hệ thống hơn. Lại một điều là các tác phẩm trước đó của ông cũng theo lối biểu hiện không kém gì Kandinsky, và chủ đề chính của ông cũng là kiến trúc và phong cảnh. Màu trong những bức tranh ấy cũng khơi gợi mạnh mẽ đủ mọi dạng tâm trạng, và nét vẽ thì rất tự do và đầy thi tứ. Tuy nhiên, vào khoảng năm 1909, ông bắt đầu thay đổi. Mondrian bắt đầu đơn giản hóa các hình trong thiên nhiên để diễn đạt những đặc tính cấu trúc cốt lõi của chúng. Có những tác phẩm trong thời kỳ này cho thấy Mondrian, khi tìm kiếm cái vô hình cơ bản chung của rất nhiều ngoại vật khác nhau, đã áp đặt các kiểu đơn giản hóa kỹ hà học lên các hình vẽ tả thực các loài bướm, hoa và cây cỏ. Nhưng dường như cây mới là thứ đặc biệt hấp dẫn ông; và khi nghiên cứu các hình cây ông vẽ trong hai ba năm liền trong thời kỳ ấy, ta có thể thấy rõ tuần tự quá trình rút tĩa tự nhiên

⁵ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*.



Hình 11-5
Piet Mondrian.
 (1872 – 1944),
Tree (Cây), 1909
 – 1910. **Chì than.**
 Bộ sưu tập Haags
 Gemeentemuseum,
 The Hague



Hình 11-6
Piet Mondrian.
 (1872 – 1944), *Tree*
 (Cây), 1911. **Sơn**
dầu. Bộ sưu tập
 Munson-Williams-
 Proctor Institute,
 Utica, New York



Hình 11-7
Piet Mondrian.
 (1872 – 1944),
The Gray Tree (Cây
 xám), 1911. **Sơn**
dầu. Bộ sưu tập
 S. B. Slipjer, Haags
 Gemeentemuseum,
 The Hague



Hình 11-8
Piet Mondrian. (1872
– 1944), *Trees in Bloom*
(Cây nở hoa), 1912.
Sơn dầu. Sưu tập tư
 nhân, New York



Hình 11-9
Piet Mondrian. (1872
– 1944), *Flowering*
***Apple Tree* (Cây táo**
ra hoa), 1912. Sơn
dầu. Bộ sưu tập Haags
 Gemeentemuseum,
 The Hague

thành trữu tượng của Mondrian. Tôi tin là năm bức tranh được dùng làm minh họa ở đây, từ Hình 11-5 đến Hình 11-9, tự chúng đã nói lên những điều chúng ta vừa đề cập đến.

Còn nhiều bức cây vẽ chì than và sơn dầu nữa trong thời kỳ này, nhưng tôi thấy 5 bức này là đủ ví dụ cho quá trình chung đi tới trữu tượng hoàn toàn. Từ bức *Cây táo ra hoa* năm 1912 đến bức *Bố cục C* năm 1920, ta thấy Mondrian đã rời bỏ hoàn toàn những gì còn nhắc nhở đến thiên nhiên để đến một thế giới trữu tượng kỷ hà học hoàn toàn. Kandinsky gạt bỏ vật thể nhờ thả cho mình tan

biến vào hình ảnh đang tự sinh khi đầu hàng cảm giác. Cái khách quan, dù là với ngoại giới hay với bản ngã, không thể dự phần vào một trải nghiệm như vậy. Mondrian thì lại gạt bỏ vật thể thông qua một chuỗi các bước phân tích để rút tĩa vật thể thành chỉ còn một vài nét cơ bản đại diện cho cái hình đơn giản nhất và cũng là thuần túy nhất của nó. Hành động này thực sự khách quan, cả với ngoại giới và bản ngã, bởi ta đã có một mục tiêu logic trong tâm trí và gắng hết sức để đạt được nó. Cho nên hoàn toàn hợp lý khi ta cũng có thể gọi các tác phẩm về sau của Mondrian là Trừu tượng Khách quan. Trước khi chia tay với năm bức tranh cây, ta hãy lưu ý rằng một khi người nghệ sỹ không còn coi các chi tiết về ngoài tự nhiên của cái cây là thiêng liêng nữa – như ở Hình 11-6 – họ tha hồ tập trung nhận thức và phân tích khoảng không gian mà nó nương náu. Quả thực, nếu muốn loại bỏ chi tiết vật lý không cốt lõi để biểu hiện những nhịp điệu và tỷ lệ chung của cái cây, dứt khoát là họ phải nhận thức được cái *hình của không gian* tạo bởi sự hiện diện của cái cây ấy. Bởi nếu không nhận thức được không-gian-cây thì cũng không thể nhận định được hướng vận động của một cành cây đơn lẻ từ đầu đến cuối hoặc nhìn ra cái mô hình tổng thể có nhịp điệu và tỷ lệ của bao nhiêu cành nhánh tạo nên toàn bộ cái cây. Khi Mondrian bắt đầu cho ta thấy cái hình của không-gian-cây như trong Hình 11-8, có một điều rất lạ là mặc dù các diện vật lý của cành cây đều đã được rút tĩa thành một trừu tượng tuyến tính, chúng ta vẫn nhận biết được “dáng cây” hoặc “chất cây” của tác phẩm. Đó là bằng chứng của một sự thật rằng trong nhận thức của chúng ta về thế giới, khả năng nhận ra cái hình và những hàm ý về vị trí của trường không gian cũng quan trọng hết như khả năng phân biệt các diện vật lý của vật thể – mặc dù chúng ta tập trung vào vật thể một cách có ý thức hơn. Và tôi dám nói rằng khi người nghệ sỹ ở thế kỷ 20 chuyển sự chú ý của họ sang việc định hình và tổ chức không gian như một yếu tố nghệ thuật tạo hình riêng biệt, thì các chi tiết vật lý của vật thể đã không còn thẩm quyền thu hút sự chú ý đã có truyền thống mạnh mẽ trong suốt 600 năm lịch sử nghệ thuật Tây phương nữa. Như trong bức *Cây táo ra hoa* chẳng hạn (Hình 11-9), đó không còn là hình ảnh của một cây táo nữa, mà là hình ảnh của không-gian-cây-táo. Theo ý tôi,

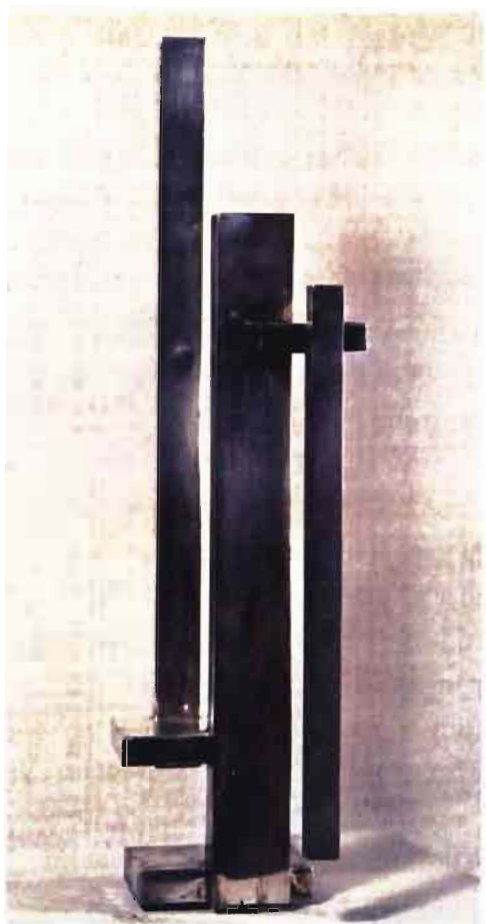
đây là bài học lớn phải học được từ Mondrian; rằng không gian, vốn trừu tượng và không là gì cả, có thể được sử dụng có mục đích như một yếu tố chính trong một tác phẩm đến mức khiến ta phải giao đãi với cái đẹp cân bằng và năng động trong tổ chức hai và ba chiều của nó.

Đã có nhiều người nói rằng kiến trúc là “âm nhạc cụ thể”. Câu nói này rất có ý nghĩa. Hãy nghĩ đến hình thức âm nhạc như một tuần tự âm thanh được tổ chức chung quanh những khoảng lặng. Những âm thanh ấy có cao độ từ cao đến thấp, có trường độ từ nhanh đến chậm, có cường độ từ mạnh đến nhẹ. Những khoảng lặng, hoặc khoảng không gian, cũng có trường độ từ ngắn đến dài giữa các âm. Các cấu hình có thể tạo dựng từ các yếu tố âm nhạc này dường như là vô tận. Thấy được quan hệ của âm nhạc với kiến trúc cũng không khó – nghĩ về kiến trúc như âm nhạc ở thể rắn – nếu ta so sánh các thành tố của kiến trúc với các thành tố của âm nhạc. Các bề mặt rắn đặc của một quần thể kiến trúc có thể gợi đến một âm thanh cao hoặc thấp, tùy theo nét nhấn theo chiều đứng hay chiều nằm ngang của chúng – cao hay thấp, chúng có thể được duy trì trong những quãng thời gian khác nhau cho đến khi bị ngắt quãng bởi không gian; và chúng có thể mạnh hoặc nhẹ về tác động tùy theo thể nhô ra hoặc thụt vào của chúng, phẩm chất bề mặt của chúng, và sức mạnh thô bạo hoặc mảnh mai dễ vỡ ở khối lượng của chúng. Tương tự thế, các khoảng lặng trong âm nhạc làm khúc chiết dòng âm thanh ra sao, thì yếu tố không gian trong kiến trúc cũng làm khúc chiết thể đàn trải của các bề mặt như vậy. Nhưng trong lúc âm nhạc có bản chất tuyến tính và tương đối hai chiều, thì kiến trúc có thể chất khối lượng và ba chiều. Không gian và im lặng là khắp nơi cùng chốn, nhưng để được biết đến, chúng phải được định hình, và những âm thanh định hình chúng trong âm nhạc thì đều nhanh chóng tàn lụi – cho nên không gian âm nhạc, như một trải nghiệm thính giác, thì không cụ thể theo nghĩa tồn tại lâu dài. Tuy nhiên, những bề mặt vật lý định hình không gian trong kiến trúc thì trường tồn nhờ phẩm chất vật liệu tự nhiên của chúng – cho nên không gian kiến trúc thì trường tồn. Liệu những thành tố vật thể của kiến trúc có thể được kiến tạo thành vô hạn các cấu hình như với các thành tố của âm nhạc hay không lại là vấn đề khác. Những hạn chế kỹ thuật và

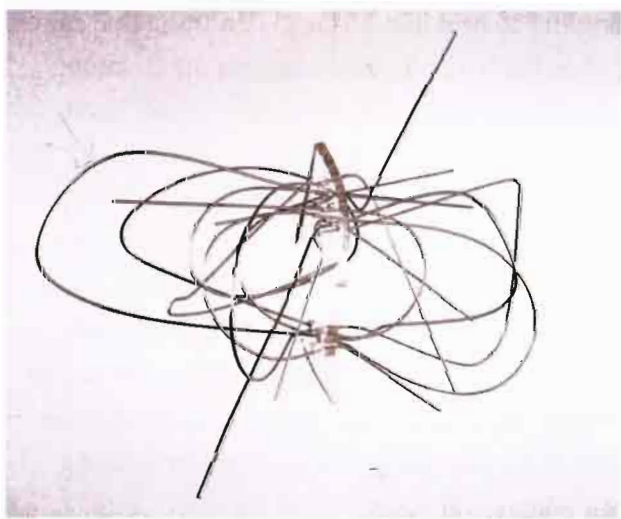
vật lý có vẻ chống lại khả năng này. Nhưng khái niệm về kiến trúc như “âm nhạc đóng băng” cho ta rất nhiều vấn đề đáng suy nghĩ.

Tôi nhắc đến kiến trúc và âm nhạc như thế là vì nó có thể giúp chúng ta nhận biết và thụ hưởng những khả năng trù tượng hoặc phi tả thực của hình và không gian trong các nghệ thuật tạo hình. Tôi nhắc đến nó cũng là để khép lại chương này với hai tác phẩm điêu khắc sẽ củng cố thêm cuộc bàn luận của chúng ta về trù tượng cổ điển của Mondrian và trù tượng lãng mạn của Kandinsky. Chúng cũng sẽ minh họa và khẳng định sự tương tự giữa âm nhạc và điêu khắc trù tượng. Ta đã thấy ở Chương VIII vai trò quan trọng của không gian trong lý thuyết và điêu khắc Cấu trúc. Những hiệu quả này đã lan rộng khắp lĩnh vực điêu khắc đương đại. Không gian đã trở thành một yếu tố được sử dụng một cách rõ ràng, và những kỹ thuật hàn, đánh bóng, phủ nhựa, khuôn nhựa và đúc kim loại đã giúp thực hiện việc này. Vì vậy mà điêu khắc đã ngày càng gần với kiến trúc, bởi cả hai đều có chức năng hàng đầu là tạo hình không gian bằng cách phân bố các bề mặt. Cuối cùng thì những khác biệt giữa kiến trúc và điêu khắc chỉ còn là vấn đề ý định, chức năng và quy mô. Ta có thể tưởng tượng một dạng không gian kiến trúc tạo bởi khuôn viên của không gian điêu khắc trong các Hình 11-10 và 11-11. Cho nên nếu đã có thể nói về kiến trúc như âm nhạc đóng băng, thì cũng có thể so sánh như vậy với điêu khắc có ý thức không gian đương đại.

Bức tượng *Điều khắc trong Không gian*: $y = ax^3 - bx^3$ của Georges Vantongerloo (Hình 11-10) là một tác phẩm trong đó các vùng không gian hình chữ nhật được điều chỉnh cẩn thận theo hai chủ đề: đứng là chính và ngang là phụ. Các tỷ lệ của những không gian điêu khắc này được kiểm soát chặt chẽ. Nếu giả định rằng tác phẩm này là một đơn vị cơ bản để phát triển thêm ra không gian chung quanh, sẽ không thể nghĩ được hình của phần thêm ra ấy sẽ không theo tỷ lệ của những không gian đã có này. Nếu muốn giữ vẻ thẩm mỹ đã định hình này, thì phải giữ mọi quan hệ đồng nhất và tỷ lệ đã được thiết lập. Tỷ lệ tuyến tính giữa tất cả chiều đứng và chiều ngang đều xấp xỉ 8:2, và bất kỳ một khối không gian khép kín nào cũng sẽ phải theo cùng các tỷ lệ ấy. Nói cách khác, ta có thể xác định các quy luật cấu trúc đã tạo hình tác phẩm này – những quy luật được



Hình 11-10 Georges Vantongerloo (1886 – 1965). *Sculpture in Space*: $y = ax^3 - bx^3$ (Điêu khắc trong Không gian: $y = ax^3 - bx^3$). Bảo tàng Nghệ thuật Basel. Emanuel Hoffman-Stiftung



Hình 11-11 László Moholy-Nagy (1895 – 1946). *Plexiglass and Chromium Rod Sculpture* (Plexiglass và Chromium), 1946. Bảo tàng Solomon R. Guggenheim, New York

hiển lộ nhờ mối quan hệ năng động và tương đương có tính logic của các bộ phận với nhau đều không đổi và có thể nhìn thấy được.

Trái lại, tác phẩm *Plexiglass* và *Chromium* của László Moholy-Nagy thì hầu như có thể giải thích bằng bất kỳ tỷ lệ dài hoặc khối nào cũng được. Nó có những đối nghịch và căng thẳng không gian mà bức tượng của Vantongerloo không có. Hình như ta lại thấy hai thái độ cổ điển và lãng mạn ở hai tác phẩm này. Vantongerloo thì như Mondrian thời kỳ cuối trong không gian, còn Moholy-Nagy thì như Kandinsky thời kỳ đầu. Những gì ta đã bàn về Mondrian và Kandinsky hoàn toàn có thể áp dụng cho hai tác phẩm điêu khắc không gian này.

Còn so sánh với âm nhạc thì sao? Lúc bàn về bức tượng Hy Lạp Aphrodite và bức tượng nhỏ Ai Cập tiền sử ở Chương II, tôi có nói Aphrodite có thể ví như một bản nhạc phức điệu của Bach còn bức tượng nhỏ thì như một đoạn bùng nổ trong nhạc của Wagner. Tôi thấy với hai bức tượng không gian này cũng vậy. Những tương phản tỷ lệ giữa hai chủ đề chính và phụ được duy trì xuyên suốt trong bức của Vantongerloo thì gần với cấu trúc nhạc của Bach hơn là của Wagner. Trong bản nhạc phức điệu của Bach, ta trải nghiệm một tổ chức đối âm của cả chủ đề lẫn biến tấu trong đó, mặc dù rõ ràng có một mô típ chính, thế cân bằng cổ điển luôn được duy trì. Trải nghiệm này rất gần với những gì ta thấy ở bức tượng của Vantongerloo. Nhưng với bức của Moholy-Nagy thì ta không thể có một liên tưởng gì đến trạng thái cân bằng cổ điển như trong nhạc Bach. Ở bức này, dòng âm thanh không gian xoáy từ cao trào xuống thành một thẳm thì có âm tiết mà không hề có đối âm của một chủ đề phụ nào để tạo thế cân bằng. Thực ra, chủ đề chính được tạo hình bằng những thanh crôm (chromium) dường như chả liên lạc gì với chủ đề phụ tạo hình bởi thủy tinh plexi (plexiglass). Cả vị trí và hình thức của chủ đề thứ hai này đều không thể biện hộ được bằng lý lẽ gì – nó là một kẻ đột nhập, một hình đường như thất cách, khiến cưỡng, không ăn nhập với chủ đề chính của tác phẩm. Do đó, tôi thấy tác phẩm này như một bùng nổ âm thanh của dàn nhạc mà hoàn toàn độc lập, không trước không sau, giống như những cơn si cuồng lãng mạn hoành tráng mà Wagner rất thích.

Kandinsky tuyên bố vật thể làm hỏng tranh ông. Đó là một tiên tri, vì kể từ đó nghệ thuật thế kỷ 20 đã trở thành hầu như chỉ là trừu tượng phi vật thể. Vì thế mà tất cả chúng ta đều phải học một ngôn ngữ thị giác và tạo hình mới; phải giao đãi với vẻ nhục cảm của đường nét, diện, không gian và màu như những trải nghiệm thị giác tự thân và phải nhin đặt câu hỏi “Cái gì thể?” Vật thể làm hại tranh của Kandinsky vì những vấn đề hình họa mô tả chúng đã ngăn trở dòng cảm xúc ngẫu hứng của ông, và vì sự hiện diện của vật thể ngăn cản ông khám phá cái hình trừu tượng thích hợp nhất để biểu hiện những cảm xúc ấy. Hình như tưởng tượng sáng tạo đã đi trọn một vòng – từ việc sống bằng những kích thích của ngoại giới, đến việc chế tạo những trừu tượng cổ điển hoặc lãng mạn của riêng mình.

Câu hỏi ở đây là: “Bây giờ thì đến gì nữa?”

XII

MỘT NGHỆ THUẬT CỦA NĂNG LỰC TIÊU CỰC: DADA VÀ “POP”

Đẹp là gì? Xấu là gì? Lớn lao, mạnh mẽ, yếu đuối... là gì?... “Tôi” là gì? Không biết! Không biết! Không biết!
Không biết là không biết!¹

Georges Ribemont-Dessaignes

Với câu trích dẫn trên, chúng ta bị xô thẳng vào những vấn đề của thế kỷ 20, nhưng không phải do tôi có ý định kết thúc câu chuyện ở đây. Ngay từ đầu tôi đã nói sách này sẽ không điếm lại lịch sử nghệ thuật theo tuyến tính thời gian, và chúng ta đã không làm như vậy. Chúng ta đã lang thang khá tự do, bàn luận so sánh các tác phẩm cùng thời với mình và từ những thời kỳ xa xưa, theo từng dạng khác nhau. Nhưng dù không theo dòng thời gian – mà có lẽ còn nhờ vậy – chúng ta đã có thể liên tục củng cố một mệnh đề cơ bản nhằm giải thích phần hoạt động của con người mà ta gọi là nghệ thuật. Đó là: việc làm ra hình ảnh là một hành động sáng tạo cần thiết và có mục đích. Dù có thể đã lạc đề đến mấy vì những thiên kiến cũng như cách thuyết phục của mình, tôi vẫn nghĩ câu chuyện của chúng ta đã nhất quán được rằng *nghệ thuật có tác dụng định hình tâm thức*, trước hết là cho từng người, và cuối cùng là cho tất cả chúng ta. Tôi có cảm giác rằng trong chương cuối này, ta cần phải luôn nhớ đến điều đó. Bởi giờ đây chúng ta sắp đối chất với một nghệ thuật có vẻ chối bỏ và xâm hại tính thiết yếu của nghệ thuật cũng như mục đích của cuộc nhân sinh – một nghệ thuật mà ngay ở thời của nó đã bị mô tả là phản nghệ thuật.

¹ Georges Lemaitre, *From Cubism to Surrealism in French Literature* (Từ Lập thể đến Siêu thực trong văn học Pháp) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947), trang 69.

MỘT ĐỨT GÂY TRONG NHIỀU TRUYỀN THỐNG

Cái nhân mác nổi tiếng “nghệ thuật hiện đại” đã không được dùng trong sách này để chỉ những hình ảnh nảy sinh từ một tâm thức thế kỷ 20. Tôi đã cố tình né tránh nó. Mà thực ra nó còn là phản đề của một mệnh đề quan trọng nữa của sách này; đó là có rất nhiều chủ đề tưởng tượng và cách xử lý tạo hình vẫn rộ lên trong suốt quá trình lịch sử nghệ thuật, và nhiều thứ mà ta gọi là hiện đại, nghĩa là mới, lại chả mới tí nào. (Trong Chương IV, tôi có nhắc đến một triển lãm gần đây ở London có tên gọi là “40 ngàn năm nghệ thuật hiện đại”.) Chúng ta đã không cần đến một cái tên bao trùm nào cho nghệ thuật thế kỷ 20 nói chung, vì chúng ta đã chọn ra những trào lưu cụ thể để bàn luận ở bên ngoài bối cảnh biên niên của chúng. Vì vậy mà chúng ta đã lúc nào cũng ra vào thế kỷ 20, bàn về “nghệ thuật hiện đại”. Biểu tượng, Lập thể, Siêu thực, Biểu hiện... đều là những phong cách của thế kỷ 20 mà bạn đọc đã làm quen trong sách này. Cho nên câu mở đầu chương này hình như không thích hợp, mà có khi còn sai lệch hẳn hoi. Nói câu trích dẫn ấy đã xô chúng ta “vào thẳng các vấn đề của thế kỷ 20” là có hàm ý rằng từ trước đến giờ ta vẫn chưa vào thế kỷ này bao giờ, và rằng con đường biên niên của chúng ta đến đây là chấm dứt. Tuy nhiên, cả hai hàm ý này đều không đúng. Vậy thì chắc hẳn phải có cái gì đó khá đặc biệt về cái mà tôi gọi là “một nghệ thuật của năng lực tiêu cực” – một cái gì đó khiến nó đặc biệt thành một nghệ thuật của thời chúng ta, và lại còn đủ độc đáo để chúng ta phải bàn riêng về nó. Đó chính là vấn đề về trào lưu Dada và phái sinh sau này của nó là nghệ thuật “Pop”. Bởi trong khi ta có thể lần ra con đường tiến hóa của nó, thậm chí tìm thấy cả những tiền thân của nó ở một số nền văn hóa nguyên thủy và ở những lớp bớp lập dị rải rác trong thế kỷ 18 và 19, nó lại gây ra một đút gậy tàn bạo trong nhiều truyền thống thẩm mỹ và nghi lễ của nghệ thuật.

Nhiệm vụ của những trang cuối cùng này là thử lý giải Dada như một nghệ thuật, bằng cách áp dụng những giá trị mà chúng ta đã quan tâm trong suốt từ đầu tới giờ. Mới nhìn thì việc này không dễ tí nào. Rất khó thấy tại sao cái *Đài phun nước* (Hình 12-1) của Marcel Duchamp, một cái bồn tiểu “có sẵn”, lại có thể bảo là đại diện cho việc



Hình 12-1 Marcel Duchamp (1887 – 1968), *Fountain* (Đài phun nước), 1917.
Galleria Schwarz, Milan

định hình tâm thức theo bất kỳ một nghĩa tích cực nào. Đặc biệt khó là bởi vì chúng ta luôn nói – như một lý giải cơ bản về nghệ thuật – rằng thông qua những thấu thị tưởng tượng sáng tạo của mình, người nghệ sỹ định hình được những phương diện sâu xa hơn, có ý nghĩa hơn, và tâm linh hơn trong cuộc đối chất của mình với cuộc sống. Vậy thì, một cái bồn tiểu, cuối cùng là thế nào... Duchamp trưng ra cái “có sẵn” này năm 1917, và từ đó chúng ta ngày càng quen với đủ loại quái dị nghệ thuật. Không lâu sau đó ta thấy những tấm ảnh của Man Ray, như tấm *Máy đánh nhịp với mảnh cắt chụp mắt*; những tác phẩm của Alberto Burri dùng toàn bao tải với giẻ rách; những tượng “rác” sắt vụn của César và Stankiewicz; những hình bằng bột biển của Jean Dubuffet; những cái hộp đựng những thứ bà rần chả biết có ý nghĩa gì của Joseph Cornell; những hộp xúp Campbell và hộp Brillo sản xuất hàng loạt của Andy Warhol; rồi những mô hình bánh kẹp thịt sơn vẽ khổng lồ của Claes Oldenburg. Đó mới chỉ là vài thứ đồ nghệ thuật kì dị bất thường đã thành thời thượng của các phòng tranh và các nhà sưu tập trong nửa thế kỷ vừa qua.

Những phát minh sáng tạo của hội họa Lập thể, Vị lai và buổi đầu Siêu thực (Hội họa Siêu hình của de Chirico) đều là ở thập niên đầu tiên của thế kỷ 20; những đột phá điêu khắc và hội họa của chúng

đều rõ ràng tích cực. Tôi đã giới thiệu những trào lưu này sớm với hàm ý rằng lúc bước dần vào thế kỷ 20 – cứ cho là từ 1890 đến 1905 – là thời gian chín muồi cho một tinh thần sáng tạo nghệ thuật mới. Đó là lúc 600 năm đã qua kể từ những thành tựu của Giotto ở Nhà nguyện Scrovegni tại Padua (khoảng 1303) – 600 năm theo đuổi các phương diện của hiện thực thị giác, cái mà nhiều tác giả vẫn gọi là “cái thật của vẻ bên ngoài”. Nó liên quan đến mọi vấn đề tả thực không gian, khối và trọng lượng của vật thể và chuyển động trong không gian. Chúng là những vấn đề liên quan đến nhận thức của chúng ta về thế giới tự nhiên. Năm 1874, với cuộc triển lãm đầu tiên của các họa sỹ Ấn tượng tại Paris, việc diễn dịch trải nghiệm thị giác lên mặt phẳng hai chiều bằng sơn màu có vẻ đã qua được phòng tuyến cuối cùng. Ấy là nói về diễn dịch những cảm xúc về ánh sáng và không khí. Có điều vừa hay vừa quan trọng là cả hai người đã bắc cầu để nghệ thuật cũ bước sang những gì sẽ tới – Paul Cézanne và Vincent van Gogh – đều đã tham gia hội họa Ấn tượng để rồi lại không chịu bị nó cương tỏa. Khi các vấn đề tả thực thị giác có vẻ đã được giải quyết, hai nhà họa sỹ này quay về với tâm thức; Cézanne thì thiết lập trật tự cho cảm xúc của mình và hài hòa chúng với cảm giác và tâm trạng, còn van Gogh thì hiến mình cho việc diễn đạt những cảm giác mê đắm của mình với sự sống. Với tấm gương cảm hứng của hai con người này, tinh thần sáng tạo của thế kỷ mới không thể hướng về quá khứ được nữa. Đến 1906, Picasso, Braque và Kandinsky đã đang dần thân tìm kiếm một sự thật thị giác mới, phụ thuộc hoàn toàn vào khả năng trực giác của người nghệ sỹ để sáng tạo những quan hệ tạo hình của Hình và Không gian mà không cần phải trở lại với vẻ bên ngoài của thế giới nữa. Như ta đã thấy, Picasso và Braque đã sáng chế ra Lập thể, còn Kandinsky thì phát minh ra Biểu hiện Trừu tượng. Với sự xuất hiện của họ, những gắn kết bền chắc cuối cùng với quá khứ đã bị bẻ gãy.

Tôi không định điểm lại lịch sử nghệ thuật thế kỷ 20, mà chỉ đưa ra vấn đề *tự do* nghệ thuật của thế kỷ này, và nói vừa đủ thôi – hoặc chưa đủ - về sự tiến hóa của tinh thần tự do ấy để chúng ta có thể tập trung vào hiện tượng Dada, một nghệ thuật đại diện cho tự do tối hậu.

Khi nghiên cứu vấn đề này, có thể thấy rõ là sau khi hội họa Ấn tượng đã có địa vị vững chắc, các nghệ sỹ hướng tới tương lai của thế kỷ 20 đều tìm kiếm ba thứ tự do, hoặc ba giải thoát. Thứ nhất là thoát khỏi tay nghề truyền thống trong việc sử dụng chất liệu, nhất là sơn dầu; thứ hai là thoát khỏi sự thống trị của nội dung chủ đề vẫn lệ thuộc vào vẻ ngoài tự nhiên của vật thể; và ba là thoát khỏi những ý tưởng truyền thống về hình thức và chức năng của nghệ thuật. Ba tìm kiếm này không chỉ thể hiện ở các tác phẩm, mà còn bộc lộ trong những tuyên ngôn, bài viết và tuyên bố đi kèm với tác phẩm. Mọi thứ đều làm chứng cho những hướng tìm kiếm mới của tâm thức sáng tạo Âu châu trong thời gian này. Trong câu chuyện của mình về nghệ thuật “assemblage” – một nghệ thuật tập hợp và gán ghép các mẫu vụn của những vật dụng hằng ngày như tấm vé đi xem hát, gương vỡ, túi vải, hoặc các vật “tìm thấy” khác, thành tranh hoặc thành tượng – William Seitz² đã sưu tầm một số lượng bằng chứng rất ấn tượng của bước thay đổi này trong thái độ trực giác của nghệ sỹ đối với sáng tạo nghệ thuật. Tôi sẽ mượn của ông ở đây để cho thấy những nhà tiên phong của “nghệ thuật hiện đại” đang nghĩ gì, và đã dọn đường cho thái độ vô chính phủ của Dada ra sao.

Guillaume Apollinaire là người đầu tiên trong số các nhân vật của thế kỷ 20 – Marcel Duchamp và André Breton là hai người khác – đã tích lũy các ý tưởng tiên phong... Ông đã bảo vệ tranh cắt dán và gán ghép trong cuốn *The Cubist Painters* xuất bản năm 1913 với những lời dũng cảm vượt xa cả tranh lập thể cùng năm ấy: “Ta có thể vẽ với bất kỳ vật liệu gì ta thích, với ống nước, với tem bưu điện, bưu thiếp và các lá bài, các chân nến, các mẫu vải dầu, cổ áo, giấy sơn màu, giấy báo.”³

² William C. Seitz (1914 – 1974): nhà nghiên cứu nghệ thuật người Mỹ, cổ xúy mạnh mẽ nghệ thuật trừu tượng và Pop. (ND)

³ W. C. Seitz, *The Art of Assemblage* (Nghệ thuật gán ghép) (New York: The Museum of Modern Art, 1961), trang 14.

Tuyên bố này tiết lộ một yếu tố mạnh mẽ của Dada là kiểu gây choáng bằng những thứ vô lý, như vẽ bằng các chân nến chẳng hạn, đúng là báng bổ lý lẽ. Nhưng chính là nhờ những đề xuất cực đoan kiểu này mà Apollinaire làm rõ quan điểm của mình. Dù có coi đây chỉ là một cử chỉ hùng biện thuần túy, nó vẫn cứ cho thấy một phát ngôn nhân có tầm tiếng như Apollinaire có thể quá đáng đến đâu khi cổ vũ cho quyền muốn làm gì thì làm của người nghệ sỹ, và thích làm như thế nào cũng được. Ta hãy tiếp tục xem bằng chứng của ông Seitz:

Picasso, Braque và Gris, tất cả đều cho thấy, vào lúc này lúc khác, là họ rất ghét vẻ bóng bẩy của sơn dầu.

Vì những tác phẩm có vẻ hiện thực của Gris hình thành theo suy diễn, từ những hình kỷ hà được sắp xếp với nhau; vì nghệ thuật của ông có tự thức về triết học, và vì ông giải thích được phương pháp của mình, nên lối cắt dán của ông ít có vấn đề hơn so với của Picasso và Braque. Với ông, theo lời Kahnweiler, đó chỉ là một phương tiện để có được những chi tiết thực sự, để thủ tiêu “trò dụng bút và để thay thế mặt tranh vẽ bằng tay bằng các ‘đồ có sẵn’”.

Cũng theo lời Kahnweiler, Picasso ao ước “lật tẩy cái ý tưởng ‘cao quý’ về các phương tiện nghệ thuật để bộc lộ tính ưu việt của cá tính người sáng tạo trong tranh của mình, vừa lãng mạn vừa tự trào.”⁴

Bước “giải thoát” quan trọng đầu tiên là của Lập thể; như ta đã thấy, nó không chỉ là giải thoát khỏi nhận thức tự nhiên, mà còn giải thoát tâm lý để người nghệ sỹ lỏng cương thả cho trực giác dự phần sáng tạo. Tuy nhiên, Lập thể vẫn còn dựa vào những kỹ thuật vẽ nét vẽ màu bình thường. Nhưng cũng chỉ ít lâu sau, những phương pháp đã thành phép tắc ấy cũng bắt đầu bị những khả năng mới thâm nhập trà trộn. Năm 1912, Picasso đưa một miếng vải dầu vào một bức lập thể

⁴ Sách đã dẫn, trang 22, 23, 25 (dẫn lại sách của Kahnweiler, *Juan Gris: cuộc đời và tác phẩm*; New York: Valentin, 1947).

để mô phỏng một cái mặt ghế mây; còn để làm khung thì ông lấy dây thùng buộc quanh mép tranh. Bức tranh nhỏ hình ô van này có tên là *Tĩnh vật với ghế mây*.⁵ Sau đó, tranh gán ghép và cắt dán lần lượt ra đời. Juan Gris thì đã gặp gỡ Picasso và Braque ngay từ 1908, và ta đã nghe nhà buôn tranh Kahnweiler nói về tranh cắt dán của ông. Còn đây là lời của Gris:

Muốn biết tại sao tôi phải dán một mảnh gương vào đó ư? ...Thế này nhé, các bề mặt đều có thể tái tạo và các khối đều có thể diễn đạt được trong tranh, nhưng với mặt gương thì làm thế nào, vì nó thay đổi liên tục, thậm chí còn phản chiếu cả mặt người xem tranh? Vậy thì chỉ có thể dính một mảnh gương thật vào đó thôi.⁶

Đó là bản chất cách tân nghệ thuật trước khi nổ ra Thế chiến I năm 1914. Rõ ràng đó là một đứt gãy truyền thống khá lớn, nhưng ở thời điểm ấy ta có thể hiểu và hoan nghênh sự biến cải ấy.⁷ Nhưng còn cái *Đài phun nước* của Duchamp thì sao? Tôi sắp nói đến nó đây. Bởi mặc dù nó có vẻ hoàn toàn lạc lõng và báng bổ trong dòng chính của nghệ thuật – kể cả với nghệ thuật cắt dán và gán ghép – tôi nghĩ cần phải nói rằng nó dám tự nhận là một tác phẩm nghệ thuật là nhờ cái tinh thần tự do sáng tác đã được thiết lập từ trước 1914 và đang ngày càng hưng thịnh. Việc Duchamp dùng cái bồn tiểu “có sẵn” chỉ là bước nối tiếp của việc Picasso dùng mảnh vải dầu. Theo tôi, để bàn về Dada, trước hết ta phải hiểu được luồng gió cách tân đang khích lệ các nghệ thuật thị giác ở thời điểm ấy, bởi đó là bối cảnh thẩm mỹ của Dada. Giờ thì ta hãy xem qua những luồng gió khác – những bối cảnh tâm linh, đạo đức, xã hội và chính trị – đã nổi lên có lẽ là từ sau cuộc Cách

⁵ Still Life with Chair Caning. (ND)

⁶ Kahnweiler, *Juan Gris: His Life and Work* (Juan Gris: cuộc đời và tác phẩm), New York: Valentin, 1947.

⁷ Mà thực ra hình thức tranh cắt dán đã có trước thế kỷ 20 từ rất lâu. Những bức tranh từ thế kỷ 13 của các trường phái Pisan, Sienese và Umbrian cũng đã được dán gần các mảnh thủy tinh màu để mô phỏng đồ kim hoàn trang sức trên trang phục người mẫu. Thậm chí cả Botticelli cũng đã gắn cả một tấm huy chương thật (Medal of Cosimo the Elder) – vào bức *Chân dung một đàn ông* của ông, vẽ vào khoảng 1473 – 1474.

mạng Pháp, nhưng mãi đến những năm thảm họa ghê gớm nhất trong Thế chiến I mới tác động sâu rộng đến tâm thức của những người nhạy cảm và cả nghĩ của thế giới Tây phương.

Thế chiến I (1914 – 1918) đã chấm dứt, ít nhất là về mặt địa lý, cuộc giao phối lai tạo đang diễn ra giữa các phong cách nghệ thuật Vĩ lai ở Milan, Lập thể ở Paris, và Biểu hiện ở Munich. Nhưng hơn nữa, nó phải chịu trách nhiệm về sự kết tinh của một thái độ sống mà tôi tin rằng vẫn còn cho đến tận bây giờ. Như Albert Camus, Samuel Beckett và nhiều người khác đã diễn đạt nó, chúng ta phải đối mặt với khả năng vô nghĩa của cuộc nhân sinh. Những bằng chứng lịch sử, nhất là trong nửa thế kỷ vừa qua,⁸ đều cho thấy rằng con người *không* phải là một sinh linh có đạo đức đang thực hiện một mục đích thiêng liêng hoặc thậm chí tự nhiên nào đó. Giáo hội Thiên Chúa đã mất dần chỗ đứng kể từ thế kỷ 17, khi thời đại của lý trí ra đời với lý thuyết về vũ trụ của Newton. Nhiều đảo lộn khác tiếp tục diễn ra trong thế kỷ 19. Cách mạng xã hội, cách mạng công nghiệp, và cách mạng kinh tế... tất cả đều cùng nhau phá hoại tín ngưỡng thông thường và khiến cho con người tin rằng mình mới là nhân vật chính. Đó cũng là thời đại khoa học đầu tiên mà chúng ta biết, làm trỗi dậy một niềm tin lạc quan vào quyền năng tối hậu của khoa học sẽ chinh phục mọi vấn đề nhân sinh – một niềm tin đã và đang teo tóp dần kể từ Thế chiến I. Thế kỷ 19 cũng sản sinh ra Charles Darwin với thuyết tiến hóa và chọn lọc tự nhiên. Chúng ta khó lòng biết hết được tác động của trái bom này về mọi mặt triết học, tâm linh và đạo đức ở thời đó, chỉ biết rằng nó đã tàn phá ghê gớm. Và rồi đến Sigmund Freud, người đã không ngần ngại rọi đèn pha sân khấu vào chúng ta, bóc trần những phương diện kém cao thượng nhưng tự nhiên hơn trong bản chất chúng ta để tất cả đều thấy và suy nghĩ về chúng. Cuộc đánh giá lại con người vẫn đang tiếp tục kể từ đó, và những trải nghiệm của chúng ta trong hai cuộc đại chiến dường như chỉ khẳng định thêm nhiều lý thuyết của Freud liên quan đến mặt tăm tối của bản chất con người. Trong lúc các thuyết phân tâm của Freud đang làm mưa làm gió thì khoa học

⁸ Tác giả viết sách này năm 1972. (ND)

tự nhiên, hiện thân ở Albert Einstein, cũng đang chứng tỏ mọi tiên đoán của chúng ta về thế giới vật lý đều chẳng có gì chắc chắn tuyệt đối. Thuyết tương đối của ông trong năm 1905 làm rung động vị thế của khoa học thực chứng cũng hết như thuyết tiến hóa của Darwin trước đó đã làm lung lay vị thế của khoa học nhân văn thực chứng và lý tưởng. Và thậm chí nếu những hệ lụy triết học và đạo đức của việc phá vỡ nguyên tử do Rutherford thực hiện năm 1919 vẫn không được biết tới một cách đầy đủ, thì chúng ta vẫn có thể thấy đó là một sự kiện nữa có tính tổng kết cho cả một chuỗi các sự kiện đã tất yếu dẫn đến tâm lý nghi ngờ các giá trị và thái độ truyền thống.

“Cái gì đẹp? Cái gì xấu? Cái gì là lớn lao, mạnh mẽ, yếu đuối?... ‘Tôi’ là gì?” Georges Ribemont-Dessaignes đã hỏi như vậy. Và ông trả lời, “Không biết! Không biết! Không biết! Không biết là không biết!” Tôi cho rằng có lẽ một trăm năm trước ông, chẳng có ai đặt những câu hỏi thẳng thừng như thế, rồi trả lời cũng thẳng thừng như vậy.

Hầu hết các hệ thống triết học rồi cũng chỉ để tìm lời đáp khả dĩ cho một câu hỏi chính, rằng: “Những khái niệm gì về ‘hiện thực’ chúng ta đúc rút được từ tâm thức và cuộc sống?” Và tôi nghĩ một phương tiện để chúng ta phân biệt được các nền văn hóa và văn minh là nhận ra cái hiện thực cụ thể mà họ tìm thấy trong cuộc sống và định hình nó thông qua triết học, huyền thoại, nghi lễ, hoặc nghệ thuật. Lập luận của tôi, cũng chẳng có gì mới hoặc độc đáo, là thế kỷ 20 là một giai đoạn trôi nổi vô định trong việc sống một hiện thực, hoặc xác định một nguyên lý hiện thực hỗ trợ con người trong mọi bất an thể xác và tâm lý của nó. Chúng ta sống trong một thời kỳ quá độ, chịu đựng những đến rồi đi của mọi thứ ham mê và thời thượng trong triết lý và nghi thức sống trên cơ sở hàng ngày hoặc hàng năm là cùng. Việc của tôi ở đây không phải là tìm hiểu bản chất hoặc ý nghĩa của chủ nghĩa Hiện sinh thế kỷ 20 – một hệ thống triết học và thực chứng quan trọng của thời đại chúng ta – mà chỉ muốn nói rằng đó là một triết học dựa trên bản chất quá độ của chúng ta từ thế giới cũ Trung cổ-Phục hưng, với nền tảng triết học Cơ đốc và nhân bản của nó, sang bất kỳ cái gì đó

^o Georges Lemaitre, *From Cubism to Surrealism in French Literature* (Từ Lập thể đến Siêu thực trong văn học Pháp) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947), trang 69.

vẫn còn chưa tới. Chúng ta nhất thiết phải nghi ngờ con người và mục đích của nó, và có khuynh hướng sống cho qua ngày, chứ không thấy thời gian chảy theo hình gì, không thấy mình là một phần của một tiến trình có thể tin cậy được.

Thế chiến I xảy ra ở thời điểm và chuỗi sự kiện tôi vừa mô tả ngắn gọn bắt đầu có tác động mạnh mẽ vào tâm thức Âu châu. Do đó, nó đóng dấu đặc biệt hằn sâu vào tâm trí của nhiều nghệ sỹ và các nhà tư tưởng khác – những tâm trí có bản chất muốn sống và định hình hiện thực. Hơn nữa, đó là một cuộc chiến khác với bất kỳ một cuộc chiến nào đã có trước nó. Nó dùng đến hàng trăm nghìn đàn ông đóng quân ở các đồn trú cố định cực kỳ gian khổ bẩn thỉu, giết nhau vô tội vạ vì những mẩu lãnh thổ vụn vặt, trong một thế trận tương đối tĩnh tại. Đó là cuộc chiến bằng hầm hào quy mô lớn kéo dài 4 năm liên không thể tưởng tượng nổi. Cuộc chém giết lan tràn và dã man đâm máu đến mức không thể còn tin con người là một loài có lý trí, cảm xúc và nhạy cảm nữa. Con số 50.000 người chết chỉ trong một trận giao tranh ở Somme chỉ có thể chứng minh cho luận điểm của Hầu tước de Sade nổi danh rằng về tổng thể, con người có xu hướng ác hơn thiện, hư hơn ngoan, và ngu hơn khôn. Khi cuộc chiến tiếp diễn, sự bất tài và vô cảm của nhiều tướng lĩnh và chính trị gia đã góp phần làm mất lòng tin vào các nhà lãnh tụ, hủy hoại thái độ tôn trọng cũng như niềm tin truyền thống rằng những người cầm cân nảy mực trong xã hội đều giỏi giang thông thái hơn người dân thường ngoài phố. Những ai đã chứng kiến sự trỗi dậy của giai cấp trung lưu nắm giữ quyền lực kinh tế và chính trị trong thế kỷ 19 chắc hẳn đều thất vọng khi thấy giới lãnh đạo tư sản cũng vô cảm trước cái chết của dân chúng chẳng khác gì giới quý tộc cai trị bằng vương quyền tuyệt đối. Với những đau khổ của cuộc chiến tranh Pháp-Phổ năm 1870 vẫn còn rỉ máu trong ký ức, cuộc chém giết mới và lớn hơn này là một lời nhắc nhở cay đắng rằng con người có vẻ không có khả năng học hỏi từ lịch sử; rằng nó chẳng trưởng thành hơn một tí nào về mặt trí tuệ hoặc phẩm giá. Bất tài hơn năng lực, thực tế trước mắt hơn viễn ảnh lâu dài, lợi cá nhân hơn lý tưởng vị tha, ngu dốt hơn tri thức, và đần độn hơn thông minh... lại vẫn những chuyện như thế. Triết lý duy nhất còn lại dường như chỉ là triết lý thất vọng hoặc mai mĩa lánh đời và chỉ trích cay độc.

MỘT NGHỆ THUẬT CỦA NĂNG LỰC TIÊU CỰC

Tình trạng hỗn loạn tâm linh và đạo đức do Thế chiến I gây ra cũng khó lường xét, và chắc chắn là tâm thức Âu châu chưa thể lành lặn khi Thế chiến II nổ ra năm 1939. Tuy nhiên, trong năm 1915, thành phố Zürich trung lập đã cho một số nghệ sỹ đến nương náu, trong đó có Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball, Hans Richter và Richard Huelsenbeck. Họ tụ với nhau ở các quán cà phê và nảy ra ý tổ chức một kiểu quán nhậu hộp đêm giải trí quốc tế. Chương trình thì đa dạng, có hát những ca khúc Pháp và Hà Lan, chơi nhạc Nga và da đen, đọc thơ, và triển lãm nghệ thuật. Chuyện cái tên “Dada” được cả nhóm lựa chọn thế nào cũng nổi tiếng. Ca sỹ vẫn thỉnh thoảng diễn cho họ là một bà đầm le Roy nào đó – cái tên rõ ràng không thích hợp với những hoạt động phản thiết chế xã hội của nhóm – và khi tra một cuốn từ điển Đức-Pháp để tìm tên khác thích hợp hơn cho bà đầm hát, Hugo Ball thấy từ “Dada”. Nó được nhiệt liệt chấp nhận làm tên gọi chính thức của phong trào. Việc nó ngẫu nhiên được tìm thấy, và hai âm tiết lặp lại như “ngôn ngữ trẻ con” ấy đã khiến nó thành lựa chọn thích hợp nhất. Bởi đòi hỏi phải ngẫu nhiên sẽ trở thành đặc tính chủ yếu của phương pháp Dada, còn chất ngây dại và có phần khó hiểu của từ này lại khiến nó có đủ độ giấu nhai. Họ gọi những giải trí văn học, âm nhạc và nghệ thuật ấy của mình là Cabaret Voltaire, một chỉ dấu nữa về các ý định chỉ trích cay độc của mình. Các hoạt động của họ được thiết kế nhằm phá hoại những nền tảng truyền thống của văn hóa và trật tự xã hội bằng đủ mọi cách, và những bài giảng học thuật về Paul Klee được xen kẽ với các trò giải trí bí hiểm và thường là gây xáo trộn bẽ bối. Rất nhiều nghệ sỹ tiên phong (avant-garde) đã tham gia triển lãm ở phòng tranh Dada năm 1917: Arp, de Chirico, Max Ernst, Feininger, Kandinsky, Klee, Frans Marc, Kokoschka, Picasso và Modigliani. Các họa sỹ thuộc nhóm ở Zürich, điển hình nhất có lẽ là Arp, thì tự do vay mượn Lập thể và sử dụng các kỹ thuật gán ghép và cắt dán một cách rất phóng khoáng để làm các tác phẩm tùy hứng, trừu tượng và “vô nghĩa”. Huelsenbeck có xuất bản một cuốn lịch sử Dada tại

Hanover năm 1920, tiết lộ những tình cảm phản thể chế, phản truyền thống của phong trào này. Ông viết:

Nhóm Cabaret Voltaire gồm toàn những nghệ sỹ theo nghĩa họ đều nhạy bén với những khả năng nghệ thuật mới ra đời. Ball và tôi đã cực kỳ tích cực giúp truyền bá phong cách biểu hiện ở Đức; Ball là bạn thân với Kandinsky, đã cùng nhau tìm cách thành lập một nhà hát biểu hiện ở Munich. Arp ở Paris thì đã rất gần gũi với Picasso và Braque, hai thủ lĩnh Lập thể, và hoàn toàn tin tưởng là phải chống phá quan niệm tự nhiên chủ nghĩa ở mọi hình thức. Tristan Tzara, nhân vật quốc tế lãng mạn, với nhiệt thành tuyên truyền mà chúng tôi phải cảm ơn vì đã giúp Dada lớn mạnh rộng khắp, thì mang từ Rumani đến cho chúng tôi một năng lực văn học vô hạn. Trong thời kỳ ấy, khi chúng tôi nhảy múa, hát, đọc thơ suốt đêm này sang đêm khác tại Cabaret Voltaire, nghệ thuật trừu tượng đã là một vinh dự tuyệt đối của chúng tôi. Chủ nghĩa tự nhiên là một thâm nhập tâm lý của các chủ đề tư sản, kẻ tử thù của chúng tôi, mà đã bị thâm nhập tâm lý thì dù có kháng cự thế nào đi nữa cũng vẫn nhiễm đủ mọi quan niệm của đạo đức tư sản. Archipenko, mà chúng tôi vinh danh như một mẫu mực vô song trong lĩnh vực nghệ thuật tạo hình, vẫn luôn nói rằng nghệ thuật không thể theo tự nhiên chủ nghĩa hoặc lý tưởng chủ nghĩa, mà nó phải thật. Ý ông là bất kỳ một sao chép tự nhiên nào, dù được che đậy đến mấy, cũng là dối trá. Theo nghĩa này, Dada là để tạo một đà mới cho sự thật. Dada sẽ là một tụ điểm của các năng lượng trừu tượng, một bộ phóng lâu dài cho các trào lưu nghệ thuật quốc tế vĩ đại.¹⁰

¹⁰ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Cỗ động lịch sử mỹ thuật hiện đại), trang 116.

Nhưng Huelsenbeck rồi lại thất vọng. Sau những hoạt động ở New York, Paris, Berlin và Cologne, gây tranh cãi náo loạn và có ít nhất hai lần cảnh sát phải can thiệp, nhóm Dada cũng tan rã – tan rã vì mâu thuẫn nội bộ và chết vì chính giọng điệu hiếu chiến của mình, bởi lẽ lời kêu gọi tàn phá nào cũng chứa đựng mầm mống hủy diệt tự thân. Các nhà Siêu thực đã kế tục những đặc tính Dada, theo đuổi hiệu quả ngạc nhiên, phát hiện ngẫu nhiên, chủ đề ngây dại, và những liên hệ hình thức tự do phi lý; mà cái tinh thần nhạo báng của Dada thì vẫn tiếp tục sống. Ở thời chúng ta, khi ngờ vực và bất an vẫn tiếp tục ngự trị, các chiến thuật gây choáng của Dada lại xuất hiện. Những vật lạ lùng lại tiếp tục được trưng bày như nghệ thuật, và ý thức phải “khác” hoặc phải độc đáo dị thường đặc trưng của quang cảnh nghệ thuật từ sau Thế chiến II đến giờ chính là một yếu tố mạnh mẽ của Dada. Ở buổi ban đầu, Dada phản ánh một cuộc nổi loạn tri thức ra đời từ nỗi thống khổ của cuộc chém giết 1914 – 1918, và có thể thấy rằng sự ra đời của nghệ thuật Pop tại Hoa Kỳ trong thập niên 1960 cũng có ý thức nổi loạn tương tự. Nhưng ta sẽ bàn đến chuyện này sau.

Marcel Duchamp, định cư ở New York năm 1915, đã hy sinh đời nghệ sỹ (theo nghĩa thông thường) để dồn sức phá hủy các giá trị truyền thống của nghệ thuật bằng cách “hạ bệ” thẩm mỹ và khái niệm phát ngộ sáng tạo. Hơn ai hết, ông là nhân vật điển hình của triết lý tiêu cực và hủy hoại của Dada. Nhưng “đồ có sẵn” nổi tiếng của ông, mà cái bồn tiểu là một ví dụ, chỉ là những vật dụng được sản xuất hàng loạt được ông cố tình và hăng hái tâng lên thành tác phẩm nghệ thuật; và như mọi thứ quái lạ khác, chúng giật gân dư luận. Câu hỏi chính của chương này là tại sao một nghệ sỹ nghiêm túc trong thời chúng ta lại bỗng dưng quyết tâm chống lại mọi chân lý sâu sắc của nghệ thuật đến như vậy. Để có câu trả lời, chúng ta đã vừa xem xét giai đoạn lớn mạnh của tự do sáng tạo nghệ thuật và nhận định về bản chất của tâm lý nghệ sỹ khi phản ứng với giai đoạn ấy. Kết luận của chúng ta là khi đã mất niềm tin vào con người và các thiết chế của nó, và khi bản thân các sự kiện đã dẫn đến một thế giới trong đó mọi triết lý và xác tín thân thuộc bỗng thành lạc lõng, thì một cách để cảnh báo về sự hư nát của các giá trị là giễu nhại chính những giá trị ấy. Đó chính là cái Duchamp đã làm. Phương pháp tấn công của ông đã sản sinh ra cái

mà tôi gọi là “một nghệ thuật của năng lực tiêu cực”. Bởi khi đặt cái *Đài phun nước* như một tác phẩm điêu khắc bên cạnh một bức tượng như *Vệ nữ thành Knidos* (Hình 2-3) thì không phải chỉ là nghi ngờ về giá trị của nghệ thuật; mà nó khiến nghệ thuật thành vô nghĩa và do đó con người trong đời sống tưởng tượng của nó cũng vô nghĩa nốt. Đứng trước cái *Đài phun nước* ấy, ta rất dễ nghĩ đến khả năng này, và rất dễ bất an với ý nghĩ nó có thể như vậy thật. Cái trớ trêu của việc coi một cái bồn tiểu là nghệ thuật là không thể thoát được. Nghệ thuật trở thành một trò lừa bịp khổng lồ, một thiết bị rất hữu hiệu để lừa cho chúng ta phải tin rằng sáng tạo là dấu hiệu của thượng tôn đạo đức, trí tuệ và tâm linh con người! *Đài phun nước* khiến ta phải qua những giây phút khó chịu; nó khiến vô nghĩa thành nghệ thuật, và nghịch lý là ở chỗ nó bắt ta phải thành thực đặt câu hỏi về giá trị của nghệ thuật. Năng lực tiêu cực này là đặc tính Dada ở bất kỳ hình thức nghệ thuật nào. Ta có thể nói cuốn *Justine* tai tiếng của Hầu tước de Sade là một văn phẩm Dada, mặc dù nó được viết trước khi có nhóm Dada hàng trăm năm trời. Bởi những kiểu làm tình hiêm hoi không thể tin được mà de Sade mô tả trong sách ấy là hoàn toàn phi nhân tính và vô lý đến mức người đọc buộc phải tự chất vấn niềm tin của mình về cái thiện và cái ác. Tình trạng đạo đức giả và gian lận tri thức trong thời của de Sade đã tác động đến ông chẳng khác gì thế kỷ 20 đã tác động đến Duchamp.

Tất nhiên có nhiều cách để biện hộ cho *Đài phun nước* là nghệ thuật. Nhưng theo tôi, việc nhặt một món “đồ có sẵn” và thực hiện cú nhảy tưởng tượng để thấy ý nghĩa tiêu cực của nó là không đủ để biến bất kỳ vật gì thành nghệ thuật. Tôi vẫn đủ “cổ” để tin rằng người nghệ sỹ phải trực tiếp tạo hình hoặc biến hình vật thể. Tuy nhiên, ta phải công nhận rằng một khi đã được Duchamp chọn, ta buộc lòng phải nhìn cái vật thường dùng ấy với con mắt phê phán và thậm chí có thể còn thấy những mặt cong nét lượn và tỷ lệ của nó theo kiểu ngấm một bức tượng. Chắc hẳn là các nghệ sỹ Pop cũng đã phát hiện ra rằng có nhiều đồ vật thông thường chúng ta dùng hằng ngày cũng có hình thức hấp dẫn lạ lùng, dị ngoại, ghê tởm, dĩ thỏa hoặc kỳ dị. Khi những thứ ấy được dùng làm mẫu vẽ vào tranh hoặc làm thành mô hình, chúng trở thành siêu thực; bởi bản chất cái hình của chúng

là khi được tách biệt thành một hình ảnh, chúng lại không còn là những vật “phổ dụng”¹¹ trong môi trường của mình nữa. Vì vậy, các nghệ sỹ Pop, những người khai thác các khả năng hình thức của những vật phổ dụng như thế, vẫn còn chân trong chân ngoài với truyền thống, chừng nào họ vẫn còn tạo hình cho tác phẩm của mình. Cũng có những người khác gắn với triết lý “đồ làm sẵn” của Duchamp hơn, chỉ một là cứ trưng ra những đồ làm sẵn thật, hai là làm một bản sao chính xác tối đa của chúng. Tôi nghĩ cả hai nhóm đều thừa hưởng tinh thần Dada, nhưng chỉ những ai chọn những vật nôm na nhất để xúc phạm tối đa miễn cảm của chúng ta thì mới là những nhà Dadaist xuất sắc. Còn như Oldenburg nâng cái bánh kẹp lên mức nghệ thuật bằng cách làm một mô hình bằng nhựa, hay như Warhol in lưới các bản dập nhân hiệu hộp xúp Campbell, thì đó vẫn là cùng một khao khát kéo đồ nghệ thuật xuống khỏi ngai bệ truyền thống của nó, hết như Duchamp trưng bày cái bồn tiểu. Ngoài ra, cả ba hành vi ấy đều có cùng một giọng hài hước: chế giễu cả văn hóa và bản thân chúng ta. Bởi nếu cái bánh kẹp, hộp xúp và cái bồn tiểu đều được coi là nghệ thuật, là những đồ nghi lễ, những “thánh tích” của chúng ta – thì chắc chắn chúng ta không thể coi mình là có tâm linh hoặc sâu sắc gì nữa.

Tôi cho rằng ai cũng có thể thấy tình hình của chúng ta hiện nay cũng tương tự như tình hình Âu châu thời 1915. Nhưng sự thịnh hành của Pop cho thấy rằng những hy vọng lạc quan về một “thế giới dửng dưng cảm mới” rất mạnh mẽ sau Thế chiến II đã nhường chỗ cho một bất an và thất vọng mang tên “không biết, không biết...” Chúng ta vẫn trôi dạt trong sự vắng mặt tiếp tục của bất kỳ một niềm tin khả dĩ nào trong lúc xã hội chúng ta vật vã với lương tri của nó ngay trước mặt những bất công và tham nhũng nơi công quyền, những ván bài thực dụng của chính trị quyền lực quốc tế coi con người chỉ là quân tốt thí mạng, và những cách biệt kinh tế khủng khiếp giữa kẻ có người không trên khắp thế giới. Một hiện thực có nghĩa lý và mục đích vẫn còn lẫn tránh chúng ta, và chúng ta tin rằng mình có thể lấp đầy trống rỗng ấy bằng cách trông chờ ở tiến bộ công nghệ và trải nghiệm những tiêu

¹¹ Nguyên văn là “popular” – có nghĩa là phổ biến rộng rãi, được dùng rộng rãi, quen thuộc với quần chúng. Chữ Pop trong “Pop Art” là dạng viết tắt của từ này. (ND)

chuẩn vật chất mới trong cuộc sống. Hầm hiu thay, thật khó để có thể trải nghiệm, chứ chưa nói đến tin tưởng, cái ngôi vị chủ thể của một ý thức thì ca đích thực khi đối diện với một hoài nghi yếm thế tập thể chỉ biết tham thanh chuộng lạ – thích những xảy diễn ngay trước mắt – chứ không thích khai mở những giá trị lâu dài hơn. Chỉ còn một vài nghệ sỹ lớn ngày nay còn được Nàng Thơ viếng thăm và có khai thị riêng của mình. Và tôi tin rằng Pop, cũng như Dada, chỗ hay nhất là tiếng kêu của nó chống lại sự nông cạn của cuộc sống hiện đại, và chỗ dở nhất là nó nguy trang cho mọi tầm thường giả dối trong nghệ thuật. Việc Pop là nơi nương náu lý tưởng cho những nghệ sỹ giả hiệu thì tôi nghĩ ai cũng biết cả.

Đến đây thì cần phải nói rằng mối quan tâm đến những vật bình dị trong cuộc sống hằng ngày, những vật phổ dụng, bản thân nó không hề ngăn cản người nghệ sỹ phát huy trí tưởng tượng sáng tạo của mình – một cách có ý thức hoặc vô thức – mà chúng ta vẫn nhấn mạnh là sẽ làm nên những tác phẩm nghệ thuật mạnh mẽ. Ở Chương X, khi nói qua về Chardin, danh họa Pháp thế kỷ 18, tôi có viết rằng ông “đã tạo tác những hình ảnh trong đó các vật dụng gia đình bình thường nhất được vào tranh thật yêu thật quý. Những ca nước bằng thiếc, bình nước bằng sành, và những chiếc nồi đồng, tất cả đều thật duyên dáng trong tranh ông. Chúng có cái mà thi sỹ Robert Graves gọi là *báraka* – phẩm chất của phước lành”. Vì vậy mà không ai có thể nói những tranh vẽ các vật dụng hằng ngày của Chardin là Pop. Chỉ cần nhìn qua bức *Đồ làm bếp* (Hình 12-2) cũng đủ thấy rằng Chardin dùng những đồ phổ dụng ấy để chuyển tải cảm xúc và mẫn cảm con người. Như vậy, chúng biểu trưng cho cảm thức về sự duyên dáng trong cuộc sống và truyền đạt niềm vui nhục cảm cũng như thỏa mãn tâm linh của ông trong môi trường gia đình. Tôi không có ý khôi hài vớ vẩn khi so sánh tác phẩm này với *Hộp xúp Campbell* của Warhol (Hình 12-3), mà chỉ định minh họa những phương diện tiêu cực của nghệ thuật Pop thế kỷ 20. Chính vẻ trung tính của hình ảnh này không mang lại bất kỳ một ý nghĩa gì cho chính những hộp xúp ấy (dĩ nhiên chúng đều là để vứt đi) và cũng chả nói gì với ta về người làm ra nó. (Vô danh, bản thân nó, là một hình thức giễu nhại đặc biệt trơ tráo đã được Dada ươm trồng thời kỳ đầu.) Như mọi hình ảnh Dada-Pop,



Hình 12-2 Jean-Baptiste Chardin (1699 – 1779). *Kitchen Utensils* (Đồ làm bếp), sơn dầu. Bảo tàng Louvre, Paris

Hình 12-3 gợi lên một phản ứng, nếu nó gợi được, bằng phương tiện tiêu cực. Về trung tính tiêu cực của nó càng rõ rệt khi đặt cạnh bức của Chardin, và tôi chỉ có thể cảm thấy rằng tâm thức sáng tạo hiện đại thiếu vắng say đắm và hòa nhập một cách bệnh hoạn, còn giấu nhại với quỷ biện ở đây chỉ khiến những tuyên ngôn nghệ thuật của nó héo hắt thành một đờ đẫn vô vị.



Hình 12-3 Andy Warhol (1928 – 1987). *Campbell Soup Can* (Hộp xúp Campbell). Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York

Tôi đã chọn viết chương cuối này về Dada và Pop vì hai lý do. Thứ nhất, cả hai đều trái ngược hoàn toàn với quan điểm tâm lý và triết học mà tôi nhất quán trong suốt cuốn sách này – rằng nghệ thuật từ tế làm phong phú những phương diện và giá trị tích cực trong ý thức sống hoặc hiện hữu của chúng ta – và quan điểm này có thể dễ thấy hơn nếu được so sánh với cái trái ngược của nó. Và thứ hai, do nhìn đâu cũng thấy Pop như hiện nay, có thể nhiều người sẽ muốn biết nó có nghĩa gì đối với nghệ thuật và tâm thức sáng tạo. Viết với cả hai lý do như vậy cũng là cơ hội có thêm bối cảnh để giải thích quá trình giải phóng người nghệ sỹ thế kỷ 20 – hiểu được tại sao cái tự do họ đang vui hưởng trong nghệ thuật lại tiêu cực, vật vãnh, giả tạo, láu lỉnh hoặc trở trêu theo kiểu Pop hoặc các “trại sáng tác” như thế. Vì tôi đã cố cho thấy cái tinh thần tự do vô chính phủ này được hoài thai từ những thử nghiệm thẩm mỹ đầu thế kỷ 20; nên cũng cần phải nói rằng những vật vãnh và vô nghĩa của Dada và Pop, cũng như tất cả mọi hình ảnh, đều bắt rễ từ thái độ của con người đã sinh ra chúng. Tôi tin điều quan trọng là phải hiểu rằng những hiển lộ này của tâm thức thế kỷ 20 là kết quả của một chuỗi các sự kiện diễn ra từ rất lâu, cho đến tận hai cuộc đại chiến. Suốt từ đầu, sách này vẫn chỉ nhấn mạnh rằng mọi hình ảnh đều là hiện thân của những thái độ có ý thức và vô thức.

Để chấm dứt, tôi buộc phải kết luận rằng ai cũng sẽ đối chất với một tác phẩm nghệ thuật theo cách riêng của mình. Cái năng lực tiêu cực của *Hộp xúp Campbell* có thể củng cố niềm tin vào miễn cảm sáng tạo của một số người chẳng khác gì tranh của Chardin đối với những người khác. Với bản thân tôi, không có cách nào khác tốt hơn để tôi khẳng định lại niềm tin của mình vào bản chất tâm linh, hoặc cảm hứng, của nghệ thuật lớn lao bằng cách khép lại cuốn sách này với mấy lời của Robert Graves mà tôi đã từng dẫn ở Chương V:

“Đây là thời đại phê phán, không còn thi tứ,” người ta bảo tôi thế. “Bỏ cảm hứng đi. Thơ đương đại phải phản ánh tinh thần phân tích đang ngự trị.” Nhưng tôi vẫn đủ lạc hậu để đòi phải có cảm hứng, một khả năng cảm hứng bẩm sinh vẫn chưa tuyệt diệt, không tuân phục phân tích phê phán.

TRÒ CHUYỆN VỚI TÁC GIẢ

Ngày 1/6/2018, tôi viết bức thư đầu tiên cho Cù Collier – lúc này đã 95 tuổi – chuyển lời của các bạn Vương Tử Lâm, Phạm Long và Phạm Văn Thiều thăm hỏi cảm ơn Cù, báo tin cuốn *Hình, Không gian và Cách nhìn* được đón nhận rất nhiệt tình ở Việt Nam và xin được tham vấn Cù khi dịch cuốn sách này. Cù trả lời tôi bằng điện thoại, giọng nói như thanh niên, mở màn cho hơn hai tháng thư từ và điện thoại qua lại với Cù, khiến cho việc dịch trở thành một trải nghiệm rất đặc biệt. Được Cù đồng ý, tôi xin gom lại câu chuyện với Cù theo từng tiểu đề để bạn đọc tiện theo dõi.

Với bạn đọc Việt Nam

Trịnh Lữ (TL):

Thưa Cù, tôi dịch cuốn này là để cùng với cuốn *Hình, Không gian và Cách nhìn* của Cù sẽ thành một bộ sách về nghệ thuật tạo hình, giúp cho việc giảng dạy, học tập, phê bình, cũng như thưởng ngoạn và sưu tập mỹ thuật ở Việt Nam có một dẫn đạo theo những câu hỏi chính đáng về nghệ thuật tạo hình.

Graham Collier (GC):

Nếu anh thấy những câu hỏi và nỗ lực giải đáp trong sách của tôi là chính đáng ở Việt Nam, thì tôi tin rằng tâm thức của người Việt vẫn còn chưa bị xa lạ với hiện thực đến mức tự coi mình

chỉ là một ngẫu nhiên phi lý, hoặc chưa “tiến hóa” đến mức thấy mình là một đấng thượng tôn toàn năng; và nghệ thuật Việt Nam vẫn có cơ hội tránh thoát những năng lượng tiêu cực đã và đang chi phối nghệ thuật đương đại – ý tôi là ở phương Tây, và những nước vẫn coi phương Tây là mẫu mực.

TL: Vâng, tôi cũng hy vọng thế, vì bản thân cũng thấy vẫn còn nhiều người Việt Nam vẽ, làm tượng, làm kiến trúc, làm thơ... theo thôi thúc của một bản năng sinh dưỡng tâm linh. Vì vậy mà tôi quyết định dịch cuốn sách này của Cù, tin rằng hạt giống tư tưởng của nó sẽ gặp được lòng đất tốt ở Việt Nam.

GC: Để tôi nghĩ xem nào... Có lẽ tôi xin nói thế này với bạn đọc Việt Nam, mà tôi tin rằng đều là những người yêu nghệ thuật tạo hình và công việc của nghệ sỹ, rằng:

Thôi thúc sáng tạo hình ảnh thị giác – bằng bất kỳ vật liệu gì – những hình ảnh phản ánh tâm ý và cảm giác sâu sắc về những trải nghiệm ngũ quan và tâm lý của mình về cuộc sống... nhờ vậy mà cho chúng có Hình hài và được Trường tồn, là một trong những thành tựu lớn lao của tâm thức nhân loại. Công việc của người nghệ sỹ đã đánh bại dòng chảy không thương tiếc của thời gian, bảo tồn những trải nghiệm trọng đại mà thoáng qua của cuộc sống. Chúc các nghệ sỹ Việt Nam luôn nghe theo thôi thúc tự nhiên nhất của chính mình. Rất mong bản tiếng Việt này sẽ đóng góp nuôi dưỡng cảm hứng sáng tạo của các bạn.

Vài vấn đề dịch thuật

TL: Xin phép hỏi Cù về từ FORM. Tôi thấy trong cuốn *The Meaning of Art*, cụ Herbert Read có bàn đến khái niệm này trong triết học của Plato, với sự phân biệt giữa “relative and absolute form” để lý giải hai hình thức cơ bản của nghệ thuật tạo hình. Nhưng trong sách này, Cù không dùng từ FORM theo hướng ấy, phải không ạ?

GC: Anh hiểu đúng đấy. Tôi cũng nhiều lần có trao đổi với Herbert, học được ở nhau nhiều điều. Trong sách này, tôi bàn về FORM theo

nghĩa hẹp hơn, đơn giản hơn, chỉ như một thành tố của tác phẩm nghệ thuật tạo hình.

TL: Nghĩa là FORM là HÌNH THỨC chung của một tác phẩm, bao gồm cả hiện hữu vật chất và cái Hình tổng thể của nó. Còn SHAPE là chỉ cái hình của những phần riêng lẻ được bố cục thành FORM của tác phẩm?

GC: Đúng thế.

TL: Trong sách này Cụ trích dẫn nhiều từ cuốn *Concerning the Spiritual in Art* của Kandinsky. Cuốn này đã được dịch và xuất bản tại Việt Nam. Tôi hiểu SPIRITUAL là những gì thuộc về Spirit hoặc Soul, có liên quan cả đến Religion, chứ không phải chỉ đơn thuần là Spirit với ý Mental hoặc Mind, như trong nhị nguyên “Body and Mind”. Tôi hiểu như vậy có đúng không, thưa Cụ?

GC: Đúng. Khi dùng đến “spiritual” là có hàm nghĩa “soul” (linh hồn) và “religious” (tín ngưỡng) rồi.

Color: Màu (khái niệm chung)

Hue: Màu hoặc Sắc (cụ thể là màu gì, sắc gì)

Saturation: Sắc độ (cường độ màu/mật độ sắc tố của màu)

Value: Quang độ (độ sáng tối/đậm nhạt của màu/sắc, khi pha với trắng hoặc đen)

Tint: Độ nhuộm của màu, màu pha loãng

Sensation: Cảm xúc

Feeling: Cảm giác

Sentiment: Tình cảm

Psyche: Bản tâm

Self: Bản ngã

Mind: Tâm trí

Spiritual: Tâm linh

Hai nguyên tắc lý giải nghệ thuật tạo hình

TL: Trong phần Giới thiệu, Viện sỹ Hàn lâm Pháp René Huyghe có viết rằng tâm lý học nghệ thuật đã giúp tác giả “có thể đi từ nghệ thuật cổ đại đến nghệ thuật hiện đại một cách khách quan,

giải thích chúng với cùng những nguyên lý như nhau, và cho phép chúng hòa vào một liên tục sâu thẳm...” Theo chỗ tôi hiểu thì có hai nguyên lý như vậy:

1. Nguyên lý Tưởng tượng: hoặc Duy lý-Cổ điển, hoặc Trực giác-Lãng mạn.
2. Nguyên lý Chiếu hướng: Hướng ngoại hoặc Hướng nội – mối quan hệ như cầu bập bênh giữa tâm thức cá thể người nghệ sỹ và cảm xúc về ngoại giới của người đó.

Cách hiểu của tôi có đúng không, thưa Cụ?

GC: Đúng. Quả thực là hai nguyên tắc ấy có thể lý giải mọi hình thức nghệ thuật tạo hình từ xưa đến nay, và giúp ta nhận ra sự liên tục phi biên niên của nghệ thuật. Mọi phong cách và trường phái chỉ là hình thức bên ngoài, không có vai trò minh chứng cho cái gọi là “tiến hóa” hoặc “phát triển” của nghệ thuật. Hai nguyên tắc này đều có cơ sở ở mô hình la bàn tâm thức mà tôi đưa ra trong sách này, thể hiện mối quan hệ giữa nội giới với ngoại giới thông qua tâm thức.

TL: Thưa Cụ, có thể gọi những luận điểm trong sách này là một lý thuyết về sáng tạo nghệ thuật được không?

GC: Tôi nghĩ là được. Mặc dù tôi không có ý lập thuyết.

Nghệ thuật đương đại

TL: Lý thuyết này có giải thích được những trào lưu hậu hiện đại không, thưa Cụ, như Pop, Op, Ý niệm, Xếp đặt, Trình diễn...

GC: Có chứ. Nhờ nó mà ta thấy hiện tượng nghệ thuật hậu hiện đại là sản phẩm của tâm thức nhân loại đang trong thời kỳ quá độ đến một cái gì đó hoàn toàn không biết, sau khi đã tàn phá mọi giá trị truyền thống từ sau Thế chiến II. Tâm trạng hậu hiện đại là giấu nhại và tự trào, châm biếm và chỉ trích. Những giá trị đã thường được mô tả là “biểu hiện”, “biểu tượng”,

“siêu thực”, “tự nhiên chủ nghĩa”, vân vân, hiện nay không còn áp dụng được nữa. Những giá trị thẩm mỹ – thể hiện ở kỹ năng và kỹ thuật – cũng không còn được nhìn nhận trong một môi trường văn hóa nghệ thuật chỉ sôi sục toàn những nỗ lực “đánh dấu”. Như tôi có viết trong chương cuối, tâm trạng hậu hiện đại sinh ra nghệ thuật hậu hiện đại – cái hay của nó là tiếng kêu chống lại sự nông cạn của cuộc sống hiện đại, còn cái dở của nó là nguy trang cho mọi tầm thường vụn vặt và giả dối trong nghệ thuật.

Hội họa Hiện thực

TL: Năm 1974, hai năm sau khi Cù ra cuốn này, Bảo tàng Nghệ thuật Đại học Yale có một triển lãm tranh của bảy họa sỹ hiện thực, nhan đề là “Seven Realists”. Trong bài viết về triển lãm này, Hilton Kramer, cây bút phê bình gạo cội lúc đó của tờ New York Time, có nhận định rằng “Hội họa Hiện thực không thiếu gì đồng đảng, nhưng lại thiếu hẳn một lý thuyết có sức thuyết phục. Mà trong cuộc giao đãi có bản chất trí tuệ của chúng ta với các tác phẩm nghệ thuật, thì thiếu lý thuyết có sức thuyết phục là thiếu một thứ cốt tử – một phương tiện để trải nghiệm cá nhân của chúng ta về từng tác phẩm riêng lẻ nối được vào quá trình hiểu biết của chúng ta về những giá trị mà chúng biểu chỉ.”¹ Tom Wolfe đã dùng câu này của Kramer để mở đầu cho cả một cuốn sách về chuyện hội họa đã trở thành văn học như thế nào – cuốn *The Painted Word*, cho đến giờ vẫn được tái bản. Theo ý Cù, hội họa Hiện thực có cần một lý thuyết có sức thuyết phục để người xem có thể hiểu được giá trị của mình không?

GC: Tôi nghĩ bất kỳ lối vẽ nào có mục đích và cách vẽ thỏa đáng để đạt được mục đích đều tự nó đã có một “lý thuyết có sức thuyết phục”. Chỉ cần nói ra được mình vẽ gì, tại sao, và như thế nào, thì chính là lý thuyết rồi. Nhưng lý thuyết không phải

¹ Tom Wolfe, *The Painted Word* (McGraw-Hill Ryerson Ltd, Toronto, 1975), trang 4.

là tác phẩm nghệ thuật. Tác phẩm phải thuyết phục đã, rồi muốn lý giải thế nào là chuyện khác. Những con bò vẽ trong hang thuyết phục ta ngay lúc nhìn thấy chúng, còn lý thuyết về chúng thì vô vàn, có ý nghĩa gì đâu.

Hội họa Hiện thực, cũng như văn học Hiện thực, ở châu Âu, ra đời cuối thế kỷ 19 như một phản kháng chống lại bất công xã hội và thẩm mỹ của giai cấp quý tộc và tầng lớp. Người ta vẽ và viết về người nghèo khổ, bị áp bức, những số phận hẩm hiu bi đát... và coi đó mới là hiện thực của xã hội, hiện thực của đa số. Giờ người ta hay gọi vẽ tả thực – *representational* – là hiện thực, tôi nghĩ là hơi dễ dãi. Tả thực chỉ là một lối nhìn lối vẽ, có thể gọi là một phong cách thôi, chưa phải là một “chủ nghĩa” bao gồm cả từ mục đích, chủ đề và phong cách. Mà bây giờ, với khái niệm “hiện thực” đang được dùng để nói từ hiện thực vật lý khách quan đến hiện thực ảo, rồi hiện thực nội tâm... thì vẽ theo lối gì người ta cũng có thể gọi là hiện thực được.

Henry Moore

TL: Cụ là bạn với cụ Henry Moore, và đã dành cho cụ Moore một vị trí khá đặc biệt trong cuốn sách này. Nhưng tôi vẫn muốn xin Cụ một vài lời riêng cho độc giả Việt Nam về nghệ thuật điêu khắc của Moore, vẫn rất được hâm mộ ở Việt Nam.

GC: Tác phẩm của Moore là những biến thể của Hình thức con Người, tất cả đều truyền đạt các thái độ và giá trị nhân bản bằng hình thức chất lọc trừu tượng – đồng thời vẫn rất có ý nghĩa và giá trị thẩm mỹ tự thân.

Nghệ thuật và tiến hóa nhân loại

TL: Mệnh đề của Cụ là tâm thức sáng tạo, cả duy lý và tưởng tượng,

làm nên nghệ thuật. Trong cuốn *The Philosophy of Modern Art*² (Triết học nghệ thuật hiện đại), cụ Herbert Read có bàn về nghệ thuật giúp con người nuôi dưỡng và nâng cao tâm thức. Có đoạn thế này: “Tôi tin rằng trong số những tác nhân hoặc công cụ tiến hóa của loài người, nghệ thuật là quan trọng bậc nhất. Tôi tin rằng chức năng thẩm mỹ vẫn là phương tiện để loài người có được tâm thức của mình, và khiến nó tinh tế mãi lên. Hình thức, kết quả của việc tổ chức các yếu tố hỗn loạn thành một Hình có ý nghĩa, là sản phẩm của nhận thức. Nó có ở tất cả mọi kỹ năng – kỹ năng là bản năng để Hình được lộ ra trong hành động. Qua khỏi mức tâm lý và bản năng này, bất kỳ một tiến bộ nào trong tiến hóa nhân loại đều luôn phụ thuộc vào việc hiện thực hóa các giá trị hình thức.” Cụ nghĩ thế nào về mệnh đề này?

GC: Tuyệt đối đúng. Mệnh đề này vừa là một định nghĩa của toàn bộ quá trình nghệ thuật, vừa là một triết lý sống.

TL: Tôi nghĩ nếu hiểu ý tưởng này của cụ Read theo khái niệm Hình (Form) của Plato, thì nó đúng cho cả quá trình khoa học nữa, nghĩa là đúng cho mọi quá trình tiến bộ của nhân loại; vì với Plato, Form là cái ý tưởng cốt lõi của mọi hiện hữu. “Hiện thực hóa các giá trị Hình thức” cũng chính là cốt lõi của quá trình khoa học.

GC: Tôi đồng ý với cách hiểu này của anh. Nhưng với Herbert thì ông chỉ đề cập đến quá trình nghệ thuật mà thôi.

TL: Vâng, tất nhiên rồi. Và tôi nghĩ “các giá trị hình thức” mà cụ Read nói ở đây, trong chu cảnh nghệ thuật tạo hình, đều đã được Cụ bàn đến và phân tích khá đầy đủ trong sách này, phải không ạ?

GC: Lúc viết thì tôi không có ý ấy. Giờ anh nói ra, tôi thấy anh nói đúng. Mọi thành tố làm nên một tác phẩm nghệ thuật, cùng với những giá trị biểu hiện và biểu tượng của chúng, đều là những giá trị hình thức mà Herbert nhắc đến.

² Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art* (Faber and Faber Limited, London, 1952), trang 13.

Phát hiện lại tâm thức

TL: Trong cuốn sách gần đây nhất của Cụ – *What the Hell are the Neurons up to?* (Bọn nơ ron thần kinh đang định làm cái quái gì đây?) – tôi thấy Cụ bàn về tâm thức, tâm trí và não bộ, thậm chí về tâm thức ngoài não bộ, động đến nhiều vấn đề của triết học tâm trí. Cụ có nghĩ tâm thức là sản phẩm của não bộ không?

GC: Không. Tôi nghĩ não phục vụ ngũ quan, cho ngũ quan có những phản xạ có ý thức với cái hiện thực có hình thức trong thời gian và không gian của chúng. Còn tâm thức thì cho những phản xạ ấy có ý nghĩa và giá trị – một hệ thống giá trị cho từng cá nhân, mà Jung gọi là tự thức.

TL: Nghĩa là sản phẩm của não khác với sản phẩm của tâm thức?

GC: Tôi nghĩ vậy. Các sản phẩm trí tuệ nhân tạo hiện nay đã chứng minh não bộ là một hệ thống thu thập và xử lý thông tin tương tự như hệ thống computer. Nhưng tâm thức và sản phẩm của tâm thức thì khoa học vẫn chưa thể lý giải được, nhất là câu hỏi Tại sao? Người máy tinh vi nhất hiện nay vẫn chỉ có thể thay thế con người trong những lĩnh vực cần phải làm tốt hơn – *optimizing works*. Nhưng không thể làm thay con người trong những việc cần đến sáng tạo và tình yêu. Tôi nghĩ tâm thức thuộc về chủ thể con người. Mà chủ thể thì không thể nghiên cứu chính mình được.

TL: Vâng. Nhưng hình như chính tâm thức lại bắt người ta không thể chấp nhận điều đó. Trong hai mươi năm trở lại đây, nhiều nhà triết học khoa học đã đặt vấn đề phải tìm lại tâm thức với nhiều cách tiếp cận khác nhau, trong đó có một cách mà tôi thấy rất gần với quan điểm Phật học, coi tâm thức là một cấu phần cốt lõi của cả vũ trụ – như thời gian và không gian.³ Với cách nhìn này, tâm thức cá nhân là một phần của tâm thức hoàn vũ, gần với cả hiện hữu vật lý khách quan và hiện hữu tâm linh chủ thể. Mà nếu đã có cách nghiên cứu thời gian và không gian, thì sẽ có cách tìm hiểu tâm thức.

³ David Chalmers, *How do you explain consciousness?* (Giải thích tâm thức cách nào?) Bài giảng trên diễn đàn trao đổi ý tưởng toàn cầu TED, xuất bản trên mạng YouTube ngày 14-07-2014.

Homo Deus và nghệ thuật

GC: Khi viết sách này, gần 50 năm trước, tôi có nhận định tâm thức hậu hiện đại đang trong giai đoạn quá độ hoang mang không biết mình đang trôi dạt về một tương lai như thế nào. Nhưng giờ thì tôi cảm thấy rằng tương lai nhân loại đang tự hình thành từ năng lực tiến hóa của mình, chứ không còn dựa vào mơ ước như xưa. Giai đoạn quá độ hậu hiện đại có vẻ sắp chấm dứt, với sự thắng thế của tâm thức duy lý và quyền lực của khoa học.

TL: Vâng. Homo Sapiens đang dần trở thành Homo Deus¹, thưa Cụ. Người ta cũng đang bàn luận sôi nổi về hiện tượng này. Nhiều người sợ nhân loại sẽ bị hủy diệt bởi chính những sản phẩm trí tuệ nhân tạo của mình. Nhiều người khác thì cũng như Cụ, tin rằng những sản phẩm trí tuệ nhân tạo không bao giờ có tâm thức người, do đó không bao giờ biết yêu, biết sáng tạo.

GC: Anh nghĩ loài Homo Deus này sẽ vẫn sáng tạo nghệ thuật chứ, hay là không?

TL: Tôi thích nghĩ rằng Homo Deus, dù có tạo ra những hình thức sống vô cơ có thể thay thế mình trong rất nhiều lĩnh vực; dù có sống trong những hệ thống xã hội, kinh tế và chính trị khác hẳn bây giờ, thì vẫn cứ có một thân phận giống như thân phận của các đấng sáng tạo trong truyền thuyết – đầy đủ mọi ái ố hỷ nộ; và sáng tạo nghệ thuật vẫn là một bản năng cá thể để tham dự và khẳng định cuộc sống, dù có thể có những hình thức hoàn toàn khác.

Khi tâm thức sáng tạo vẫn còn, thì nghệ thuật vẫn còn, khao khát tạo Hình vẫn còn. Và cuốn sách này của Cụ sẽ còn nguyên giá trị cốt lõi của nó.

¹ *Homo Sapiens* (Người Khôn) và *Homo Deus* (Người Thượng Đế) là hai cuốn sách của Yuval Noah Harari, và cuốn mới ra nữa của ông là *21 Lessons for the 21st Century* (21 bài học cho thế kỷ 21); đều đang được bàn luận sôi nổi trên nhiều diễn đàn khoa học, lịch sử, triết học... *Homo Sapiens* đã có bản tiếng Việt tại Việt Nam (*Sapiens – Lịch sử loài người*, NXB Tri Thức, 2017).

Câu chuyện với Cụ Collier còn khơi gợi nhiều ý tưởng khác rất có ý nghĩa mà tôi hy vọng sẽ có dịp giải bày thành những ghi chú về nghệ thuật dưới dạng nào đó. Tôi cũng đã mạn phép thay mặt độc giả Việt Nam có lời cảm ơn và chúc Cụ sức khỏe, cảm ơn cụ bà Patricia đã rất ân cần nhắc nhở để chúng tôi không vui chuyện quá sức Cụ ông. Xin chân tình chia sẻ với bạn đọc.

CHỈ MỤC

In đậm để chỉ tác phẩm và số trang có minh họa.

A

Albers, Josef, 207

Ngưỡng mộ Hình vuông: Một đóa hồng, 212-213, **212**

Apollinaire, Guillaume, 272

Aragon, Louis, 190

Archipenko, Alexandre, 279

Arp, Hans, 278, 279

Ánh sáng

Màu và ánh sáng, 204-215

Xem *Không gian, Thời gian và*

Ánh sáng

Ấn tượng (Impressionism), 186, 271

Màu trong tranh Ấn tượng, 206-208, 227-230

B

Bach, Johann Sebastian, 30, 266

Bacon, Francis, 155

Baldwin, James, 154-155

Ball, Hugo, 278-279

Balla, Giacomo, **Ô tô tăng tốc**, 195-196, **195**

Beckett, Samuel, 271

Beckmann, Max, 162-163, 168, 239

Berenson, Bernard, 181

Bernini, Gian Lorenzo, 127

Thánh Teresa ngất ngất Thánh Linh, 126-127, **127**

Biến hình cấu trúc, 111-119

Biến hình đồ họa, 108-110

Biến hình nhận thức, 110-111

Biểu hiện (Expressionism), 120, 271

Biểu hiện Trừu tượng, 252, 256, 271

Chức năng biểu hiện của màu, 216-227

Biến hình biểu hiện, 119-143

Biểu hiện Trừu tượng, 252, 253, 256, 257

Blake, William, 2, 12, 29, 144, 148

Boccioni, Umberto, 196

Botticelli, Sandro, 274

Brâncuși, Constantin, 112

Sơ sinh, 124, **124**

Bán thân một thanh niên, 112-114, **113**

Braque, Georges, 196, 242, 270-273, 274

Các hình âm nhạc, 118, 118

Tĩnh vật với vĩ cầm và bình nước, 196-197, 197

Breton, André, 190, 272

Brion, Marcel, 236-239, 246

Burri, Alberto, 270

Butler, Samuel, 189

C

Cách nhìn, khai thị (vision), cảm hứng và khai thị, 77, 79-99

Camus, Albert, 275

Cảm động (emotions)

Tâm thức và cảm động, 43-44

Cảm giác và cảm động, 120-121

Cảm giác (feelings), cảm động so sánh với cảm giác, 121-122

Cảm hứng, 74-104

Định nghĩa, 79

Những hình tự nhiên và cảm hứng, 84-92, 95

Những cơn cảm hứng, 99-101

Vô thức và cảm hứng, 81-82, 99-102

Tâm nhìn và cảm hứng, 78-79, 81-99

Cấu trúc luận (structuralism), 200, 256, 264

Cesar, B., 195

Cézanne, Paul, 115, 155, 228, 229, 231, 232, 241, 255

Phong cảnh gần L'Estaque, 115-117, 116

Về Monet, 107

Cấu trúc màu của Cézanne, 228-231

Chardin, Jean-Baptiste-Simeon, 238

Đồ làm bếp, 283-284, 284

Chevreur, Michel Eugène, 230

Chết, mối bận tâm của nghệ sỹ với sự chết, 153-154

Chirico, Giorgio de, 191, 270, 278

Phần thưởng của thầy bói, 192-193, 192

Chủ đề tình nữ-tình mẹ, 16-33, 123-125, 128

Clark, Kenneth, 28

Clements, Robert J., 95, 100, 162

Cocteau, Jean, 190

Coleridge, Samuel Taylor, 102, 145-148

Constable, John, 86, 137, 207

Cây và nước sông Stour, 136-137, 136

Cornell, Joseph, 270

Corot, Jean Baptiste Camille, 207

Correggio, Antonio Allegri da, 77

Anch'io son' pittore, 77

Croce, Bene detto, 100

D

Dada, 268-285

Darwin, Charles, 193, 275

Daumal, René, 189

Da Vinci, Leonardo, 44, 51, 133

Thí nghiệm với ánh sáng, 206

Bữa tối cuối cùng, 133-135, 134

De Kooning, Willem, **Đàn bà I, 128, 128**

Delacroix Eugène, 100, 154, 204

Cảnh sát trưởng Bourbon và lương tâm của ông, 80-81, 80

Nghiên cứu nhân vật Attila, 80, 80

Cuộc thám sát Chios, 100, 138-141, 138

Hổ, 51-52, 51

Trích dẫn Nhật ký, 75, 77, 78, 157-159

Delsarte, 78

De Sade, Marquis, 277, 280

Dubos, René, 72-73

Dubuffet, Jean, 270

Bộ râu suy đoán, 59-62, **59**

Người đẹp có sừng, 53-54, **53**

Duchamp, Marcel, 269-274

Đài phun nước, 269-270, **270**, 274, 280-281

“đồ có sẵn”, 269-274, 280-281

Durer, Albrecht, **Thỏ**, 50, **51**, 108-110, **109**, 248-249, **248**

Đ

Điểm họa (Pointillism), 229-232

Điêu khắc, 110

Trừu tượng, 264-266

Hy Lạp, 131

Nhịp điệu và hài hòa, 27-33, 111

Biến hình cấu trúc, 111-119

Không gian và ánh sáng, 166-173

Điêu khắc Hy Lạp, 111

Nhịp điệu và hài hòa trong điêu khắc Hy Lạp, 27-32, 111

Xem **Vệ nữ Knidos** (Praxiteles)

E

Einstein, Albert, 193, 275

Eluard, Paul, 190

Ernst, Max, 278

F

Feininger, Lyonel, 278

Focillon, Henri, 85

Forster, E. M., 74

Francesca, Piero della, 207, 228

Freud, Sigmund, 190, 193, 275

Fry, Roger, 56

G

Gabo, Naum, 48, 82, 256

Về tâm thức nghệ thuật, 35, 48

Về cấu trúc luận, 200

Biến thể trong suốt về chủ đề khối cầu, 200-202, **201**

Gauguin, Paul, 148, 213, 220-225

Đấng Christ trong vườn Oliu, 148

Tình mẹ II, 220-225, **221**

Giacometti, Alberto, **Người chỉ tay**, 124-126, **125**, 182

Giedion, S., 58, 60, 70, 93, 158, 233

Giotto, 271

Goldbrunner, Fr. Joseph, 34

Golden Section (tỷ lệ vàng), 27, 28, 133

Goya, Francisco, 204

Ngày 3 tháng 5, 138-141, **139**

Graves, Robert, 3, 74, 77, 159, 161, 285

Gris, Juan, 273-274

Guardi, Francesco, **Quảng trường Venice**, 137, **136**

H

Hals, Frans, 228

Hazlitt, William, 180

Hình (Forms), cảm hứng và tự nhiên, 85-92, 94

Hình ảnh cốt lõi, vô thức và hình ảnh cốt lõi, 55-73

Hình ảnh (image), định nghĩa, 4

Hình ảnh (imagery), cốt lõi, tâm thức và hình ảnh, 55-73

Hình ảnh (images), quan hệ ma thuật giữa ngoại vật và hình ảnh, 234-242

Hình học Euclid, 27-28, 133

Hiện sinh (Existentialism), 276

Hodler, Ferdinand, 240

Holmes, Oliver Wendell, 103
Hội họa Hành động (Action Painting),
120, 253
Huelsenbeck, Richard, 278-279
Huxley, Aldous, 183

J

Jacobi, Jolan, 218
Jaffé, Aniela, 183
Jones, David, 85
Jung, Carl, 81

K

Kahnweiler, 273
Kandinsky, Wassily, 72, 83, 256, 266,
267, 278
Bố cục Trừu tượng, 249-251, **250**,
258
Trừu tượng trong tranh Kandinsky,
249-257, 260
Bàn về tâm linh trong nghệ thuật,
trích dẫn, 72, 84, 144, 217
Dada và Kandinsky, 278-279
Về “khai thị” (“vision”), 83

Keats, John, 155-157
Không gian, ánh sáng, thời gian và hội
họa, 165-202

Lập thể, 193-199

Vị lai, 193-199

Ấn tượng, 186-187

Lãng mạn, 187-189

Siêu thực, 189-193

Ánh sáng Biểu tượng, 178-186

Khuyết danh

Con ma nhỏ, 61, **62**

Đầu thú vật – bãi chôn thuyền -

Oseberg, 63-67, **66**

Hang động Altamira – Bò rừng
ngẩng đầu, 92-93, **92**
Hang động Lascaux – hai bò rừng,
236-238, **236**
Hang động Les Combarelles, 60-61,
60
Vệ nữ Lespugue, 123
Vệ nữ Willendorf, 122, **122**, 123, 128

Kiến trúc

Trừu tượng trong kiến trúc, 253,
262-263
Kiến trúc Ai Cập, 166
Biến hình biểu hiện trong kiến trúc,
132-137

Kiến trúc Hy Lạp, 166; xem *Parthenon*

Klee, Paul, 12, 83, 99, 101, 154, 278

Kokoschka, Oskar, 278

Kramer, Harry, **Thân người 1964**, 171-
172, **171**, 178

L

Lachaise, Gaston, 123

Đàn bà đứng gọi là “Dựng lên”,
123-124, **124**

Lawrence, D. H., 145, 235, 238, 240

Lập thể (Cubism), 165, 256

Lập thể phân tích, 196

Dada và Lập thể, 270, 272, 275

Không gian và ánh sáng trong tranh
lập thể, 196-199

Biến hình cấu trúc và lập thể, 117-
118

Le Corbusier, **Gian trưng bày Philips**,
Brussels, Triển lãm Quốc tế, 131-135,
131

Locke, John, 41

Lý Cán, **Trúc**, 173, **173**

M

Mann, Thomas, 165-166, 172, 179
Mannerism, 135
Mantegna, Andrea, 228
Marc, Frans, 242, 278
Marinetti, Filippo, 193-194
Matisse, Henri, 158
 Về thu xếp các hình, 130-131
 Khỏa thân quỳ, 129-130, 129
Màu, 203-232
 Chức năng biểu hiện và biểu tượng, 216-227
 Ánh sáng và màu, 204-216
 Màu địa phương và màu không khí, 207
 Vai trò cấu trúc của màu, 227-232
 Điều tiết màu, 229
Màu (hue), định nghĩa, 209
Malevich, Kazimir, 75, 82, 85, 99, 176, 251
 Trắng trên Trắng, 177-178, 177
Màu quang phổ, 205-210
Modigliani, Amedeo, 278
Moholy-Nagy, László, **Plexiglass và Chromium, 265-266, 265**
Mondrian, Piet, 76, 264-266
 Bố cục Nâu và Xám, 97, 97
 Bố cục C, 256-257, 257, 261
 Cây táo ra hoa, 261, 261, 262
 Cây xám, 260
 Cảm hứng của Matisse, 96-99, 101
 Về trục giác, 96-98, 102
 Về thời gian, 163
 Cây (1909-1910), 260, 260
 Cây (1911), 117, 117, 260, 260
 Cây nở hoa, 261, 261

Monet, Claude, 107, 186, 207-212, 227, 230

Mùa xuân, 207-212, 208

 Màu và ánh sáng trong tranh Monet, 207-212

Moore, Henry, 168, 242

Bố cục, 71, 71

Người Lá số 1, 91, 91

Người Lá, 89-90, 89-90

 Về các hình tự nhiên, 90-91

Người nằm tựa, 168-171, 169

More, Sir Thomas, 189

Moreas, Jean, 148

N

Newton, Sir Isaac, 41, 206

Nghệ thuật Ai Cập, 119-120

 Chủ đề tính nữ-người mẹ, 16-33

 Thần tượng, 21

Nghệ thuật Byzantine, 218-219,

Nghệ thuật của trẻ em, 63-64

Nghệ thuật Hang động

 Hình ảnh cốt lõi, 59-62

 Ma thuật, 233-237

 Những hình tự nhiên, 91-93

 Xem *Nghệ thuật Nguyên thủy*

Nghệ thuật Hy Lạp, 68

 Chủ đề tính nữ trong nghệ thuật Hy Lạp, 16-33

 Các nguyên lý toán học và hình học của nghệ thuật Hy Lạp, 27-28, 46-47

Nghệ thuật Nguyên thủy

 Biến hình biểu hiện trong Nghệ thuật Nguyên thủy, 119-125

 Ma thuật, 1, 19, 111, 233-237

 Vô thức và Nghệ thuật Nguyên thủy, 56-59

 Xem *Nghệ thuật Hang động*

Nghệ thuật Phi châu, 113-114, 243

Nghệ thuật Thiên Chúa giáo, 218-219, 225, 235

Nghệ thuật thời kỳ Đồ đá, xem *Nghệ thuật Hang động*; *Nghệ thuật Nguyên thủy*

Nghệ thuật Viking (Viking art), 65-69

Nghệ thuật Vỡ mạng (Retinal art), xem *Op art*

Người khổng lồ thức dậy (Michelangelo), 94-95, **95**

Nolde, Emil, 120, 204

Quý bà lạ mặt, 121-122, **121**

O

O'Hara, Frank, 98

Oldenburg, Claes, 270, 282

Op art, 213-215

Orwell, George, 189

P

Parthenon, 132-134, **132**

Pater, Walter, 102

Perugino, Pietro, **Trao chìa khóa**, 174-178, **174**

Pevsner, Antoine, 256

Pheidias, **Ngựa của Selene**, 68-69, **69**

Picasso, Pablo, 68, 77, 89, 114, 189, 196, 220-225, 242-243, 255, 271, 273, 274, 278, 279

Bò, 52-53, **52**

Lập thể và Picasso, 272-274, 274

Dada và Picasso, 273, 273, 274

Guernica, 64-66

Về phép thuật (magic), 243

Tĩnh vật với ghế mây, 274

Cóc, 6-7, 7, 15

Bí kịch, 220-224, **221**

Về giá trị của nghệ thuật, 6, 9

Đầu đàn bà, 114-115, **114**

Piper, John, 63

Plato, 161

Pollock, Jackson

Thăm sâu hết cỡ 5, 96-97, **97**

Thiên nhiên là nguồn cảm hứng, 96-99

Số 27, 253, **253**

Polycleitus, 26-27

Pop art, 282, 279-283

Poussin, Nicolas, 228

Praxiteles, 111

Vệ nữ thành Knidos, 16-33, **18, 24, 25, 46, 33, 112, 280**

Q

Quang độ, định nghĩa, 150

R

Ray, Man, 266

Read, Herbert, 41, 119, 229, 241, 256, 257, 258, 279

Redon, Odilon, 148, 154

Reinhardt, Ad, **Tranh Trừu tượng**, 174-177, **174**, 179-180

Rembrandt van Rijn, 184

Nghiên cứu đầu một đàn ông, 184-185, **184**

Ribemont-Dessaignes, Georges, 268, 276

Richter, Hans, 278

Rilke, Rainer Maria, 152

Rothko, Mark, 55-58, 72, 101

Rutherford, Ernest, 276

S

Sade, Marquis de, 277, 281
Scheler, Max, 15
Schonberg, Arnold, 254
Seitz, W. C., 272
Seurat, Georges, **Cây cầu Courbevoie**, 231-232, **231**
Severini, Gino, 196
Sforza, Ludovico, 153
Shelley, Percy Bysshe, 99
Sierksma, F., 20
Soupault, Philippe, 190
Spender, Stephen, 153
Spenser, Edmund, 185
Spinoza, Baruch, 154
Stankiewicz, 270
Stravinsky, Igor, 9
Stubbs, George, 241
Sutherland, Graham, 150, 242
Bụi gai, 87-88, 149-150, **150**

T

Tâm thức, nghệ thuật, 34-54
Sơ đồ tâm thức, 38-48, **40**
Tâm thức thượng đẳng, 4, 50, 79
Tâm thức tưởng tượng, 48-54
Vô thức, 38, 40-50
Tâm thức tưởng tượng, 48-54
Thế chiến I (World War I), 274-278
Thời gian
Tưởng tượng và thời gian, 152-164
Xem *Không gian, ánh sáng và thời gian*
Thượng tôn chủ nghĩa (Suprematism), 75, 255
Tintoretto, **Bữa tối cuối cùng**, 134, **134**
Trừu tượng (Abstraction), 247-267
Định nghĩa, 247-267

Trừu tượng hoàn toàn, 255-267
Trừu tượng trong âm nhạc, 254, 263-264, 266
Turner, J. M. W., 178-187, 204
Hoàng hôn trên biển, 179-181, **179**, 204
Tự nhiên chủ nghĩa (Naturalism), 279
Tưởng tượng (imagination)
Duy lý và phi lý, 31
Thời gian và tưởng tượng, 152-164
Tượng nhỏ Ai Cập (tiền sử), 19-24, **17**, **23**, **32**, 59, 99, **120**, 266
Tzara, Tristan, 278, 279

U

Utopia, những hình ảnh utopia, 187-189

V

Vai trò cấu trúc của màu, 227-232
Valéry, Paul, 3
Van Gogh, Vincent, 220, 241, 271
Con đường có cây bách, 105-106, **105**
Biểu tượng trong tranh Van Gogh, 146-148, 204, 220
Vantongerloo, Georges, **Điều khắc trong Không gian: $y = ax^3 - bx^3$** , 264, **265**
Vấn đề tạo hình, 5
Velazquez, 207
Vermeer, Jan, 155, 158, 206
Veronese, Paolo, 228
Vệ nữ thành Knidos, 16-33, **18**, **24**, **25**, **46**, 33, **112**, 280
Vị lai (Futurism), 193-196, 199, 270, 275
Vô thức, 28, 30-36
Hình ảnh cốt lõi và vô thức, 59-62
Cảm hứng và vô thức, 81-83, 99-102
Cảm thức về thời gian và vô thức,

160-164

Xem *Trực giác*

W

Wagner, Richard, 30, 266

Warhol, Andy, 270

Hộp xúp Cambell, 283-285, 284

Wasson, Richard, 87

Watteau, Antoine, **Lên đường đến**

Cythera, 188, 188

Wells, H. G., 189

Whyte, Lancelot, 39, 103

Z

Zelanski, Paul, **Mặt đá (ảnh chụp), 92**

Zola, Émile, 9

nghệ thuật và tâm thức sáng tạo

NHÀ XUẤT BẢN DÂN TRÍ

Số 9, ngõ 26, phố Hoàng Cầu, Q. Đống Đa, Hà Nội

VPGD: Số 347 Đội Cấn, Q. Ba Đình, Hà Nội

ĐT: 024.66860751 - 024.66860752

Email: nxbdantri@gmail.com

Website: nxbdantri.com.vn

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Bùi Thị Hương

Chịu trách nhiệm nội dung:

Lê Quang Khôi

Biên tập:

Trần Thị Phương Đông

Trình bày bìa:

Đông A

Trình bày sách:

Lan Bảo

Sửa bản in:

Phối Thi, Đạt Nhân



CÔNG TY CỔ PHẦN VĂN HÓA ĐÔNG A

Hà Nội: 113 Đông Các, P. Ô Chợ Dừa, Q. Đống Đa

ĐT: 024.38569367 - 024.35118761; Fax: 024.38569367

TP. Hồ Chí Minh: 209 Võ Văn Tần, P. 5, Q. 3

ĐT: 028.36369488; Fax: 028.36369489

Email: ttddonga@gmail.com; Website: dongabooks.vn

In 2.000 cuốn, khổ 16 cm x 24 cm tại Công ty TNHH TKMT & TH Huỳnh đệ Anh Khoa,
409/16 Nguyễn Trọng Tuyển, P. 2, Q. Tân Bình, Tp. Hồ Chí Minh.

Số xác nhận đăng kí xuất bản: 4872-2018/CXBIPH/02-153/DT.

Số quyết định xuất bản: 4872-02/QĐXB/NXBĐT do Nhà xuất bản Dân Trí cấp ngày 28/12/2018.

Mã ISBN: 978-604-88-7057-7

In xong và nộp lưu chiểu năm 2019.

Mọi thứ đều chuyển vận nhanh chóng trong thế giới ngày nay, đặc biệt là ý tưởng. Nghiên cứu nghệ thuật cũng không thoát khỏi tiến trình ấy; và đã biến đổi từ nhiều năm nay. Một cuốn sách như vừa được Graham Collier hoàn tất sẽ góp phần mạnh mẽ vào cuộc chuyển biến này, vì nó đưa ra được một bức tranh toàn cầu hoàn chỉnh của hiện tượng nghệ thuật.

...

Và giá trị không hề nhỏ nữa của cuốn sách này là nó cho phép những hiểu biết của chúng ta về thành tựu của quá khứ và về các bậc thầy của các thời đại khác được phong phú hơn nữa từ thành quả của những nghiên cứu hiện tại.

RENÉ HUYGHE

Viện sỹ Viện Hàn lâm Pháp
Giáo sư Tâm lý học nghệ thuật
tạo hình - Đại học Pháp
Phó chủ tịch Hội đồng Tư vấn
Bảo tàng Pháp

Ta có thể nói rằng một tác phẩm nghệ thuật, ở một mức độ nào đó, luôn phô bày về *hùng biện về hình thức* trong phương diện tạo hình của nó, và vì vậy mà ta cần hiểu rằng chỉ cần Hình không thôi cũng đã lay động được ta rồi. Tuy nhiên, tôi thấy không thể tách rời về hùng biện về hình thức hoặc tạo hình của một tác phẩm với bản chất nội dung tưởng tượng của nó. Bởi lẽ Hình là gì, nếu không phải là cái hình thù mà nội dung đã chọn làm hình hài của nó trong tác phẩm? Chính nhờ cái hình hài ấy mà ta nhận ra người nghệ sỹ cũng có mặt trong tác phẩm; nó là cái hình của tâm trạng họ, viễn ảnh tiên tri của họ, những thấu thị trực giác của họ, hy vọng của họ, nỗi khắc khoải và niềm vui của họ.

Nếu anh thấy những câu hỏi và nỗ lực giải đáp trong sách của tôi là chính đáng ở Việt Nam, thì tôi tin rằng tâm thức của người Việt vẫn còn chưa bị xa lạ với hiện thực đến mức tự coi mình chỉ là một ngẫu nhiên phi lý, hoặc chưa "tiến hóa" đến mức thấy mình là một đấng thượng tôn toàn năng; và nghệ thuật Việt Nam vẫn có cơ hội tránh thoát những năng lượng tiêu cực đã và đang chi phối nghệ thuật đương đại.

**GRAHAM COLLIER - TRONG CUỘC TRÒ CHUYỆN
VỚI DỊCH GIẢ TRINH LỮ**

