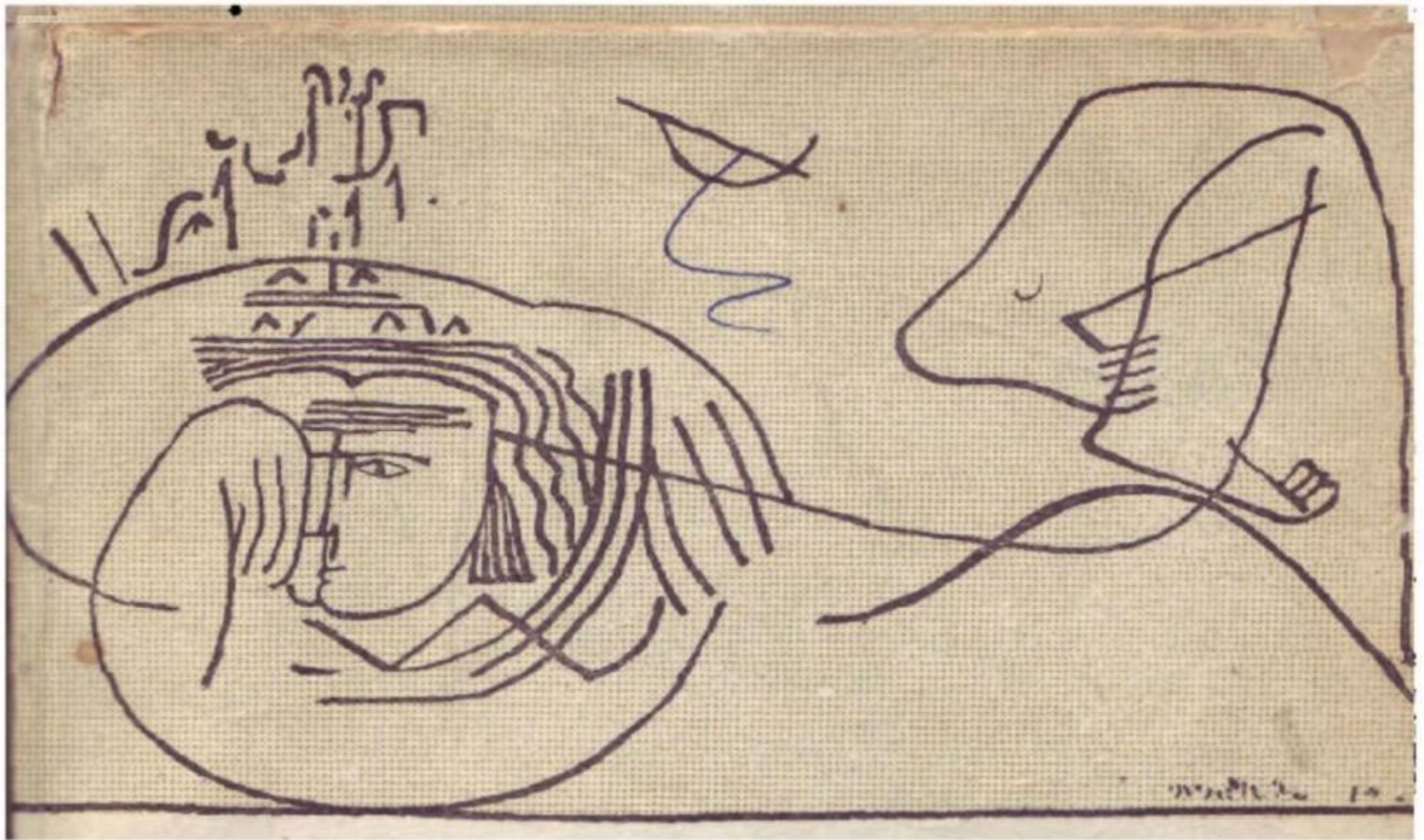




ĐOÀN THÊM . HUỲNH HỮU ỦY
 DUY THANH . VŨ BÌNH LƯU
 THÁI TUẤN . W. KANDINSKY
 TRỊNH CUNG . NGUYỄN QUỲNH
 NGUYỄN ĐỒNG . PIET MONDRIAN
 HOÀNG NGỌC BIÊN . PAUL KLEE
 TẠ TỴ . DƯƠNG NGHIÊM MẬU
 NORMAN MAILER . THƯ TRUNG
 TRẦN THIỆN ĐẠO . NGUYỄN KHAI

VIẾT VỀ HỘI - HỌA

GIAI PHẨM VĂN SỐ 93 PHÁT HÀNH VÀO NGÀY 1-11-1967



TẬP-SAN VĂN-CHƯƠNG TƯ-TUỞNG NGHỆ-THUẬT

NĂM THỨ TƯ • SỐ 93 • RA NGÀY 1 THÁNG 11 NĂM 1967

đọc trong số này :

● VIẾT VỀ HỘI HOA :

- 3. hội hoa cũ và hội hoa mới
- 9. đường bay của nghệ thuật
- 29. hội hoa nhìn bởi một người không làm hội hoa
- 42. tương lai hội hoa việt-nam
- 50. phẩm luận về hội hoa
- 57. con đường trở thành của hội hoa V.N.
- 64. nguồn mỹ cảm
- 68. ý niệm sáng tạo
- 78. vài nét về một kinh nghiệm trừu tượng
- 88. lối tạo hình mới trong hội hoa
- 95. tác dụng của màu sắc
- 100. những bước đến gần nghệ thuật mới

đoàn thêm
huỳnh hữu ủy

vũ-đình lưu
tạ ty
duy-thanh
trịnh cung
thái-tuấn
nguyễn quỳnh
nguyễn đồng
piet mondrian
kandinsky
paul klee

● SÁNG-TÁC VÀ MỤC THƯỜNG-XUYỀN .

- 106. tại sao có rất nhiều người ghét nước Mỹ ? (phỏng vấn)
- 111. con sâu (truyện dài)
- 119. chuyện vặt về giải thưởng văn chương Nobel
- 123. tin văn văn

norman mollet
dương nghiêm mậu
trần-thiện-độc
thư-trung

● TRANH BIA : « ĐƯỜNG BAY CỦA NGHỆ THUẬT » CỦA NGUYỄN KHA



Tòa-soạn và Trị-sự : 38, Phạm Ngũ Lão, Sài-gòn. B.T. : 23.6.

Tập-san xuất-bản do nghị-định số 64/BTT/NĐ, ngày 4/12/1967

- Ghi-phiếu, bưu-phiếu để tên ông Nguyễn-đình Vương (chủ-nhiệm)
- ★ Thư-từ, bản-thảo, ấn-phẩm để tên ó. Trần Phong-Giao (thư-ký tòa-soạn)
- Giao - thiệp trực-tiếp ông Gia - Tuấn (phụ - tá thư - ký tòa-soạn)
- ★ In tại nhà in riêng của báo VĂN. Quản-lý : Nguyễn-đình Vương



thân gửi bạn đọc,

Như đã nhiều lần thưa với bạn đọc, từ lâu chúng tôi hằng mong ước trình bày nhiều số đặc biệt về hội họa. Tiếc vì phương tiện ấn loát càng ngày càng gặp nhiều khó khăn, gò bó nên lần nữa mãi vẫn không sao thực hiện nổi. Sau chót, để thỏa mãn phần nào sự chờ đợi của bạn đọc, chúng tôi xin giới thiệu một số hội họa không có họa phẩm mà chỉ có những bài VIẾT VỀ HỘI HỌA. Hi vọng là trong một tương lai gần đây, khi đã khắc phục được những khó khăn về ấn loát, chúng tôi sẽ cố gắng hiển bạn đọc nhiều số khác, không những làm no mắt bạn đọc về bài vở mà sẽ còn làm bạn thêm thích thú vì các họa phẩm được in thành phụ bản.

VĂN số 94 sẽ giới thiệu một nhà văn lớn của nước ngoài. Sách Phổ-thông tháng XI/67 sẽ giới thiệu một tác phẩm mới nhất của một tác giả thời danh.

Trung tuần tháng XI/67, Nguyệt-san VĂN số 1, bộ Mới, sẽ được phát hành. Ngoài phần chính là nghiên cứu và phê bình văn học, bạn đọc sẽ gặp thêm nhiều mục mới như thời sự văn học, bạn đọc và chúng tôi, tin tức thư tịch v/v... Ước mong bạn đọc sẽ tiếp tục ủng hộ đề Nguyệt-san VĂN có thể tiến mạnh trên đường phục vụ nền văn hóa dân tộc...



ĐÌNH - HÙNG

ngày đó có em...



ndung

GIAO - ĐIỂM xuất - bản

đoàn thêm (*)

hội họa cũ và hội họa mới

MỘT BẠN NANG THAM DỰ CÁC CUỘC
triển lãm hội họa, đã cho biết một nỗi thắc mắc :

— Đa số họa sĩ Việt-Nam cứ vẽ mãi những cảnh và người trong ánh sáng *Ấn-tượng*, những thân thể bóp méo theo lối *Biểu-hiện*, những vết sơn dẹt phẳng và màu rực nóng như của *Dã thú*... Cứ hữu hình hữu thể mãi khi người ta đã chuyển từ lâu sang *Trừu-tượng*, *Vô-thể*? Như thế, ngại rằng hội họa của ta không theo kịp đà tiến chung của nghệ thuật ngày nay. Phải có cái gì táo bạo hơn, mới mẻ hơn...

Nhận xét như trên cũng có phần đúng, nếu chỉ là nhận xét khách quan, và nếu không đi đôi với một nghi ngờ về sự hợp thời mà bạn đã gián tiếp coi như cần thiết.

Nhưng chính bởi vội vàng lo ngại tính cách thoái hóa của nhiều tác phẩm, mà bạn dễ đi tới những kết luận bi quan và sai lạc về nghệ thuật hiện đại nói chung, và hội họa Việt-Nam nói riêng.

(*) Tác-giả « *Tìm Đẹp* » và « *Tìm hiểu Hội-họa* ».

Trước hết, phong trào trừu-tượng tuy đã lan tràn mạnh từ vài chục năm nay, không vì thế mà vùi lấp mất loại tranh hữu thể. Cũng như mọi xu hướng, trừu-tượng đã được dâng cao nhờ một số ngọn bút chân tài, ít lâu trước và ít lâu sau Thế chiến II. Song những Kandinsky, những Pollock, Da Liva hay Lapoujade và các đồng chí, sau một hồi gây xúc động bằng những sáng tác huyền ảo lung linh, cũng chẳng tìm được gì mới lạ hơn những họa phẩm ban đầu. Và tuy trừu-tượng cho phép hoàn toàn tự do, thế giới có vẻ mong manh của những màu nét tang hoành mặc sức, đã không đưa đi xa hơn đường lối quen thuộc của hình, thể, và sắc dễ hiểu thường thấy trên tranh Cézanne, Renoir, Monet, Matisse hay Léger.

Bởi thế, bên cạnh tranh trừu-tượng, vẫn nhan nhản tranh tả-thực, tân-cổ-diễn, siêu-thực, với những nét màu độc đáo nhưng đều hữu thể, của Chagall, Buffet, Van Dougen... Và ít lâu nay, lại thấy phổ biến rất rộng, một xu hướng mới lôi cuốn trở về thực tế, thực tế của cuộc sinh hoạt hàng ngày : Nghệ thuật bình dân hay *pop art*.

Những người theo xu hướng này sáng tác bằng cách phơi bày, chấp nối, ghép liền hay xáo trộn những cảnh, những đồ, những thể chất rất tầm thường, như chiếc kem hình con ốc vặn Ice - cream (của Claes Oldenburg) cô gái cời trần với mảnh yếm rơi như trên bao nhiêu bìa tạp chí (của Neville King) hình người vắn gập trên các họa báo nhĩ đồng (của Lichtenstein) vài bao thuốc lá xếp đều hàng (của Peter Phillips,) hai hộp sắt tròn đựng nước ngọt hay đựng sơn (của Jasper Johns)... Lối vẽ này được sự hưởng ứng của rất nhiều họa sĩ trẻ (La Jeune Peinture) lại được chánh thức chấp nhận tại Đại-học Mỹ-thuật Hoàng-gia Anh, The Royal

College of Arts Luân-đôn ; hơn nữa, người chủ xưởng cổ tiếng nhất, Robert Rauschenberg còn được giải thưởng ưu hạng về hội họa tại Đại-hội Lưỡng-niên Biennale de Venise 1964.

Tóm lại, sự tiến triển quanh co của nghệ thuật hiện đại không cho phép quả quyết rằng trừu tượng là tối tân, hay thể hiện đi ngược dòng tiến hóa.

★

Đồng tình đồng ý với nhau đề bắt gặp vẻ thơ trong ánh sáng của giờ phút nào đó, một số họa sĩ thế kỷ XIX đã được gọi là nhóm Ấn-tượng Impressionnistes.

Nhưng theo cùng một đường lối, không phải là rập theo một khuôn mẫu, vì không phải là từ chối bản tính hay bỏ phí biệt tài. Nên tranh ấn-tượng của Sisley khác tranh ấn-tượng của Monet ; tranh ấn-tượng của Marquet không thể lẫn với tranh ấn-tượng của Pissaro, mặc dầu mọi người kẻ trên đều vẽ cây cỏ, nước mây, thuyền bên sông hay người đẹp sau hoa.

Cùng chia xẻ một ý thức về sự vật nhõn tiền, đề cùng chấp nhận một lối nhìn đi sâu vào hình và thể, mà phân tán ra từng góc cạnh : nhóm lập-thể Cubistes. Song sắc thái thuần nhã và uyển chuyển của Braque rất khó tìm thấy ở những vạch những màu cứng rắn, táo bạo hay ngạo nghệ của Picasso. Juan Gris trang trọng và bình tĩnh : người ta dễ nhận ra ông, tuy cả ba danh họa Cubistes đều theo nhau chặt hay xẻ ra từng mảnh những chai lọ, đàn lục huyền hay vĩ cầm, chiếc bàn hay mặt đàn bà.

Ngần ấy tỉ dụ hình như cũng đủ, tuy còn có thể kể nhiều hơn, để chứng tỏ rằng những yếu tố kỹ thuật chung và những ý niệm đưa về một hướng, không hề ngăn trở tác động sáng tạo của nghệ sĩ có tài, nghĩa là vẫn cho phép thể hiện bản chất cá nhân trong những kết quả đặc biệt.

Nếu vậy, thì họa sĩ Trần hay họa sĩ Lê cứ việc đi về

phía ấn-tượng, biểu-hiện hay siêu-thực mà tìm ra vẻ đẹp hay sự thật do riêng mình nhìn thấy và nắm được. Có khác nào vẫn dùng thể thơ rất cổ là lục-bát, cũng đều bắt nguồn thơ từ tình cảm và tạo vật, mà Đinh Hùng vẫn khác Vũ Hoàng Chương, và cả hai đều không giống Huy-Cận.

★

Dù sao, nhân câu hỏi của ông bạn ưa tranh, tôi còn cố tìm ra vì sao nhiều họa sĩ Việt-Nam chỉ muốn theo vài lối quen thuộc, tuy ai cũng mong tiến nhanh.

Sau gần hỏi một số anh em, tôi thấy mỗi người đưa ra một lẽ : hoặc chưa kịp nghiên cứu vì thiếu thời giờ hay tài liệu ; hoặc không được may mắn ra nước ngoài quan sát ; hay không có dịp tiếp xúc với giới nghệ sĩ ngoại quốc... Sự nâng đỡ hầu như không có.

Song những trở ngại khách quan đó, dù khó chối cãi, cũng chưa cắt nghĩa cho tôi sự chọn đường hay bắt chước. Đánh rằng còn nhiều xu hướng chưa được hiểu biết, nhưng trong những xu hướng đã tìm hiểu, vì có gì ngã theo phía này hơn là phía khác ? vì sao biểu-hiện mà không lập-thể hay siêu-thực ?

Động lực đưa đẩy anh em thuộc về tâm lý riêng hơn là ngoại cảnh chung. Phải ưa thích mới noi theo, và một khi ra khỏi nhà trường, không còn ai có thể bắt buộc người nghệ sĩ ép mình chịu đựng... Thế thì những nguyên nhân nào kích thích và thôi thúc ? Vì sao không quan tâm đến trừu-tượng, và nói rộng hơn, sao không chú trọng đến nhiều nghệ thuật của Âu Mỹ thời trước ?

— Trừu-tượng lối Mondrian căn cứ vào kỷ hà học, không hấp dẫn vì trơ và lạnh : người Việt-Nam chúng ta đa cảm, ít khi thuận cho đem lý trí vào thơ, thì cũng không sẵn lòng dụng trí trên bức vẽ.

— Dùng nhiều vạch như Klee, cũng khô và tẻ. Nét không

thẳng tắp hay vuông góc như của Mondrian, song vẫn là một dụng ý sắp đặt, thiếu hồn nhiên : hồn nhiên và phóng khoáng hợp hơn với người Á-đông, chứng cứ là Hartung với nét bút nho buông mềm nhánh lan hay khóm cỏ, được thưởng thức nhiều hơn.

— Hay là bôi toạc như Soulages, vẩy sơn lung tung theo Pollock ? Không có nghĩa gì cả, khi ý nghĩa hoặc đề tài vẫn còn được chú trọng ở giới hội họa Việt-Nam. Vô thê thành ra vô nghĩa. Lãng nhăng, lúc nhúc, lem luốc ? ai cầm bút quét bừa đi không được ? Đã gọi là nghệ thuật, thì phải đòi hỏi công phu hay biệt tài, nghệ sĩ chân chính, theo nhiều người, không thể buông thả quá mức.

— Nhiều họa sĩ trừu-tượng và vô-thê thường chủ trương rằng : phải khám phá sự thật thay vì sự đẹp, bằng đủ mọi cách, nên không băn khoăn đi tìm mỹ thái ngoạn mục theo quan niệm cũ ; bức tranh chỉ cần và phải là phản ánh trung thực của nội tâm. Song đối với đa số họa sĩ Việt-Nam, tranh phải đẹp, dù sự đẹp không vay mượn những hình sắc cổ điển.

— Phần đông vốn đa tình, và muốn giao cảm với người. Họ buồn hay vui, và cần phơi các vẻ vui buồn lên tấm vải : chán nản, thương xót, nhớ tiếc, sầu vì mơ mộng, yêu và đau khổ... Những tâm tình ấy mà theo lối vô-thê thì khó diễn tả, nên phải mượn dụng mạo, cử chỉ hay phong cảnh, tóm lại phải thể hiện mà rung động, chớ sao lại trừu-tượng-hoá để che lấp hay biến dạng cho khó cảm thông ?

— Trừ một thiểu số có can đảm chịu đựng cô đơn để bảo vệ tự do, nhiều họa sĩ khác, vì nhu cầu thương mại, cũng phải nhân nhượng mà hòa đồng với khán giả. Đa số khán giả chỉ ưa tranh nào dễ hiểu, nên ấn-tượng tới nay vẫn được phổ biến nhiều hơn cả, và chiếm nhiều chỗ nhất trong các phòng triển lãm : mấy cô gái buông tà áo trên cỏ, ánh nắng thu qua tàu lá chuối, thuyền và lưới cá tung trên sóng bạc, mái tranh trong sương mờ v.v... Lập-thê, mà có người gọi là bảng hình học tô màu, bán không chạy mấy. Siêu-thực gây

kinh sợ, ít ai dám mua treo. Dã-thú vui sống vì sắc sỡ, đôi khi được chiếu cố. Trừu-tượng, vô-thề, thì ế lắm, ế quá.

— Họa sĩ và khán giả Việt-Nam, ít khi chú ý đến các loại tranh cổ điển phương Tây.

Họa sĩ Việt-Nam ưa tự do. Một thiếu số được hay bị rèn luyện ở các trường Mỹ-thuật, hay phần nào là bị gò bó trong các mẫu mực chật hẹp không thuận lợi cho sự phát triển tài năng ; nên dầu phải học rồi, cũng chẳng mấy ai theo những qui lệ do các giáo sư truyền thụ.

Đa số vì bản tính phóng khoáng, không chịu vào trường nào, ở nhà tự luyện với bạn hữu, xem xét công trình của vài đàn anh mà liệu noi theo hay đi ngược lại. Bởi thế, ít người có dịp nghiên cứu nghệ thuật Tây-phương về các thế kỷ trước.

Những nghệ thuật này quả thiệt là xa lạ đối với phần đông chúng ta. Muốn thưởng thức phần nào, phải hiểu qua tôn giáo, lịch sử và phong tục xứ ngoài, thời xưa. Nên người vẽ hay người ngắm ít khi rung động trước những phóng họa của các nghệ sĩ phục-hưng hay cổ-diễn, những sự tích thánh kinh của Raphaël, những chiến trường của Ucello, những võ sĩ La-mã hay thần tiên Hy-lạp của Poussin, những cảnh đời sống hàng ngày của Bruegel tại Hòa-lan, thế kỷ XVII. Các giá trị kỹ thuật không được tìm hiểu, khi đề tài thiếu sức hấp dẫn, nhất là vì màu sắc thường trang nghiêm.

Bởi vậy, khó lòng tìm ra ảnh hưởng của hội họa Âu-châu cũ trong hội họa Việt-Nam từ khi Âu-hóa. Họa chẳng, chỉ có những tấm thân phơi trần ngà ngọc xuất hiện trên tranh xứ nhà, cùng với cỏ hoa và trời biển : nhưng đúng hơn, thì giai nhân và tạo vật là nguồn hứng dạt dào nhất của họa sĩ và thi sĩ thế kỷ XIX, lại dễ vượt không gian và thời gian mà truyền cảm vì không cần đợi nghiên cứu. Nên trong khi nhiều nhà thơ trẻ Việt-Nam ưa than vãn hay mơ màng theo lối Musset hay Verlaine, thì chẳng thiếu gì những ngọn bút sơn Việt-Nam buông màu thành suối tóc dài, hay những cảnh đào dưới nắng, như Courbet hay Redon...

ĐOÀN-THÊM

huỳnh hữu ỳnh

*đường bay
của nghệ thuật*

*Cosa bella mortal passa,
è non d'arte.
LÉONARD DE VINCI*

NHỮNG NGÀY SỐNG CHUNG VỚI MỘT tên bằng hữu mà bây giờ không có được số phần may mắn. Nhìn hân ta mang cặp kính thật dày choán trên khuôn mặt nồng ấm, những sợi tóc râu ngổ, hân đang đắm vào vũng sơn, những táng màu dử dối, thực dử dối, đôi lúc là những màu trầm phủ chồng lên nhau. Bằng chất liệu vô cùng nghèo nàn hân vẫn chứng tỏ tầm mức phong phú vô cùng kỳ diệu. Nó say đắm. Đây là tất cả duyên dáng trầm hùng tôi bắt gặp được. Sự suy nghĩ nghệ thuật và con đường dẫn về mộng tưởng như một nguồn suối mạch bất chợt được.

Cặp mắt dưới đôi kính ném về đâu khi vẽ tranh, khi tranh chưa hoàn thành, nào làm sao tôi biết được. Tôi chỉ duy nhất biết được một điều là tôi đang đồng hóa mình vào

con say cảm xúc, màu sắc và mơ tưởng của người anh em bằng hữu đó. Có thể hẳn đang mơ về một thứ tương lai nào, có thể hẳn đang quay trở lại trong sinh động của thiên đường ấu thời đã đánh mất từ bao lâu.

Đối tượng hẳn ta mơ về chỉ là cái có. Hẳn vượt qua đối tượng và xúc cảm dồn dập của đàn ngựa rừng. Phải được lập lại nhiều lượt như nguyên tắc sơ đẳng của sự sáng tạo nghệ thuật rằng đối tượng không phải là nơi dừng lại yên nghỉ, không phải là đề tài chính đáng. Nó là khởi điểm. Chàng nghệ sĩ hào hoa biết phiêu du vào mộng tưởng bông bênh sóng vỗ, trên đỉnh cây vô ưu, chàng như một loài chim lạ hát ca vang lừng réo rắt của nhạc tóa ra ở mùa rêu đá lạnh buổi sáng có sương lóng lánh thủy tinh. « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité » P. Reverdy. Lại càng sai lầm hết sức khi dùng đến một mạch lạc luận lý để nói chuyện nghệ thuật, sáng tạo tác phẩm. Quả tình, phải nhận chân, phải thú thực chúng ta đang sống giữa thời đại luận lý kim kẹp thống trị. Tuy nhiên, nghệ thuật hoàn toàn có khả năng đề bẹp thứ luận lý cơ khí ngu dốt đó, bẻ gãy tất cả những nền tảng xuân động máy móc khur khur và cứng nhắc. Và đây, chính ở đây người ta định nghĩa được một cách giản dị thế nào là nghệ sĩ. Nghệ sĩ chính thống — *artiste authentique* — biết bay vượn lên bằng đôi cánh yếu đuối của loài hồng hạc, flamand rose, lại chuyển thân thành chim bằng mà di chuyển bốn mùa trong bản nhạc đại hòa điệu kỳ vĩ. Nghệ sĩ là phi luận (*irrationnel*) dĩ nhiên. Hẳn đạt đến giữa sự vật hữu hình nhưng vô hình dần trải phải đạt tới, rồi ở trạng thái hư vô mới hẳn nhận xúc bằng tri giác bằng cảm quan một thể giới mới, một vũ trụ mới, hoàn toàn mới mẻ kỳ lạ. Chính bởi thế, chuyển động ở thơ, ở nhạc, ở họa là một chuyển động biện chứng phiêu bồng. Chuyển động mãi và không ngừng. Chuyển động không đứng lại. Chuyển động biện chứng móc nối ở cái nhìn chủ quan bầm sinh trong sáng, còn có cả chuyển động biện chứng cần thiết ở người thưởng thức.

tác phẩm. Đối tượng nghệ thuật di chuyển đổi màu, đổi sắc, đổi giọng. Nghĩa là nó không dừng lại mà bay mãi, bay mãi.

“... thơ tôi bay suốt một đời không thâu

hồn tôi bay đến bao giờ mới đậu

trên triều thiên ngời chói vạn hào quang...”

Trong tinh thần đó khi một tác phẩm được hoàn thành chính là lúc một tinh cầu mới được tạo dựng, một địa cầu mới được khai hoang và tiếp tục được khai hoang mãi bởi những người thường ngoạn mới. Chính nghệ sĩ cũng phải thường thức tác phẩm mình như thế, thường thức như một người mới nhìn thấy và sẵn sàng khám phá. Quyền năng nghệ sĩ phát xuất từ điểm khởi hành đó, bởi vì nói như Rimbaud khi gọi tên thi sĩ, là người có khả năng vén màn, nhìn xuyên qua tương lai trong suốt bằng ngôn ngữ của riêng mình, thi sĩ đi xuyên qua những vùng đất, những miền những cõi xa lạ chưa có dấu chân người, thi sĩ là một thứ voyant. Là thi sĩ hẳn tạo được một vũ trụ thơ phi kiểu mẫu, phi thực tại. André Frénaud: “Quyền năng đặc biệt của thi sĩ, đấy là tạo lập một đối tượng không có kiểu mẫu”. (Le pouvoir propre du poète, c'est de construire un objet pour lequel il n'existe pas de modèle). Cái bọn người gọi là nghệ sĩ hiện thực đã được hơn một lần Jacques Prévert mang ra giễu cợt. Một trái táo trên cái đĩa tròn bằng gốm. Trước mặt trái táo là nhà họa sĩ hiện thực đi tìm thế giới thực hữu hình, loay hoay vẽ trái táo nhưng làm thế nào vẽ trái táo được khi trái táo có cách-nói-riêng-của-nó, trái táo có ngôn ngữ của nó chứ, nó nhảy múa và ca hát chứ. Kìa, nó reo ca, thế tại sao không vẽ một góc cạnh nào mà nghệ sĩ nhìn thấy được xuyên qua chính yếu tính chủ quan của mình. Ah! quelle sottise! Đưa trẻ lên ba vẽ tranh còn hay hơn nhà nghệ sĩ hiện thực sao? Tại sao lại không thể là một Picasso nào khác đi mà chớp lấy trái táo, mà ăn đi trong cuộc đi dạo của Picasso (Promenade de Picasso).

*“Trên một cái đĩa tròn bằng sứ thực
đề một trái táo*

đối diện với trái táo
 là một họa sĩ hiện thực
 đang cố gắng vẽ một cách vô ích
 trái táo như là trái táo
 nhưng
 nó không đề cho họa sĩ vẽ
 trái táo
 nó có cách nói của nó

.....

Lúc bảy giờ thì Picasso
 đi ngang qua đó như ông ta thường đi qua
 mỗi ngày như ở nhà ông ta
 nhìn trái táo và cái đĩa và họa sĩ đang ngủ
 bằng ý tưởng nào để vẽ trái táo
 Picasso nói
 và Picasso ăn lấy trái táo
 và trái táo nói lời cảm ơn với ông ta
 và Picasso đập vỡ cái đĩa
 và bỏ đi trong lúc mỉm cười..

*(Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
 une pomme pose
 face à face avec elle
 un peintre de la réalité
 essaie vainement de peindre
 la pomme telle qu'elle est
 mais
 elle ne se laisse pas faire
 la pomme
 elle a son mot à dire*

.....
 c'est alors que Picasso
 qui passait par là comme il passe partout
 chaque jour comme chez lui
 voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
 quelle idée de peindre une pomme
 dit Picasso
 et Picasso mange la pomme
 et la pomme lui dit merci
 et Picasso casse l'assiette
 et s'en va en souriant...) (1)

Thực tuyệt luân và ngon lành biết bao. Trái táo đã mở lời cảm ơn Picasso bởi rằng Picasso đã đạt đến ước muốn và ngôn ngữ vô thức của nghệ thuật. Sự liên tưởng nằm ở đó. Những hình ảnh chạy đuổi bắt nhau từ một đối tượng nguyên ủy. Đối tượng nguyên ủy không bao giờ sẽ lại là chính nó nữa trên tác phẩm nghệ thuật. Từ Nature morte sur une table đến Guernica hoặc Joueur de clarinette (Người chơi kèn), Phụ nữ xanh (Femme en vert) hoặc cả đến tranh khỏa thân như Nu couché à la mandoliniste (2). Sự vật đàn ông, phụ nữ được diễn tả bằng hình tượng lập thể (cubiste), những đường kỳ hà học nhưng lối cuốn biết bao nhiêu. Một người xem tranh ở khả năng tưởng tượng phong phú lại đóng góp vào đó nhiều chiều hướng đối thoại mới phá vỡ đi giới hạn cũ rích cùn mòn. Đúng rồi, chính đây là tương quan sáng tạo thiết yếu song phương giữa hai phía người làm nghệ thuật và người thưởng thức nghệ thuật như quan điểm phê bình Paul Valéry. Và ở đây ta cũng tìm thấy quan điểm cùng những tia sáng hiện-tượng-luận chiếu rọi vào là

(1) J. Prévert. Paroles.

(2) Về tranh khỏa thân, có thể xem khá đầy đủ trong collection « Le nu féminin dans la peinture européenne », J. Louis Vaudoyer. Flammarion, Paris.

một nỗ lực xiên-dương không ngừng đời sống nghệ thuật từ mọi phía. Trong ý thức đó, sự ngạc nhiên, tình cờ, ngẫu nhiên là những đóng góp lớn. Ví dụ khi viết về họa sĩ trẻ Đinh Cường, Đỗ Long Vân cho thấy rõ « phương chi chỉ cần nhìn Cường làm việc và ta thấy được cái đẹp đơn sơ và bóng láng quyến rũ chậm chậm ở tranh anh, không bao giờ Cường đạt được liền ngay lúc đầu, mà nó là kết thúc của nhiều dò dẫm dài hơi, nơi kết liên của ngẫu nhiên và một tiền định nào đó không hiểu » (3) Sự liên tưởng kéo dài rồi được dừng lại là ngẫu nhiên và ngạc nhiên bởi khi ngạc nhiên chói sáng bừng lên rồi chợt tắt, họa sĩ dừng lại. Ở lời hô xuất quân của những tên loạn tặc siêu thực dám sống hết mình, André Breton đã lớn tiếng hò reo cổ xúy con đường dẫn về vô thức, con đường dẫn về mộng tưởng. Mà đấy lại là tin tưởng sắc bén làm khí giới nổi loạn, chiến đấu và đốn ngã, đập vỡ mọi thành trì bảo thủ cổ điển, những lực lượng phản động u mê. « Thuyết siêu thực dựa vào sự tin tưởng rằng một thực tại cao siêu của những hình thức liên tưởng nào đó đã bị lãng quên cho tới lúc thuyết đó được đề xướng, tin tưởng vào sức mạnh khôn cùng của mộng tưởng, vào chuyển động vô vụ lợi của ý tưởng. Nó muốn hủy diệt hoàn toàn tất cả cơ cấu hoạt động tâm lý khác, để thay thế vào những giải quyết cho các vấn đề chính yếu ở đời. »

(Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.) *. Nào, hãy xem thử ít tranh của Chagall, Paul Klee, Kandinsky. Paysage cubiste, les Amoureux, le Violoniste, Paris par la fenêtre, Au-dessus de Vitebsk, Poète allongé, những bức tranh của Chagall gây cảm giác choáng lộn đảo ngược tận vô thức khung cảnh kỳ lạ mà hồn nhiên trẻ thơ. Nó chứng tỏ một thái độ phản

(3) Tạp chí Nghệ Thuật. Sài-gòn số 56.

* ANDRÉ BRETON. Manifestes du surréalisme, coll. Idées, p 37

kháng (révolté) chống đối lại đời sống điều tàn của vực thẳm. Như Rousseau cũng vậy, hoặc Séraphine Louis, hoặc André Bauchant, hoặc Camille Bonbois đã vẽ tranh như trẻ con; nhìn thế nào ghi thế đó, không cần biết thế nào là tương xứng, là luật phối cảnh đồ. Tại sao lại phải ghi đúng như thực, đó là công việc của ai, chứ có phải của nghệ sĩ đâu, Paul Klee đã đặt vấn đề như thế và ông cũng đã trả lời. Ông không muốn vẽ người giống như người thực, ông vẽ người giống như là người có thể trở nên. « Tôi không muốn vẽ người giống như người thực mà giống như người có thể trở nên. Tôi không vẽ những người đồng thời tôi. Tôi vẽ đàn ông, đàn bà như là đàn ông, đàn bà trong huyền thoại. Tôi chỉ dừng lại ở cái gì bất tử ». (*Je ne veux pas peindre l'homme tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être aussi. Je ne peins pas mes contemporains. Je peins l'homme et la femme tels qu'ils sont dans les mythes. Je ne m'arrête qu'à ce qui est immortel*). Vâng, hãy biết mở mắt ngơ ngác nhìn lớn, thực ngơ ngác ném vào đối tượng nghệ thuật; vũ trụ thực tại bấy giờ sẽ tự gây nên tác dụng hóa thân chuyển biến (métamorphose). Hãy biết ngơ ngác như đứa trẻ con lên năm tuổi. Quả vậy, muốn thấy được rõ ràng chính xác sự hồn nhiên vô tội của nghệ thuật, hãy đắm mình vào trong một phòng bày tranh nhi đồng, hãy bước vào phòng tranh của các họa sĩ siêu thực hay phòng tranh triển lãm cả collection tranh Picasso mấy tháng trước đây. Nghệ thuật là phóng thê, là khởi từ thực tại mà biết từ chối thực tại. Ngôn ngữ của trái táo đỏ (la pomme) là ngôn ngữ nào khác kia mà. Đúng như nhận định của nhà phê bình nghệ thuật bậc thầy René Huyghes trong « l'Art et l'Ame ». L'art, cet « autre » langage (4). Ôi,

4) « Cũng trong nghệ thuật ngôn ngữ tầm thường nhất là miêu tả. Nó kể lại điều nghệ sĩ thấy hay nghệ sĩ đã hoài bão. Nó tự giới hạn lại trong tính chất hiện thực. Tuy nhiên, nó có thể trở nên kỳ vĩ và chỉ cần xử dụng đến những phương cách dẫn khởi để vén màn những tuyệt vời của đời sống nội tại », (*En art aussi, le langage le plus plat est descriptif. Il raconte ce que l'artiste a vu ou ce qu'il a conçu; il se borne au réalisme. Toutefois il*

xin lớn tiếng chào đón sự phong phú kỳ tuyệt ấy. Xin trang trọng đón chào khả năng tưởng tượng của tri thức vô đáng về sự vật hữu hình. Dĩ nhiên, rất sơ đẳng hữu hình là hữu hoại, nghệ sĩ ý thức được tính chất vô thường của đời sống. Và hẳn ta đang đi tìm kiếm xây dựng một vũ trụ hoàn toàn mới lạ và xa hẳn. Cho nên, có một thời, nghệ sĩ đã bước đi một cách phiêu bồng của dáng dấp huyền thoại và cồ sớ, đã đánh thức con người sơ cồ những kỷ nguyên xưa cũ trôi dạt từ vực thẳm sâu tận tâm hồn. Quả tình, đến ngày nay, khuynh hướng ấy tất yếu vẫn còn duy trì trong nghệ thuật hiện đại, làm thế nào từ chối được. Đối với Joseph Emile Miller, chúng ta sẽ bùng bít lẽ sống của nghệ thuật, giết chết nghệ thuật nếu chúng ta cố tình tiêu diệt khuynh hướng sơ khai đó. Đời sống nghệ sĩ chính là tin vào cảm giác hơn là kiến thức. Bởi vì muốn ghi lại cho đúng cho khách quan, cho y nguyên với thực tại, ta sẽ sao chép đồ vật như hệt, nhưng không thể nào gây cho đồ vật một sự linh động đặc biệt. (Dans la naturaliste, le primitivisme est bridé par le respect de la vraisemblance. Il se soumet à « l'objectivité ». Toutefois, s'il ne se manifestait nullement, l'art ne serait plus qu'un artifice. Nous verrions des œuvres qui reproduiraient les objets de manière littérale, mais qui ne réussiraient pas à les animer, à les rendre frémissants. (L'Art moderne, p. 94). Đối tượng bởi thế khi được nhìn chủ quan dưới mắt thiên tài nghệ thuật, nó xuất hiện không hẳn in hệt bên ngoài. Dĩ nhiên chúng ta cũng phải hiểu rằng dấu thế nào đi nữa nghệ sĩ vẫn không thể hoàn toàn từ chối thực tại. Trong tinh thần chống đối phản kháng của nghệ sĩ trước thực tại mà Camus đã kêu gọi đề hoàn thiện mãi, ông vẫn nhìn nhận rằng đề sáng tạo cái đẹp, nghệ sĩ phải từ chối vũ trụ thực hữu trước mặt, đồng thời vẫn phải ca ngợi những góc cạnh nào đó của thực hữu, đời sống nghệ thuật có thể không thừa

peut devenir poétique et ne plus user que des ressources de la suggestion pour révéler les trésors de la vie intérieure.)

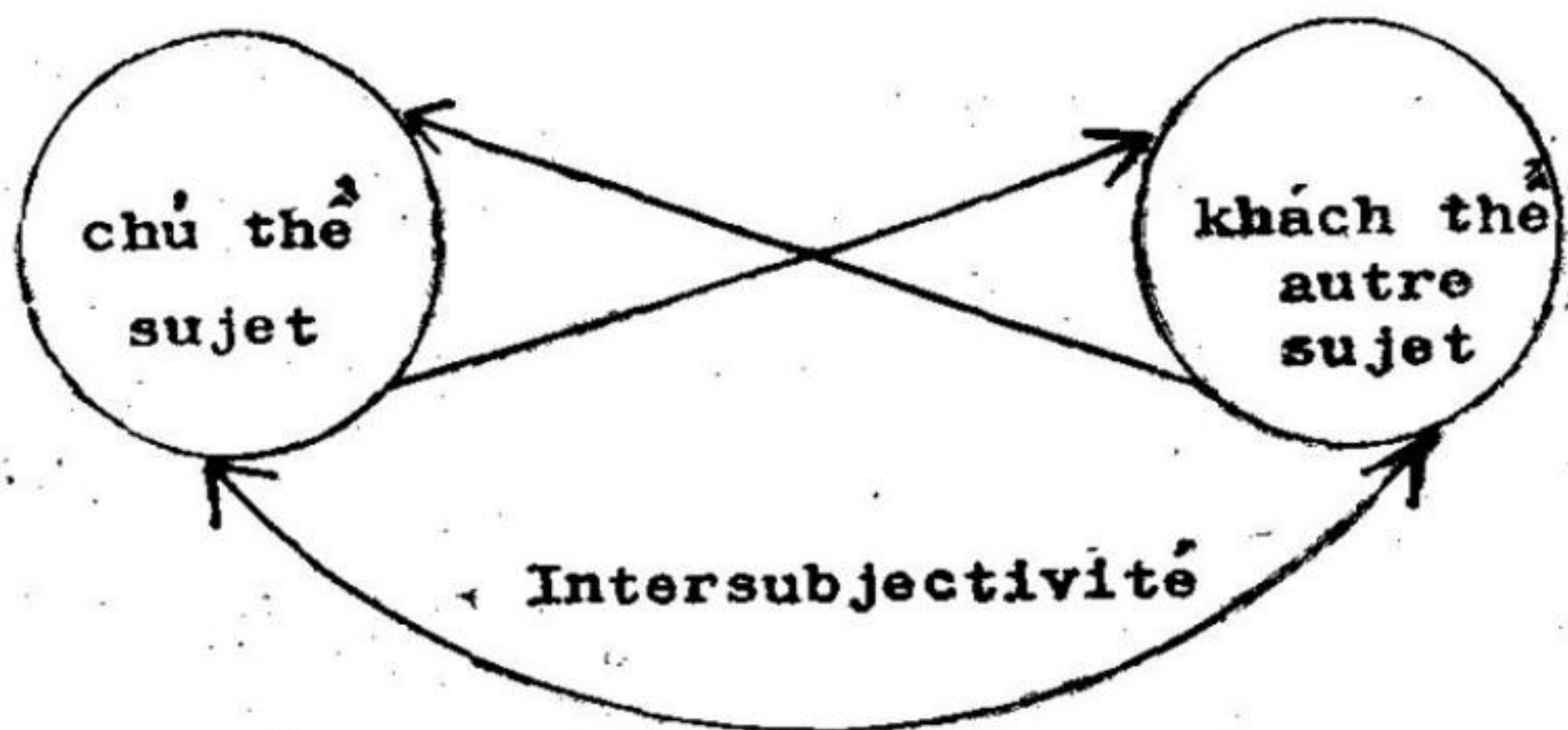
nhận thực hữu, nhưng không thể nào trốn tránh được thực hữu. (Pour créer la beauté, il doit en même temps refuser le réel et exalter certains de ses aspects. L'art conteste le réel, mais ne se dérobe pas à lui. (5))

Trường hợp những họa sư dã thú (fauvistes) mà nhiều người xem tranh gần đây cho rằng bắt từ cảm quan thô sơ tiền sử (art préhistorique) như những tranh ngựa và nai (Chevaux et cerfs) tìm thấy trên thành đá các hang động. Dufy, Vlaminck, Matisse, Rouault, André Lhote đã bước đi trong con đường hoang dã ấy. Tranh của Matisse chói lòa sắc sỡ. Từ les Poissons rouges đến le Ritrain debout hình thái luôn luôn đơn thuần và giản dị. Phong cảnh nhìn từ cửa sổ (Paysage vu d'une fenêtre) hay Bà Matisse (Madame Matisse), đường nét xù dẹt rất thô sơ chạy phủ lên những màu sơn pha nước. Nghệ sĩ sáng tạo bằng nhãn quan chủ quan của chính hắn và sự tưởng tượng, liên tưởng chính là điều kiện tối thiết yếu. Một kinh nghiệm sáng rực huy hoàng trong lịch sử nghệ thuật nhân loại là trường hợp họa sĩ Pierro di Cosimo thời phục hưng Ý. Ông tìm thấy trên thành tường trần mà các bệnh nhân đã khắc nhoe vào đấy hình ảnh linh động chuyển biến của những đàn ngựa chạy, những thành quách quái đản và những vật hình thức dị thường chưa hề được ai trông thấy bao giờ. (6) Kinh nghiệm này cũng nhắc lại cho chúng ta ý niệm « văn cầu » khi nhìn mây trên trời ở Đông-phương. Nghệ thuật là một thông đạt bằng cảm tính chủ quan (sensibilité subjective) từ chủ

(5) « Bởi thế, không một nghệ thuật nào có thể sống trên sự từ chối thực tại. Bởi mọi tư tưởng, và trước tiên là tư tưởng về sự vô-nghĩa, đều có ý nghĩa, cho nên không thể có một nghệ thuật vô nghĩa. » (Aussi bien, aucun art ne peut vivre sur le refus total. De même que toute pensée, et d'abord celle de la non-signification, signifie, de même il n'y a pas d'art du non-sens.) *L'homme révolte* p.308. *Révolte et Art*.

(6) *Vie de P.di Cosimo* — trích dẫn trong « *Mỹ thuật là mô phỏng hay sáng tạo.* » *Tạp chí Đại học* số 18.

thề đến khách thề, rồi từ khách thề lại quay ngược về chính chủ thề. Bây giờ, khách thề sẽ trở nên linh hoạt thực thụ như chính là một chủ thề nào khác và đang mở ra một cuộc song thoại giữa hai phía. Sự giao thông giữa nghệ sĩ và đối tượng nghệ thuật là một giao thông liên-chủ-thề (intersubjectivité).



Khi tôi nhìn cái giường trong căn phòng Van Gogh, cái giường không còn là một sự vật tĩnh nữa, lúc bấy giờ tùy thuộc vào nhịp đập của hơi thở và trái tim tôi mà cái giường sẽ mỉm cười hay đang giận dữ. Cùng chính là một thiếu nữ ngồi sau quầy hàng, có thể đó là một cô bé xõa tóc và mắt nâu, nhưng có phải bao giờ thiếu nữ đó cũng chỉ được bắt gặp như cũ. Tùy cái nhìn và sự rung động lãng đãng như lá vàng rơi mong manh trên mặt sông gợn nước mùa thu hay cơn mưa lạ buổi chiều mùa hạ mà thiếu nữ chuyển động vô ngần. Nếu bao giờ thiếu nữ cũng chỉ được tìm thấy trong sự lặp lại mệt mỏi thì nghệ thuật chết. Sự tương giao trong ý hướng đối thoại này của người sáng tạo vốn chứa đựng từ lâu lắm ở các nhà đạo học Đông-phương, vốn cũng là những nhà nghệ thuật. Chuyện Huệ Tử hỏi Trang Tử làm sao biết được cái sướng của cá (an tri ngư lạc 安知魚樂) là một. Thầy Trang cùng thầy Huệ chơi ở trên đập Hào. Thầy Trang nói : « Kia đàn cá lượn lơ bơi chơi, đàn cá mới sướng chứ ? » (Du ngư xuất du thung dung. Thi ngư lạc giả). Thầy Huệ

đáp : « Bác không phải cá, sao biết cái sừng của cá ? » Thầy Trang đáp : « Bác không phải tôi, sao biết tôi không biết cái sừng của cá ? » — Trang-tử viết : « Tử phi ngã an tri ngã bất tri ngư chi lạc ? » Thầy Huệ nói : « Tôi không phải bác không biết bác đã đành. Nhưng bác không phải cá, bác hẳn là không biết cái sừng của cá » Thầy Trang nói : « Xin nói lại từ gốc. Bác hỏi tôi sao biết cái sừng của cá. Thế là bác đã biết tôi biết mà hỏi tôi. Tôi thì tôi biết cái đó ở trên hào » Trang-tử viết : « Thịnh tuần kỳ bản. Tử viết như an tri ngư lạc vân giả, ký dĩ tri ngô tri chi nhi vấn ngã. Ngã tri chi hào thương giả ».

Trang-tử thấy được đàn cá sung sướng hay đang thấy chính lòng mình sung sướng ? Từ plan ontique, Trang-tử đã bay thẳng ngay vào plan ontologique trên đôi cánh nghệ thuật, trên đôi cánh nhung mượt bướm đen. Quả thực Trang đáng là bậc thầy nghệ thuật muôn đời. Cho nên yếu tính của nghệ sĩ cũng như một nhà siêu-hình-học là phải biết ngạc nhiên và ngờ ngác khám phá dài hơi đề bước vào những nền tảng siêu hình mới. Bởi vì mãi tới bây giờ thế giới bên ngoài vẫn còn mơ hồ xa lạ, nghệ sĩ vì thế biết thông cảm một góc cạnh nào đó của tạo vật bằng tương giao sâu thẳm, có thể là tối tăm nữa, miễn là trong cái nhìn thỉnh thoảng lóe bừng lên chút ánh sáng của que diêm đốt giữa đêm. Chút lửa reo vang đó giúp cái nhìn sáng tạo bừng bừng sức sống căng thẳng những mạch máu no tròn nhảy chồm và trái tim gõ nhịp ba liên hồi kỳ trận. Ảo giác đã trở nên chất liệu chính được hiệu trong viễn tượng này. Như với Rimbaud chẳng hạn, ông đã nhìn thấy nhà máy thành ra một đền thờ, các thiên thần bay lượn, cỗ xe tứ mã bay trên đường dẫn về xứ trời, một phòng khách dưới đáy nước hồ sâu trong suốt, sự lao xao hư phù vô biên của ảo giác (hallucination) đối với Rimbaud rất cần thiết vậy (7). Ảo giác là hư phù nhưng ảo giác là đáy chiều sâu của tâm thức

(7) R Albérès, Bilan littéraire du XXe siècle, trích dẫn Rimbaud, l'alchimie du verbe.

được khai quật lên. Vô thức là kết cấu đã tạo thành một cấu bộ sống động giữa nội tâm và ngoại giới, kêu gọi được cuộc-nói-chuyện thân-ái ở sự vật từ thực tại bên ngoài. Không gian vô thức mở ra cả chiều ngang và chiều dài. Những Guillaume Apollinaire hay Max Jacob hay P. Reverdy đã một thời kéo dài cả đời mình bay lượn giữa không gian đó. Những sinh vật nhỏ, cỏ cây, lời hát của chim được gọi tên, đánh dậy, thức tỉnh trên con đường dẫn về mộng tưởng.

« này những đáy chiều sâu tâm thức
ngày mai kia ta sẽ thám hiểm khắp cùng
biết đâu chẳng có những sinh vật
sẽ được kéo ra từ những vực thẳm ấy.
với cả những vũ trụ toàn diện. »

*(profondeurs de la conscience
on vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
seront tirés de ces abîmes
avec des univers entiers.)*

G. APOLLINAIRE.

Tôi đã nói ngay dường như ở trang đầu tiên đề mở bài tiểu luận này rằng sai lầm của nghệ sĩ hiện thực là chỉ biết nhìn và cố gắng ghi chép. Đây là một lầm lẫn lớn lao của trường phái này. Hoàn toàn đối nghịch lại, nghệ thuật là một cuộc nói chuyện dài hơi, biết dừng lại đúng lúc, biết yên nghỉ tùy thời. Và sự dừng lại đúng lúc, sự yên nghỉ tùy thời là một trong những nền tảng thâm định cảm quan và giá trị thiên tài nghệ sĩ. Nghệ sĩ ái ân với đối tượng nghệ thuật có lúc thực nhẹ nhàng liêu trai, có lúc thì vồ vập, cấu xé, chà xát, ôm ấp, dập dờn như sắp rơi vào địa ngục lửa đỏ của dâm loạn. Phải say trên chiếc cầu điên trên biển xanh chờ về hư vô. Phải trôi nổi và mê đắm trong những tầng màu dữ dội, nóng (chaud). Có lẽ thế mà Đinh Cường vẽ được « cầu say » chẳng. Tôi thú thực đã

choáng váng khi nhìn bức tranh này trước đây ở căn nhà một người quen với chú giải về hoàn cảnh thành hình. Từ những điều này ; đời sống nghệ thuật là một chất vô-vụ-lợi. Say đắm, si mê, điên cuồng, nhưng mà say đắm, si mê, điên cuồng đó không dẫn về đâu. Điều này thấy rõ ngay được ở thái độ người thưởng ngoạn. Giá như khi đứng trước những cây ô-liu vùng Saint Rémy (les Oliviers à Saint Rémy) thái độ chúng ta không phải là thái độ của người đứng trước khu vườn cây ô-liu thực, như lối phân tích của Hulsman và Vergez thì trước vườn cây ô-liu ta sẽ đi tìm trái chín, đi hái quả hay kiếm bóng mát đánh một giấc ngủ buổi trưa. Trái lại ở đây thì người thưởng ngoạn được mang đặt đối diện, nghĩa là tự thấy xuất hiện trước hàng cây ô-liu của Van Gogh. Và chẳng chất đời vô vụ lợi lại là nhân mẫu của nghệ sĩ. Nghệ sĩ như một con chim từ phương xa đến, thích ca hát thì ca hát mà chẳng biết tại sao. Sự ca hát không lợi lộc cho ai, không giúp được bông hoa nở, không khiến chùm cây chín trái, hát đến vỡ cổ, cho đến một buổi bình minh nào thì chim rơi rụng xuống, thế mà chim vẫn hát.

*Tôi là con chim đến từ núi lạ
ngựa cồ hát chơi,
khi gió sớm vào reo um khóm lá
khi trăng khuya lên ủ mộng xanh trời
Chim ngâm suối đậu trên cành bịn rịn,
kêu tự nhiên, nào biết bởi sao ca ?
tiếng to nhỏ chẳng xui chùm chín trái
khúc huy hoàng không giúp nở bông hoa.
Hát vô ích, thế mà chim vỡ cổ,
héo tim xanh cho quá độ tài tình
ca ánh sáng bao lần giây máu đỏ
rồi một ngày sa rụng giữa bình minh*

XUÂN-DIỆU

Bằng viễn tượng đó, khi hiển dâng đời sống để làm nghệ thuật, nghệ sĩ chớp lấy trái táo (la pomme) để bỏ vào mồm như Pisasso trong cuộc đi dạo của ông ta. La pomme lui dit merci. A. chẳng thể thì làm sao tranh Van Gogh lại vô cùng cuồng nhiệt được. Mỗi hơi thở vào tranh là một ánh sáng lạ dòn dập, là những hơi thở ngấn chổng lên nhau. La nuit étoilée, Route aux cypres, Chambre à coucher de Van Gogh hay là ở chân dung tự họa (Portrait de l'artiste) hay là quán cà-phê ban đêm (le Café de nuit), hoa hướng dương (Tournesols). Những mặt trời quay tít, những tia lửa ném ra từ mắt nhìn, những nền tranh đường sơn chạy dữ dội, cả bông hoa mà cũng tóe lửa ra nữa. Van Gogh cho rằng tác phẩm hội họa có đời sống riêng mà đời sống này phát xuất hoàn toàn chính từ tâm hồn họa sĩ. (Les peintures ont leur vie propre qui vient entièrement de l'âme du peintre — Lettre 430 à Théo) lửa tóe ra trong tranh Van Gogh là tâm hồn đồ lửa của Van Gogh, một tâm hồn tràn đầy đam mê dữ dội rất nhân bản (terribles passions humaines), một tâm hồn suốt đời tìm kiếm và khát vọng. Van Gogh nhìn quán cà-phê đêm như là nơi tâm hồn trở nên điên cuồng, sa đọa cùng cực, va vào những tội ác khủng khiếp (dans mon tableau Café de nuit, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes...) nhờ vào các sắc màu trái hợp nhau, hồng nhạt, đỏ thẫm, màu rượu hung đỏng ở đáy ly, màu lục dịu với màu hồ hoàng (les verts-jaunes), màu xanh lục thẫm đậm mà bức tranh đã dẫn đến những cuồng nộ mãnh liệt của sâu thẳm dữ dội. Còn như Modigliani, vẽ bất cứ chân dung nào thì hình như đang vẽ khuôn mặt mình. Người khác là một tấm gương soi, Modig tìm lại bóng dáng mình ở đó. Kề ra điều ấy dễ giải thích, có thể là Modig luôn luôn bị ám ảnh về chính ông ta, về chính bóng dáng mình. Đây cũng là dáng dấp liêu trai của âm thanh Réverie hay Symphonie No 6 trên tranh lụa Liên Tâm tỏa ra từ nàng luôn luôn được tìm thấy đầy mê hoặc trên đôi mắt xanh hay ngọt ngào ở mỗi nhìn.

Cho nên tất yếu trước cùng một đối tượng, mỗi họa sĩ,

mỗi nghệ sĩ sẽ chỉ nhìn đối tượng qua cảm quan, qua nội giới. Van Gogh và Cézanne cùng họa miền Provence mà Provence của Van Gogh là bi đát, bão táp, giông tố, cuồng nộ, đói khát, giận dữ, gào thét. Với hàng cây trắc bá đâm vút lên đang trợn trừng trông mắt giữa bầu trời như biển gào thét và sóng ầm ầm. Ở Cézanne không làm thế nào tìm thấy sự cuồng nộ đó, ấy là êm dịu, bình thường, là tương xứng, là quân bình tuy không phải là không vô cùng quyến rũ. Trong cùng ý hướng đó, khi xét đến nghệ thuật tiểu thuyết, J.-P. Sartre cho rằng mọi kỹ thuật để viết về tiểu thuyết đều dẫn đến một nền tảng siêu hình của tiểu thuyết gia. Kỹ thuật viết, kỹ thuật vẽ là những trưng cơ biểu hiện đời sống nội tại. Quả thế, hãy xét đến trường hợp đại thi hào Nguyễn Du trong nền văn học xứ sở chúng ta, Nguyễn Du càng thất vọng trong đời sống bao nhiêu, Nguyễn Du càng hào sảng bấy nhiêu để dựng nên mộng tưởng ngàn đời còn sáng chói. Từ Hải, nhân vật hùng tráng tuyệt đẹp biết mấy đã vẽ nên bằng nỗi đam mê của Nguyễn Du. Từ Hải lại phát tiết vang vọng, kiêu hãnh và cao trọng bao nhiêu lần nữa với bao nhiêu nhà văn nhà thơ nhà phê bình, lại thêm một lần nữa trong « Nhan sắc » (8). Cái chiến thắng của Nguyễn Du là ở chỗ hai trăm năm sau, nhân vật bí tráng, loạn tặc, giặc cướp hay gọi tên bằng thứ nguy ngôn hư từ « cách mạng » đi, còn được nhắc lại, nhắc lại thực hào hùng, thực bay bướm. Từ Hải lớn mãi. Nguyễn Du sống mãi. Định mệnh bị chà đạp nát bét dưới bàn chân to lớn phi thường của nhà cách mệnh Từ Hải. Nguyễn Du chiến thắng định mệnh bằng Từ Hải. Nên cạnh chàng trai trẻ hào hoa họ Từ, theo Đặng Tiến nàng Kiều còn nói được đồng dặc to lớn sau mười lăm năm ở chốn lầu xanh.

(8) Nhan Sắc. Dương Nghiễm Mậu. An Tiêm. Cũng nên đọc thêm « Đọc lại truyện Kiều ». Vũ Hạnh. Cảo Thơm, để thấy Từ Hải được chiếu thêm một lần nữa trên tấm phông mới mẻ của một người nhìn mới mẻ.

chữ trình còn một chút này (9)

Có thể nói Từ Hải là một trong những khát vọng siêu hình của Nguyễn Du. Khát vọng có thể đạt đến được. Nhưng nếu ngược lại, nó là mộng tưởng như lời nói này của J.-P. Sartre trình bày về tâm lý học hiện tượng về sự tưởng tượng « mọi cái tưởng tượng đều xuất hiện trên nền cuộc đời, nhưng ngược lại mọi lãnh hội thực tại như cuộc đời đều bao hàm một sự vượt qua bị che đậy tiến vào cái tưởng tượng. » (*Tout imaginaire paraît « sur fond du monde » mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire*) (10). Ý hướng của nghệ thuật là mơ về một phi thực tại, tưởng tượng về một vũ trụ không phải là một vũ trụ thực. Một dữ kiện xuất ở nghệ thuật nhất thiết phải trở nên khác đi. Bởi vì, nếu không thì thực hiện công trình mới mà làm gì, sao không nhìn ngắm ngay chính nó. Bernard Buffet nhìn thấy thành phố Paris bao giờ cũng xám và vắng bóng người (*Paris sans parisiens*). Kia, hãy xem những phong cảnh như công trường Concorde, nhà thờ Saint-Germain-des-Prés, xóm Montmartre, sông đào Saint Martin, là những ngôi nhà vút lên bằng đường kéo dài kéo ngang và nhau gầy ốm, những hàng cây khô trần trụi khẳng khiu xuất hiện trên bầu trời xám. Paris luôn luôn xám, buồn, phát âm tiếng nói riêng buồn thảm, chông chênh và lạnh.

Tuy điều kiện đòi hỏi chính yếu ở nghệ thuật sáng tạo là cảm quan nội tại, nghệ thuật cũng là một cách phản ứng đối với bên ngoài. Sinh vào một thời đại của hoang lộ và vô vọng được mô tả bởi những dòng này của Reverdy :

« Tất cả đều tắt nghỉ
gió thổi qua và ca hát
và cây cối thì run rầy

(9) Nghệ thuật như một chiến thắng. Văn số 44.

(10) Nguyễn văn Trung trích dẫn. Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết. trang 32. nxb Tự Do, Sài-gòn.

sức vật chết
 không còn ai nữa ,
(tout s'est éteint
le vent passe en chantant
et les arbres frissonnent
les animaux sont morts
il n'y a plus personne)

trong dòng biển chuyển lịch sử đầy thảm kịch đầy bi kịch của một thời giá lạnh, ngay cả những bóng mát cồ thụ của giá trị ngàn xưa cũng không còn, nghệ sĩ cảm thấy cô đơn. Giữa cảnh tượng chết, hân cảm thấy hoảng sợ. Bởi thế đề chống đối với vũ trụ lạnh lùng bên ngoài, chiến thắng vũ trụ bên ngoài, hân xây cho hân một thế giới. Đây là quan điểm giải thích nghệ thuật trừu tượng của Wilhelm Worringer trong cuốn *Art abstrait* (11), nghệ thuật trừu tượng và phi hình thể được xây dựng bởi vì con người nhận thiên nhiên bên ngoài như một đối nghịch đầy nguy hiểm đầy ác cảm, đầy man trá, con người chỉ cảm thấy đầy yên ổn khi xây dựng được một thế giới đặc biệt phản nghịch lại thiên nhiên để làm nơi trú ẩn (*la nature lui apparaît hostile et pleine de dangers, et de ce que cet homme ne se sentira à l'abri que lorsqu'il aura construit, pour s'y réfugier, un univers de formes non-naturelle*) thế giới nghệ thuật sẽ là nơi an nghỉ vĩnh cửu. Họa sĩ vô hình dung như Kandinsky không còn cần đến đối tượng bên ngoài, mà hệ tại chỉ là những kích động ở bên trong. Ở nghệ thuật vô thể (*l'art non-figuratif*), mọi điều đều là tự do. Tự do làm, tự do nghĩ, trong hỗn loạn. Thực ra đây chỉ là một cách chọn lấy cái trật tự trong hỗn loạn mà thôi Pollock trong nhóm *tachisme* muốn thực hiện đến một miền đất lạnh lùng, khách quan, phi luận lý, phi lý trí, phi ngã, ông chạy lên nền tranh muốn vẽ, quay cuồng, ném từng tảng sơn, quần

(11) Quan điểm này được Marcel Brion trình bày lại và Joseph Emile Muller trích dẫn trong *l'Art Moderne*.

từng tảng màu trên khung vải trắng tinh nguyên một cách chớp nhoáng, không kịp dừng lại, không kịp bước đi, ông bóp cả ống sơn vào tranh, không cần dùng bút vẽ. Một họa sĩ khác ở Pháp lại vẽ tranh theo nhịp với nhạc Jazz; một nữ họa sĩ khác nữa lại vẽ tranh bằng súng lục. Chưa cần biết tranh như thế nào; thái độ của họ cũng đã là một thái độ nghệ thuật đáng thưởng thức ở cấp bậc cao. Tìm cảm giác trong bối cảnh ấy, trình tự có thể đạt được là một trình tự nguyên thủy, sơ khai (primitif), không còn bị vo tròn bóp méo. Nghệ thuật vô thê là một phát biểu bằng ý thức tự do chan chứa sau những hoài nghi đồ vớ. Ở kỹ thuật này, nghệ sĩ tin tưởng và sáng tạo địa cầu của hắn bằng cuồng nộ, đam mê, giận dữ, điên cuồng với chất liệu sơn dầu vốn đã chứa đựng những tính chất gồ ghề lởm chởm đó. Hắn tạo lập được căn nhà vững chãi là thành trì chiến đấu chống lại những đe dọa vô vấp bên ngoài. Một tác phẩm nghệ thuật là một dàn trải chống đối thời gian, xô ngã định mệnh. Nói như Malraux, nghệ thuật có khả năng chiến thắng định mệnh (anti-destin), đó là nụ cười thách thức của nàng La Joconde tuyệt đỉnh. Nghệ thuật vì thế tự nó là những dự phóng từ một nền tảng vững chãi bay về cõi trường tồn vĩnh cửu. Nghệ thuật chứng thực sự có mặt thường trực bằng dấu vết đặt chân và in rõ trên vách tường rêu phong của lịch sử, của thời gian và không gian. Nghệ thuật là đập vỡ định mệnh và thách thức không ngừng. Khả năng thách thức là khả năng thấu thị, một thứ khả năng vén màn mãi mãi tấm phông sắp xảy đến. Ngày mai là sắp xảy đến của bây giờ. Thế kỷ sau là sắp xảy đến của thế kỷ này. Như khả năng thấu thị mà thi sĩ Traian đã báo trước một kỷ nguyên buồn thảm của giờ thứ hai mươi lăm — tôi là thi sĩ. Tôi có một thứ giác quan mà người khác không có và nhờ đó tôi biết được tương lai. Thi sĩ là nhà tiên tri. Tôi buồn vì tôi là kẻ đầu tiên nói chuyện bi thảm. Nhưng sứ mạng thi sĩ của tôi bắt tôi phải nói đến — nhà thi sĩ là một thứ nghệ sĩ tiên tri được nổi vô vọng của những giờ bi đát này và hắn ta nói đến một cách đầy can đảm, chính sự can đảm để phát biểu mà không khiếp hãi cũng

là một tri thức đề kháng chống đối sáng suốt, đấy cũng là một khởi điểm đòi hỏi được giải phóng. Đấy cũng là một bình diện khá cao trong tinh thần sáng tạo nghệ thuật. Cho nên khi nhìn ngắm một tác phẩm nghệ thuật, người thưởng thức phải tự động viên bằng nỗ lực ý thức trong những điều kiện mới mẻ. Người sáng tạo đã sáng tạo bằng khả năng thấu thị, tác phẩm phát sinh trong tinh thần thấu thị đó và người thưởng thức cũng phải thưởng thức bằng cách bay theo chiều bay của tác phẩm được thấu thị. Khi xem tranh của Bernard Buffet, ta phải thấy được tinh thần đề kháng của Buffet. Những thành phố lớn trong tranh Buffet như Venise như Londres như New-York bày tỏ cái đau đớn và khốn cùng của con người hiện đại đang bị đè bẹp đang bị nghiền nát dưới văn minh vật chất của bọn người máy ngồi ghế chủ tọa đoàn, ngồi ghế chánh thẩm mặc phẩm phục đỏ đang phán xét chúng ta. Xem tranh Buffet không thể dừng lại ở những hình thái phía trước, mà là phải đi qua bức màn chắn ở bức tranh, phải bay qua thế giới ở bên kia bức tranh để thấy rằng ngoài giá trị nhân chứng, Buffet đang chuẩn bị xây dựng một cuộc đảo chính, Buffet là kẻ tiên phong đứng lên tố cáo, xô ngã bọn robot kia, hầu thiết lập một thế giới nhân loại hơn, một thế giới người như con người đích thực. Đó là thái độ căn bản đề thưởng ngoạn. Hãy nghe tiếng hét kỳ dị vô cùng này của Van Gogh « trong cuộc đời, cũng như ngay trong đời sống nghệ thuật, có thể tôi không cần đến Thượng-đế. Nhưng với con người đau khổ của tôi, tôi không thể không cần đến một điều gì đó cao cả hơn, một cái gì làm thành đời tôi, đấy là năng lực sáng tạo ». (12) Phải thấy sự kêu đòi tinh thần sáng tạo cần thiết bao nhiêu mới nhận chân được sự khàn thiết.

(12) Je puis bien, dans la vie et dans la peinture aussi, me passer du bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grande que moi, qui est ma vie, la puissance de créer. Révolte et Art. L'homme révolté. Camus trích dẫn. P. 308. Coll. Idées.

của một kêu đòi khác ở chính người thưởng ngoạn, kêu đòi tinh thần sáng tạo lại tác phẩm (*récréation*) mà nghệ sĩ đã dâng hiến. Có một trăm mắt nhìn vào bức tranh, giá dụ là le Cheval blanc của Gauguin một họa sĩ ấn tượng, sẽ có một trăm sự chuyển biến khác biệt, đối với tôi, tôi sẽ nhìn thấy bằng bạc không khí kháng chiến vô cùng lãng mạn trong thi ca Trần Quang-Dũng. Tất yếu là như thế. Nhờ vào tinh thần sáng tạo đó, trước tiên là chuyển động sơ nguyên từ người sáng tạo đến tác phẩm. Rồi tác phẩm tự chuyển động ; mỗi mắt nhìn vào là một tia sáng chiếu vào, càng nhiều người thưởng ngoạn càng có nhiều tia sáng phóng vào, tia sáng phóng vào sẽ chiếu dội lại, tác phẩm nhờ thế sẽ quay tròn mà biến thành một thứ mặt trời sáng rực. Mặt trời của sáng tạo. Mặt trời của đó quay mãi mà Camus gọi tên là phản kháng của nghệ thuật. Nói đến quan điểm thưởng ngoạn này, nghĩa là nói đến một chuyển động biện chứng bền bỉ, một tinh thần sáng tạo liên li, không ngừng, không nghỉ, nghĩa là cũng đặt lại một nền tảng phê bình nghệ thuật đứng đắn mà từ bao lâu người ta đã quên mất hay không bao giờ đề ý đến.

P.S. — Trước khi chấm dứt những suy nghĩ sơ khởi, có tính chất mở cửa vào một thế giới mới, có tính chất nhập môn vào khu rừng quen thuộc mà xa lạ kỳ vĩ ấy, xin có một lời nói cuối cùng. Đáng lẽ ra bài viết này không nên được viết ra, bởi vì mọi sự giải thích trong vũ trụ nghệ thuật đều vô ích và vô nghĩa, đều đáng nhờ nước bọt. Tuy nhiên ngôn từ được dùng ở đây phải hiểu như là một phương tiện được xử dụng để từ chối chính nó. Đường bay nghệ thuật là đường bay của loài chim phượng hoàng dẫn về ngôn ngữ nguyên thủy (*ursprache* : langage originel), dẫn về ngôn ngữ sâu thẳm nhất trong không cùng. Ngôn ngữ nguyên thủy là vô ngôn. Vô ngôn là trực giác và yên lặng. Trực giác và yên lặng như Ma Ha Ka Diếp yên lặng, mỉm cười lúc đức Phật đưa ra trước đám môn đồ một đóa hoa sen đang nở. Trực giác và yên lặng như Huệ-năng sống trong lặng thinh mà đạt đến chân đế Thiền-Tông.

HUỲNH HỮU ỦY

vũ-đình lưu

hội họa nhìn bởi một người không làm hội họa

TRỜI SINH RA CÓ CÁI MÀ TA GỌI LÀ ĐẸP. Người cũng biết làm ra cái đẹp theo ý của người. Đẹp của trời và đẹp của người có phải là hai cái không? Người đời muốn hiểu là hai vì họ không muốn chép nguyên vẹn thiên nhiên. Nhưng Alain lại viết: « Cái đẹp là một phần thưởng, nói khác đi, có lẽ đó là dấu hiệu duy nhất của tinh thần... Về đẹp thoáng qua của văn xuôi chính xác cố gắng hiển ra một chân lý không cần minh chứng, cũng như bản nhạc hay không cần minh chứng và tượng vê nữ Milo đẹp không cần minh chứng. » Vậy ra con người khoái làm ra những cái mà chính họ không hiểu nổi à? Có lẽ đó là dấu hiệu tiêu biểu nhất của giống linh tr vạn vật. Họ cứ tạo ra những mâu thuẫn nan giải, họ cứ bị cái gì không thể hiểu được thu hút và bảo rằng cái đó là cao siêu. Đó là chân lý cuối cùng của vạn pháp vạn sự, quy mọi mâu thuẫn, mọi nghịch lý về một mối.

Đẹp là đẹp, không cần minh chứng (hay là không thể minh chứng được?) Nhưng người đời nghiền minh chứng, họ minh chứng sau khi chấp nhận cái đẹp như một toàn thể toàn diện và tin lý giải

cho một sự đã rồi — cái đã rồi ấy là ta đã bị chinh phục vô điều kiện. Một kiệt phẩm bao giờ cũng là nguồn gốc của những tiêu chuẩn để nhận định về đẹp, nhưng chưa bao giờ người ta theo những tiêu chuẩn đã có để tạo ra kiệt phẩm.

Làm như vậy ta sẽ thấy có cái gì dựa dứ câu chuyện sau đây :

Một nhà điện tử học muốn nhờ máy điện tử tìm cho một món ăn lý tưởng không tốn tiền: Ông ta đưa cho máy tính một danh sách những thực phẩm với số lượng ca-lô-ri và giá tiền. Máy tính toán rồi trả lời :

— Bốn lon giấm.

Ông ta kinh ngạc, nhưng máy có lẽ phải của máy, vì bốn lon giấm tương đương cho 1800 ca-lô-ri cần thiết cho một người trong một ngày và rẻ tiền nhất. Như vậy có thoả mãn hai tiêu chuẩn ca-lô-ri và giá tiền.

Té ra ông ta quên những tiêu chuẩn khác. Ông ta vội thêm tiêu chuẩn nữa là số lượng giấm mà một người có thể tiêu thụ được. Chuyển này thì máy trả lời :

— Ba mươi hai tách cà-phê sữa.

Lại vẫn còn thiếu tiêu chuẩn !

Đó, món ăn lý tưởng mà người ta đòi hỏi khi đưa ra những tiêu chuẩn thiếu thốn có cái gì quái dị như vậy đó. Trở lại câu chuyện hội họa, nếu lý thuyết gia đưa ra những tiêu chuẩn nghệ thuật thiếu thốn và lằng lộn thì ông ta sẽ nhận được của người sáng tác những tác phẩm như bốn lon giấm và ba mươi hai tách cà-phê sữa. Sao vậy ? Vì đẹp là đẹp không cần hay không thể minh chứng. Không thể rút hết tiêu chuẩn của một kiệt phẩm ra để làm nguyên tắc cho sự sáng tác khác có giá trị. Lịch sử hội họa là lịch sử những kiệt phẩm do đó có kinh nghiệm và phép tắc chứ không phải lịch sử kinh nghiệm và phép tắc đủ để sáng tác một kiệt phẩm.

★

Đẹp là đẹp. Nghệ thuật là nghệ thuật. Cái chấm là cái chấm. Điện là điện. Đã biết thế còn việc gì phải lồi thôi ! Nhưng việc

đời chỉ toàn là những sự lỗi thời chứ có cái gì khác đâu. Bởi vậy bài này chưa chấm dứt.

Ngay từ việc định nghĩa nghệ thuật cũng đã lỗi thời lắm chuyện.

Người thì ấn ý với Kant, Spencer cho rằng nghệ thuật không có mục đích thực tiễn. Kê lại nói hoạt động thẩm mỹ nhằm mục đích giải trí hay là một cách biểu lộ những xúc động mạnh mẽ sâu sắc. Cái đẹp gợi sự cảm phục, một hình thức linh cảm được lý tưởng của đời sống và khơi động những tâm tình hứng khởi, yêu mến, bao dung. Xúc cảm thẩm mỹ liên hệ tới những hoạt động ý nghĩa nhất như xây dựng đền đài, tượng, họa phẩm, do đó một quốc gia xác định khả năng sáng tác và tài nguyên dồi dào.

Nhưng có người lại chỉ nhìn thấy nghệ thuật nhằm mục đích trước tiên là thực tiễn, như Guyau chẳng hạn. Sáng tác một hình thức đẹp để của một vật là làm cách nào cho vật ấy thích ứng nhất với mục đích của nó. Nặng một cái tượng đẹp là nặng cách nào để tượng trả lời được hết mọi đức tính và oai linh mà người ta gán cho một vị thần để dùng vào việc chiêm bái cầu của, cầu con, cầu chồng hay cầu cho « của nợ » ấy nó chết đi cũng được.

Cũng vì sáng tác cần thích ứng với mục tiêu cho nên nghệ phẩm có khuynh hướng hoàn thiện mãi để trả lời đúng mức yêu cầu của thời đại. Nghệ thuật roman chuyển sang nghệ thuật gothique rồi xuất hiện nghệ thuật Phục-hưng.

Sự tìm thấy những nét vẽ con thú vạch lên đá của người thượng cổ hầu như biện minh cho thuyết này vì người ta lý luận rằng người xưa dùng để làm phép « úm » cho thú vật có nhiều và dễ bắt.

Nhưng chỉ vì cái chữ « úm » đó mà ta lại nhận thấy nghệ thuật thượng cổ liên lạc tới mê tín và tôn giáo. Mê tín hay tôn giáo? Họ đã cãi nhau như mò bò. Nhưng có điều mê tín (ma thuật) hay tôn giáo đều ngụ ý cầu một sự nâng đỡ ở bên ngoài. Người xưa sợ hãi và sản xuất nghèo nàn khó khăn. Trí khôn dồn vào việc tìm cái gì trợ giúp tinh thần để hành động thực tiễn (là sản xuất) cái đó là ma thuật. Họ tìm trong sáng tác nghệ thuật một

cái gì để phụ vào ma thuật « úm » cho có nhiều thứ vật để săn. Người văn minh tìm trong tôn giáo sự nâng đỡ tinh thần hướng về chân trời lý tưởng để khai mở những giá trị đạo đức, chân lý, tin tưởng, không màu sắc thực tiễn nữa. Ma thuật khác tôn giáo ở mục tiêu. Khi đã phân định kỹ thuật hướng về thực tiễn với thẩm mỹ hướng cái đẹp tinh thần thì cũng thoát thai nghệ thuật tạo hình không có mục đích kỹ thuật (thực tiễn) và cũng không dùng để hỗ trợ ma thuật « úm » cho tăng gia sản xuất, mà chỉ để thờ cúng. Tuy nhiên nghệ thuật tôn giáo và nghệ thuật ma thuật có thể tồn tại song song trong nhiều dân tộc thượng cổ. Sau này nghệ thuật lại rời khỏi mục tiêu thiêng liêng để thâm nhập sâu rộng vào đời sống thế phàm, rồi đến lúc nó chẳng muốn nhập vào đâu nữa nó quay về với nó, tự nó đủ nuôi dưỡng nó, ta có hình thức nghệ thuật cụt lủn. Vậy thì ý niệm nghệ thuật, ý niệm thờ cúng, ý niệm cần lao là ba ý niệm khác nhau có thể phát triển tương hệ với nhau thành những chuỗi « variations concomitantes », nhưng cũng có thể không còn liên hệ gì nữa. Không nên lấy ý niệm nọ mà cắt nghĩa ý niệm kia. Người ta chỉ có thể mô tả sự tiến triển của chúng nó, sự mô tả ấy không phải là giải thích. Nghệ thuật là nghệ thuật, thờ cúng là thờ cúng, cần lao là cần lao, sao lại cứ muốn gắn liền cái nọ với cái kia. Người đúc ra cái chai đẹp để đựng rượu bán, nhưng tôi có thể đựng nước mắm hay đem چرا ra lấy nửa trên làm chụp đèn, lấy cái chôn làm ổ cho cánh cửa bếp.

Người ta hi vọng đi tìm nguồn gốc nghệ thuật từ đời bành tồ để minh giải lý thuyết nghệ thuật ngày nay kẻ cũng ngây thơ vì rằng không xét tới yếu tố thời gian. Với thời gian, xã hội tiến triển, hình thức thẩm mỹ biến hóa và tách rời khỏi mục tiêu nguyên thủy, tính cách nghèo nàn thô sơ của những hình thể (formes) dần dần đổi mới, trở nên phong phú và liên hệ tới những hoạt động mới. Các trường phái nghệ thuật kế tiếp nhau đã đóng vai trò thực sự trong sự tiến hóa một xã hội. Vấn đề là xét xem nó đóng góp thế nào, bằng cách nào, nhiên hậu mới xác định vai trò ấy.

★

Họa sĩ thường than phiền vì người xem tranh không chịu ở lại với bức tranh, cứ muốn nhảy vọt ra ngoài bức tranh mà tìm cái khác cho nên không hiểu gì cả. Mà chúng tôi không hiểu thật, vì chúng tôi nhìn cây đu đủ vẽ trên tranh thì thấy cái cây là tác phẩm, còn họa sĩ lại bảo cái cây là « vật » mà họ vẽ chứ không phải tác phẩm của họ. Nhìn tác phẩm chứ đừng nhìn « vật ». Bỏ « vật » đi, cái gì còn lại thì cái đó là tác phẩm. Cái trò hú tim này vẫn là bức tường ngăn cách quần chúng với nghệ sĩ.

Nhưng cái trò hú tim đó lại là tất cả nghệ thuật. « Vật » thủ vai trò tương tự như một biểu tượng. Nó là một thế giới đầy đủ với nó và kéo theo nhiều thế giới khác về với nó. Cây đu đủ giống cây đu đủ thật lấy làm mẫu, và giống một cách sâu sắc nhất, tận dụng ý nghĩa của khái niệm giống. Nhưng nếu vật làm mẫu giống cây đu đủ của họa sĩ thì đó chỉ là một sự may mắn hi hữu. Nếu người ta cứ bắt buộc cây đu đủ của họa sĩ y hệt cây đu đủ thật không khác một « ly ông cụ » thì nghệ thuật của họa sĩ đi đời nhà ma. Thế giới của cây đu đủ còn phải có khả năng gợi đến những thế giới khác vì thế nó giống mà không giống. Đó là nghịch lý của hội họa, nó cũng như nghịch lý của nghệ thuật khác, dấu hiệu của một chân lý tàng ẩn.

Nhận định về việc họa người ta có lẽ dễ thấy hơn. Nghệ thuật là ghi lại một khoảnh khắc của cái gì chuyển động và trôi đi biến biệt, nhưng khoảnh khắc ấy cũng phải nói lên sự chuyển biến. Người ta không thể ghi lại thời gian mà chỉ ghi lại dấu hiệu của thời gian mà con người là dấu hiệu ý nghĩa nhất (vì có tâm hồn). Diên mạo con người phản chiếu tâm trạng của họ. Nhưng xã giao và thành kiến kìm hãm lại không để lộ vẻ chân thực. Một hình ảnh chân xác của con người phải nhìn xuyên qua những xáo động bề ngoài. Đó là một tiêu chuẩn. Nhưng đời sống không có cái gì khác một chuỗi khổ đau, vui buồn, hi vọng và thất vọng xen lẫn. Nếu không ghi những nét ấy lại thì còn gì là chân xác con người. Đó là tiêu chuẩn nữa. Cái lý cuối cùng của sự sống là người ta chấp

nhận cuộc sống như là một sự lựa chọn nguyên thủy không cần lý giải. Đó lại là một tiêu chuẩn nữa. Sự khoái lạc cùng cực và sự đau khổ cùng cực không khác gì nhau và có những phát hiện bề ngoài ra nét mặt như nhau. Đó cũng là một tiêu chuẩn :

‘Sông sâu còn có kẻ dò

Lòng người nham hiểm ai đo cho cùng ’

Đó cũng là một tiêu chuẩn.

Những dáng điệu mà nghệ sĩ phải ghi lại để xác định chân tướng của con người thật là vô cùng tận và biến hiện vô chừng. Nghệ sĩ chỉ có mấy phiến mẫu với một tấm bố, nhưng có tham vọng ghi lại nhiều như thế. ‘ Sự ghi ’ đó là tác phẩm của họ còn cái mặt người là cái có để họ tạo dựng tác phẩm. Bởi vậy họ yêu cầu người xem vượt qua ‘vật’ để bước vào ‘tác phẩm’, để nhận thấy công trình của họ. Và cũng bởi phải ghi nhiều như thế cho nên người ngồi làm mẫu chỉ là khởi điểm từ đó họ phải vượt đi xa, thật xa mới cô đọng được bao nhiêu dấu hiệu của tinh thần và thể chất vào một vài màu sắc. Và cũng vì vậy mà nếu người làm mẫu giống như in tác phẩm thì thật là một tai họa lớn. Nghệ thuật của họ phản chiếu một tình trạng trí thức và tinh thần hơn là những nhân vật có thực.

Để làm nghệ thuật họ dùng một ngôn từ. Ngôn từ cổ điển có khác ngôn từ hiện đại nhưng vẫn theo đuổi một mục tiêu, nhất là cũng người bắt người xem trở về với tác phẩm.

Ngôn từ cổ điển hầu như đã tận dụng được khả năng đề họa người, những nét sâu sắc linh động nhất của con người, con người trong thân phận làm người, bằng lòng với thân phận ấy, vui mà được sống, con người vui, buồn, sướng, khổ, ác lẫn hiền, thanh lịch lẫn thô lậu ; là vợ, là mẹ, là người đẹp lẫn mẹ xề ; mỉm cười và liếc nhìn bí hiểm, tinh quái lẫn ngây thơ. Tất cả những nét ấy ta thấy cô đọng trong họa phẩm *La Joconde*. Bởi vì một họa phẩm nói lên nhiều như vậy cho nên Nàng Monna Lisa là con người muôn thuở, cả Eva của ái tình lẫn Eva-Mẹ của loài người. Kỹ thuật không thể cắt nghĩa được tác phẩm mặc dù người ta nói đến chuyên bóng tài tình, ánh sáng mờ tỏ, hay cân đối, nhịp điệu v.v... Nếu

làm một bảng kê đầy đủ những chi tiết kỹ thuật rồi cứ theo đấy mà sáng tác, người ta rất có hi vọng tạo ra cái gì như bốn lon giấm và ba mươi hai tách cà-phê sữa nếu người ta không có cái gì trong tâm hồn để nói cả.

Nhưng tại sao con người chân xác lại thể hiện bằng người đàn bà nạ giòng ? Theo thiên ý thì có lẽ tại phong thái văn học của người Âu theo Thiên-Chúa-giáo, trong đó sự tích Đức Mẹ Maria đóng một vai trò quan trọng. Đức Mẹ tượng trưng cho tình yêu. Chúa giáng thế đem lại cho phạm nhân thông điệp của tình yêu làm nguồn gốc của vạn pháp vạn sự. Thượng-đế sáng tạo là sáng tạo thời gian, và sáng tạo con người trong thời gian với sứ mệnh yêu và sinh sản. Ta thấy một chân lý tối thượng dẫn đạo những hoạt động tinh thần và in hình của nó lên những hoạt động ấy với tất cả sắc thái phong phú của một lớp văn minh.

Nhìn « tác phẩm » của hội họa Tây-phương ta phải nhìn qua cái nghịch lý lớn dẫn dắt học thuật Tây-phương, nghĩa là sự xung đột nan giải của lý trí và đức tin mà ta thấy vết tích ở bất kỳ lãnh vực nào.

Nghịch lý ấy ngấm ngấm dưới thiên hình vạn trạng và nâng đỡ yếu lý của nghệ thuật « trở về với tác phẩm » thể hiện ra nhiều bộ mặt khác trong nghệ thuật hiện đại. Người làm nghệ thuật hiện đại chống lại lý trí và sản phẩm của lý trí, đề trực tiếp và tin tưởng thiên nhiên cụ thể mà tìm chân lý. Trở về với tác phẩm để biết công cho người tìm kiếm.

★

Tìm « đẹp » là điểm chính của tác phẩm nghệ thuật, nhưng khi đã « trở về với tác phẩm » người ta bỏ « vật » ra rìa, vậy thì người mẫu xinh như mộng hay xấu như ma cũng không can hệ nữa, cái đẹp bây giờ là cái đẹp của sự sáng tác.

Nghệ thuật hiện đại hoài nghi các ý niệm mà chúng ta thường quen có về sự vật vì cho rằng người ta thường bị lừa bởi cái bề ngoài. Nghệ sĩ đi tìm sự chân xác khước từ bề ngoài. Họ làm cách nào để phá đổ những ý niệm đã quen có để xây dựng lại sự vật cho thấy một ý niệm chân xác hơn. Ngôn từ của họ trở nên khúc mắc.

Matisse muốn trình bày một khái niệm về sự thoải mái, thư thái, an hòa, ông không tin ở mặt người nữa, mặt người chỉ còn là cái chữ o. Sự thoải mái thoát ra từ toàn thể bức họa, đường cong hay thẳng, màu êm ấm, ánh sáng dịu hiền v.v. — (Tranh *Intérieur*). Braque muốn đánh đổ ý niệm quen thuộc về cái bản thể trình bày cái bản nghiêng đến độ có gì để trên đến phải trôi tuột xuống đất. Chagall đảo lộn luật lý học.

Khước từ bề ngoài sự vật là như thế đó, nhưng để làm gì? Ta có nhận được sự vật chân xác chăng? Cái đó còn tùy, tùy trình độ kiến thức. Nghệ thuật ấy chỉ nói chuyện với người trí thức. Nhưng cũng có khi chỉ cần một chút chịu khó nhận định, như tranh *Guernica* của Picasso, ông ta bóp méo sự thật nhằm ý gột bỏ hết cái gì không phải là dấu hiệu hoảng hốt, kinh sợ, đau khổ, tang thương để sự thật hiện ra về trình nguyên gần như không có xác phạm. Người xưa thấy sự kinh hoàng bằng xương bằng thịt.

Người ta bảo như thế là trung thành với sự thực. Vì quá trung thành như thế, Picasso giảng cho Alain, ông tổ lý thuyết nghệ thuật một đòn chí tử. Chà ông nay bench cái bề ngoài mà! Ông bảo phải đi một đoạn đường khá dài, tốn công mới đạt được thói quen nhận định bề trong qua cái bề ngoài. Cứ tin tưởng cái bề ngoài là bề trong tự nhiên hiện. Nghệ thuật ta cần đã trung thành với nguyên tắc của ông, họ thay thế nào thì vẽ đúng thế (hiện thực thị giác). Ông bảo chỉ có trẻ con mới vẽ người trông nghiêng có hai mắt, vì nó cần như thế mới hiểu là đầu người. Nhưng Picasso đã trả lời ông rằng bề ngoài dối trá, tin vào nó thì lầm to. Ông vẽ một cái mặt đứa trẻ mới trong thì thiếu nào như mếu. Nhưng nét mặt có thêm tắt chút ít, nếu ta không nhìn nửa này cái mặt mà nhìn nửa kia thì lại là một đứa trẻ tươi tắn bầu bĩnh dễ thương (tranh *Maternité à l'orange*). Còn tranh một người đàn bà có búi tóc hằn hoi, nhưng nhìn theo một cạnh khía nào đó thì ra mặt đàn ông (tranh *Femme assise*). Tiểu xảo chăng? Có lẽ, nhưng ông thực hiện được ý muốn: chứng minh rằng bề ngoài không cho biết sự thật. Chúng tôi chỉ nói đến một cạnh khía của những bức tranh trên đây.

Đã có ý xây dựng lại vị trí và hình thái sự vật cho hiện ra ý nghĩa mới, người ta phải nghĩ đến những khái niệm mới phát sinh của thời đại khoa học, như khái niệm tốc lực và những cảm giác mà tốc lực gây ra cho con người, khái niệm máy móc di hại đến con người, đó là đề tài của họa sĩ Fernand Léger.

Cũng trong quan niệm chối bỏ bề ngoài phỉnh phờ của sự vật, họ nghĩ đến cách đi sâu vào lòng thiên nhiên để tìm ra bí ẩn, do đó mà có nghệ thuật trừu tượng. Thấu hiểu cái bí ẩn của thiên nhiên, họ hệ thống hóa lại, và phối trí màu sắc và hình thể thuần túy, diễn tả hệ thống ấy thành một « thực thể mới ». Nghệ thuật có tham vọng làm triết lý.

Freud ra đời, cho người ta biết con người còn có một phần tâm thần bí hiểm tối tăm là cái tiềm thức. Tiềm thức chi phối phần lớn thái độ và cử chỉ của con người. Nghệ sĩ muốn thể hiện cái phần sâu xa và khần thiết của đời sống, họ bèn từ bỏ các hình thể rõ ràng, bố trí phân minh, để đi vào lãnh vực nghệ thuật vô thể.

★

Tóm lại, từ khi dứt khoát với « vật », bỏ hẳn « vật » ra ngoài không ngó tới nữa, hội họa đã đi rất xa, cái đẹp của « tác phẩm », của sự sáng tác không dính dáng đến sự vật nữa, sáng tác trở nên một hoạt động tinh thần thuần túy. Vô hình chung người ta chủ trương tinh thần không cần vật chất. Có thể nào như thế được không? Có một cạnh khía đời sống nào hoàn toàn tinh thần ở trên trái đất này chăng? Phần nào cái hỗn mang là một sự thật của thiên nhiên, nhưng ta phải chấp nhận một sự thật nữa là trong cái hỗn mang lại có cái trật tự, trật tự của vũ trụ, trật tự của hiện tượng sinh sống nói chung. Chân lý tuyệt đối là cả trật tự lẫn hỗn mang. Nghệ thuật hiện đại nói lên cái hỗn mang một cách hùng hồn nhưng không nói lên được cái trật tự trong sự hỗn mang ấy. Có lẽ cần phải dừng lại lấy hơi.

Xã hội học gọi hiện tượng này là tình trạng đi đến đầu đến đũa lý luận, tình trạng rút hết mọi cách diễn dịch có thể có được từ một vài nguyên lý chỉ đạo. Ở đây nguyên lý chỉ đạo ấy là từ

khước khái niệm duy lý, « không đếm xỉa đến « vật », « không tìm chân lý ở bề ngoài sự vật, chú trọng triệt để đến tác phẩm ». Khi đã đi đến đầu đến đũa sự diễn dịch thì xuất hiện trạng thái kết tinh. Trạng thái hội họa mô tả trên đây là trạng thái kết tinh với hậu quả không tránh được của nó.

Hội họa vô thê nằm trong một trào lưu văn nghệ rộng lớn, trào lưu nghệ thuật vô thê gồm nhiều ngành hoạt động khác. Nó là một phát hiện của thẩm kích trí tuệ.

Họa sĩ Việt-Nam được đào luyện trong lò văn hóa Tây-phương. Chấp nhận phong thái sáng tác Tây-phương hầu như họ chấp nhận cả thẩm kích trí tuệ của Tây-phương. Nhưng chúng tôi nhận thấy thẩm kích của ta không phải thẩm kích trí tuệ mà là thẩm kích văn hóa. Nếu chấp nhận rằng ta có một thẩm kích văn hóa thì cách diễn dịch những nguyên lý chỉ đạo nói trên, như từ khước khái niệm duy lý, không tìm chân lý ở bề ngoài sự vật v.v... sẽ đem lại cho hội họa một nội dung và phong thái khác hẳn.

R Lowie, một nhà xã hội học, có nói rằng : Con người chỉ khác nhau về hoàn cảnh lịch sử còn về phương diện tâm lý thì đồng nhất. Tâm lý đồng nhất nghĩa là người ta dù khác nhau về quá khứ lịch sử và màu sắc văn minh cũng vẫn dùng những phương pháp lý luận như nhau để hiểu biết (lý luận đồng nhất, lý luận nhân quả, tam đoạn luận). Với phương pháp lý luận đó người Tây-phương rút từ nguyên lý chỉ đạo hội họa ra những phép tắc hành động trả lời vào tình trạng xã hội của họ bị phong tỏa bởi kỹ thuật, máy móc nghiền nát con người.

Với phương pháp lý luận đó người Việt Nam rút từ nguyên lý chỉ đạo hội họa ra những quy thức hành động nào trả lời vào tình trạng xã hội của ta bị phong tỏa bởi sự thiếu kỹ thuật, thiếu máy móc, con người bị nghiền nát bởi chiến tranh, thiên nhiên vô tình, những tin tưởng thiên lệch, cần thích ứng lại với những tiêu thức của đời sống mới ?

Thời đại của nhân loại nói chung nhấn mạnh vào quan niệm tự do, công bình. Tự do có vang âm trong tâm hồn người Tây phương khác người Việt-Nam. Họ nghĩ đến sự phá đổ gông cùm

máy móc, trật tự hình thành, khuynh hướng nhân bản hóa thiên nhiên (humaniser, hiểu theo nghĩa dùng vào lý luận văn học), khuynh hướng thần thánh hóa đồ vật (déification). Tự do gọi lên cho chúng ta những ý niệm không hẳn là thế, chúng ta nghĩ đến sự nhân bản hóa thiên nhiên còn hoang vu man dại của ta để thoát khỏi gông cùm của thiên nhiên, đến sự tái lập một trật tự mới để tránh cảnh hỗn loạn.

Ta có thể đi đến những kết luận trái ngược với kết luận của họ, nhưng ta cũng có thể đồng ý về việc phá đổ sự thần thánh hóa đồ vật. Tình trạng giao thời của xã hội đặt chúng ta trước một nghịch lý: chấp nhận kỹ thuật và tổ chức Tây-phương đồng thời phủ nhận khuynh hướng nô lệ hóa con người của máy móc và tổ chức.

★

Tác phẩm của nghệ sĩ hình thành trong những ý tưởng động lực hướng dẫn sự sáng tác nói trên đây, nhưng tác phẩm có được người ta thưởng thức và hưởng ứng hay không còn tùy điều kiện tâm trạng của quần chúng; quần chúng sẽ chấp nhận nếu tác phẩm xuất hiện dưới hình thức nào quen thuộc với họ.

Tâm trạng một dân tộc là tổng số những ý nghĩ liên lạc với nhau bởi nguyên tắc lý luận nguyên nhân kết quả. Thỏa mãn lý luận nhân quả thì sự vật hiện ra như một sự thật hiển nhiên, họ sẽ chấp nhận dễ dàng như thò tay vào túi lấy cái hộp quẹt.

Như vậy nghệ phẩm sẽ được chấp nhận khi nào nghệ phẩm hiện ra trước mắt họ như những sự thật hiển nhiên. Nghệ sĩ phải bù đầu với họ, vì vai trò của mình là phá bỏ những cái hiển nhiên đó, thay thế bằng những cái hiển nhiên mới, sửa đổi những phản ứng và thói quen lỗi thời, đi ngược lại chiều hướng bảo thủ của quần chúng. Nghệ sĩ bù đầu vì mình đặt nguyên tắc đúng, rút ra đúng phép tắc hành động, diễn tả với tâm lòng thành khẩn, chuyện ông nói gà bà nói vịt vẫn xảy ra.

Thế mà khoa học đã cho biết rằng bộ máy tâm thần của mọi người đều được cấu tạo như nhau, bộ máy tâm thần của quần chúng cũng hoạt động y như bộ máy tâm thần của nhà bác học hay nghệ sĩ.

Như thế là tại làm sao?

Chỉ tại khác nhau có "một ly ông cụ" thôi. Người trí thức đặt định đề đúng, còn quần chúng đặt không đúng, cho nên tiến trình suy luận của quần chúng rất đúng mà kết luận sai. Thí dụ người ta nói: "Tất cả những người dùng kem Hy-Nốt đều răng trắng miêng tươi (chính đề), em là người dùng kem Hy-Nốt (phụ đề), vậy em răng trắng miêng tươi (kết luận)". Tiến trình suy luận đúng nhưng chính đề không đúng, vì chỉ có vài người dùng kem ấy là người răng trắng miêng tươi mà thôi, còn thì không (và chẳng còn nhiều yếu tố khác làm cho răng trắng miêng tươi). Bởi vậy em có dùng kem Hy-Nốt em cũng chẳng có răng trắng và miêng tươi nếu em không có những yếu tố khác.

Người là người, cách suy luận của con người không ngoài những hình thức phức tạp của tam đoạn luận. Như vậy vấn đề thay đổi tâm trạng dân tộc cho thích ứng với tiêu thức đời sống mới trước hết là một vấn đề loại bỏ những chính đề không đúng, đưa ra những chính đề đúng, quần chúng sẽ luận ra kết quả đúng. Đối với quần chúng, đưa ra chính đề đúng nhưng trừu tượng thì vô bổ, vì quần chúng thường có khuynh hướng lười biếng suy nghĩ, họ chỉ chấp nhận những kết luận sẵn có và làm theo. Triết gia và bác học gia có thể đưa ra chính đề đúng nhưng không có phương tiện làm cho bén rễ xuống quần chúng. Văn nghệ phải làm công việc ấy, văn nghệ có khả năng bắt buộc quần chúng chấp nhận một chính đề đúng bằng cách dùng hình ảnh, âm thanh, màu sắc.

Gauguin châm lửa vào một cuộc cách mạng hội hoạ. Ông đi từ một định đề: sự giao ứng của ngoại giới với nội tâm gây ra những tâm trạng. Tâm trạng tương ứng với màu sắc và đường nét trong hội hoạ. Ông đi tìm cái tương ứng ấy trong việc tạo hình hội hoạ. Ông đưa tâm tình vào hội hoạ. Sự bành trướng hội hoạ về quan niệm màu sắc qua các hoạ phái chịu ảnh hưởng của ông đã phủ lên đời sống những màu sắc bạo dạn, sáng sủa, khác với quan niệm về trước. Y phục, cách trang trí phòng ốc, đồ vật đều rập theo quan niệm màu sắc ấy. Bước vào một căn phòng thấy màu sắc sáng trưng

khác hẳn thể hệ trước. Vậy là nghệ sĩ đã bắt quần chúng chấp nhận một định đề mà quần chúng không ngờ đến. Quần chúng chấp nhận những áp dụng thực tiễn của hội hoạ chung quanh một định đề. Tiến trình suy luận của họ như sau: "Tất cả mọi người trong nước đều mặc áo màu sáng sủa tươi tắn, em là người cũng như mọi người trong nước, vậy em cũng mặc áo màu sáng sủa tươi tắn." Giản dị hơn, người ta nói: "người sao ta vậy". Hiện tượng bất chú, động lực tâm lý thúc đẩy sự thay đổi bộ mặt xã hội, đã hoàn thành nhiệm vụ của người nghiên ngấm lý thuyết.

Tóm lại nghệ sĩ đưa ra những thực hiện nghệ thuật đủ để làm những dữ kiện có giá trị một chính đề tam đoạn luận, một chính đề bằng hình thể và màu sắc cụ thể. Chung quy là sự biến đổi một chính đề trừu tượng ra chính đề cụ thể, hay là cụ thể hoá chính đề bằng hình ảnh.

VŨ-ĐÌNH LƯU

thân hữu THÁI-ĐỘ tìm đọc

NGHĨ TRONG MỘT XÃ HỘI TAN RÃ

tiểu luận THẾ-UYÊN

THÁI-ĐỘ xuất-bản

— Hãy tìm mua ở các hiệu sách toàn quốc trước khi
giấy phép xuất bản có thể bị thu hồi.

— Sách dày 128 trang, giá 65 đồng.

t ạ t ự

tương lai

hội họa việt-nam

TRONG CUỘC SỐNG ĐẦY DÂY MÂU thuẫn và bi thảm do cuộc chiến tạo nên. Trong niềm ray rứt triền miên ở mỗi thân phận, con người cần sống và mong được sống an thân, trọn vẹn với kích thước mình góp mặt đã là điều khó, còn nói chi đến nghệ thuật và hưởng thụ dù cho là sự hưởng thụ không phải trả giá cũng chẳng gây nên phiền muộn.

Nằm giữa môi trường mâu thuẫn do quân sự, chính trị, kinh tế thay phiên nhau dồn nén làm cho mỗi thân phận cảm thấy như chẳng còn-gì-đề-mà-mơ-uớc ? Khoảng cách suy tư giữa cá nhân mỗi phút mỗi rộng thêm, cơ hồ muốn chia tay vĩnh viễn. Ở trong hoàn cảnh đó, quay cuồng giữa thực tế và mộng ảo, những con người làm hội họa chia làm hai phần rõ rệt. Một đảng, xoay lưng lại cuộc đời để đuổi bắt hư ảnh vươn cao trong tâm tưởng, đi tìm chân lý tuyệt đối của sắc màu, một đảng lẫn xả vào cuộc đời để tìm sống, bất chấp trách nhiệm và lương tâm nghề nghiệp. Chưa bao giờ con đường

nghệ thuật tạo hình lại mang sắc thái lạ lùng như hôm nay.

Kể từ năm 1960, nền họa của miền Nam nước Việt đã chuyển hướng. Cái khí thế bừng bừng của những phòng triển lãm kế tiếp nhau chứng minh sức sống của một dòng nghệ thuật trẻ đang cố vươn lên đề tự mình làm lấy ánh sáng. Sự chuyển hướng của các trường họa Việt-Nam tuy muộn nhưng ít nhất nó đã ý thức được tiến hóa. Tiếng nói của hội họa là tiếng nói của nhân loại, nhưng không phải tiếng nói đó lúc nào và bao giờ cũng mang lại cảm thông toàn vẹn. Sự nhận thức được giá trị của tư tưởng ẩn giấu trong kích thước màu sắc đều đi qua kỹ thuật. Nói đến kỹ thuật là nói đến tính toán, là nói đến kinh nghiệm, tiếp theo những định luật và ước lệ khô khan. Người họa Việt-Nam ít nhìn đến khía cạnh đó trên bình diện nghệ thuật. Chính vì thế, có người tưởng rằng đi vào Hội-họa Mới là đi vào Thiên-đường là tự do vẫy vùng giữa dòng cảm giác đề mê. Cái Thiên-đường, ảo ảnh và dòng cảm giác đề mê giả tạo đã làm nền họa Việt-Nam đứng khựng ở góc độ hẹp nhất của kỹ thuật tạo hình. Chúng ta hãy thành thực nhận về phần mình khổ đau và coi khổ đau đó như ân huệ thiêng liêng.

Ở trong cái ngõ ngách thăm cùng của suy tư. Ở trong cái lùm mốc của dĩ vãng, từng hình thể hiện chập chờn như những tiếng kêu thất vọng. Bắt nguồn từ kỹ thuật Tây-phương nhưng nền họa Việt-Nam chưa mang đầy đủ tính chất tạo hình với nguyên vẹn giá trị của nó. Nền họa Việt-Nam đeo lơ lửng vào nguồn sinh lực khác như một loài tâm gửi. Nói vậy, không có nghĩa phủ nhận, mà đích thực, để nhận định minh bạch về giá trị cũng như khả năng trác tuyệt của mỗi cá nhân họa sĩ Việt-Nam đã cố gắng đưa nền hội họa Việt-Nam vào vị trí khả quan, ở đó, sự góp mặt là cái nhìn kiêu sa, là tiếng cười ngạo nghệ với đầy đủ niềm tin.

Khởi hành từ những phương thức sai lầm của giáo dục mỹ thuật tiến đến sự gặp gỡ tự do phóng túng, người họa băng khuâng, lo lắng, sợ hãi và sau cùng lao mình vào định

mệnh. Định mệnh nào đó đã bắt nguồn trong nỗi hoang liêu, trong vùng trời đặc sệt máu lửa, trong vòng tay lạnh nhạt của hủy diệt đã làm cho những người họa trẻ tuổi ôm mặt chạy trốn thực tại, đi tìm ước mơ và sự gặp gỡ bất ngờ giữa khuôn vại. Nỗi buồn của Afro bên kia bờ Đại-tây-dương, giữa khung cảnh của thành phố Milan với điều tàn của chiến tranh, diễn đạt bằng những nét cuồng bạo, bằng cảm giác hung dữ, bằng phần nộ vô bờ với tất cả đam mê trút xuống đầu ngọn bút. Đi trong dòng lịch sử huy hoàng của nghệ thuật tạo hình Ý-đại-lợi với Michel Ange với Léonard de Vinci và cả một khối thiên tài tiếp nối, những người họa Ý-đại-lợi, tuy tuổi không còn trẻ nữa như Gualtiero Nativi (1924), Enrico Bordini (1904), Mauro Reggiani (1897), Afro (1912) đã chiếu rọi vào vườn hoa nghệ thuật thế giới bằng những họa phẩm sáng chói hào quang trù tượng mà nhà phê bình Gabriella Drudi gọi đó là sự « Có sẵn ».

Cái sự « có sẵn » đó, chẳng riêng gì ở khung cảnh thơ mộng của nước Ý-đại-lợi với tháp nhà thờ chót vót, với những cô gái tóc vàng xinh tươi đôi trịnh tiết bằng một khúc bánh mì, một thỏi sô-cô-la một bao thuốc Mỹ sau giấc mơ hằng hốt đầy máu lửa, mà đích thực nó « đã có » ở trong đáy thâm tâm hồn của mỗi người họa thế giới, đã quá mệt mỏi vì bom đạn, đã quá chán chường những phát minh cơ khí, đã quá đau khổ vì đói khát và tuyệt vọng !

Làm hội họa mới tức là đi vào một sắc thái mới, ở đó, mọi người góp mặt, không những do trạng thái đơn thuần của sự hình thành kỹ thuật tạo hình mà còn do sự toàn vẹn của hội họa hôm nay.

Ý thức trong công việc sáng tạo những hình ảnh mới, con người và kỹ thuật đã phối hợp để gây một ý niệm trí tuệ bước vào cõi vô cùng của vũ trụ.

Ở trong một xã hội mà sự phát triển về kinh tế cực kỳ phồn thịnh, khi mà những mái nhà chọc trời xuất hiện như

thách đố, khi những xưởng máy và ống khói cao vút, ngày đêm nhả khói đen kịt cả khung trời, khi thiên nhiên thơ mộng bị đẩy lui vào quá khứ khi thân phận từng con người bị nghiền nát trong vòng xích thực tế, khi mà tốc độ cơ khí đã làm đảo lộn giá trị thời gian, khi khoảng cách đã thu hẹp đại dương với lục địa, phương Bắc với phương Nam, khi mà chút lương tri cuối cùng vừa đánh mất, sự biến thể của hình ảnh và suy nghĩ đã trở thành niềm ám ảnh khôn nguôi đối với con người làm nghệ thuật, chính lúc đó sự hình thành cảm giác được phát động để tìm ra lối thoát cho suy nghĩ. Người họa Pollock là hiện tượng đột ngột ửng sừng vươn cao hơn ngôi States Building của thành phố New-york.

Sự xuất hiện của một khuynh hướng đem theo với nó tất cả vinh quang và khổ đau có đấy. Chịu ảnh hưởng và bị kéo theo dòng thác lũ của nghệ thuật mới, những người họa trẻ Việt-Nam buông thả thân phận và tài năng trong cõi Mê-cung để đóng vai những ông hoàng phung phí. Đó, cũng là một hiện tượng, một hiện tượng bị thấm lén hằn trên khuôn mặt quê hương đau khổ.

Các trường họa Ấn-tượng, Siêu-thực, Lập thể đã biến dạng dần trong kích thước họa Việt-Nam (trừ một phần đang dùng nghệ thuật với mục đích thương mại).

Đối diện với thực trạng, người họa Việt-Nam úp mặt vào hai lòng tay nức nở ! Sau những giây phút ray rứt, bi phẫn, họ vùng lên, mắt nhắm lại lao mình vào cõi mộng lung của trí tuệ. Họ bầu vịu vào chuyên môn như kẻ sắp chết đuối bấu vào thân chuối trôi bập bênh giữa dòng sông ảo giác. Họ tin vào sự tuyệt đối của cái Đẹp, cũng như người họa Mondrian tin rằng : *Nghệ thuật là sản phẩm thiết yếu của một thời đại thiếu mỹ thuật. Nghệ thuật sẽ biến mất khi đời sống đã ổn định. Nhưng hiện tại, Nghệ thuật rất cần thiết, bởi vì chính nó đã đem lại thăng bằng cho đời sống một cách trực tiếp, độc lập trong ý niệm con người* (Jardin des Arts, No Special, 4-1960).

Có lẽ, tâm trạng của những người làm hội họa thế giới đã ngẫu nhiên trùng hợp. Người họa Việt-Nam làm nghệ

thuật thuần túy đã phần nào chung thủy với chút suy nghĩ bé bỏng của mình để yên lòng mỗi khi ngồi trước giá vẽ, đối diện với hư không giăng ngang tầm mắt.

Con đường phía trước với ngàn vạn chông gai hiểm trở, người họa Việt-Nam đi trên con đường đó với nghen ngào cảm tiếng. Trong từng thước dần đo, trong từng phân vuông suy nghĩ và ngụp lặn, buông thả nếu cần, đã tạo cho nền họa Việt-Nam một sắc thái dị kỳ, lạc lõng đến nỗi đôi khi hiện rõ niềm hoài nghi in dấu trong mỗi tác phẩm. Sự không-thuộc-về-mình đã bóp chết một phần cảm hứng của người họa còn mang nguyên vẹn giá trị thực thê với niềm hồ thẹn chính đáng. Nhưng, bị thôi thúc và ràng buộc quá nhiều bởi danh vọng, bởi ước mơ phi thường mà tự mình không có, đã gây nên xáo trộn thực, giả và làm tác nghen một dòng sống nghệ thuật mà đáng lẽ, nó phải được thông dong tiến tới. Hơn nữa, vấn đề phi lý do văn chương hiện sinh đề xướng cũng như « mặc cảm nhược tiểu » do hoàn cảnh địa lý, nhân văn của quốc gia, đã giúp cho sự phóng túng đến ghê sợ của một số người họa Việt-Nam đã toan dùng nó làm chiếc gậy dẫn lộ đi vào hư danh cuộc sống.

Hội họa Việt-Nam là một bộ môn trẻ, trẻ lắm, so với tuổi nghề của các bộ môn văn nghệ khác. Chính vì cái trẻ đó, nó đã dám làm, dám đi « ngược chiều » để sống thủy chung với hơi thở của Nghệ-thuật.



Biết trước rằng không thể lùi bước, không thể quay mặt trước trào lưu tiến hóa nhân loại, cũng như phải thành khẩn thừa nhận trình độ thường ngoạn và nhu cầu đại chúng chưa ở mức độ thuận lợi, chẳng lẽ con người làm hội họa Việt-Nam cứ chấp nhận tình trạng bị thảm đó sao ? Có người cho rằng nghệ thuật là của muôn đời chứ không dành riêng cho một thời đại hữu hạn. Chính thực, lập luận này đã lỗi thời được chứng minh qua sự tàn phai của các trường phái, các

khuyh hướng hội họa từ thế kỷ thứ 15 với sự hiện diện của các ngành nghệ thuật khác như nhiếp, điện ảnh, vô tuyến truyền hình hôm nay, làm cho những người có trách nhiệm về địa hạt hội họa cần xét lại toàn bộ vấn đề.

Vấn đề có tính cách cấp bách và cũng tiên quyết đó là, chúng ta làm nghệ thuật vì mục đích nào ?

Vấn đề này làm băn khoăn những người họa không ít vì thế, ít ai dám nhìn thẳng đề đối thoại dứt khoát. Nhưng đến hôm nay mọi người nên sòng phẳng. Sự đánh giá một tài năng không phải do người đó có đi đúng phong trào hay không mà đích thực người đó có thực tâm, thực tài hi sinh cho nghệ thuật ? Thật quả hiếm hoi ! Đánh rằng, sự bứt đi của một số người tiên phong là hành động can đảm, nhiều khi trở thành vì nhân của nhân loại và cũng có thể chết chìm trong nỗi hoang liêu, khắc khoải vô xé như lũ vật tế thần ! Đối diện với hư vô, luôn luôn bị ám ảnh bởi chiến tranh, cảm thấy nỗi cô đơn của thân phận, con người làm nghệ thuật tạo hình đi tìm chính mình trong mỗi phút suy tư, trong từng ảo ảnh say đắm hay rã tan hi vọng ! Thực tại có đấy, xã hội có đấy, quốc gia dân tộc có đấy mà có mang lại cho ta nguồn an ủi nào khả dĩ làm nguôi hờn tủi ? Xoay quanh cái trục bi phần đó, người họa đắm chìm, hoài hủ huyết lệ trong giấc mơ giải phóng cả thân phận lẫn nghệ thuật. Cái chân trời mà người họa Việt-Nam mơ ước, khát vọng là cái chân trời nằm khuất sau ngàn trùng sông núi. Sự giải phóng một ý niệm cũng như đòi về khả năng tái tạo cũng còn tùy thuộc rất nhiều vào thái độ hiện tại. Ở trong phạm vi chuyên môn, các chuyên viên là những vị hoàng đế. Họ có toàn quyền truyền phán những gì họ muốn, nhưng khi bước chân thứ nhất của họ đặt ra ngoài vị trí chuyên môn, họ chỉ còn một kẻ lạc loài tầm thường như muôn vạn kẻ tầm thường khác. Chính cái tầm thường đó, chính vì nỗi cô đơn, bé nhỏ của mỗi thân phận nó buộc con người phải liên kết. Trong sinh hoạt riêng biệt của hội họa, người họa có thể phóng túng tài năng nhưng đứng trước một

trách nhiệm tập thể, tiếng nói của màu sắc không còn và không thể giữ nguyên tính chất nguyên thủy mà đích thực nó phải hòa đồng trách nhiệm.

Trở lại vấn đề người họa làm nghệ thuật với mục đích gì? Vấn đề quả là ray rứt đến trở thành hình phạt. Nhưng người làm hội họa không thể chối từ hay phủ nhận. Sinh ra trong một hoàn cảnh hoàn toàn khác lạ từ tổ chức tới nếp sống Tây-phương, ác thay, người họa Việt-Nam lại được đào tạo bằng kỹ thuật Tây-phương, do đó, sự thấu nhận cái giá trị tạo hình Tây-phương là điều khó tránh. Trường phái hiện đang làm mưa gió trên nền họa Việt-Nam là trường Trừu-tượng. Những ai đã từng đọc sách về hội họa đều biết trường họa Trừu-tượng được khai sinh từ sau Đệ Nhị Thế-Chiến. Ảnh hưởng của trường họa này lan tràn hầu hết ở các quốc gia không Cộng-sản. Sở dĩ nó được phổ biến và đóng giữ vai trò dẫn đạo là do tinh thần chống đối công thức ở mỗi kích thước tạo hình. Trường họa Trừu-tượng chẳng những giải phóng kẻ sáng tạo ra nó mà còn giải phóng luôn cả người thưởng ngoạn. Nó là thời đại. Nó là vết tích — Nhưng nó không-phải-là-tất-cả. Nó chỉ là một-giá-trị trong những-giá-trị-khác mà ở đây, sự phán xét còn tùy thuộc tương lai.

Giữa lúc này người làm hội họa Việt-Nam không thể lùi bước. Người họa Việt-Nam không thể đóng khung trong một chủ đề cố định. Người họa được toàn quyền hành động nhưng, chúng ta phải làm gì để tìm ra một vị trí, một ngôi thứ, một hiện tượng độc lập. Người họa Việt-Nam có thể trả lời với phần nộ — Tôi vẽ cho tôi, cho những gì tôi mơ ước! Đủ rồi! Thật giản dị và vô cùng thoải mái. Hưởng thụ và trách nhiệm cho riêng mình quả là điều mọi người đều mong muốn. Nhưng, như thế, nào có ích gì cho cái xã hội mà chúng ta đang hiện diện?

Sự dẫn thân trong địa hạt tạo hình không phải đi vào tử địa, hay chối bỏ một ý nghĩ huyền thoại thấp thoáng trong tiềm thức. Đi vào cuộc sống, tức là đi vào nguồn đam mê

sáng tạo ở đó, giá trị thực thê của mỗi cá nhân được tuyên dương và ân thưởng. Ý nghĩa của sắc màu không còn nằm trong công thức lãng mạn mà đích thực nó tỏa ra hào quang chiếu rọi vào mỗi khía cạnh tâm trí. Nó là mặt trời. Nó là hi vọng — Hội họa Việt-Nam không còn mang tâm trạng của một loài tâm gửi — Nó vươn lên, tiến tới. Nó vượt qua muôn dặm đường dài, qua đèo cao, núi cả. Nó phải nói tiếng, nói của nó. Đó là tiếng Việt-Nam yêu dấu ngàn đời.

Ngày nào người họa chưa tìm ra lời nói cho chính mình chưa đưa nền hội họa Việt-Nam vào vị trí của nó, ngày đó trách nhiệm còn đè nặng lên tâm tư của mỗi người xử dụng sắc màu và như thế, người họa vẫn chưa giải đáp được câu hỏi, làm nghệ thuật với mục đích gì, và tương lai của nền Hội-họa Việt-Nam vẫn khuất chìm theo tiếng kêu thảng thốt.

TẠ-TỰ

nhà xuất bản AN TIÊM sắp phát hành :

- **BUỒN NÔN** (*La Nausée*)
của J.-P. Sartre
bản dịch của Phùng Thăng
- **MẶT TRỜI KHÔNG BAO GIỜ CÓ THỰC**
của Phạm Công Thiện
- **TỰ DO ĐẦU TIÊN VÀ CUỐI CÙNG**
(*The First and Last Freedom*)
của J. Krishnamurti
bản dịch của Phạm Công Thiện

nhà SỐNG MỚI tổng phát hành

duy thanh

phiên luận về hội họa

KHÔNG HIỂU ANH NGHĨ SAO MÀ LẠI MUỐN tôi viết một bài trong số « đặc biệt về hội họa » của anh. Bởi vì tôi sẽ viết với tư cách gì ? Họa sĩ hả ? Nếu vậy cần gì phải viết. Sự lên tiếng đích đáng nhất của người làm hội họa chính là tác phẩm của hắn chứ đâu phải là những lời biện minh quanh co bên ngoài về lý thuyết nghệ thuật. Còn với tư cách phê bình ? Càng không nên. Tại sao lại phê bình người trong khi chính mình làm nghệ thuật chưa đi đến đâu. Hay là biên khảo ? Phần đó cũng dành cho những nhà chuyên môn vùi đầu kiếm tài liệu, chấp nối bối cảnh. Với tôi lại càng không thích hợp. Chẳng lẽ lại dịch một bài nào nói về hội họa ? Có vẻ một sách quá. Đứng ra ở vị trí tôi chỉ nên cầm cọ vẽ, hoặc làm gì thì làm là đúng nhất.

Anh bảo thế hồi trước tôi cũng từng múa bút viết dăm bảy bài rồi thì sao ? Ồi thì tuổi trẻ huênh hoang, giống như mấy chàng làm chính trị, thỉnh thoảng tuyên bố cho xôm trò. Hồi trước tôi cũng cố tạo chút tên tuổi bằng cách này cách nọ cho ra vẻ. Nhưng một chút tên tuổi thì để làm gì ? Bây giờ tôi thấy có cần thiết lắm đâu. Thái độ này chẳng biết có làm mình già đi không anh nhỉ, chắc anh sẽ lầm bầm : thằng cha này có vợ con vào là hỏng còn gì. Quan niệm sai bét. Lại tiêu cực nữa — Cho rằng như vậy đi. Nếu sống được bằng nghề bôi bác này, tôi đã chẳng

làm anh công chức quèn, ba cọc ba đồng. Mà anh nghĩ, giữa thời đại này, còn gì bết hơn một chàng công chức? Hồi chưa có vợ, tôi tiêu dao ngày tháng chẳng cần gì. Kiếm đồng nào sai đồng ấy. Bây giờ tự dưng thấy mình có trách nhiệm với vợ với con. Bởi vậy tôi thấy có nhiều người sống được bằng nghề vẽ là tôi phục quá trời. Chẳng hạn như ông bạn tôi — Ông Tuyết chẳng hạn — Ông ấy vẽ tranh hài hước, một loại tranh tôi muốn thử mà không nên thân bởi lẽ giản dị là nét vẽ vô duyên, thiếu tưởng tượng. Tôi cũng không vẽ được những thứ tranh truyện đề đăng trên báo chí. Thứ này nếu thành công thì tiền vô như nước — Và một loại nữa tôi cũng muốn làm là thứ hội họa bình dân để bán cho mấy chàng lính nước bạn mua làm quà cho họ hàng. Tôi mà thành công ở khía cạnh này thì phải biết.

Đành rằng muốn làm nghệ thuật đừng nghĩ tới đồng tiền nhưng muốn nuôi dưỡng nghệ thuật cũng cần có tiền. Những thứ mà tôi mới kể đâu phải là nghệ thuật lớn, nhưng đó là những phương tiện để nuôi Nghệ Thuật (bằng chữ viết hoa) vậy.

Nhớ hồi nhỏ còn đi học tôi khoái vẽ lắm. Chuyên kẻ ô vuông rồi chép theo mấy hình vẽ đăng trong các báo nhi đồng hồi bấy giờ như tờ Truyền Bá, tờ Hoa Mai, sách Hồng chẳng hạn. Xong, hí hục tô màu. Ông bố tôi nhìn thấy gật gù: « Thằng này có khiếu làm họa sĩ đây. » Thiệt tình hồi đó tôi không thích cái danh hiệu họa sĩ. Nghe nó thế nào ấy. Với lại cái nghề này có hay ho gì không. Cho đến bây giờ tôi cũng chẳng ưa ai gọi tôi là họa sĩ. Giả sử có trình bày cuốn sách, cái bìa thì xin cứ đề là Duy Thanh vẽ, Duy Thanh trình bày là được rồi chứ gì.

Cái khôi hài nhất của thằng người là lúc nào cũng phải chia đủ các chức vụ của mình trong đời sống để bảo đảm cho cái mặt mệt của mình chẳng chút giá trị gì.

Vả lại làm nghệ thuật với tôi đâu có phải là một cứu cánh. Tôi xếp loại bịp những ai cho rằng hần không sống được với nghệ thuật thuần túy thì hần chết, mỗi lần sáng tác là hần phải cào xé nát bấy thịt da. Làm nghệ thuật — Đồng ý, nhưng cần gì phải cố tình nhét vào trong thứ thông điệp thống khổ quá quắt ấy. Làm nghệ thuật cho thoải mái dễ chịu có phải khỏe không. Thứ nghệ thuật bây giờ lắm lúc chịu không nổi. Bệnh hoạn, mặc cảm, xấu và lại tôi nữa. Thỉnh thoảng anh thử giở báo ngoại quốc xem

mấy cái reproductions thì thấy. Anh sẽ chẳng thấy rung động gì hết. Dừng dừng. Tôi muốn xem thử tranh nào mà bỗng nhiên thấy nhói ở tim, gây cho mình cái cảm xúc sáng tác. Nói vậy mới thấy cái sinh khí nghệ thuật cần thật. Xứ sở mình từ lâu thiếu hẳn cái không khí văn nghệ cần thiết này. Đáng lý cần có sự nuôi dưỡng thường trực, nhưng hơi khó. Lý do là những người có tầm quyền thì ít ngó ngàng tới. Và người làm được lại thiếu phương tiện tối thiểu. Ngoài ra còn cần sự đáp ứng của người thưởng ngoạn nữa chứ.

Hiện nay một số họa sĩ trẻ tuổi cũng muốn làm một cái gì. Nhưng tác phẩm họ hơi thiên nhiều về kỹ thuật. Về phương diện rung cảm tôi thấy « lạnh » quá, nhiều chất liệu quá, mang vẻ tri thức quá, nhiều nỗi-băn-khoăn-của-thời-đại-bây-giờ quá, tranh họ gọi lên nỗi-buồn-tênh-của-tuổi-trẻ-hôm-nay. Thành thử trong tác phẩm có những yếu tố giống nhau — mà trên nguyên tắc mỗi người phải là một thế giới. Ở cách thể hiện, ở cảm nghĩ. Nói vậy chẳng phải là tôi phủ nhận nhiều khía cạnh đáng kể khác.

Nhìn sang trời Âu, nghệ thuật cũng đang rơi vào sự trống vắng của ảo giác. Những thứ nghệ thuật vô hình dung kiểu *Pop Art* sinh ra để làm gì? Họa chẳng cũng nhều nháo như mấy ban nhạc cuồng loạn mà lớp thanh niên bây giờ nghĩ là phản ảnh trung thực tâm hồn họ. Vì thế có sự hoan hô, cổ vũ, suy tôn. Chẳng hạn như mấy chàng quái dị ở ban nhạc *Beatles* kia.

Dẫu sao mình cũng nhìn nhận rằng mỗi thời đại, mỗi lớp người đều có quan niệm riêng, phù hợp với đời sống của họ, tôi chắc thế.

Cách đây đúng mười-lăm năm, tôi theo học lớp hội họa đầu tiên với ông thầy Nguyễn Tiến Chung. Dáng người gầy cao, xương xẩu, ông này đã lưu lại ở tôi nhiều kỷ niệm tốt. Nhất là lẽ lối truyền thụ nghề nghiệp cũng không bị gò bó đắm chìm vào khuôn khổ, nề nếp — vốn là truyền thống — của các trường mỹ thuật. (Xin nhớ ông Chung cũng tốt nghiệp ở trường Mỹ-thuật Hà-nội). Tôi thụ giáo ông được đúng năm rưỡi. Trong thời gian này tôi quen với chàng Ngọc Dũng. Những năm đầu tiên bước vào đời sống hội họa cũng lưu lại ở tôi nhiều kỷ niệm. Xưởng

họa chúng tôi ở trên lầu trường tư thực Trí Tri, phố Hàng Quat. Đến giờ tôi còn nhớ mặt những pho tượng thạch cao trắng mà hồi ấy ngồi bì hục vẽ bằng than để phân biệt bóng tối, bóng sáng, mười, mười lăm giá vẽ ngồn ngang trong căn phòng khá rộng. Ánh sáng ban mai từng tảng trải trên vách tường liếm qua những bức tranh vẽ dở treo rải rác đây đó. Hơn chục khuôn mặt hàng ngày gặp nhau, đủ mọi cỡ tuổi. Tất cả tạo nên một không khí đặc biệt. Qua giai đoạn vẽ than tới giai đoạn vẽ màu. Chúng tôi tới những phong cảnh ngoài trời : quốc tử giám, chùa Láng, đền Voi phục, và những phố phường Hà-nội. Léch thếch dụng cụ trên chiếc xe đạp cũ chúng tôi cũng lập nhiều thành tích thú vị. Với tuổi học trò, việc làm đẹp — ái tình lại thơ mộng nữa. Giờ đây nghĩ lại thấy yêu những phong cảnh cũ lạ lòng. Bởi vì Hà-nội bây giờ hầu như một thế giới khác hẳn. Xa lạ, mênh mông. Chiến tranh làm đổi thay hết cả. Sau này giả thử còn trở về Hà nội, chắc gì còn rung động, nếu không là cảm giác nuối tiếc, chán chường. Thường thường con người ta lưu luyến những gì trong quá khứ khi những vết tích kỷ niệm còn yên đó, khơi dậy theo mỗi bước chân mình đi qua. Nếu thiếu đi kỷ niệm, thử hỏi còn gì trong cảm xúc anh, còn gì khuấy động tâm hồn anh nữa.

Rồi còn một số bạn hữu thân thuộc còn ở lại, nếu sống, họ cũng thay đổi góm ghề. Bởi vì sự cảm nghĩ của hai thứ người hai bên bờ vĩ tuyến đỏ hoàn cảnh cũng khác nhau lắm chứ — Từ mười hai năm nay — khi di cư đến giờ — tôi cũng không gặp và cũng không được tin tức gì về số người quen cũ. Thỉnh thoảng đọc một vài số báo Văn-học ngoài đó tôi cũng không thấy nhắc gì tới một Lương Xuân Nhị, một Bùi Xuân Phái, một Thy Thy Tống Ngọc, một Ngọc Giao, một Nguyễn Minh Lang, một Nguyễn Thiệu Giang hay một Nguyễn Tiến Chung, nhất là Nguyễn Tiến Chung. Chẳng biết bây giờ ông ta ra sao. Hồi đó, trước khi rời Hà-nội xuống Hải-phòng, tôi có nói ý nghĩ của tôi là dự định vào Nam thì ông cũng khuyên tôi nên đi « Có lẽ vào đó nghệ thuật của anh sẽ phát triển hơn » ông nói, « và anh cũng kiếm cách ra ngoài quốc du học thì mới tiến xa được. (Đó là mộng của tôi. Nhưng là một cái mộng không thành) Hồi đó Nguyễn Tiến Chung làm sơn mài. Nét vẽ của ông óng ả, bay bướm. Tôi nhớ có lần thăm ông ở nhà riêng, ông có bảo : Lối vẽ sơn dầu không phải là cứu cánh của hội

họa Việt-Nam, bởi vì mình chưa thể địch lại với các bức thầy Âu châu trong lãnh vực sơn dầu, vốn là sở trường và là truyền thống của họ cả ngàn năm rồi. Ông mỉm mỉm cười tiếp: Làm tranh sơn mài mới là nước rút cuối cùng của nghệ thuật Việt-Nam.

Kể ra cũng đúng. Nhưng thú thật với anh, tôi chưa hề thực hiện một bức tranh sơn mài. Hồi trước tôi có vẽ tranh lụa, tranh bột màu, phấn màu. Nhưng sơn mài thì chưa. Người họa sĩ vẽ sơn mài trước hết phải kiên nhẫn, có óc khoa học và... trường vốn. Họ còn phải nuôi một vài chú thợ để phụ giúp công việc sửa soạn. Ngoài ra nguyên liệu họ dùng cũng cầu kỳ: vàng, bạc, sơn sống, cánh gián, vỏ trứng v.v... Hình như con người tôi không thích hợp với nghệ thuật sơn mài. Đó cũng là chỗ yếu của tôi. Nhìn lại con đường đã qua thấy mình cũng chưa làm được công trình gì đáng kể ngoại trừ việc sản xuất được một số tranh... tồi. Tôi vẫn tự nhủ: Bao giờ có trường hợp thuận tiện mình sáng tác còn hay lắm. Chẳng hiểu tôi có nịnh tôi không, nhưng anh tính, nếu không có một sự tin tưởng nào đó (dù là lão khoét) thì số đông thiên hạ sống ở đời làm gì. Kể nào chẳng tưởng mình là một cái rồn của trời đất, nhất là những anh chàng làm văn nghệ.

Theo ý tôi muốn sáng tác đề dạn và phong phú, người sáng tác cần thay đổi không khí và khung cảnh nhiều. Nghĩa là phải được đi đây đi đó. Đây mới là giải pháp duy nhất để tiến bộ. Đi + nhìn + học hỏi = tác phẩm. Có những thay đổi thường trực tâm hồn để trở nên bén nhạy hơn. Cù lì mãi ở một chỗ mà sáng tác như nhiều anh em văn nghệ ở đây cũng là giỏi lắm đấy chứ.

Nhiều người khi đứng trước một họa phẩm cứ phải đánh những dấu hỏi lớn Họ cố làm sao để hiểu bức tranh nói gì. Những người này cần có một bài giải thích cho trôi chảy kèm theo tác phẩm để đọc cho yên chí. Để làm gì nhỉ? Tôi thấy thứ hội họa có cốt chuyện vậy khó thể xếp vào thứ nghệ thuật hạng lớn.

Đành rằng hội họa cũng cần cho người xem cảm, nhưng là một thứ cảm rất siêu hình. Kể sáng tác khi cầm bút đâu cần thiết là y phải diễn tả một câu chuyện mà y sẽ thể hiện bằng

màu sắc. Tôi sợ y sẽ thất bại. Vậy thì những tiêu chuẩn nào kẻ thưởng ngoạn dùng để thưởng thức một bức tranh?

Trước hết nó phải lôi cuốn con mắt.

Đem lại thoải mái cho tâm hồn.

Và sự thú vị cho con tim.

Tác phẩm chính là sự phản ánh vật chất, tinh thần và cả tâm lý của người sáng tác.

Theo Armand Drouant — một nhà sưu tầm tranh và là tay buôn tranh nổi tiếng ở bên Pháp — thì những phẩm chất cần thiết cho một bức tranh để đạt tới thành công theo thứ tự sau.

- 1.— Sự thành thật của rung cảm.
- 2.— Cường độ màu sắc (intensité colorée)
- 3.— Âm hưởng màu sắc (sonorité)
- 4.— Sự độc đáo của ý tưởng (style)
- 5.— Sự độc đáo của bút pháp (facture)

Vẫn theo Drouant thì chỉ thiếu một phẩm chất cần thiết này là tác phẩm đã không thể tồn tại được.

Ngoài ra ông còn liệt kê những « đức tính » hữu ích vẫn theo thứ tự:

1. sự thông minh của nét vẽ.
2. bố cục đường nét
3. bố cục hình khối
4. bố cục ánh sáng
5. tính chất Thơ, Mộng
6. sắc độ xa gần
7. cảm xúc
8. cách đơn giản hóa sự vật
9. cảm tình của người thưởng ngoạn đối với tác phẩm

và những đức tính phụ thuộc:

1. tính chất trang trí
2. sự điều hòa màu sắc trong tranh
3. tính chất uyển chuyển của màu sắc xử dụng
4. chất liệu
5. đề tài chọn lựa
6. luật viễn cận.

Kể ra sù Drouant này cũng hơi quá khích khi đưa ra những tiêu chuẩn theo thứ tự cứng nhắc như vậy. Nhưng người nào cũng có lý của mình. Và Drouant hiện nay cũng giữ một vai trò quan trọng trong làng nghệ thuật Pháp.

Tôi vẫn chủ trương chỉ cần tác phẩm để chứng minh sức mạnh làm nghệ thuật. Và những ai thích hội họa cứ xem mãi sẽ tự nhiên « giác ngộ » và sẽ hiểu tiếng nói đặc thù của nghệ thuật hội họa. Người làm nghệ thuật giống người thường ngoạn ở chỗ cả hai cũng phiêu lưu. Vừa đi vừa khám phá. Có nhiều thích thú mới lạ cũng như có khi tưởng lâm vào đường cùng. Nhưng khi thoát khỏi tâm hồn càng trở nên vui sướng, ham đi xa hơn. Nghệ thuật là một công cuộc tìm kiếm không ngừng.

Cũng vì ý muốn tìm kiếm mới mẻ mà một số họa sĩ Âu-châu đang ở ngõ bí. Bởi vì quá khích quá sẽ đưa đến dễ dãi hời hợt. Tình trạng này chẳng biết còn lâu không.

Hay là chỉ những bậc thầy của hội họa Á-châu mới đạt đến độ siêu phàm. Trong giản đơn của tác phẩm thể hiện lại còn sự thoát tục nữa. Mà nghệ thuật như thế mới là tuyệt tác.

Nếu những gì của mình cất công tạo ra đều gọi là sáng tác phẩm thì như anh, như tôi đều đạt tới mức siêu phàm. Nghĩa là mình cũng có những tác phẩm vĩ đại (chỉ khác cái là với *riêng* mình mà thôi) thứ tác phẩm mà mình hài lòng nhất, dầu có đem cả kho tàng nghệ thuật trên thế giới cũng chẳng so sánh được. Điều này tôi này chỉ khám phá ra từ khi để đưa con đầu tiên. Và đến giờ tôi vẫn giữ nguyên thành kiến là những tác phẩm tuyệt hảo trời cho ấy là tuyệt diệu nhất. Vô lý là như vậy. Anh nghĩ sao.

DUY THANH

trình cung

con đường trở thành của hội họa việt nam

CÓ MỘT ĐIỀU MÀ NHỮNG NGƯỜI LUÔN QUAN tâm đến sinh hoạt văn học nghệ thuật miền Nam đều đồng ý là Hội-họa đã tạo được một nhịp tiến rất khả quan trong điều kiện ngột ngạt hiện tại của xứ sở.

Chính ra trong điều kiện đó, người họa sĩ đã đôi lúc lâm vào tình cảnh kiệt sức trước một ảo tưởng chói lòa, xuất hiện từ lòng ước muốn trở thành, đạt tới những kích thước rộng lớn cho nghệ thuật thời hiện đại.

Để nhận định một cách khách quan hơn về sự tiến triển được ghi nhận đó, chúng ta có thể nhìn lại phía sau cuộc hành trình của hội họa. Nghệ sĩ Việt-Nam là những kẻ khởi đi muồn màng, hơn nữa lại thừa tự một lịch sử hội họa nửa vời, non yếu, lệ thuộc, và mới được nhận diện từ khi có trường Mỹ-thuật Đông-Dương (1925). Lớp họa tiên phong cũng xuất thân từ khu vườn Dufeur ở Hà-nội đã tạo nên một thời đại hội họa ngắn ngủi, cho đến nay thời cuộc đã gặm nhấm gần hết dấu vết nên chúng ta khó lòng được soi sáng và thấu đáo. Từ đó việc đánh giá 25 năm hội họa của Tô Ngọc Vân, Nguyễn Đỗ Cung, Lê Phổ, Sĩ Ngọc, Mai Trung Thứ, Nguyễn Gia Trí, Lê Thị Lựu, Lê Văn Đệ... thật vô

cùng khó khăn và dễ trở nên ứ đọng. Ngày nay chúng ta chỉ còn có thể thưởng thức Hội-họa Tiền-chiến bằng cách tìm kiếm các ấn bản vì hầu hết các nguyên tác đều thất lạc. Người họa sĩ được mến phục nhất của hội đó là Tô Ngọc Vân đã bỏ mình trong chiến cuộc Điện-biên-phủ. Vốn là một họa sĩ Tân-cổ-diễn với tâm hồn lãng mạn trong cùng một dòng văn học nghệ thuật với Nhất-Linh, Xuân-Diện, Huy-Cận..., ông đã đi theo con đường hiện thực chủ nghĩa xã hội một cách nhanh chóng cùng một số đông họa sĩ lỗi lạc đồng thời bởi cao trào kháng Pháp lúc bấy giờ. Sự chuyển hướng này đã biến lộ dấu hiệu đầu tiên sự sụp đổ của nền Hội họa thuần túy thuở ấy.

Ngoài ra còn có thêm một lý do đưa tới sự trì hoãn tiến bộ cho hội họa hiện đại là lớp họa sĩ dạo ấy còn quá đơn giản về ý niệm sáng tạo. Theo bài báo của Tô Ngọc Vân viết về « Bước đầu của Hội-họa Việt-nam Hiện-đại đăng trong giai phẩm Đời Nay xuất bản năm 1943 thì các môn đệ của trường Mỹ-thuật Hà-nội đều muốn tác phẩm của mình có vẽ Tàu, Nhật. Ông viết : «...Người ta đóng lên tranh những dấu son chiu chít, viết lên những hàng chữ Hán dài dòng, vẽ ra những hòn đá cái cây, dáng điệu, mà chỉ thấy ở tranh Tàu... » và khuynh hướng chung lúc ấy là sự nặn nọt hình thiếu nữ cho có vẻ mơ màng, ngây thơ, đa sầu. Theo ông thì những họa sĩ thời này trong lẽ lối hơn là cảm xúc chân thật và dường như tác phẩm hội họa chỉ có dáng dấp bề ngoài mà không ẩn nấp một tâm hồn ở trong. Điều này chúng ta cũng dễ nhận biết bởi sự ảnh hưởng quá sâu đậm nền văn hóa Trung-hoa vào suốt mấy mươi thế kỷ và một phần chưa xác định được đường lối sáng tác. Những tranh đặc sắc nhất của Hội-họa Tiền-chiến là những tranh thiếu nữ của Tô Ngọc Vân, Lê Phổ, Mai Trung Thứ; Tranh phong cảnh của Lương Xuân Nhị, Nguyễn Gia Trí (về sau nổi danh về tranh sơn mài) tranh lụa của Nguyễn Phan Chánh — người đã khai sinh lối vẽ lụa đặc biệt và được chú ý ở Pháp năm 1931 tại Vincennes Paris nhưng rồi tranh lụa mỗi ngày mỗi tàn dần. Đến nay gần như chỉ còn hoạt động tại các trường Mỹ-thuật. Điều này có thể làm nhiều người nghĩ rằng họa sĩ vẽ tranh lụa đã tự coi như có một đường lối riêng biệt nên không cần tìm kiếm thêm để làm lớn thật sự tranh lụa, trong lúc đó vì đặc tính gò bó, mỏng manh của loại tranh này cộng thêm tinh thần bảo thủ của họa sĩ đã đưa tranh lụa xuống hàng « nghệ thuật địa phương » và từ đó tranh lụa chết dần mỗi ngày.

Tự trung hội họa trước 1954 chỉ để lại những dấu vết khiêm tốn. Nghệ sĩ thời bấy giờ đã vẽ theo cảm hứng của tâm hồn lãng mạn nhiều hơn là vẽ để tạo nên những mâu đối thoại giữa người và người, giữa người và sự vật về cái Đẹp và ý nghĩa của sự hiện hữu đó chứ không chỉ thụ hưởng những cảm xúc bên ngoài có thể bị đánh lừa bởi các tác dụng của ánh sáng. Dù sao thì chúng ta cũng phải thừa nhận rằng họ đã làm tròn vai trò mà lịch sử đã giao phó — Mở đầu cho lịch sử hội họa Việt-Nam hiện đại với tất cả lòng say đắm. Nếu có sự sụp đổ của một giá trị là bởi lịch sử luôn luôn buộc phải đổi thay và cảm quan con người cũng không chịu dừng lại một chỗ nên không sớm thì muộn một phần lớn những công trình cũ không còn được sùng thượng nữa và những kích thước hạn hẹp sớm hơn hết bị phá bỏ bởi những tâm hồn luôn luôn muốn cải thiện, muốn thiết lập nên những giá trị khác thích hợp với tâm hồn của thời đại.

★

Ngày nay, những tác phẩm hội họa được vẽ dưới nhiều khuynh hướng, nhiều trường phái mới. Số họa sĩ gia tăng gấp bội đã tạo được một không khí nhộn nhịp có lợi cho những sinh hoạt nghệ thuật.

Đôi khi chúng ta có cảm tưởng họa sĩ hiện đại đã phá bỏ biên giới địa phương để đứng chung với nghệ sĩ cùng khắp mặt đất trong ý nghĩa giao cảm. Những người chủ trương phải có dân tộc tính trong tác phẩm nghệ thuật dần dần mất tiếng nói bởi họ không chứng minh được thế nào là dân tộc tính trong tác phẩm nghệ thuật hoặc giả nếu có chứng minh thì rất vụng về bởi tài năng của họ hạn định và thực ra cũng bởi lòng đố kỵ thấp kém của họ. Tư tưởng tiến bộ hiện đại đã giải phóng con người khỏi những giới hạn chật hẹp, đưa nhân loại lại gần với nhau hơn bằng ngôn ngữ nghệ thuật... Thành thử chúng ta không phải ngạc nhiên và lo ngại khi thấy họa sĩ Việt-Nam ngày nay vẽ với một quan niệm và kỹ thuật tiến bộ như các họa sĩ ở Âu-châu, ở Hợp-chúng-quốc, ở châu Mỹ La-tinh...

Những hình thức hội họa mới đã tới với quần chúng như một cơn nước lũ tràn ngập mạnh mẽ và cuồng nhiệt, dù không muốn cũng không thể cản ngăn. Những phản ứng chống lại lúc đầu của một số người mệnh danh làm văn hóa, gìn giữ và phát huy nghệ

thuật dân tộc (mặc dù họ hiểu rất lơ mờ về loại nghệ thuật này) đã tỏ ra mạnh mẽ nhờ sự hỗ trợ của quần chúng vốn giản dị và ít theo dõi các tiến bộ trong lãnh vực nghệ thuật. Thật ra những ý muốn canh tân hội họa của những họa sĩ thiếu đào vai trò của mình giữa một đời sống mỗi ngày mỗi đổi thay, mỗi lớn nhanh, khác lạ do khoa học và kỹ nghệ đưa tới rất hợp lý. Sự kiện này gần như là một luật định. Phải xảy ra như đã xảy ra năm 1865 cho Manet khi ông triển lãm họa phẩm Olympia (họa phẩm đã bị nguyên rủa, bị coi như là phản lại các nguyên tắc thẩm mỹ truyền thống, bây giờ tranh này được trưng bày ở Louvre), và năm 1874 cho nhóm Ấn-Tượng (Impressionisme) khi họ tổ chức một cuộc triển lãm lần đầu của nhóm tại nhà Nadar và lần thứ nhì tại nhà Durand Ruel, và về sau này cho Picasso, Modigliani... Chúng ta còn có thể kể ra nhiều nữa những trường hợp tương tự. Tất cả đều bị những tư tưởng thoái bộ bôi nhọ, ghê tởm như những thứ có thể làm nguy hại đời sống bình thường của con người, chế riễu họ như những người điên, những thằng say, trước khi họ trở thành những bậc thầy của thế giới nghệ thuật.

Ở Việt-Nam, sự làm mới ngôn ngữ hội họa của những họa sĩ như Nguyễn Đỗ Cung, Sĩ Ngọc, Tạ Ty trước năm 1951 tuy không thể đặt cùng một giá trị như những cuộc cách mạng hội họa ở Âu-châu vào đầu thế kỷ thứ 19 nhưng cũng đã là ngọn lửa châm vào ngòi thuốc nổ để khởi đầu cho cuộc tiến mới mong đưa tới sự trưởng thành về ý thức lẫn tác phẩm hội họa. Tiếp theo là những phát động do nhóm Duy-Thanh Ngọc-Dũng Thái-Tuấn gây ra trong không khí văn nghệ miền Nam sau cuộc di cư vĩ đại năm 1954.

Chính trong khoảng thời gian từ 1955 đến 1960 hội họa mới được phát triển mạnh mẽ. Những cuộc triển lãm của Duy-Thanh, Ngọc-Dũng, Thái-Tuấn, Tạ Ty được mở ra đều dẫn tạo nên một hấp lực chính yếu làm thay đổi lối nhìn của quần chúng nhất là giới trí thức, và gây không khí nghiên cứu, sáng tác theo các đường lối tiến bộ nhất đang thời kỳ hưng thịnh ở khắp thế giới. Đó là các trường: Lập-thể (Cubisme) gồm có Lập-thể Tổng-hợp và Lập-thể Phân-tích, Dã Thú (Fauvisme) Biểu-hiện (Expressionnisme), Trừu-tượng (Abstrait), Siêu-thực (Surréalisme) và Vô-hình-dung (Non-Figuratif). Các bậc

thầy Hội-họa-mới được họ tấn phong như : Matisse, Gauguin, Van Gogh, Picasso, Modigliani, Dufy, Chagall, Klee... Trong thời kỳ này lớp họa sĩ mới chịu ảnh hưởng rõ ràng nhất của đường lối Modigliani và Paul Klee, hai đường lối rất khác biệt nhau nhưng lại là hai giai đoạn nối kết trong sự phát triển hội họa hiện đại. Khi bàn tới vấn đề chịu ảnh hưởng của các bậc thầy, nhiều phê bình gia và lý thuyết gia cho rằng ảnh hưởng không có nghĩa là chép chép vịnh vịnh bởi tất cả đều bắt nguồn từ một căn nguyên màu nhiệm, và ảnh hưởng không có nghĩa là lập lại hoàn toàn, ảnh hưởng để đi tới sự phá đổ, chỉnh đốn và thiết lập một công trình mới, mở ra một thế giới hạnh phúc như là một thực tại hữu lý. Để xác nhận quan điểm này chúng ta nhìn lại một số dữ kiện trong các thời đại nghệ thuật Tây-phương sẽ thấy các nghệ sĩ trước khi trở thành lớn lao phần nhiều đã học hỏi kỹ thuật của người lớp trước như Michel'Ange, Raphaël đã thoát đi từ nghệ thuật Trung-cổ, như Manet đã chép tranh của Titient, như Modigliani đã chịu ảnh hưởng của Gauguin trong khoảng 1900 đến 1902, như Mondrian đã ảnh hưởng nghệ thuật trang trí của Nhật-Bản và Hartung đưa hình thức chữ Hán vào hội họa trừu tượng của ông... Đối với hội họa Trung-Hóa cũng có nhiều trường hợp tương tự. Các nghệ sĩ hiện đại Trung-Hoa học tập kỹ thuật tạo hình kỳ cựu và sau đó đã gạt bỏ, phá bỏ những kỷ cương nặng nề của lối vẽ đầy tính chất ước lệ và áp dụng các phương thức mới rút ra từ các khuynh hướng lớn của Hội-họa Tây-phương để tạo nên những tác phẩm tiêu biểu cho hội họa hiện đại của Trung-Hoa. Đó là trường hợp của Chi Pai Shih, Wu Tso Jen, Hsu Pei Hung, Fu Pao Shih, Lin Feng Mien... Tất cả đều dùng chất liệu cổ điển dành cho tranh Tàu như giấy bồi, mực Tàu, bút lông và một ít màu nước chính thống như đỏ, vàng và xanh nhạt, nhưng tinh thần hội họa của họ rất khác xa với các tranh đời Tống, đời Đường và các tranh lập lại những qui ước đã cũ mà chúng ta thấy quá nhiều.

Trở về với những họa sĩ hiện đại của chúng ta, mỗi ngày họ mỗi bước thêm những bước mới. Họ lên án những kẻ nào cố tình ngăn chặn sự cải cách hội họa bằng lối giải thích sai lạc tình trạng nghệ thuật Tây-phương như việc cho rằng nghệ sĩ Tây-phương đã quay về đường lối cũ, hội họa trừu tượng không giải thích được gì về sự vật, vô hình dung là một hình thức đánh lừa quần chúng của những họa sĩ cuồng điên bất tài...

Cho nên những người vẽ trẻ ngày nay cần đặt lại nhiều vấn đề thiết yếu cho cuộc sống hội họa dựa trên những kinh nghiệm rút ra từ những cuộc cách mạng nghệ thuật ở Tây-phương và những sắc thái quý giá đặc biệt của tâm hồn con người đã chịu ảnh hưởng sâu đậm các nền đạo học lớn từ Trung-Hoa xuống và từ Ấn-Độ sang như Khổng-giáo, Lão-giáo và Phật-giáo, cùng hoàn cảnh đặc biệt của xứ sở, nhằm mục đích tạo riêng cho hội họa Việt-Nam một hình thái riêng biệt nhưng không lạc lõng, ấu trĩ. Họa sĩ Thái-Tuấn đã có lần phát biểu về đường lối sáng tác của ông trên một tạp chí được phát hành cách đây ít lâu là ông đã tổng hợp kỹ thuật hội họa Tây-phương với truyền thống đơn giản của hội họa Á-Đông để thực hiện tác phẩm.

Chúng ta còn có thể nhắc tới nhiều họa sĩ khác đã góp phần xây dựng nền hội họa hiện đại như Lâm Triết, Cù Nguyên, Ngọc Dũng, Tạ Ty, Duy Thanh. Tuy mỗi người có một giọng nói riêng, ngôn ngữ được sử dụng tùy theo cá tính, nhưng nhìn chung những tác phẩm của họ vẫn có nhiều điểm gần nhau. Đó là việc tiết chế màu sắc, đường nét và ánh sáng. Điều này ít thấy ở hội họa Âu-Châu. Sự chọn lựa và gạn lọc cùng cực về màu sắc và đường nét gần như là một nguyên tắc chung cho việc thực hiện tác phẩm hiện đại và từ đó cho thấy đặc tính của hội họa Việt-Nam ngày nay. Chính ra điều đó rất gần bó và phản ánh trung thực cảnh huống xã hội nơi mà họ đang thở những hơi thở ngắn và vội vàng, chứ không phải như điều người ta lầm tưởng là tác phẩm hội họa mới là những sản phẩm của trí thức bệnh hoạn, ngoại lai. Phần đông người ta chỉ căn cứ trên hình thái của tác phẩm rồi phê phán một cách võ đoán, như thế là nhúng tay vào hành động giết chết nghệ thuật. Trong lúc đó họ quên rằng đời sống của họ mỗi ngày một đổi thay bởi những tiến bộ quá nhanh chóng của cơ khí, bom đạn, của những đầu óc đầy tham vọng cai trị, nghệ thuật bắt buộc phải chuyển mình theo, chọn lựa những phương thức diễn tả mới phù hợp với ý muốn phản ánh được tâm trạng xã hội, mở ra những cảm thông trong quần chúng. Họ đòi hỏi người vẽ ngày nay phải dùng cách thức diễn tả của hội họa tả chân, cổ điển, trong lúc đó họ đã từ bỏ lối phục sức cũ kỹ, luộm thuộm, từ bỏ những kiến trúc quá cân đối và thiếu ánh sáng để đến ở tại những ngôi nhà đúc tối tân cho họ đầy đủ những tiện nghi, và họ còn từ bỏ nhiều thứ cũ kỹ khác nữa. Họ nhận thức quá ít các khía cạnh của cái Đẹp. Họ giam hãm cái

Đẹp trong ý nghĩa của sự xinh xắn, dịu dàng, sự cân đối thông thường, nhưng thực ra cái Đẹp có nhiều khuôn mặt rất tương phản cho ta những cảm xúc bất ngờ, đầy kinh ngạc. Khi Gauguin chọn mẫu người thổ dân ở quần đảo Tahiti cho việc xây dựng những kiệt tác của ông, Paul Klee tạo hình sau khi phân tích những căn nguyên cấu tạo nên sự vật thì chúng ta không thể không đồng ý là cái Đẹp được phô diễn tùy theo ý muốn của tài năng.

Hội họa của chúng ta vốn đã quá trẻ, lại gặp phải cảnh khói lửa, nghèo khó, chết chóc bao trùm lên số phận nhỏ bé, cho nên không còn mấy ai chú tâm tới sự hiện diện nghệ thuật trong đời sống hằng ngày. Do đó sự hình thành nền hội họa Việt-Nam hiện đại cũng chịu ảnh hưởng tình trạng đó vô cùng. Đừng nghĩ rằng việc cắt đứt tương quan giữa nghệ sĩ và xã hội vì những lý do cấp thiết của sự sống còn trước sự hoành tráng khủng khiếp của chiến tranh là hữu lý. Bởi đó là triệu chứng suy tàn của xã hội và của loài người. Tiếng nói của hội họa hiện đại là tiếng nói của kẻ sắp ngừng thở; nói những gì cần yếu, cô đọng và quyết liệt. Đã nhiều thời gian qua, những người có trách nhiệm vẫn ngồi yên để cho nghệ thuật quần quai trong cơn đau của nó, đôi khi còn xử dụng những hạng « nghệ sĩ ma giáo » đắp tượng, vẽ tranh chẳng khác nào đem nghệ thuật đi chế riều. Nghệ sĩ bất cứ thời đại nào cũng đều sẵn sàng cống hiến cho xã hội những tác phẩm ngợi ca cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc họ, đó là một đóng góp vào cuộc phục hưng xứ sở và cũng là hành động đứng lên với quần chúng biểu dương tinh thần bất khuất trước mọi mưu toan thống trị. Thành thử con đường trở thành của hội họa hiện đại có thể sẽ chìm trong khói lửa và lúc đó nghệ thuật chỉ còn là một thân xác đau yếu què quặt lui dần vào bóng tối của một xã hội ung thư để chờ đợi một phép lạ, cũng có thể một sự rã rời vĩnh viễn. Chắc chắn rằng mọi người Việt-Nam đều không mong như thế và ngược lại thực tại đó phải được hóa thân thành một vóc dáng chói lòa.

TRỊNH CUNG

VĂN số 94

TƯỞNG NIỆM ANDRÉ GIDE

thái-tuần

nguồn mỹ cảm

CẢNH TRÍ TRƯỚC MẶT TÔI THỰC KHÁC xa bức họa. Màu xanh êm mượt là một nền đất âm, cỏ hoang lộn xộn. Những đường nét uốn lượn trên thân cây duyên dáng là cảnh trụi khẳng khiu.

Và bóng nước mặt hồ chỉ còn lại vũng lầy đen bần.

Những con chim nhỏ trong tranh, đã bay đi tự bao giờ, trả lại cho nền cỏ khoảng trống vắng vô cùng.

Cổ nhớ lại bức tranh, đúng là cảnh trí này, cũng hồ nước, cũng lùm cây ; song le khỏi từ cuộc đời nhìn thấy, sự vật đã trở thành sự thực của đời sống trí tuệ.

Cánh ngán từ đó, khác biệt không ở cái nhìn mà bởi cách nhìn.

Là thiên nhiên, con người được thả vào thiên nhiên mang theo trong bản chất một mỹ cảm chung.

Khi nói đến những vẻ đẹp thiên nhiên là nói đến hoa nở, bướm bay, trời xanh, biển rộng, tất cả hướng về những màu sắc sáng chói, những đường nét nhịp nhàng.

Sự lựa chọn giữa cái đẹp và cái xấu là một ' hướng về ' khó thể giải thích. Bởi những tiêu chuẩn bí ẩn nào đó, mà con người ở mọi thời đại ở mọi địa phương đều cùng gặp gỡ nhau trong sự lựa chọn : màu sắc này rực rỡ, trái cây này ngon ngọt.

Đứng trước cảnh trí thiên nhiên sự lựa chọn giữa cái đẹp và cái xấu do từ một rung cảm thuần khiết chân thành. Song nếu nguồn mỹ cảm bản năng đã giúp cho con người hưởng thụ những vẻ đẹp thiên nhiên thì ngược lại khó có thể giúp cho ta hưởng thụ trọn vẹn một công trình nghệ thuật. Những nghiên cứu về tâm lý và về hình học đã cho biết, ý thức thẩm mỹ của con người dần dần phát triển qua bao nhiêu thế hệ với nhiều đổi thay để trở nên tế nhị và cũng phức tạp hơn do hoàn cảnh và ảnh hưởng đời sống.

Từ cảnh trí ở ngoài thiên nhiên đến phong cảnh trong bức họa, sự vật đã biến dạng để trở thành chất liệu cho người sáng tác. Hình nét trong tranh này có thể từ sự vật mà đến, nhưng không còn là sự vật và thuộc về sự vật nhìn thấy.

Màu sắc này là ánh mây muôn màu rực rỡ, nhưng cũng là mái tóc ai sầu muộn.

Ánh sáng này là của ngày hôm nay nhìn thấy nhưng cũng là của ngày hôm qua hồi tưởng và ngày mai ước vọng.

Chúng ta muốn nghe giảng giải về cái đẹp của một họa phẩm chăng ? Điều đó chỉ có họa phẩm mới trả lời được cho ta.

Khi nhà kiến trúc đã phải tốn sức dài lời giảng giải và biện hộ cho công trình sáng tạo của hần, thì cũng chính là lúc hần nhận ra sự thất bại của mình.

Đi vào họa phẩm, đó là cuộc hành trình đơn độc, chúng ta sẽ dần dần làm quen với một ngôn ngữ xa lạ, với một thế giới mới hơn là thiên nhiên quen thuộc.

Chúng ta sẽ bị bao vây giữa những màu sắc chói lòa, những đường nét dị kỳ những hình thể hoang đường và những

chất liệu mới mẻ. Bức họa không phải và không còn là một khung cửa sổ mở rộng, mà ta là khách nhân du đứng ngoài nhìn ngắm cảnh trí. Ta sẽ tạm quên thế giới thực tại để bước vào một miền của thơ và mộng. Nhưng thực và mộng cũng sẽ mơ hồ lẫn lộn, khi niềm rung cảm của ta đã đi tới cùng đường.

Ta và sự vật trong tranh chỉ còn là một. Và rồi trong giây phút đồng tình giao cảm ấy, cái đẹp sẽ thấm nhập vào ta qua mọi cửa ngõ giác quan.

Đường cong nét thẳng sẽ tỏa lên hương thơm màu nhiệm, âm thanh sẽ vang dội từ sắc màu rực rỡ.

Bức họa cũng lại là con thuyền đưa ta trở về với thiên nhiên sẵn có trong ta; và từ đó ta cũng sẽ hội ngộ cùng người sáng tạo.

Bao nhiêu ước mơ chưa thành tựu, bao nỗi đau thương rã rời; những niềm hoan lạc vô tận cũng như những mộng đẹp đã hoàn tất. Cái phần « người » ấy chưa bao giờ ta tìm được ở cảnh trí thiên nhiên và sẽ cũng chẳng bao giờ tìm thấy.

Chính cái phần tục lụy ấy, đã phả vào họa phẩm một luồng sinh khí, tạo cho nó sự linh động, ban cho nó một đời sống hòa hợp cùng thiên nhiên và nhân loại.

Người nghệ sĩ đã cài hoa, rắc bướm lên tóc rừng, ngực núi để làm đẹp cho núi rừng hay để nói lên niềm tâm sự cô đơn?

Người họa sĩ ! đường cong này phải chăng là của đoá hoa ngàn hay của đôi môi người đẹp ?

Màu xanh này đã đến từ cánh rừng hoang của những mùa xuân đã mất, hay từ đỉnh núi cao của những ngày xuân sẽ tới ? Hòa hợp cân đối này ; Người đã nhặt được trên nền trời sao hay nơi lòng suối lạnh. Người đã tạo ra cả những thiên đường và cả những cơn ác mộng. Song sự tưởng tượng

phí thường và phong phú của người thật cũng chẳng vượt khỏi thiên nhiên sẵn có.

Ai đã giải thích cho kẻ nông phu muôn vẻ đẹp của những vì sao khuya lấp lánh ? Ai đã dạy cho lũ mục đồng yêu bướm yêu hoa ?

Và chàng trai si tình đã hái ở vườn nào những lời ca thấm thiết ?

Luật tắc đã tạo nên niềm rung cảm hay rung cảm đã biến thành luật tắc ?

Chúng ta yêu trăng sao và tranh của Rubens. Chúng ta nghe lời gió thổi than trong nhạc phàn của Schubert. Nhưng chúng ta cũng đã từng mê trong thế giới của nhà thơ Hàn-Mặc Tử.

Sáng tạo cũng chỉ là sự trở về, sự tìm đến cùng thiên nhiên.

THÁI-TUẤN

ĐÃ PHÁT HÀNH :

VÀO NƠI GIÓ CÁT

của **NGUYỄN THỊ HOÀNG**

- Một tác phẩm tình cảm đậm thắm nồng nàn nhất
- Một giọng văn tha thiết, lôi cuốn não nùng chưa bao giờ thấy qua những tác phẩm trước của nhà văn Nguyễn thị Hoàng.

do **HOÀNG ĐÔNG PHƯƠNG** xuất bản.

nguyễn quỳnh

ý niệm sáng tạo

Chúng ta, trong bài này là những người đã, đang và sẽ tiếp tục làm sáng tỏ chân lý của sáng tạo và tư tưởng.

— CHÚNG TA VỪA LÀ NHÀ SÁNG TẠO, VỪA là nhà phê bình tự phê phán những công trình đã được thực hiện. Ngoài những nhiệm vụ đó ra, chúng ta chợt nhớ, chúng ta còn là một khách lạ như hết thấy những ai không ở trong sáng tạo. Họ là những người đứng bên sáng tạo, nhưng không đủ khả năng phát biểu cho giá trị nghệ thuật hoặc tư tưởng. Họ là những chứng nhân.— Một điều tự nhiên.

— Điều tự nhiên ấy như đồng bằng tươi mát dọc theo một dòng sông, Chúng ta là sóng cả của dòng sông nối tiếp. Song thường khi chúng ta lặn vào trong giải đất liền. Chúng ta ở đấy, là những tấm gương phản chiếu trong đám họ, cùng với họ không hề xa lạ, nhưng xa lạ với mình.

— Từ đó, một câu hỏi đã thành hình : « Chúng ta, những kẻ sáng tạo, những bậc thầy cân đo những điều thẩm mỹ, có phải vẫn là những khách lạ vô danh » ?

— Chúng ta vẫn là khách lạ, — vì đó là thân học tập, thân hủy diệt của đời hiện tại, là thân đứng trong thời gian ước lệ, khác hẳn với thân vĩnh cửu chỉ hiện có trong *không-thời-gian*.

— Những khuynh hướng và ý thức mới của sáng tạo nghệ thuật nhằm làm sáng tỏ những ẩn ý trong ta và ngoài sự vật, bằng một cái nhìn độc sáng nào đó, một thứ kiến trúc mới về vũ trụ được trình bày.

— Chúng ta thường bị cám dỗ bởi những thỏa mãn về kỹ thuật, nên quên đi sự khác biệt ở mục đích cuối cùng giữa một chuyên viên và một nhà sáng tạo. Những lo âu về kỹ thuật còn bắt ta xa lìa bản thể, gây cho ta những mối hồ nghi về một số mệnh đề độc lập vừa nhóm trong tuệ giác:

— Và khi ta không vươn khỏi tầm mức hữu hạn của con người, trong khoảnh khắc ta không muốn nghe, tiếng gọi về siêu việt giới; ta chấp nhận một giá trị đồng hóa như A và B không thể hơn nhau, bởi vì, giản dị, chúng khác nhau. Dù rằng ta chấp nhận một ý niệm thông thường về chân lý, theo Heidegger *bản thể của chân lý bao giờ cũng viển vông tới một sự thích hợp* (1)

— Không thể căn cứ vào những quan niệm dị đồng để bảo rằng giữa A và B không có điều chân giả. A và B là hai hiện thể tiến về chân. Chúng có thể không đối chọi, nhưng không thể ngang nhau. Nếu thật, chúng ngang nhau đó là một điều chỉ có trong ảo tưởng.

— Mỗi người mang một cái nhìn khác nhau về sự vật; Giống như trên một chiếc tàu ngoài biển, có hai công dân thuộc hai quốc gia xa lạ, cả hai cùng hướng về quê hương trên cùng một đại lục. Chỗ khác nhau là quốc gia, chỗ gặp nhau là mục đích trở về. Mà quốc gia, đại lục cũng chỉ là thành phần vật chất hiển nhiên, được gắn bó liền với bởi những tinh tú linh hồn và nội giống. Chúng vẫn cần nằm trong cảm thông bao quát, thuộc phạm vi đại ngã nơi con người hằng tưởng tới.

Cũng không khác chân lý theo định nghĩa của Karl Jaspers : « *Chân lý là một điều có trước ngộ tính. Chân lý thuộc về Tiên-thiên trong khi ngộ tính thuộc về Hậu-thiên* ». (2)

(1) Heidegger.

(2) Wahl : Quan niệm của Karl Jaspers về chân lý.

Cái nhìn của chúng ta sở dĩ khác nhau chỉ vì chúng ta đứng trước những hiện tượng và vì những cách diễn tả khác nhau. Cái nhìn bao gồm hai bản chất, bản chất thuộc về nguyên thủy và bản chất thuộc về ngộ tính. Cái nhìn của sáng tạo là một nguồn sáng soi tỏ tận trong cõi rể siêu hình, và phát huy huyền năng ấy bằng những biểu ý nơi siêu tầng thâm mỹ.

Như vậy sáng tạo và chân lý là một, nhờ sáng được ta nhận biết một điều huyền diệu trong sáng tạo như một điều như thế vốn đã sẵn có. — Một điều thuận thiên.

— Sáng tạo và tư tưởng là trầm vào một thứ ánh sáng vô hình. Ánh sáng đó kéo ta về miền xán lạn. Nơi xán lạn, những quan niệm tương khắc cá nhân tự chúng biến đi. Ta không thể cắt nghĩa thứ ánh sáng đó, nhưng nhờ nó những tài năng tiếp tục trở nên siêu đẳng. — Trước hết, chân lý phải là nơi hóa giải những mối dị đồng. — Ta gọi đó là sự được giác ngộ trong chân lý. Ta gọi đó là sự phong phú khi vào trong bản thể của chân lý. Hoặc, một cách khác, sự lên ngôi của chân lý.

— Hành động của sáng tạo không phải là hành động chiếm đoạt chân lý. Nó chỉ làm sáng tỏ chân lý, bằng một cách nào đó nối kết giữa ta và tâm linh, giữa ta và ngoại vật, giữa sự cảm thông trong đại thể bằng một thứ ngôn ngữ vừa tinh anh vừa bén nhạy. — Có như thế lòng tin về một thứ thâm mỹ mới được bảo toàn. Có như thế những tài năng cao thượng của tâm hồn mới dễ phát huy.

— Triết học và sáng tạo nghệ thuật chỉ là những mặc khải Đại-hùng do sự đột phát trùng phùng nơi một bản-năng-tuyệt-mẫn bẩm sinh có từ Vô-thủy đến Vô-chung.

— Triết lý và sáng tạo nghệ thuật có tương khắc nhau không? Đó là một câu hỏi đối với đại đa số đã gây nhiều lần lẩn. Triết lý không phải là một kho tàng kinh điển, không phải là những mệnh đề phiền tạp; càng ngày những mệnh đề đó càng chông chắt, mắc thêm chông gai vào tâm thức con người. — Chỉ có kinh nghiệm riêng của mỗi người có thể tri giác cái gì là triết lý trong vũ trụ. Cũng theo Jaspers: «... Triết lý không ở trên hay ở cạnh cái gì cả. Nó không thể là lệ thuộc. Triết lý nào cũng tự định nghĩa lấy bằng sự thực hiện của nó. Nó là gì, ta chỉ có thể biết nó bằng kinh nghiệm. Nên ta thấy nó vừa là sự hoạt động

của tư tưởng linh hoạt vừa là sự suy nghĩ về cái tư duy ấy, hay là hành vi và phê bình hành vi.» (3)

Nghệ thuật cũng không phải là cái đẹp phù hoa cảm dỗ và thỏa mãn bản năng tâm lý của con người. Nó càng không là thúc bách của một thứ triết lý bên ngoài. Ta không thể dùng Triết để thực hiện những điều về sáng tạo. Cả hai đối với nhau nêu vẫn còn là những vấn nạn, chúng vẫn bị nằm dưới một ý thức về hai thực thể mà ta không bao giờ tri thức được.

Sự có mặt của nghệ thuật chính là những chứng minh của nó bằng hình thể sáng tạo. Sáng tạo tự nó mang một triết lý, là một thói thúc ở trong mỗi người sáng tạo, một điều vượt khỏi phạm vi tri thức của con người. Cái gì vượt khỏi phạm vi tri thức ấy? — Cái ấy chỉ có câu trả lời ở những hoạt động gia tăng trong tài năng tuệ mẫn bẩm sinh.

Đó là một năng lực tự do. Một thứ năng lực vô hình. Chính nhà sáng tạo cũng không thể biết nó. Chúng ta cảm thấy rằng mỗi ngày nó mỗi lần quất quanh ta, như khi ta ra giữa đại dương, mỗi ngày một phong phú, mỗi ngày một trong trẻo. Bằng những kinh nghiệm ta tri giác nó, ta biết được cái tinh tế của cuộc đời tương ứng với nó.

— Giữa những nỗ lực thăng hoa, một ý niệm nghệ thuật, nảy sinh như vũ trụ. Bằng trực giác, ta đến thẳng với những tư tưởng khác. Chúng ta nhận rằng, chúng ta như những mảnh của toàn khối chân lý văng ra, nhờ năng lực ấy ta sát nhập lại cõi nguồn.

— Ta là khách lạ trước năng lực vô hình ấy, đúng là một gã phiêu lưu vào trong thế giới lạ kỳ. Mỗi lần ta bước qua cánh cửa của muôn một trong thế giới ấy, mỗi lần ta trở thành một đứa trẻ thơ.

Tất cả những thánh hiền, triết gia, nghệ sĩ xứng đáng nhất là những người có mặt thường xuyên và nhiều nhất cùng cực của những bản năng ty tiện, phi nhân; — Những bất bằng, khổ đau mà thường nhân chỉ nếm phải chứ không bao giờ truy cứu cả. Đó là trường học vĩ đại nhất, có trước con người, có với con người và với không cùng...

(3) K. Jaspers : Triết lý là gì.

Những chú thích (4), (5) và (6) sau đây tác giả diễn ý từ :

Họ ở đây, quên mất là nơi đọa đầy, để thâm định giá trị xứng đáng của con người và từ địa ngục, vinh quang được trả lại cho con người, bằng một cách trình bày nào đó, với vinh quang ấy con người nghiêm nhiên trở thành bất tử.

Khách lạ kia là chúng ta, mỗi người mang một cái tên nhưng đối với huyền năng sáng tạo nơi mỗi người chúng ta chỉ là những kẻ vơ vất vô danh. Ta là thân ảnh của đời hiện tại. Thân ấy sẽ mất đi trong một thời gian ấn định. Đối với tư tưởng và sáng tạo, ta là thời gian ảo giác hiện sinh. Và, đó là một điều phải đối diện với hư vô, trong khách lạ đã mang mầm mống hủy hoại chân lý.

Vậy chỉ còn có hai cứu cánh cảm dỗ thân ảo giác của chúng ta là năng lực hoạt động trong khả năng của mỗi người. Trong những hoạt động ấy tư tưởng và sáng tạo giúp ta nhìn rõ nội tâm, giúp ta đọc được những bí nhiệm nằm trong sự vật. Đó là bước tiến của thăng hóa về siêu việt giới. Như vậy hiện hữu có nghĩa là sáng tạo.

Khuynh hướng thăng hoa là khuynh hướng tự nhiên của hết thảy mọi người. Mỗi người đều muốn vượt ra khỏi vóc dáng tầm thường. Mỗi người trong chúng ta ôm ấp trong lòng chân dung một vị tiên thánh. Đó là một niềm kiêu hãnh vô thức thuộc về bản năng, thiếu nó năng lực của con người sẽ kém phần hào hứng, hoặc sẽ chẳng hiểu thế nào là thánh hiền dù chỉ trong câu chuyện thần tiên cổ tích.

— Dù cho khôn ngoan là di sản quý báu của con người. Và dù ý thức phản tỉnh đã giúp ta thoát ra khỏi những ám ảnh hão huyền, bắt ta nhìn rõ thân phận mình với những giải đáp rõ ràng. Ngay khi những kết quả cụ thể đã thành công lý, hình ảnh tiên thánh lại hiện ra, như một điều tâm phúc vốn nằm trong tiềm thức, nay phục hưng đề tán dương và thúc đẩy hành động của ta. Rõ ràng có một thứ hư vô nằm bên thực thể.

— Như thế nghĩa sinh tồn vẫn là nghĩa của sáng tạo. Và chỉ có trong sáng tạo ta mới lạc được những kinh nghiệm về thăng hoa, về ảo giác, về những hèn kém trong cùng tận bản năng của con người; — Nhưng khi nói sáng tạo là sinh tồn còn có nghĩa bao quát cả cuộc sống và trong nghĩa sống ấy sáng tạo

này sinh. Nhưng hiện hữu thế nào để có sáng tạo, và thế nào là sáng tạo đích thực để sáng được những điều về bản thể tâm linh con người.

— Khi đặt câu hỏi thế nào là hiện hữu, ta sẽ có ngay hai phạm trù :

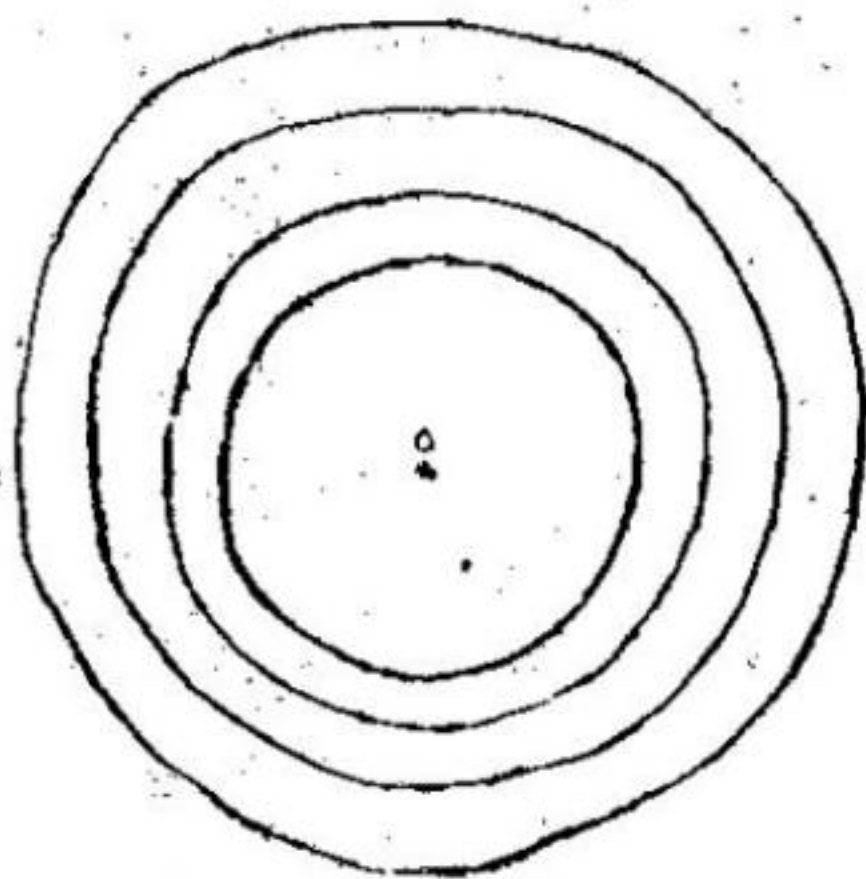
1) Câu hỏi là một sự phi lý. Vì hiện hữu là hiện hữu khác với không còn hiện hữu. Hiện hữu là cái gì không thể phủ nhận được bởi nó có mặt hiển nhiên. Điều hiển nhiên là một thực hữu.

2) Câu hỏi muốn có một giải đáp là tiếp tục lên đường. Như vậy, sống — phi tư tưởng và sáng tạo không còn làm nổi bật sự hiện hữu nữa.

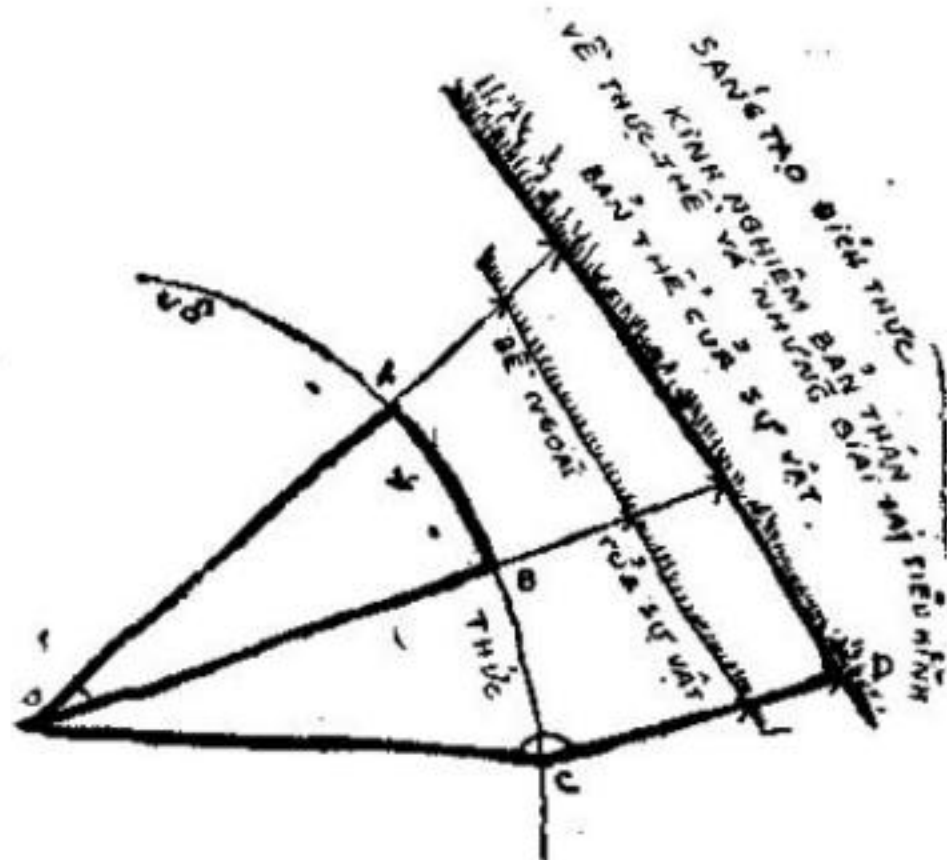
— Mỗi người trong chúng ta, trong tận cùng đáy thâm sâu hàm chứa một năng lực siêu linh hầu như bình đẳng. Hãy trẫm mình vào trong năng lực ấy, hãy làm sáng tỏ năng lực ấy bằng công nghiệp, đó là nơi bất bình đẳng vĩnh viễn giữa những con người.

Đó không phải là một giải đáp cuối cùng cho hiện hữu và sáng tạo, nhưng đó đã trở thành một câu hỏi mới về chân.

Điều khởi đầu để sinh ra tư tưởng và sáng tạo là những nỗ lực tư duy về tự kỷ. Không thể nào có những tư tưởng và sáng



HÌNH 1.
Góc 0, góc biểu tượng cho sáng tạo nghệ thuật và tư tưởng được minh thị bằng vận tốc của những vòng tròn đồng tâm.



HÌNH 2.
Góc AOB, góc nhọn, góc của những tài năng phát lộ trước tuổi trưởng thành và góc góc D, góc của thối nát.

tạo đích thực khi một tài năng còn ở dưới mức trưởng thành. Những tài năng ta gọi là thần đồng chỉ là sự ngẫu phát của tuế mần. Dưới một góc mắt giác một thứ ánh sáng kỳ ảo phát huy hoặc là thấu nhận. Nhưng chỉ phát huy hoặc thấu nhận trên một cung cố định nhìn bởi một góc cố định, chứ không hề có sinh hóa, trưởng thành.

Tư tưởng và sáng tạo là những tốc độ siêu việt luôn luôn biến ảo. Chúng không thể là những bình diện đơn phương. Chúng là những góc của mặt khái nhận bởi một chiều quay đồng đều trong đại thể. Quay quanh một tâm phát huy năng lực với những vòng đồng tâm hầu như vô tận.

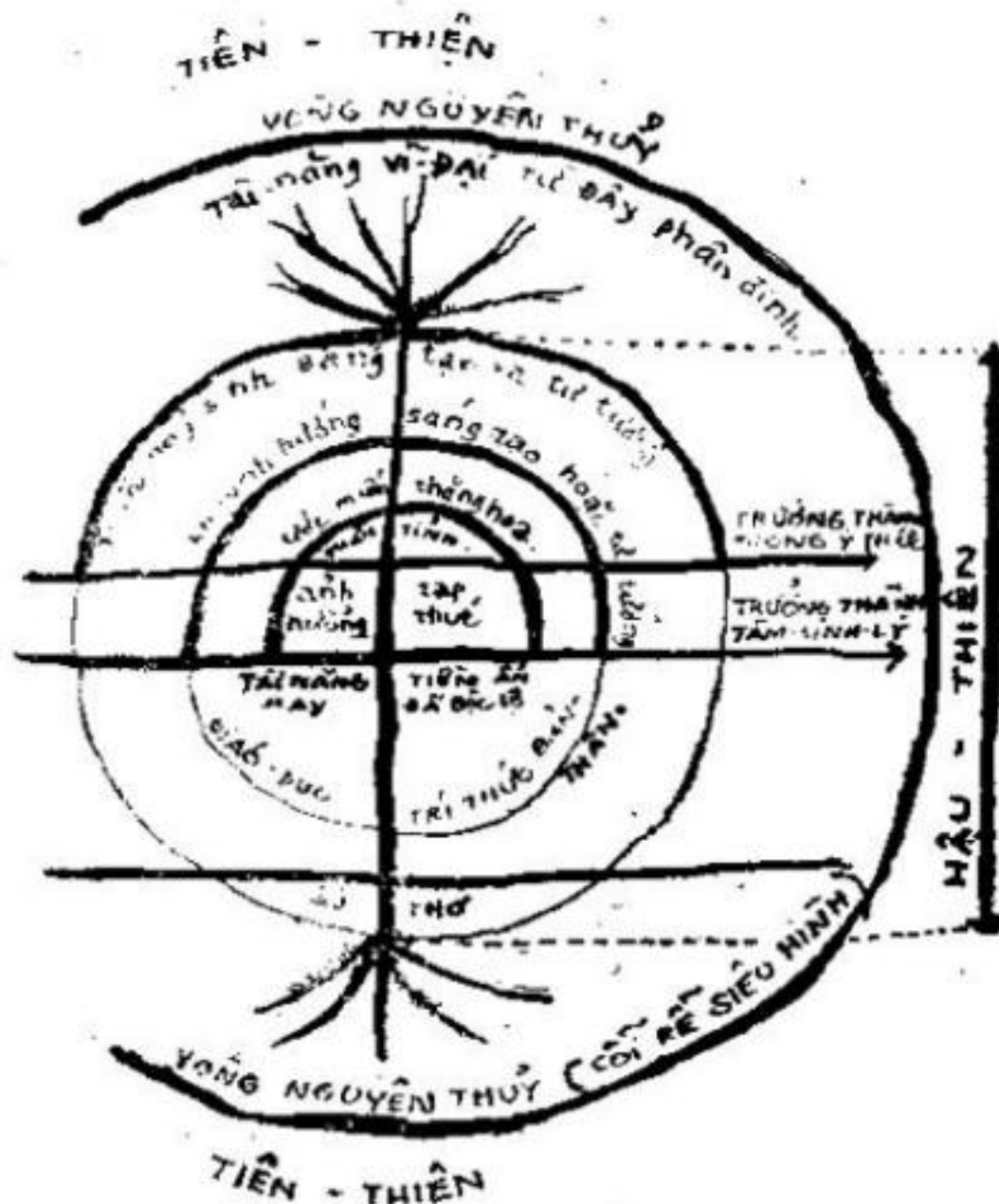
— Đối với thời gian ước lệ, hiện hữu là bao gồm những hành động. Hành động hiện diện tự nó minh chứng cho một thực thể.

— Đối với không thời gian, hiện hữu chỉ có khi có sáng tạo và tư tưởng. Còn sáng tạo và tư tưởng có giải thoát được cho con người tư duy và hành động bằng hai con đường ấy không? — Câu trả lời thật vô cùng quan trọng. Nên chẳng may, ta sẽ rơi vào một cõi hư vô nguy hiểm.

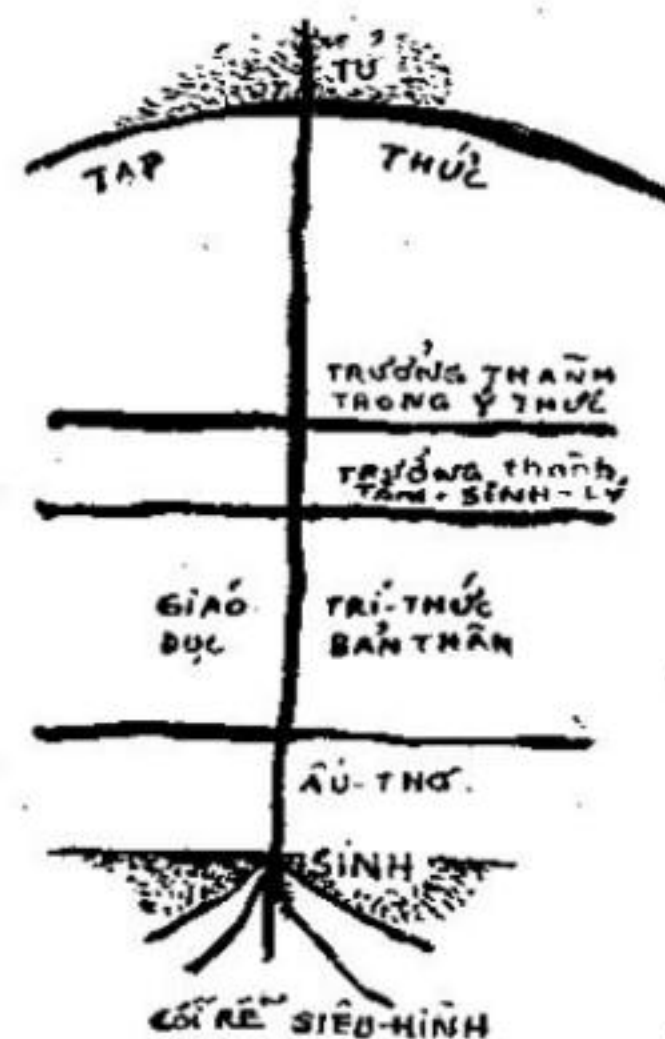
— Nếu ta còn đủ tài năng để vấy vùng chống lại giữa một đại dương tăm tối — Có nghĩa là ta tin tưởng ta đang ở trong những biển đông bí nhiệm của chân lý, ta còn tin tưởng thay đổi cả một hệ thống tư tưởng và vực hư vô phi lý kia sẽ là một bình minh vĩnh cửu.

— Ở đâu, và vào lúc nào ta nhận biết có khuynh hướng sáng tạo? — Câu trả lời giản dị là: Vì nơi ta vốn có một bản năng sáng tạo. Khi nó được một cuộc vận động bởi nhiều nguyên nhân từ nội tại đến ngoại quan thích hợp, nó trở thành một thèm khát biểu lộ.

— Bản năng sáng tạo ví như bản sắc của con người. Nó có đấy, nó mất đấy và nó lại khao khát được là nó đấy. Đúng là thêm vào một điều quan trọng, văn hóa dự phần giáo dục bản năng sáng tạo. Trong công cuộc giáo dục tri thức con người, bản năng sáng tạo bị biến đi, vì nó trở thành thứ yếu. Khi nó tỉnh ngộ, nó nhận biết, nó sẽ nối tiếp công trình văn hóa, — Nó là sáng tạo chứ không là lệ thuộc. Bản năng sáng tạo phục sinh, từ đây nó nảy nở hoang vu như một thứ sinh vật mới xuất hiện đầu tiên trên cõi địa cầu.



HÌNH 3.— Đồ biểu hiện hữu của sáng tạo và tư tưởng và đối tượng của chúng



HÌNH 4.— Đồ biểu hiện hữu của thường nhân.

— Ước muốn đầu tiên của sáng tạo đồng nghĩa với thăng hoa, — dưới ảnh hưởng tập thức của tiên nhân, ước muốn bứt khỏi ranh giới phạm nhân gần gũi với những mối tư duy tự kỷ và những hoạt động xung quanh đã dành cho nó. Những vấn đề thường được lưu tâm là :

1) — Ta có bản năng sáng tạo, nhưng không tri thức nỗi nó, nên nó không phải là ta.

2) — Bản năng sáng tạo ở trong ta nhưng bị lu mờ vì tập thức, vì đáng dấp bên ngoài của thực thể — vậy cũng không phải là nó hoặc là ta.

3) — Bản năng sáng tạo không chỉ là những ước muốn, mà còn cần một đức sáng tạo để về chân.

— Khi hoạt động của sáng tạo đã chế ngự kỹ thuật, chế ngự được những mối nặng nề về kinh điển. Kinh nghiệm cho biết một số tư tưởng về sáng tạo bắt đầu lộ dạng.

Những thành tích đã dựng được chỉ là một sự trình bày về cái đẹp, trình bày bóng dáng của nó che mờ thân vĩnh cửu của

nó ở kiếp này, hay là nhà sáng tạo vút bỏ dần những tấm màn huyền hoặc bao quanh bản thể cái đẹp. Ta thấy lóe lên sau mỗi bình diện sáng tạo một bình diện sâu xa và đích thực. Gần như một tiếng gọi. Nhưng chẳng có gì cả. Tiếng vọng là tác phẩm.

— Đến đây là mức phân chia thực sự giữa hai cuộc đời; cuộc đời học về siêu việt giới và cuộc đời phải sống đầy đủ như thân phận ấy đã an bài. Đối với nhà tư tưởng và sáng tạo, phù trầm không phải là một đầy ải. Nó là một dãy những cố gắng học hỏi bằng tinh thần nghệ thuật. Ý thức được như thế, nhà sáng tạo bắt đầu học cách lắng nghe giữa sự hòa đồng « của phù trầm và vĩnh cửu » một dòng chuyển hóa không hề lệ thuộc. Ta lắng nghe trong một cuộc bất bình, trong một cuộc đấu tranh thân thiện, cũng như trong những khúc hát hiền hòa để đưa tư tưởng và sáng tạo của ta vào chỗ vô cùng bao quát.

— Triết gia thường là một nghệ sĩ đại tài, nhưng ngược lại một nghệ sĩ đại tài cũng là một triết gia bất hủ. Cả hai chỉ là những sự lấn bước mà mục đích ở mỗi cuối đường là sáng tạo hữu hình. Tư tưởng chỉ là thành phần còn sót lại trong đồng thời gian tinh khiết của sáng tạo. Một tư tưởng vĩ đại là tư tưởng bao quát đến cả một nền văn minh và nghệ thuật.

— Cả hai là những tài năng mà tư tưởng và hành động được uyển chuyển bằng những ký hiệu thiêng liêng, — bằng những vóc dáng thẩm mỹ; con người đọc thấy tâm hồn mình trong đó một vẻ đẹp cao siêu. Vẻ đẹp cao siêu ấy không đại diện cho tính tự của cá nhân. Nó phải là mặc khải đại hùng cho toàn khối. — Hãy cho nảy nở từ nghệ thuật và tư tưởng một nền văn minh mới của nhân loại.

— Mặc nhiên, ta vô tình đồng ý với Nietzsche, khi Nietzsche cổ vũ hãy cho thoát ra trong ta và quanh ta đấng triết gia, nghệ sĩ hay thánh nhân (4). Nhưng dù là ý chí vượt phông, khuynh hướng chinh phục của siêu nhân cũng đã biết đến một điều, — giữa nhà sáng tạo và thường nhân có một sự khác nhau về tài năng và bản sắc. Làm sao để chiến thắng thú tính, phải chăng,

(4)... La culture ne propose à chacun de nous qu'une seule tâche : préparer en nous et autour de nous la naissance du philosophe, de l'artiste et du saint, et travailler ainsi à perfectionner la nature.

chỉ có những con người xứng đáng nhất, họ là triết gia, nghệ sĩ và thánh nhân. (5)

Tại sao ta còn thấy phần lớn các nghệ sĩ chui rúc trong những mặc cảm hẹp hòi ; — những đố kỵ và những kiêu ngạo phi nhân trước thế tình — chính vì họ chưa làm sáng được đức sáng tạo. — Họ chỉ là một nghệ sĩ tầm thường mang tham vọng nhận lãnh một vài trò mài miệt dưới trần gian.

— Hãy nhận lòng kiêu hãnh, nhưng không phải kiêu hãnh với người, mà kiêu hãnh cho toàn thể con người như một hiền vinh trước vũ trụ, trước cái đẹp bao la siêu hình thể.

— Và một ngày kia, sáng tạo và tư tưởng sẽ tự phản tỉnh :

— « Chung quanh ta còn những nỗi khổ đau (6), những lọc lừa, bạo động và bất công. Ta không thể cứ như một hiền nhân, lẳng tử, ngoài ta con người bị cướp đoạt linh hồn... Sau khi những vóc dáng sáng tạo và tư tưởng đã nảy sinh trong thực thể, ta đã hoàn thành được một mẫu nhiệm thứ nhất. Mẫu nhiệm thứ hai mới thực là mức phân định sự vĩ đại của kỳ nhân. — Ta không biết đến bao giờ những mối tư duy siêu hình về bản ngã được hoàn thành, nhưng sáng tạo cuối cùng là « phủ luân » hay « siêu việt giới » cũng trở thành một nguồn ánh sáng về trời.

Như thế, nghệ thuật hay tư tưởng sáng tạo là học về hai bình diện của con người, về cái tiên thiên vốn có nó, và về cái nó hiện hữu trong thời gian ảo giác hậu thiên, để tìm thấy một con người thực với những tài năng của nó vốn sinh hóa từ vô thủy kiếp.

NGUYỄN QUỲNH

(5)... Ce sont les hommes véritables, ceux qui ont triomphé de l'animalité, les philosophes, les artistes, les saints.

(6)... « On ne peut être heureux tant que tous autour de nous souffrent et se font souffrir mutuellement, on ne peut être moral tant que la marche des choses humaines est déterminée par la violence, le mensonge et l'injustice ; on ne peut même pas être sage tant que l'humanité tout entière ne rivalise pas de sagesse et n'a pas trouvé la façon la plus sage d'initier l'homme à la vie et au savoir »

(Nietzsche, Considérations intempestives)

nguyên đông

*vài nét về một kinh
nghiệm trừu tượng*

NẾU MUỐN BẮT ĐẦU BẰNG MỘT CON SỐ, một sự kiện cụ thể, có lẽ nên chọn năm 1910, năm Kandinsky vẽ bức sắc nước *trừu tượng* đầu tiên. Dĩ nhiên tiếng trừu tượng được hiểu theo nghĩa phổ biến. Trừu tượng không phải là cái gì không cụ thể, không lù lù hiện hữu trước mắt ; trái lại là khác, vì đây là bức tranh, rõ ràng là một sự vật cụ thể. Trừu tượng chỉ là một cách nói nhằm chỉ một ý hướng tinh mới nơi bức tranh. Bức tranh trừu tượng là một bức tranh được sáng tạo với tư cách thuần là bức tranh với những hình thể và màu sắc, bức tranh *tự tại*, khác hẳn quan niệm quen thuộc cho tới thời bấy giờ thường cho rằng bức tranh là bức-tranh-vẽ-cái-gì, bức tranh luôn luôn được trình bày như một hình tượng của sự vật có thật hay có-thể-có-thật ở ngoại giới.

Cũng trong năm ấy Kandinsky vẽ ba bức *Bổ cục* và viết *Về chất Tinh thần trong Nghệ thuật*. Bước đầu táo bạo như thế là đã quyết định. Bước đầu không thiếu những khó khăn, cần đến tự tin và thái độ dứt khoát. Không riêng gì Kandinsky, tất cả những người làm hội họa khác thời bấy giờ — cũng như ngay cả những người làm hội họa ngày nay — đều phải khó khăn mới có được

thái độ dứt khoát ấy để phổ diễn bằng tranh trừu tượng. Bởi vì tất cả đều trưởng thành trong kinh nghiệm *biểu tượng*, kinh nghiệm làm việc theo mẫu thiên nhiên, vẽ là vẽ diễn theo một sự vật thiên nhiên. Kinh nghiệm ấy, sẵn có với thói quen *biểu tượng* đã được nâng cao tột đỉnh với hội họa cổ điển, cũng là kinh nghiệm không tránh được của con người sống trong cuộc đời, sống giữa và sống với những sự vật cụ thể.

*

Kinh nghiệm ấy cản trở khiến con đường tiến tới hội họa trừu tượng phải kéo dài một khoảng thời gian dằng dai khá lâu.

Ngay từ khoảng năm chục năm trước bức tranh trừu tượng đầu tiên của Kandinsky, đã có nhiều mầm mống cho thấy việc sáng tác những tranh *biểu tượng* suông sắp bị vượt qua. Trong những tác phẩm của Turner chẳng hạn, mặc dầu đề tài diễn tả là những cái gì có thật, càng về sau càng thấy màu sắc và hình thể lẫn át. Người xem tranh sẽ có thể chỉ thấy bị tác động bởi những màu sắc và hình thể, còn chính hình ảnh « mô tả » trong tranh thì lại như bị che giấu đi. Nhưng sự che giấu này chỉ thoáng qua. Sau tác động bất chợt của màu sắc, những hình tượng cụ thể lại được đọc thấy. Không phải sức mạnh của màu đỏ, của những loáng sáng với những tầng nâu : người ta « thấy » những màu đó, những hình thể đó và người ta sẽ « đọc » là chiếc thuyền trên sóng, là phong cảnh, là sự vật. Chính vì điều « đọc » được đó là đề tài của tranh. Thói quen khiến cảm xúc thường ngoạn dễ dàng rập theo cách xuất hiện của những hình ảnh - biểu tượng của sự vật nơi bức tranh, cũng như thói quen *biểu tượng* đã khiến họa sĩ phải diễn tả cảm xúc bằng cách nhìn mô tả một mẫu thiên nhiên được lấy làm đề tài.

Trong cuộc triển lãm ở Mạc-tư-khoa của các họa sĩ ấn tượng hồi cuối thế kỷ XIX, tức là khoảng hơn mười năm trước khi vẽ bức tranh trừu tượng đầu tiên, chính Kandinsky thú nhận rằng đã phải xem mục lục tranh mới biết những tầng màu trong một bức tranh của Monet chính là những ô rom. Và ông cũng cảm thấy bất mãn. Nhưng đồng thời ông cũng ghi nhận sức truyền cảm mạnh mẽ của tác phẩm ấy ; như là hội họa vẫn đạt được sức mạnh, sự rực rỡ kỳ diệu mặc dầu không nhận ra được sự vật vẽ trong tranh.

Thật ra chính các họa sĩ ấn tượng cũng không ngờ là họ đang tiến tới nghệ thuật trừu tượng, ít nữa là bởi nhịp điệu của những hình thể, hay hòa điệu của những màu sắc. Nơi nhiều bức của Monet, nơi bức *Đàn bà trong một cánh đồng* của Renoir, chính màu sắc sẽ đập thẳng cảm xúc thưởng ngoạn, hơn là chỉ thành công về những ấn tượng suông, về ánh sáng chập chờn thay đổi trong thiên nhiên mà họ muốn diễn tả. Trường hợp phái tân ấn tượng hay trường hợp phái biểu hiện cũng không khác hơn. Nơi phái biểu hiện, tiến trình trừu tượng đã được dẫn đi xa hơn. Vì nếu ấn tượng chỉ là cái lát thoáng chốc mà họa sĩ bắt chọt trong thiên nhiên, thì những biểu hiện hùng hồn, mạnh mẽ của cảm xúc trong tranh biểu hiện chứng tỏ một cách nhìn phản tỉnh và tổng hợp: cảm tính, thực trạng sâu kín được ngưng đọng lại thành hình thể trong tranh. Những tính chất biểu hiện sẽ còn tràn ngập chi phối tác phẩm của những trường phái sau này. Ngay tranh ấn tượng cũng có những biểu hiện cảm xúc. Một trường hợp rõ rệt hơn cả có thể thấy nơi tranh Van Gogh. Trong bức *Cánh đồng lúa* chẳng hạn, nồng độ cảm xúc được thể hiện mạnh mẽ bằng những nhát cọ tạo thành những tảng màu lớn. Ảnh tượng của thiên nhiên bớt rõ rệt dần trong những tác phẩm sau cùng của Van Gogh.

Nơi những họa sĩ vẽ tranh tượng hình, vấn đề đặt ra vẫn là ngôn ngữ riêng cho chính họ, chứ không hề là sự diễn tả thiên nhiên. Mâu thuẫn không tránh được nơi họ là ý muốn tượng hình phải được thể hiện bằng sự tìm tòi một nghệ thuật tạo hình riêng, và nghệ thuật tạo hình này mặc dầu với chủ đích biểu tượng vẫn sẽ là ngôn ngữ nặng trĩu cảm xúc. Ngôn ngữ ấy một khi còn tù túng trong những hình ảnh biểu tượng thì không phát huy được đầy đủ sự phong phú và sức mạnh đáng lẽ ra có thể có được của nó.

★

Hãy trở lại một kinh nghiệm của Kandinsky. Một buổi chiều, khi bước vào phòng, ông chợt phải sửng sốt trước một bức tranh treo trên tường. Không thấy được là tranh vẽ cái gì, chỉ thấy những hình thể và màu sắc. Nhưng thật là một bức tranh đẹp rất lạ, toát ra một ánh sáng sâu thẳm. Đó là một bức tranh của

chính ông, treo ngược nơi tường. Hôm sau, với ánh sáng ban ngày sáng rõ, khi ngắm lại bức tranh, ông không thể tìm lại được cảm giác buổi chiều qua. Bảy giờ, mặc dầu treo ngược, ông vẫn nhận ra được « đồ vật » trong tranh. Thì ra thế đấy, sự hiện diện của đồ vật trong tranh chỉ « gây hại cho hội họa ». (1)

Thử đơn cử giải pháp của phái lập thể đối với vấn đề. Phái lập thể che giấu sự tượng hình bằng cách làm việc rất nhiều trên nhiều góc cạnh khác nhau của mẫu vẽ. Trong quá trình « lập-thể-hóa » hoặc từ đồ vật khám phá những hình thể, hoặc ngược lại dùng những hình thể để xây dựng sự vật, trong cả hai trường hợp, đồ vật luôn luôn hiện diện. Đôi khi lối biến dạng mẫu vẽ thành những hình thể hình học đưa tới nguy hiểm là giản lược nghệ thuật hội họa thành một thứ « trang trí hình học, một cái gì giống như một tấm thảm hay một cái cà-vạt ». Một bức tranh không thể được coi là tranh nếu không phô diễn một cảm xúc sâu xa, một rung động tâm linh, không vượt qua được những kiểu-thức-hóa máy móc. Những hình thể kiểu-thức-hóa giống tương tự với thực tại không thoát khỏi những tù túng của tính cách tượng hình. Giống như những nghệ sĩ hồi-giáo, phái lập thể biến đổi thực tại thành một kết hợp hình thể và màu sắc, không phủ nhận thực tại nhưng đi đến sự từ chối thực tại. Đúng hơn chỉ là một thứ lãng quên thực tại. Vấn đề bày đồ vật nhưng không gọi được biểu tượng của đồ vật. Chủ đích tượng hình bị mâu thuẫn với kết quả của nó là bức tranh chỉ có giá trị khả giác của hình thể và màu sắc mà thôi.

Vậy tại sao không từ bỏ hẳn thực tại, triệt tiêu hẳn đồ vật ? Và đồ vật đã không còn ý nghĩa nữa, hoặc có thể là chương-ngại-vật nữa. Nó ngăn cản cảm xúc trực tiếp và thuần túy. Nhưng sẽ thay thế sự vật bằng cái gì ? (2) Liệu khi trút bỏ hết tất cả những chủ tâm tượng hình, hình thể và màu sắc có thể xây dựng được nền tảng cho một ngôn ngữ tượng trưng hay không ?

★

(1) Kandinsky, Hồi-ký.

(2) Xem Kandinsky, Hồi ký. Có thể ghi nhận phát biểu sau : « *L'inexpressive apparence d'existence des formes stylisées ne pouvait que m'épouvanter* ».

Công trình của Kandinsky là để trả lời điều đó. Lối kiểu-thức-hóa những hình thể thiên nhiên, dù là với luận lý và kỷ luật theo như quan niệm lý thuyết của phái lập thể luôn luôn chỉ là một cách phô diễn gián tiếp bằng cách trừu-tượng-hóa trên một hình ảnh thiên nhiên. Cách phô diễn này đòi hỏi phải tựa trên sự vật cụ thể, sự vật cụ thể này lại ở ngoài ngôn ngữ nghệ thuật.

Ngôn ngữ nghệ thuật đúng nghĩa là những hình ảnh được thể hiện trực tiếp do cảm tính thẩm mỹ. Có thể tóm tắt hội họa Kandinsky là sự nhập thể, sự thể hiện thành hình ảnh của chất tinh thần. Chất tinh thần, đó chỉ là một cách nói. Không khi huyền dị và đồng thời thơ mộng trong nhiều tranh Kandinsky cho thấy nghệ thuật tạo hình được thúc đẩy bởi một sức mạnh bên trong, như là bản năng sáng tạo đưa tới những hình thể hoàn toàn phóng túng, một bản năng tự do như hơi thở. Có lẽ chỉ có một điều kiện duy nhất ở nguồn cảm hứng tự do ấy: tình yêu vẽ đẹp tạo hình. Klee cũng đã ghi nhận cái ý hướng luôn luôn đi tới nghệ thuật thuần túy nơi Kandinsky, trong tất cả đam mê và với một tự do đáng ngạc nhiên đối với bao nhiêu kinh nghiệm tạo hình đã qua. (1)

Những bức đã thú hay biểu hiện buổi đầu của Kandinsky có thể lấy làm thí dụ giản dị cho đặc tính có-thể-đứng-riêng-một-mình của nhu yếu bên trong qua kết hợp của hình thể và màu sắc. Giá trị tượng hình không còn ý nghĩa: những nét cụ thể của mẫu vẽ với đề tài quen thuộc như núi, làng, cây, người chìm lặn trong cái mặt phẳng trơn màu, hình, nét. Phương tiện tạo hình để bộc lộ cảm tính ám ảnh Kandinsky qua hai khía cạnh ấy: hình thể và màu sắc. Khi nói về hai họa sĩ thời bấy giờ ở Ba-lê, phát biểu giản lược sau đây cho thấy sự ám ảnh ấy của phương tiện mà họa sĩ không thể không dùng để tìm đến một hình thức nhập thể nào đó cho lý tưởng: « Matisse — màu sắc. Picasso — hình thể. Hai dấu hiệu chỉ lối quan trọng nhằm tới một mục đích lớn » Mục đích này chính là cái cầu vồng làm trung gian nối xúc động của người sáng tạo với xúc động của người thưởng ngoạn. « Hai mối xúc động sẽ đồng dạng và tương đương trong trường hợp mà tác phẩm thành công. Trong viễn tượng đó, hội họa không khác chi ca hát: chỉ là hai trường hợp của một niềm cảm thông... Yếu tố bên trong, nghĩa là cảm xúc, nhất định phải có; nếu không, tác phẩm nghệ

(1) Xem bài « Những-bước-đến-gần nghệ thuật mới » của Klee.

thuật chỉ là gặt gẫm. Yếu tố bên trong xác định hình dạng của tác phẩm nghệ thuật. » (1)

Cũng như âm nhạc, tác phẩm hội họa có tác động thẳng đối với tâm hồn thưởng ngoạn bằng ngôn ngữ trực tiếp của nó là màu sắc và hình thể. Mỗi màu sắc chỉ riêng một ấn tượng. Thí dụ, *vàng*: nóng, bức tức, màu ấy gợi nhớ đất; *lam*: gợi bầu trời, màu thanh thản, trong, trang nghiêm, lạnh; *đỏ*: nồng nàn, đam mê, mạnh bạo; *xanh*: tĩnh, thụ động, trung hòa; *trắng* và *đen* thì cùng là im lặng, nhưng im lặng ở trắng tiềm tàng sức mạnh. Hình ảnh cũng là những ký hiệu thị giác. Nhiều hình thể có thể có những tác dụng rõ ràng riêng biệt, có « hương thơm tinh thần » riêng. Góc nhọn, tam giác tương ứng ý nghĩa với màu vàng; tương ứng với màu đỏ là góc vuông và hình vuông; tương ứng với màu lam là góc tù, hình tròn. Những đường nét cũng vậy, không phải chỉ để xác định hình thể hay chỉ trình bày chuyển động, chúng có thể diễn tả những chiều hướng toát ra, sự nảy mầm của những sức lực tự nhiên. (1)

Phải kể hơn nữa tác dụng giác năng của màu sắc, chúng có thể trở nên ký hiệu của nhiều khía cạnh cảm tính của cuộc đời toàn diện trong môi trường của nó. Chỉ cần bố cục hình thể và màu sắc thành một toàn thể diễn đạt đúng cảm tính bên trong là sẽ gây được cảm thông nơi người thưởng ngoạn. Hoàn toàn không cần phải mặc vào cho chúng những bề ngoài là những ảnh tượng cóp nhặt của thiên nhiên. Vì những ảnh tượng ấy phần lớn dễ dàng chỉ kêu gọi cho tâm hồn thưởng ngoạn tới những sự vật cụ thể ở ngoại giới, những *đồ vật*. Những đồ vật này là chương ngại vật đối với cảm tính thẩm mỹ và mối cảm thông, chẳng khác chi những chương ngại tri thức ở tri thức luận.

*

Kandinsky phân biệt ba nguồn cảm hứng khác nhau. Với nguồn cảm hứng do một cảm xúc đột ngột và thẳng từ thiên nhiên bên ngoài, ông gọi là *Ấn tượng*. Loại cảm hứng thứ hai là cái biểu hiện phần lớn vô thức, ngẫu phát, nảy sinh từ bên trong và phi vật chất (nghĩa là thuộc về tâm linh), gọi là *Ngẫu hứng*. Nhưng quan trọng hơn cả là loại cảm hứng biểu hiện cho tình cảm bên trong, được nghiền ngẫm lâu dài bên trong, được trở

(1) Kandinsky, *Về Chất Tinh-thần trong Nghệ-thuật*.

thành hình thể một cách lâu dài chậm chạp. Đó là *Bố cục*, là một kết hợp đồng thời và đầy đủ lý trí, ý thức và chủ đích tạo hình. Nói lý trí không có nghĩa là những hình thể tạo hình sẽ được cụ thể hóa trên tranh, bằng cách tìm tòi cân nhắc, tính toán. Trái lại, chúng vẫn luôn luôn là kết quả thắng của cảm tính. Dù cảm tính có được suy niệm, ở bên trong hay bên ngoài, thì sự suy niệm ấy cũng không là yếu tố quyết định hoặc chỉ là một yếu tố ngoại tại và song hành cho cái đam mê trữ tình thúc đẩy sự hiện thể của cảm tính.

Tương ứng với loại cảm hứng thứ nhất có thể kể những tranh vẽ trước năm 1910, phần lớn là những tranh dã thú hay biểu hiện theo cách nói thời đó. *Ngẫu hứng* được thể hiện với những tranh trừu tượng đầy tác dụng biểu hiện, nhiều chuyển động và phóng túng, những tranh khoảng 1910-1921. Tính cách phóng túng và chuyển động ở những tranh này có thể đưa chúng ta tới cả một thể hệ tranh vô hình dung sau này, dĩ nhiên với vô số khía cạnh khác phức biệt và phong phú. Từ 1921, những *Bố cục* trừu tượng của ông mang nặng cố gắng thể hiện cái *trữ tình* sâu kín một cách ngưng đọng, nhằm diễn lấy được toàn thể và với rất nhiều rung động, bằng những hình thể đầy tính cách kiến tạo.

Từ ấn tượng *thẳng* đến ấn tượng *ngẫu hứng*, rồi hình thái *biểu hiện* được nhào trộn thành hình *một cách dần dà*, cách phân loại của Kandinsky cũng như tiến trình nơi những tác phẩm tạo hình của ông đã hàm chứa ước muốn dần dần tách rời khỏi tất cả cái đòi hỏi cụ thể bề ngoài. Giống như Whistler cũng đã muốn « tách khỏi hội họa tất cả mọi chủ tâm bên ngoài », hội họa phải cỗi bỏ cái *nhu yếu ngoại tại* hay gặp ở nghệ thuật biểu tượng hay tệ hơn nữa, nghệ thuật cóp nhặt thiên nhiên. Những hình thể kiến tạo phối hợp với phau trên bức tranh, hiện ra như một toàn thể những ký hiệu để thể hiện ra được bên ngoài cái nhu yếu nội tại.

Những ký hiệu ấy đưa tới một ngôn ngữ tượng trưng chính xác, giống như những dấu ký âm. Những hình thể phân phối trên tranh có thể có tiếng nói rõ ràng như những dấu ký âm cho các nhạc khí khác nhau trong bản viết hòa âm cho một hòa tấu khúc. Từ một nhu yếu nội tại, một nhu yếu mơ hồ và chưa định hình, họa sĩ tìm kiếm vừa vô thức, vừa bằng trực giác, và có thể vừa được chiếu rọi bởi lý trí, để đi đến một bố cục những hình thể và màu sắc. Ước muốn đi đến một ngôn ngữ tượng trưng của Kandinsky được chứng tỏ trong những tác phẩm về sau. Ngôn

ngữ tượng trưng được trực giác đưa đi rất xa, tưởng như có thể trở nên hoàn toàn cụ thể hay khách quan, như những hình thể đọc được, những chữ tượng hình.

Từ những thể giới tạo hình huyền diệu và bí ẩn đi tới sự phối hợp có vẻ khách quan của những hình thể kiến tạo, người ta có thể sẽ dễ dàng gán cho những *Bố cục* một nội dung văn chương, khác với những *Ngẫu hứng*, vì ở đây, tính cách viển vông của những hình thể kiến tạo khiến tưởng như không có liên tục mật thiết nào giữa cảm tính và ký hiệu tượng trưng. Thật ra nếu muốn đối chiếu bằng một nội dung nào đó, thì nội dung âm nhạc sẽ thích hợp hơn nội dung văn chương. Người ta có thể nhìn thấy một sự đồng khí tương ứng giữa cảm tính và ký hiệu, nhưng ký hiệu vẫn rung động, vẫn huyền diệu như bay lượn trong đời sống riêng của chúng, chứ không bao giờ trở nên được là ký hiệu *trắng*.

★

Đòi hỏi của *nhu yếu nội tại* đưa họa sĩ tới sự xây dựng những hình thể kiến tạo, nhưng những hình thể kiến tạo này, một khi đã được cụ thể hóa trên khung vải, chúng trở nên ký hiệu tượng trưng do ý nghĩa có thể so sánh với ngôn ngữ của màu sắc và hình thể. Chúng hiện hữu trên khung vải như một đời sống riêng. *Nhu yếu nội tại* chỉ là một điều kiện thầm kín chỉ có nghĩa nơi chính cá nhân sáng tạo, chính cái *nhu yếu ngoại tại* (chẳng hạn những kỹ thuật tạo hình) mới là điều kiện bắt buộc cho tác phẩm nghệ thuật trở nên cái hữu hình. « Tiếng nói » của họa sĩ chỉ có thể được « nghe » qua những hình thể và màu sắc trên khung vải. *Nhu yếu nội tại* đòi hỏi phải nhập thể, phải hiện thể « một cách cụ thể » trên bức tranh. Đồng thời với sự hiện thể ấy, nó phải bị chi phối bởi nghệ thuật tạo hình, những điều kiện về kỹ thuật, những điều kiện nơi các cá tính thường ngoạn, nói chung là *nhu yếu ngoại tại*.

Với tình yêu sâu đậm vẻ đẹp tạo hình và ước muốn một biểu hiện phổ quát, *nhu yếu ngoại tại* ấy sẽ có thể được đưa đi rất xa, đến nỗi như sẽ có thể tách ra khỏi những *nhu yếu nội tại* của cá nhân hiện hữu, để lập nên một nghệ thuật tạo hình thuần túy, một nghệ thuật « *tân-tạo-hình* » phi ngã và phổ quát. Phải

chẳng những tương quan của thiên nhiên sẽ có thể ghi nhận được qua một biểu hiện hình thể? Phải chăng nghệ thuật sẽ trở nên một phương tiện trực giác, có thể chính xác như toán học, để diễn tả cụ thể những cơ cấu nền tảng của vũ trụ? Nếu có một trực giác về một sự hòa đồng, thì tại sao không thể hiện được trực giác ấy với phương tiện là ngôn ngữ tạo hình? Theo một nghĩa giản lược nào đó, con đường kinh nghiệm trừu tượng của Kandinsky được nối dài nơi Mondrian.

Mondrian đã cố gắng diễn tả cách thể hiện phương tiện ngôn ngữ ấy thành những mệnh đề như là có thể có được những định luật tạo hình. Phương tiện ngôn ngữ tạo hình sẽ chỉ cần những hình thức phi ngã và thuần túy, vì vậy rất đơn giản: Đó là đối tính đối kháng và quân bình giữa *màu* (chỉ cần ba màu sơ đẳng: đỏ, lam và vàng) và *không màu* (nếu kiến trúc có khoảng trống, thì ở hội họa: trắng, đen và xám), giữa những *vị trí giới hạn* của đường thẳng là đường thẳng đứng và đường thẳng ngang. Kinh nghiệm trừu tượng của Kandinsky như được đưa từ sự loại bỏ hẳn đồ vật để có một biểu hiện thẳng của hình thể và màu sắc tới tham vọng nhìn thấy ở nghệ thuật tạo hình một phương tiện ngôn ngữ thuần túy: ngôn ngữ biểu hiện tương quan. Cái tương quan mà Klee sẽ cố gắng đạt tới nơi mỗi sự vật cụ thể thay vì chỉ chăm chú hòa điệu phổ quát luôn luôn ở ngoài tầm tay. Sự vật có ý nghĩa, tranh siêu thực đã biểu hiện điều đó một cách vô thức; với Klee, những ký hiệu của nghệ thuật bỗng trở nên sống động. Màu sắc, đường nét, tỷ lệ trong tiến trình biến đổi linh động bao hàm quan sát, phản tỉnh, trầm tư và sau cùng sự điều khiển chính xác những kỹ thuật tạo hình. Cố gắng đạt một cái nhìn tiên thiên đưa tới những hình thể ngày thơ như của người sơ khai. Cái nhìn sơ khai nhưng nặng trĩu siêu hình.

★

Con đường của kinh nghiệm trừu tượng ấy qua những tác phẩm tạo hình cho thấy một giới hạn giá trị không tránh được. Thuần túy nhất có thể gặp nơi sự nối dài đến cực độ của Mondrian, nhưng kết quả thẩm mỹ vẫn chỉ là một giải pháp tạo hình trên một khung vải. Cái nhìn ban đầu sâu kín, khi được thể hiện thì ngưng đọng như một sự

vật cụ thể. Nhưng điều kỳ thú không mất mát đi được là sự vật cụ thể không ngừng toát « *hương thơm tinh thần* » giống như cái *triển nở* kỳ diệu của bông hoa. Trong ý hướng bông bột ham hố cái thuần túy phổ quát, kinh nghiệm trừu tượng của Kandinsky luôn luôn chỉ là những-bước-đến-gần cảm xúc thuần túy, vốn là nhu yếu nội tại luôn luôn thôi thúc; cũng như trường hợp Mondrian hay Klee, cũng chỉ là những-bước-đến-gần một hòa điệu phổ quát hay cái sâu kín nơi mỗi hiện hữu. Thái độ quá khích đối với tiếng nói tạo hình và giá trị tạo hình thật sự không hẳn bắt buộc phải đi kèm nhau thì mới có được bức tranh *tự tại*. Những suy nghĩ chỉ đi kèm tác phẩm chứ không để ra tác phẩm. Tác phẩm giới hạn như một *đưa-đến-gần*, nhưng vẫn sẽ đi xa không ngớt, với tư cách đã hiện thể như một *triển nở*. Kinh nghiệm nghệ thuật ấy, trong cố gắng tách bỏ những chương ngại vật biểu tượng, như vậy đồng hóa với sự *đấn-thân-triển-nở* làm cung cách hiện hữu cho con-người-đang-ở-đời, giống như khúc múa hát sơ khai.

NGUYỄN ĐỒNG

PHÁT HÀNH THÁNG XI-1967

● NGÀY LẠ MẶT

truyện DƯƠNG NGHIÊM MẬU

GIAO-ĐIỂM xuất-bản

● TIẾNG ĐỒNG NỘI

truyện TRẦN TUẤN KIẾT

NGUYỄN-ĐÌNH VƯỢNG xuất-bản

piet mondrian

lối tạo hình mới trong hội họa

ĐỜI SỐNG CỦA CON NGƯỜI CÓ KIẾN
thức ngày nay dần dần từ bỏ những sự vật thiên nhiên để
càng ngày càng trở nên đời sống trừu tượng.

Những sự vật thiên nhiên (bên ngoài) càng lúc càng
trở thành máy móc, thì chúng ta nhận thấy sự lưu tâm
chính yếu càng ngày càng hướng vào những sự vật bên
trong. Đời sống của con người thật sự mới không thuần
duy vật mà cũng không thuần tình cảm, trái lại nó biểu lộ
ra như một đời sống tự trị hơn của tâm linh con người
đang ý thức được sự hiện hữu của chính mình.

Con người mới — dù là hợp nhất của thể xác, linh
hồn và trí óc — cho ta thấy một ý thức đã thay đổi ; tất
cả các cách biểu hiện đời sống hiện ra dưới một khía cạnh
khác, tôi muốn nói là một khía cạnh trừu tượng tích cực
hơn.

Trong nghệ thuật cũng vậy. Nghệ thuật sẽ trở thành
sản phẩm của một thứ đối tình khác trong con người : sản

phần của một bên ngoài có kiến thức và của một bên trong ý thức hơn, và được đào sâu. Chỉ tiêu biểu thuần túy cho tâm linh con người, nghệ thuật sẽ phổ diễn dưới một hình thức thẩm mỹ được lọc luyện, nghĩa là hình thức trừu tượng.

Người nghệ sĩ thật sự mới ý thức tính cách trừu tượng trong một lúc cảm xúc về đẹp, hẳn ý thức nhận rằng cảm xúc cái đẹp là một cảm xúc toàn thê, bao quát. Sự nhận thức đó có một hệ luận là lối tạo hình trừu tượng, vì con người chỉ liên kết với những gì phổ quát.

Như vậy lối tạo hình mới sẽ không có hình thức của một sự tượng hình tự nhiên hay cụ thể, là sự tượng hình thật ra luôn luôn biểu lộ tới mức độ nào đó cái phổ quát, hoặc ít ra, cũng che giấu nó bên trong. Lối tạo hình mới này sẽ không thê trang bị bằng những gì biểu thị tính chất đặc biệt, nghĩa là hình thê và màu sắc thiên nhiên. Trái lại nó tìm ra được lối biểu hiện của nó trong sự trừu tượng hóa của mọi hình thê và màu sắc, nghĩa là bằng đường thẳng và bằng màu sắc sơ đẳng được xác định rõ ràng.

Những cách thức biểu hiện phổ thông đó được khám phá ra trong hội họa mới do đường đi tới của một lối trừu tượng tiến hóa và hợp lý của hình thê và màu sắc. Một khi tìm được giải đáp rồi, người ta thấy xuất hiện, như tự nơi mình, sự biểu tượng đích xác của những tương quan duy nhất và, cùng với những tương quan đó, là yếu tố chính, căn bản, của mọi cảm xúc tạo hình về cái đẹp.

Như vậy lối tạo hình mới là một sự tương quan thẩm mỹ được diễn tả đúng mức. Người nghệ sĩ ngày hôm nay kiến tạo nó, trong hội họa, như một hệ quả của mọi lối tạo hình trong quá khứ — và chính điều đó xảy ra trong hội họa, vì hội họa là bộ môn nghệ thuật ít ràng buộc với những sự ngẫu nhiên nhất. Cả đời sống mới, khi tự đào sâu, có thể phản chiếu lại nguyên vẹn trong bức tranh. Trong hội họa — hội họa thuần túy, chứ không phải hội họa trang trí —

chính lối tạo hình thiên nhiên cũng như những cách thức biểu hiện của nó đã « hướng nội » bằng cách mượn đường đi đến trừu tượng. Hội họa trang trí thì chỉ có thể đạt đến sự tổng quát hóa của hình thể và màu sắc thiên nhiên thôi.

Và chính vì vậy mà, do hội họa thuần túy, cảm năng trong lối tạo hình thâm mỹ của những tượng quan đã đạt đến chỗ sáng sủa.

Trong nghệ thuật vẽ tranh đó — cái nghệ thuật đã tiếp nhận trong nó nghệ thuật trang trí hiện hữu hay, đúng hơn, là đã trở thành chính nghệ thuật trang trí thật sự — lối biểu hiện tự do những tượng quan dĩ nhiên sẵn sẽ có tính cách tương đối và giới hạn. Bản chất thâm kín của tất cả nghệ thuật đều có độc đáo và như nhau chẳng nữa, cảm năng trong lối tạo hình thâm mỹ của những tượng quan dù có diễn tả càng lúc càng rõ ràng hơn trong tất cả các bộ môn nghệ thuật chẳng nữa, thì tất cả những bộ môn của nghệ thuật cũng không thể diễn tả cái tượng quan rõ ràng đó với cùng một sự hữu hiệu như nhau.

Bởi vì, nếu nội dung của tất cả bộ môn nghệ thuật đều cùng giống nhau, thì những khả năng diễn tả nơi mỗi nghệ thuật đều khác nhau. Những khả năng nói trên phải được tìm ra trong mỗi bộ môn của những nghệ thuật, trên chính địa hạt thuộc về bộ môn đó và phải luôn dính liền với địa hạt đó.

Mỗi nghệ thuật đều có âm điệu riêng, những cách thức biểu hiện riêng của nó, và vì vậy mà người ta có thể giải thích được sự hiện hữu của những bộ môn nghệ thuật khác nhau. Tuy nhiên âm điệu của hội họa có thể định nghĩa như lối biểu hiện hợp luận lý và thuần lý nhất của các tượng quan thuần túy. Vì đặc quyền riêng biệt của hội họa là có thể diễn tả các tượng quan đó *một cách tự do*. Như thế có nghĩa là những cách thức biểu hiện đó (bởi sự đi tới cùng của luận lý bên trong của chúng) cho phép cực độ một và cực độ khác phát biểu bằng mỗi tượng quan vị trí duy nhất,

không thu nhận một hình thề nào hay một hình thề giả vờ nào khép kín, như chúng ta thấy trong kiến trúc.

Trong hội họa, đối tính của mối tương quan có thể được biểu hiện bằng những vị trí tách rời, là điều không thể có được trong kiến trúc hay trong điêu khắc. Chính do chỗ đó mà hội họa có thể là một nghệ thuật tạo hình thuần túy nhất.

Tự do xử dụng phương cách biểu hiện là đặc quyền riêng biệt của hội họa. Những nghệ thuật anh em, như điêu khắc và kiến trúc, không được tự do nhiều đến như vậy. Những bộ môn khác của nghệ thuật còn ít tự do hơn trong việc đem ảnh hưởng tiên quyết vào cách thức biểu hiện.

Hội họa, không vượt quá mức những phương cách biểu hiện của chính nó, vẫn còn có thể đạt đến một sự xác định rõ ràng và đạt đến cả sự hướng nội của những phương cách đó.

Tuy nhiên lối tạo hình mới vẫn thuần túy là hội họa : những phương cách biểu hiện vẫn luôn luôn là hình thề và màu sắc, dù là trong sự hướng nội toàn diện nhất của nó ; đường thẳng và màu sắc vẽ trên phẳng vẫn là những phương cách biểu hiện thuần túy hội họa.

Dù mọi lối chia khác biệt trong cách biểu hiện, mỗi nghệ thuật, dù là nghệ thuật gì chẳng nữa, nhờ kiến thức mở rộng dần của tâm linh, đều càng ngày càng trở thành một sự diễn tả đích xác những tương quan quân bình. Thật vậy, tương quan quân bình là lối diễn tả thuần túy nhất của toàn thề, của hòa hợp và của đồng nhất, là đặc tính của tâm linh.

Vậy nếu chúng ta chú tâm vào cái tương quan quân bình đó, chúng ta có thể thấy được sự đồng nhất trong những sự vật thiên nhiên. Tuy nhiên sự đồng nhất đó chỉ hiện ra một cách lơ mờ. Nhưng nếu sự đồng nhất không bao giờ đi tới một sự biểu hiện đích xác thì mọi sự diễn tả cũng vẫn có thể đưa về tính cách đó. Vậy nên sự diễn tả đích xác của tính

cách đồng nhất có thể phát biểu được; nó phải được phát biểu, vì trong thực tại cụ thể người ta không trông thấy nó được.

Trong thiên nhiên, ta có thể nhận thấy rằng tất cả những tương quan đều bị chi phối bởi một tương quan nguyên thủy duy nhất, là cái tương quan của cực độ một đối diện với cực độ khác. Thế nhưng lối tạo hình trừu tượng của những tương quan lại biểu hiện cái tương quan nguyên thủy đó một cách rõ ràng bởi đối tính về vị trí tạo thành góc vuông. Cái tương quan vị trí đó là cái tương quan quân bình nhất trong mọi tương quan, vì nó diễn tả trong một hòa điệu hoàn toàn cái tương quan của cực độ một và cực độ khác và bởi vì nó mang trong nó tất cả những tương quan khác.

Nếu chúng ta quan niệm hai cực độ đó như một biểu lộ bên trong và bên ngoài, ta sẽ thấy rằng trong lối tạo hình mới mỗi liên lạc nối liền tâm linh và đời sống không hề bị gián đoạn; như vậy, chẳng những ta không xem nó như một phủ nhận đời sống thật sự sinh hoạt, chúng ta còn sẽ thấy nơi nó sự giải hòa của đối tính vật chất tâm linh.

Nếu, nhờ sự thương ngoạn, chúng ta nhận biết được rằng sự hiện hữu của mọi sự vật đối với chúng ta được định nghĩa theo thẩm mỹ bằng những tương quan tương xứng, thì đó có thể có được vì ý niệm về cách biểu lộ sự đồng nhất đó đang sẵn phôi thai trong ý thức của chúng ta. Ý thức này, thật vậy, là một cách đặt riêng biệt ý thức chung, vốn chỉ là một.

Nếu ý thức con người lớn lên từ cái mơ hồ đến cái tích cực và cái xác định, thì ý niệm đồng nhất trong con người cũng sẽ lớn dần đến cái tích cực và cái xác định.

Nếu sự đồng nhất được chiêm ngưỡng một cách rõ ràng và xác định thì sự chú ý sẽ chỉ được hướng về cái phổ quát và, bởi thế, cái đặc biệt trong nghệ thuật sẽ biến mất — như hội họa đã có cho thấy. Thật vậy, cái phổ quát chỉ có thể

được diễn tả một cách thuần túy khi cái riêng biệt không còn chần đường nữa. Chỉ khi đó ý thức phổ quát (nghĩa là trực giác), vốn là nguồn gốc của mọi nghệ thuật, mới có thể được trực tiếp trả về lại, đề khai sinh ra một lối biểu hiện nghệ thuật được lọc luyện.

Tuy nhiên lối biểu hiện này không thể xuất hiện trước thời kỳ của nó. Vì chính ý thức thời gian xác định cách biểu hiện nghệ thuật, cái nghệ thuật đến lượt nó lại phản chiếu ý thức thời gian. Nhưng thật sự sinh hoạt, trong hiện tại, chỉ có hình thức nghệ thuật nào thực hiện được lối biểu hiện ý thức hiện tại — hay tương lai.

Những phương cách biểu hiện mới (mà lối tạo hình thuần túy dùng đến) là những chứng cứ của một lối nhìn mới. Nếu mục đích của tất cả mọi nghệ thuật là lối tạo hình những tương quan, thì, riêng ngày hôm nay thôi, có một lối nhìn ý thức hơn cũng đã dẫn chúng ta đến một cách biểu hiện rõ ràng hơn mục đích đó, và điều này chính là do sự đòi hỏi những phương cách tạo hình.

Những phương cách biểu hiện tạo hình phải hoàn toàn thỏa hiệp với những gì chúng cần phải diễn tả. Nếu người ta đòi hỏi những phương cách đó phải là một lối biểu hiện trực tiếp của cái phổ quát thì chính chúng sẽ không thể là cái gì khác hơn là những cái phổ quát, nghĩa là những cái trừu tượng.

Bố cục dành cho người nghệ sĩ nhiều tự do hơn hết đề chủ, quan của hán có thể tự diễn tả tới một mức độ nào đó, trong một thời gian lâu bất cứ đến lúc nào còn thấy cần thiết.

Nhịp điệu của những tương quan về màu sắc và về mức độ làm hiện ra cái tuyệt đối trong cái tương đối của thời gian và không gian.

Như vậy lối tạo hình mới có tính cách đối tính do bố cục. Bởi lối tạo hình chính xác của những tương quan trong vũ trụ nó là một cách biểu hiện trực tiếp cái phổ quát. Bởi

nhịp điệu, bởi thực tại vật chất của lối tạo hình của nó, nó là một cách biểu hiện chủ quan tính của người nghệ sĩ được coi như một cá thể.

Như vậy nó mở ra trước mắt ta cái đẹp phổ quát, nhưng không vì thế mà chối bỏ yếu tố nhân bản.

Piet MONDRIAN

HOÀNG NGỌC BIÊN dịch

(Bài nhập môn trên đây được đăng trong tờ *De Stijl*, số 1, tháng mười 1917. Mondrian có ghi chú bài viết chỉ mở đầu cho một loạt bài khác viết về hội họa).

chỉ còn một số rất ít

BỀ TRÁI VÀ BỀ MẶT

tiểu-luận ALBERT CAMUS

bản dịch TRẦN THIÊN ĐẠO

GIAO ĐIỂM xuất bản

In lần thứ nhất. 168 trang. 70 đồng.

wassily kandinsky

tác dụng của màu sắc

TA HÃY NHÌN VÀO MỘT BẢNG PHA MÀU
vẽ phủ đầy màu sắc. Có hai hậu quả song song xảy ra :

1 — Về phương diện thuần vật chất, con mắt cảm giác màu sắc. Mắt cảm thấy được những đặc tính của màu sắc và thích thú vì vẻ đẹp của nó. Niềm vui len vào tâm hồn của kẻ thưởng ngoạn đang ném nó như một người sành sỏi ném đồ ăn ngon. Con mắt nhận một sự kích thích giống như tác dụng mà một thức ăn có gia vị gây ra trên khẩu cái. Nhưng nó cũng rất có thể vì đó mà trở nên tỉnh lặng và lạnh mát như một ngón tay khi đụng tới nước đá. Vậy cảm tưởng này hoàn toàn thuộc vật chất, cũng như mọi thứ cảm giác, trong kỳ hạn ngắn, và chỉ ở trên bề mặt. Tâm hồn vừa trở lại khép kín thì cảm tưởng đó cũng tan biến không để lại một dấu vết.

Trong khi đụng vào nước đá, người ta chỉ có thể có một cảm giác lạnh vật chất. Khi ngón tay trở lại nóng, cảm giác đã bị quên đi. Khi mắt không còn thấy màu sắc, tác dụng vật chất của màu sơn cũng ngưng lại. Cảm giác vật chất về cái lạnh của nước đá, khi đi vào một cách sâu đậm, nó thức dậy

những cảm tưởng khác càng ngày càng mạnh hơn và có thể khởi phát cả một chuỗi những biến cố tâm linh. Cảm tưởng hời hợt trên bề mặt về màu sắc và sự phát triển cảm tưởng đó cũng giống như vậy.

Với một cảm năng ở mức trung bình, những đồ vật quen thuộc có một tác dụng hời hợt, trong khi những đồ vật mà ta trông thấy lần đầu tiên gây ra nơi ta một ấn tượng sâu đậm. Bởi vậy đứa bé khi thấy rằng mỗi đồ vật đối với nó đều là những thứ đồ mới cảm thấy được thực tại của thế giới. Ánh sáng thu hút nó, nó muốn bắt được ánh sáng và nó bị bỏng những ngón tay. Thế là từ đó đối với ngọn lửa nó sẽ thấy sợ và thấy nê. Nó sẽ biết rằng ánh sáng không phải chỉ có thể làm hại, mà còn đuổi mất bóng tối và kéo dài buổi ban ngày, và lại có thể đun nóng, nấu chín và đôi khi tạo được một cảnh tượng vui mắt. Sau kinh nghiệm đó, nó sẽ làm quen với ánh sáng và những gì nó biết được về ánh sáng sẽ được nó ghi vào trong óc não. Cường độ của sự thích thú sụt dần và biến mất. Cảnh tượng ngọn lửa còn tranh đấu chống lại sự đứng dừng, nhưng nó đã mất một cách lặng lẽ về quyền rũ của nó. Dần dần, thế giới tỉnh mộng. Bấy giờ rốt cuộc người ta mới biết rằng cây cối cho bóng mát, rằng ngựa chạy nhanh, rằng xe hơi còn chạy nhanh hơn nữa, rằng chó thì cắn, mặt trăng thì ở xa, và con người mà ta thấy trong mặt kính chỉ là một đáng bên ngoài.

Con người càng phát triển và hoàn thành mình, phạm vi những đặc tính mà hắn nhận biết được nơi người ta và sự vật cũng lớn lên. Người ta và sự vật khoác một ý nghĩa và rốt cuộc ý nghĩa đó tan ra thành một âm vang trong nội tâm.

Màu sắc đối với một cảm năng thô lỗ chỉ có những tác dụng hời hợt và, sự kích thích một khi đã biến mất, thì những tác dụng đó cũng tiêu tan. Dù là sơ đẳng, những tác dụng đó cũng biến đổi. Những màu sáng thu hút con mắt nhìn và giữ được nó hơn. Những màu sáng và nóng còn giữ được mắt hơn nữa: cũng như ngọn lửa thu hút con người một cách không

làm sao cảm được, màu vermillon lồi cuốn và kích thích cái nhìn. Màu vàng chanh tươi làm chói mắt. Mắt không chịu nổi màu đỏ. Người ta có thể bảo như một lỗ tai bị xé rách bởi giọng kèn chát chúa. Mắt nhìn nhấp nháy và sẽ đắm trong những vùng sâu hút yên tĩnh của màu lam và màu xanh.

2 — Cái tâm linh mà màu sắc đang tác dụng càng được khai hoá thì cảm xúc mà tác dụng sơ đẳng đó gây ra trong tâm hồn càng sâu đậm. Trong trường hợp này, nó được có thêm một tác dụng tâm linh thứ hai. Vậy nên màu sắc gây ra một sự rung cảm tâm linh. Và hiệu ứng vật chất hơi hợt của nó, tóm lại, chỉ là con đường nó dùng để đi tới tâm hồn. Nếu tác dụng thứ hai này thật sự là một tác dụng trực tiếp, như người ta vẫn có quyền giả dụ theo những gì người ta vừa mới được trông thấy, hay trái lại, nếu nó chỉ được tiếp nhận do liên tưởng, thì thật khó mà phân định được. Bởi tâm hồn vốn liên kết chặt chẽ với thể xác, một cảm xúc nào đó bao giờ cũng có thể do liên tưởng mà gây ra một cảm xúc khác đáp ứng lại. Màu đỏ, chẳng hạn, vì ngọn lửa có màu đỏ, có thể khởi phát một sự rung cảm nội tâm giống như chấn động của ngọn lửa. Màu đỏ nóng có một tác dụng kích thích. Chắc hẳn, bởi vì nó giống màu máu, nên ấn tượng mà nó tạo ra có thể là khó nhọc, có thể bảo là đau đớn nữa. Màu sắc, ở đây, thức dậy ký ức của một nguyên động lực vật chất khác đang gây một tác dụng khó nhọc nơi tâm hồn.

Nếu lúc nào cũng như vậy, thật dễ mà cắt nghĩa bằng liên tưởng tất cả những hiệu ứng vật chất của màu sắc không những chỉ trên thị giác mà còn trên những giác quan khác. Chẳng hạn bảo rằng màu vàng sáng cho ta một ấn tượng chua và the bởi vì nó làm ta nghĩ đến một quả chanh, đó là một lối giải thích cần phải gạt bỏ.

Về vị của màu sắc, những thí dụ cũng không thiếu gì nhưng trong những thí dụ đó lối giải thích kia cũng không có giá trị gì hơn. Một vị y sĩ ở Dresde kể lại là một trong những bệnh nhân của ông, « một người phi thường và rất cao siêu »,

có thói quen nói về một thứ nước xốt là ông ta thấy nó có một vị « xanh ». Một lối giải thích khác có thể được chấp nhận, dù khác nhưng cũng tương tự như lối giải thích trên. Ở nơi một người tiến triển một cách thật phi thường, sự xâm nhập vào tâm hồn thật là trực tiếp, chính tâm hồn cũng thật là mở rộng cho tất cả những ấn tượng đến nỗi mọi sự kích thích đi vào tận nó liền làm cho những cơ quan khác có phản ứng ngay : trong trường hợp của chúng ta, là con mắt — phản ứng nhắc lại tiếng dội hay âm vang của một thứ nhạc khí mà những cung dây bị rung chuyển do âm thanh của một nhạc khí khác đến lượt nó cũng rung động. Một người mà cảm năng sâu sắc cũng giống như những chiếc vĩ cầm tốt đã được người ta đàn nhiều lần, những chiếc vĩ cầm đó chỉ đụng nhẹ một tí là đã rung chuyển hết các dây cung.

Dĩ nhiên, nếu người ta dừng lại ở lối giải thích này, thì phải chấp nhận rằng con mắt có liên hệ chặt chẽ không những chỉ với vị giác, mà còn với những giác quan khác, là điều và lại cũng đã được chứng thực bởi kinh nghiệm. Có những màu có vẻ như sần sùi và làm chói mắt. Những màu khác trái lại cho ta một ấn tượng láng bóng, mịn màng. Người ta sẽ thích nâng niu những màu đó (tỷ dụ như màu lam outremer sẫm, màu xanh chrome, màu đỏ laque). Chính cảm giác đó gây ra sự khác biệt trong các màu sắc, giữa những màu nóng và những màu lạnh. Có nhiều màu, như màu đỏ laque, có vẻ mềm dịu và êm ái, có nhiều màu khác, như xanh cobalt, màu xanh lam (ôxýt), lúc nào cũng cứng và khô, ngay cả khi chúng ra khỏi ống màu.

Người ta vẫn thường nói tới « hương vị của màu sắc » hay về âm thanh của chúng. Và vì âm thanh đó là hiển nhiên, nên không có một ai có thể tìm thấy một sự giống nhau giữa màu vàng chói và những nốt thấp của đàn dương cầm hoặc giữa giọng soprano và màu đỏ laque sẫm.

Dựa trên sự liên tưởng, lối giải thích này không đủ để biện giải những trường hợp quan trọng nhất. Mọi người đều

biết tác dụng của ánh sáng màu trên thể xác, cái tác dụng mà khoa trị bệnh bằng màu sắc thường dùng. Nhiều lần, trong một vài bệnh thần kinh người ta đã thử dùng, với những mục đích chữa bệnh, những đặc tính của màu sắc. Và người ta đã quan sát thấy rằng ánh sáng đỏ làm bồi sức cho tim, và ngược lại, màu lam làm cho nhịp tim chậm lại và còn có thể, ít ra là trong chốc lát, làm cho nhịp tim tê liệt. Rủi thay vì sự kiện những hậu quả tương tự cũng có thể được quan sát nơi thú vật và nơi thảo mộc nên lối giải thích đó mất hết cả giá trị. Cho rằng màu sắc tiềm ẩn một sức mạnh tuy còn chưa được biết nhiều nhưng có thật, hiển nhiên, và tác dụng trên khắp thể xác con người cũng không phải là ít chính xác.

Hơn nữa người ta không thể chỉ dựa trên liên tưởng mà thôi để giải thích tác dụng của màu sắc trên tâm hồn. Màu sắc, tuy thế, là một phương cách gây ảnh hưởng trực tiếp trên tâm hồn. Màu sắc là phím đàn, mắt là cái búa đập lên nó, tâm hồn là thứ nhạc khí có muôn ngàn dây cung.

Còn người nghệ sĩ, hẳn là bàn tay nhờ có phím này hay phím nọ mà có được sự rung động đúng điệu của tâm hồn.

Vậy sự hòa hợp các màu sắc dĩ nhiên chỉ được dựa trên nguyên tắc của sự va chạm hữu hiệu.

Tâm hồn con người, được kích động ngay ở điểm dễ cảm xúc nhất, đã đáp lại.

Nền tảng đó, chúng ta gọi nó là *Nguyên Tắc của sự Cần Thiết Nội Tâm*.

Wassily KANDINSKY

HOÀNG NGỌC BIÊN dịch

(Du Spirituel dans l'Art — Über das Geistige in der Kunst.)

VĂN · số 94

TƯỞNG NIỆM ANDRÉ GIDE

paul klee

*những bước đến
gần nghệ thuật mới*

MUỐN NÓI VỀ PHÁI BIỂU HIỆN, TRƯỚC hết phải quay ngược trở về phái ấn tượng. Đó quả thật chính là hai « chủ nghĩa » lớn của thời đại, cả hai đều đáp ứng những vị trí căn bản đối với những hình thể (và nghệ thuật trước tiên được tạo thành bằng những vấn đề hình thể).

Phái này và phái kia đều gọi đến một điểm quyết liệt của căn nguyên tác phẩm : đối với *phái ấn tượng* điểm đó là lúc thu nhận ấn tượng về thiên nhiên ; đối với *phái biểu hiện*, điểm đó đến sau, mà đôi khi ta không còn có thể chứng minh được sự đồng nhất đối với phái trước bằng từng chữ một, trong đó ấn tượng thu nhận được trả lại. Trong phái biểu hiện, giữa sự thu nhận và sự hồi phục sáng tạo có thể cách nhau đến nhiều năm, những màu ấn tượng khác nhau có thể được tạo lại trong một phối hợp mới, hay còn là những ấn tượng cũ được khơi lại sau nhiều năm tiềm ẩn bởi những ấn tượng mới hơn.

Đi từ thiên nhiên, người ta có thể nhận ra được trọn

ven trong phái ấn tượng một thái độ giản dị hơn, trực tiếp hơn và một môi trường thu hẹp hơn. Phái ấn tượng mở ra với thiên nhiên một cách thụ động, nó đến gần thiên nhiên trong một trạng thái hoàn toàn sẵn sàng tiếp nhận bằng mắt và tìm hiểu thiên nhiên trong những tác dụng về thị giác. Một phương pháp như vậy hiển nhiên là có thể cung cấp cho nghệ thuật chất liệu cho nhiều cuộc chinh phục quan trọng, nhưng đó là *chất liệu để suy tư*. Không gian bao quanh, phối cảnh không ảnh và những định luật của nó biểu lộ những tỉ lệ mới về màu sắc và sức nặng, nhưng chỉ đọc lên đúng những tỉ lệ đó trong mỗi trường hợp đặc biệt và biết cách dùng những tỉ lệ đó một cách khéo léo thì cũng chỉ có thể gọi ra một kiểu thức của phái thiên nhiên được nổi rộng.

Kiểu thức đó, kiểu thức mà người ta trách cứ là đi quá xa, ngày nay trái lại chúng ta thấy rằng nó đã ngừng lại nơi việc quan sát hình thể thay vì nâng cao lên đến việc kiến tạo tích cực hình thể.

Một hậu quả trọng đại của thái độ phái biểu hiện quả thật là nâng cao việc kiến tạo lên hàng một phương cách biểu hiện, vốn là sự quyết liệt tác động. Phái ấn tượng thuần túy không biết đến việc kiến tạo. Phái này nhằm đem những hiện tượng có màu của thế giới bên ngoài trở về trạng thái thô sơ chưa khai hóa, khí chất của người họa sĩ định liệu sự chọn lựa những hiện tượng đó và cách đánh dấu chúng. Vài thời đại đi trước trái lại đã tự tách biệt mình bởi ưu thế dành cho sự kiến tạo, nhưng đó cũng chỉ như một cái sườn : là phương cách chứ không phải cứu cánh.

Nếu ấn tượng được lọc luyện trước khi đem trả lại, thì như vậy người ta lại trở về với hội họa ký ức. Thật vậy, sẽ luôn luôn có những họa sĩ phản ứng mau lẹ để loại trừ tức khắc ra khỏi thiên nhiên những yếu tố của một bố cục, và có những họa sĩ khác, vì thiếu sự tự tin cần thiết để chứa chấp những thứ tích trữ và đem dùng khi cần đến, nên sẽ tiếp tục vẽ lại thiên nhiên. Tuy nhiên, một cách tổng quát, chính thứ

hội họa làm trong xưởng vẽ đã trở lại thành mẫu mực và cùng với hội họa đó là sự kiến tạo, dù đó chỉ là một cái sườn thích nghi. Ưu thế lại thuộc về bộ sườn của cơ thể « bức tranh » mà chính nó lại trở nên sự thật: đề đi vào một nền tảng tạo hình thích thú, những nhà cửa được đặt nằm nghiêng (bởi vì không ai nghĩ đến cách thu nhận một nguyên tắc kiến tạo hạn hẹp trong những đường nằm ngang và những đường thẳng đứng); sự táo bạo dữ dội vẽ ra nơi cây cối, con người ta không còn trong trạng thái sống, đồ vật trở nên không còn nhận ra được đến nỗi người ta tưởng như một sự huyền hóa. Nhưng định luật dùng ở đây không phải là một định luật phạm tục mà là một định luật nghệ thuật.

Trong bức tranh, những nhà cửa nằm nghiêng không vì vậy mà sụp đổ, cây cối không cần thiết phải có thể nở hoa lại, con người cũng không cần phải thở. Một bức tranh không phải là một « bức tranh sống ». Và thế mà... ta hãy xem tiếp sau đây: một nhánh đặc biệt của phái biểu hiện được hiện diện nơi phái lập thể. Trường phái gồm các triết gia về hình thể này, qui tụ những tánh khí duy lý trong đám nghệ sĩ, đã gặp phải một sự không thông cảm lớn lao về phía công chúng. Tuy nhiên, suy tư hình thể bằng những kích thước rõ ràng có thể tính bằng số được cũng không phải là tuyệt đối mới. Những bậc họa sư trong thời Phục Hưng đã chẳng có xử dụng gì trong Tiết Diện vàng sao! Cái khác biệt duy nhất là hiện thời người ta rút ra từ Con Số những hậu quả sau cùng cho đến những yếu tố hình thể trong khi những bậc họa sư xưa chỉ xác định bằng thước những nét lớn cho một lược đồ bố cục: trong chi tiết, họ chỉ giữ lại sự kiến tạo một cách kín đáo và khách thưởng ngoạn vẫn toàn quyền thấy hay không một nền tảng toán học, như đứng trước thiên nhiên.

Còn những họa sĩ lập thể, họ đầy những sự xác định về con số đến tận những chi tiết nhỏ nhất nhất, có người chú trọng về bề mặt nhiều hơn, như Le Fauconnier, có người lại

chú trọng về những giá trị và những màu sắc, như Delaunay. Nếu cuối cùng bức tranh trình bày bộ mặt một hình tượng những tinh thể pha-lê sắc bén hay những hòn đá nhẵn bóng, thì đó không phải là một trò đùa mà là kết quả hợp lý của một sự suy niệm về hình thể: sự suy ngẫm lập thể dựa nhất là vào việc thu giảm mọi tỉ lệ và đi đến những hình thể chiếu nguyên thủy, như hình tam giác, hình chữ nhật, và hình tròn.

Phong cảnh là loại tranh trong đó phái lập thể đã gặp được những kẻ ái mộ, trong khi loại vẽ chân dung của phái này chỉ được những kẻ ưa mỉa mai chiếu cố. Tôi nêu lên điểm này là bởi chính tôi cũng thấy trong đó có vài mâu thuẫn khó coi, và nêu lên nhất là đề làm sáng tỏ hơn sự chính đáng của bước tiến cuối cùng: sự phá bỏ đồ vật. Thật vậy phong cảnh thuần túy, chẳng hạn, chịu đựng nhiều hơn một phương thức làm biến đổi lại những tỉ lệ của sự vật bằng cách giản dị hóa những tỉ lệ đó đối với những kích thước ấn định trong võng mạc của mắt: một bức tranh còn là hậu quả bắt nguồn từ những dữ kiện của lối nhìn được biến hóa trước tiên bởi tình cảm trực giác rồi kể đến bởi sự suy luận kiến tạo.

Những cơ thể sinh vật kết hợp chặt chẽ hơn sẽ chịu đựng khó hơn những sự đảo lộn giá trị. Người hay vật, mà cơ năng, lý do sinh tồn rõ ràng đích thực là sống, sẽ trở thành bất lực nếu người ta thử đem chúng ra tính lại, hay cả khi chúng phải nhập vào trong cơ thể phức tạp của bức tranh, hay như ở tranh Picasso, khi chúng bị phân ra thành từng mẫu vẽ được tách rời và sau đó được phân phối theo những nhu cầu của ý thức tạo hình.

Phải chăng hủy hoại vì say mê kiến tạo? Hay đứng lưng trước đối vật và đồng thời tán dương nó bằng phương thức mà người ta bắt nó phải chịu? Chính ở đây có một sự mâu thuẫn mà người nghệ sĩ đã áp dụng nó nhiều nhất, là Robert Delaunay, một trong những bộ óc tuyệt diệu nhất của thời đại, đã tìm được một giải đáp cấp tiến sâu sắc bằng cách tạo

ra một loại tranh tự trị không có mẫu hình thiên nhiên mà vẫn sống bằng một sự hiện hữu tạo hình hoàn toàn trừu tượng. Một cơ thể có hình thái với hơi thở sống của nó, gần như cũng khác xa một tấm thảm — phải nhấn mạnh ở điểm này — như một nhạc khúc nhiều phân đoạn cùng chủ đề nối tiếp nhau của Bach.

Tôi đã nhắc trước tới con đường đi đến trừu tượng của phái lập thể bởi vì chính ở đó sự phá bỏ đồ vật đã hiện ra một cách đáng chấp nhận nhất. Nhưng đường đi kia, đường đi không lập thể, đã xuất hiện hơi sớm hơn với những lối trừu tượng của Wassily Kandinsky. Người nghệ sĩ này chưa bao giờ lấy làm nhiệt thành thích thú với những hình thể của thế giới này, nhưng trong khi chàng họa sĩ người Pháp được đưa tới trừu tượng do sự cần thiết hợp luận lý và do quy phạm, thì chàng họa sĩ người Nga cũng đạt đến cùng một kết quả về nguyên tắc đó — nghệ thuật thuần túy — được thúc đẩy bởi đam mê và một bản năng tự do lạ lùng.

Thật đáng phục được thấy đứa con của dân tộc Nga này phát triển mà không có một gánh nặng nào giữa Âu-châu là nơi chúng ta đang bước đi một cách vương vীu và mệt nhọc, vì sợ trong khi ngã phải rơi theo bực hành lý nặng mà chính chúng ta vẫn muốn vứt bỏ. Là những độc giả cuốn « Laocoon » bị nhiệm đọc cùng hết ngay từ hồi còn ở trường học, chúng ta đã biết và đã phán xét những bức tranh và những viện bảo tàng trước khi được trông thấy chúng. Bảo rằng một tánh khí cấp tiến như tánh khí của Kandinsky đã gọi cho chúng ta sự táo bạo của nó, thì thật là đáng ngờ, bởi vì cái năng lực tâm linh nơi ta lẫn lộn vì mãi nuôi dưỡng những sự cảm đoán, trong khi năng lực tâm linh nơi ông ta lại khoác dễ dàng những hình thể sáng tạo.

Ông ta không chờ đợi nơi các bảo tàng viện một thứ ánh sáng nào, mà những bảo tàng viện cũng chẳng chờ đợi gì nơi ông ta, và những bậc họa sư lớn nhất cũng không thể làm ông nghi ngờ giá trị của chính vũ trụ tâm linh của ông. Những

tác phẩm của ông giống nhau như những đứa con thật sự của tư tưởng ông và những hình thể tự do của chúng đã cùng nhau hợp kết trong đó một cách dễ dàng như thuở tạo thiên lập địa. Mùa gặt đã có hoa màu, ông ta khỏi cần phải đếm. Những hình thể nằm gần bên nhau, những ý thức kiến tạo buộc bó lại nhưng không thắt chặt. Không có gì là độc đoán, mà là một hơi thở tự do.

Bài trần thuyết về những vị trí cực độ này là do sự tin tưởng thúc đẩy tôi viết ra, sự tin tưởng cho rằng một tính khí dựa vào phái lập thể hay bất cứ khuynh hướng căn bản nào khác cũng có quyền biểu lộ một cách trọn vẹn. Nhưng tôi không có ý định kiến tạo một chủ nghĩa cấp tiến quá khích trước những cá tính khác như một giáo điều độc đoán.

Nghệ thuật không phải là một khoa học mà sự cố gắng thiếu cá tính của những người nghiên cứu có thể thúc đẩy tiến từng bước một. Trái lại, nghệ thuật thu nhận trên thế giới sự khác biệt: mỗi cá tính một khi đã có sẵn trong tay những phương cách biểu hiện, có quyền ăn nói, và chỉ có những kẻ yếu kém đi tìm cái hay của mình trong những gì đã được hoàn thành trọn vẹn thay vì phải tìm nó ở tự chính mình mới phải tự xóa mình khuấy phục.

Cái mới là một lối làm nhẹ bớt cá tính. Trên địa hạt mới mẻ này, ngay cả những sự lặp lại cũng có thể diễn tả một thứ tính cách đặc sắc mới, có thể trở thành những hình thể mới mẻ chưa ai biết đến của cái tôi, và ta không thể nói đến vấn đề yếu kém khi một số người nhóm lại cùng một nơi: chính mỗi người đang chờ đợi từ đó sự phát huy của cái tôi thầm kín.

PAUL KLEE

HOÀNG NGỌC BIÊN dịch

(Approches de l'art moderne — Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zurich, Die Alpen Berne, no 12, 1912.)

● sáng-tác & mục thường-xuyên ●

norman mailer

tại sao có rất nhiều
người ghét nước mỹ

Trong số những nhà văn Hoa-Kỳ thuộc thế hệ mới, Norman Mailer đã tự tạo cho mình địa vị rõ rệt của một trong những nhà văn tự do và có tài nghệ độc đáo hơn cả. Tại pháp, tiểu thuyết mới nhất của ông, cuốn **MỘT GIẤC MỘNG HOA KỲ**, nằm trong hàng những sách bán chạy nhất vào mùa xuân và mùa hạ. Cuộc phỏng vấn này, mà ông đã dành cho nữ ký giả Ý Oriana Fallaci, đã hiển nhiên đặt Norman Mailer đối diện với xứ sở của ông và với những vấn đề hiện thời của xứ sở đó.

ORIANA FALLACI

Ở Âu Châu trước kia chúng tôi đã rất yêu mến những người Mỹ. Cách đây hai mươi năm, khi các ông tới giải phóng cho chúng tôi, chúng tôi đã coi các ông như những thiên thần tự trời sa xuống. Bây giờ chúng tôi không những không yêu mến các ông nữa mà lại còn ghét các ông là đằng khác. Ngày nay, nước Mỹ có thể là quốc gia bị người ta ghét nhất thế giới.

NORMAN MAILER

Đạo ấy các bạn yêu mến chúng tôi, bởi vì tình yêu là hi vọng và chúng tôi đạo ấy đã là niềm hi vọng của các bạn. Có lẽ cũng vì, cách đây hai mươi năm, chúng tôi đã là một dân tộc khá hơn, nhưng dầu vậy, ít tốt hơn như các bạn đã tưởng. Đạo ấy những mầm mống của sự tàn nhẫn của người Hoa-Kỳ cũng đã có rồi. Chẳng hạn những binh sĩ Mỹ chiến đấu ở Thái-Bình Dương, trong số ấy có cả tôi, tuy có khá hơn những binh sĩ Mỹ hiện đang chiến đấu ở Việt-Nam, nhưng cũng chỉ khá hơn một chút thôi chứ không nhiều. Chúng tôi đã rất tàn nhẫn. Ngày nay cũng có thể dùng bối cảnh Việt-Nam để viết một cuốn tiểu thuyết như cuốn *Những kẻ Trần truồng và Những kẻ Chết*, (*The Naked and the Dead*). Các nhân vật có lẽ sẽ chẳng bi ối hơn những nhân vật của đạo ấy. Ngày nay các bạn thấy chúng tôi có vẻ gầy hẩn nhưng các bạn không hiểu rằng tính gầy hẩn của chúng tôi vốn có những nguồn gốc xưa cũ.

Thực tình là sự đắc thắng của những sức mạnh của điều xấu đã tự xác định sau chiến tranh trong việc mở mang kỹ nghệ, trong sự cải hoán con-người cá-nhân thành con-người tập-thể và trong sự dứt bỏ con người ra khỏi đời sống của chính nó. Những mãnh lực ấy đã nảy mầm ngay từ thời Roosevelt. Roosevelt đã là một vị tổng thống lớn : ông không phải một tư tưởng gia lớn. Khi ông ra cầm quyền, nước Mỹ đang ở một ngã tư đường : hoặc chủ nghĩa tư bản bước vào một kỷ vận mới hoặc một cuộc cách mạng của giới vô sản.

Điều đã xảy ra, chính là chủ nghĩa tư bản đã biến thành một thứ chủ nghĩa gần với một chủ nghĩa tư-bản quốc-gia. Chẳng phải do sự tình cờ mà một số nghiệp đoàn lớn kết cuộc đã thuộc vào chính phủ. Trong phạm vi phe hữu.

Cũng như những người theo chính sách của Staline đã giết chết chủ nghĩa Mác-xít, những đứa con hoang của phe hữu ngày nay đã phá hủy cái gì có giá trị trong đời sống tại Hoa-Kỳ. Chính họ xây dựng những xa lộ vĩ đại, cưa những cây cối, làm như bần các sông hồ, đầu độc không khí và biến đổi cuộc sống thành một thứ siêu-tiện-nghĩ.

O.F.

Tại Âu Châu, trong lãnh vực đó, chúng tôi hiện cũng đang sờ trường như vậy. Chẳng phải riêng những người Hoa-Kỳ khuynh hữu mới hoạt động như vậy mà thôi đâu.

N.M.

Tôi hiểu. Hiện nay, đây là sự diễn tiến trên toàn thế giới. Nhưng chỉ riêng Hoa-Kỳ là nước lãnh đạo phong trào này. Đó là nguyên cơ vì sao nước Mỹ bị ghét ; bị ghét bởi vì nước Mỹ là nước cầm đầu cuộc cách mạng về kỹ thuật và cuộc cách mạng về điện khí, một thứ cách mạng làm hồng nhân bản của con người. Ở Âu Châu các bạn cũng phạm lỗi lầm lớn bởi các bạn đã « cóp » lại tất cả những cái gì xấu nhất trong đời sống Mỹ.

Thân thể chúng tôi bị chất độc của tiện nghi tấn công. Ở đây, chúng tôi đang tạo ra một chủ nghĩa tập thể, không phải chủ nghĩa phát-xít, không phải quốc-xã, không phải chủ nghĩa của Staline, nhưng giống như một căn bệnh, một vết ung thư. Hãy nhìn xem người ta đang điều khiển ý kiến quần chúng ra sao, đang phá hủy cá nhân, phá hủy sự độc sáng bằng cách san bằng tất cả.

O.F.

Tuy vậy, nước Mỹ đã phát sinh từ một cử chỉ của cá nhân chủ nghĩa, từ một cuộc nổi loạn.

N.M.

Đúng thế. Những kẻ đã tới và đã lập nên nước Mỹ đã là những người đáng kính phục. Nhưng trong bọn họ cũng đã có những kẻ xấu xa nhất. Những kẻ đã không được yêu mến, những kẻ, vì lý do này hay lý do khác, chính trị, kinh tế, tôn giáo đã bị gạt bỏ ra khỏi xã hội Âu-Châu. Họ đã chọn Mỹ-Châu bởi vì họ đã không muốn chết. Nước Mỹ đã được tạo lập như vậy đó, với gồm cả những người tốt lẫn kẻ xấu.

Cái gì đã tới với chúng tôi, con cháu của những kẻ xấu ? Chúng tôi đã sống, đã lưu tồn, bất chấp tất cả, với một khả năng phi thường trong việc tự canh tân, trong việc giải quyết những vấn đề thiết thực. Nhưng cùng lúc chúng tôi vẫn còn bảo thủ sự điên rồ của những kẻ xấu, một sự điên rồ đã phát khởi ngay từ khi phát khởi lịch sử nước Mỹ. Tinh thần người Mỹ vốn không được lành mạnh.



Nước Mỹ giống như một người đàn ông to lớn nhưng đau yếu. Tôi ví nước Mỹ với một người đàn ông bởi khi tôi nghĩ đến xứ sở này, tôi nghĩ tới một người đàn ông, chứ không hề nghĩ tới một người đàn bà, một người đàn ông được o bế, bị một chứng bệnh do vi khuẩn độc mà y vừa phải chịu đựng vừa làm nhiễm độc cả mọi người.

O.F.

Tại sao ông cứ ở đây và không đi Âu Châu như các văn sĩ khác như Hemingway, Fitzgerald, Miller đã đi ?

N.M.

Trước hết tôi nghĩ mình là một trong số những y sĩ hiếm hoi thông thạo về căn bệnh này. Và rồi, Mỹ-quốc mê hoặc tôi trong sự thất vọng của nó, trong sự bi ẩn của nó, bởi cái phương diện không thể kiểm soát nổi của nó. Ở đây, tất cả có thể xảy đến. Điều ấy có thể tồi tệ hơn cũng như nó có thể khá hơn. Nếu chúng tôi nói tới nước Mỹ như nói tới một bệnh nhân, thì phải nhìn nhận

rằng bệnh nhân đó không phải một người bị bại xụi ngồi trên một chiếc ghế có bánh xe được những nữ y tá đẩy đi và những nữ y tá ấy cứ ít phút lại chích cho bệnh nhân những mũi thuốc chỉ thống để làm giảm bớt sức chống cự của y.

Sức chống cự ở Mỹ thì mạnh mẽ và có vẻ can đảm. Những người trẻ thì mạnh. Trong một cuộc tranh luận trên Vô-tuyến Truyền-hình, khi tôi công kích chính sách của Johnson, tôi đã được hoan hô. Ở quốc gia này, tất cả đều không tệ. Ở đây, tôi cảm thấy mình ở nhà mình. Ở Âu Châu, tôi cảm thấy mình bối rối, bẽ lẽn như một thiếu niên mười lăm tuổi. Tôi ưa du lịch Âu Châu, nhưng không ưa sống ở đó. Cũng không được quên rằng với tư cách một người Mỹ tôi đã lớn lên trên cái cơ cấu văn hóa rất mỏng manh... Chẳng hạn tôi không quen thấy quá nhiều kiệt tác nội trong một buổi chiều.

Trong những viện bảo tàng của các bạn, tôi bị nhức đầu. Lúc đầu, tôi đã ngỡ rằng vẽ mỹ quan không khiến tôi ưa thích. Thế rồi tôi đã hiểu Chẳng phải vẽ đẹp không khiến tôi ưa thích mà khiến tôi bị ngạt. Tôi đã không thể nào tiêu hóa nổi tất cả những kẹo sô-cô-la đó trong một lúc. Tôi cần phải có nhiều năm để biết hưởng cái thú nhận từ những vẽ giàu sang của văn hóa... Đọc các tiểu thuyết của tôi, từ cuốn này sang cuốn khác, người ta sẽ hiểu điều đó.

(còn tiếp)

NORMAN MAILER

ORIANA FALLACI hỏi và ghi

HOÀNG TUYẾT SƠN dịch

(theo bản tiếng Pháp của tuần san

Le Figaro littéraire, số 1114).

ĐÃ PHÁT HÀNH:

NHỮNG CÁI CHẾT VÔ DANH

tập truyện của NGUYỄN-VŨ

CHỌN LỌC, xuất bản, bìa HIẾU ĐỆ

154 trang, giá 50 đồng.

đương - nghiêm - mậu

c o n s â u

(truyện dài)

TIẾNG CƯỜI KHẢ Ồ VẪN CÒN ĐUỔI THEO sau lưng tôi. Lực đứng lại trong khoảng cầu thang ngăn nối khoảng tối phía trong với lan can phía ngoài. Lực vịn tay lên vách vôi sần sùi giữ cho mình đứng lại, Con vầng vắt tốt đỉnh, tim tôi đập mạnh. Có phải tôi đã biến thành một người khác rồi không, có phải từ buổi trưa nắng trong căn nhà tối tôi đã đổi thành một người khác, một loài vật khác, tôi đã không còn là người mang tên Lực. Tôi cũng không biết nữa. Nếu không biến thành một người khác mà sao có một người theo tôi, sờ tôi, hôn tôi? Tôi đã biến từ một thằng Lực thành một con Lực, từ một con đực ra một con cái rồi sao? Lực nhắm mắt lại, thu bình tĩnh, tay mình cầm lấy tay mình, không, tôi vẫn còn đây mà. Tôi nghe bước chân động phía sau, nó lại tìm tôi sao, nó không chịu buông tôi sao. Tôi bước vội ra khoảng hiên. Một cặp trai gái đi ra, họ khoác tay nhau, trong khoảng vắng người con trai hôn lên gáy, người con gái tránh người đi nhanh ra ngoài, miệng cười. Tôi quay nhìn sang bên kia. Tôi thấy tôi hiện ra trong tấm gương lớn chiếm hết cả một khoảng tường. Tôi vẫn còn tôi đây mà. Lực vịn hai tay lên lan can nhìn xuống khoảng cửa rạp. Người chà-và ngồi trên chiếc ghế sắt có dựa ngay bên chiếc cửa mở hé, người con gái ngồi im phía trong khoảng lưới sắt, thân hình bị cắt thành từng mảnh nhỏ, màu áo đỏ chói. Không có một người nào ngoài đứa nhỏ tay mang một cái hộp mở trong bày những thuốc

(*) Xem từ VẮN số 66.

lá và kẹo, nó có một cái đầu thật lớn trên một thân thể còm nhom, nó ngất ngư đi đi lại lại ngo quanh ngo quất, nó nhìn lên coi những tấm tranh lớn màu loè loẹt trên tường, lúc sau nó ngồi xuống một bậc gạch liệng những đồng bạc cắc xuống nền gạch hoa, tiếng kêu nghe vui tai. Nó chột nhìn lên chỗ tôi. Nó mỉm cười, sao nó lại cười, nó thấy tôi sao vậy, hay nó là một người đã biến chứng và nó nhìn thấy tôi như nó, cái đầu tôi to ra rồi sao. Tôi quay vào phía gương. Không. Tại sao thằng nhỏ có một cái đầu to như vậy. Có điều gì để khiến tôi không tin rằng : tới một lúc đầu người sẽ lớn ra, chân tay sẽ dài ra, tóc sẽ rụng hết, một lúc nào đó người ta sẽ biến thành một thứ khác, biến thành đá, thành cây cau, thành cây trầu không, biến thành muối. Biết đâu được... Tới một lúc chim chóc biết nói, rắn rết mọc chân tay bước đi, biết mặc đồ lớn dự tiếp tân khiêu vũ, sâu bọ thành những thiếu nữ quần áo rực rỡ... Tới lúc đó... Không... Tới lúc đó có khi mình thành một con ngựa trong trường đua, con ngựa kéo xe thồ mồi, và khi già người ta mang làm thịt... Còn bây giờ, bây giờ tôi đã biến thành gì rồi, biến thành một con cái rồi sao, hay tôi đang có chuyện biến tới mà một con đực thính mũi đã nhận ra...

Lực nhìn xuống, đứa trẻ đã đi mất. Hai người con gái đang đứng mua vé. Mình phải hút một điếu thuốc. Đàn bà không hút thuốc. Đâu phải hẳn vậy. Một con cái vẫn hút thuốc phi phèo, chuyện hút thuốc đâu có phân biệt một con cái với một con đực. Lực vuốt tay lên ngực. Ngực đâu phải phân biệt một con cái với một con đực... Không, tôi vẫn là con đực, tôi tin thế. Hai người con gái đã vào trong rạp, dưới nhà. Lực đốt thuốc rồi bước xuống thang lầu.

— Chưa về sao bồ ?

Lực ngừng lại. Tại sao tôi không đi khỏi ngay.

— Xin lỗi nghe bồ, tôi nhớ một thằng bạn tôi... Vâng tôi nhớ...

Lực vịn tay tiếp tục bước không còn nhìn lại, tiếng bước chân gần khít sau. Tiếng nói ngọt để nghe. Tôi chưa là một người khác. Lực bình tĩnh nhìn lại người đàn ông và mỉm cười.

— Sao bồ về nửa chừng vậy. Tôi muốn coi mà không coi được,

thằng bạn tôi nó chết mới mấy tháng, nó giống anh như đúc, trước bọn tôi ở với nhau, trông nó đẹp, nước da hơi xanh, bảnh trai... giống anh ghê lắm, thế mà nó chết rồi, chết...

Lực dừng lại nơi cửa rap, nhìn sang khu Ky-mã, mái ngói nâu, những tán cây xanh. Nơi cửa những đường kẻ trắng nổi bật trên vách tường quét vôi màu đỏ sẫm. Cả ngôi nhà hình thước thợ chạy theo một góc con phố như vượt cao hẳn lên ánh nắng trong sáng của buổi trưa. Chưa bao giờ tôi nhìn thấy khu nhà tôi đã ở như hôm nay.

Người đàn ông đứng một bên, đôi giày bóng láng, đường ủi thẳng trên chiếc quần màu sẫm, mặt nhuyển :

— Bây giờ anh về đâu, trời nắng quá.

— Nhà tôi gần đây...

— Vây hả, tôi cũng ở phía dưới này.

Vừa nói người đàn ông vừa bước ra ngoài một chút, chỉ tay về phía Ngã Sáu mắt nhìn theo. Cái trán vừa phải, mái tóc đen bóng tự nhiên, cằm râu xanh, mặt vuông vắn đẹp trai, đôi mắt sâu, lông mày rậm, chiếc áo cánh trắng sạch sẽ gọn gàng. Người đàn ông quay lại, nhìn vào mặt Lực :

— Anh bận gì không ?

— Không, tôi muốn về ngủ.

— Ngủ, bây giờ mà ngủ, anh định vào ngủ trong rap sao ?

— Đâu có, trời nóng quá.

Người đàn ông im lặng, một lúc lâu Lực mới bước xuống đường, người đàn ông nói theo :

— Tôi muốn mời anh đi uống nước được không.

Lực ngừng lại, nhìn người đàn ông.

Với một khoảng cách không xa, người đàn ông nhìn Lực một cách chăm chú, người đàn ông nói tiếp :

— Ở ngoài trông anh càng giống thằng bạn tôi, bây giờ thì nó...

Người đàn ông lắc đầu về tội nghiệp rồi bước lại cầm lấy tay Lực :

— Đi uống nước với tôi chút rồi hãy về, tôi cũng thấy khát.

Lực bước đi theo, đầu óc rỗng không. Quán Tàu ngó ra Ngã Sáu, một cái tủ kính bên một quầy hàng, những con vịt quay, gà luộc treo lủng lẳng, phía trong một quầy lớn, một người đàn bà lớn tiếng. Một đứa nhỏ đi ra đứng nơi bàn :

— Uống gì thầy hai.

— Anh uống gì ?

Lực ngần ngừ :

— Cho tôi ly nước chanh.

Người đàn ông chậm chạp nhìn đứa nhỏ :

— Một cái cà-phê đá.

Đứa nhỏ đi khỏi, người đàn ông đưa mắt nhìn ngắm Lực, giọng nói đều đều :

— Hồi trước tôi ở với nó anh em, tôi có gia đình đường hoàng, vậy mà không chịu, tôi thích đến ở với nó trong một gian gác tồi tàn, ngày ngày nó đi làm, tôi đi học nhưng không đời nhau nửa bước, vắng nó một ngày tôi không thể chịu được, quần áo mặc chung, ngủ chung, đi chơi cũng đi chung không đứa nào chịu đi một mình, có điều tôi mê nó hơn nó mê tôi. Nói như vậy anh đủ thấy tôi với thằng bạn thân biết chừng nào.

Đứa nhỏ mang nước ra, người đàn ông uống một ngụm, tay tiếp tục khuấy chiếc muỗng trong chiếc ly, những viên đá chạm vào thành ly, tiếng động vui tai :

— Nhưng rồi nó phải nhập ngũ, tôi thì không, tôi cũng tính tình nguyện theo nó, nhưng rồi tôi không đi, nó khuyên tôi không nên đi, nó nói phải ở nhà làm người tiếp tế cho nó, nếu không thì nó đói, tôi thấy cũng phải, tôi ở lại, hồi nó trên quân trường mỗi thứ bảy tôi đều lên thăm nó, có lẽ tôi là người đầu tiên tới và ra về sau chót, sao những ngày đó tôi thấy tuần lễ dài thế... Nhưng rồi ra trường, hắt đi lung tung hết. Tôi lại thấy chừng như nó không còn thân với tôi nữa, nó có những thằng bạn mới, tôi đâu còn ở bên như hồi xưa mà giữ, tôi buồn hết sức. Nhưng mỗi lần nó đi phép trở về nó sống trọn với tôi, nó không đời tôi, nó nói

những chuyện của nó cho tôi nghe, nó nói hoài không hết, biết bao nhiêu chuyện, nào những vất vả, những vui mừng, những trận hút chết, nó nói nó xuýt chết, một viên đạn súng cối rơi xuống bên cạnh nó cách khoảng một thước không nổ, chiếc xe nó đi trước thoát, chiếc thứ hai bị mìn nổ chiếc xe nát, không một người sống sót, kìa mà kinh, nó nói có số... Thế rồi tôi được tin nó chết, người ta phải đánh trong hai ngày Vâng, hai ngày, phải mất hai ngày sau người ta mới mang được xác hân ra khỏi trận địa. Một binh sĩ dưới quyền hân theo quan tài trở về nói với tôi : « Địch nó bắn rất quá, quân mình không sao lên được tôi hiểu rằng hỏa lực của địch nhằm ngăn quân tiến của mình để cho bên trong chạy thoát, bởi thế thiếu úy nhất định không chịu ngừng, ông hô quân tiến lên, nhưng hỏa lực làm cho mọi người cứ ngóc lên rồi lại nằm xuống, thiếu úy đứng hân lên vừa vẫy tay vừa chạy, tôi ở ngay bên cũng tiến lên theo, khi đạn bắn thiếu úy ngã xuống, tôi nằm phía sau nhìn thấy rõ ống chân quần của ông đạn bắn nát bướm, nhưng cũng chính nhờ đợt tấn công ấy mà phá được phòng tuyến, lúc ấy ông chỉ mới bị thương, ông vẫn cố gắng tiến lên, nhưng quân tiếp viện không kịp, địch nó đông quá, vây chặt vào giữa trong đêm tối, chính vì đêm tối đó khiến cho thiếu úy chết máu ra nhiều quá, thế rồi sáng hôm sau thì cuộc đọan độ lại dữ hơn, mọi người còn phải lo giữ mạng sống, cho đến khi bọn nó bị đẩy lui hoàn toàn thì chúng tôi mới trở lại tìm ông được. Tội nghiệp, thiếu úy hiền khô, đánh giặc chỉ, bọn tôi chịu hết sức... » Thật tôi không ngờ nó lại là một thằng hăng như thế, tôi ngồi canh quan tài nó một đêm, tôi nhớ lại những ngày chung sống với nhau, tôi nhớ nó từ mắt nhìn, cử chỉ, từ giọng nói... nhưng tất cả đều đã qua, tôi không bao giờ còn thằng bạn đó nữa... Nó giống anh, nó giống anh không thể tưởng được. Nó chết được thăng cấp, được gán huy chương, tôi cũng hạnh diện vì nó, ai ngờ tôi có một thằng bạn lạ đời như thế, nhưng tôi, tôi thì tôi quá, tôi thấy tôi hèn nhất quá độ... anh, anh không phải đi lính sao ?

— Không, tôi không đủ sức khỏe.

— Vậy hả, tôi cũng vậy, thời này yếu đuối cũng có lợi, chết

gì được khi yếu đuối, phải không anh...

Lực vừa uống nước vừa lắng nghe, không còn một chút nước, đường đọng nơi đáy ly đặc sánh từ từ chạy xuống dưới miệng. Lực há lớn miệng háp lấy một cục nước đá nhai và bỏ chiếc ly xuống bàn. Người đàn ông bỏ bao thuốc ra lấy một điếu, bỏ bao sang phía Lực, người đàn ông mỗi lửa, hút một hơi, nhìn Lực qua cụm khói trắng :

— Anh có người bạn thân nào không.

— Cũng có nhưng không thân người nào như ông.

— Ồ, sao lại ông, tôi hơn anh được mấy tuổi, gọi tôi là anh đi cho thân mật, bọn mình với nhau mà, bây giờ anh làm gì ?

— Nuôi ngựa.

— À hà, nuôi ngựa, trời ơi, ai ngờ anh còn trẻ tuổi mà giàu dữ vậy, làm chủ ngựa thì kinh lắm. thằng bạn tôi cũng có một hồi nó mê trường đua, ôi trời đất ơi, tôi thì tôi không chịu được, nhưng tôi phải chiều nó, chủ nhật nào nó cũng có mặt ở trường đua, thế mà sao bọn tôi không biết anh, nó biết hết các chủ ngựa anh ơi, à chắc anh mới nuôi ngựa đây thôi phải không ?

Lực mỉm cười như một trả lời. Chủ ngựa, nghe cũng kinh thật, nếu mình nói mình chỉ là thằng quét chuồng ngựa thôi chắc hẳn sẽ thất vọng lắm.

— Hút thuốc đi anh.

Lực cầm lấy gói thuốc, mỗi lửa và hút, thuốc thơm, không khác gì của chú Vượng, như vậy chắc hẳn giàu.

— Thằng bạn tôi nó hay ghê, tôi chỉ có mình nó, không có một thằng bạn nào khác, và nó cũng vậy, đây là nói bạn thân thôi. Có một hồi nó bắt bồ với một con nhỏ, thật là kỳ, nó bỏ bê tôi làm tôi phát ghen, nó không chịu cho tôi đi chơi chung với nó và con bồ, nhưng cũng có những lần tôi theo bọn nó, xem bọn nó đi chơi với nhau ra sao, nhiều lần cuộc theo dõi thật không khác gì xi-nê, chừng như nó biết tôi theo nó, bởi vậy nó tìm cách đánh lạc tôi, khi về nó cười bảo tôi dở, tôi ức hết sức. Một lần tôi thấy nó dẫn bồ nó vào một khách sạn, trời ơi, tôi bức hết sức, tôi thấy nó tệ với tôi quá. Tôi loanh

quanh không biết làm cách nào để có thể vào trong đó, đứng mãi ở ngoài tôi chịu hết nổi, sau cùng tôi liều xông đại vào, người gác hỏi tôi vào làm gì, tôi nói gặp người quen, tôi đi vào trong, phòng nào tôi cũng gõ cửa, có người xuýt đánh tôi nữa, sau cùng kiếm được ra phòng hăn, những người ở trong đó bu quanh lại theo dõi tôi tưởng là một vụ bắt ghen gì đó, nó thấy tôi gọi. nó định không mở cửa phòng, nhưng sau cùng tôi làm dữ quá khiến hăn phải ra, vừa mở cửa nhìn thấy tôi hăn đã phang tôi một trận, nó dè lúc bất ngờ đánh tôi gục luôn, người ta xông đến định can nhưng tôi nói không, bọn tôi đùa, nhưng sự thật hăn đâu có đùa, hăn kéo tôi vào trong phòng và đánh tôi nữa, nó đánh sao mà tôi bất tỉnh luôn, đến khi tôi tỉnh lại thì tôi đã ở nhà rồi. Nó giận tôi lần đó hơi lâu, nó nói làm nó không làm ăn được gì hết, tôi nghĩ cũng hơi nhưng tôi hài lòng phần nào, ít nhất tôi cũng ngăn được... Sau cái vụ đó thì bọn nó hết đi với nhau, nó nói con nhỏ không chịu được tôi, bắt nó phải lựa chọn tôi hay nó, cuối lại nó chọn tôi, nó nói: bạn trai còn ở lâu đời được chứ bọn đàn bà không thủy chung, nó nói vậy khiến tôi hài lòng hết sức. Đó là một thằng chơi điệu, phải vậy không, anh cứ nhìn coi, bọn đàn bà thật là phản phúc, bần tiện, chính tôi này, trước kia đã từng bị phản phúc, con nhỏ thể non hẹn biển với tôi, lấy của tôi bao nhiêu là tiền bạc rồi cuối cùng lại bỏ tôi đi theo thằng khác, tôi nào phải thắng tôi gì, chắc nó theo thằng kia vì con cê của nó to hơn của tôi, tôi đã thể rồi mà, thể không bao giờ, cần ngủ một cái, rồi đập xuống giường. tôi trả thù đó, kể nhiều khi nghĩ cũng tội nghiệp, hay tại cái số của mình vậy.

Người đàn ông nói không ngừng, đầy vẻ say mê tưởng như anh ta đang sống lại những ngày nào. Vứt điếu thuốc xuống đất, uống một chút nước, người đàn ông lại nói tiếp, chừng như anh ta muốn nói hết những gì anh còn giữ trong người, anh ta phải nói ra nếu không thì, không sao chịu được.

— Nó cũng có một tật xấu thật là kỳ cục, hăn thấy ai có cái gì hay hay là tìm cách ăn cắp, không phải ăn cắp cho hăn đâu, hăn chỉ ăn cắp, có khi chẳng để làm gì, có khi cho người khác, một hồi

bọn tôi thường đến ngồi ở một cái quán nước, mỗi lần hỏ ra là hẩn lấy muổng, lấy tách, lấy hũ đường, lấy cả hộp tăm, mỗi lần lấy được cái gì về tới nhà là hẩn khoái ra mặt, coi như những chiến lợi phẩm lấy được của những kẻ xâm lăng bóc lột, vào trong Chợ-lớn ăn, anh biết những cái đĩa đồ xiu-mại chứ gì, làm cách nào không biết mà hẩn bê được những cái đĩa đó bỏ hết vào trong một cái ấm tích nước, không có đĩa làm sao mà tính tiền... Hẩn cũng ăn cắp sách nữa, sách trong hiệu, trong thư viện, trong tủ một người quen nào, không phải hẩn ăn cắp để mang ra hè phố bán đâu, hẩn ăn cắp về đọc và cất đi. Cái này thì hẩn không cho ai hết, sách của hẩn, hẩn không cho ai mượn cả, có ai hỏi hẩn về việc này hẩn thường nói: Lỗ Tấn đã viết ăn cắp sách không phải là ăn cắp. Cái lối lý luận ba bữa này nghe cũng không phải vô lý lắm. Nhưng về tiền bạc thì nó hết sức đường hoàng, có làm có ăn, vậy thôi... Nó chết đi để lại cho tôi một tủ sách, tôi không thích sách nhưng vì quý nó mà giữ, sách. anh có thấy những thứ này có bổ ích gì không? Láo hết, bịa hết, người ta chỉ cần sống theo nửa chữ trong sách thôi cũng thừa đẹp rồi, nhưng anh thấy đó, sách thì thiếu gì mà người ta sống thì... Tôi mất nó, tôi coi như mình mất hết, nhiều lúc tôi trông thấy một người nào giống nó là tôi tưởng như nó chưa chết, tưởng như cái người...

(Còn tiếp)

DƯƠNG NGHIÊM MẬU

ĐÃ PHÁT HÀNH :

KINH CẦU NGUYỆN

truyện DƯƠNG NGHIÊM MẬU

VĂN XÃ xuất bản

CHUYỆN VẬT VỀ giải văn chương nobel

TRẦN THIỆN-ĐẠO *thuật*

Nhân viên Hàn-lâm Thụy-điền tuyên bố trao tặng Giải Văn chương Nobel năm 1967 cho nhà văn lớn trong nền văn nghệ Guatemala hiện đại : Miguel Angel Asturias (1), chúng tôi xin cống hiến bạn đọc một số chuyện vật liên quan tới Giải này từ ngày được thành lập vào năm 1901 tới nay. Tuy chỉ là *chuyện vật*, nhưng biết đâu chúng chẳng giải thích được phần nào những nhận định bất phục của nhiều nhà phê bình văn nghệ chân chánh đối với Giải Văn-chương Nobel, và những lần viên Hàn-lâm Thụy-điền tặng Giải cho những nhà văn, nhà thơ không đáng mặt được Giải.

Ngay từ năm thành lập Giải thưởng

Ngay từ năm thành lập Giải thưởng, viên Hàn-lâm Thụy-điền đã làm chấn động dư luận bằng một thái độ thiếu tự tin và thiếu vô tư. Số là năm 1901, viên có ý trao tặng Giải đầu tiên của mình cho nhà văn lớn Pháp bấy giờ là Émile Zola (1840-1902), tác giả bộ *les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Dòng họ Rougon-Macquart, lịch sử tự nhiên và xã hội một gia đình thời Đế-chánh đệ nhị — gồm 20 nhan sách, 31 tập, 1871-1893) và nhiều bộ tiểu thuyết khác thuộc dòng tả thực (*naturalisme*) và cũng là tác giả bức thư *J'accuse* (Tôi tố cáo, 1898) gửi cho Tổng-thống Pháp, binh vực bị can trong vụ án Dreyfus.

(1) Xem : Trần Thiện Đạo, *M.A. Asturias, Giải Nobel 1967*, sẽ đăng trong Nguyệt-san VĂN, số 4, Bộ Mới, tháng XI năm 1967.

Viện tiết lộ trước ý định ấy. Nhưng bấy giờ, viện Hàn-lâm Pháp đã sẵn sàng những nhà văn chống lại trao lưu là thực do Emile Zola đề xướng và thực hành, phản kháng, lại bất đồng ý kiến với Emile Zola về vụ án Dreyfus, và cũng đã dồn lần liên tiếp từ chối không bầu tác giả bộ *Rougon-Macquart* làm nhân viên của viện; bấy giờ viện Hàn-lâm Pháp bên gian tiếp báo cho viện Hàn-lâm Thụy-điển biết rõ thái độ của mình đối với Emile Zola.

Thế là viện Hàn-lâm Thụy-điển bỏ ý định nguyên khởi, xoay đi trao tặng Giải cho một nhà thơ Pháp đang tay gì làm lớn là Sully Prudhomme (1839-1907). Sully Prudhomme bấy giờ có chức trong viện Hàn-lâm Pháp, tỏ ra biết ơn đối với viện, nên đã dành số tiền thưởng của Giải, gửi lại cho viện. Viện Hàn-lâm Pháp bên điển số tiền ấy làm tiền thưởng hàng năm cho Giải Thơ của Viện Hàn-lâm Pháp.

Sau Emile Zola, thì tới phiên Lev Tolxtoi

Năm sau, lại cũng tấn tuông ay diễn ra. Nhưng lần này, nhà văn hệt Giải là nhà văn Nga Lev Tolxtoi (1828-1910), tác giả bộ *Chiến-tranh và Hoà-bình* (1865-1869) và nhiều tiểu thuyết danh tiếng khác, và cũng là nhà văn đã bị viện Thanh vụ (Pháp gọi là : *Saint Synode*) năm 1901 bài xích và cảnh cáo vì tội... vô nhân và tà thuyết. Lại nữa, Lev Tolxtoi còn là nhà văn chống mọi hình thức bạo động mà đề xướng thuyết bất bạo động, và đồng thời, về mặt xã hội, chống lại quyền tư hữu (mặc dầu ông xuất thân là một phú hào, thuộc tầng lớp da tước).

Vì vậy, nghe thấy viện Hàn-lâm Thụy-điển sắp tuyên bố trao tặng giải cho một nhà văn *tiên bộ* (tương đối với thời ay và với chế độ Nga-hoàng) ngàn ấy, giới chánh quyền Nga bấy giờ bên lên tiếng phản đối đon trước, khiến viện... rút lui có trật tự một lần nữa.

Thế là Giải Văn-chương Nobel 1902 được trao tặng cho một nhà... viết sử : sử gia Đức Theodor Mommsen (1817-1903), chuyên ngành lịch sử... La-mã cổ-đại, tuy cũng có viết đôi ba tiểu luận về... ngữ học !

Phải đợi tới năm thứ ba, viện Hàn-lâm Thụy-điển mới thật sự trao tặng Giải cho một nhà văn đích thật, vì những lý do văn chương : năm 1903, kịch tác gia Na-uy Bjoernstjerne Bjoerson (1832-1910).

tin văn... văn

giải văn chương Nobel 1967

Năm ngoái, cũng trong mục này, (VĂN số 66, ra ngày 15/9/1966) chúng tôi đã tiên đoán là giải Nobel về Văn-chương năm 1966 sẽ về tay nhà văn Miguel Angel Asturias, lúc đó vừa mới nhậm chức trở lại làm đại sứ nước Guatemala ở Paris. Mặc dầu được vào chung kết nhưng Asturias đã phải nhường giải cho nhà văn Do-thái Agnon (xem VĂN số 72).

Năm nay, Hàn-lâm-viện Thụy-điển vừa tuyên bố trao giải Nobel Văn-chương 1967 cho M.A. Asturias. Giải được trao tặng một cách xứng đáng, đã làm hài lòng hầu hết những ai thường quan tâm tới sinh hoạt văn học quốc tế này.

Xin mời bạn đọc đón coi bài của bạn Trần Thiện-Đạo giới thiệu nhà văn được tặng giải, đăng trong Nguyệt-san VĂN, số I, bộ Mới, phát hành trung tuần tháng XI/1967.

Trước đây, tòa soạn VĂN cũng đã chuẩn bị một số đặc biệt Đọc Văn Asturias. Tiếc vì cuốn sách của ông lại không thể đem dịch mà giới thiệu với độc giả Việt-Nam, trong hoàn cảnh hiện tại. Bởi lẽ, ở cương vị một nhà văn có lòng ái quốc nhiệt thành, Asturias công kích Mỹ có hơi hăng hái. Dịch và phổ biến tác phẩm của ông, dù có rào đón kỹ lưỡng tới đâu, cũng không thể tránh khỏi hiểu lầm (tai hại!). Chúng tôi hi vọng với tác phẩm mới nhất của ông vừa được dịch sang Pháp-ngữ, *Le Miroir de Lida Sal*, chúng tôi sẽ có thể cống hiến cho bạn đọc của VĂN một vài đoạn thiên tiêu biểu của nhà văn lớn này...

về nữ văn sĩ Carson McCullers

Có nhiều bạn gửi thư về yêu cầu được đọc văn Carson McCullers. Xin thưa là chúng tôi đang sửa soạn một số đặc biệt về nhà văn tên tuổi (Hoa-kỳ) này, và dự trù sẽ cho ấn hành khoảng sau Tết Nguyên-đán.

Marcel Aymé không còn nữa...

Sau André Maurois, nước Pháp lại vừa chịu thêm một cái tang lớn: nhà văn Marcel Aymé, tiểu thuyết gia kiêm kịch tác gia danh tiếng vừa từ trần ngày thứ bảy vừa qua (14/10), hưởng thọ 65 tuổi.

Vì Thư-Trung tôi chỉ đọc có mỗi một cuốn của nhà văn này (*La Jument Verte*) nên không dám viết chi nhiều. Xin bạn đọc

đón coi trong số tới, chắc thế nào cũng có bài viết về nhà văn Marcel Aymé.

nhà văn Lê Tất Điều lập gia đình

Nhà Văn Lê Tất Điều, tác giả *Đêm dài một đời*, vừa làm lễ thành hôn cùng cô Lê-thị Hiền-Lành. Hôn lễ đã được cử hành tại Sài-gòn, ngày 18 tháng 10 năm 1967.

Cầu chúc Lê Tất Điều sớm có thêm nhiều tác phẩm, những tác phẩm tinh tủy và náo tủy, để sổ hộ tịch trong làng thêm phần nhộn nhịp...

Ồi ông Truyền-hình Giáo-dục ôi !

Xem buổi Đố Vui Đề Học, chương trình Đặc-biệt, đầu tháng Tám (hay tháng Chín ?), Thư-Trung tôi không khỏi lấy làm buồn khi thấy các thí sinh, vì không chịu đọc VĂN, nên đã không trả lời được mấy câu hỏi khá thông thường.

Thật thế, nếu các bạn dự thi hôm đó, đã đọc qua VĂN số 41 thì đã biết ngay tác phẩm của Hemingway được hỏi tới là cuốn *Tuyết trên đỉnh núi Kilimandjaro*. Và nếu các bạn đã đọc qua VĂN số 17, thì các bạn đã có thể trả lời vanh vách, rằng nhà văn được tặng giải (và đã từ khước giải) Nobel Văn-chương năm 1964 không ai khác hơn là Jean-Paul Sartre. Cần gì phải lóng nghe ông điều khiển chương trình nhắc tới nhắc lui, gà trái gà phải, mà vẫn... ngắc ngư !

Sau chương trình đó, Tòa-soạn VĂN đã quyết định trao tặng báo VĂN cho những thí sinh trúng cách những cuộc đố vui về văn chương (cá nhân), hoặc tổng quát (thi toàn đội). Thư-Trung tôi được giao phó biên thư liên lạc với quý ông bên Sở Học-liệu. Khổ cái Thư-Trung tôi vốn lười, đã cả tháng qua rồi mà vẫn không làm xong nổi cái việc cón con đó. Thôi thì, tiện đây, xin ời lên một tiếng: Ồi, mấy ông bạn bên Học-liệu ời ! xin quý bạn liên lạc gấp với tòa soạn VĂN mà kiếm thêm vài phần thưởng « còm » cho mấy em thí sinh được thêm phần... vui đề học.

Bây giờ, tôi ời rồi đấy nhé. Ông Đồng, ông Biên, ông Mô, ông Tê, v.v... hể mà không đến là các ông chề đấy nhé. Không phải tại chúng tôi không hoan nghênh... hết mình, cái chương trình rất vui và rất bổ ích của quý ông đâu.

THU-TRUNG



Tòa soạn VĂN vừa nhận được những tác phẩm mới do tác giả hoặc nhà xuất bản gửi tặng. Xin chân thành cảm ơn người tặng sách và trân trọng giới thiệu cùng bạn đọc :

★ QUỐC SƯ VẠN HẠNH, Lê Văn Siêu, Lá Bối xuất bản. Sách dày 290 trang, giá 130 đồng.

Truyện kịch lịch sử 4 màn. Tác phẩm mới nhất của Lê Văn Siêu — một trong những tay kiện tướng của Đoàn Chấn-hung Sân-khấu ở Hà-nội hồi 1946, một tác giả quen thuộc với độc giả của VĂN — là một tác phẩm nên đọc.

● NHỮNG CÁI CHẾT VÔ DANH, Nguyên Vũ, Chọn Lọc xuất bản. Sách dày 154 trang, giá 50 đồng.

Tác phẩm mới nhất của nhà văn quân nhân Nguyên-Vũ là một tập truyện gồm 12 truyện chiến trường. Bìa in offset nhiều màu của họa sĩ Hiến Đế. Một tác phẩm sống động, nên đọc.

★ VÀI NÉT CHÍNH LUÂN LÝ PHẬT GIÁO, Thanh-Từ, Hoa Đàm xuất bản. Sách dày 114 trang, giá 40 đồng.

Sách giáo lý dành cho Phật-tử tại gia và xuất gia.

● THÂM Ý QUA HÌNH TƯỢNG PHẬT BỒ-TÁT, Thanh-Từ, Hoa Đàm xuất bản. Sách dày 80 trang, bản đặc biệt, không ghi giá.

Sách trình bày tiểu sử, tiền thân, hạnh nguyện, biểu tượng và thâm ý của tám tượng Phật, Bồ-Tát được hàng Phật-tử kính thờ nhiều nhất.

★ VÀO NƠI GIÓ CÁT, Nguyễn Thị Hoàng, Hoàng Đông-Phương xuất bản. Sách dày 280 trang, bản đặc biệt không ghi giá.

Cuốn sách đầu của một nhà xuất bản mới lập : nhà Hoàng Đông-Phương, là tác phẩm thứ tư của Nguyễn-thị Hoàng, nhà văn nữ có sách bán chạy nhất hiện nay.

● THÁNH CA, Nguyễn Tôn Nhan, Bộ-lạc Mới xuất bản. Sách dày 24 trang, không ghi giá bán.

Thi phẩm đầu tay của Nguyễn Tôn Nhan gồm mười lăm bài thơ.

★ GIAO ĐIỂM, nội san dày 8 trang khổ lớn, không ghi giá bán.

Nội san của Hội giáo sư Toán Việt-Nam. Diễn đàn chung của các giáo sư dạy môn toán học và là gạch nối giữa môn toán và các môn học khác.



★ bạn Lê Công Tâm, Cần-thơ.

Chân thành cảm ơn mỹ ý của

bạn. (TPG)

● bạn Chinh Thảo Yên, Quảng-ngãi.

Nếu con tem dùng để phát hoàn bản thảo thì xin bạn cho biết địa chỉ.

★ quý bạn Chu Mạnh Hùng, Sài-gòn; Thái, Phú-nhuận; Lê Nguyên Đại, Chợ-lớn; Lê Huy Mừng, Khánh-hội.

Căn cứ theo bài của Mỗ Làng Văn thì quý bạn « tổ » đúng đấy. Nhưng tiếc là quý bạn không nêu rõ các xuất xứ chính xác nên chúng tôi không thể coi là « trúng cách » và gửi quà tặng quý bạn được. Nếu quý bạn bổ túc được phần xuất xứ cần thiết thì chúng tôi sẽ thực hiện ngay lời đã hứa. (Th. Tr.)

● bạn Lê Thanh Xuân, Phú-nhuận.

Muốn trả lời bạn bằng một thư riêng, nhưng tiếc là không có địa chỉ.

★ ông Tô Hưng Ba, Qui-nhơn.

Bài nào hay thì chọn, bài nào dở thì bỏ, không kể số bài nhận được nhiều hay ít, một loạt hay nhiều loạt. Cuốn sách ông cần xuất bản ngoài Huế, ông thử kiếm ngoài Huế thì dễ hơn.

● ông Trần Phước Kỳ, Thốt-nốt.

Chân thành cảm tạ mỹ ý của ông. Tiếc là Chậm không hợp với VĂN. Mong ông cho khác vậy.

★ ông Nam-Hồ, Nha-trang.

Chúng tôi sẽ cố gắng kiểm chứng lại và trả lời ông sau.

● bạn Thụy, Long-khánh.

1) Tôn trọng phép lịch sự thông thường, chúng tôi không thể đến hỏi tác giả nọ xem bà bao nhiêu tuổi nên chúng tôi đã rất tiếc không thể trả lời cho bạn rõ. Chắc bạn cũng chẳng muốn chúng tôi mang tiếng là người kém lịch sự chứ?

2) Câu trả lời thứ ba, ấn công sơ ý đã bỏ sót. Câu dò như vậy: « Câu hỏi của bạn rất khó trả lời vì dễ gây ngộ nhận. »

NHẮN TIN RIÊNG :

★ Người bạn thân của Vũ Đan Châu.

Xin mời bạn ghé tòa soạn. Chúng tôi đã có cái bạn muốn tìm.

● Một độc giả ở Sài-gòn đã cho mượn tập san Văn Nghệ số Xuân Đinh-Mùi.

Xin mời ông ghé tòa soạn, chúng tôi cần được gặp ông.

CẦN MUA SÁCH BÁO CŨ :

Tòa-soạn Văn cần mua lại :

— tập san Tiếng Nói, số 7.

Bạn đọc nào dư dùng, xin nhường lại, theo giá quý bạn định, chúng tôi rất đổi cảm ơn.

NHẮN TIN CHUNG :

Rất mong quý bạn đã yêu cầu tòa soạn giữ lại những bản thảo không được chọn đăng, vui lòng ghé báo

quán lấy lại (trên Hộp thư ghi gl), hoặc gửi đủ số tem thư để tòa soạn phát hoàn.

BỔ TÚC CẦN THIẾT :

Trong bản Mục-lục các sách báo do VĂN đã xuất bản, đăng trong VĂN số 91, vì sơ ý, chúng tôi đã bỏ sót không ghi chú hai cuốn, sách phổ thông sau đây đã hết :

6/66 CHÂN DUNG NHẤT-LINH,
Hồi-ký của Bảy tác-giả hết

7/66 CHÂN DUNG NÀNG THƠ,
truyện Robert Nathan hết

Mong quý bạn hỗ trợ giúp và xin miễn hỏi mua hai cuốn sách đã hết kể trên. Chân thành cảm tạ.

● THƠ VĂN ĐÃ CHỌN :

Ban Tuyển-đọc Tác-phẩm VĂN
đã chọn những tác phẩm sau đây
và giao cho tòa soạn lựa đăng dần :
Mường Mán, *Nói với em gái*. Đỗ-
Nguyên Lê-Xá, *Tôi nghe*. Mây Viễn
Xứ, *Hồn già*.

Trong khi chờ đợi VĂN đăng tải, yêu cầu quý bạn đừng gửi những tác phẩm kể trên cho các báo khác. Trân trọng cảm ơn.



• **Văn :**

Quý bạn : Nguyễn Duyên. Á

**Phường. Hà Thúc Sinh. Trần Hoài
Thư (fh). TKT (fh). Nhan Như. Vũ
Phong Vân.**

* Thor

Quý bạn : Vũ Phan Trần. Giang
Từ. Tri Đang. Nguyễn Công Tâm.
Đoàn Huy Giao. Văn-Lệ Nha-trang.
Kim Nguyên Hạ (fh). Hoàng Linh
Thuận (fh). Ngọc Trai. Như Như
Hà. Nguyễn Phương. Du Thượng.
Phan Ngọc Trâm. Vũ Nguyên Giao.
Hà Du Tử. Võ Phi Hùng. Nguyễn
Công Chánh. Trần-thy Hoang-dã.
Lê Đăng Pha. Ngọc Thanh Tuyền.
Thành Phái. Hoài-Sơn ần-sĩ. Phan
Ngọc Trâm. Lê Lệ. Anh Ca. Sa
Linh. Phương Linh. Hoài Thương
Hảo. Vũ Minh Dzang. Tô Hưng Bha.
Yên Uyên Nguyen (fh). Duy Chương.
Đặng Chu Chiến-Chinh. Trần Bãi
Biển. Trần Biên Thùy. Vũ Chinh.
Tương Huy (gl). Nam Hồ. Tô
Nhược Châu. Trương Thanh Thùy.
Mồ-nhân Lê Thụy Ha. Trần Tường
Trình. Nguyễn Thụy Nguyên. Hà
Huy Thanh. Văn Đông. Lê Minh.
Hoàng Nhật Quang. Ngô Nguyên
Nghiem. Uyên Nguyên. Lê Thanh
Xuân. Tôn-nữ Đạm-Thúy. Từ Hoài
Tấn (gl). Trần Hoài Tư (2). Hồ
Minh Dũng (2/gl).

— Ban tuyên đọc tác phẩm của VĂN đã đọc những tác phẩm của quý bạn và rất tiếc không thể chọn đăng. Xin chân thành cảm ơn và mong quý bạn vui lòng gửi cho VĂN những tác phẩm khác.

SÁCH MỚI TRONG TUẦN

NGUYỄN HIỂN LÊ

NGHỆ THUẬT NÓI TRƯỚC CÔNG CHÚNG 150\$

THĂNG TIẾN TRÊN ĐƯỜNG ĐỜI 100\$

TỔ CHỨC CÔNG VIỆC LÀM ĂN 120\$

LƯU NGHI

GIÓ TRÊN ĐỒI 80\$

THÀNH PHƯƠNG

LÊ THỦY 120\$

TÂM TÌNH TUỔI TRẺ 120\$

MINH ĐỨC HOÀI TRINH

BỨC THÀNH BIÊN GIỚI 100\$

E. HEMINGWAY

VĨNH BIỆT CHIẾN TRƯỜNG 150\$

VŨ VĂN LÊ

THƯ TỪ GIAO THIỆP HÀNG NGÀY 150\$

NGUYỄN VŨ

NIỀM VUI MẶT TRỜI MỘC 80\$

VĂN LANG

TRAU ĐỒI Ý CHÍ 120\$

NGUYỄN HUYỀN ANH

VIỆT NAM DANH NHÂN TỰ ĐIỂN 350\$

PHẠM CAO TÙNG

TÔI CÓ THỂ NÓI THĂNG VỚI ANH 100\$

KRISHNAMURTI

CÁCH MẠNG CON NGƯỜI 120\$

TẾ XUYỀN

XÃ GIAO MỚI VÀ CÁC NGHI LỄ 120\$

GUƠNG NGHỊ LỰC 120\$

NGHỆ THUẬT LÀM ĐẸP CUỘC ĐỜI 120\$

SỐNG LẠC QUAN 120\$

Những sách trên đều có bán tại :

Nhà sách KHAI-TRÍ, 62 Đại-lộ Lê-Lợi, Sài-gòn

VĂN

NGHIÊN-CỨU VÀ PHÊ-BÌNH VĂN-HỌC

TẬP IV

TƯỜNG NIỆM NGUYỄN DU (năm thứ 147)

ĐÔNG-HỒ, một điểm Phật-linh trong truyện Kiều. TRƯƠNG VĂN CHỈNH và NGUYỄN HIẾN LÊ, lấy ngữ pháp để giải thích truyện Kiều. NGUYỄN XUÂN CHỬ, tác lòng cổ quốc tha hương. VŨ HOÀNG CHƯƠNG, tâm hồn thi sĩ của Nguyễn Du. NGUYỄN VĂN XUÂN, triết lý trong truyện Kiều. QUÁCH TẤN, thơ chữ Hán của Nguyễn Du. HUỖNH PHAN ANH, Đoạn-trường Tân-thanh trên đường tìm kiếm người đọc. NGUYỄN QUỐC TRỤ, Nguyễn Du giữa chúng ta. VÕ HỒNG, đọc Thở Dài của Túy Hồng . . .

*Ai muốn tìm một ý thức hệ để giải quyết
chiến tranh Việt-Nam, nên tìm đọc :*

**HIỆP ĐỊNH GENÈVE VÀ
CUỘC TRANH CHẤP TẠI VIỆT-NAM
của TRƯƠNG HOÀI TÂM**

Hữu-Nghị xuất-bản. Giá 160 đồng.