

*Nghệ thuật*  
**HỘI HOA**

JACQUES CHARPIER & PIERRE SÉGHERS  
LÊ THANH LỘC dịch



NHÀ XUẤT BẢN TRÉ  
1996



*Nghệ thuật*  
**HỘI HOA**  
JACQUES CHARPIER & PIERRE SÉGHERS  
LÊ THANH LỘC dịch

NHÀ XUẤT BẢN TRÉ  
**1996**



## LỜI NÓI ĐẦU

**T**uyển tập này, tập hợp một số bài chọn lọc có tính lý thuyết liên quan tới hội họa. Đây không phải là phê bình hay lịch sử hội họa. Chúng ta sẽ không gặp những nhận xét đặc biệt về một họa sĩ, một phong cách, một thời kỳ hay một trường phái nào đó. Đây là cái cốt yếu, là hình thể, là sự tiến hóa nội tại và trong chừng mực nào đó, là những kỹ thuật của nghệ thuật hội họa mà chúng tôi muốn tuyển chọn để giới thiệu.

Mỗi khi có thể được, chúng tôi để cho họa sĩ tự phát biểu. André Gide nói: "Những ý tưởng của họa sĩ, chúng tôi tìm tới chúng ta". Sự hạn chế đó đối lập với ý kiến của người tự cho là có thể đánh giá một tác phẩm chỉ dựa vào các giáo điều, các suy tưởng hay các phương pháp mà nhờ chúng một tác phẩm được xây dựng nên. Nhưng thật sự có ai định làm như vậy không? Có bao giờ người ta dựa vào quyển "Nghệ Thuật Thi Ca yếu lược" (của Ronsard) để biết Ronsard có đáng ngưỡng mộ, hay dựa vào một bức thư của Poussin gởi cho Ô. De Chantelou để đánh giá đúng họa sĩ này không? Họa sĩ nói về nghệ thuật của mình là một chuyện. Bức tranh của họa sĩ vẽ ra là một chuyện khác. Nhưng có phải vì thế mà chúng ta có quyền coi thường lý thuyết không?

Từ hơn nửa thế kỷ nay, người ta có khuynh hướng gán cho sự sáng tạo nghệ thuật một sự bí ẩn rút gọn vào thiên tài, vào sự cảm hứng hay vào hoạt động tự động của tâm linh. Đúng là có sự bí ẩn, nhưng không phải tất cả là bí

ân khi một nghệ sĩ tự bày tỏ, dù nghệ sĩ đó là thiên tài rất mực. Anh ta có những ý nghĩ về nghệ thuật của mình, về niềm tin của mình, về những thiên kiến, về huyền thoại cá nhân và truyền thuyết của thời đại mình, về lý luận và về nghề nghiệp của mình (...). Cũng như mỗi tôn giáo có một giáo lý và một hệ thống nghi lễ, giáo lý của nghệ sĩ là ý tưởng của họ, nghi lễ là nghề nghiệp của họ. Họ cũng có những tà thuyết, thường đưa họ đi rất xa, và những cái khác nữa, sau đó, đi tới chỗ lập ra những giáo lý mới và những nghi lễ mới để thờ phụng vị thần mới...

Trong giới hạn có thể được, chúng tôi đã để cho họa sĩ phát biểu như thế đó. Như vậy không có nghĩa là ta sẽ gặp hết thấy những họa sĩ vĩ đại. Nhưng đó không phải là lỗi của chúng tôi.

Họa sĩ là người đã quyết định thể hiện bằng phương tiện tạo hình. Thường khi anh ta chỉ đạt tới trình độ một người thợ vẽ. Và anh viết còn ít hơn, hay viết không hiệu quả, hoặc giả không nghĩ tới chuyện viết lách. Cũng có thể anh viết mà không nói gì về hội họa. Về chuyện này, chúng ta phải nói rằng một họa sĩ được chúng ta nhớ tới không phải vì anh đã viết mà chính vì anh đã phát biểu điều gì đó liên quan tới nghệ thuật của mình. Trong số thư từ thường là phong phú như thư từ của Michel-Ange, Rubens, Dürer, Poussin, Courbet, Degas v.v..., ở đây không nhắc tới cái nào hay nhắc tới rất ít. Là vì các họa sĩ vĩ đại đó không nói tới hội họa trong thư, mà chỉ nói tới một vài tác phẩm của họ, thường là theo một quan điểm ngoại quan, và đôi khi chỉ đề cập một vấn đề hoàn toàn khác. Vì vậy mà một số họa sĩ không có mặt trong tuyển tập này.

Nhưng đôi khi ta lại gặp những tên tuổi khác ở chỗ của những người mà ta hy vọng gặp. Đó là những họa sĩ ít tên tuổi hơn, được hưởng cái danh dự trong tuyển tập này mà các viện bảo tàng thường ít dành cho họ. Là vì những người đó có điều gì để nói về một nghệ thuật mà họ không tỏ ra xuất sắc lắm, những điều đáng nghe mà những người vĩ đại hơn họ đáng lẽ đã có thể

nói. Đối với họ, ta không nên có thái độ ngập ngừng như thái độ của Gide và cũng đừng làm bộ chờ đợi là tác phẩm của họ sẽ xác nhận những điều họ nói. Và chẳng, đôi khi điều đó cũng có thể có. Không phải họ định lập ra một lý thuyết thiên tài, nhưng là một lý thuyết khiêm tốn, tuy khó khăn, về hình thể và màu sắc, như tinh thần của thời đại họ bận tâm tìm kiếm.

Và, trong số người có mặt trong tuyến tập này, không chỉ có các họa sĩ. Còn có nhà phê bình nghệ thuật, triết gia, văn nhân.

Những nhà phê bình không phải luôn luôn chỉ nói về thời sự hội họa trực tiếp. Đôi khi họ vươn tới những vấn đề khái quát hơn và cũng đáng cho ta nhắc lại một số.

Còn những triết gia thường "sử dụng" hội họa để làm tư tưởng riêng của họ thêm phong phú bằng những thí dụ, lý luận hay hình ảnh. Như vậy có phải mỗi lần như vậy họ lại dùng hội họa làm chủ đề sâu kín cho lý luận của họ không? Tâm lý học khoa học cũng quan tâm tới những vấn đề như vậy. Chúng tôi không muốn đi sâu vào những khu vực mà chỉ có tinh thần thực tế đang chú ý, dù là chỉ nghiên cứu những ảo tưởng làm động cơ thúc đẩy chúng ta. Vì vậy, trong những trang sau đây, ta sẽ chỉ gặp những trang "triết lý" thoát ra từ một nhận xét về thẩm mỹ hội họa thuần túy. Chúng tôi xin nói thêm rằng những công trình quang học, vốn chỉ đề cập tới chủ đề của chúng ta một cách lạnh lùng, cũng không có mặt trong quyển sách này.

Còn lại các nhà văn. Phải đợi tới thế kỷ 18, văn học mới thật sự xâm chiếm nghệ thuật tạo hình. Các nhà thơ và văn xuôi có vẻ khinh thường lãnh vực này. Là vì thời đại đó muốn rằng chỉ có chữ nghĩa độc quyền mô tả. Trong hoàn cảnh đó, nhà thơ đối lập với họa sĩ. Minh họa chủ đề của mình bằng chữ nghĩa, nhà thơ không cần nhìn đâu hết. Và lại, hội họa đề cập một vấn đề khác với thi ca. Nó là một nghệ thuật thiêng liêng; còn nghệ thuật của nhà thơ là nghệ thuật phàm tục, thường khi nhuộm màu dị giáo.

Trong Thời Phục hưng và thế kỷ 17, họa sĩ và nhà văn đã xích lại gần nhau, nhưng vẫn còn xa nhau lắm. Ở chỗ này, chỗ kia, người ta đặt thành văn điệu một bài "Nghệ thuật hội họa" hay "Phùng du về Hội họa" nhưng người ta phát biểu với tư cách họa sĩ hoặc nhà thơ, rất thường khi chẳng phải nhà thơ cũng không phải họa sĩ. Thật vậy, hội họa, nếu nó không còn cái chức năng như xưa nữa hay tự nhận chức năng đó một cách tự do hơn, vẫn là một nghệ thuật riêng biệt - như tất cả các nghệ thuật khác. Ở thời kỳ mà các thể loại trong cùng một bộ môn khác biệt nhau một cách mạnh mẽ như vậy, cái hồ ngăn cách các bộ môn khác nhau chỉ có thể càng ngày càng rộng. Dù là một người có thể cùng lúc coi trọng Botticelli và Ronsard, Georges de la Tour và Racine, nhưng không người nào muốn ảnh hưởng tới người kia. Đó là thời kỳ có sự tôn trọng lẫn nhau giữa các đặc quyền nghệ thuật. Các họa sĩ chỉ tiếp thu ý kiến của thầy mình còn Racine thì tiếp thu ý kiến của Đức cha Bouhours.<sup>11</sup>

Như vậy, chẳng nên lấy làm lạ là phải chờ tới Diderot mới tìm được một bài văn đáng chú ý nói về hội họa. Là vì, trong thế kỷ 18, nghệ sĩ bắt đầu thoát ra khỏi những quy tắc ràng buộc họ cho tới lúc đó. Họa sĩ nói về thi gia và thi gia nói về họa sĩ. Họ không còn xa lạ với nhau nữa mà đã ngưỡng mộ lẫn nhau. Một năng thơ chung chưa có tên đã xuất hiện. Ở đây ta sẽ thấy dấu chân của năng.

Chúng tôi đã phát hạn chế sự chọn lựa ở nền hội họa Tây phương, mặc dù rất tiếc đã không đưa vào đây những bản văn liên hệ tới nghệ thuật Đông phương, chẳng hạn như bài "Dạy vẽ một vườn hoa lớn bằng hạt cải" bao hàm tình hoa và kỹ thuật ngàn năm của nền hội họa Trung Hoa.

Chúng tôi dựa theo tiêu chuẩn nào để giữ bản văn này hay bỏ bản văn khác? Không có tiêu chuẩn chặt chẽ nào cả vì lẽ không

---

<sup>11</sup> Nhà ngữ pháp và phê bình văn học

có tiêu chuẩn như vậy trong vấn đề tuyển chọn. Không phải vì thế mà chúng tôi nhượng bộ cho tình cảm cá nhân.

Về thời cổ Hy - La, chúng tôi đã đặc biệt nghiên cứu văn tập của Adolphe Reinach và giữ lại nhiều đoạn tiêu biểu nhất cho sự quan tâm về hội họa của các tác giả cổ đại.

Trong giới hạn mà chúng tôi có thể vượt tới những nền văn hóa xa xôi như vậy (vì khuôn khổ hạn chế của cuốn sách và vì giới hạn hiểu biết của chúng tôi không cho phép), chúng tôi đặt tin tưởng nơi các tác giả chuyên môn, những tác giả này, hơn hẳn chúng tôi, có thể có ý kiến rõ ràng và thông thạo về quan niệm hội họa đặc thu trong những nền văn hóa đó.

Về thời thượng cổ, ba trong những bản văn hiếm hoi còn truyền lại có mặt ở đây. Bản văn của tu sĩ Denys, báo trùm cá nền hội họa Byzance; bản văn của tu sĩ Théophile, liên hệ tới thời kỳ Thượng Trung Cổ ở phương Tây; và bản văn của Cennino Cennini, là một phần của nền giáo dục hội họa của chúng ta thừa hưởng được từ Giotto (họa sĩ xứ Florence (1266 - 1336).

Về thời Phục hưng, chúng tôi chọn lựa nhiều hơn một chút trong số các bản văn. Đó là của L.-B. Alberti, Léonard de Vinci và Francisco de Hollanda; những bản văn này là cái nền tạo nên chương dành cho thời kỳ này. Bài đầu chuyên chú vào những nhận định về chủ nghĩa nhân bản rộng lớn nhất và sâu sắc nhất; phần hai đưa ra những lời dạy hết sức đa dạng và chính xác; cuối cùng, phần ba cho ta biết những ý kiến của Michel-Ange, những ý kiến mà ông không phát biểu trong thư từ hay thơ của ông.

Từ thế kỷ 17, các bản văn đã bắt đầu có nhiều. Đó là kỷ nguyên của những thuyết giảng kinh viện. Đã phải đọc rất nhiều để chỉ giữ lại những bài của Rubens, của Félibien, của De Piles và của Poussin. Là vì những bài đó tiêu biểu cho những ý tưởng chính của thời đại họ.



Ở thế kỷ 18, chúng tôi cũng dùng một phương pháp như vậy, lần này chúng tôi chọn Reynolds, Diderot, David, vì chúng ta thấy rằng ở thế kỷ quá nghèo nàn về nghệ thuật này, chỉ có họ là tài sản duy nhất.

Ở thế kỷ 19, sự lựa chọn đã trở nên hết sức khó khăn. Người ta đã công bố tới cả những tư tưởng của rất nhiều họa sĩ tài năng, dù đó là bài văn do chính họ viết hay ý kiến của họ do người khác thuật lại.

Cuối cùng, ở thế kỷ 20, chúng ta phải tiếp xúc với rất đông tác gia, mỗi người truyền bá những ý kiến thường là cực đoan và có tính chống đối, và ít khi tránh khỏi tranh luận. Ta biết rằng cần phải dùng lại để dành gia dùng một bức tranh. Đối với một bài văn cũng đúng như vậy. Nhưng ở đây chúng ta tuyệt nhiên không thể lùi lại. Tất cả những cái đó còn quá gần gũi với chúng ta. Chúng tôi đã phải tự quên mình để lựa chọn và chỉ nghĩ tới sự quan trọng mà đại chúng chịu chấp nhận cho những tác phẩm và các lý thuyết đương thời, một đại chúng rất khác nhau về ý kiến. Với danh nghĩa đó, chúng tôi không nghĩ đã đưa vào đây những ý nghĩ lỗi thời hay không còn được giới trí thức hạn hẹp của các trào lưu hội họa ngày nay chú trọng nữa. Thật ra, chúng tôi không nghĩ rằng nền hội họa trong những năm gần đây (1957) là đối tượng của một lý thuyết đủ minh bạch và giá trị, để có một vị trí trong quyển sách này.

Chúng tôi đã sắp xếp các bản văn đó theo phương pháp nào? Có lẽ phương pháp đơn giản nhất và có lợi nhất là theo niên đại vì nó cho ta thấy một cảnh quan lịch sử. Ta cũng thấy tiếp theo các bản văn là một loạt trích dẫn, khi thì rất ngắn, khi thì có nhiều chi tiết hơn. Những trích dẫn này được chọn lựa nhằm mục đích làm sáng tỏ những điểm chi tiết, nhưng cũng có khi chúng diễn đạt những ý tưởng rất khái quát của những tác gia ít được biết tới hoặc rất nổi danh. Trong trường hợp sau này, nếu các tác gia đó không có mặt trong các bản văn, có nghĩa là họ

nói về hội họa quá ít, chứ không phải là vì ý kiến của họ bị bác bỏ. Như vậy, không có một phân đoàn riêng tư nào về giá trị chen vào cách sắp xếp này, và thường là chúng tôi rất tiếc đã không thể đưa vào đây những phát biểu của các họa sĩ lớn.

Một lần nữa, chúng tôi xin nhắc lại, những người đồ hoặc các nhà lý thuyết của họ không phải lúc nào cũng nghĩ rằng một tuyển tập như tuyển tập này một ngày nào đó sẽ đòi hỏi sự đóng góp của họ. Đôi khi họ quá ngắn gọn hoặc quá dài dòng, hoặc giả không nói gì cả. Thí dụ, người ta sẽ rất ngạc nhiên là trường phái Ấn tượng quí tự những tên tuổi uy tín như Monet, Pissaro, Renoir... mà không chiếm được nhiều trang ở đây và đôi khi chúng tôi chỉ thuật lại ý kiến của người khác.. Có thể người ta cũng sẽ ngạc nhiên là những tác phẩm đồ sộ như của Elie Faure, Henri Focillon hay Bernard Berenson, chỉ có ít trang được ghi lại ở đây.

Nhưng đó chính là vì người ta có khuynh hướng rút gọn một tác phẩm đồ sộ để dễ dàng trích dẫn những tư tưởng cơ bản của tác giả. Khi tác phẩm tương đối ngắn, người ta chỉ bỏ bớt chi tiết hay phân khai triển phụ thuộc. Khi nó rất ngắn, người ta cố gắng cho nó có mặt trọn vẹn với hy vọng - chứ không phải sợ - là những người khác, nhờ sự cố gắng tìm tòi, có thể sẽ phát hiện những điều tác giả viết ra mà chúng tôi bỏ sót.

Tuy nhiên, chúng tôi mạn phép nhấn mạnh rằng đây là một tuyển tập chứ không phải là một tập hợp đầy đủ. Hơn nữa, điều đó cũng không ngăn cản chúng tôi dựa vào những nghiên cứu bác học. Một số sách rất lớn đã được đọc, nhưng đôi khi không mấy ích lợi. Số sách đó đã dạy cho chúng tôi rất nhiều, nhưng không có gì liên quan tới công việc của chúng ta. Dù sao, chúng tôi đã phải đọc, nhưng cũng tuyển chọn: vì chúng tôi chỉ công bố một phần những gì đã đọc qua.

Như thế, chúng tôi tin rằng chúng tôi sẽ là công cụ cho sự

hiếu kỳ chính đáng, và rằng nhiều độc giả sẽ nhờ công trình này mà tìm được những trang sách bị lãng quên, và nhờ chúng, cùng có lòng yêu hội họa.

Quả thật có những bản văn chúng tôi kể ra ở đây là một phần của những tác phẩm từ lâu đã biến mất khỏi các thư viện của chúng ta. Đường như bộ môn phê bình và lịch sử nghệ thuật cũng coi thường việc đó và người ta rất ít gặp những tác phẩm khác viện dẫn tới chúng. Khi chúng tôi thấy một số trang đó đáng chú ý, chúng tôi đã không ngần ngại giới thiệu với người đọc, dù là rất sơ lược.

Nói chung, chúng ta học hỏi được những gì ở một tập hợp như vậy? Trước hết là tầm quan trọng đáng kể, tính chất "siêu hình" mà con người ở mọi nơi và mọi thời chấp nhận cho hội họa. Thánh Augustin có nhân danh giáo lý kinh thánh mà lên án nó là "sự dâm dục bằng mắt" và Pascal chỉ thấy trong hội họa sự "hào huyền" cũng vô hiệu; những lý luận đó không mấy hiệu lực trước sự nhất trí bền vững cho hội họa trong suốt nhiều thế kỷ.

Ở Trung Hoa, nghệ thuật của họa sĩ thuộc về Đạo. Nhiệm vụ của họa sĩ là thoát ra khỏi cái vô linh tại của sự vật để khám phá cho được cái nguyên lý làm cho chúng sinh động. Ở Ấn Độ, họa sĩ cũng có nhiệm vụ tương tự: họa sĩ phải chỉ rõ cho chúng ta chân lý của Bản thể, nguyên lý sống động của nó và vẻ đẹp tinh thần của nó. Đúng là trong thời cổ Hy Lạp, Platon đã có chút nghi ngờ rằng họa sĩ là giả trá, nhưng không hề phủ nhận sự cần thiết của hội họa; và Philostrate xem nghệ thuật này là "sáng tạo của thần linh" và "gắn liền với sự sử dụng lý trí". Thời Trung cổ có ảnh hưởng Cơ đốc giáo cũng không kém quyết định. Hội họa, được thánh Luc bảo hộ, là một trong những phương tiện mà Adam truyền lại cho chúng ta để tái chinh phục Địa đàng mà ông đã dễ mất. Hội họa là "di sản của Thượng đế" và tất cả tác gia của chúng ta đều khuyên rằng ai có thiên tư và sự

hiếu biết đó không nên để nó mai một. Ở thời Phục hưng, nhiệm vụ thần bí đó của hội họa nhường chỗ cho nhiệm vụ khoa học. Đối với Vinci, toàn thể vũ trụ đã trở thành đối tượng của hội họa chứ không phải chỉ có con người; họa sĩ, do bản chất của mình, là một nhà thí nghiệm của thế giới, là người vượt qua cái bề ngoài và phong tục để đạt tới chân lý của thiên nhiên. Ở Poussin, chủ nghĩa tự nhiên tới cao độ vươn tới một thứ tâm lý suy tôn, trong đó con người không chỉ được biết tới và chinh phục ở phân hình thể mà ở cả phân tâm hồn và lý tưởng hành động nữa. Nếu ở thế kỷ 18, ý niệm về hội họa chủ yếu trở nên "nghệ thuật" hơn, ý niệm này không ngừng đảm nhiệm công việc cao hơn: thể hiện những dự vọng của con người ở chỗ chúng lo ra siêu việt và xác định thiên tài. Khuyếch trương này càng rõ nét trong thế kỷ 19, và De la Croix đã không ngần ngại nhìn thấy trong nghệ thuật của nghệ sĩ một "ma lực" như người xem một tuyệt tác xuất thần ra khỏi phạm vi hình thể và đạt tới trạng thái ngây ngất khó tả.

Bắt đầu từ Delacroix, nếu các trường phái nở rộ và công kích lẫn nhau, ấy chỉ là để công nhận cho hội họa một quy chế tự trị chặt chẽ hơn, tìm cho hội họa một mục đích tự thân. Không phải là ấn định cho hội họa vị trí này hay vị trí kia trong hệ thống hoạt động của con người nữa. Hội họa trở thành cần và đủ và có thể so sánh với bất kỳ hoạt động nào khác. Nó là một nhu cầu cơ bản của tinh thần mà không gì có thể thỏa mãn. Họa sĩ biết điều đó rất rõ và "sống" cuộc sống hội họa như một Định mệnh khổ nhục. Van Gogh và Gauguin là những kẻ bị đóng đinh câu rút theo cách riêng của họ. Và ngay Manet, con người minh triết, con người cần lao chăm biếm, khi tuyên bố rằng Đức Chúa bị đóng đinh có lẽ là đề tài tuyệt vời nhất để ông vẽ, thì con người vô thần đó có nghĩ một cách mơ hồ rằng sự "đau khổ" của người mẫu của mình có thể là sự thể hiện cuộc chiến đấu của ông, với tư cách họa sĩ, cho lý tưởng của hội họa không?

Vì vậy, trong thế giới hiện đại, hội họa trở thành một thứ bù

**đáp** cho những sự lầm thường trước mắt của cuộc sống, cho tới ngày mà Quốc gia mở cửa các đền thờ, các viện bảo tàng, cho những kẻ dị giáo, những kẻ quái dị nhất trong thế giới họa sĩ. Ngày nay hội họa không còn chịu đựng sự cấm đoán nào nữa. Cả một giai cấp tăng lữ gồm các giáo sư và nhà bảo quản tranh trong nhân danh hội họa mà tẻ lè. Chủ nghĩa kinh viện vẫn còn đó, nhưng nó không cấm cửa nữa. Tên Tư sản, hôm qua còn chịu những sỉ nhục mà anh ta biết cách bắt người ta trả giá đắt, ngày nay mua và khoe khoang những thứ mà ông cha mình đã nguyên rủa. Thứ hội họa thần bí nhất chỉ mới vài giờ trước đây, bây giờ nhanh chóng ra khỏi hầm mộ và chễm chệ ngồi giữa công chúng. Có thể là tất cả chuyện đó không phải là không có hại cho hội họa, có thể đó là mutu mô sau cùng của một thế giới chịu chấp nhận cho nghệ sĩ một ân huệ trọn vẹn để xiềng xích anh ta vào với nó chặt hơn, nhưng đây không phải là chỗ bàn chuyện đó.

Đọc xong những trang tài liệu đó, ta nghĩ gì về cái tham vọng ít nhiều được khẳng định là các tác giả đôi khi có nhiệm vụ thiết lập cái cốt yếu của hội họa? Họ có làm được điều đó không, và ta có phải phủ nhận biết bao tác phẩm, mà cho tới lúc đó còn được coi là tuyệt diệu, chỉ vì chúng không phù hợp tới một mức độ nào đó, với định nghĩa hội họa đã thuyết phục được chúng ta? Hoặc giả là nghệ thuật này chưa tìm được một nhà tư tưởng có khả năng vượt ra ngoài sự đối nghịch giữa các trường phái và các thời đại, phát hiện cho chúng ta cái cần và đủ? Và ta có phải từ bỏ việc tìm kiếm một mẫu số chung cho vô số tác phẩm đối nghịch nhau đó không, một mẫu số chung khác với cái lạc thú thường ngoạn chúng?

Đôi khi người ta đã đưa ra nhiều câu trả lời thô thiển, giống như định nghĩa của thi ca trong các từ điển: Thi ca: nghệ thuật làm thơ. Cách nhau hai ngàn năm, người ta đã nói với chúng ta như thế, rằng "một bức họa là sự thể hiện một vật" (Isidore), hay

"chủ yếu là một mặt phẳng được phủ màu theo một trật tự phối hợp nào đó" (M. Denis). Như vậy, chỉ cần vẽ một trái táo hay chỉ cần một trong số những ngẫu nhiên được đưa vào khuôn phép, như vẫn có trong thiên nhiên, tập hợp vài bệt màu, là đủ cho hội họa thành hình?

Tuy vậy, có một ý tưởng đã ám ảnh các họa sĩ ở nhiều thời đại khác nhau và đang cho ta xem xét kỹ lưỡng: hội họa là sự bắt chước cái chân, bằng hình thể và màu sắc. Ai cũng nghĩ như vậy cho tới khi có nghệ thuật trừu tượng: chỉ có quan niệm về cái chân thay đổi, ước vọng vẫn như cũ. Ý tưởng đó ám ảnh Vinci cũng như Cézanne, Poussin cũng như Chardin, các họa sĩ Ấn tượng cũng như các họa sĩ siêu thực (là những người khao khát sự "vận hành thật sự của tư tưởng"...). Cái chân đó khi là Tự nhiên, khi là con người, khi là cảnh tượng tự nhiên, khi là chính cấu trúc của sự vật. Nên hội họa tượng tượng và hội họa thiêng liêng coi thường cái vô bên ngoài để đạt tới cái chân mà giác quan không nhìn thấy được và chỉ có tinh thần mới khám phá được, nên hội họa đó cũng không thoát khỏi điều đó.

Và có lẽ nhờ sự suy tư về sự ám ảnh về chân lý đó mà ta có thể chứng minh cho hoạt động hội họa là hợp thời.

Nếu họa sĩ đòi hỏi chân lý, là vì anh ta chưa tìm được chân lý. Nên hội họa chân thực nhất cũng không thể chống lại điều này. Nó có tự thỏa mãn với thực tại phổ biến cũng không được, nó còn phải thể hiện lại thực tại đó, nó phải tạo cho thực tại đó một bộ mặt thứ hai. Những người tán tụng cái chân viện tới cái lý lẽ phỉnh phờ: "*Pictura autem dicta quasi fictura*" như Isidore nói. Về là phỉnh gạt. Và sự phỉnh phờ này đạt được nhờ hình thể và màu sắc.

Tuy nhiên, có vài người muốn tạo ra một mục đích bằng những phương tiện đó. Họ đã phán đoán rằng cái chân (dù nó là cái gì) cũng chưa đủ cho hội họa. Làm như thế, họ đã tước hết mọi thứ phỉnh phờ ra khỏi hội họa, nhưng cũng đồng thời tước

hết sự hiệu quả của nó. Những khái niệm về hài hòa, về nhịp tính, về nhịp điệu v.v... không đủ để định nghĩa hành vi hội họa.

Con người bị huộc chặt với thể giới của mình và với cá nhân mình, không thể chia cắt được. Không thể nào bỏ qua hoàn cảnh của con người được. Nó có thể vượt lên hoàn cảnh, nhưng hoàn cảnh vẫn tồn tại với tất cả hình thể và màu sắc của nó. Chính vì vậy mà Dion Chrysostome nhấn mạnh rằng, để thể hiện thiên tính khó lành hội, nghệ sĩ phải dùng hình ảnh con người. Vì vậy khái niệm trừu tượng nhất vẫn luôn luôn hiện thân trong hội họa, hội họa là hiện thân của cái chân mà giác quan của ta không nhận thức được, hay là sự tái thể hiện của cái mà giác quan ta nhận thức được.

Họa sĩ nào muốn đạt tới một hình ảnh nhìn bằng mắt thuần túy sẽ đặt người thưởng ngoạn (và bản thân) vào một tình thế mâu thuẫn không chịu nổi. Anh ta buộc người thưởng ngoạn (và tự buộc mình) vào tình thế lãng quên khó xử: sự lãng quên của bản thân người vừa là tác giả vừa là người thưởng ngoạn. Từ đó sinh ra sự khó chịu rất đặc thù mà người ta cảm thấy trước những bức tranh "không nói lên được cái gì", bởi vì chúng ta có thiên hướng không cưỡng được là cho chúng một ý nghĩa, là thiết lập một quan hệ giữa chúng và chúng ta, giữa chúng và thế giới - điều mà chúng từ chối về nguyên tắc.

Mặc dầu có sự mâu thuẫn đó, chủ trương để cho một nghệ thuật như vậy có thể phát sinh và phát triển có lẽ phát xuất từ một quan niệm sai lầm về lý luận thẩm mỹ theo đó họa sĩ nhất thiết phải hoàn thành, với tất cả hậu quả cực đoan, những khuynh hướng có trước mình. Đối với hội họa, vì những khuynh hướng này được biểu hiện như sự rời xa đối tượng một cách dứt khoát, do đó họa sĩ suy diễn rằng đối tượng phải hoàn toàn biến khỏi bức tranh. Ở đây, họa sĩ không được biện minh bằng sự khoắc khoái sâu xa (sự khắc khoải phi thẩm mỹ đi trước hay đồng thời với bất cứ sự sáng tạo nghệ thuật lớn lao nào), mà

*hàng một lý luận giả tạo dựa trên những ngẫu nhiên thuần túy của lịch sử nghệ thuật.*

*Đồng thời, ta nên chú ý rằng họa sĩ trừu tượng hay "vô hình thể" thường để lộ một niềm ân hận, một thứ nuối tiếc nào đó về cái chân. Đường như anh ta tìm kiếm sự hiện mình trong thể giới vật chất hay tinh thần. Anh ta dựa vào hình thể tự nhiên, vốn không gây hứng thú gì cho anh ta, chúng ngẫu nhiên cho thấy sự tương tự nào đó với tác phẩm của anh ta. Anh ta đặt tranh của mình những cái tên đầy hình tượng, những chủ đề được khám phá sau mà anh ta cho rằng cần thiết phải có một ý nghĩa một cách vắn vè khi mà nó đã không có ý nghĩa về mặt tạo hình...*

*Là vì khái niệm về cái chân đó, dầu rất mơ hồ và biến đổi như vậy, là một khái niệm bền vững. Và vì bất cứ nền hội họa nào cũng được quan niệm là sự hiểu biết về cái gì tồn tại. Với tinh cách là nghệ thuật để nhìn xem, hội họa có ưu thế của thị giác đối với tất cả các tri giác khác của chúng ta. Thật vậy, Thánh Augustin nói (và đây là sự biểu dương đẹp đẽ nhất của người hai xích hội họa đối với nghệ thuật này): "Nhìn là (...) " nhiệm vụ riêng của mắt. Nhưng ta cũng dùng từ này cho các giác quan khác, khi ta dùng các giác quan đó để tri giác. Ta không nói: "Nghe cái kia sáng chói" hay "Cảm thấy cái đó rực rỡ" hay "Nếm cái nọ cho biết nó lỏng lẻo như thể nào" hay "Sờ cho biết cái đó huy hoàng" (việc mà chỉ có mắt mới làm được) mà còn nói: "Hãy xem: âm thanh du dương quá ! mùi hương ngọt ngào quá ! vị đậm đà quá ! cứng rắn quá !"*

*Vì vậy, hội họa, mà người ta cũng gọi là ngôn ngữ thâm lặng, có một chức năng phổ quát mà nó lợi dụng được nhờ ưu thế của thị giác đối với các giác quan khác, cái chức năng thể hiện cái gì hiện hữu, bằng cách dứt khoát nhất, trong bản thân chúng ta và ngoài chúng ta, cái nhìn thấy được và cái không nhìn thấy được.*



Không nên xem đó là lời tán tụng chủ nghĩa hiện thực. Platon nói rằng hội họa là *eikastikè* nhưng cũng là *phantastikè*, đại khái nghĩa là nghệ thuật sao chép và là nghệ thuật tưởng tượng. *Eikastikè* một mình không đủ: nó loại trừ cái người đã nhận dạng được nó và muốn chỉ nó cho người khác thấy ra khỏi cái chân mà nó muốn thể hiện. Và lại, chủ nghĩa hiện thực tỏ ra bất lực ngay trong nguyên lý của nó. Fernand Léger đã đề nghị vẽ mười họa sĩ hiện thực về một vật trong cùng một thứ ánh sáng, dưới một góc độ giống nhau, và kết luận rằng có lẽ các họa sĩ hiện thực đó sẽ cho ta thấy cũng chừng đó hình ảnh khác nhau của vật đó. Đó không phải là tài khéo vẽ giống của họ cao thấp khác nhau nhưng là vì bàn tay của con người, khi nó tự thể hiện, nó thể hiện chính con người, và bản thân người đó thì nhất định là khác với người mà ta gọi là đồng loại của y.

Đúng là lịch sử hội họa chịu sự chi phối của một hệ thống tâm thu và tâm tưởng, và cái *eikastikè* hay cái *phantastikè*, từng thời kỳ, sẽ quyết định một cách dẫu thủ tác phẩm của họa sĩ. Nhưng, trong bất kỳ nền hội họa đích thực nào, không bao giờ cái này (*eikastikè*) hay cái kia (*phantastikè*) vắng mặt trong sự sáng tạo nghệ thuật. Sự sáng tạo, dù theo cách nào đi nữa, phải theo sát nguyên lý nhị nguyên này, hầu như trở thành nạn nhân của sự xuyên tạc trong đó một phần của toàn bộ sự thật bị tiêu tán, cái sự thật bao gồm cái được tri giác và bản thân người tri giác. Ngày nay, các triết gia đã bổ sung châm ngôn của Berkeley "*Esse est percipi*" bằng cách thêm vào: "*vel percipere*". **Tồn tại là được tri giác hay tri giác.** Nhiệm vụ của họa sĩ hay của bất cứ nghệ sĩ nào là gạt bỏ sự lựa chọn lưỡng lự bằng cách hòa hợp hai phần do trong sự sáng tạo thẩm mỹ. Lúc đó thực tại hiện ra với sự toàn mãn của nó. Thực tại là sự vật và là con người.

Vì thế không phải bằng cách đối đầu với thực tại và áp đặt cho thực tại cách nhìn của mình mà họa sĩ sẽ hoàn thành được

*tác phẩm có ích, tác phẩm đó không phải là sự phủ nhận đơn thuần bản thân mình hay thế giới, mà phải được chứng minh bởi con người. Điều kiện cốt yếu đó của hội họa hẳn không phải là đủ đủ bằng bất cứ cách nào. Có lẽ với danh nghĩa này, chúng ta không lãnh hội được, nếu không phải cái cốt yếu của hội họa và ít nhất là cái tinh thần của hội họa. Bởi vì điều mà chúng ta học được ở những trang sách đó không phải là việc người ta có là một họa sĩ vĩ đại hay không. Có lẽ không bao giờ chúng ta biết được cái gì làm nên một họa sĩ vĩ đại. Nhưng chúng ta có thể nghi ngờ cái khiến cho người ta không là một họa sĩ vĩ đại; và như vậy cũng đã là nhiều.*

*Jacques CHARPIER*

## THỜI TIỀN SỬ

*Có cần phải nói rằng chúng ta không có một tài liệu nào, dầu là thậm lặng, để tìm hiểu về những bức tranh trên đá thuộc đại Cổ thạch khí không, những bức tranh như ta có thể chiêm ngưỡng ở Lascaux, ở Eyxies, ở Altamira và ở những nơi khác nữa? Những bức bích họa đó, mà việc khám phá ra được đã làm cho cả các nhà bác học và công chúng xôn xao, chứng tỏ một nghệ thuật hội họa cực kỳ phát triển có những phẩm chất tạo hình rất cao. Chúng đưa ta vào một mộng tưởng cảm động mà sự bi ẩn bao trùm những con người của thời kỳ đó (40.000 năm trước kỷ nguyên của chúng ta) càng làm cho những giả thuyết tùy tiện nhất phát sinh và nảy nở. Do đó, khó mà làm ngơ những thủy tổ của nền hội họa có tính lịch sử này.*

*Georges Bataille chỉ đưa ra những giả thuyết chính thống. Ông cho rằng nghệ thuật luôn luôn là sự xâm lấn của nghệ sĩ đối với những điều cấm đoán của xã hội con người, và là sự khát vọng cái phi thường, nghĩa là tạo ra một hiện tượng: tác phẩm nghệ thuật biểu hiện sự tự do của con người, trong giới hạn mà tác phẩm đó là một trò chơi chứ không phải là công việc, có thể có một mục đích hợp lý, thực dụng, nhưng cũng hàm chứa một giá trị vượt quá những phạm trù*

đó. Như vậy, không đặt thành nghi vấn những "lý do" thần bí mà người ta thường gán cho hội họa tiền sử, Georges Bataille cũng và nhất là thấy ở đó chính là khởi thủy của nghệ thuật, theo cái nghĩa thuần khiết nhất, vô tư nhất, phóng khoáng nhất của nó. Và thực tế là những con ngựa thanh tú đó, những con bò cách điệu đó, những con khổng tượng, những con hươu nhanh nhẹn nhảy nhót trên vách hang đá, có vẻ hàm chứa một lạc thú thẩm mỹ - đối với chúng ta cũng như đối với những người đã vẽ chúng lên đó - mà chức năng thần bí được gán cho chúng (chắc chắn là đúng) cũng không thể che giấu được.

# GEORGES BATAILLE

## HỘI HỌA RA ĐỜI

Trước thời Cổ thạch khí thượng, ta không thể nói chắc chắn đó là thời đại của con người. Một sinh vật chiếm ngụ những cái hang đá và giống con người theo một nghĩa; dù sao sinh vật đó cũng làm việc, nó có cái mà môn tiền sử học gọi là một kỹ thuật (công nghệ), có những xưởng làm đá. Nhưng không bao giờ nó tạo ra một "tác phẩm nghệ thuật". Có lẽ nó không biết chuyện đó và, hơn nữa, rõ ràng là không bao giờ nó có ý muốn làm việc đó (... ). Chắc chắn và là lần đầu tiên, chúng ta có thể nói về "người Lascaux" rằng, vì họ tạo ra tác phẩm nghệ thuật nên họ giống chúng ta, hiển nhiên đó là đồng loại của chúng ta. Nhưng cũng dễ dàng nói rằng đó là một đồng loại không hoàn toàn. Họ còn thiếu nhiều nhân tố - nhưng những nhân tố đó có lẽ không có cái tầm quan trọng như chúng ta gán cho chúng: đúng hơn ta nên nhấn mạnh sự kiện là họ có một đức tính quyết định, một đức tính sáng tạo mà ngày nay không còn cần thiết nữa.

oOo

Người ở hang Lascaux đã sáng tạo ra thế giới nghệ thuật từ chỗ không có gì hết, từ đó đã bắt đầu sự cảm thông giữa các linh hồn.

oOo

Ở Lascaux, chúng ta thấy một điệu nhảy vòng tròn, một đám thú vật chạy lung tung theo nhau trên vách đá. Những bầy thú vật đó còn hơn là dấu hiệu đầu tiên *cho chúng ta*, cái dấu hiệu mù quáng nhưng lại là dấu hiệu rõ rệt về sự hiện diện *của chúng ta* trong vũ trụ.

Chúng ta hãy thú nhận điều này: câu trả lời mà Lascaux đưa ra cho chúng ta là một câu trả lời mơ hồ, khó hiểu. Đó là câu trả lời cổ xưa nhất, câu trả lời đầu tiên và cái đêm dài vô tận của thời gian từ đó nó thoát ra chỉ lóe lên vài tia sáng bất định. Chúng ta biết gì về những con người chỉ để lại những cái bóng mờ khó hình dung của mình, hoàn toàn trần trụi, cô lập với hậu cảnh? Gần như không biết gì cả, nếu không phải là chỉ biết rằng những cái bóng mờ đó rất đẹp, đối với chúng ta chúng cũng đẹp như những bức tranh đẹp nhất trong viện bảo tàng. Nhưng những bức tranh trong viện bảo tàng của chúng ta, chúng ta biết rõ ngày tháng, tên tác giả, chủ đề và mục đích của chúng. Chúng ta biết phong tục, lối sống liên hệ với chúng, chúng ta đọc được lịch sử của thời đại chúng ra đời. Chúng không như những bức tranh kia thoát ra từ một thế giới mà ta chỉ biết rất ít về tài nguyên hạn chế (săn bắn và hái lượm) hay về nền văn minh thô sơ của thế giới đó, một nền văn minh chỉ có những dụng cụ bằng đá hay bằng xương và các mô phỏng là chứng tích. Ngay niên đại của các bức tranh đó cũng chỉ có thể xác định với một khoảng xê dịch hơn mười thiên niên kỷ ! Chúng ta hầu như luôn luôn nhận ra những con vật được thể hiện trong tranh nên chúng ta phải gán mỗi bận tâm đó cho những ý định thần thuật. Nhưng chúng ta không biết vị trí đích xác của những hình ảnh đó trong tín ngưỡng và nghi lễ của những con người sống trước thời cổ sử hàng ngàn năm đó. Chúng ta phải tự hạn chế bằng cách so sánh chúng với những bức tranh khác - hay những tác phẩm nghệ thuật khác - cùng thời kỳ và cùng khu vực, những tác phẩm cũng không kém khó hiểu đối với chúng ta. Những hình ảnh đó quả thật cũng khá nhiều: Chỉ trong hang Lascaux đã có hàng trăm và còn rất nhiều ở nhiều hang động trên khắp

nước Pháp và Tây Ban Nha. Hang Lascaux chỉ hiển cho ta bộ sưu tập đẹp nhất, nguyên vẹn nhất của những bức tranh cổ xưa nhất. Đến nỗi mà chúng ta có thể nói rằng không còn gì có thể cho chúng ta biết nhiều hơn về đời sống và ý nghĩa của những người đầu tiên có cái khả năng tự mình đưa ra lời truyền đạt sâu sắc mà bí hiểm là một tác phẩm nghệ thuật. Trước mắt chúng ta, những bức tranh đó thật là kỳ diệu, chúng truyền cho ta một cảm xúc mạnh mẽ và thân thiết. Nhưng cũng vì thế mà chúng càng khó hiểu hơn. Người ta bảo chúng ta nên so sánh chúng với những phù chú của thợ săn háo hức giết con mồi cần để nuôi sống họ, nhưng những hình ảnh đó làm cho chúng ta cảm động trong khi sự háo hức kia khiến chúng ta đứng đưng. Đến nỗi mà cái vẻ đẹp vô song đó và mỗi cảm tình mà nó khơi dậy trong ta lơ lửng một cách khó chịu.

Đứng trước những bức bích họa ở Lacaux, những bức họa phong phú, không giới hạn, mô tả hoạt động của muôn thú, làm thế nào chúng ta có thể gán cho những người đã tạo ra chúng sự nghèo nàn trái ngược với hoạt động đó? Nếu cuộc sống của họ không đạt tới độ sung mãn, khoái hoạt, thì họ đã không thể thể hiện nó với sức mạnh quả quyết như vậy. Nhưng điều rõ ràng nhất là cuộc sống đó đã làm cho họ băn khoăn theo hướng nhân tính: hình ảnh động vật là có tính nhân bản ở chỗ sự sống mà nó hiện thân đã được biến hình, ở chỗ nó rất đẹp và vì lý do đó, nó vượt lên trên hắt kỳ sự khôn khéo nào có thể tưởng tượng được.

o0o

Điều lạ lùng như người ta đã cố làm, là so sánh những tác phẩm trong hang động với nét vẽ nguệch ngoạc của trẻ con... Chủ yếu là chúng ta phải loại bỏ cách hình dung thời xa xưa đồng hóa với tuổi thơ ấu. Người ở thời đá cũ không

được trợ giúp như con trẻ của chúng ta ngày nay. Hoàn cảnh bơ vơ trợ trợ của họ làm ta nghĩ tới hoàn cảnh của những đứa trẻ thỉnh thoảng được sói nuôi: nhưng những sinh vật niềm vui bị bất hạnh phải rơi vào sự chăm sóc của thú vật không vượt qua được cái hậu quả trí năng. Điều phân biệt những người nguyên thủy là họ đã độc lập tạo dựng một thế giới con người, đúng là do nỗ lực của nhiều thế hệ.

Những cuộc tập hợp diễn ra trong một gian phòng có thể chứa được một trăm người đứng sát nhau, hay hơn một chút, thật tình mà nói thì chúng ta không biết có hay không. Nhưng chúng ta phải giả thiết rằng những hang động có vẽ tranh, vốn không phải là nơi cư trú (chỉ những phần gần khí trời khoảng khoát đôi khi được dùng làm chỗ ở), lại hấp dẫn vì sự ghê rợn mà con người tự nhiên cảm thấy đối với cảnh tối tăm. Sự ghê rợn là điều "thiêng liêng" và bóng tối là điều kính cẩn: bộ mặt hang động thời đó là đối tượng hội họa, làm tăng cảm giác về sức mạnh thần thuật, về tác động vào một lãnh vực không thể xâm nhập. Đối tượng đó đáp ứng được lợi ích, nhờ có sự lo âu thần phục.

Cái vẽ đẹp khắc khoải mà họa sĩ tìm tòi không đòi hỏi tới số đông. Thường thì các hình vẽ thời kỳ đó được họa hay khắc trong những hành lang chật hẹp không thể tụ họp đông người, đôi khi trong những góc khuất mà chỉ có họa sĩ khó nhọc lắm mới trườn vào được... Nhưng ở Lascaux thì, may thay, có thể tập hợp đông người mặc dầu vẫn có cái không khí rừng rợn thích hợp với tín ngưỡng. Dù sao đi nữa, chúng ta phải nhấn mạnh là những người vẽ có vẻ như là đã luôn luôn chú ý bảo toàn bộ mặt dung dị và uy nghiêm đáng sợ của ngôi đền thờ mà mình tạo ra. Những con bò mộng quái dị bao trùm cả bố cục của bức tranh thể hiện cảm giác này một cách mạnh mẽ.

Điều làm chúng ta kinh ngạc sửng sốt nhất là sự vắng



mặt của con người trước con vật. Sự kiện con vật được thể hiện là con môi và là thức ăn nuôi sống không làm biến đổi ý nghĩa sự nhân nhục này. Con người ở thời đại tuần lộc đã để lại cho chúng ta hình ảnh của con vật, vừa tuyệt đẹp vừa trung thành, nhưng khi mà họ tự thể hiện mình thì thường thương họ giấu mình dưới bộ mặt của con vật. Họ sử dụng một cách tài tình những phương tiện hình họa, nhưng họ không đoái hoài gì tới bộ mặt chính mình: nếu họ có để lộ chân tướng con người, tức khắc họ lại giấu kín nó ngay, họ cho nó đội một cái đầu con vật. Như thế họ xấu hổ vì bộ mặt của mình và nếu muốn chỉ rõ mình thì phải dùng bộ mặt một kẻ khác.

Có một điểm chủ yếu: quy tắc nghệ thuật ở thời đại tuần lộc được thiên nhiên tạo ra nhiều hơn là do truyền thống (bất chước thiên nhiên một cách trung thành). Có lẽ sự bất chước thiên nhiên đơn thuần không quan trọng lắm, nhưng điều quyết định là chuẩn mực đã từ bên ngoài vào. Điều đó có nghĩa là tác phẩm nghệ thuật tự nó là tự do, nó không phụ thuộc vào những phương pháp có thể ấn định hình thức của nó từ bên trong và có thể khép nó vào khuôn khổ ước lệ (...). Nói chung, thời đại tuần lộc dù có ít thay đổi trong cách sinh sống nhưng dường như đã đáp ứng trước nhất với các dữ kiện bên ngoài của thiên nhiên (mà không tuân theo ước lệ). Đã có những phương pháp và chắc chắn là con người thời đó có truyền lại, nhưng họ không ấn định hình thức, phong cách và sự biến động khôn lường của tác phẩm nghệ thuật.

Sự thiếu nề nếp đó không đáng ngạc nhiên, nếu chúng ta nghĩ rằng đó là những bước đi đầu tiên: chưa có con đường mòn nào thành hình. Điều không thể tránh được là nghệ thuật mới ra đời cần có sự tự nhiên bất khuất mà chúng ta có thể gọi là thiên tài đó. Sự hoạt động tự do đó được cảm

thấy rõ rệt nhất ở Lascaux và vì vậy mà, khi nói về nghệ thuật ở hang động, tôi đã gọi đó là bước khởi hành. Chúng ta không thể xác định niên đại của các bức tranh đó một cách chắc chắn. Nhưng dầu chúng có từ thời nào, chúng cũng đã làm một cuộc cách tân: chúng đã tạo ra cái thế giới mà chúng là biểu tượng.

## CHÚ THÍCH VỀ KỸ THUẬT HỘI HỌA THỜI TIỀN SỬ

Sự hoàn thiện và phong phú của những phương tiện hội họa ngay từ thời kỳ đầu đã khiến chúng ta phải ngạc nhiên sửng sốt. Đúng là sự chọn lựa những mặt phẳng để vẽ có bị hạn chế nhiều: chỉ có thể dùng những phần trơn nhẵn nhất trên vách đá. Có lẽ người thời đồ đá cũ ở Pháp và Tây Ban Nha không biết vẽ trên đá ngoài trời. Một bức vẽ như vậy có lẽ đã biến mất rồi, nhưng không thể như thế được vì có nhiều bức tranh điển hình vẫn còn tồn tại ở miền Đông Tây Ban Nha mà kỹ thuật phần nào cũng đồng một thời.

Chất màu được dùng là màu khoáng thô, được nghiền và hòa với nước hay với một chất béo. Màu có thể được dùng lỏng hay dưới dạng bột nhão. Đó là các ôxit kim loại. Đặc biệt màu đen là do mangan, đất son và ôxit sắt. Ngoài ra, những chất này cũng đã được người Neanderthal dùng từ thời đồ đá cũ trung kỳ, và người ta phỏng đoán là được dùng để vẽ mình. Chỉ vào thời đồ đá cũ thượng kỳ các chất này mới được dùng vẽ hình ảnh thiên nhiên. Thoạt kỳ thủy, ngón tay là dụng cụ để vẽ màu. Sau đó có nhiều phương tiện khác như nui bằng thực vật, túm lông, đầu gậy đập đập. Ngoài ra, người ở thời kỳ tuần lộc, đặc biệt là ở Lascaux, chắc chắn là dùng một phương pháp mà thổ dân châu Úc ngày nay còn dùng, đó là cho bột màu vào một ống rỗng mà thổi. Người ta dùng cách đó để có hình bàn tay in rập khá nhiều trong các hang đá: người ta ập bàn tay lên vách đá và thổi màu xung quanh. Ở Lascaux, phương pháp này được dùng phổ biến cho các hợp sắc phẳng, đặc biệt là để vẽ bờm ngựa mà ranh giới không được rõ nét. Chúng ta không biết họ làm cách nào để áp dụng phương pháp này trên quy mô

rộng. Họ có thể dùng xương rồng hay cọng sậy. Người ta đã tìm thấy trong hầm nhỏ những ống xương chứa đầy chất màu như vậy.

Hình dạng đôi khi được vạch bằng một nét đen thật mảnh. Nhưng dường bao giới hạn một hợp sắc phẳng cũng có thể được vẽ sau. Dù sao đi nữa, nét chạm khắc giới hạn hình thể ở hang Lascaux cũng được thể hiện sau. Hình vẽ có thể được vẽ lại: hình thể và màu sắc có thể được sửa đổi.

## CỔ ĐẠI HY - LA

*Vấn đề nguồn gốc của hội họa là một vấn đề mờ hồ ... Người Ai Cập khẳng định rằng nghệ thuật này đã được phát minh ở xứ sở họ sáu ngàn năm trước rồi mới truyền sang Hy Lạp; đây là sự biểu lộ lòng tự phụ vô vọng; còn người Hy Lạp thì kẻ nói hội họa được phát minh ở Sycione, người nói ở Corinthe, nhưng tất cả đều nói rằng người ta bắt đầu bằng cách vẽ một đường bao quanh bóng con người. Đó là phương pháp thứ nhất; phương pháp thứ hai dùng những màu cô lập được gọi là phương pháp độc sắc; sau đó người ta hoàn chỉnh thêm, những phương pháp này ngày nay vẫn còn tiếp diễn.*

*Chúng ta không có được những khảo luận về hội họa từ thời cổ Hy - La truyền lại như các tác phẩm về thi ca của Aristote hay Horace chẳng hạn. Nhưng như thế không có nghĩa là các tác gia cổ đại không bận tâm về vấn đề hội họa. Chúng ta phải truy tầm nhận định của họ về nghệ thuật này rải rác trong những tác phẩm trải dài trong nhiều thế kỷ. Chúng tôi chọn lọc một số bài về thẩm mỹ học và kỹ thuật của hội họa cổ đại trong tập "Văn tuyến Hy Lạp và La tinh về Lịch sử Hội họa" của Adolphe Reinach. Những bài này có thể cho người đọc những khái niệm chung (đôi khi rất chi tiết). Ta sẽ nhận*

thấy rằng tác giả cổ đại qui toàn bộ nền hội họa vào khái niệm bất chước. Nhưng họ cũng đã biết rằng nghệ thuật nào cũng dùng kỹ xảo để làm chúng ta tin là "thực tế". Đó chính là cái mà Platon gọi là *phantastikè*. Aristote thì không ngần ngại nhận rằng họa sĩ có lý do để tô điểm cái thực. Cicéron thì khen ngợi họa sĩ đã thấy được sự phong phú của sự vật mà chúng ta không nhìn thấy. Horace thì tán thành sự táo bạo. Quintilien chê những người sao chép thiên nhiên. Philostrate nhìn nhận họa sĩ có quyền tưởng tượng. Và Jean Chrysostome cảm thấy có một giới hạn trong công việc của họa sĩ và sự chu đáo nguy hiểm ở người có khuynh hướng vẽ quá rườm rà.

Xem tất cả chuyện đó là sự báo hiệu cho hội họa hiện đại thì có lẽ vô lý ! Nhưng trong đó có sự lên án, ít nhiều rõ rệt, cái ý thích tôn trọng thực tế một cách đơn thuần.

## THẨM MỸ HỌC TRONG HỘI HỌA CỔ ĐẠI

### PLINE (23 - 79)

Cuối cùng thì nghệ thuật đã thoát ra khỏi thời hỗn mang của nó; nó đã khám phá ra ánh sáng và bóng tối, và do sự khác biệt đó mà màu sắc đã làm cho cả cái này và cái kia nổi bật lên. Về sau thì có thêm ánh chói lọi, một giá trị khác hơn ánh sáng. Cái ở giữa ánh chói lọi và bóng tối được gọi là *tranh tối tranh sáng*; chỗ mà hai màu gặp nhau và hòa lẫn vào nhau là *sắc nhạt*, là *màu trung gian*.

oOo

Vẽ được các hình thể và khung cảnh chứa các vật thể có lẽ là một tài năng lớn lao, nhưng có nhiều họa sĩ đã nhờ đó mà đạt được vinh quang. Về các giới hạn của hình thể, đóng khung một bức họa trong một đường bao chính xác không phải bao giờ cũng thực hiện thành công. Bởi vì các điểm cuối cùng phải xoay vòng và kết thúc thế nào để cho người ta có cảm tưởng là có một vật gì khác đang sau nó và cho người ta thấy cái mà nó giấu kín.

oOo

Điều lạ lùng và thật sự đáng ghi nhớ: những tác phẩm cuối cùng của nghệ sĩ và những bức tranh đang dở được đánh giá cao hơn những tác phẩm đã hoàn chỉnh (...) Là vì trong đó người ta thấy vết tích của nét vẽ và người ta bắt gặp chính tư tưởng của nghệ sĩ.

oOo

Apelle (thế kỷ IV trước Tây lịch) nói rằng những phẩm chất của Protogène đều ngang bằng hoặc cao hơn các phẩm

chất của mình, nhưng ông hơn Protogène một điểm: Ông biết rút tay lại, không vẽ nữa. Ông muốn nói rằng một công việc tỷ mỉ quá đáng thường là có hại.

## ISIDORE

Hội họa là một hình ảnh thể hiện cái bề ngoài của một vật. Vẽ là đánh lừa. Hình ảnh nào cũng là ảo tưởng, không phải thực tế.

## ARISTOTE (384 - 322 Trước TÂY LỊCH).

Nếu người ta vẽ một cách lộn xộn, hỗn độn dầu vẽ với những màu đẹp nhất, người ta cũng không sao cảm thấy khoái lạc bằng khi vẽ một hình ảnh chỉ bằng màu trắng.

oOo

Chúng ta phải bắt chước những họa sĩ vẽ chân dung nào mà khi tự vẽ chân dung mình, đã vẽ đẹp hơn ngay cả khi họ chỉ định vẽ cho thật giống.

oOo

Người sao chép giỏi nhất chỉ đáng khen ngợi nếu anh ta đặt mục tiêu của mình là bắt chước cái gì đẹp nhất.

oOo

Người sáng tạo bắt đầu bằng cách vẽ tất cả những đường bao, rồi chọn màu và những cái mềm mại nhất và những cái cứng rắn nhất như thể y là một họa sĩ thực sự của thiên nhiên; thật vậy, các họa sĩ tô màu cho vật mình muốn thể hiện như vậy sau khi đã phác họa bằng nét vẽ.

Đây là cách làm cho màu sắc có giá trị: chủ yếu là làm



cho màu này sáng chói so với một màu khác bằng cách đặt một toàn sắc lên một toàn sắc khác rực rỡ hơn, như các họa sĩ hay làm.

### **PLATON (429 - 347 TRƯỚC T.L.)**

*Khách:* - Trước hết tôi phân biệt cái nghệ thuật sao chép trong nghệ thuật mô phỏng. Thế mà, sao chép là tạo lại các kích thước của hình mẫu về chiều dài, chiều rộng và chiều sâu. Ngoài ra, sao chép còn là thêm vào mỗi phần của hình vẽ các màu sắc thích hợp cho mỗi phần, làm thế nào để có được sự mô phỏng hoàn hảo.

*Théétète:* - Thế thì sao? Có phải là tất cả những người mô phỏng không cố làm như vậy hay sao?

*Khách:* - Không, ít nhất cũng không phải là những người vẽ bao quát. Ngài biết rõ rằng nếu họ vẽ những hình ảnh đẹp với kích thước thật của chúng, ta sẽ thấy những phần bên trên quá nhỏ, những phần bên dưới quá lớn, bởi vì ta nhìn những phần này từ xa và những phần kia từ khoảng cách gần. Vì vậy mà các họa sĩ của ta ngày nay, không quan tâm tới sự thật, họ đo kích thước của hình dạng không theo thực tế mà theo cái bề ngoài họ thấy.

*Théétète:* - Đúng là họ làm như vậy. Vậy, sự mô phỏng thứ nhất không đáng gọi là sao chép hay sao khi nó giống với đối tượng? - Được chứ - Và cái phần nghệ thuật mô phỏng đó, không được gọi nó là nghệ thuật sao chép hay sao, như chúng ta đã nói? - Phải gọi nó như thế chứ.

*Khách:* - Nhưng kìa ! Cái có vẻ giống với cái đẹp, bởi vì luật phối cảnh đã được vận dụng để tìm cái đẹp - nhưng khi người ta được tự do quan sát nó theo ý muốn thì nó không

còn giống như vật mà nó tượng trưng thì phải gọi nó là gì? Vì nó có vẻ giống thật sự, nó có phải là một bóng ma không? - (Thật vậy - Vậy, đó không phải là một bộ phận đáng kể của hội họa và nói chung, của nghệ thuật mô phỏng hay sao? Không thể chối cãi được. Và cái nghệ thuật tạo ra được một bóng ma, thay vì một bản sao chép trung thành, không đáng gọi một cách chính xác là chuyện huyền hoặc hư ảo hay sao? - Chắc là phải). Vậy, đó là hai loại của cái nghệ thuật tạo ra những ảo ảnh mà tôi đã nói, nghệ thuật sao chép và nghệ thuật tạo ảo ảnh.

oOo

Đó là như thế có người nào thấy ta vẽ hình người và trách ta sao không đặt những màu đẹp nhất vào những nơi đẹp nhất của hình vẽ; sao mà mắt là bộ phận đẹp nhất lại không được tô màu đỏ, mà là màu đen. Dường như chúng ta có thể biện hộ bằng cách nói rằng không nên vẽ những đôi mắt đẹp, đến nỗi không còn giống mắt nữa, và những bộ phận khác thì cũng vậy. Bạn hãy nhìn xem, có phải khi cho mỗi bộ phận cái màu thích hợp với nó thì ta đã tạo được một toàn thể đẹp đẽ hay không.

## **DENYS ở HALICARNASSE**

(Sử gia Hy Lạp, mất khoảng năm 8 trước TL)

Người ta có những bức tranh cổ mà màu sắc vô cùng dung dị và các toan sắc không khác nhau mấy, nhưng đường nét được vẽ một cách hoàn hảo, khiến cho bức tranh trông thật đáng yêu. Cái vẻ thanh khiết đó đã dần dần mất đi và nhường chỗ cho một kỹ thuật khéo léo hơn bằng sự phân biệt ánh sáng và bóng tối và bằng tất cả phương tiện của

màu sắc phong phú đó, nhờ nó mà các bức tranh đạt được ấn tượng hơn.

### **CICERON (103 - 43 TRƯỚC T.L)**

Có bao nhiêu điều tinh xảo mắt ta không nhìn thấy được mà họa sĩ lại không nhìn thấy trong bóng tối và trong người mẫu?

Trong các bức tranh, người thì thích những bức hoang sơ, vô trật tự, sâu thẳm và đầy bóng tối; người khác thì thích những bức sáng sủa, vui tươi, màu sắc rực rỡ.

### **QUINTILIEN (Thế kỷ I)**

Khi không có cái gì được làm nổi bật thì không một bức tranh nào có thể bắt mắt người xem. Vì thế mà các họa sĩ, khi bố trí các hình ảnh trên một bức tranh, đã ngăn cách chúng bằng những khoảng cách vừa đủ để cho bóng của hình ảnh này không phủ lên hình ảnh kia.

oOo

Mặc dầu có một vài họa sĩ giới hạn nỗ lực của mình để phân chia bức tranh bằng đường nét và theo các kích thước, điều đáng xấu hổ là chỉ sao chép lại cái mà người ta muốn mô phỏng.

oOo

Mặc dầu cảm lạnh và trông như luôn luôn tĩnh tại, bức tranh có thể làm cho ta thấm thía những tình cảm sâu kín nhất đến nỗi, đôi khi, nó dường như mạnh hơn cả ngôn ngữ.

### **HORACE (65 - 8 TRƯỚC T.L)**

Họa sĩ và thi sĩ luôn luôn có một thứ quyền dám thử tất cả. Chúng ta biết điều đó và chúng ta lần lượt đòi hỏi các

quyền đó (cho nhà thơ chúng ta) và nhượng nó lại (cho các họa sĩ).

## **PLUTARQUE (50 - 125)**

Vậy, phải đưa lên hàng đầu tư tưởng những sự kiện sáng chói, như người ta vẽ màu trên một bức tranh, và đẩy những gì u ám xuống chỗ tận cùng, bởi vì không thể xóa bỏ hoàn toàn những cái đó.

oOo

Bản chất của ánh sáng là làm hiện rõ và nổi bật các vật thể lên, trong khi màu đen có vẻ tạo tác dụng u ám và chiều sâu.

...Tất cả cái gì ta nhìn thấy qua màu đen đều có vẻ lôm; vì thế các họa sĩ, khi muốn làm nổi bật một vật, họa nó bằng màu trắng; khi muốn tạo tác dụng lôm và sâu, họ vẽ vật đó bằng màu đen.

## **PHILOSTRATE**

Apollonios nói với Damis: "Anh tin rằng có một nghệ thuật vẽ, không?" - "Có chứ, nếu có một chân lý." - "Và cái nghệ thuật đó làm gì?" - "Nó pha trộn các màu với nhau, màu lam với màu lục, màu trắng với màu đen, màu đỏ với màu vàng." - "Và tại sao người vẽ lại pha trộn như vậy? Có phải là chỉ để cho bức tranh cái vẻ rực rỡ, như phụ nữ tô son điểm phấn không?" - "Đó là để mô phỏng đúng hơn, để tái tạo đúng hơn, chẳng hạn một con chó, một con ngựa, một người, một chiếc thuyền và mọi thứ dưới ánh mặt trời. Hội họa còn đi tới chỗ thể hiện Mặt trời, khi thì cỡi trên bốn con ngựa, như người ta nói nó xuất hiện ở đây, khi thì bao trùm cả bầu trời với tia nắng của nó và tô điểm không trung với

gia cư của Thần Thánh." - "Vậy, hội họa là nghệ thuật mô phỏng?" "Còn gì khác hơn nữa? Nếu không phải thế thì nó chỉ tạo ra một đồng màu hỗn độn lố bịch tập hợp với nhau một cách ngẫu nhiên." - "Những cái mà ta thấy trong bầu trời mà mây tạo ra như những con bò, những ảo ảnh, những con sói và cả những con ngựa, những cái đó không phải là tác phẩm mô phỏng chứ" - "Hẳn là như vậy" - "Như vậy thượng đế là họa sĩ, hử Damis? Vậy là Ngài bỏ chiếc xe có cánh trên đó Ngài đi thu xếp công việc của thần linh và của con người, để mua vui bằng cách vẽ nên những cái tầm phào như trẻ con đùa trên cát chẳng?" Damis đỏ mặt khi thấy lập trường của mình đưa tới hậu quả phi lý như thế đó. Tuy nhiên Apollonios không chê trách, khinh thường anh ta vì cuộc thảo luận của họ không phải vì hiềm khích. Apollonios nói: "Nếu nói như vậy thì có hơn không: những đám mây đó ngẫu nhiên bay qua bầu trời và không thể hiện một cái gì cả, ít ra thì Thượng đế cũng không muốn dùng chúng để tạo ra hình ảnh nào hết, và chính chúng ta, vì ham thích mô phỏng nên mới tưởng tượng và sáng tạo các hình ảnh đó?" - "Như vậy thì đúng hơn, Apollonios ạ: như vậy có vẻ giống với sự thật hơn và hợp với lý trí hơn" - "Như vậy thì có hai sự mô phỏng: một đang cốt ở thể hiện sự vật vừa bằng đầu óc vừa bằng bàn tay, đó là hội họa; đang khác thì chỉ có đầu óc thể hiện chúng thôi sao?" Damis trả lời: "không có hai cách đâu mà chỉ có một, chỉ một là đủ và đó là hội họa; hội họa, nó có thể thể hiện các vật vừa bằng đầu óc vừa bằng bàn tay. Cái kia chỉ là một phần của cái này: bằng cách kia, đầu không phải là họa sĩ, người ta quan niệm và tự hình dung các hình thể, nhưng người ta không thể dùng tay vẽ ra" - "Có phải vì người ta cụt tay, què chân chẳng?" - "Không phải vậy đâu, nhưng bởi vì người ta không bao giờ mó tới

bút chì bút lông, hay màu, và không học vẽ" - "Như vậy chúng ta đồng ý về điểm tài năng mô phỏng thuộc về thiên nhiên, còn hội họa là nghệ thuật. Điều chúng ta đã nói cũng có thể áp dụng cho điều khác. Tôi nghĩ rằng, theo ý anh trong sự trộn màu, hội họa tự nó không đủ: vì chỉ một màu cũng đã đủ cho các họa sĩ thời xưa; chỉ về sau người ta mới dùng tới bốn màu rồi dùng nhiều hơn nữa. Ngoài ra, một bức tranh rõ nét với ánh sáng và bóng tối dù không dùng tới màu thì không phải là tranh sao? Quả thật, trong những bức vẽ như vậy, người ta nhìn thấy sự giống nhau, thấy gương mặt, thấy tánh tình, thấy sự khiêm tốn hay sự dũng cảm: vậy mà trên bức tranh đó không có màu, màu da không được thể hiện, kể cả vẻ bóng mượt của mái tóc hay bộ râu cũng vậy, chỉ với một toàn sắc duy nhất đó mà vẽ sạm đen và trắng lộ ra. Chẳng hạn, chúng ta hãy chỉ dùng màu trắng để vẽ người Ấn Độ, vậy mà anh ta sẽ có vẻ đen: cái mũi tẹt, mái tóc xoắn, gò má cao và cái vẻ biểu lộ trong hai mắt, tất cả cái đó làm đen những nét mà ta thấy trắng và thể hiện được một người Ấn đối với bất cứ người nào hơi sành sỏi. Vì vậy, tôi sẵn sàng nói rằng người nào nhìn một bức tranh cũng phải có khả năng bất chúóc. Thật vậy, ta không thể khen ngợi bức tranh vẽ một con ngựa hay con bò mộng nếu ta không thể tự hình dung con vật được vẽ ra như vậy

Không yêu thích hội họa tức là khinh bỉ ngay thực tại, tức là khinh bỉ thứ giá trị mà chúng ta gặp được ở các thi nhân, vì hội họa, cũng như thi ca, thích thể hiện hình dung và hành động của các vị anh hùng, cũng tức là không mén chuộng cái khoa học cân đối, nhờ nó mà nghệ thuật gắn liền với sự sử dụng lý trí. Nếu muốn nói một cách tinh tế, ta sẽ nói rằng hội họa là sự sáng tạo của các vị thần khi nghĩ tới

những dáng vẻ khác nhau của mặt đất mà những đồng cỏ xanh tươi như được bốn mùa tô vẽ và những cái ta thấy trong bầu trời. Nhưng để nói về nguồn gốc của nghệ thuật này một cách nghiêm chỉnh thì phải nói rằng sự mô phỏng là một trong những sáng tạo lâu đời nhất, cũng lâu đời như chính thiên nhiên vậy. Chúng ta phải mang ơn những người tài giỏi đã khám phá ra nó, khi thì họ gọi nó là hội họa, khi thì gọi là nghệ thuật tạo hình. Ngay nghệ thuật tạo hình cũng chia ra nhiều thể loại: vì mô phỏng bằng đồng thanh, đánh bóng đá hoa Lygdos hay Paros, khắc trên ngà, tất cả đều thuộc về nghệ thuật tạo hình, cũng như nghệ thuật khắc kim loại là do thần Zeus vậy. Hội họa là cốt ở việc sử dụng màu, nhưng không chỉ có thế, hay đúng hơn chỉ do phương tiện duy nhất đó mà nó có lợi thế hơn một nghệ thuật khác có nhiều phương tiện. Quả thật là nó thể hiện bóng nổi nó làm cho ánh mắt nhìn thay đổi tùy theo cách nó biểu lộ sự giận dữ, nỗi đau đớn hay sự vui mừng. Tạo cho mắt vẻ rang rỡ đặc trưng, đó không phải là việc mà nghệ thuật tạo hình làm được; mắt sáng long lanh, mắt màu lam lục, mắt màu đen, đó là những cách thể hiện mắt trong hội họa. Tóc thì màu vàng hung, rực rỡ, óng vàng. Tất cả đều có màu riêng, quần áo, vũ khí, nhà cửa, cây cối, núi non, sông suối và không khí bao bọc mọi vật. Nhiều nghệ sĩ tỏ ra xuất sắc trong nghệ thuật này; nhiều thành thị, vua chúa yêu thích nghệ thuật này cuồng nhiệt...

## KỸ THUẬT CỦA HỘI HỌA CỔ ĐẠI

### PLINE

Chỉ với bốn màu, màu trắng Mélos, màu vàng đất son Athènes, màu đỏ oxit sắt Sinop và màu đen, Apelle, Aétion, Mélanthios, Nikomachos đã vẽ nên những tác phẩm bất hủ; họ là những họa sĩ nổi danh nhất mà mỗi bức tranh được mua bằng giá các kho tàng của một thành thị.

oOo

Màu có màu sẫm và màu tươi. Sẫm hay tươi là do bản chất hay do pha trộn. Những màu tươi, do thầy học cung cấp cho họa sĩ, là muối của axit chì, màu son, hợp kim đồng - kẽm - thiếc (để giả vàng) màu chàm, màu tía. Những màu khác là màu sẫm. Dù thuộc loại nào, màu có thứ tự nhiên, có thứ nhân tạo: ôxit sắt Sinop, phấn đỏ, thư hoàng là màu tự nhiên; những màu khác là màu nhân tạo, và trước hết là những màu mà ta đã nói về kim loại, rồi trong số màu thông thường là màu đất son, màu trắng chì cháy, nhựa trác bách điệp, màu son đỏ, màu đỏ khoáng.

oOo

Từ xưa đã có 2 cách vẽ bằng dầu bóng: vẽ trên sáp và vẽ trên ngà với một cái bao tay, nghĩa là với một mũi nhọn. Cứ như thế cho tới khi người ta bắt đầu sơn các chiến thuyền, để làm việc này người ta có thêm phương pháp thứ ba, đó là dùng cọ quét sáp đun lỏng là một thứ sơn không hư hỏng vì nắng, vì nước mặn hay vì gió.

oOo

Màu minium (ôxit chì) kỵ nắng và ánh trắng. Cách để phòng là, một khi sơn đã thật khô, quét lên trên đó một lớp sáp trắng carthage đun nóng với dầu, và nung lại cho chảy mờ hơi bằng cách áp than quả sồi, sau đó đánh bóng với mỡ (bò) và cuối cùng lau kỹ bằng giẻ sạch như khi muốn đánh



bóng cẩm thạch vậy. Nếu vẽ lên một lớp sơn đỏ với lòng đỏ trứng thì sẽ được màu son; nếu muốn được màu đỏ tía thì vẽ lên lớp màu lam purpurissum cũng với lòng đỏ trứng.

oOo

Keo tốt nhất là keo chế bằng tai và bộ phận sinh dục của bò mộng...; nhưng cũng không gì dễ hơn làm keo giả bằng bất kỳ thứ da cũ nào, kể cả da giày đem nấu lên. Keo của đảo Rhodes đáng tin cậy nhất nên họa sĩ và thầy thuốc đều dùng.

oOo

Chế tạo màu đen nào cũng phải hoàn tất trong ánh nắng : mực đen để viết thì thêm nhựa cây; sơn đen để lót thì thêm keo. Màu đen hòa trong giấm rất khó phai.

oOo

Sáp hóa đen khi thêm tro giấy, như khi trộn với nhựa cây lười bò thì nó hóa đỏ và nhờ các màu khác, nó có thể có nhiều sắc độ rất khác nhau để cho nhiều dáng vẻ khác nhau nhất và được dùng vào rất nhiều công việc, nhất là để bảo vệ tường, vách và vũ khí

### VITRUVÉ (THẾ KỶ I TRƯỚC T.L)

Khi tường đã được trát ba lớp cát và chừng đó lớp đá (cẩm thạch), thì nó không được để lộ một kẽ hở hay bất kỳ một tí vết nào khác. Nhưng khi sức chịu đựng đã được thử thách sau khi nện bằng chày baculi và khi được đánh bóng trắng như cẩm thạch thì vừa có màu vừa nhẵn bóng, tường có thể phát ra ánh chói lọi nhất.

Về màu sắc, nếu chúng được tô lên khi lớp bọc còn ẩm thì chúng không tróc ra mà bám chặt vĩnh viễn, bởi vì vôi bị rút hết nước trong lò nung đã trở nên xốp, khi bị nhu cầu tự duy trì bắt buộc, sẽ hút bất cứ thứ gì tiếp xúc với nó; và nếu trộn lẫn lộn, vôi mượn các thành phần của các nguyên tố khác để cho các thành phần của nó cứng lại. Khi đã khô, vôi được tái tạo như cũ.

Như vậy, những lớp bọc nếu được thực hiện kỹ sẽ không thô ráp và khi được lau chùi sẽ không dễ bay màu, miễn là màu đã được quét kỹ lên mặt tường còn ẩm.

Khi các lớp màu được quét như mô tả trên đây, màu có thể có sức chống chịu, tươi sáng và bền vững cho tới khi hư nát.

oOo

Khi màu đỏ son phủ trên các lớp những hình trang trí trong phòng đóng kín nó sẽ giữ màu sắc không hư hỏng. Nhưng ở những chỗ trông trải như hàng cột quanh nhà hay phòng tọa đàm hay những chỗ khác cùng loại mà ánh nắng hay ánh trắng rọi tới chỗ sơn son thì màu son sẽ hồng và trở thành đen.

oOo

Người ta lấy hồ hóng trộn một phần với nhựa cây để làm mực viết; phần còn lại được trộn với keo, thợ sơn dùng để sơn tường. Nếu không có sẵn những chất đó, thì phải kiếm thứ gì thay thế cho kịp thời. Đốt cành cây leo hay lá thông cho thành than rồi đập tắt lửa, đem than nghiền trong cối chung với keo. Cách này cũng cho màu đen khá đẹp cho các họa sĩ trang trí dùng.

oOo

Người xưa, khi bắt đầu trang trí tường, trước tiên đã mô phỏng đường vân và trạng thái của các phiến đá lót; sau đó bắt chước các tổ hợp hình thú vật và đất đá.

Về sau họ bắt chước được hình thể của tòa nhà, những chỗ lồi ra ở cột và đầu tương phác họa được những cảnh bi hài hay châm biếm ở những nơi trông trải như phòng tọa đàm nhờ có các vách rộng; trang trí được các lối đi dạo nhờ đường đi dài và quang cảnh thay đổi, làm cho hình ảnh thích hợp với đặc điểm của vị trí.

## THỜI TRUNG CỔ

*Toàn bộ nền hội họa La mã và Byzance thời Trung cổ phụ thuộc hoàn toàn vào Cơ đốc giáo. Đó là một nghệ thuật thiêng liêng ở mức cao nhất, chứa đầy giá trị hình thức và thần bí, một nghệ thuật mang tính giải thoát do chỗ nó phản ánh những sự kiện ghi trong Thánh kinh nhưng không dính líu gì tới bất kỳ khái niệm tự nhiên nào. Đối với một họa sĩ cơ đốc giáo, không có một thiên nhiên tự nó xứng đáng được thể hiện. Trong tác phẩm của anh ta, thiên nhiên chỉ tác động như sự biểu lộ sức mạnh của thần linh. Bản thân thiên nhiên là một sáng tạo của tạo hóa tối cao mà ta muốn tranh đua để làm hơn, là một tội lỗi. Vì thế, trong những bản văn mà chúng tôi trích ra sau đây, ta sẽ không thấy một lý thuyết hội họa nào được coi như tập hợp những suy tưởng liên hệ tới cách thức chinh phục thực tại hay là nền tảng thẩm mỹ của nghệ thuật này. Chúng ta cũng sẽ không thấy vẽ ra nhân cách của nghệ sĩ. Đối với một họa sĩ thời Trung cổ, những vấn đề như thế đã được thần học giải quyết. Còn bản thân anh ta thì hoàn toàn phục vụ cho tôn giáo. Vì vậy, nghệ thuật*

của anh không mang cái vẻ suy tư về thực chất, ít nhất cũng là khi anh ta nói về nó. Anh ta tự hạn định - mà như thế là đủ cho anh - trong việc phát biểu một số lớn phương thức thường được dùng để làm tỏ rõ tới đa những phẩm chất cụ thể của tác phẩm của anh ta: tính vững chắc, rục rở, bền dai v.v... Tuy nhiên ta phải nhấn mạnh sự kiện là Denys, Théophile và Cennini cả ba đều coi hội họa là những phương tiện để tìm hiểu cái thần bí được thừa hưởng từ thời đại hoàng kim, đối với họ nó là một thiên bẩm chứ không phải là một mở công thức học được. Vì thế mà ta thấy rằng để cho đề tài và phương pháp của nó trở thành qui tắc, hội họa thời Trung cổ cũng lệ thuộc không kém vào tài năng cá nhân. Đó chỉ là điều rất hiển nhiên và người ta không bao giờ nghĩ rằng một người nghệ sĩ chỉ là một người thợ thủ công.

## HỘI HỌA CHỈ NAM

Sách "Hội họa chỉ nam" của Denys, tu sĩ ở Fournia Agrapha mà ta gặp trong chương về thời Trung cổ này, thật ra thuộc về thế kỷ 18. Nhưng liệt sách này vào thời kỳ này là chính đáng do tính chất nặng truyền thống và các phương thức của sách. Theo danh nghĩa này, cuốn sách liên quan toàn bộ đến nền hội họa Byzance bắt đầu từ khởi thủy. Một phần lớn của tác phẩm được dành cho những vấn đề thuộc khoa hình tượng thuần túy, mà chúng ta có thể bỏ qua. Ở đây, chúng tôi đăng tải những gì thuộc về tinh thần của nghệ thuật này, đây về phong phú thần bí, và một ít phương thức trong số nhiều phương thức do Denys kể ra. Những phương thức này ngày nay rất khó áp dụng: công nghiệp đã thay thế chúng. Tuy nhiên, chúng tôi nghĩ rằng nên, qua những phương thức đó, vạch rõ mối quan hệ giữa họa sĩ và chất liệu trong thế giới Byzance là những quan hệ nào. Những nghệ sĩ thời đó bị kiềm chế bởi một học thuyết thần quyền và một nền siêu hình học, nhưng họ cũng tiếp xúc với vật liệu cụ thể và tự nhiên mà họ phải chèn ép để bắt chúng phải phục vụ cho sự tán dương các nhân vật trong đền thờ cơ đốc giáo.

oOo

Nói với tất cả các họa sĩ, tất cả những người yêu kiến thức, sẽ đọc quyển sách này, sự giải thoát trong mình chúa

Hỡi các môn sinh hội họa cần mẫn, các người nên biết

rằng trong sách Phúc âm, Chúa đã nguyên rửa kẻ nào làm mai một tài năng của mình: "Kẻ đầy tớ hỗn hào, lười biếng kia, phải làm sinh lợi món tiền ta giao phó cho mày, để khi trở lại ta có thể thấy nó có lợi". Tôi cũng sợ bị nguyên rửa như thế. Vì vậy, tôi không muốn giấu giếm tài năng của tôi, nghĩa là chút đỉnh nghệ thuật mà tôi biết, mà tôi đã học được từ thời thơ ấu với rất nhiều khổ nhọc, cố gắng theo gương bậc tôn sư danh tiếng Manuel Pansélinos ở Thessalonique, với tất cả khả năng của tôi. Sau khi đã làm việc miệt mài trong các giáo đường mà người trang hoàng bằng những bức tranh huy hoàng ở núi thiêng Athos, họa sư đó đã đem những hiểu biết riêng của mình làm cho nghệ thuật đó sáng chói như mặt trăng toàn mãn. Ông đã vượt lên trên tất cả họa sĩ cổ xưa và hiện nay, như các bức tranh trên tường và trên gỗ của ông chứng tỏ. Điều đó, những người có chút hiểu biết về hội họa đều biết rất rõ khi họ chiêm ngưỡng và xem xét tác phẩm của họa sư này. Cái nghệ thuật hội họa đó mà tôi đã khổ công học tập ở Thessalonique từ thuở nhỏ, tôi muốn truyền bá nó vì lợi ích của những người muốn dành hết cuộc đời cho nó. Trong quyển sách này, tôi sẽ giải thích chính xác cho họ biết hết các kích thước, các đặc điểm của gương mặt, màu của da người và các đồ đạc trang hoàng. Ngoài ra, tôi cũng muốn giải thích các kích thước trong thiên nhiên, cách vẽ riêng từng chủ đề, những cách chế tạo sơn bóng, keo, thạch cao và vàng khác nhau, và cách họa trên tường hoàn hảo nhất. Tôi cũng đã chỉ rõ, tất cả trật tự của kinh Cựu ước và Tân ước; cách thể hiện những sự kiện tự nhiên và các phép lạ trong Thánh kinh và đồng thời là các lời ngụ ý của Chúa, các lời thuyết minh và đề từ liên quan tới mỗi đáng tiên tri; tên và đặc điểm diện mạo của các tông đồ và các vị thánh chính;

các vị tử đạo và một phần các phép lạ của họ, tất cả theo trật tự niên lịch. Tôi sẽ cho biết người ta vẽ nhà thờ như thế nào, và dạy những điều cần yếu khác trong nghệ thuật hội họa, (... ). Tôi đã khổ công và cẩn trọng thu thập những tài liệu đó, có sự giúp sức của môn đồ là Cyrille de Chio là người hiệu chính kỹ lưỡng. Xin các người cầu nguyện cho chúng tôi, để đức chúa Trời giải thoát cho chúng tôi, khỏi sự sợ hãi bị nguyên rủa như những kẻ đầy tớ hỗn láo.

*Họa sĩ bắt xúng nhất,*

**DENYS**

*Tu sĩ ở Fournu Agrapha*

### ***Chuẩn bị than vẽ như thế nào***

Lấy một khúc lớn gỗ cây phi hay cây sim thật tốt; cưa ra làm nhiều đoạn rồi chẻ nhỏ bằng búa và chẻ lại thật nhỏ bằng dao như cây bút chì; đem sắp đầy nồi, đầy nồi bằng vải, lấy đất bọc tất cả lại. Đốt một lò lửa, và khi lửa cháy được phân nửa thì đặt nồi vào giữa lò; thế là những mảnh gỗ cũng bắt đầu cháy lên. Khi không còn thấy lửa ngọn nữa thì kéo nồi ra, lấy tro hay đất khô phủ lại. Chú ý đừng lấy gỗ trong nồi ra trước khi nồi nguội, gỗ sẽ cháy hết và bạn sẽ mất công toi.

Nếu muốn có than nhanh hơn, hãy làm như vậy. Lấy giấy hay vải bọc nhiều khúc gỗ lại rồi sắp than hồng xung quanh. Những khúc gỗ đó sẽ cháy có khói; nhưng ngay khi khói không còn nữa thì dùng xẻng xúc tất cả ra, rồi đem vùi trong tro nguội hay trong đất cho tới khi than tắt hết thì xong. Đó là cách các họa sĩ chế tạo than vẽ.

### ***Chế tạo bút lông như thế nào***

Khi muốn chế tạo bút lông để vẽ, bạn phải kiểm đuôi lông chồn. Bạn bóc hết lông mọc xung quanh. Lựa lấy những sợi lông thẳng đều nhau, bỏ những sợi cong queo hay có gút.

Lấy kéo cắt cho đều, sắp từng sợi lên một tấm ván; sau đó gộp chung lại, nhúng nước, dùng ngón tay trái túm một đầu lông lại, tay phải kéo đầu kia. Chuẩn bị lông thật kỹ và cột lại cho khéo bằng một sợi lụa tấm sếp; chú ý đừng buộc túm dài quá. Phải nhớ nhúng cọng lông vũ trong nước để khi bạn nhét túm lông vào, túm lông sẽ không sút ra, nếu không thì bạn sẽ không thành công. Để dành tất cả những chót đuôi chồn dùng làm cọ quét lớp lót.

### ***Cách chế tạo keo***

Muốn chế tạo keo, hãy làm như vậy. Lấy da đã thuộc bằng vôi đem bỏ vào nước ấm cho mềm ra. Rửa và cọ kỹ cho tróc hết thịt, và các chất dơ, sau đó nấu bằng nước sạch trong một cái nồi đồng. Để ý trông kỹ lúc bắt đầu sôi và da bắt đầu tan rã thì lấy ra để cho ráo nước trên một cái sàng; cho da vào nước lại lần thứ hai và lần thứ ba cho tới khi nó tan rã hết. Nếu không có da thuộc rồi thì dùng da chưa thuộc, lựa da bàn chân và tai bò và những chỗ da khác không dùng được vào việc gì khác hay thứ không có giá trị. Da dầy hay mỏng không quan trọng; da trâu cũng tốt như da bò. Sau đó bạn hãy chuẩn bị như sau. Lấy vôi sống để vào một cái chậu, chế thêm nước vào cho tới khi vôi tan rã và hòa tan; cho da vào đó và để cho tới khi lông rụng hết, nghĩa là khoảng một tuần. Sau đó đem da ra, rửa và cọ sạch. Để cho da khô vò, khi muốn làm keo thì làm như đã chỉ ở trên kia. Nhưng nếu bạn cần gấp mà bạn không có vôi, bạn hãy ngâm da mà không cần thuộc rồi nấu sơ nó. Lấy da ra khỏi nồi, bóc cho sạch mỡ và thịt, dùng búa nhỏ chặt da ra cho nó như mau. Đừng cắt da rời ra hẳn mà để cho nó dính với nhau để làm ráo nước cho dễ. Như vậy, khi nấu da, bạn sẽ được keo. Nếu bạn muốn cho keo đặc lại, bạn hãy đun sôi



nhỏ lửa cho đến khi nó đông đặc, nhưng phải để ý trông chừng kẻo nó sôi tràn. Bạn phải có mặt tại chỗ để khi nó sôi thì kéo lửa ra lúc nó sắp tràn. Làm cho hết tràn bằng cách đặt đáy nồi vào nước lạnh mà bạn đã chuẩn bị sẵn để ở gần bên. Đặt nồi ra lên lửa lại nhiều lần cho tới khi nó đông đặc rồi để cho nguội. Căng một sợi chỉ cho thật thẳng và dùng nó mà cắt keo thành miếng nhỏ. Để những miếng keo đó trên một tấm ván trong hai, ba ngày cho tới khi nó bắt đầu cứng lại rồi bạn xỏ lại thành râu, treo ở ngoài không khí cho tới khi keo cứng hẳn. Sau đó bạn có thể giữ mà dùng khi nào cần. Nên chọn lúc thời tiết lạnh mà làm keo vì khi trời nóng thì keo không tốt lắm mà sẽ dễ hư.

### ***Cách chế tạo thạch cao***

Khi muốn chế tạo thạch cao thì làm như vậy. Trước hết lựa thạch cao sống cho kỹ; dùng búa đập thành mảnh nhỏ; chỉ dùng thứ thật trắng và bóng. Sau đó đốt một lò lửa cho cháy đỏ. Lấy hết than ra. Dùng nhánh cây quét lò thật sạch và nhanh và cho ngay thạch cao sống vào lò. Giữ cho lò nóng bằng cách bịt lò cho kín, trát một lớp đất nhão đã được sửa soạn trước. Đừng để cho lò có kẽ hở nào cho tới khi đất thật khô, nếu không thì hơi nóng sẽ thoát đi; để tránh bị bất tiện đó lò phải được bịt thật kín. Ba ngày sau, lấy thạch cao ra khỏi lò. Nếu thạch cao được hầm kỹ thì càng hay; nếu không thì bạn chỉ phải mất công giã nó ra. Khi đem thạch cao ra khỏi lò, giã nó trong một cái cối đá và sàng bằng sàng thật mịn, thạch cao còn đọng trên sàng thì đem giã lại rồi sàng lại cho thật mịn. Kế đó chế tạo thạch cao theo cách sau đây. Đun nước trong một nồi đồng cho nóng và chuẩn bị sẵn cho đủ nước lạnh và nước nóng, bởi vì bạn phải đổ thạch cao trong nước không nóng quá cũng không lạnh quá. Thọc tay

vào nước mà khuấy để cho thạch cao không đông ở thành nồi. Phải có một người khác nhẹ nhàng đổ thạch cao từ từ vào nước, còn bạn phải khuấy cho thạch cao hòa tan, không cho nó đông cục dù lớn hay nhỏ; Nếu bạn để thạch cao đông cục, nó sẽ cứng như đá và sẽ không bể ra được nữa. Cũng phải chú ý đừng cho thạch cao vào nồi đồng nhiều quá vì nếu nồi không chứa nhiều nước, thạch cao sẽ bám vào thành nồi và sẽ cứng như đá, bạn có thể làm bể nồi nếu muốn cạy thạch cao ra. Trong một nồi chứa năm mươi vỏ trứng nước, bạn cho vào chỉ hai mươi vỏ trứng thạch cao hay ít hơn, nếu muốn, chứ đừng cho vào nhiều hơn. Nói tóm lại, để có thạch cao tốt, phải cho ít thạch cao vào nồi chứa nhiều nước. Sau đó bạn để cho thạch cao lắng xuống đáy nồi, còn nước thì bạn rút ra từ từ, cho tới khi phần bột còn lại như đông đặc. Lúc đó bạn lấy phần đó ra, trải trên tấm ván cho tới khi thật khô. Nếu bạn cần gấp thì lọc qua một tấm vải, như vậy có nhanh hơn, rồi cũng trải ra phơi trên tấm ván như đã nói. Khi thạch cao thật khô, đốt lò lại lần nữa và nung lại thạch cao. Đem giã và làm như lần đầu, rồi để cho khô. Hoặc, để cho nhanh hơn, cho thạch cao vào một cái lò nóng; hay đem phơi ngoài nắng; làm như vậy không có hại gì mà trái lại còn làm cho thạch cao tốt hơn. Cuối cùng, giã lại cho thật kỹ và đem cất, để pha với keo mà làm những lớp lót thạch cao khi cần.

### ***Cách chế thuốc màu tóc và màu râu***

Lấy đất son sẫm đốt cho đến khi trở thành đỏ đen, và khi bạn muốn vẽ tóc Chúa Cứu thế và các vị thánh trẻ thì thêm vào một chút màu đen và nghiền chung lại. Kế đó lấy một chút proplasma và màu đen, và vẽ bóng hơi tối. Để vẽ những bóng rất tối, hãy dùng proplasma nguyên chất: dùng màu

đen và chất son cho lớp thứ nhất; lớp thứ nhì, dùng đất son nguyên chất, mà phải làm cho các chỗ ở rìa tan loãng. Để vẽ môi các vị thánh, hãy trộn chung phấn và son; để vẽ miệng, chỉ dùng son; để vẽ khóm miệng, trộn son với các màu khác. Ở những phần gần như hoàn toàn không có ánh sáng, hãy dùng màu đen và dùng bóng ( ... ) Đó là cách vẽ tóc, môi, miệng... những vị thánh trẻ. Nhưng râu và tóc người già thì làm như vậy: vẽ phấn và một chút màu đen với proplasma cho lớp đầu tiên; kẻ đó, trải một lớp thứ hai sáng hơn trong vùng sáng và thêm màu đen trong vùng bóng tối. Để cho râu nổi bật, hãy làm nổi với một chút phấn; râu sẽ sáng hơn. Đối với râu mép cũng thế, và bạn chỉ dùng đất sét có sắt để vẽ miệng.

### ***Cách chế tạo mực***

Lấy một lượng vỏ cây táo bỏ vào một cái bình với độ một lượng rượu nước. Để ngâm như vậy ngoài nắng trong một, hai tuần. Rút nước ra. Giả mười drachme (drachme = 3,2g) ngũ bội tử và mười lăm drachme calacanthi. Bỏ tất cả trong một nồi đất hay nồi đồng mà nấu cho còn lại phân nửa. Lọc qua một tấm vải mịn và rửa phân cận với mười drachme nước mà bạn sẽ đổ chung lại với nước nấu lọc lại lần nữa với vải mịn. Cho mực vào lại nồi đã dùng để nấu. Giả mười drachme nhựa cây tinh khiết, bỏ chung vào nồi, để lên lò lửa cho tới khi nhựa tan hết. Tuy nhiên, làm cho nhựa tan mà không đun lửa thì tốt hơn. Cát mực trong ve chai và đem dùng khi cần vì mực này rất tốt.

### ***Những chỉ dẫn về các kích thước của cơ thể con người***

Bạn hãy vẽ lên tờ giấy hình một người và tay chân.

Hỡi môn sinh của ta, nên biết rằng cơ thể người ta cao

bằng chín cái đầu, nghĩa là bằng chín đơn vị như vậy, từ trán tới gót chân. Trước hết, hãy đo kích thước thứ nhất bằng cách chia làm ba phần: phần thứ nhất là trán, phần thứ hai là mũi và phần thứ ba là bộ râu cằm. Để tóc ra ngoài không đo. Lại chia khoảng giữa râu và mũi ra ba phần; cằm bằng hai phần, và miệng bằng một phần, và yết hầu bằng một cái mũi. Kể đó bắt đầu từ cằm cho tới giữa thân mình, có ba đơn vị; tới đầu gối là hai đơn vị nữa. Đầu gối bằng một đơn vị mũi; từ đầu gối tới xương sên là hai đơn vị nữa; từ xương sên tới gót là một đơn vị mũi. Từ đó tới các móng chân là một đơn vị. Từ thanh quản tới vai cũng bằng một đơn vị. Số đo vòng của vai cũng là một đơn vị; từ khuỷu tay tới xương cổ tay là một đơn vị; từ xương cổ tay tới đầu mút ngón là một đơn vị nữa. Hai mắt bằng nhau và khoảng cách giữa chúng thì bằng một mắt. Khi đầu nhìn nghiêng, hãy để khoảng cách giữa hai mắt ở giữa một con mắt và lỗ tai; nếu đầu nhìn thẳng, chỉ cần một mắt. Tai phải bằng mũi. Khi người khỏa thân, nửa thân mình phải rộng bằng bốn đơn vị mũi; khi mặc quần áo, bề mặt của ngực là một đơn vị rưỡi; dây thắt lưng phải cao tới khuỷu tay.

***Cách chế tạo màu và người ta vẽ sơn dầu trên vải như thế nào .***

Trước hết, nghiền kỹ màu trong nước, và để cho màu khô hoàn toàn. Nghiền lại lần nữa với pèséri sống, hứng trên đá để đổ vào bình. Khi muốn vẽ, hãy bóc bỏ lớp đóng cứng trên mặt để lấy màu. Đối với phấn, cách tốt nhất là nghiền với dầu hồ đào. Sau đó đóng bốn thanh gỗ thành một cái khung, căng một tấm vải lên khung đó. Nếu tấm đó là lụa, bạn có thể vẽ màu ngay; nhưng nếu đó là vải gai hay một thứ khác thì phải bắt đầu bằng một lớp lót dày, phết bằng bút lông và để cho khô. Kể đó bạn sẽ vẽ bằng màu trắng và bắt đầu làm

việc lại. Bạn chuẩn bị trước một tấm bảng hình cái khay, trên đó bạn có thể trộn màu và hòa màu với dầu. Bắt đầu vẽ chỗ bóng tối, lần lượt vẽ những phần càng lúc càng sáng hơn, kết thúc bằng dùng màu trắng. Cố gắng đừng trát một lớp màu lên một lớp khác, nhưng hãy tô các lớp màu cho khéo léo, mỗi lớp ở chỗ của nó, nếu không những lớp đó không thể khô mà không để lại vết dơ. Vẽ màu da cũng vậy, nghĩa là bắt đầu ở phần trong tối và kết thúc ở phần sáng. Khi vẽ, bạn để nghiêng bức tranh, và khi kết thúc, phủ cho nó một lớp dầu bóng. Phải dùng một cây bút cho mỗi màu và bút phải dài và cứng. Phải có sẵn một số nhiều ngăn riêng để sắp bút, không cho bụi bám. Khi rửa bút, hãy dùng một hộp sắt chia làm hai ngăn. Trong một ngăn, bạn để một chút pécseri sống; trong tay bạn cũng để một chút chất đó để làm mềm bút. Khi màu đã mềm, bạn ép bút trong ngăn kia để thu chất cạn còn có thể dùng vẽ được. Kế đó rửa bút trong nước xà bông hay trong một chút cường thủy: chất này làm bút sạch hoàn toàn...

***Chỉ dẫn vẽ tranh tường, nghĩa là cách vẽ trên tường và cách chuẩn bị bút dùng vào việc đó.***

Nên biết rằng bút lông người ta dùng để vẽ phác thì được chế tạo bằng lông bờm lừa, lông mắt cá heo, lông cứng của dê cái hay râu của con la. Bạn chế bút lông bằng cách cột lông lại và mắc chặt vào một lông ống chim ưng. Bút đó dùng để phác họa, để vẽ màu da và những phần sáng hay những vật khác. Còn bút dùng để trát lớp lót thì phải dùng lông heo. Trước hết cắm lông heo lên sắp rồi bó vào một cái cán gỗ mà không dùng ống lông.

### ***Cách trát tường***

Khi muốn vẽ tranh trong nhà thờ, phải bắt đầu từ phần

cao nhất và kết thúc ở phần thấp nhất. Bạn bắt đầu đặt một cái thang. Kế đó lấy nước trong một cái bình lớn và dùng muống mà hất vô tường để thấm ướt. Nếu tường bằng đất, hãy dùng một cái bay mà cạo hết sức, bởi vì sau này vôi sẽ tróc ra, nhất là ở dưới vòm. Thấm ướt lần nữa và chà láng bề mặt tường. Nếu tường bằng gạch, hãy thấm ướt năm, sáu lần và trát một lớp vôi dày bằng hai ngón tay để giữ ẩm và để dùng mà vẽ. Nếu tường bằng đá, chỉ thấm ướt một hay hai lần thôi, vì đá hút ẩm dễ và không khô. Về mùa đông, nên trát một lớp lót buổi chiều và một lớp bề mặt vào sáng hôm sau. Trong mùa khô ráo, bạn hãy làm cách nào thuận tiện nhất cho mình và, sau khi trát lớp cuối cùng thì láng bằng mặt; để cho nó cứng lại rồi hất đầu vẽ.

### *Cách vẽ trên tường*

Khi muốn vẽ trên tường, trước hết hãy láng cho bằng mặt. Rồi lấy một cái com pa, buộc một khúc dây vào mỗi nhánh của nó để nới rộng nó theo ý muốn. Buộc một cây bút lông vào đầu một trong hai đầu nhánh com pa. Bạn sẽ vạch các vòng hào quang quanh đầu các nhân vật và định các kích thước cần thiết. Kế đó dùng đất son vẽ một lớp phác họa thật nhẹ tay; hoàn tất những đường bao. Nếu muốn xóa hình ảnh nào đó, hãy dùng giấm. Vạch lại các vòng hào quang, trau chuốt kỹ mặt phẳng và dùng màu đen; trau chuốt phần quần áo (nhân vật) và trải lên đó một lớp proplasma. Cố gắng kết thúc thật nhanh những chỗ bạn đã làm bóng vì, nếu chần chừ, trên bề mặt chỗ đó sẽ thành hình một lớp cứng không hút màu. Vẽ khuôn mặt cũng vậy; bạn dùng một khúc xương chuốt nhọn mà ấn định đường bao gương mặt và vẽ màu da thịt càng nhanh càng tốt, trước khi có một lớp mặt cứng thành hình như ta đã nói ở trên.

# THÉOPHILE

## KHẢO LUẬN VỀ HỘI HỌA

*Tu sĩ Théophile sống ở thế kỷ 12. Có một thời, người ta đã lầm ông với một tu sĩ dòng Thánh Benoit tên Roger, thợ kim hoàn trong tu viện Helmarshausen vùng Westphalie (Tây Đức). Thuyết này ngày nay đã bị bác bỏ và người ta có khuynh hướng không coi Théophile là một nhà sáng tạo. Nhưng không vì thế mà ông lại không phải là người sưu tầm thông thạo các lý thuyết và phương pháp thực hành được coi trọng ở thời ông, vừa thuộc về nghệ thuật Hy Lạp lẫn nghệ thuật của Ý, nghệ thuật của Pháp lẫn nghệ thuật của Đức., kể cả của Á Rập. Vì thế mà sách "Schedula diversarum artium" của ông là một nhân chứng chính của thời đại đó về Hội họa trung cổ. Chương này dành cho tác phẩm đó. Tác phẩm của ông bao gồm những phương thức để học những cách chế tạo chất màu khác nhau, cách vẽ màu trên mặt tranh, cách chế tạo nhựa cây, dầu bóng, v.v... Đó chỉ là những vấn đề thuộc vật chất và những chỉ dẫn thuần túy về kỹ thuật. Tuy vậy, gạt bỏ sự chú trọng về mặt lịch sử khi đọc quyển sách này, ngày nay có thêm một giá trị mới trong tác phẩm của Théophile. Cái thi vị của nó. Quả là xúc động và lạ lùng khi gặp được trong những trang sách dành cho cái mà các họa sĩ gọi là "mảnh khoe" một số số chất, một số vật và một số phương thuật mà họa*

sĩ ngày nay không biết làm sao nhưng lại làm cho chúng ta mơ mộng: sừng hươu tán nhuyễn, lá mộc tặc hái trong mùa hạ và phơi khô dưới ánh mặt trời, răng hải ly, răng gấu hay nanh heo rừng, búa vàng, que gỗ mục đôn đụt trong tháng Tư, rượu nho làm lâu năm nay hóa bia, nhựa cây anh đào hay cây mận, vây đồi mồi hay vỏ ốc biển, bong bóng cá, lông trắng trứng lâu năm, bột vàng trộn thủy ngân và lọc qua da hươu, hạt trai giả, mật bò mộng và muối kết tinh, nước ép cây đuôi diều hay nước ép hành tây, gỗ đào gai tán nhuyễn, v.v... Thuật luyện đan đó đáng được chỉ ra.

### **Mở đầu**

Phương pháp thực hành nghệ thuật không phải học được trong một ngày một bữa. Họa sĩ trước hết phải biết cấu tạo màu; rồi chuyên cần pha trộn. Phải luyện tập **lầm** công việc đó tới mức chính xác nhất. Tô điểm bức tranh mà không xa rời tự nhiên, rồi sau đó mới nhờ sự dạy dỗ của thầy mình mà phát huy nghệ thuật. Quyển sách này sẽ chứng minh điều đó.

Tôi là Théophile tu sĩ hèn mọn (...), xin cầu chúc tất cả người nào, muốn tránh xa hay muốn khắc phục tinh thần lười biếng và lòng lảm lạc bằng cách chuyên cần làm một công việc chân tay và nghĩ ngợi tới những điều mới mẻ, được một phần thưởng thiêng liêng ! Ở đầu câu chuyện sáng thế, chúng ta đọc thấy rằng con người đã được tạo ra theo hình ảnh của Thượng đế, được thần khí thổi vào mà sống động và ở trên tất cả vạn vật nhờ bản chất hoàn hảo của mình. Được phú bẩm lý trí, con người xứng đáng ngồi chung với thần



thánh; được tự do quyết định, con người chỉ phải tôn trọng ý chí của đấng đã tạo ra mình. Khốn thay, bị mưu mô xảo quyệt của ma quỷ đánh lừa con người đã đánh mất đặc quyền bất tử vì đã phạm tội bất phục tùng. Nhưng con người đã truyền lại cho con cháu của mình cái đặc quyền hiểu biết và thông minh tới mức độ mà nếu ai chuyên cần luyện tập thì sẽ đạt được những khả năng thực hiện bất cứ nghệ thuật hay tài khéo nào, như thế đó là một quyền cha truyền con nối vậy. (...). Lòng sùng kính không được để cho kho tàng quý báu của tiền nhân truyền lại phải rơi vào quên lãng; con người phải nồng nhiệt đón nhận di sản của Thượng đế ban cho, phải cố công mà chiếm hữu nó. Ai có được di sản đó, không nên tự phụ, vì đó không phải là công trạng mà là ân tặng; trái lại phải khiêm tốn lấy đó làm điều hạnh phúc trong lòng Thượng đế là đấng tạo dựng và sai khiến mọi sự, không có đấng đó thì không có gì hết; không được giấu giếm để giữ riêng di sản đó cho mình mà phải chia sẻ nó cho người nào tìm tòi học hỏi mà vẫn tránh mọi sự khoe khoang (...). Tôi là người kém cỏi, bất xứng, hầu như không tên tuổi nhưng sợ sự trách phạt như kẻ đầy tớ xấu xa kia nên xin hạ mình dâng tặng cho ai muốn học cái mà lòng nhân từ của thượng đế đã tặng không cho tôi (...); tôi xin người nào đọc sách này tin rằng nếu thực hành như những điều học trong sách, chắc chắn họ cũng đạt được kết quả như tôi vậy. Như thèm muốn một thứ bị cấm đoán và bất xứng, hay cưỡng đoạt cái đó, là điều bất công và khả ố, thì lơ là hay coi thường cái thực quyền chính đáng của ta, như di sản của Thượng đế truyền cho, cũng là điều đáng gọi là hèn nhát và điên rồ. (...) Người nào đào được một kho tàng mà không thèm thu lượm hay cất giữ, đó là một kẻ điên rồ. (...). Bạn là người hữu phúc vì được ban tặng cái mà người khác phải

mất bao công lao khó nhọc, hay chịu nhiều nguy hiểm, chịu đói rách, chịu lao dịch ở chốn học đường, và bị nung nấu vì ham muốn học hành mới có được, vậy bạn nên hân hoan đón nhận quyển "Khảo luận về Hội họa" này, đọc và ghi nhớ kỹ, và trân trọng nó. Nếu bạn đọc kỹ quyển sách này, bạn sẽ tìm được tất cả những gì mà người Hy Lạp biết về các loại màu và những cách pha trộn màu. Khi đã đọc đi đọc lại và nhớ rõ những điều đó, mỗi khi bạn sử dụng một cách có ích công trình của tôi, chỉ xin bạn cầu nguyện Thượng đế Toàn năng nhủ lòng thương xót cho tôi. Người biết rằng tôi đã không viết ra những điều nhận xét này vì mong muốn người đời khen ngợi, cũng không vì một phần thưởng trần tục nào; rằng tôi không tinh ma giấu giếm điều gì quý báu, hiếm hoi cho riêng mình; nhưng để cho tên người thêm quang vinh nên tôi mới viết ra những điều này để một số nhiều người cần thì dùng và giúp họ tiến bộ.

### ***Về cách trộn màu để vẽ da thịt***

Những màu gọi là màu da thịt để vẽ gương mặt và thân thể được chế tạo như sau: lấy màu trắng chì để khô, dùng nghiền, bỏ vào một bình bằng đồng hoặc bằng sắt, bắc lên bếp than hồng cho nó cháy và đổi ra màu vàng hay xanh xanh. Thế rồi đem nghiền, trộn chung với bột trắng chì và son đỏ hoặc với oxit sắt sinop cho tới lúc cả hỗn hợp giống với màu da. Bạn phải có sẵn hỗn hợp này để khi muốn vẽ mặt đỏ hồng thì thêm vào đó màu son; muốn vẽ mặt trắng thì thêm màu trắng; muốn vẽ mặt tái thì thêm màu lục sậm thay vì màu son đỏ.

### ***Về màu lục sậm***

Màu lục sậm được tạo ra bằng màu lục và màu đen. Đặc

tính của nó là không được nghiền trong cối đá và tan trong nước, và phải dùng vải ma lược. Dùng màu này mà sơn tường mới thì khá tốt.

### ***Về màu posch, loại thứ nhất***

Khi bạn đã cấu tạo được màu da thịt, khi bạn đã dùng màu đỏ mà vẽ mặt và thân thể rồi, bạn hãy trộn màu lục sẫm với màu đỏ (do đốt cháy đất son mà có), rồi với một chút màu son đỏ, như vậy bạn tạo được màu posch mà bạn dùng để vẽ lông mày, mắt, mũi, miệng, cằm, những điểm lõm quanh mũi, hai bên thái dương, những nét nhăn ở trán, ở cổ, đường bao quanh mặt, râu cằm của người còn trẻ, những khớp tay, chân và chỗ tay chân tiếp giáp với thân thể.

### ***Về màu hồng, loại thứ nhất***

Pha vào màu da thịt bình thường một chút màu son đỏ thì được màu gọi là hồng. Bạn dùng màu này để điểm cho phơn phớt hồng hai bên quai hàm, miệng, chót cằm, cổ, đường nhăn ở trán, phía trên hai bên thái dương. Khớp tay chân và tay chân.

### ***Về màu ánh sáng, loại thứ nhất***

Sau đó pha, màu trắng chì vào màu da thịt thường để có màu gọi là ánh sáng. Bạn dùng màu này mà làm sáng lông mày, sống mũi, vành trên lỗ mũi, những nét nhỏ nhăn quanh mắt, dưới thái dương, phía trên cằm, vùng gần mũi và miệng, phần trên trán, gần ở giữa các nốt nhăn ở trán, phần giữa cổ, quanh mũi, các khớp tay chân ở mặt ngoài, và tất cả những chỗ tròn trịa ở tay chân.

### ***Về màu veneda dùng vẽ mắt***

Trộn màu đen với một chút màu trắng; màu này được gọi là veneda. Dùng màu này vẽ đồng tử. Thêm màu trắng vào đó để vẽ hai bên đồng tử; bạn trải một lớp màu trắng thường giữa đồng tử và màu đỏ rồi bạn rửa với nước.

### ***Về bàn thờ và cửa, và về keo phó mát***

Người ta đóng bàn thờ và cửa như vậy, trước hết người ta ráp từng tấm ván lại với nhau thật cẩn thận, nhờ dụng cụ của các thợ đóng thùng hay thợ mộc. Phải ép các bộ phận gắn chặt với nhau bằng thứ keo phó mát được chế tạo theo cách dưới đây:

Người ta cắt nhỏ những miếng phó mát sữa bò rồi rửa bằng nước nóng bằng cách khuấy trong một cái cối cho tới khi đổ nước vào cối nhiều lần mà nước chảy ra đã trong. Kế đó dùng tay vắt phó mát lại, cho vào nước lạnh cho nó cứng lại. Đem tán nhuyễn trên một cái bàn gỗ bằng phẳng bằng một cái chày gỗ. Rồi cho phó mát vào cối lại và nghiền kỹ bằng chày, sau khi cho thêm nước trộn với sừng, cho tới khi nó đặc như bã nhò. Bàn được ráp bằng thứ keo này khi khô sẽ dính vào nhau rất chắc mà không sút ra được, dầu bị ẩm ướt hay bị nóng. Sau đó phải bào nhẵn bằng một lưỡi bào đặc biệt. Lưỡi bào này cong và bén ở phần dưới, có hai cán để kéo bằng hai tay, được dùng để bào mặt bàn, cánh cửa và mặt khiên cho thật nhẵn. Kế đó phải bọc da ngựa, da lừa hay da bò chưa thuộc. Sau khi thấm nước và cạo lông, người ta ép bột nước trong da ra; và trong trạng thái ẩm ướt đó, người ta áp da vào với keo phó mát. (...).

### ***Cách quét màu trắng thạch cao trên da thuộc và gỗ***

Lấy thạch cao đã đốt cháy như vôi hay như phấn dùng để quét lên da sống, đem nghiền nát với nước trên mặt đá. Bỏ vào một cái nồi đất, đổ keo da vào, bắc lên lửa đun cho tới khi nó tan lỏng ra hết; ở trạng thái đó bạn có thể dùng cọ phết một lớp thật mỏng lên da thuộc. Khi lớp đó khô, bạn quét một lớp nữa dày hơn một chút, và một lớp thứ ba nếu cần. Khi đã khô hoàn toàn, bạn làm bóng bằng cách cạo

nhân với một lưỡi sắt mỏng; kẻ đó lấy một thứ cỏ gọi là mộc tặc (...): cỏ này phải cắt trong mùa hè và phơi nắng cho khô. Đánh bóng vật đã quét thật cao bằng cỏ đó cho tới khi hoàn toàn nhân bóng. Nếu bạn không có da để bọc bàn, bạn hãy bọc bằng một tấm vải gai mới, độ cứng trung bình và cũng dùng thứ keo đó. (...)

### ***Phải sơn một màu bao nhiêu lần***

Bạn phải sơn trên gỗ ba lớp màu nghiền trong dầu hoặc trong nhựa cây. Khi sơn đã khô, đem phơi ngoài nắng, phủ lên một lớp keo bóng cho đều: khi keo bắt đầu nóng và chảy, dùng tay xoa nhẹ; làm như vậy ba lần rồi để cho khô hoàn toàn.

### ***Về màu sơn***

Muốn chế màu sơn, bạn hãy làm như vậy: lấy lưu huỳnh (có ba thứ: trắng, đen và vàng), đập nhỏ trên mặt đá khô ráo, thêm vào đó phân nửa trọng lượng thủy ngân; trộn đều rồi bỏ vào lọ thủy tinh; bọc kín cả lọ bằng đất sét, bịt kín miệng lọ cho hơi trong bình không thoát ra được; để gần than hồng, và ngay khi lọ bắt đầu sôi bạn sẽ nghe bên trong có tiếng động, chứng tỏ thủy ngân hòa lẫn với lưu huỳnh nóng chảy: khi hết nghe tiếng kêu thì lấy lọ ra ngay, mở nắp lấy màu ra.

### ***Về cách chế mực***

Để chế mực, bạn hãy chặt cây gai vào tháng tư, tháng năm, trước khi cây ra hoa và lá, bỏ lại thành bó, để trong mát hai, ba hay bốn tuần cho chúng hơi khô. Dùng búa gỗ nhỏ đập nát cây gai trên một cái thớt gỗ cứng cho tới khi lấy được hết vỏ cây ra. Bỏ ngay vỏ cây vào thùng đầy nước; khi

được bốn hay năm thùng, để ngâm như thế trong tám ngày cho tới khi chất nhựa trong vỏ cây ra hết. Kế đó, đổ nước đó vào một cái nồi đất thật sạch hay một cái nồi đồng mà nấu. Thỉnh thoảng bỏ thêm vỏ cây vào nồi để rút thật hết chất nhựa nếu còn sót trong vỏ. Khi bạn nấu xong một lượt vỏ thì vớt ra bỏ và cho một lượng vỏ khác. Nấu hết vỏ cây rồi, bạn nấu nước trong nồi cho sặc lại còn một phần ba, rồi sang qua một nồi nhỏ hơn cho tới lúc nước bắt đầu đen và keo lại; chú ý đừng thêm nước vào nồi, ngoài nước cốt vỏ cây. Khi thấy nước keo lại thì thêm vào một phần ba rượu nho nguyên chất và sang qua hai ba nồi mới, nấu cho tới khi thấy trên mặt nước đông một lớp văng dày như da. Thế là bạn nhấc nồi khỏi bếp và để ngoài nắng cho tới khi cạn đồ lãng hết. Đổ mực đã lãng vào những túi bằng da may thật kỹ và bong bóng thú vật rồi đem treo ngoài nắng cho mực khô hoàn toàn. Xong việc này thì, khi cần, bạn có thể lấy mực (khô) hòa vào rượu nho nấu sôi, thêm vào một chút màu đen mà viết. Thẳng hoặc, nếu do bất cẩn mà mực không đủ đen thì lấy một cục màu đen chường bằng ngón tay đem nướng trên lửa và bỏ vào bình mực.

## CENNINO CENNINI

*CENNINO CENNINI sinh ở Colle de Valdese vào khoảng những năm 1350. Ông là môn đồ của Agnolo Gaddi. Thân phụ của Agnolo, Taddeo Gaddi, lại là môn đồ của Giotto. Vì vậy, ta có thể coi những lời giảng dạy của Cennini phát xuất từ họa sư Giotto. Quyển "Nghệ kinh hay Khái luận về Hội họa" <sup>(1)</sup> của ông là tác phẩm khá đầy đủ nhất về Hội họa hạ Trung cổ. Như vậy, tác phẩm này có sau quyển khảo luận "sơ khai" hơn của Théophile. Quyển sách bàn về lý thuyết và thực hành hình họa, về màu sắc, về tranh tường, về vẽ trang trí sách, về tranh sơn dầu, về "thủy noãn" (màu keo), về cách mạ vàng, về sơn phủ v.v... Cennini hoàn thành tác phẩm vào năm 1437 khi ông đã tám mươi tuổi và đang ở trong tù vì nợ nần. Chúng tôi tuyển chọn những đoạn nói về hình họa, về bích họa và về tranh họa bản..*

*Phải ghi nhận rằng, do các tư tưởng căn bản của ông, dù Cennini vẫn thuộc về thời Trung cổ, người ta vẫn phân biệt được ở ông nơi sự quan tâm rất lớn về nhân cách của người họa sĩ. Ông khuyên, trước hết phải chọn lựa một ông thầy có phẩm chất thích hợp với mình, và kẻ đó phải*

---

<sup>(1)</sup> "Nghệ Kinh hay khái luận về Hội họa" của Cennino Cennini, viết năm 1437, lần đầu tiên ra mắt độc giả qua bản dịch của Victor Mottez, với chú thích của Chevalier G. Tambroni, đề từ của Auguste Renoir, Paris, 1911.

*tìm cách tạo được cách diễn đạt riêng. Ông còn đi tới chỗ ca tụng sự "ngông cuồng độc đáo". Sau hết, ông khuyên phải nghiên cứu thiên nhiên. Nhưng không phải do sự lệ thuộc đó mà ông không đại diện cho thời Trung cổ. Ông cầu khẩn Chúa Ba Ngôi, Đức Mẹ Đồng trinh và tất cả thánh thần trên Thiên đường để hoàn thiện tác phẩm của mình. Vì thế mà trước khi vẽ bức tranh nào Fra Angelico cùng cầu nguyện để cho chỉ có sự dẫn dắt của Thượng đế giúp ông vẽ bức tranh thể hiện vinh quang của Người.*

## **NGHỆ KINH HAY KHÁI LUẬN VỀ HỘI HỌA**

***Thư - Đề từ của Auguste Renoir***

*Bạn Mottez thân mến,*

*Việc bạn cho tái bản quyển "Khái luận về Hội họa", trước hết, theo ý bạn, là sự tỏ lòng kính trọng xứng đáng với dịch giả, một trong những nghệ sĩ trung thực nhất và tài năng nhất trong thế kỷ vừa qua. Bạn cũng nghĩ rằng - và bạn đã nghĩ đúng - công chúng sẽ hoan nghênh ấn bản mới của tác phẩm lý thú này mà hiện nay gần như không còn tìm được trong các nhà sách.*

*Tôi nói đây là một tác phẩm lý thú, nhưng quyển sách của Cennini xứng đáng nhiều hơn phẩm từ này. Nó chứa đựng nhiều bài khoa học thường thức giá trị hơn những lời khuyên bảo mà người ta ít chịu nghe theo; hơn nữa nó còn được minh họa bằng những thí dụ lấy trong cuộc sống của*



những người đồng thời với tác giả, và điều đó khiến cho nó có cái hứng vị của những pho kỷ ức thời xưa cũ làm cho chúng ta sống lại những thời đại khác.

Thế mà, hiện nay, việc để cho tinh thần quay trở lại quá khứ có lẽ không phải là vô ích. Quả vậy, nếu phải tránh để mình gò bó cứng nhắc trong những hình thức mà chúng ta đã thừa hưởng của tổ tiên thì chúng ta cũng không được vì say mê tiền bộ mà cho rằng phải tách rời hoàn toàn với các thời đại đi trước chúng ta. Vậy mà, đây là một khuynh hướng phổ biến và đó cũng là điều dễ hiểu. Từ một trăm năm nay có nhiều phát kiến kỳ diệu đến nỗi những người quá thần phục dường như quên rằng có những người khác đã sống trước họ. Vì vậy, cần một người như Cennini nhắc họ nhớ rằng họ cũng có những tổ tiên mà họ không được coi thường.

Quyển khái luận của Cennini không chỉ là một tài liệu kỹ thuật, đó cũng là quyển sử ký, nhưng không nói với chúng ta về những cuộc chiến tranh hay những âm mưu trong cung cấm, mà cho chúng ta làm quen với cuộc đời của những người thợ tinh hoa, nhờ có họ mà nước Ý đạt được cái vinh quang trong sáng nhất, cũng như nước Hy Lạp và nước Pháp với những người thợ của mình vậy. Nếu họ không luôn luôn làm nên một sự nghiệp hay để lại thanh danh, họ cũng đã làm tổ quốc mình phong phú bằng một kho tàng vô giá và tạo cho tổ quốc mình một bộ mặt mà chúng ta phân biệt được rõ rệt với những bộ mặt khác. Phải nhận mạnh một điều là toàn bộ tác phẩm của những nghệ sĩ bị lãng quên hay vô danh đủ tạo nên sự vĩ đại của một xứ sở chứ không phải tác phẩm độc đáo của chỉ một thiên tài. Một thiên tài, bị cô lập giữa người đồng thời, thường không thể bị gò bó trong khuôn khổ một biên giới hay một thời đại; anh ta vượt

lên những thứ đó. Trái lại, những người kia, những nghệ sĩ, là hiện thân của thời đại, của lãnh thổ mà họ sống, hầu như là hiện thân của cả phong vị địa phương nữa. Không muốn phủ nhận cái vinh quang mà những người như Raphaël, Titien, Ingres, Corot di tặng cho thời đại và xứ sở của mình, nhưng phải nói ra điều này là vì người ta không thể có ý định viết một quyển chuyên luận về hội họa riêng cho những con người đặc biệt đó. Những người mà họa sư người Ý nghĩ lời không phải tất cả đều có thiên tài, nhưng họ vẫn là những người thợ tuyệt diệu.

Thế mà đào tạo những người thợ thủ công giỏi là mục đích duy nhất mà Cennini đặt ra cho mình: phụ thân của bạn đã hiểu rõ tầm quan trọng thực tiễn của mục đích đó.

Victor Mottez, một trong những học trò yêu quý của Ingres, cũng như thầy mình, đã ngưỡng mộ những tác phẩm của các trường phái, những tuyệt phẩm thực sự của một tập thể, đặc trưng của thời kỳ phục hưng Ý.

Hơn nữa, ông còn biết rõ các tác phẩm đó, ký ức về chúng còn đầy mắt, đầy lòng. Bằng cách nào đó, ông đã tổng hợp những tìm tòi và suy nghĩ của mình vào những bức tranh tường đẹp đẽ ở nhà thờ Saint Germain l'Auxerrois mà tiếc thay, ngày nay đã biến mất vì bị ẩm ướt làm hư hỏng trong một thời gian ngắn, không thể cứu vãn lại được.

Tôi tưởng tượng cảnh nhà nghệ sĩ đang mơ màng nghĩ cách trả lại cho bức bích họa cái vị trí của nó trong nghệ thuật trang trí kiến trúc, đã cảm thấy niềm vui lớn lao khi dịch quyển sách của Cennini: ông cũng tìm thấy trong đó sự khuyến khích ông nhận nài trong ý định cách tân, không bận tâm tới những thất vọng đáng cay mà ý định đó dành cho ông.

Cha của bạn đã có thể nói như nhà thơ nọ là mình đã tới

quá trẻ trong một thế giới quá già nua, là nạn nhân của một ảo tưởng to tát. Ông đã tin rằng ông có thể tái tạo cái mà nhiều thế kỷ trước những người khác đã thực hiện.

Không phải là ông không biết rằng những tổng thể trang trí lớn của các họa sư Ý không phải là tác phẩm của một người đơn độc, mà là của một tập thể, của một xưởng thợ do tài trí của ông thầy khích lệ. Ông cũng hy vọng thấy một sự cộng tác như vậy sẽ hồi sinh để tạo ra những tuyệt tác mới.

Hoàn cảnh sống của cha bạn đã nuôi dưỡng giấc mộng đó. Thật thế, ông thuộc vào đội quân những nghệ sĩ trẻ hoạt động dưới sự bảo hộ của những ông thầy như Ingres, mà sự quay quần trong tình huynh đệ có vẻ giống như những xưởng thợ ngày xưa. Chỉ có vẻ thôi, vì có lẽ người ta không thể sống ngoài thời đại của mình và thời đại của chúng ta thì không thích hợp để tái tạo những hội đoàn như thế.

Cennino Cennini cho ta biết những lý do khiến ta không thể làm như vậy, chỉ bằng cách trình bày cuộc đời của những họa sĩ đương thời. Đối với họ, cái vinh quang thực hiện được một tác phẩm đẹp đã thay thế cho đồng tiền kiếm được; họ làm việc để đạt tới cõi trời chứ không phải để làm giàu.

Ngoài ra, vào thời của Cennini, người ta trang hoàng đền thờ, còn ngày nay ta trang hoàng các ga xe lửa: ta phải nhìn nhận là người cùng thời với chúng ta không được phú bẩm nguồn cảm hứng như những người đi trước. Nhưng, trên hết, trước kia người ta có cái điều kiện cốt yếu để thực hiện những tác phẩm tập thể: các họa sĩ có tay nghề giống nhau, thứ tay nghề mà chúng ta không bao giờ hiểu biết trọn vẹn

*từ khi chúng ta không còn ràng buộc với truyền thống.*

*Thế mà, tay nghề của các họa sĩ thời đại Phục hưng ở Ý cũng là thủ tay nghề của những nhà tiên bối của họ. Ví phỏng người Hy Lạp có truyền lại một quyển khảo luận về hội họa, hãy tin rằng nó cũng sẽ giống hệt như quyển Khái luận của Cennini.*

*Kể từ nền hội họa ở Pompéi do người Hy Lạp thực hiện cho tới nền hội họa của Corot, bất cứ nền hội họa nào cũng dường như do một bàn tay vẽ ra. Cách vẽ đó, ngày xưa, tất cả học được của thầy mình; thiên tài của họ, nếu họ có thiên tài, đảm nhiệm phần còn lại.*

*Ngoài ra, vào thời của Cennini, việc học nghề của họa sĩ không khác việc học nghề của những người thợ khác. Trong xưởng của ông Thầy, anh ta không chỉ vẽ; anh ta còn học chế tạo bút lông, nghiền màu, làm bảng và khung vải (để vẽ). Dần dần, anh ta làm quen với các khó khăn nghề nghiệp, với cách dùng màu đáng ngán mà chỉ có kinh nghiệm truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác mới giúp người ta nắm vững.*

*Sự học nghề nghiêm khắc mà các họa sĩ trẻ phải chịu đã không hề ngăn cản tài năng độc đáo của họ nảy nở. Raphaël môn đồ cần mẫn của Pérugin, không vì thế mà lại không thành Raphaël tuyệt diệu.*

*Nhưng để giải thích giá trị chung của nghệ thuật cổ đại xưa, ta cần phải nhớ lại rằng trên cả những lời giảng dạy của tôn sư, còn có một điều khác cũng đã thất truyền, đó là tình cảm tôn giáo, nguồn cảm hứng nhất phong phú tràn ngập tâm hồn người đồng thời với Cennini. Chính tình cảm đó đã tạo cho tất cả tác phẩm của họ tính chất cao quý và ngây thơ mà chúng ta thấy là rất đáng yêu. Để nói cho trọn vẹn, thì phải nói rằng có một sự hòa hợp giữa con người và*

khung cảnh trong đó con người hoạt động và sự hòa hợp đó là do sự tin tưởng chung. Điều này sẽ trở nên sáng tỏ nếu người ta chấp nhận rằng quan niệm về cái thần thánh ở những dân tộc văn minh đã luôn luôn bao hàm những ý tưởng về trật tự, về tôn ti và về truyền thống. Dĩ nhiên là ở đây không có vấn đề bày tỏ đức tin mà chỉ là sự nhận xét một sự kiện. Người ta sẽ sẵn sàng đồng ý rằng nếu có thể chấp nhận rằng con người đã quan niệm xã hội thần thánh theo hình ảnh xã hội trần gian thì tổ chức thần thánh đó tới phiên nó có một ảnh hưởng đáng kể đối với tinh thần con người và quyết định lý tưởng của họ cũng là điều thích hợp. Theo đó, người ta hiểu được nguyên nhân sự phồn thịnh chung của nghệ thuật và tính thống nhất của nó ở nơi nào có một quan niệm tôn giáo ngự trị: ở Ai Cập, ở Hy Lạp, ở Tây Âu. Đến nỗi hầu như ta có thể nói rằng không thể có nghệ thuật ở ngoài những nguyên lý của quan niệm tôn giáo.

Trải qua nhiều thế kỷ, tình cảm tôn giáo lần lần yếu đi, nhưng những quy tắc đã thành hình do ảnh hưởng của nó đã có cơ sở vững chắc đến nỗi, mãi cho tới thời kỳ cách mạng, trạng thái mà nó đã đạt tới cũng đủ giữ cho nghệ thuật ở một trình độ cao, nơi những dân tộc có nền văn hóa cơ đốc giáo. Tôi nói nền văn hóa cơ đốc giáo là có ngụ ý, bởi vì theo tôi thành ngữ này chỉ có sự khác biệt chủ yếu giữa những ý tưởng về cái đẹp mà nó khơi gợi và những ý tưởng mà nền văn hóa cơ đốc giáo ở những thời kỳ sơ khai còn hỗn độn, có tinh thần công bằng và say mê cái xấu xí, gợi ra. Nếu đạo Cơ đốc trong hình thức sơ khai mà chiến thắng, có lẽ chúng ta đã không có được những thánh đường đẹp, cũng không có những bức tượng và tranh đẹp. May mắn thay, những thần linh Ai Cập và Hy Lạp không chết hết; chính họ đã cứu vớt cái đẹp bằng cách thâm nhập vào tôn giáo mới.

Bị quân chúng bỏ rơi, Thiên chúa giáo có vẻ hấp hối mà ở chân trời thì chưa có gì lộ dạng để thay thế nó. Người ta

không thích các vị thần nữa mà thần linh thì lại cần thiết cho óc tưởng tượng của chúng ta. Cần phải thủ nhận điều này là chủ nghĩa duy lý, nếu nó có làm cho các nhà bác học thỏa mãn thì nó vẫn là một cách tư duy không tương hợp với một quan niệm nghệ thuật. Nói cho đúng thì đó là một tôn giáo đối với một số nhất định những người xây dựng đền thờ trưng bày máy móc (dù sao cũng kém đẹp hơn Nhà Thờ Đức Bà), nhưng nó không có những phẩm chất cần thiết để kích thích tinh nhạy cảm, dù giả sử rằng tinh nhạy cảm không bị cảm chủ nhân danh lý trí.

Vào thời toàn thịnh, giáo hội đã để cho các nghệ sĩ được độc lập gần như vô giới hạn, dù trong những hoàn cảnh khác, nó tỏ ra chuyên chế. Đức tin là công cụ để điều hòa (tiết chế) sự phóng túng của họ, sự phóng túng từ lúc đó đã có thể lấy cảm hứng từ những nguồn phạm tục mà không phải sợ hãi gì. Do ảnh hưởng Hy Lạp sớm bừng tỉnh và được đón nhận niềm nở ở Ý và ở Pháp, sự sùng bái cái đẹp đã được tái xuất hiện trên thế giới và thiên chúa giáo đã tạo cho nó một bộ mặt mới.

Sự sùng bái cái đẹp không chỉ biểu hiện trong cái mà chúng ta gọi là Mỹ thuật; những vật dụng tâm thường nhất cũng mang dấu ấn của nó. Vào cái thời của các cụ xưa, mỗi người khi làm một việc gì, dù hết sức tâm thường chẳng nữa, đều đặt vào đó tham vọng làm một điều hoàn hảo. Một món đồ chơi nhỏ nhất cũng cho thấy cái thuần khiết của khiếu thẩm mỹ của tác giả mà chúng ta uống công tìm kiếm trong sản phẩm hiện đại.

Tuy nhiên, ta phải ghi nhận rằng, cùng với tình cảm tôn giáo, có những nguyên nhân khác góp một phần quan trọng làm cho người thợ thủ công ngày xưa có những phẩm chất biến anh ta thành người thợ vô song. Chẳng hạn như quy tắc chỉ một người thợ chế tạo một món đồ tới khi hoàn tất. Như thế anh ta có thể toàn tâm toàn ý trong việc làm vì anh

ta làm việc đó trọn vẹn. Những khó khăn mà anh ta phải vượt qua, cái nhận thức mà anh ta muốn phô bày, bắt đầu óc anh ta phải luôn luôn tỉnh táo và sự thành công sau bao nhiêu cố gắng làm lòng anh ta tràn ngập niềm vui.

Những yếu tố quan tâm đó, sự kích thích trí thông minh đó của người thợ thủ công ngày xưa, nay không còn nữa. Việc sản xuất bằng máy móc, sự phân công lao động, đã biến người thợ thành một nhân công đơn giản và đã giết chết niềm vui lao động. Thật đáng buồn là, trong xưởng máy, con người đã ghép cặp với cái máy, nó không đòi hỏi gì ở đầu óc của người thợ, và anh ta chỉ hoàn thành một công việc đơn điệu mà anh ta cảm thấy mệt mỏi.

Sự tiêu trừ lao động trí óc trong những nghề chân tay có một hậu quả trong các bộ môn nghệ thuật tạo hình. Có lẽ vì muốn thoát khỏi sự lệ thuộc máy móc nên có quá nhiều họa sĩ và nhà điêu khắc mà hậu quả không thể tránh là tác phẩm của họ thường là tầm thường. Cách đây hai thế kỷ, có lẽ nhiều người trong số họ đã là những người thợ mộc, thợ đồ gốm hay thợ đồ sắt giỏi, nếu những nghề đó cũng hấp dẫn họ như những người thời đó.

Dù những nguyên nhân phụ trong sự suy đồi của nghề vẽ chúng ta có giá trị thế nào đi nữa, nguyên nhân chính, theo ý tôi, là sự thiếu vắng lý tưởng. Bàn tay khéo léo nhất bao giờ cũng là đầy tớ của tư tưởng. Vì vậy, tôi sợ rằng những cố gắng tạo ra những người thợ thủ công như ngày xưa chỉ là vô ích. Dù trong các trường chuyên nghiệp, người ta có đào tạo được những người thợ khéo biết rành kỹ thuật nghề nghiệp của mình, người ta cũng chẳng làm gì được với họ nếu tự họ không có một lý tưởng để làm cho công việc của mình có sinh khí.

Đường như chúng ta đã đi khỏi Cennino Cennini và hội họa quá xa; nhưng không phải thế: hội họa là một nghề như

*nghề mộc hay nghề sắt, nó cũng có những qui luật mà nó phải tuân theo: ai đọc kỹ quyển sách do phụ thân bạn phiên dịch hẳn sẽ tin như thế. Ngoài ra, họ cũng sẽ tìm thấy lý do khiến họ ngưỡng mộ những họa sư đời xưa và cả lý do ngày nay không có ai kế tục họ.*

RENOIR

## PHẦN MỘT

### *Chương I*

Đây là bắt đầu quyển sách nghệ thuật do Cennino ở Colle biên soạn với lòng tôn kính Đức Chúa Trời, Đức Mẹ Đồng Trinh, Thánh Eustache, Thánh Francois, Thánh Jean Baptiste, Thánh Antoine ở Padoue và nói chung là tất cả các Thánh và Nữ Thánh của Đức Chúa Trời. với lòng tôn kính Giotto, Taddeo và Agnolo là tôn sư của Cennino, và vì sự tiện ích, điều tốt lành và lợi ích cho người nao muốn đạt tới nghệ thuật này.

Theo nguyên tắc, Chúa Toàn năng đã sáng tạo trời, đất và trên hết là tất cả những gì sống và thở, Người đã tạo ra người đàn ông và người đàn bà theo hình ảnh của mình, ban cho họ mọi đức tính. Rồi thay, Adam đã kích thích lòng ghen ghét của Lucifer; Lucifer đã dùng âm mưu quỷ quyết xúi giục Eve phạm tội và lôi kéo Adam phạm tội theo, trái với lời dạy của Đức Chúa Trời. Đứa Chúa Trời nổi giận, cho một thiên thần tới đuổi Adam và vợ, và bảo họ: "Vì các ngươi đã không tuân lời giáo huấn của Đứa Chúa Trời nên các ngươi phải sống một đời khổ nhọc." Adam đã được Chúa chọn làm thủy tổ loài người, ông có đầy đủ đức tính tốt nên biết nhận lỗi mình và đã từ bỏ ý nghĩ mình là khôn ngoan để quay trở về việc lao động tay chân mà sống. Ông đã cuốc đất và Eva bắt đầu kéo sợi. Nhiều nghệ thuật đã do nhu cầu mà



sinh ra, tất cả đều khác nhau. Nghệ thuật này tạo ra nhiều hiểu biết hơn nghệ thuật kia vì chúng không thể như nhau, vì sự hiểu biết là điều cao cả hơn hết. Theo sau sự hiểu biết và rất gần với nó, và thành hình bằng lao động chân tay. Đó là nghệ thuật mà người ta gọi là vẽ; nghệ thuật này đòi hỏi phải có óc tưởng tượng và bàn tay khéo léo; nó muốn tìm ra những điều mới mẻ giấu kín trong những hình thức quen thuộc của thiên nhiên, và dùng bàn tay biểu hiện chúng ra làm sao cho người ta tin cái không có là có thật. Vì thế nghệ thuật này xứng đáng chiếm vị trí thứ hai sau thi ca. Lý do là, nếu thi nhân chỉ nhờ sự hiểu biết của mình mà cảm thấy có thể và tự do sáng tác, kết hợp những cái trái ngược nhau tùy theo ý của mình thì họa sĩ cũng cảm thấy tự do và có khả năng vẽ một hình thể đứng, ngồi, nửa người nửa ngựa, tùy theo cảm hứng của mình thúc đẩy. Vì thế tôi tự cho mình là người sung sướng khi có thể phục vụ những người nào nhận thấy có phương tiện, hiểu biết hay khả năng tô điểm thêm cho sự hiểu biết đó bằng vài hạt trân châu, và người nào tuy thiếu kiến thức nhưng có can đảm tiến bước và đem chút tài năng Thượng đế đã ban cho mình mà cống hiến cho nghệ thuật vì biết rằng không có bàn tay nhỏ bé nào lại vô ích trong hội họa.

Tôi là Cennino, con của Andrea Cennini, sinh ra ở Colle di Valdelsa, đã học được những bí mật của nghệ thuật này rõ ràng trong mười hai năm với Agnolo, con trai của Taddeo ở Florence. Thấy tôi được cha trực tiếp truyền nghề. Còn thân phụ của ông là Taddeo học nghề với Giotto trong hai mươi bốn năm. Giotto đã biến cái nghệ thuật hội họa từ hình thức Hy Lạp thành hình thức La tinh hiện đại. Ông có tài năng hoàn hảo không ai sánh kịp. Để giúp ích cho những người muốn đạt tới tài nghệ đó, tôi sẽ ghi ra đây những điều

thầy tôi đã dạy và những điều tôi đã tự tay thử nghiệm, lòng hằng cầu khẩn nhất là đáng Thượng đế toàn năng, hiện thân là Đứa Chúa Cha, Đức Chúa Con và Đức Thánh linh, kể đó là Đức Mẹ Marie Đồng trinh, niềm hy vọng cho những kẻ tội lỗi, Thánh Luc người soạn Phúc âm, họa sĩ Cơ đốc đầu tiên; Thánh Eustache là thánh bản mệnh của tôi, và nói chung là tất cả các Thánh và nữ Thánh trên Thiên đường. Xin được như nguyên !

## **Chương II**

***Có người đến với nghệ thuật để nâng cao tinh thần,  
có người thì muốn kiếm lợi.***

Người có lòng nhiệt thành tự nhiên luôn luôn có tinh thần cao cả khi tìm đường đi tới nghệ thuật. Hội họa làm cho trí tuệ anh ta hoan hỉ, bản năng tự nhiên thúc đẩy, anh ta tìm tới hội họa, không cần người hướng dẫn, không có thầy dạy dỗ, mà chỉ do tâm hồn tế nhị. Nhưng để tìm được lạc thú trong nghệ thuật, những người như vậy cần có một ông thầy, mà do lòng yêu kính họ sẵn sàng vâng lời và phục vụ để đạt được sự hoàn thiện. Còn có những người khác làm thế vì nghèo nàn và cần tiền; nhưng trên hết ta phải coi trọng những người đạt tới nghệ thuật vì lòng yêu nghệ thuật và tâm hồn cao thượng.

## **Chương III**

***Làm thế nào để thành công***

Vậy, bạn là người có tâm hồn tinh tế, yêu đức hạnh, quyết tâm dành đời mình cho nghệ thuật, trước tiên bạn hãy trang bị cho mình thứ trang sức này: lòng yêu thương, tôn kính phục tùng và nhẫn nại. Bạn hãy tìm sự bảo hộ của một tôn sư và học hỏi, càng sớm càng tốt. Và rời bỏ sự dạy dỗ của thầy càng trễ càng tốt.

## **Chương IV**

### ***Nghệ thuật có bao nhiêu bộ môn và thành phần.***

Căn bản của nghệ thuật và sự khởi sự bất kỳ công việc chân tay nào cũng dựa theo nét vẽ và màu sắc. Hai phần này đòi hỏi người ta phải biết xay nghiền (màu), phết hồ, trát lớp lót trên mặt vải, trát thạch cao, cạo lớp thạch cao và đánh bóng, làm những món trang trí bằng thạch cao, chất cầm màu, thép vàng, đánh bóng kim loại, chế màu thủy noãn, làm nền, lau sạch bụi, cạo, gọt, tô màu, trang trí và đánh bóng gỗ, nghĩa là tất cả bằng để vẽ. Để vẽ trên tường, phải biết thấm nước ướt, tô trát, làm bằng phẳng, đánh bóng, vẽ, tô màu, khi sơn còn ướt, và "hoàn tất khô", chế màu thủy noãn, trang trí và hoàn tất trên tường. Đó là qui tắc của những đại tôn sư mà tôi đã nêu tên. Tôi đã học được của họ sự hiểu biết ít ỏi theo sức của tôi và tôi trình bày lại từng phần một. <sup>(1)</sup>

## **Chương V**

### ***Bắt đầu vẽ trên bằng gỗ như thế nào, theo trật tự nào.***

Như chúng tôi đã nói, phải bắt đầu bằng cách vẽ nét. Bạn phải biết người ta bắt đầu bằng cách vẽ nét theo trật tự nào thì thích hợp nhất. Trước hết, bạn phải có một tấm bằng nhỏ bằng gỗ hoàng dương có hai mặt lớn bằng bàn tay và thật láng và sạch, nghĩa là được rửa bằng nước trong, kỹ cạo và

---

<sup>(1)</sup> Có lẽ ta thấy chương này hơi phù phiếm. Tuy nhiên, tôi cho rằng nó đáng chú ý và có vẻ lạ, trước tiên vì nó cho ta biết tất cả công việc chuẩn bị trước khi họa sĩ vẽ lên khung hay lên tường, sau nữa vì nhóm từ "hoàn tất khô" cho ta thấy việc mà sau này Cennino sẽ nhắc lại là người xưa dậm và bức tranh rất nhiều. Cũng như Vasari, tôi tin rằng việc đó không hay lắm, và nếu cẩn thận và kiên nhẫn, người ta có thể đạt mục đích mà không phải dậm và như vậy. (Ghi chú của Victor Mottez).

đánh bóng bằng đất bãi biển mà thợ kim hoàn dùng để lấy dầu. Khi tấm bảng đã thật khô, lấy bột xương nhào với nước trong hai giờ cho thật đều. Bột càng nhẹ thì càng tốt. Đựng bột trong một cái hộp khô và khi cần sửa soạn tấm bảng gỗ, thì lấy một ít bột đó trộn với một chút nước bột và lấy ngón tay chà đều lên tấm bảng trước khi bột khô, giữ bằng bằng tay trái, dùng lòng bàn tay phải đập lên bảng cho tới khi nó khô và cho bột xương trải đều trên bảng. (...).

### **Chương VII**

#### ***Bắt đầu vẽ bằng mũi nhọn như thế nào và với ánh sáng như thế nào.***

Như vậy, xương đùi và xương vai cừu non đã được đốt và chuẩn bị như chúng tôi đã nói. Bây giờ bạn phải có một mũi trâm bằng bạc hoặc bằng đồng hay bằng bất cứ thứ gì, miễn là mũi nhọn phải bằng bạc, nhỏ, nhọn, và đẹp. Rồi bắt đầu vẽ những đồ vật càng dễ vẽ càng tốt, để luyện tập bàn tay, đưa mũi nhọn đi trên tấm bảng thật nhẹ nhàng làm sao cho người ta chỉ thấy mờ những gì bạn phác họa, lần lần tăng nét vẽ lên nhiều hơn, và trở đi trở lại để tạo bóng nổi. Ở những đầu mà bạn muốn cho tối hơn, bạn hãy tô đi tô lại nhiều lần và ngược lại, ở chỗ nổi bật thì tô rất ít. Bạn hãy lấy ánh sáng mặt trời, ánh sáng trong mắt bạn và bàn tay bạn làm phương hướng. Không có ba thứ này, người ta không thể làm được chuyện gì hợp lý. Khi vẽ, bạn hãy ở trong vùng ánh sáng vừa phải; mặt trời phải ở bên trái của bạn. Chuẩn bị như vậy rồi, bạn có thể bắt đầu thử vẽ, mỗi ngày vẽ một ít để khỏi chán.

### **Chương IX**

#### ***Phân bố ánh sáng thành vùng sáng và tối trên các nhân vật để tạo hình nổi như thế nào.***

Nếu thẳng hoặc bạn phải vẽ hay sao chép lại trong nhà thờ hay họa ở những chỗ kém thuận tiện không có ánh sáng

từ bên trái hay ánh sáng không thích hợp thì bạn nên vẽ hình nổi tùy theo sự bố trí các cửa sổ soi sáng cho bạn tại chỗ đó. Như vậy, bằng cách vẽ theo ánh sáng từ phía nó tới, bạn hãy đối lập bóng tối với phần nổi như chúng tôi đã nói. Nếu tình cờ ánh sáng chiếu tới hay sáng rực từ trước mặt, chan hòa khắp chỗ, bạn cũng phải bố cục hình nổi bằng mảng sáng và tối theo các điều kiện đó. Và nếu ánh sáng đi xuyên qua một cửa sổ lớn hơn những cửa sổ khác trong chỗ đó, bạn phải luôn luôn bám sát luồng ánh sáng mạnh nhất, theo sát nó mà giãn rộng nó ra một cách hợp lý vì nếu không làm như vậy, bức tranh của bạn sẽ không có hình nổi và sẽ thành một vật rất tầm thường, thiếu khéo léo. (...).

### ***Chương XV***

#### ***Vẽ trên giấy màu như thế nào.***

Để dần dần đi tới ánh sáng và mở cánh cửa dẫn tới kỹ thuật vẽ màu, ta phải chọn một cách vẽ khác với cách chúng tôi đã mô tả trên đây. Cách đó được gọi là vẽ trên giấy màu, hoặc trên giấy da, hoặc trên giấy thường. Để tô màu lên giấy, người ta dùng cùng một phương pháp, cùng một thứ màu nước, cho cả hai loại giấy, dù là dùng màu đỏ đỏ, màu lục hay màu thiên thanh, màu xám xám hay màu hồng hay bất cứ màu nào bạn thích, tất cả đều cần một chất màu thủy noãn như nhau, thời gian nghiền màu như nhau, và cách vẽ như nhau. Đúng là màu lục nhạt là màu được dùng phổ biến nhất, được nhiều người dùng nhất, dù là để tô bóng hay để làm nổi màu trắng lên. (...).

### ***Chương XXVIII***

#### ***Phải tập sao chép và vẽ theo các họa sư nhiều như thế nào.***

Bây giờ là lúc tiến hành để bạn có thể thực hiện những gì

hay ho đã học được. Bạn đã chuẩn bị giấy màu; công việc của bạn là noi theo con đường này. Bạn đã dành một khoảng thời gian nhất định tập vẽ trên bảng gỗ như tôi đã chỉ dẫn trước tiên, bây giờ bạn hãy tập vẽ theo những tuyệt tác của các họa sư; bạn hãy lấy đó làm lạc thú. Nếu bạn gặp được nhiều họa sư tài ba thì càng tốt. Tuy nhiên tôi xin khuyên bạn một điều: luôn luôn chọn lựa họa sư tài ba nhất và người có danh tiếng nhất. Chuyên cần làm như vậy hằng ngày, nếu bạn không có được chút gì giống với bậc tôn sư mà bạn bắt chước thì đó là chuyện trái tự nhiên. Trong khi đó, nếu bạn nay vẽ theo người này, mai vẽ theo người kia, thì bạn sẽ không học được phong cách của người này lẫn của người kia, và có lẽ kết quả công lao của bạn sẽ hơi kỳ cục vì tinh thần bị giằng co giữa những kiểu cách khác nhau đó: hôm nay bạn muốn làm theo người này, ngày mai theo người nọ và vì vậy không đạt tới sự hoàn hảo nào hết. Nếu bạn tiếp tục theo bước một người thôi, chắc chắn bạn sẽ gặt hái được vài kết quả trừ phi bạn chẳng có chút trí khôn nào. Và óc tưởng tượng mà thiên nhiên đã phú cho bạn, nếu nó phát triển, sẽ thúc giục bạn chọn một kiểu cách riêng, và chỉ có thể là một kiểu cách hay, bởi vì bàn tay và trí óc của bạn, đã quen vun trồng bông hoa đẹp, không thể nào gặt hái gai góc.<sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> Chương này cho biết rất nhiều về tình trạng của các trường vẽ xưa nơi học trò luôn luôn bắt chước thầy mình; điều tự nhiên là người ta không thể tránh vẽ theo phong cách của ông thầy và tạo phong cách riêng cho mình. Trong quyển "Khái luận về Hội họa" của mình, Leonard de Vinci chỉ trích phương pháp này và nói rằng khi đi theo con đường đó, họa sĩ chỉ có thể được coi là cháu họ xa chứ không thể là đứa con đẻ của thiên nhiên (*chú thích của Tambroni*)

Tôi tin rằng phương pháp của Cennino có ưu điểm là giữ được truyền thống tốt

### **Chương XXVIII**

***Dù tôn trọng các bậc tôn sư, bạn cũng phải luôn luôn  
vẽ theo thiên nhiên.***

Bạn phải để ý rằng sự hướng dẫn hoàn hảo nhất mà ta có thể có được, sự chỉ dạy tốt nhất, khai hoàn môn đưa tới hội họa, chính là thiên nhiên. Vẽ theo thiên nhiên là trên hết. Bạn phải chuyên tâm và tin tưởng nơi thiên nhiên, nhất là khi bạn bắt đầu có lòng yêu hội họa; phải luôn luôn nhẫn nại, và không được để một ngày nào trôi qua mà không vẽ một vật gì đó. Dù chỉ được ít ỏi như vậy, việc đó cũng khá đủ để đưa bạn tới chỗ hoàn hảo.

### **Chương XXIX**

***Bạn phải sống lương thiện và săn sóc bàn tay cần  
thận như thế nào. Phải chọn bầu bạn và bắt đầu vẽ  
các hình ảnh trong các dinh thự như thế nào.***

Cuộc sống của bạn phải ổn định như thể bạn là sinh viên thần học, triết học hay bất cứ môn học nào khác; ăn uống cho điều độ. Ăn bánh và uống rượu nho nhẹ một ngày hai lần là đủ. Chú ý tránh cho bàn tay mỗi một quá thường xuyên như ném đá, cầm thanh sắt nặng hay bất cứ công việc gì có hại cho bàn tay hay làm cho nó run. Một việc khác có thể làm cho bàn tay run rẩy trước gió là gần gũi phụ nữ qua thường xuyên. Nhưng hãy quay lại công việc của chúng ta.

---

mà không bóp nghẹt những tính cách cá nhân vĩ đại, tỷ như của Cimabue, Giotto, Oregna, Masaccio, v.v... Có lẽ còn một ưu điểm nữa là phương pháp đó tiêu diệt, xóa bỏ những tính cách cá nhân tầm thường, và chỉ những tính cách như vậy mới phải sợ phương pháp giáo huấn này. Ý kiến của Leonard là di dóm thật, nhưng theo tôi nó không có ý nghĩa bằng chương sách của Cennino. Vấn đề phải có lợi cho những sản phẩm tốt chứ không phải vì lợi ích của cổ đại (*chú thích của Victor Mottez*).

Bạn phải có một tấm giấy bồi gồm nhiều tờ dán lại với nhau hay làm bằng gỗ nhẹ, vuông vức, khá lớn để có thể đặt lên đó một tờ giấy khổ lớn hay phân nửa tờ : khuôn khổ đó rất tốt để bạn vẽ và, khi cần, để bạn đặt giấy lên đó mà vẽ. Thế rồi, bạn hãy đi một mình, hay với những người phải làm cùng công việc như bạn và không thể làm bạn xao lãng. Nếu những người bầu bạn đó mà giỏi giang hơn bạn thì đó là điều tốt nhất. Bạn hãy vào các nhà thờ, nhà nguyện, và bắt đầu vẽ. Trước hết bạn hãy quan sát xem hình ảnh hay chủ đề mà bạn định sao chép lớn nhỏ ra sao, vùng bóng tối, vùng sắc nhạt, vùng sáng ở chỗ nào. Và khi đã ấn định các vùng tối bằng màu nước, bạn hãy dành phần nền cho các vùng sắc nhạt, và sẽ vẽ ánh sáng bằng màu trắng... v.v...

### ***Chương XXX***

***Cách bắt đầu vẽ bằng than, bảo đảm vẽ đúng kích thước hình người và đồ lại cho rõ nét bằng bút bạc.***

Trước hết phải chuốt than vẽ cho nhọn như đầu cọng lông hay mũi trâm. Để đo kích thước sơ khởi, hãy dùng một trong ba phần bằng nhau của đầu: đầu, mặt và miệng với cầm<sup>(2)</sup>. Một trong ba số đo đó dùng để bạn ấn định kích thước của cả hình vẽ. Kiến trúc nền phân chia các hình vẽ là một hướng dẫn tốt để bạn dùng trí thông minh mà sử dụng nó. Bạn sẽ cần tới những phương tiện này trong trường hợp hình ảnh bạn phải sao chép ở quá cao và bạn không thể với tay tới để đo kích thước của nó được.

---

<sup>(2)</sup> Theo cách phân chia của Cennino, "đầu" là phần trán và chóp sọ, phần này thật sự gần bằng "mặt", nghĩa là từ góc mũi hay đầu lông mày tới chót mũi, và miệng là từ chỗ dưới mũi phía dưới cằm.



Bạn nên dùng trí thông minh của mình làm người hướng dẫn, bạn sẽ tìm ra sự chân thực bằng những phương tiện mà tôi hiến cho bạn. Nếu nét đầu tiên trên hình vẽ của bạn hay của chủ đề không được cân xứng lắm, bạn nên có một cọng lông gà hay lông ngỗng để bạn phui sạch vết than mà bạn đã vẽ; phui như vậy, sẽ sạch hết vết than. Bắt đầu vẽ lại sao cho các thành phần trong hình vẽ của bạn tương xứng với các thành phần của hình mẫu càng nhiều càng tốt. Tiếp đó, khi bạn nghĩ rằng đã gần hoàn chỉnh, bạn hãy lấy mũi trâm hạc và rà lại, đường bao và các điểm tận cùng trong hình vẽ cũng như các nếp xếp. Trau chuốt xong, bạn lại dùng cọng lông mà phui bụi than và bức vẽ sẽ còn lại nét chỉ.

### ***Chương XXXI***

#### ***Cách vẽ và tô bóng nổi với màu nước trên giấy nhuộm màu và cách làm nổi bằng màu trắng.***

Khi bạn muốn luyện tập hoàn thiện cách tô bóng nổi, bạn hãy lấy một bút lông mềm chấm mực hòa với nước trong một cái lọ nhỏ, rồi phác họa, bằng nét gạch, nét biến chuyển của các nếp nhăn chính và sau đó làm cho các vùng tối của các nếp đó tan hòa vào nhau mà vẫn giữ được nét biến chuyển của chúng. Màu nước để họa như vậy phải được pha chế với nước trong, và bút lông thì phải gần như khô. Bạn đừng vội vã mà phải vẽ từng chút, luôn luôn đưa đầu bút lông tô đi tô lại những vùng tối nhất. Phải biết điều này là nếu màu nước của bạn hơi nhạt và nếu bạn thường xuyên tô đi tô lại vùng bóng tối, chậm rãi và cẩn thận, những vùng đó sẽ nhạt nhòa như sương khói. Chú ý là phải luôn luôn kéo đầu bút bè ra. Khi bạn đã tô bóng nổi theo cách đầu tiên này rồi, hãy lấy một hay hai giọt mực hòa thêm vào màu nước, trộn đều bằng bút lông; thế rồi, cũng theo cách cũ, dùng hỗn hợp mới

pha mà tô lại các nếp nhăn mà vẫn giữ hình dạng ban đầu của chúng và đừng quên là phải luôn luôn chia chúng ra làm ba phần, một phần cho bóng nổi, phần kia cho nền và phần còn lại cho ánh sáng.

Khi đã thực hiện xong công việc này, bạn hãy lấy một chút màu trắng tán nhuyễn với keo Á rập (chốc nữa tôi sẽ chỉ cách hòa thứ keo này và sẽ nói về tất cả các thứ keo); chỉ cần một chút màu trắng là đủ. Cho nước trong vào một lọ nhỏ, nhúng bút lông vào nước và chà lên màu trắng đã pha, nhất là nếu màu trắng đậm đặc, trải nó lên chỗ cứng chắc của bàn tay, đầu ngón cái, để nắn đầu bút lông, bóp nó cho gần như khô. Vẫn với đầu bút bẹt, bạn bắt đầu vẽ lên những chỗ phải có màu trắng để có hình nổi. Tiếp tục làm như vậy nhiều lần, điều khiển cây bút một cách dịu dàng; kể đó, để vẽ chỗ tận cùng của hình nổi, những phần nhô cao nhất, bạn phải dùng bút lông đầu nhọn, chấm màu trắng ở đầu bút, củng cố những chỗ tận cùng vùng sáng. Cũng dùng một bút lông đầu nhọn như vậy và mực nguyên chất, tạo hình đường nét ngàn cách các nếp nhăn, đường bao quanh mũi, mắt, những cọng râu bay phơ phất, nghĩa là những đầu mút râu và tóc. (...).

## **PHẦN BA**

### ***Chương LXVII***

#### ***Cách thức và trật tự vẽ tranh tường và tô màu một gương mặt trẻ.***

Nhân danh Chúa Ba Ngôi rất thánh tôi muốn bạn hãy vẽ đi.

Thông thường nhất, người ta bắt đầu vẽ trên tường; để

làm việc đó, tôi sẽ chỉ bạn con đường phải theo từng bước một. Khi bạn muốn vẽ trên tường, và đó là công việc êm dịu nhất, thú vị nhất, trước hết bạn hãy lấy vôi và cát, thứ nào cũng phải rửa và sàng thật sạch. Nếu vôi còn mới và nóng, hãy pha hai phần cát và một phần vôi. Trộn đều với nước để có đủ dùng trong mười lăm hay hai mươi ngày. Để thứ vừa trộn đó im trong vài ngày cho nguội; nếu nó quá nóng thì lớp lót trên tường có thể sẽ nứt. Khi tới lúc trát tường, hãy quét tường cho sạch bụi, thấm tường cho thật ướt, bạn không thể làm tường quá ướt đâu; lấy từng bay vôi một, và trát lên tường một hoặc hai lớp để mặt tường thật bằng phẳng. Rồi, khi muốn vẽ, trước hết bạn đừng quên là lớp lót kỹ lưỡng đó phải hơi ram ráp. Thế rồi, tùy theo câu chuyện hay hình ảnh muốn vẽ, và nếu lớp lót đã khô, bạn hãy dùng than và bắt đầu vẽ nét, bố cục và định rõ kích thước, bật dây (phần) để chia không gian và lấy các điểm trung tâm, và bật một dây khác để tìm khoảng (phối cảnh). Dây để chia đôi và để tìm khoảng (phối cảnh) phải buộc một cục chì ở đâu. Thế rồi lấy một cái com pa lớn, đặt đầu nhọn trên sợi dây, vạch nửa đường ở phía dưới; rồi đặt mũi nhọn ở giao điểm của nửa đường tròn với sợi dây và vạch nửa đường tròn ở phía trên; bạn sẽ được hai giao điểm của hai đường cong ở bên phải và bên trái. Bằng cách đó bạn sẽ có một bình diện ngang bằng.

Thế rồi bạn hãy dùng than vẽ bố cục, như tôi đã nói, câu chuyện hay hình ảnh và dùng các khoảng không gian đã phân đều làm hướng dẫn. Kế đó, lấy một bút lụa thật nhỏ, nhọn và với một chút đất son không pha nước, ấn định và vẽ ra các hình ảnh, tô bóng nổi như bạn đã làm với màu nước (...). Sau cùng, dùng một ít lông ngỗng để phui sạch bụi than.

Xong rồi lấy một chút oxit sắt sinop không pha keo, và dùng bút lông mềm nhọn mà ấn định mũi, mắt, tóc, tất cả các đầu mút và đường bao các hình; làm sao cho các hình có kích thước cân xứng vì chúng sẽ giúp bạn biết và dự kiến sẽ tô màu cái gì. Trước hết hãy vẽ đường viền hay cái mà bạn cho rằng sẽ bao bọc bức tranh của bạn. Lấy vôi đã nhào trộn kỹ bằng cuốc hay bằng bay; vôi phải có vẻ nhão. Thế rồi hãy tính toán công việc bạn có thể làm một mình trong ngày, vì lớp lót mà bạn chuẩn bị phải được làm cho xong. Đúng là đôi khi mùa đông khí hậu ẩm ướt, lớp lót có thể giữ được độ ẩm trên tường đã thêm một ngày. Nhưng, nếu có thể, bạn đừng để như vậy, vì tranh vẽ trên tường, nghĩa là công việc làm trong ngày, là công việc thú vị nhất có thể làm.

Vậy bạn hãy trát một lớp mỏng (đừng dày quá) thật đều trên lớp lót cũ mà bạn đã thấm ướt bằng bút lụa dày thấm trong nước; tưới ướt lớp lót đó; rồi dùng một miếng ván cong lớn bằng bàn tay chà đi xát lại lớp lót còn ướt để cho chỗ nào thừa thì bị lấy đi, và chỗ nào thiếu thì được trám thêm, và cho lớp lót thật phẳng. Nếu cần thì dùng bút lông thấm nước thêm lớp lót, và dùng mũi bay thật sạch và phẳng chà cho láng. Thế rồi, hãy bật dây tùy theo trật tự và kích thước đã có của lớp hồ bên dưới. Giả dụ rằng bạn phải vẽ cho xong một đầu ông thánh trong ngày, hay đầu của Đức Mẹ Đồng trinh : khi bạn đã làm láng bề mặt của lớp lót như vậy, bạn nên có một cái cốc nhỏ bằng thủy tinh; tất cả những cái lọ, cốc, phải bằng thủy tinh, có dạng cốc uống nước, với đế nặng và phẳng để có thể vững chãi và để cho màu không lan tỏa được. Lấy một cục màu đất son lớn bằng hạt đậu, màu sẫm (có hai thứ, màu sáng và màu sẫm). Nếu bạn không có thứ màu sẫm, bạn hãy lấy thứ màu sáng nghiền kỹ, bỏ vào cốc rồi lấy một cục màu đen lớn bằng hạt đậu và nghiền trộn

vào: lấy một chút màu trắng saint - jean, bằng một phần ba hạt đậu, vít một chút màu son ở đầu mũi dao, rồi trộn chung lại, pha nước vào cho loãng; không được có chút keo, hồ nào. Bạn dùng một miếng lụa mềm đút vào một cọng lông ngỗng để làm bút và bắt đầu vẽ gương mặt bạn muốn vẽ, nhớ rằng gương mặt được chia làm 3 phần: đầu, mũi và cằm với miệng. Dùng bút lông đỏ thấm ít màu mà ở Florence người ta gọi là "Verdaccio" (lục) và ở Sienne là "bazzco" để phác họa từ từ. Khi bạn đã định hình được gương mặt, nếu nó có vẻ không cân xứng hay không phù hợp với ý muốn của bạn, bạn hãy dùng bút lụa to thấm nước và chà lên lớp màu thì có thể xóa và sửa lại. Thế rồi bạn cũng phải có một ít "đất xanh" thật lỏng trong một cái cốc khác; dùng bút lụa mềm, nắm giữa ngón cái và ngón giữa. Tay phải bắt đầu tô bóng phía dưới cằm và tất cả phần nào có màu sẫm nhất, tô đi tô lại phía dưới môi, trong phần rỗng của miệng, phía dưới mũi, hai bên lông mày, có thể ở bên cạnh mũi nữa, hơi hướng về phía đuôi mắt và về phía tai, và tô lại những chỗ phải lộ rõ màu da trên mặt và trên tay cho đậm đà. Rồi với bút lông sóc nhọn, ấn định rõ mỗi đường bao, sống mũi, mắt, môi, tai, cũng với màu lục (verdaccio) đó.

Ngày nay có những họa sư dùng màu trắng saint - jean pha với nước và gương mặt trong tình trạng đó, vẽ được những điểm nhô cao và nổi lên của gương mặt theo trật tự mà mình muốn, rồi tô một chút màu đỏ lên môi, lên lưỡng quyền và gò má, rồi cuối cùng phủ lên toàn bộ một chút màu thủy thái nhạt, nghĩa là màu da thịt pha rất loãng, khuôn mặt được nhuộm hồng. Họ còn dùng một chút màu trắng cho những chỗ nổi cao nữa. Cách này không phải là dở. Nhiều người khác trước hết phủ lên gương mặt một sắc độ màu da cục bộ, và định hình gương mặt với một chút màu

lục verdaccio và màu da, đậm và bằng màu trắng, và thể là xong. Đó là cách vẽ của những người hiểu biết kém cỏi. Bạn nên tin rằng những điều tôi sẽ chứng minh về nghệ thuật tô màu là cách thức chân thực nhất là vì họa sư vĩ đại Giotto đã coi đó là cách thức hay nhất của mình.

Taddeo Gaddi, người Florence, làm môn đồ của Giotto trong hai mươi bốn năm. Ông là con nuôi của Giotto. Con ông là Agnolo. Tôi là môn đồ của Agnolo trong mười hai năm. Phương pháp vẽ màu bằng bạc và tươi mát mà thầy tôi dạy cho tôi thì thân phụ của ông cũng chưa thực hành

Trước hết phải có một cái lọ; bỏ vô lọ một chút xiu màu trắng saint - jean và màu son tươi, hai thứ bằng nhau; thêm nước, pha loãng cho đều, cầm bút lụa mềm thật vững như nói ở trên, phác đi từng gương mặt mà bạn đã phác họa với màu "đất xanh", kéo theo màu hồng nầy lên môi và lưỡng quyền. Thầy tôi tô màu đỏ ở lưỡng quyền hơi gần tai hơn gần mũi, bởi vì tai làm nổi gương mặt. Làm nhòa lưỡng quyền với phần xung quanh. Thế rồi bạn phải có ba lọ riêng cho ba màu da khác nhau, nghĩa là màu sẫm nhất, sáng bằng nửa màu hồng đã pha, và hai màu kia tuần tự sáng hơn. Bây giờ bạn hãy lấy màu trong lọ tươi nhất và với bút lông thật mềm, bóp chặt bút lông giữa hai ngón tay, trên tất cả những chỗ nổi của gương mặt. Kế đó lấy màu trung gian, tìm tất cả những chỗ nổi trên gương mặt, tay, chân, thân trên, như khi bạn vẽ hình khỏa thân. Thế rồi lấy màu trong lọ thứ ba và vẽ tới chỗ bóng tối chấm dứt, dừng lại ở chỗ mà hỗn hợp màu làm mất giá trị của màu xanh đất. Vẽ đi vẽ lại bằng cách này nhiều lần, làm tan hòa màu nầy với màu kia cho toàn bộ được phủ đều và trong chừng mực mà tính chất của chủ đề cho phép. Nếu bạn muốn vẽ tươi mát của tác phẩm chói lọi lên, bạn phải cố đừng dùng màu hồng nguyên

chất, nếu không phải là để kết hợp các màu hồng đỏ với nhau một cách khéo léo. Sự luyện tập chuyên cần sẽ làm cho bạn khéo léo hơn mà sách vở không thể làm được. Khi bạn đã trải những màu da đỏ xong, bạn hãy vẽ thêm một lớp nữa, gần như trắng, và cùng với lớp đó, những chỗ nổi của mũi, đỉnh nhọn của cằm, vành tai. Dùng một bút lông sóc khô và hoàn toàn trắng, bạn hãy vẽ trông trắng mắt, chót mũi và một chút khoe miệng; vẽ những chỗ nổi cao đó một cách tinh vi. Lấy một chút màu đen trong một lọ khác, cũng dùng bút lông sóc đỏ mà phóng dạng đường quanh mắt phía trên phần sáng, tạo hình vành lỗ mũi và lỗ tai. Lấy một chút màu ôxit sắt sinop sẫm trong một cái lọ khác, phóng dạng phần dưới mắt, đường quanh mũi, lông mày, miệng và tô bóng phần dưới môi trên là nơi phải tối hơn môi dưới. Trước khi phóng dạng những đường bao đó, dùng bút lông đã nói và màu lục "verdaccio" để dặm vá lại tóc. Cũng với bút lông đỏ và màu trắng, vẽ ánh sáng trên tóc rồi với màu nước đất son tươi và bút lông mềm vẽ phủ lên toàn bộ mái tóc, như đã vẽ làn da; kẻ đỏ cũng với bút lông nhưng đất son sẫm, vẽ lại các chỗ tận cùng; rồi dùng một bút lông sóc đầu nhọn thật nhỏ, tô đậm đường bao và đầu mút tóc bằng màu đất son sáng và màu trắng saint - jean, vẽ những chỗ nổi bằng của mái tóc; sau cùng dùng màu ôxit sắt sinop sẫm phóng dạng đường bao và đầu mút tóc như bạn đã vẽ gương mặt.

Vẽ một gương mặt trẻ như thế là đủ (...)

### ***Chương LXX***

#### ***Kích thước của một cơ thể cân đối hoàn hảo***

Trước khi đi xa hơn, bạn hãy nhớ những kích thước chính xác của người đàn ông mà tôi sẽ chỉ cho bạn. Tôi không nói tới kích thước của người đàn bà vì đàn bà không có kích

thước nào hoàn hảo cả. Trước nhất, như tôi đã có nói, gương mặt chia làm 3 phần, đầu là một, mũi là một phần nữa, từ mũi tới dưới cằm là phần thứ ba. Từ góc mũi đi suốt chiều dài của mắt là một đơn vị (một phần) từ đuôi mắt tới chót tai là một đơn vị; từ tai này qua tai kia bằng chiều dài gương mặt, từ cằm dưới yết hầu tới chỗ lõm của cổ là một đơn vị; cổ dài bằng một đơn vị, từ hóc xương đòn ở cổ tới đỉnh nhọn của vai là một gương mặt; bên kia cũng thế; từ vai tới cùi chỏ bằng một gương mặt; từ cùi chỏ tới cổ tay bằng một gương mặt và một đơn vị; toàn thể chiều dài của bàn tay là một gương mặt; từ chỗ lõm ở cổ họng tới chỗ lõm của dạ dày là một gương mặt; từ dạ dày tới rốn là một gương mặt; từ rốn tới chỗ nổi đùi là một gương mặt; từ đùi tới đầu gối bằng hai gương mặt; từ đầu gối tới gót chân bằng hai gương mặt, từ gót tới gan bàn chân là một trong ba đơn vị; chiều dài bàn chân bằng một gương mặt

Bề cao người đàn ông bằng bề ngang khi giang hết hai tay ra. Cánh tay với bàn tay thông tới giữa đùi. Toàn bộ bề cao của người đàn ông bằng tám gương mặt hai đơn vị. Đàn ông có ít hơn đàn bà một xương sườn phía trái. Trong người đàn ông, chắt nào cũng là xương (...). Người đàn ông đẹp phải nâu sạm, và người đàn bà phải trắng.

Tôi không nói tới những con vật không có lý trí, vì dường như chúng không có kích thước chắc chắn. Bạn hãy sao chép chúng, vẽ chúng theo hình thể thật càng nhiều càng tốt, rồi bạn sẽ thấy. Để được như vậy, bạn phải tập luyện nhiều. (...).

### ***Chương CIV***

Đây là thời gian bạn phải bỏ ra để học tập. Trước hết bạn cần một năm để học vẽ hình cơ bản trên bảng nhỏ. Để ở lại



trong xưởng với thầy, để học biết tất cả các ngành thuộc bộ môn nghệ thuật này, bắt đầu là nghiền màu, nấu keo, trộn thạch cao, tập chế tạo bản vẽ, điểm xuyết chúng, đánh bóng chúng, dát vàng và làm nổi cát, bạn phải cần sáu năm. Kế đó, để học về màu, chế luyện chất cầm màu, làm nếp vải vàng và làm quen với việc vẽ trên tường, bạn cần sáu năm nữa, lúc nào cũng phải vẽ, không rời bức họa, dù là ngày lễ hay là ngày làm việc. Như vậy, do thói quen, bản chất tự nhiên sẽ biến thành kinh nghiệm tốt. Nếu làm khác đi thì, dù theo con đường nào, bạn đừng hy vọng đạt tới sự hoàn thiện. Có nhiều người nói rằng dù không có thầy họ vẫn học được nghệ thuật này. Chớ có tin điều đó. Tôi lấy quyển sách này làm gương cho bạn: nếu bạn không học tập với một ông thầy thì dù ngày đêm bạn nghiền cứu quyển sách này, cũng chẳng bao giờ bạn đạt được một cái gì, chẳng có cái gì có thể so sánh với các họa sĩ vĩ đại.

## **PHẦN SÁU**

### **Chương CXIII**

#### ***Bắt đầu vẽ trên bảng như thế nào.***

Bây giờ tới cách vẽ trên bảng, cách tạo một bức tranh. Trước hết, bảng phải làm bằng gỗ cây đoạn hay liễu và phải được lựa chọn kỹ. Bạn phải xem mặt bảng có bằng phẳng không, có mắt hay khuyết điểm nào không, có vết dầu không. Nếu có, phải hào cho sạch hết vết dầu; tôi thấy phải làm thế chứ không có cách nào khác.

Phơi cho gỗ thật khô, và nếu những tấm ván của bạn có thể sấy trong lò được thì nó sẽ không bao giờ nứt.

Ta hãy trở lại với các mắt gỗ và những khuyết điểm khác mà tấm gỗ có thể mắc phải. Bạn hãy lấy thứ keo thật đặc, đủ ngâm trong một ly nước, bỏ hai miếng vô một cái nồi rửa

thật sạch mỡ, lấy một tó mặt cưa trộn với keo đó; lấy hỗn hợp đó trám đầy các chỗ khuyết và mặt gỗ, gọt phẳng bằng một miếng gỗ và để cho keo dẽ lại. Kế đó dùng mũi dao cạo cho bằng phẳng. Bạn cũng tìm xem có đầu đinh hay mũi sắt nào ló lên mặt bảng gỗ không và đóng cho lún sâu vào gỗ. Kế đó lấy những miếng thiếc nhỏ hình đồng tiền, bọc chỗ có đầu đinh sắt. Như vậy để cho gì sét không thể lan ra màu sơn. Mặt gỗ không được trơn nhẵn quá. Trước hết lấy keo da nấu ba phần còn lại một; chà keo trong lòng bàn tay, và khi bạn cảm thấy lòng bàn tay dính lại với nhau, thì keo đã dùng được. Trát hai hay ba lớp; rồi bỏ phân nửa keo và một phần ba nước vào một cái lọ đem đun kỹ, và dùng một bút lựa to và mềm phết keo đó lên bảng gỗ, đầu cột, tủ thờ, hay bất cứ công trình nào bạn đã chuẩn bị; rồi để cho khô. Thế rồi lấy thứ keo đặc hơn đầu, phết hai lớp lên công trình, luôn luôn để cho các lớp keo khô đi. Như vậy, tấm bảng gỗ của bạn đã được tráng keo rất tốt. Bạn có hiết tác dụng của thứ keo bạn đầu là gì không? Một thứ chuẩn bị không mãnh liệt lắm, như bữa ăn điểm tâm gồm một ít mút trái cây và một cốc rượu nho để bắt đầu làm việc. Lớp keo đó cũng vậy, nó dùng làm cầu nối và chuẩn bị miếng gỗ tiếp nhận những lớp keo mạnh và những lớp sơn, vữa.

### ***Chương CXXII***

#### ***Bắt đầu vẽ bức tranh bằng than như thế nào, và đồ lại bằng mực như thế nào.***

Khi lớp vữa lot đã sít và láng như ngà, việc đầu tiên phải làm là vẽ lên bảng đó bằng than cây liễu mà tôi đã chỉ bạn chế tạo. Nhưng phải gắn mẫu than vào một cái que nhỏ để nó vừa vận với hình vẽ; bạn sẽ thấy làm như vậy dễ vẽ hơn. Bạn cũng phải có một cái lông ngỗng để, nếu có một nét nào có vẻ không đạt, bạn có thể dùng lông ngỗng tẩy đi và vẽ lại.

Hãy vẽ một cách thanh thoát, tô đậm những nếp nhăn và gương mặt như bạn có thể phải làm với bút lông hay lông ngỗng trong những bức vẽ đặc biệt. Khi bạn đã vẽ xong (nhất là nếu đó là bức tranh giá trị cao và bạn mong có được lợi lộc hay danh tiếng), bạn hãy để yên trong vài ngày, thỉnh thoảng xem lại và dặm vá những chỗ nào cần thiết. Khi tác phẩm của bạn có vẻ gần như hoàn hảo, nếu bạn có thể sao chép và xem những tác phẩm của các họa sư (bạn đừng xấu hổ, bức tranh của bạn sẽ nhờ đó mà khá hơn), bạn hãy dùng lại chiếc lông ngỗng, tẩy đi từng chút cho tới khi gần như xóa sạch bức tranh, nhưng không quá nhiều đến nỗi không còn nhìn thấy nét vẽ. Lấy một cốc đựng lưng nước sạch, nhều vào đó một giọt mực, và dùng một bút lông sóc nhọn đầu đồ lại bức tranh. Rồi dùng một túm lông chim phỉ sạch bụi than đi. Rồi dùng bút lông sóc nhọn đầu nhúng mực pha loãng đã nói tô đậm các nếp nhăn và những vùng tối trên gương mặt; như vậy, còn lại một bức tranh mờ ảo làm mọi người say mê.

# THỜI PHỤC HUNG

*Nếu anh khinh thường hội họa, nghệ thuật mô phỏng duy nhất những tác phẩm nhìn thấy được của thiên nhiên, chắc chắn là anh đã khinh thường một phát minh tinh tế. Thuyết lý triết học tài tình của hội họa lấy mọi thứ hình thể, biểu hiện, cảnh tượng, cây cối, thú vật, hoa, cỏ, ngấp trong ánh sáng và bóng tối, làm đề tài. Thực tế là, hội họa là một khoa học, là đứa con chân chính của thiên nhiên, vì nó chính là con đẻ của thiên nhiên.*

LÉONARD DE VINCI

*Mỗi khi một họa sĩ lớn tạo ra một tác phẩm có vẻ sai lầm và giả dối thì cái vẻ giả dối biểu hiện đó không phải là không phù hợp với sự thật. Và nếu như ông ta làm cho tác phẩm của mình giống sự thật hơn thì lúc đó nó lại là giả dối.*

MICHEL-ANGE

*Tất cả những nổi nhọc nhằn triền miên, những ngày miệt mài học hỏi, tinh thần sáng suốt, sự tinh thông văn học, sự hiểu biết về thần học, sự trợ lực của chiêm tinh học, những hình vẽ hình học, sự soi sáng của phép phối cảnh, tiết tấu của âm nhạc, các tỷ số học, những mô hình của nghệ thuật tạo hình, những ký ức lịch sử, những giả tưởng thi ca, những thi dụ cơ thể học, những biểu hiện tinh cảm, và sau cùng, những kiến thức hay chứng minh triết học, cũng không bao giờ có thể giúp cho người không phải sinh ra để làm họa sĩ, nghĩa là người không được phú bẩm, đạt tới bất cứ trình độ tuyệt vời nào.*

G.P. LOMAZZO

## LEONE BATTISTA ALBERTI

Sinh năm 1404 tại Gênes; mất năm 1472. Là hình ảnh toàn hảo của "con người toàn năng" (homo universalis), ông là triết gia vừa là kiến trúc sư, là nhà toán học vừa là nhà nhân bản. Ông cũng còn viết những vở hài kịch và quyển tiểu thuyết "Momus", quyển sách đáng được biết nhiều hơn. Được biết tới nhiều nhất do tác phẩm về kiến trúc, "De re aedificatoria", ông cũng nổi tiếng không kém nhờ những khái luận về điêu khắc và hội họa. Hết sức "hiện đại" đối với thời đại của mình, tác phẩm của ông về hội họa mà chúng tôi trích dịch ra đây đánh dấu sự "đoạn tuyệt" đáng kể với tác phẩm của Cennini là người đồng thời của ông. Đó là sự đoạn tuyệt giữa thời Trung cổ và thời Phục hưng. Alberti dứt bỏ hết mọi quan niệm thần bí về hội họa. Với ông, họa sĩ từ bỏ sự sao chép cảnh quan tinh thần để chú ý tới thiên nhiên. Vì thế, họa sĩ không ngừng khao khát cái đẹp tối thượng, nhưng cái đẹp này có gốc rễ ở thế giới trần gian. Cái đẹp không phải từ trên trời rơi xuống, nhưng nó nâng nghệ sĩ lên cõi trời cao. Alberti là nhà lý thuyết đầu tiên của nền hội họa Florence thế kỷ 15.

## BÀN VỀ HỘI HỌA

### I

Có lẽ những tư liệu nghiên cứu này có vẻ quá khó đọc đối với người trẻ tuổi; vì vậy tôi muốn cho họ thấy rằng hội họa không phải là không đáng để chúng ta bỏ công khó nhọc và lòng nhiệt thành. Quả vậy, hội họa há không có trong nó một sức mạnh thần thánh sao, cái nền hội họa có thể nói là làm cho một người vắng mặt hiện diện giữa bạn bè, và, hơn thế nữa, có thể trình diện những người chết với người đang sống nhiều thế kỷ sau, đến nỗi họ được nhận ra với sự thần phục họa sĩ và sự hài lòng của người xem? Plutarque thuật lại rằng Cassandre, một trong các tướng lĩnh của Alexandre, khi nhìn một bức hình vẽ chủ tướng quá cổ, và nhận ra sự uy nghiêm của nhà vua, đã run rẩy cả người. Ông cũng thuật rằng Agésilas và Lacédémonien, vì thấy mình quá xấu, đã không chịu cho vẽ chân dung hay tạc tượng để lại cho hậu thế. Thật đúng là có thể nói chân dung của người chết có một cuộc sống kéo dài, nhờ hội họa.

Nhưng, về việc hội họa thể hiện gương mặt của thần thánh, đối tượng tôn thờ của các dân tộc, người ta xem hội họa là một trong những quà tặng lớn lao nhất dành cho con người. Thật vậy, hội họa đã phục vụ rất nhiều cho lòng sùng kính gắn bó chúng ta với thần linh, và cho sự gìn giữ linh hồn trong mối dây ràng buộc của tôn giáo.

Ở xứ Elide, Phidias đã thực hiện một bức tượng Jupiter mà vẻ đẹp góp phần không nhỏ vào sự sùng bái đương thời. Nhưng, cái mà hội họa mang lại cho những lạc thú thanh cao của tâm hồn và cái mà nó tăng thêm cho sự rực rỡ của sự vật, chúng ta còn có thể thấy - chủ yếu là ở chỗ này -

rằng không có vật quý giá nào mà hội họa không thể làm cho quý giá và quan trọng hơn. Ngà, ngọc và những vật quý giá khác tăng thêm giá trị khi được họa sĩ mó tay vào. Ngay cả vàng, khi được gia công bằng nghệ thuật của hội họa, có giá trị hơn khi ở trạng thái kim loại. Cho đến cả chì, kim loại thấp kém nhất, khi được tạo thành một hình ảnh nào đó do bàn tay của một người như Phidias hay Praxitèle cũng có được giá trị cao hơn bạc thô không được gia công. Zeuxis có thói quen đem tặng không tác phẩm của mình, vì ông nói rằng không số tiền nào có thể mua nổi. Quả thật là ông nghĩ rằng không có số tiền nào có thể thỏa mãn người, khi vẽ hay tạc tượng những vật sống động, tự coi mình như một vị thần giữa loài người. Như vậy, hội họa có cái vinh hạnh là người nào đã biết nó, khi thấy người khác khâm phục tác phẩm của mình, sẽ cảm thấy mình giống như thần thánh. Mà thật ra, hội họa há không phải là bà chúa và là nét hoa mỹ chính của mọi nghệ thuật hay sao? Nếu tôi không lầm thì kiến trúc sư học được của họa sĩ cấu tạo mũ cột, nền móng, thân cột, nóc nhà và mọi thứ phong phú khác trong đền đài. Hiển nhiên là nhờ có chuẩn tắc và nghệ thuật hội họa mà người ta điều khiển thợ mài ngọc, nhà điêu khắc, xưởng kim hoàn và mọi nghề thủ công; cuối cùng, gần như không có một nghệ thuật nào, dù nhỏ bé, lại không có quan hệ nào đó với hội họa. Đến nỗi, tôi dám nói là mọi thứ dường như cũng có vay mượn của hội họa. Trên tất cả, hội họa lại được người thời cổ trọng vọng đến nỗi trong khi tất cả thợ thủ công được gọi chung là "thợ", chỉ trừ họa sĩ. Tôi thường nói với người thân thuộc rằng sở dĩ như vậy là vì người phát minh ra hội họa chắc hẳn phải là chàng Narcisse hóa thành hoa. Thật ra, vẽ là gì nếu không phải là nhờ nghệ thuật mà phân biệt được toàn bộ bề mặt một làn sóng? Quintilien cho rằng,



những họa sĩ đầu tiên có thói quen vạch giới hạn bóng dưới mặt trời và vẽ thêm để phát triển bức tranh. Có người còn nói một người Ai Cập nào đó có tên Philoclès, hoặc Cléanthès, tôi không biết rõ người nào, là một trong những người đầu tiên phát minh ra nghệ thuật này. Người Ai Cập đã quả quyết rằng họ đã thực hành hội họa từ sáu ngàn năm trước khi nó du nhập Hy Lạp. Người ta nói hội họa từ Hy Lạp truyền sang Ý, sau khi Marcellus thắng trận ở Sicile.

Nhưng biết được tên những họa sĩ đầu tiên hay những người phát minh hội họa không quan trọng lắm. Vì rằng chúng ta không ghi chép lịch sử Hội họa như Plinè, mà chỉ duyệt lại nghệ thuật, và là lần đầu tiên. Vì tôi không biết các tác giả Cổ đại có viết một khái luận nào không. Tuy nhiên, người ta khẳng định rằng Euphranor <sup>(1)</sup> người ở eo đất Corinthe có viết đôi điều về sự đối xứng và về màu; rằng Antigone và Xénocrate có luận về hội họa và Apelles viết một quyển sách về hội họa cung hiến cho Persée. Diogène Laërce kể rằng nhà hiền triết Démétrius vẽ tranh cũng xuất sắc. Vì tổ tiên của chúng ta để lại cho chúng ta những công trình mỹ thuật đủ loại đáng thần phục nên nay tôi cho rằng các văn nhân cổ xưa người Ý cũng không bỏ qua ngành hội họa. Và chẳng, ở nước Ý, người Etrusque cổ đại tỏ ra xuất sắc hơn hết. Toisgemiste, một tác gia rất cổ, nghĩ rằng điều khác và hội họa đã ra đời chung với tôn giáo, vì ông có nói với Asclépius: "Thiên nhiên, vì nhớ nguồn gốc của mình, đã biểu thị thần linh giống như mình". Và ai có thể chối cãi rằng hội họa, trong những việc riêng cũng như công, trần

---

<sup>(1)</sup> Euphranor này là người tạc tượng và họa sĩ Hy Lạp, môn đồ của Ariston, tác giả sách "De Symmetria et coloribus"; đừng nhầm với Euphranor mà Vitruve có nói tới, tác giả sách "De Proreptibus symmetriarum".

tục cũng như tôn giáo, được trao cho vị trí danh dự nhất?

Trong số những người làm nghệ thuật, tìm đâu được một người đáng kể hơn họa sĩ? Có một số bức tranh bán tới những cái giá không tin nổi. Aristide ở Thèbes bán một bức tranh với giá một trăm talent vàng (một talent = 26kg). Người ta nói rằng thành Rhodes được vua Démétrius tha không đốt để cứu một bức tranh của Protogènes, và chúng ta có thể khẳng định rằng thành Rhodes đã được chuộc với giá một bức tranh. Người ta đã thu thập nhiều câu chuyện khác để chứng minh rằng những họa sĩ tài năng luôn luôn được ca ngợi và rất được người ta trọng vọng, cũng như những nhà quyền quý, triết gia và vua chúa không chỉ thích chiêm ngưỡng mà còn thích vẽ tranh nữa. Công dân La mã Lucius Manilius, và nhà quý tộc Fabius là họa sĩ. Hiệp sĩ La mã Turpilius vẽ tranh ở Vérone. Sitedius, pháp quan và thái thú, nổi danh nhờ hội họa - Pausins tác giả bi kịch, cháu ngoại của nhà thơ Ennius, tạc một bức tượng Hercule ở nghị trường. Các nhà hiền triết Socrate, Platon, Metrodore, Pyrrhon nổi danh trong hội họa; các hoàng đế Néron, Valentinien và Alexandre - Sévère cũng chuyên cần học vẽ. Kể ra tất cả các vị vua chúa say mê môn nghệ thuật cao cả này thì dài lắm. Còn liệt kê tất cả họa sĩ cổ đại thì lại càng không đủ chỗ. Ta có thể có một ý niệm về chuyện đó bằng cách nghĩ tới việc Démétrius xứ Phalère, con của Phanocrates, trong vòng bốn trăm ngày đã thiêu đốt hết ba trăm sáu mươi bức tượng, vừa tượng cỡi ngựa vừa tượng đánh xe. Bạn có nghĩ rằng trong một thành phố có chừng ấy nhà điêu khắc mà lại có ít họa sĩ được sao? Hội họa và điêu khắc là những nghệ thuật thường ở chung trong một đầu óc; nhưng tôi luôn luôn ưu ái thiên tài của họa sĩ là người làm một việc vô cùng khó khăn. Bây giờ ta hãy trở lại chủ đề của chúng ta.

Con số họa sĩ và nhà điêu khắc ắt hẳn phải đông đảo lắm vào thời mà vua chúa và bình dân, nhà thông thái và kẻ dốt nát, đều mê thích hội họa. Lúc bấy giờ người ta trưng bày ở hi trường tượng và tranh, chung với chiến lợi phẩm từ khắp nơi trong đế quốc. Người ta mê thích hội họa đến mức, chấp chính quan Paul Emile và một số lớn công dân La mã cho con cái học hội họa, trong số những nghề tự do khác, để rèn luyện chúng quen với cuộc sống lương thiện và hạnh phúc. Ở đây, trước hết, phải ghi nhận cái tập quán tuyệt đẹp của người Hy Lạp, họ muốn rằng những người tự do và trẻ con được giáo dục tự do phải được dạy vẽ đồng thời với các môn văn chương, hình học và âm nhạc. Hơn thế nữa, hội họa còn được các mạng phụ coi trọng, và các tác gia ca tụng những tác phẩm của Martia, con gái của quan chấp chính Varron. Sau hết, hội họa được người Hy Lạp coi trọng đến mức họ ban hành một sắc dụ cấm nô lệ học vẽ, điều đó không phải là bất công, vì nghệ thuật này xứng đáng với những người có đầu óc tự do và tinh thần cao thượng nhất, đến nỗi tôi luôn luôn cho rằng người nào mê thích hội họa là người thông minh và khôn ngoan nhất. Tuy vậy, hội họa là điều thú vị cho cả nhà thông thái lẫn người dốt nát. Thật thế, hiếm khi nào hội họa làm cho người tài năng hoan hỉ mà không làm cho người tầm thường xúc động, và bạn không thể tìm được người nào lại không thêm muốn tỏ rõ tài năng trong hội họa. Và dường như thiên nhiên cũng thích được vẽ, vì ta thấy đôi khi thiên nhiên tự thể hiện trên đá hình nhân mã và diện mạo đầy râu của các vị vua. Người ta kể rằng, trên một viên ngọc của vua Pyrrhus, người ta thấy chín nữ thần nghệ thuật, do một tác dụng tự nhiên, được thể hiện rõ ràng với các đặc tính của mình. Nên nói thêm là không có nghệ thuật nào mà sự thực hành hay học tập, dù ở lứa tuổi nào, đem lại

cho người biết nghệ thuật đó hay cho người không biết lạc thủ nhiều hơn. Tôi xin phép nói rằng, khi tôi rảnh rỗi và về để tìm vui, tôi miệt mài làm việc một cách hết sức say sưa, đến nỗi hai, hay ba bốn giờ trôi qua mà tôi không nghĩ tới. Vậy thì, việc học sẽ là một nguồn lạc thú cho bạn, và, nếu bạn vẽ giỏi, là một nguồn lợi lộc, những lời khen ngợi và danh tiếng lâu dài. Vì thế, và vì hội họa có thể được coi là món trang sức đẹp nhất và lâu đời nhất của vạn vật, tôi hết lòng khuyên những người trẻ tuổi nên chuyên tâm học vẽ; tôi khuyến khích nhiều nhất người nào say mê nghệ thuật này nên dành hết thời giờ học tập và nhiệt tâm để đưa nghệ thuật đến chỗ hoàn hảo.

Nhưng nếu bạn tìm cách đưa mình nổi bật nhờ hội họa, trong khi quan tâm trước mọi thứ cái danh tiếng và vinh quang mà bạn biết là người xưa rất yêu chuộng, xin bạn nhớ rằng tính keo kiệt luôn luôn là kẻ thù của danh dự và đạo đức. Tính thần thiện về nét xấu này, ít khi được hậu thế kính trọng. Tôi đã thấy nhiều người dùng lúc phải học tập thì sa ngã vào lợi lộc nên đã vì thế mà không tìm được vinh quang mà cũng không chiếm được tiền tài, trong khi đó, nếu họ để tinh thần vào việc học tập thì có lẽ họ đã tạo được tiếng tăm, cái có thể cho họ có được cả tiền tài lẫn hạnh phúc.

## II

Về mặt đó, như vậy là đủ; giờ chúng ta trở lại chủ đề. Ta sẽ chia hội họa thành ba phần: sự phân chia mà ta vay mượn ngay ở thiên nhiên. Vì hội họa cố gắng thể hiện những vật hữu tình, nên ta hãy để ý xem các vật thể được nhìn thấy như thế nào. Thoạt tiên, khi chúng ta nhận biết một vật, chúng ta thấy rằng vật gì đó chiếm một chỗ nhất định.

Cho nên họa sĩ vẽ một đường giới hạn không gian của chỗ đó, và việc vạch đường bao quanh được diễn tả bằng từ "chu vi". Khi xem xét các bề mặt khác nhau của vật thể liên hệ với nhau như thế nào, họa sĩ vẽ những điểm liên kết của vật thể đó đúng chỗ của chúng và gọi điều đó một cách chính xác là "hố cục". Cuối cùng, bằng mắt nhìn, chúng ta phân biệt màu của các bề mặt rõ ràng hơn; và bởi vì sự thể hiện hiện tượng đó trong hội họa chịu những biến đổi khác nhau do tác dụng của ánh sáng nên chúng ta gọi đó là sự "phân bố ánh sáng". Như vậy, sự giới hạn chu vi, hố cục và sự phân bố ánh sáng tạo nên hội họa. Kết quả đó, chúng ta sẽ diễn đạt rất ngắn gọn; và trước hết, ta hãy khảo sát việc giới hạn chu vi.

### III

Sự giới hạn chu vi là công việc chủ yếu vạch những đường bao khi vẽ. Parrhasius rất xuất sắc trong công việc này, như Xénophor cho biết trong một cuộc chuyện trò với Socrate. Thật vậy, người ta thuật lại rằng ông vạch đường nét cẩn thận đến độ tinh vi. Tôi cho rằng, trong những đường giới hạn chu vi đó, ông đã tập trung chủ yếu vào việc vẽ những nét thật mảnh đến độ gần như không nhìn thấy được. Người ta nói đó là công việc luyện tập mà ông đua tài khéo léo với Protogènes. Vậy, giới hạn chu vi chỉ là vạch đường bao, và nếu những đường bao đó được vẽ qua rõ, chúng sẽ không tương trưng những mép hia của các bề mặt nữa, mà là những đường nứt thì đúng hơn. Vì lý do đó tôi muốn rằng người ta không nên nhầm vào việc xác định, bằng đường giới hạn chu vi, một cái gì khác hơn những đường bao và tôi khẳng định là ta phải tập luyện, vì lẽ nếu giới hạn chu vi không đạt thì hố cục và sự phân bố ánh sáng cũng thành vô dụng. Trong khi đó thì, ngược lại, giới hạn

chu vi một mình nó vẫn có thể trông rất thích mắt. Vậy, bạn phải chuyên chú vào công việc này. Và tôi không biết người ta có thể tìm được cách nào hay hơn *tám màn* mà tôi thường gọi là *cái chần giữa*. Tôi đã phát minh cách sử dụng này.

Nó như thế này. Trên một cái khung, tôi căng một tấm màn chỉ rất mảnh và dệt rất thưa, màu nào cũng được, chia thành những ô vuông bằng nhau bởi những sợi chỉ to hơn song song với khung; tôi đặt cái khung ở khoảng giữa mát và vật mà tôi định vẽ, làm thế nào cho thị tháp xuyên qua tấm màn, giữa các sợi chỉ. Cách chần tấm màn như vậy có nhiều ưu điểm. Thứ nhất là để bạn hình dung chính những bề mặt bất động kia, vì khi đã vẽ những đường bao đầu tiên, bạn luôn luôn tìm lại được những điểm của hình tháp mà bạn đã vẽ theo nó trước tiên, và nếu không dùng tấm màn chần thì rất khó làm được. Mà bạn nên biết rằng khi vẽ thì không thể mô phỏng một vật nếu ta không luôn luôn giữ được chính dáng vẽ của nó. Chính điều này làm cho tranh vẽ giống với mẫu nhiều hơn tượng, vì tranh luôn luôn giữ được một dáng vẽ đồng nhất. Ngoài ra, bạn nên biết rằng nếu bạn thay đổi khoảng cách và vị trí của trung tâm điểm, chính vật mẫu cũng có vẻ thay đổi. Vì vậy, tám màn hay cái chần giữa đó có ích lợi rất đáng kể, như tôi đã nói, vì nó giữ cho vật mẫu có một dáng vẽ duy nhất. Cái lợi thứ nhất là có thể thiết lập vị trí những đường bao và giới hạn những bề mặt, ở những chỗ nhất định trên bức tranh. Thật vậy, khi cân nhắc cho cái trán ở ô vuông nào, cái mũi ở ô vuông phía dưới, hai má trong những ô vuông kế bên, cằm ở ô vuông thấp nhất, và cứ như thế cho mọi phần khác nhau, bạn có thể sắp xếp lại những phần tử đó trên bức tranh hay trên tượng, trong những ô song song thiết lập từ trước. Một cái lợi khác của dụng cụ này là nó chỉ cho bạn thấy tất cả những điểm nổi và

u mà bạn muốn thể hiện, một khi chúng đã được vẽ trên mặt phẳng bức tranh. Qua việc này, do kinh nghiệm và phán đoán chúng ta có thể thấy tấm màn đó có ích cho chúng ta như thế nào để vẽ dễ dàng và chính xác. Tôi không muốn nghe những người cho rằng một họa sĩ không được tập quen những phương tiện như vậy dù chúng rất có ích, vì khi như vậy thì, nếu thiếu những phương tiện đó, họa sĩ không thể tự mình làm được gì cả. Nhưng, nếu tôi không nhầm, chúng ta không có quyền đòi hỏi họa sĩ phải chịu một sự cực nhọc vô bờ bến chỉ để làm cho chúng ta thấy trên tranh những chỗ nổi chính xác mà chúng ta nhìn thấy ở vật mẫu. Theo thiên ý, đó là một phẩm chất mà nếu không dùng tấm màn kia thì có vẻ khó mà đạt được. Vì vậy, người nào muốn tiến bộ trong hội họa nên dùng cái chắn giữa mà tôi vừa mô tả.

Tuy nhiên, nếu có những người định rèn luyện trí thông minh mà không cần tới những ô vuông đó, họ phải không ngừng tưởng tượng thấy chúng trước mắt, kéo một đường ngang tưởng tượng cắt một đường thẳng góc, để xác định vị trí của các đường bao. Nhưng, đối với phần lớn những họa sĩ thiếu kinh nghiệm, đường bao của các bề mặt dường như không rõ ràng, thí dụ như, trên gương mặt, họ thường không thể phân biệt rõ thái dương dừng lại ở chỗ nào. Nên cần phải chỉ cho họ cách nhận biết. Thiên nhiên chứng minh điều này một cách hoàn hảo. Thật vậy, như ta phân biệt các mặt phẳng nhờ ánh sáng và bóng tối đặc trưng của chúng, chúng ta cũng có thể nhận thấy rằng, giữa những mặt cầu hay lõm, mặt nào diện tích lớn hơn thì nổi bật lên do nhiều vết tối và sáng. Như vậy, ta có thể xem phần nào bị ánh sáng hay bóng tối làm cho khác đi là những phần khác nhau. Nếu có một phần từ từ chuyển từ ấn tượng tối qua ấn

tượng rất sáng và hợp làm một bề mặt duy nhất, chúng ta phải vạch đường nét cho đúng chỗ để khỏi phải mơ hồ về việc tô màu toàn bộ bức tranh.

Chúng ta còn phải nói vài điều về giới hạn chu vi, vì việc này có tầm quan trọng lớn lao đối với bố cục. Nhưng ta phải hiểu bố cục là gì đã. Trong một bức tranh, bố cục là công việc kết hợp những phần khác nhau lại. Đối với người vẽ, chủ đề là điều quan trọng nhất. Vật thể là các phần khác nhau của chủ đề, bộ phận là một phần của vật thể, bề mặt là một phần của bộ phận.

Thế mà, giới hạn chu vi là công việc chỉ rõ ra những bề mặt của vật thể, dù đối tượng là gì cũng vậy. Bề mặt của vật sống thì nhỏ, của đèn đài và các vật không lồ thì lớn. Cho tới lúc này, những chỉ dẫn đã đủ để vẽ giới hạn các bề mặt nhỏ. Còn giới hạn chu vi những bề mặt lớn thì phải tìm một phương pháp khác. Muốn vậy, chúng ta phải nhớ lại những gì chúng ta đã nói về các khái niệm cơ sở, liên quan đến các tia, thị thấp và sự chắn giữa. Phần khác, không được quên điều tôi đã nói về trung tâm điểm và đường cùng tên. Giả sử rằng, trên mặt đất được kẻ những đường song song, ta phải dựng các cánh của một bức tường hay bất cứ thứ gì tương tự mà ta gọi là mặt dựng. Tôi sẽ nói vấn đề tôi sẽ làm việc đó như thế nào. Trước hết, ta bắt đầu từ nền móng. Tôi vạch chiều dài và chiều rộng của bức tường trên mặt đất. Về việc này, tôi muốn bạn lưu ý một quy luật tự nhiên là trong một vật hình hộp, ta chỉ có thể nhìn thấy hai mặt đứng cùng một lúc, dưới một góc nhất định.

Vì vậy, trong khi vạch móng tường, tôi chú ý để chỉ vạch những đường bao của những cạnh mà tôi thấy, và luôn luôn bắt đầu bằng những bề mặt gần nhất, nhất là những bề mặt song song với tầm mắt chắn.



Bây giờ cần phải nói rõ ta vạch giới hạn chu vi những bề mặt tròn bằng đường bao như thế nào. Đây là những bề mặt khai ra từ bề mặt góc. Tôi làm như vậy. Tôi vẽ nội tiếp một mặt tròn trong một hình vuông mà tôi chia các cạnh thành những phần bằng nhau của hình vuông bằng những đường thẳng như vậy rồi từ mỗi điểm, tôi kẻ những đường thẳng tới điểm tương ứng, làm đầy hình vuông nói trên. Bây giờ tôi vẽ đường tròn nội tiếp có độ lớn tùy ý, làm sao cho đường tròn đó cắt những đường song song ở những điểm mà tôi ghi nhận và mang sang những điểm tương ứng trên những đường song song trên mặt đất, nhưng, vẽ nội tiếp một đường tròn nhờ vô số những đường song song để cho đường bao được xác định bằng vô số giao điểm như vậy thì quá đáng nên tôi thu xếp để chỉ đánh dấu đường tròn bằng tám điểm hay gần như vậy thôi, rồi vẽ chu vi của hình tròn qua các điểm đó.

Cũng có thể vẽ chu vi đường tròn nhanh hơn bằng cách dùng bóng của một ngọn đèn vì vật chắn bóng nhận ánh sáng theo một nguyên lý nhất định và ở đúng chỗ.

#### IV

Như vậy, chúng ta đã xác định cách vẽ những bề mặt có góc và tròn bằng những đường song song. Sau khi đã nói tất cả những gì liên quan tới giới hạn chu vi, ta cần nói tới những gì liên quan tới bố cục. Ta nên nhắc lại bố cục là gì. Bố cục trong một bức tranh là công việc kết hợp những phần khác nhau lại.

Tác phẩm vĩ đại nhất không chủ yếu vẽ một người khổng lồ, mà vẽ một chủ đề nào đó; và có nhiều chủ đề xứng đáng thực hiện hơn những chủ đề khác. Hình thể là những phần khác nhau của chủ đề, thành phần của hình thể là bộ phận,

thành phần của bộ phận là bề mặt; vậy những phần cơ bản của tác phẩm là các bề mặt. Các bề mặt tạo ra bộ phận, bộ phận tạo ra hình thể và hình thể tạo ra chủ đề, chủ đề tạo ra tác phẩm của họa sĩ.

Kết quả việc kết hợp những bề mặt đó là sự thỏa mãn và cái đáng yêu mà ta gọi là cái đẹp. Vì một khuôn mặt hào mà có những bề mặt lớn và nhỏ, nhô ra quá nhiều ở chỗ này và thụt vào quá sâu ở chỗ kia, cũng như gương mặt bà già, chắc chắn là một vật xấu xí. Nhưng khuôn mặt nào mà những bề mặt của nó gắn bó với nhau cách nào đó để cho ánh sáng dịu biến đổi từ từ thành bóng tối ngọt ngào, khuôn mặt nào không có những chỗ gồ ghề góc cạnh. ta có thể bảo một cách hữu lý rằng nó đẹp và duyên dáng. Vì vậy, cái mà ta phải tìm trong bố cục các bề mặt nhất là cái đáng yêu và cái đẹp. Vì vậy, dù ta làm cách nào để đạt được điều đó cũng mặc. điều chắc chắn nhất mà tôi biết là vẫn phải quan sát thiên nhiên, kiên trì và cẩn thận xem xét đáng hóa công tuyệt diệu sắp xếp những bề mặt trong những vật thể đẹp như thế nào. Vì vậy, điều vô cùng quan trọng là tự ý bắt chước thiên nhiên một cách chăm chú và nhiệt thành nhất, bằng cách sử dụng tấm màn mà tôi đã nói. Và khi ta đã sao chép lại và thực hiện các mặt của những hình thể đẹp nhất, ta phải chú ý trước hết tới giới hạn của chúng để vạch những đường đúng chỗ xác định. Về bố cục các bề mặt, như vậy là đủ. Bây giờ ta hãy xem bố cục của các bộ phận.

Trong bố cục của bộ phận, cái cần phải tôn trọng trước mọi thứ là phải có sự tương hợp giữa chúng với nhau. sự tương hợp đó sẽ hoàn hảo nếu, do độ lớn, do nhiệm vụ, do màu sắc và do mọi đặc tính khác của chúng, có sự hài hòa tạo nên cái đáng yêu và cái đẹp. Thí dụ: nếu cái đầu của một tượng thần thì lớn, ngực thì hẹp, bàn tay khổng lồ, bàn chân

phù lên, thân hình phì nộn, hổ cục của nó sẽ rất xấu. Vì vậy, về độ lớn, có một điều phải tôn trọng và để có được kích thước khi vẽ động vật, điều quan trọng chính yếu là phải xem xét tình huống xương cốt nằm ở chỗ nào, vì xương không gập lại được nên chúng luôn luôn ở một chỗ cố định và chắc chắn. Rồi cần phải biết xếp đặt cho gân và bắp thịt ở đúng chỗ. Cuối cùng, để kết thúc, phải biết bao bọc hệ xương và toàn bộ hệ cơ bằng thịt và da. Có lẽ ở chỗ này người ta sẽ chỉ trích điều tôi đã nói ở trên rằng họa sĩ quan tâm tới những gì không thấy được. Đồng ý: nhưng nếu ta muốn bao bọc, tô điểm một hình thể, trước hết ta phải vẽ nó trần truồng rồi mới vẽ quần áo cho nó; tương tự như vậy, nếu ta muốn vẽ hình khỏa thân, ta phải biết vẽ xương và bắp thịt đúng chỗ mà sau đó ta phải bao bọc lại bằng thịt và da, để không cảm thấy khó khăn khi phải tìm xem xương và bắp thịt nằm ở chỗ nào. Thế mà, vì thiên nhiên cho ta thấy tất cả kích thước bằng cách đặt chúng ngay trong chúng ta, một họa sĩ cần mẫn sẽ được một cái lợi không phải nhỏ nếu nhận ra chúng bằng chính việc làm của mình đối với thiên nhiên. Vì vậy, người nào nhanh nhạy thì nên cố công để có thể nhận biết sự cân xứng giữa tứ chi trong khi học tập và áp dụng cũng như để ghi nhớ chúng.

Để đo kích thước vật sống động, có một điều tôi đề nghị đặc biệt là đo một bộ phận nào đó của tứ chi. Kiến trúc sư Vitruve đã kê ra những kích thước ở người đàn ông bằng cách dùng bàn chân làm đơn vị chuẩn. Về phần tôi, tôi nghĩ rằng những số đo khác có liên quan với kích thước của đầu thì hợp lý hơn. Tuy nhiên, tôi đã có nhận xét rằng ở người đàn ông kích thước của bàn chân gần như luôn luôn bằng với kích thước đo từ cằm tới đỉnh đầu. Vậy thì, phải lấy một bộ phận làm chuẩn và lập kích thước các bộ phận khác theo

nó; vì trong bất kỳ vật sống động nào, không có bề dài hay bề rộng nào của bộ phận lại không tương ứng với bề dài và bề rộng của một bộ phận khác. Còn phải lưu ý điều này là tất cả những bộ phận phải làm tròn nhiệm vụ của chúng trong một động tác nào đó. Ở người đang chạy, hai bàn tay không được vung ra xa hơn hai bàn chân thì mới đúng, và tôi thích một nhà hiền triết đang cầu nguyện mà điệu bộ của tay chân có vẻ khiêm tốn hơn là hùng dũng. Họa sĩ Doemon đã thể hiện chiến sĩ bộ binh đang chiến đấu, cả người như đây mở hông và một người khác buông rơi vũ khí mà ta có thể nói là sắp đứt hơi. Có những họa sĩ vẽ Ulysse như thế nào đó mà bạn có thể nhận ra nơi ông khiêm tốn hơn là hùng dũng, sự giận dữ điên cuồng giả vờ chứ không phải thật. Người Lama hết sức khen ngợi một bức tranh hình dung Méléagre đã chết được mang về, những người vây quanh đây về tuyệt vọng, tay chân rời rã. Trong lúc đó, ở người chết, tay chân cũng có vẻ chết; tất cả buông thõng: bàn tay, ngón tay, đầu đều gục xuống một cách lơ đãng. Tóm lại, tất cả góp phần để tạo cho cái xác vẻ chết chóc; đó là điều rất khó. Thế mà công việc của một họa sĩ tài hoa là phải thể hiện trên tranh cả những tay chân bất động cũng như đang hoạt động. Vậy, trong hội họa, ta phải chú ý là mỗi cánh tay hay chân làm tròn nhiệm vụ riêng của nó và khớp xương nhỏ nhất vẫn làm công việc của nó như thế nào đó để cho mọi cánh tay hay chân bất động hay sống động phải có vẻ như thế cho tới móng. (...) Vì vậy, họa sĩ nào muốn bức tranh vẽ cơ thể có vẻ sống động phải làm thế nào để mỗi bộ phận trong tranh thực hiện hoàn hảo các chuyển động của nó. Nhưng trong mỗi cử động, phải tìm kiếm cái đáng yêu và cái đẹp. Thế mà, trong mọi cử động, những cử động dễ chịu nhất và có vẻ sống động hơn hết là những cử động vươn lên không. Ngoài ra, ta phải

nói rằng, trong bố cục của các cử động, điều quan trọng là phải xem xét loại; vì nếu tay của Hélène hay Iphigénie mà có vẻ nam nhi hay thô kệch thì thậm phi lý; nếu thân trên của Nestor có vẻ trẻ trung với một cái đầu nhỏ nhắn, nếu Ganymède có cái trán nhàn nhèo và một cái chân lực sĩ, hoặc giả ta cho Milon, người đàn ông lực lưỡng nhất, có bộ sườn mảnh khảnh, thì cũng vô lý như vậy. (...) Vì vậy, mà mọi thứ phải tương xứng với chủng loại của chúng, và tôi cũng muốn nói như vậy về màu sắc. Đúng thế, bộ ngực và tay chân đen đúa không thể nào tương hợp với một gương mặt hồng hào, dễ yêu, trắng như tuyết.

Chúng ta đã nói đủ về những gì phải tôn trọng trong bố cục, liên quan tới độ lớn, nhiệm vụ, chủng loại và màu sắc. Phải cẩn thận về tất cả những thứ đó để có một tác phẩm xứng đáng. Cho Minerve hay Vénus mặc chiến bào thì thật là không phải phép, và cho Jupiter hay Mars một cái áo phụ nữ thì thật sỗ sàng. Những họa sĩ thời xưa cố gắng thể hiện Castor và Pollux như anh em sinh đôi, đồng thời làm cho ta cảm thấy một người giỏi đấu quyền, còn người kia giỏi chạy. Họ còn muốn tạc khắp khênh của Vulcain được ta thấy qua vải áo vì họ rất chú trọng thể hiện điều họ muốn diễn đạt, theo chức năng, chủng loại và phẩm cách thích đáng.

Tiếp theo sau đó là bố cục các hình thể. Bố cục này phản ánh tài năng của họa sĩ, là loại bố cục mà chúng ta đã nói ít nhiều khi thảo luận về bố cục bộ phận. Trong một chủ đề, điều quan trọng là các hình thể phải có nhiệm vụ và độ lớn tương xứng. Thật vậy, nếu bạn vẽ những nhân mã ồn ào trong một yến tiệc thì thật là ngu ngốc nếu vẽ một người ngủ gục vì say trong cảnh hỗn độn man dại như vậy.

Vẽ nhiều người trên cùng một bình diện mà có người to

lớn hơn người khác nhiều thì cũng là một sai lầm; trong cùng một bức tranh mà những con chó to như con ngựa thì cũng vậy. Tôi nhiều lần thấy những người đàn ông được thể hiện đang ở trong một dinh thự mà như bị nhốt trong một cái hộp nữ trang vừa đủ cho họ ngồi hay gập người lại làm đôi; vẽ như vậy cũng đáng chê. Vậy thì các hình thể, tùy theo vấn đề là gì, phải có sự tương hợp về độ lớn và về nhiệm vụ. Nhưng đối với một chủ đề mà ta có thể khen ngợi và thán phục một cách chính đáng, chủ đề đó phải được trình bày bằng cách nào đó và phải có những nét hấp dẫn nào đó để nó có vẻ đẹp để và tạo cảm giác dễ chịu, say mê và xúc động lâu dài nơi người thưởng ngoạn hiểu biết cũng như người dốt nát. Trong một chủ đề, cái mang lại cho bạn một khoái cảm nào đó trước hết là sự phong phú và đa dạng của sự vật. Như trong món ăn ngon và âm nhạc, sự phong phú làm người ta say mê chủ yếu là vì trong số nhiều lý do có lý do nó mang lại sự khác biệt và sự thay đổi nào đó cho những sự vật cũ kỹ và quen thuộc, tinh thần cũng vui thú cùng cực trong bất kỳ sự phong phú và bất kỳ sự thay đổi nào. Vì vậy sự đa dạng của hình thể và màu sắc là điều thích thú trong hội họa. Tôi dám nói rằng một bố cục là rất phong phú khi ngoài việc mỗi vật ở chỗ của nó, người ta còn thấy lẫn trong đó nào người già, người trưởng thành, thanh thiếu niên, phụ nữ đứng tuổi, thiếu nữ thanh tân, trẻ em, gia súc, mèo, chim, ngựa, nông dân, đèn đài, đồng áng. Vậy, tôi tán thưởng mọi sự phong phú, miễn là nó tương hợp hoàn hảo với chủ đề. Kết quả là người xem càng chú ý tới sự vật trong tranh, sự biết ơn của họ đối với họa sĩ càng lớn. Nhưng tôi muốn rằng không chỉ sự phong phú đó phải được tô điểm bằng sự đa dạng mà còn phải được tiết chế bằng phẩm cách và sự yêu kiều. Tôi thật sự chê họa sĩ nào vì muốn tỏ ra

phong phú nên vẽ không chứa một chỗ trống, vung vãi hình ảnh các vật một cách lộn xộn bừa bãi, bất chấp mọi quy luật về bố cục, do đó chủ đề không còn là một hoạt động nữa mà đúng là một sự xáo trộn. Cũng có thể là người nào tìm kiếm phẩm cách trước hơn mọi thứ sẽ phải hết sức tìm kiếm sự tiết độ, vì như ngôn ngữ có tiết độ của một vị quân vương làm tăng thêm uy nghiêm, miễn là người ta hiểu rõ ý ông, thì trong một chủ đề, một số giới hạn các vật thể cũng làm phẩm cách lộ ra rộng khắp.

Sự đa dạng tạo ra duyên dáng. Tôi e sợ một bố cục nghèo nàn, nhưng tôi còn sợ sự phong phú không tương xứng với phẩm cách hơn. Vì vậy tôi đặc biệt tán đồng điều hạn chế của các thi gia, cả tác giả bi kịch cũng như hài kịch, khi họ thể hiện các chuyện ngụ ngôn với một số nhân vật tối thiểu. Theo ý tôi, không có chủ đề nào quá phức tạp đến nỗi không thể thể hiện với chín hay mười nhân vật. Vì vậy, tôi rất thích ý kiến của Varron khi ông muốn tránh sự ồn ào nên không mời quá chín thực khách cho một bữa tiệc. Nhưng vì sự đa dạng luôn luôn có sức quyến rũ lớn nên một bức tranh vẽ những thái độ và tư thế của vật thể khác nhau sẽ làm người ta đặc biệt thích thú. Vậy phải có những nhân vật nhìn thẳng mặt, những bàn tay đưa lên, những ngón tay cử động, nắm lấy bàn chân; những người khác nhìn ngược lại, cánh tay buông thõng, bàn chân khép lại. Nhất là mỗi người phải có những cử động chuyển mình phù hợp. Những người này phải ngồi, quỳ xuống, hay nửa nằm nửa ngồi; những người khác phải mình trần nếu cần hoặc ăn mặc nửa kín nửa hở. Nhưng phải luôn luôn chú ý tôn trọng sự tu si và sự giản dị. Những hộ phận thô tục hay xấu xí phải được che đậy bằng quần áo hay bằng bàn tay. Khi vẽ Antigone, Apelles đã cẩn thận thể hiện gương mặt ở bên mặt không bị

tật. Ta thấy Homère mô tả Ulysse bị đắm thuyền, khi tỉnh lại, đi ra khỏi rừng gặp các thiếu nữ, đã cho người anh hùng lấy lá che những bộ phận đáng xấu hổ. Người ta kể rằng đầu của Périclès quá dài và méo mó, vì vậy các họa sĩ và nhà điêu khắc không bao giờ thể hiện ông để đầu trần như người khác mà cho ông đội mũ. Sau hết, Plutarque cho ta biết rằng các họa sĩ thời xưa, khi họa chân dung các vị vua chúa, thường sửa chữa những khuyết tật của họ chứ không bỏ qua hoàn toàn. Vì vậy, tôi muốn bạn nên tôn trọng sự tu sĩ và sự giản dị, cũng như những nét xấu xí phải gạt bỏ đi hoặc ít ra cũng phải sửa cho bớt đi. Sau cùng, như tôi đã nói, tôi nghĩ là phải làm hết sức để không có một cử chỉ hay một thái độ nào lặp lại hai lần trong một bức tranh.

Một chủ đề có thể làm xúc động người xem khi những nhân vật bất động trong đó biểu lộ mạnh mẽ những biến động trong lòng họ. Có một sự kiện tự nhiên là không có gì không có khuynh hướng ảnh hưởng qua lại, khuynh hướng đó mạnh đến nỗi chúng ta khóc trước một bộ mặt rơi lệ, còn tiếng cười thì gây tiếng cười lây và chúng ta đau khổ khi chứng kiến cảnh đau khổ. Nhưng đây là những chuyển động của thân thể biểu lộ những biến động của tâm hồn, vì chúng ta thấy rằng những người sâu não, lo âu và đau đớn thì giác quan tê cóng, cơ thể uể oải, lơ đãng, đi đứng chậm chạp, tứ chi tái đi và buông thõng. Thật vậy, người có tính khí sâu não thì trán sa sầm, đầu lơ đãng, tay chân rũ liệt. Những người nóng nảy thì tinh thần như bốc lửa, mặt và mắt phồng lên, đỏ au và lão liêng vì cơn giận. Nhưng khi ta vui, cử động của ta cởi mở và mềm dẻo, dễ chịu.

Người ta khen Euphranor đã vẽ gương mặt của Paris-Alexandre khéo đến nỗi người ta nhận ra anh cùng một lúc là người được ân sủng của các Nữ thần, người yêu của



Hélène và là người giết chết Achille. Họa sĩ Daemon được cái vinh hạnh tuyệt vời là trong tranh ông người ta có thể nhận ra dễ dàng nào người hung bạo, người bất công, người hắt nhất, cũng như người rộng rãi, quảng đại, người nhân hậu, người khiêm cung và người dũng cảm. Trong số nhiều việc liên quan đến Aristide ở Thebes, người gần như ngang hàng với Apelles, người ta thuật lại rằng ông có thể thể hiện hoàn hảo những biến động của tâm hồn, và chính chúng ta cũng có thể giỏi như vậy nếu chúng ta chịu khó học tập và rèn luyện cho đúng mức.

Vậy, họa sĩ cần phải biết rõ những chuyển động của cơ thể, và thiên nhiên là trường học. Đó là một việc rất khó vì những biến chuyển vô hạn của tâm hồn cũng làm biến đổi chuyển động của cơ thể. Có họa sĩ nào, nếu anh ta không lao luyện, khi muốn vẽ một bộ mặt đang cười, có thể nghĩ là đừng làm cho nó thành đang khóc thì khó khăn tới mức nào? Hơn thế nữa, nếu không có sự học tập và rèn luyện lâu dài, ai có thể cảm thấy mình đủ năng lực diễn tả một gương mặt mà miệng, cằm, mắt, má, trán, lông mày hòa hợp với nhau để biểu lộ sự đau đớn hay sự vui mừng? Vì vậy, về việc đó, ta phải tra cứu ở thiên nhiên, và luôn luôn phải mô phỏng những dáng vẻ thoáng qua trước nhất. Nhưng phải ưu tiên vẽ những gì đập vào mắt thôi, những gì gây ấn tượng cho tâm hồn.

(...) Trong một chủ đề, tôi thích nhất là phải có một người làm như ra hiệu cho người xem, giục họ nhìn chuyện gì đang diễn ra, hoặc giả ngược lại đó là một cử chỉ bí ẩn mà cũng nhân vật đó bảo họ phải tránh xa, với vẻ mặt và đôi mắt kinh sợ; sau hết nhân vật đó phải chỉ cho bạn thấy có sự nguy hiểm hay chuyện kỳ diệu, và, qua cử chỉ khiến bạn phải cười hay khóc. Nói vắn tắt, tất cả những gì diễn ra giữa

các nhân vật cũng phải là chứng ấy hành động góp phần câu tạo và làm sáng tỏ chủ đề. Người ta khen ngợi Timanthe người đảo Chypre vì đã vẽ Calchas đau đớn vì sự hy sinh của Iphigénie, Ulysse buồn thảm, và tập trung toàn bộ nghệ thuật và khả năng để diễn đạt nỗi đau buồn của Ménélas. Timanthe đã tận dụng mọi hình thức diễn tả sự đau đớn nhưng không thể tìm được cách nào thể hiện hết lòng đau khổ của người cha nên đã phủ một tấm chăn lên đầu Ménélas, để cho người xem dùng chính tấm lòng mình tưởng tượng ra sự đau đớn còn lớn lao hơn mà mắt có thể nhìn thấy được. Ở Rome, người ta cũng ca ngợi bức tranh *CHIẾC TÀU* của Giotto, trong đó ông diễn đạt rất hay sự sợ hãi và kinh ngạc của mười một đức tông đồ khi thấy người đồng môn bước đi trên sóng, mỗi người để lộ sự bấn loạn trong lòng và sự kinh hãi một cách khác nhau bằng những tư thế của cơ thể.

Nhưng ta hãy nói tỉ mỉ đoạn về cử động này. Có những biến động trong lòng mà nhà thông thái gọi là cảm xúc như sự tức giận, đau đớn, vui mừng, sợ hãi vv... Những chuyển động khác là của riêng thể xác. Người ta nói rằng cơ thể chuyển động khác nhau tùy theo nó nở ra hay co lại, tùy theo nó chuyển từ trạng thái lạnh mạnh qua trạng thái bệnh hoạn và từ đau ốm trở lại mạnh khỏe; hoặc giả khi nó đổi chỗ. Họa sĩ chúng ta khi muốn diễn đạt cảm xúc trong lòng bằng chuyển động của tứ chi - để mọi vấn đề khác riêng ra - chúng ta chỉ bàn về loại chuyển động mà người ta nói là diễn ra khi vị trí thay đổi. Mọi vật khi thay đổi vị trí đều có bảy hướng chuyển động, vì nó chuyển lên cao hay xuống thấp, qua phải hay qua trái, rút ra xa hay tiến về phía chúng ta; cách chuyển động thứ bảy là chuyển động quay tròn. Thế thì tôi muốn rằng trong hội họa tất cả chuyển

động đó nên được thực hiện; rằng có những cơ thể hướng về phía chúng ta, những cơ thể khác đi ra xa; những cơ thể này hướng về bên phải, những cơ thể khác qua trái; một số cơ thể nhìn thẳng vào người xem, một số khác quay lưng bỏ đi; cơ thể này vươn lên cao, cơ thể khác hướng xuống thấp.

Tuy nhiên, khi vẽ những chuyển động đó, nói chung người ta vi phạm mọi quy tắc. Vì vậy, tôi thấy cần nhắc lại ở đây nhiều nhận xét mà tôi rút ra được từ thiên nhiên về vị trí và chuyển động của tay chân; từ đó chúng ta sẽ hiểu rõ chúng ta phải sử dụng những chuyển động khác nhau đó trong chừng mực nào. Tôi đã nhận ra là ở người đàn ông cử động toàn thân phụ thuộc vào đầu đến chừng nào, mà đầu là bộ phận nặng nề nhất trong cơ thể. Thế mà nếu anh tựa cả thân mình lên một chân thì bàn chân đó luôn luôn nằm thẳng góc dưới đầu như đế một cây cột; và gương mặt của người đứng như vậy gần như luôn luôn quay về điểm mà bàn chân hướng tới.

Đôi khi chúng ta dễ ý thấy rằng đầu chuyển động cách nào đó mà không phải lúc nào dưới nó cũng có vài phần cơ thể có sức nặng ổn định, trừ phi đầu kéo bộ phận (tay, chân) nào đó ở phần ngược lại, như một cánh tay giữ thăng bằng, để làm đối trọng cho nó. Chúng ta thấy rằng điều này diễn ra khi người ta giơ tay ra đỡ một vật nặng, một chân trụ thật vững để giữ thăng bằng với tất cả phần còn lại của cơ thể.

Tôi đã hiểu rằng đầu của người đang đứng không thể nghiêng ra sau lệch khỏi vị trí mà mắt nhìn thấy trung tâm bầu trời, và cũng không thể quay đi quá điểm mà cảm chạm vai. Về phần thắt lưng, chúng ta chỉ có thể vận mình vừa đủ để cho vai tới đúng đường thẳng phía trên rốn. Chuyển động

của tay và chân thì tự do hơn, mục đích là không làm trở ngại tim và óc. Tôi có nhận xét theo mẫu là nếu cánh tay giang thẳng thì bàn tay không bao giờ có thể nâng lên cao khỏi đầu và cùi chỏ cao khỏi vai; cũng giống như vậy, khi chân căng thẳng, bàn chân không thể nâng lên khỏi đầu gối, cũng không giang ra khỏi bàn chân kia một khoảng lớn hơn chiều dài của nó. Tôi cũng có nhận xét là nếu ta đưa bàn tay lên, tất cả những bộ phận khác cùng bên cho tới cả bàn chân đều theo chuyển động đó, và gót cũng bị bàn tay kéo lên khỏi mặt đất.

Có nhiều việc tương tự mà người am hiểu có thể nhận biết, và có lẽ những điều tôi quan sát được là quá hiển nhiên, nói lại cũng bằng thừa. Tuy nhiên, chúng tôi sẽ không coi thường việc đó, vì chúng tôi có nhận xét là phần đông các họa sĩ mắc sai lầm nghiêm trọng về phương diện này. Thật vậy, họ thể hiện các chuyển động quá gượng ép, đến nỗi trong cùng một hình người mà ngực và hông đều được nhìn theo cùng một góc độ, đó là điều không thể có được và không chính. Họ phải biết rằng hình ảnh của những chuyển động gượng ép chỉ đạt được cái vẻ hoạt động của những vai hề mà khinh thường mọi phẩm cách hội họa. Làm như vậy, tác phẩm của họ không những thiếu vẻ đáng yêu và cái đẹp mà còn chứng tỏ tính thần của họa sĩ bị lệch lạc. Hội họa đòi hỏi những chuyển động nhẹ nhàng, duyên dáng, thích hợp với chủ đề. Thiếu nữ phải có dáng điệu và bề ngoài thanh tú, được trang điểm bằng sự hồn nhiên của tuổi trẻ, dễ thương và tốt nhất là nên tỏ thái độ bằng cử chỉ dịu dàng và thanh thản. Tuy nhiên, Homère thích hình thể rất mạnh mẽ ở người phụ nữ hơn; Zeuxis theo thị hiếu này. Vẽ nam thiếu niên, ta phải thể hiện những cử chỉ nhẹ nhàng hơn, vui vẻ hơn, bộc lộ tâm hồn dũng cảm có nam tính. Ở người

đàn ông trưởng thành, phải có những cử động quả quyết hơn và những tư thế đặc thù cho những cuộc chiến đấu quyết liệt; ở người già phải có sự chậm chạp và cử chỉ mệt mỏi, đến mức họ không chỉ nhờ hai chân để đứng vững mà phải vịn tay vào vật nào đó. Cuối cùng, ta phải cho mỗi nhân vật những cử động phù hợp với cảm xúc mà ta muốn thể hiện, trong khi vẫn phải giữ phẩm cách, vì điều cốt yếu là phải nhờ tới tay chân để cho biết những biến động lớn lao nhất của tâm hồn.

Nhận xét liên quan đến chuyển động này là nhận xét chung đối với mọi sinh vật. Thật thế, một con bò kéo cày có những cử động như con ngựa quý Bucéphale của Alexandre đại đế là điều không thích hợp. Tuy nhiên ta có thể vẽ dễ dàng cô con gái trứ danh của Inachos bị biến thành bò với đầu ngẩng cao, bàn chân cất lên và đuôi xoắn lại.

Những nhận xét ngắn này về vật sống động như vậy là đủ. Nhưng, vì giờ đây tôi cho rằng trong hội họa cần phải thể hiện những chuyển động của vật vô tri nên tôi phải nói rõ chúng chuyển động theo những quy luật nào. Chuyển động của mái tóc, của bờm ngựa, sư tử, của cành nhánh, của lá cây, của quần áo, nếu được thể hiện khéo, sẽ làm cho bức tranh đáng yêu. Thật vậy, tôi muốn rằng tóc phải theo chuyển động mà tôi đã nói tới. Quà la đôi khi tóc cần phải quay tròn, phải rối, phải uốn lượn trong gió như hình ngọn lửa, đôi khi nó phải phủ lên bộ phận này hay bộ phận kia. Các chỗ gãy khúc của nhánh cây phải cong lên, trở ngược lại và vắn xoắn như một sợi dây. Quần áo cũng vậy, phải tỏa ra mọi phía như nhánh cây; nếp này phải sinh ra từ nếp kia như cành lá xung quanh nữ thần Puta; sự biến chuyển của những nếp xếp đó phải được vẽ như thế nào cho không có chỗ nào giống nhau. Nhưng, như tôi luôn luôn đề nghị,

những biến chuyển đó phải chừng mực và tự nhiên, chúng phải có khuynh hướng cho thấy vẻ duyên dáng đáng yêu thay vì sự trở ngại được khắc phục. Và rồi, vì chúng ta muốn rằng quần áo phải thích hợp cho cử động và vì tự nhiên là quần áo nặng và luôn luôn rủ xuống phía dưới, nên trong lúc tranh cãi cho có gió nhẹ hay mạnh thổi từ một góc và đẩy bật quần áo. Hiệu quả đẹp mắt là, khi gió thổi vào thân mình, quần áo áp sát và thân mình trần trụi hiện ra qua làn vải trong khi phía bên kia quần áo được gió quần bung ra trong gió một cách thích hợp. Nhưng khi thể hiện hiệu quả đó, phải để ý là quần áo lỏng gió không được bay ngược chiều gió và không bị nén sát quá hay bung ra quá nhiều. Người vẽ, do đó phải lưu ý những gì chúng ta vừa nói về những vật sống động - cũng phải tôn trọng những điều chúng ta đã nhận xét về bố cục các bề mặt, tay chân và cơ thể.

## V

Như vậy chúng ta đã bàn đầy đủ về hai phần của hội họa: sự giới hạn chủ đề và bố cục. Trong những bài học đầu tiên, chúng ta chứng minh đủ ánh sáng có sức mạnh đến đâu để làm màu sắc biến đổi; vì trong khi các màu cố định, chúng ta đã chỉ ra rằng khi thì chúng trở nên sáng hơn, khi thì sẫm hơn, tùy theo cách ứng dụng ánh sáng và bóng tối, và màu đen và màu trắng là những màu chúng ta dùng thể hiện cái sáng và cái tối trong tranh, trong khi ta giữ những màu khác làm chất liệu: gia giảm khi thì cho ánh sáng, khi thì cho bóng tối. Để riêng mọi chuyện ra, ta phải giải thích họa sĩ phải sử dụng màu trắng và màu đen bằng cách nào.

Các họa sĩ cổ xưa ngay nhiên là Polignote và Timanthe chỉ dùng có bốn màu, và nhất là Aglaophon chỉ thích dùng

độc một màu. Họ nghĩ rằng trong vô số nhiều màu đã biết mà các họa sĩ xuất sắc đồ chỉ dùng số ít như vậy thì chưa dùng mức; do đó họ kết luận rằng nét đặc sắc của một họa sư đa tài là phải sử dụng càng nhiều màu càng tốt. Tôi có lý do để khẳng định rằng, để cho bức tranh dễ thương và đẹp, sự phong phú và đa dạng của màu sắc có giá trị rất lớn; nhưng dầu sao tôi cũng mong rằng những họa sĩ hiểu biết phải ước đoán được là người ta có thể áp dụng kỹ xảo và nghệ thuật để bố trí màu trắng và màu đen thôi, và phải phát huy trí thông minh hiếm có và tài khéo léo tuyệt hảo để sắp xếp hai màu đó. Bởi vì khi ánh sáng và bóng đổ xuống chúng sẽ tạo ra một tác dụng ở bất cứ chỗ nào mà bề mặt nhô lên hay lõm xuống và ở bất cứ phần nào mà bề mặt nghiêng đi hay gấp lại; như vậy, sự xếp đặt màu trắng và màu đen tạo tác dụng xứng đáng khen ngợi như họa sĩ Nicias ở Athènes đã làm. Việc đó là việc mà nghệ sĩ phải tìm tòi trước nhất để cho tranh của mình có được tác dụng nổi. Người ta nói rằng họa sĩ rất thanh cao và rất kỳ cựu Zeuxis gần như là người đầu tiên tuân thủ quy luật chính yếu về ánh sáng và bóng đổ; còn những người khác thì hầu như không được ai khen ngợi như vậy. Về phần tôi, tôi coi thường hoặc coi là vô giá trị, họa sĩ nào không hiểu căn cứ ánh sáng và bóng tác dụng lên các bề mặt mạnh mẽ như thế nào. Nhưng, theo ý kiến của nhà thông thái cũng như của những người không hiểu biết, tôi rất yêu chuộng những hình ảnh có vẻ như muốn thoát ra khỏi bức tranh, giống như tượng điêu khắc vậy. Trái lại, tôi chỉ có thể chê trách những hình ảnh không có phẩm chất nghệ thuật nào khác ngoài những đường bao. Tôi muốn người ta phải vẽ bố cục cho thật kỹ và tô màu cũng kỹ như vậy. Thế thì, một họa sĩ muốn khỏi bị chê và được khen ngợi, anh ta cần nhất phải tuân thủ quy luật về ánh sáng và bóng. Phải chú ý là màu

trên mặt phẳng có tia sáng chiếu vào thì phải chói lọi và sáng hơn, và nó trở nên sẫm hơn từ chỗ quang lục bắt đầu giảm. Sau hết, phải tuân thủ sự kiện là bóng luôn luôn tương ứng với ánh sáng theo chiều ngược lại, thế nào để không có một bề mặt nào của vật thể được soi sáng mà những bề mặt khác của nó ở phía kia lại không khuất trong bóng. Nhưng tôi hết sức khuyên nên giới hạn ánh sáng và bóng bằng màu trắng và màu đen, để có sự quan sát đặc biệt trong khi tìm hiểu những bề mặt được ánh sáng chiếu vào hay được bóng bao phủ. Đó là điều mà thiên nhiên và các đối tượng sẽ dạy cho bạn một cách hoàn hảo. Cuối cùng, khi bạn đã hiểu rõ những khái niệm này, bạn sẽ điều chỉnh màu đúng chỗ và ở xung quanh với một lượng màu trắng vô cùng nhỏ, đồng thời bạn cũng chấm chút vẽ một ít màu đen trong phần ngược lại, để dùng sự cân bằng giữa trắng và đen đó mà tạo ra hình nổi có thể nói là rõ rệt hơn. Bạn tiếp tục thêm hai màu đỏ với sự điều độ như nhau cho tới khi bạn cảm thấy đạt được tác dụng vừa đủ. Gương soi là một người phẩm bình xuất sắc để đánh giá. Thật sự, tôi không biết hiện tượng nào làm cho một bức tranh hoàn hảo có vẻ đáng yêu ở trong gương, và điều ngạc nhiên là những khuyết điểm của nó dường như lớn hơn. Vì vậy, những vật vẽ theo mẫu tự nhiên được sự đánh giá qua gương cải thiện.

Ở đây, tôi mạn phép kể lại nhiều quan sát mà chúng ta rút ra được từ thiên nhiên. Chúng ta thấy rằng những mặt phẳng giữ màu đồng đều trên khắp bề mặt nhưng trên những mặt cầu hay lồi ta thấy màu bị biến đổi, vì ở chỗ này thì màu sáng hơn, ở chỗ kia thì sẫm hơn. Trong lúc đó thì một màu trung gian được giữ nguyên ở một chỗ nhất định. Sự biến đổi màu trên những mặt không phẳng làm cho những họa sĩ lưới biếng gặp một số khó khăn: nhưng nếu anh ta đã kỹ lưỡng vạch đường bao các bề mặt, như chúng



tôi đã chỉ dẫn, nếu anh ta đã ấn định rõ vị trí của vùng sáng thì cách tô màu sẽ dễ hơn. (...). Cuối cùng, hỗn hợp màu trắng và màu đen đỏ có một sức mạnh lớn đến nỗi, nếu được dùng một cách khéo léo và có phương pháp, nó có thể biểu thị vàng, bạc và vẻ rực rỡ của thủy tinh. Vì vậy, người ta không thể bị coi là quá đáng khi chê trách những họa sĩ dùng màu trắng quá độ và màu đen một cách cầu thả. Vì vậy, tôi muốn rằng người ta phải bán màu trắng cho họa sĩ mắc hơn đá quý nhiều. Tôi mong rằng hai màu trắng, đen được tạo ra bằng những viên ngọc trai mà Cléopâtre cho tan trong giấm; có như vậy người ta mới tiết kiệm hơn, và tác phẩm nhờ thế mà đẹp hơn và gần với sự thật hơn, vì khó mà nói được người ta phải bố trí màu trắng trên tranh với sự thận trọng và phương pháp nào. Về mặt này, Zeuxis thường chê các họa sĩ về việc họ không có một ý niệm nào về tính thái quá. Trong lúc đó, nếu cần tha thứ sự sai lầm, thì những người dùng màu đen một cách quá thừa không đáng trách bằng những người phung phí màu trắng quá độ, vì nhờ chính thiên nhiên, chúng ta biết ghê sợ những vật màu đen và gớm ghiếc, huống chi chúng ta đã được học hỏi, hướng chỉ chúng ta có khuynh hướng về cái đáng yêu và cái đẹp. Quả là chúng ta tự nhiên yêu thích những vật sáng sủa và rực rỡ. Vậy, ta phải đóng cánh cửa mở đưa tới sai lầm dễ dàng đó.

Cho tới đây, chúng ta đã nói về cách dùng màu trắng và màu đen; bây giờ cần nói thêm vài điều về loại màu. Sau đây chúng ta sẽ bàn về vài thứ màu khác nhau, không phải cho biết đất son tốt nhất và màu được ưa chuộng nhất tìm được ở đâu như kiến trúc sư Vitruve, mà bằng cách chỉ dẫn phải phối hợp các màu đã được chọn lựa trước và trộn kỹ như thế nào. Người ta nói rằng họa sĩ Euphranor thời cổ đã viết ít nhiều về vấn đề này. Sách của ông không còn nữa. Chúng ta

đã phục hồi nghệ thuật hội họa, hoặc bằng cách nhắc lại những điều người xưa đã mô tả, nếu có, hoặc sáng tạo ra nếu chưa có ai nói tới; chúng ta sẽ tiếp tục công trình này để người khác học hỏi theo.

Tôi muốn rằng các thứ màu dùng trong tranh phải có một vẻ đáng yêu và dịu dàng nhất định, càng nhiều càng tốt. Quả thật vậy, nếu màu được phối trí khéo léo, chính xác thì trông rất đáng yêu. Nếu bạn vẽ Diane điều khiển các nữ thần sông đồng ca, bạn nên vẽ người này mặc áo màu lục, người kế bên mặc áo trắng, người kia mặc áo tía và người nọ mặc áo vàng. Họ phải ăn mặc nhiều màu như vậy, làm thế nào cho màu tươi sáng luôn luôn ở gần màu sẫm nhất : sự tập hợp như vậy tạo nét dễ thương nhờ có sự đa dạng, và trông đẹp mắt vì có sự tương phản. Màu đỏ ở giữa màu thiên thanh và màu lục sẽ truyền cho hai màu này vẻ thanh nhã chung. Màu trắng ở giữa màu tro và màu vàng làm tăng vẻ vui tươi, cũng như cho tất cả các màu khác. Những màu sẫm nằm giữa những màu sáng luôn luôn tạo ra một tính chất đặc sắc, những màu sáng ở giữa những màu sẫm cũng tạo ra tác dụng tốt nhất. Vậy người vẽ phải bố cục màu sắc một cách đa dạng.

Có những người dùng vàng một cách bừa bãi, nghĩ rằng kim loại này làm cho chủ đề quý giá hơn. Tôi không thể tán thành họ được. Thí dụ, nếu tôi muốn vẽ nhân vật Didon của Virgile đeo túi tên bằng một sợi dây vàng, tóc buộc bằng dải vàng, áo cài bằng một móc vàng, cỡi ngựa có hàm thiếc vàng; nói gọn là xung quanh toàn vàng. Tôi sẽ có sức vẽ tất cả những cái đó bằng những màu khác hơn là bằng vàng mà ánh chói lọi làm người xem chán mắt. Vì giá trị của sự điều hòa màu sắc cốt ở tài khéo léo, nên cũng dễ thấy rằng đặt vàng vào một bức tranh trơn tru chỉ làm tối tăm những bề mặt đáng lẽ sáng sủa, rực rỡ, trong khi những bề mặt khác đáng lẽ sẫm màu hơn thì lại được làm cho sáng chói hơn.

Chắc chắn là không phải tôi chỉ trích những thứ thêm vào để trang điểm bức tranh như cột chạm trổ, đế cột và mũ cột, dù chúng bằng vàng hay bạc ròng nguyên khối, vì một bố cục hoàn chỉnh dù được trang trí bằng ngọc ngà cho đẹp là điều thích đáng.

Chúng ta đã thảo luận vấn đề về ba phần của hội họa. Chúng ta đã nói về nét vẽ, các bề mặt lớn, nhỏ; chúng ta đã nói về bố cục của tay chân và thân thể; về màu, chúng ta đã cho biết chúng ta nghĩ rằng màu quan trọng với họa sĩ biết bao. Như vậy chúng ta đã bàn luận toàn bộ môn hội họa mà chúng ta nơi ta gồm ba phần : sự giới hạn chủ đề, bố cục và sự tiếp nhận ánh sáng.

## LEONARD DE VINCI

Người ta biết quá nhiều về con người và sự nghiệp Léonard de Vinci nên đôi lời nói về ông cũng chẳng ích gì. dưới đây là những ghi chú của ông về hội họa, đã được xuất bản dưới tiêu đề "Phương châm của Họa sĩ" do Edward Mac Cardy sắp xếp lại - Paul Valéry đã nói về ông : "Sự nghiệp của họa sĩ thượng thặng này là, bằng việc làm có ý thức phục nguyên giá trị của cảm giác xác thân và sức mạnh gây cảm xúc của sự vật - sự nghiệp nhờ đó sự tuần hoàn bản thể trọn vẹn được hoàn thành trong sự sáng tạo các hình thể." Về hội họa, con người "chiếm giữ" thiên nhiên là đặc trưng của Léonard de Vinci.

Đối với ông, nghệ thuật là một hình thức khoa học chứ không còn là sự tôn xưng một giáo điều, hay sự khát vọng cái đẹp siêu nhiên.

### PHƯƠNG CHÂM CỦA HỌA SĨ

"Hội họa dính liền với mười thuộc tính của thị giác, đó là : bóng tối, ánh sáng, ánh chói lọi, chất và màu, hình thể và vị trí, khoảng cách xa và sự tiếp cận, chuyển động và ngừng nghỉ; quyển sách nhỏ này được dệt ra nhờ những thuộc tính đó."

Phân bố ánh sáng và bóng tối, và đường nét chính xác, cái nào khó hơn ?

Tôi khẳng định rằng một vật bị hạn chế trong những giới hạn cơ nhiều kho khăn hơn một vật được tự do.

Bóng có những giới hạn ở những mức độ nhất định và người nào không biết những giới hạn đó sẽ tạo ra những tác phẩm không có hình nổi, nó là cái quan trọng và là cái hồn của bức tranh. Còn đường nét thì tự do. Nếu anh nhìn thật nhiều khuôn mặt, tất cả đều khác nhau, cái này mũi dài, cái kia thì ngắn. Họa sĩ cũng có thể có cái tự do đó, và cái nào có tự do thì không thể có quy tắc.

Tinh thần của họa sĩ cũng giống tấm gương luôn luôn nhuộm màu của vật được phản chiếu, và có bao nhiêu vật ở trước nó thì nó chứa bấy nhiêu hình ảnh. Hỡi họa sĩ vì biết rằng anh không thể đạt trình độ xuất sắc nếu anh không có khả năng trọn vẹn để thể hiện hết vẻ đa dạng của hình thể trong thiên nhiên - mà thực tế là anh không thể làm nổi việc đó nếu không nhìn thấy chúng và ghi nhớ - khi anh đi ra đồng, chú ý tới những vật khác nhau, khi quan sát vật này, khi thì vật nọ, và chọn lọc để làm thành một bó hoa cho mình.

Đừng bắt chước một số họa sĩ, một môi vì tưởng tượng, bỏ dở công việc đang làm và thay vì ra công luyện tập, lại đi dạo chơi, dầu rằng tinh thần một môi làm cho thị lực và khả năng nhận thức kém đi. Thường thì họ gặp bạn bè hay bà con chào hỏi, và, mặc dầu nhìn thấy và nghe thấy, họ cũng không nhận biết những người đó nhiều hơn không khi.

Sự tương phản giữa những mức độ bóng và ánh sáng khác nhau thường làm cho họa sĩ muốn mô phỏng và vẽ lại những gì mình thấy cảm thấy khó khăn và phân vân. Nếu anh nhìn một tấm vải trắng bên cạnh một tấm vải đen, phần trắng kế bên phần đen có vẻ sáng hơn khi nó ở sát với một tấm vải trắng hơn nó - vì lý do mà tôi sẽ chứng minh trong phần Phối cảnh phương châm để vẽ.

Giữa các bóng có cường độ như nhau, cái gần mắt nhất có vẻ dày đặc nhất.

Trong những bóng xa, mọi màu sắc đều không thể phân biệt rõ, vì một vật mà ánh sáng chính không chiếu tới thì không có khả năng truyền hình ảnh của nó tới mắt xuyên qua bầu không khí sáng hơn - ánh sáng yếu hơn bị ánh sáng mạnh hơn át đi.

Thí dụ : trong một ngôi nhà, mọi màu trên mặt tường có thể thấy được tức thì và rõ ràng khi tất cả cửa sổ đều mở, nhưng khi ra khỏi nhà, nhìn lại những bức tranh trên tường qua cửa sổ, xa hơn một chút, ta chỉ thấy một mảng tối đều.

Họa sĩ trước hết phải tập sao chép những hình vẽ của những họa sĩ giỏi; rồi khi đã quen tay nhờ sự chỉ dạy của thầy, anh ta sẽ sao chép hình nổi khéo theo những quy tắc dưới đây.

### *Vẽ hình nổi*

Để vẽ hình nổi, anh phải ngồi hay đứng thế nào cho mắt của người mẫu ở ngang tầm mắt của anh. Vì, nói chung, mỗi lần anh vẽ một cái đầu theo mẫu, mắt của những hình ảnh hay người anh gặp ngoài phố đều nằm ngang tầm mắt của anh, và nếu anh vẽ cao hơn hay thấp hơn, anh sẽ thấy bức chân dung không giống.

Đối với mắt, mọi hình thể đều có ba phần : chất, hình thể và màu. Hình ảnh của chất hay thực thể được phóng roi xa hơn màu và hình thể của nó; màu cũng đi xa hơn hình thể, nhưng quy luật này không áp dụng được cho các vật sáng.

Kinh nghiệm xác nhận và chứng minh rõ rệt điều này; vì ở một người nhìn gần, anh phân biệt được đặc tính của thể chất, của hình thể và của cả màu sắc; nhưng nếu người đó đi

xa ra một chút, anh không thể nhận ra anh ta vì đặc tính của hình dáng đã bị xóa nhoà. Nếu anh ta đi xa hơn nữa, anh không thể nhận biết được màu sắc, anh ta chỉ còn là một vật thể sẫm màu, và ở khoảng cách xa hơn nữa, anh ta chỉ là một vật thể nhỏ, tròn và tối. Anh ta có vẻ tròn, vì khoảng cách xa đã thu nhỏ những phần tử khác nhau và chỉ để cho thấy một khối chính. Lý do là : Chúng ta biết rất rõ rằng hình ảnh của mọi vật lọt vào mắt bằng một khe rất hẹp; do đó, nếu đường chân trời  $a d$  lọt hết qua một lỗ hẹp tương tự và nếu vật  $b c$  cấu thành một phần rất nhỏ của chân trời thì nó sẽ chiếm được một phần bao lớn trong hình ảnh thu nhỏ của cả một chân trời lớn như vậy ? Thế mà khi một thể sáng có nhiều năng lực trong bóng tối hơn mọi thể khác - lỗ mắt nằm rất sâu trong bóng tối như mọi lỗ tự nhiên khác - hình ảnh của những vật ở xa phải trộn lẫn trong ánh sáng của bầu trời, hoặc nếu ngẫu nhiên chúng còn có thể trông thấy được, có lẽ chúng có vẻ tối và đen như bất cứ vật thể nào được thấy trong không khí trong suốt.

Những vùng bóng mà anh trông thấy một cách khó khăn và không thể phân biệt các bộ phận - nhưng anh biết và vẽ lại với ít nhiều lưỡng lự - anh không được thể hiện chúng hoàn chỉnh hay rõ ràng, vì bức tranh của anh có vẻ cứng nhắc.

Bề mặt các vật thể đặc chắc được bóng và ánh sáng bao phủ với những mức độ khác nhau. Ánh sáng có hai loại : một thứ ánh sáng gốc và thứ kia là ánh sáng thứ sinh. Tôi gọi ánh sáng gốc là ánh sáng bắt nguồn từ ngọn lửa, từ mặt trời hay từ bầu trời. Ánh sáng thứ sinh là ánh sáng phản chiếu. Về định nghĩa này, tôi phải nói là đó không phải là sự phản chiếu ánh sáng từ phía quay về các vật nằm trong bóng - như các cánh che rạp, đồng cỏ cao độ không đều, rừng cây xanh hay trơ trụi- vì tuy rằng một phần cánh lá quay về

phía ánh sáng gốc có được những thuộc tính của ánh sáng đó, cũng có nhiều bóng được chiếu từ mỗi cảnh riêng rẽ và kết quả là cả khối đó tạo ra một bóng dày đặc đến nỗi ánh sáng bị triệt tiêu. Do đó, những vật như vậy không thể phóng ánh sáng phản chiếu lên những vật đối diện với chúng.

Họa sĩ thiếu niên trước tiên phải học luật phối cảnh và tỷ lệ của mọi vật, kể đó anh ta phải làm việc dưới sự bảo trợ của một họa sư giỏi để tập vẽ cho quen hình tay chân; rồi tập vẽ theo mẫu để vững lòng tin vào những điều anh ta đã học; cuối cùng, anh ta phải nghiên cứu những tác phẩm của những họa sư khác nhau trong một thời gian để tập quen với nghề họa.

Bức họa đầu tiên chỉ là một con đường bao quanh bóng một người mà mặt trời rọi lên bức tường là như thế nào.

Cách phải tránh vẽ một nhóm đông nhân vật làm những bức họa lịch sử thêm nặng nề và hỗn loạn.

Những ông già phải có vẻ uể oải và chậm chạp, chân gập lại ở đầu gối khi đứng lên, bàn chân song song và cách xa nhau, sống lưng cong, đầu vươn ra trước và cánh khép sát như thế nào.

Những bà già phải được thể hiện táo bạo với cử động mạnh bạo và nóng nảy như lời đỉnh, và cử động của tay, của đầu phải mạnh mẽ hơn cử động của chân.

Những đứa hài nhi phải vẽ ngồi, điệu bộ uốn éo nhậm lệ; còn vẽ đứng thì phải có thái độ rụt rè, sợ sệt.

Vẽ một tấm chân, một cái áo thì không được có nhiều nếp nhăn quá mà nên hạn chế ở những nếp ở bàn tay hay cánh tay; phần còn lại để cho rủ xuống tự nhiên. Tránh vẽ quá nhiều đường gián đoạn quanh khuôn mặt.



Phải học cách vẽ nếp vải theo mẫu nghĩa là để thể hiện một tấm vải len, phải vẽ những nếp nhăn theo một tấm vải giống như len; nếu đó là tơ hay vải mịn hoặc vải thô, vải dày, nhiều, thì phải chỉ rõ tính chất khác nhau của mỗi thứ. Đừng làm như một số người vẽ một bộ quần áo trên mô hình phủ giấy hay da mỏng, vì anh có thể nhầm lẫn rất nhiều.

### ***Về ba loại phối cảnh***

Có ba loại phối cảnh : loại thứ nhất liên quan tới những nguyên nhân của sự thu nhỏ hay, như người ta nói, liên quan tới phép phối cảnh giảm nhỏ của vật khi vật càng đi xa mắt. Loại thứ nhì là cách thức mà màu biến đổi khi đi xa mắt. Loại thứ ba và cuối cùng chủ yếu là xác định cách vẽ những vật càng xa càng ít kỹ lưỡng hơn. Tên các loại phối cảnh đó là:

Phối cảnh đường nét.

Phối cảnh cho màu.

Phối cảnh giảm nhỏ.

### ***Cách thể hiện vật ở xa***

Điều rất hiển nhiên là phần khí quyển gần mặt đất nhất thì dày đặc hơn phần còn lại và càng lên cao không khí càng trong suốt và càng nhẹ.

Đối với những vật lớn và ở cao, cách anh một khoảng, những phần dưới của chúng không nhìn thấy được, vì đường theo đó anh có thể nhìn thấy chúng phải xuyên qua phần dày đặc nhất của không khí. Nhưng đỉnh cao của chúng được nhìn thấy theo một đường mà - tuy rằng, kể từ mắt của anh, nó đi qua một lớp khí quyển dày hơn - nó kết thúc hành trình trong một lớp không khí loãng hơn ở dưới đây nhiều, do nó đưa tới đỉnh cao nhất của vật. Vì thế, đường nó đi từ điểm này tới điểm kia càng xa anh, tình loãng của không khí càng thay đổi.

Vì vậy, khi anh vẽ núi, cần thận làm sao cho, từ ngọn núi này tới ngọn núi kia, chân núi phải luôn luôn nhạt hơn đỉnh núi; ở xa mờ nhạt hơn ở gần; càng lên cao, hình thể và màu sắc càng rõ nét.

### ***Cách thể hiện cảnh ban đêm***

Những gì hoàn toàn thiếu ánh sáng là bóng tối.

Trong những điều kiện đó, nếu anh muốn thể hiện một cảnh ban đêm, anh phải đưa vào cảnh đó một đám lửa lớn; những vật gần lửa nhất nhuộm màu lửa nhiều hơn, vì vật gì ở gần nó nhất thì mang tính chất của nó nhiều nhất. Lửa đỏ lam cho những vật nó soi sáng có màu ngả sang đỏ, và những vật ở xa nhất có màu đen của bóng đêm. Những hình ảnh ở giữa anh và đồng lửa có vẻ tối khi nó in hình lên vùng sáng của ngọn lửa, những phần mà bạn thấy được của những vật đó mượn màu của bóng đêm chứ không lấy ánh sáng chói của lửa; những phần ở ngoài bìa thì chìm trong bóng phân nửa và trong ánh sáng đỏ đỏ phân nửa; những phần ở ngoài lưỡi lửa ánh màu đỏ trên nền đen. Còn về cử chỉ, anh phải thể hiện những người ở gần lửa lấy tay và áo choàng che mặt chống lại cái nóng quá rất của lửa, và mặt thì quay đi như sắp chạy; những người ở xa hơn thì có một số lớn lấy tay giụi mắt vì lửa quá chói.

Tại sao trong hai vật cùng kích thước, vật được sơn màu có vẻ lớn hơn vật có hình nổi?

Điều này không dễ giải thích như nhiều vấn đề khác, tuy vậy tôi sẽ cố gắng chứng minh ít nhất một phần nếu không phải là đầy đủ. Phép phối cảnh giảm nhỏ chứng minh bằng lý luận rằng các vật càng nhỏ lại khi chúng càng ở xa mắt; lý thuyết này được kinh nghiệm xác nhận hoàn toàn. Thế mà, giữa vật và mắt, tất cả những thị tuyến giao nhau

theo một giới hạn đồng đều khi chúng tới bề mặt bức tranh, trong khi những đường đi từ mắt tới một bức tượng có những giới hạn khác nhau và độ dài khác nhau. Đường dài nhất vươn tới bộ phận xa nhất và do đó có vẻ nhỏ nhất; và có nhiều đường dài hơn những đường khác, vì nhiều phần nhỏ ở xa hơn những phần khác; những phần này vì ở xa nhất nên nhất định có vẻ nhỏ hơn, và do đó chúng tạo ra sự thu nhỏ tương ứng trong khối lượng toàn thể của vật. Nhưng ở trên bức tranh thì khác, các thị tuyến kết thúc ở cùng một khoảng cách, hậu quả là không có sự thu nhỏ; và vì các phần tử không bị thu nhỏ nên khối lượng toàn thể của vật cũng không giảm. Do đó, trong tranh ta không nhận thấy có sự thu nhỏ như trong điêu khắc.

### ***Cách thể hiện tay chân***

Vẽ tay chân hay bộ phận phải chịu một nhọc cho gân guốc, còn những bộ phận không có chức năng đó thì phải mềm mại.

### ***Đáng vẽ của gương mặt***

Hãy cho gương mặt biểu hiện những tư tưởng trong đầu óc nhân vật, nếu không được vậy thì tài nghệ của anh chẳng đáng khen chút nào.

### ***Bản chất của bóng***

Bóng thuộc vào loại những vật phổ biến, tất cả đều rất mạnh ở chỗ khởi nguyên và yếu dần đi cho tới chỗ tận cùng. Ở đây tôi nói tới chỗ khởi nguyên của mọi hình thể và tính chất thấy được và không thấy được, chứ không nói tới những vật bắt đầu thì bé và phát triển theo thời gian, như cây sồi lúc bắt đầu chỉ là một cái mầm nhỏ. Nói cho đúng, cây sồi có

nhiều sức mạnh nhất ở ngay chỗ mà nó sinh ra trong đất, đó là nơi phát triển mạnh nhất của nó. Bóng tối là bậc đầu tiên của bóng, và ánh sáng là bậc cuối cùng của bóng. Vậy thì ánh phải vẽ bóng ở gốc của nó tối hơn; và ở chỗ tận cùng, nó chuyển thành ánh sáng, làm thế nào cho nó có vẻ vô tận.

Làm thế nào để tránh bóng chiếu do những ánh sáng đặc biệt, vì chỗ chấm dứt cũng giống chỗ bắt đầu của chúng.

Bóng do mặt trời hay những ánh sáng đặc biệt khác chiếu rọi không tạo cho vật mà bóng phụ thuộc vẻ đáng yêu, nhưng đúng ra chúng chỉ tạo ra những phần rời rạc trong một trạng thái lộn xộn mà ranh giới giữa bóng và sáng có thể thấy được. Cường độ của bóng ở chỗ chấm dứt và ở chỗ bắt đầu cũng mạnh như nhau.

### ***Bóng và ánh sáng là gì***

Bóng là không có ánh sáng; nói một cách đơn giản bóng là sự ngăn tia sáng mà các vật thể mờ đục gây ra. Bóng là bản chất của bóng tối trong khi ánh sáng bắt nguồn từ vật phát sáng. Cái này che khuất, cái kia làm tỏ rõ. Cả hai thứ luôn luôn đi chung nhau, dính liền với vật thể; bóng mạnh hơn ánh sáng vì nó ngăn cản và lấy đi hết vẻ sáng của vật thể, trong khi vẻ sáng không phải lúc nào cũng đuổi hết bóng của vật thể đi, nghĩa là những vật mờ đục.

Có gì khác nhau giữa bóng dính liền với một vật thể và bóng ngã?

Bóng dính liền là bóng không bao giờ tách khỏi một vật được chiếu sáng, đó là trường hợp một vật tròn: trước ánh sáng, nó luôn luôn có một phía như bóng, bóng đó không bao giờ tách rời khỏi nó, dù vị trí của nó thay đổi thế nào cũng vậy. Bóng ngã có thể hoặc không thể do chính vật thể tạo ra.

Thí dụ có một quả bóng ở cách tường một sải; nếu ánh sáng từ phía kia chiếu tới, nó sẽ chiếu lên tường một cái bóng lớn bằng phần quả bóng, quay về phía ánh sáng. Một phần của bóng ngả thì không thấy được khi ánh sáng ở dưới quả bóng, vì lúc đó bóng sẽ đi thẳng lên không, và, không gặp vật nào cản trở, nó sẽ mất hút.

***Về mười thuộc tính của thị giác, tất cả được thể hiện trong hội họa***

Hội họa có liên quan chặt chẽ với mười thuộc tính của mắt, đó là bóng tối và ánh sáng, chất và màu, hình thể và vị trí, khoảng cách xa và gần, chuyển động và ngưng nghỉ; quyển sách nhỏ này được dệt nên nhờ những thuộc tính đó để nhắc nhở người vẽ phải mô phỏng những tác phẩm của thiên nhiên và là món trang sức của thế gian theo quy tắc và cách thức nào.

***Cách thực hiện phối cảnh màu sắc***

Để luyện tập loại phối cảnh thay đổi và phối cảnh giảm nhỏ mà bản chất của màu phải chịu, anh hãy vẽ những vật khác nhau ở ngoài đồng, vật này cách vật kia một trăm sải - cây cối, nhà cửa, người và phong cảnh - đặt trước cái cây thứ nhất một tấm kính gần thật chặt mà anh có thể nhìn vào đó; vẽ lên kính một cái cây theo những đường biên của cái cây thật. Sau đó, xê dịch tấm kính ra xa, làm thế nào cho cái cây thật gần như trùng với cái cây anh vẽ. Kế đó, tô màu bức vẽ để cho hình thể và màu sắc giống hệt cây thật và khi anh neoh một mắt thì cả hai dường như được vẽ trên kính ở khoảng cách bằng nhau. Làm y như vậy với cái cây thứ hai, thứ ba, mỗi cây cách nhau một trăm sải. Những hình vẽ đó sẽ dùng làm mẫu mực dùng vẽ tranh. Nhờ có chúng, những cảnh xa trong tranh sẽ được thể hiện tốt.

Nhưng tôi thấy rằng có một quy luật là hình vẽ thứ hai bị

rút bớt còn bốn phần năm độ lớn hình thứ nhất, nếu nó cách hình kia hai chục sải .

### ***Về phối cảnh đường nét***

Phép phối cảnh đường nét có quan hệ với chức năng của các thị tuyến và chứng minh, bằng số đo, vật thứ hai nhỏ hơn vật thứ nhất, vật thứ ba nhỏ hơn vật thứ hai bao nhiêu, và cứ như thế cho tới khi không còn nhìn thấy vật nào nữa. Kinh nghiệm cho tôi biết rằng nếu vật thứ hai cũng cách vật thứ nhất như vật thứ nhất cách xa mắt, thì dù cho chúng có độ lớn bằng nhau, vật thứ hai cũng có vẻ nhỏ bằng phân nửa vật thứ nhất, và nếu vật thứ ba lớn bằng vật thứ hai, và cũng cách xa nó như nó cách vật thứ nhất, vật thứ ba có vẻ lớn bằng phân nửa vật thứ hai. Như vậy, cứ theo từng bậc liên tục, ở những khoảng cách bằng nhau, các vật giảm nhỏ dần phân nửa, vật thứ hai bằng phân nửa vật thứ nhất - với điều kiện là khoảng cách giữa chúng không tới hai mươi sải, vì ở khoảng cách đó một khuôn mặt như của bạn sẽ mất đi bốn phần năm kích thước, và ở bốn mươi sải thì mất đi chín phần mười, còn ở sáu mươi sải thì mất đi mười chín phần hai mươi kích thước . Như vậy, kích thước tuần tự giảm đi, nếu khoảng cách giữa bình diện bức tranh và anh ở xa anh hai lần chiều cao của anh; vì nếu khoảng cách chỉ bằng chiều cao của anh thì sẽ có sự khác biệt lớn từ những loạt sải tay đầu tiên tới những loạt thứ hai .

### ***Tại sao những vật ở gần mắt có đường viền không rõ***

Tất cả những vật ở trước mắt và quá gần mắt có đường viền khó phân biệt, như có lúc ta thấy những vật ở gần ánh sáng, chúng chiếu một bóng lớn và không rõ; khi phải đánh giá những vật đặt ở phía ngoài cũng vậy : trong mọi trường hợp phối cảnh đường nét, tác động của mắt cũng y như tác

động của ánh sáng. Lý do là mắt có một thị tuyến chính càng mở rộng khi nó càng đi xa và bao trùm một cách chính xác những vật to lớn ở xa cũng như những vật nhỏ thật gần. Tuy nhiên, ở hai bên thị tuyến chính đó mắt cũng phóng ra vô số thị tuyến mà, càng đi xa khỏi trung tâm lan tỏa, chúng càng ít khả năng phân biệt thực tại hơn. Do đó, khi một vật ở thật gần mắt, mắt vì không thể phân biệt những đường viền của vật ở sát thị tuyến chính trung tâm như vậy nên những đường viền đó bắt buộc phải lọt vào vùng những thị tuyến chỉ có khả năng nhận biết kém .

Trong sự vận hành của mắt, các thị tuyến có nhiệm vụ như những con chó trong cuộc săn, chúng đánh dấu con mồi nhưng không tóm được. Vì vậy, không có thể tự mình bắt lấy chúng làm cho thị tuyến chính lệch hướng sang những vật đã dò ra .

Hậu quả là những vật mà đường viền được những thị tuyến đó xác định trông không rõ nét .

### ***Cách luyện tập vẽ một hình ảnh cho đúng***

Nếu anh muốn tập vẽ những tư thế của nhân vật cho đúng và đẹp, anh hãy đặt ở giữa mắt anh và người mẫu khóa thân một cái giá hay một cái khung được chia thành ô vuông bằng những sợi chỉ, và vẽ lại những ô vuông đó trên tờ giấy mà anh muốn vẽ hình khóa thân. Kế đó, anh đặt một viên sáp nhỏ lên ô lưới đó để làm điểm mốc : mỗi khi anh nhìn người mẫu, điểm đó luôn luôn ở đúng chỗ lõm yết hầu, hoặc nếu người mẫu quay lưng lại, ở đúng một trong các đốt sống cổ. Những sợi chỉ trong ô vuông sẽ cho anh biết những phần của cơ thể, ứng với những cử động, ở phía dưới điểm lõm yết hầu, dưới vai, dưới vú, hông, và những phần khác của cơ thể; những đường ngang sẽ cho anh biết khuôn mặt ở phía trên chân mà nó tựa lên cao hơn chân kia bao nhiêu.

Đối với hông, đầu gối, bàn chân cũng vậy. Nhưng phải luôn luôn đặt lưới ô vuông của anh cho thẳng đứng, và để ý sao cho tất cả những phần chia trên mình người mẫu qua lưới cũng được phân bố trong mạng ô vuông trên bức tranh. Những ô vuông trên giấy có thể nhỏ hơn trên lưới theo tỷ lệ mà bạn muốn bức hình của bạn nhỏ hơn mẫu thật. Anh hãy nhớ quy tắc về tương quan giữa các bộ phận mà mạng lưới ô vuông cho anh thấy; mạng lưới phải cao ba sáu rưỡi, rộng ba sáu, cách anh bảy sáu và cách người mẫu một sáu.

### ***Tại sao tấm gương là ông thầy của các họa sĩ***

Nếu bạn muốn thấy hiệu quả chung của bức tranh có tương xứng với vật mẫu không, bạn hãy đặt một tấm gương cho có phản chiếu vật thật, rồi so sánh hình ảnh phản chiếu với bức tranh của bạn và xem xét cẩn thận coi đối tượng của hai hình ảnh có phù hợp với cả hai không, nhất là đối với hình ảnh của gương. Ta phải lấy gương làm ông thầy - tôi muốn nói gương phẳng - vì trên bề mặt của nó các vật có nhiều điểm giống với một bức tranh. Thật thế, một bức tranh, ở trên một mặt phẳng, cho ta cảm giác về hình nổi, mà gương phẳng thì cũng thế. Bức tranh là một mặt phẳng đều đặn, rất giống với tấm gương; nó không cho ta cảm nhận bằng xúc giác, vì những gì có vẽ tròn trịa và như tách rời ra và không thể dùng tay nắm bắt được, mà gương thì cũng vậy. Gương và tranh trình bày những hình ảnh nằm trong ánh sáng và bóng. Cả hai có vẻ như nhô ra, kéo dài ra rất nhiều khỏi mặt phẳng.

Và vì anh biết rằng gương cho anh thấy đồ vật rõ ràng nhờ những đường bao, bóng và ánh sáng của chúng, và, ngoài ra, vì anh bố trí giữa đám màu sắc của anh, bóng và ánh sáng còn mạnh hơn bóng và ánh sáng trong gương, nên chắc chắn là, nếu anh có thể bố cục giỏi, bức tranh của anh



cũng có hiệu quả của một cảnh thiên nhiên phản chiếu trong gương.

### ***Về phối cảnh không gian***

Có một loại phối cảnh mà tôi gọi là phối cảnh không gian, vì những khác biệt của khí quyển cho phép ước lượng khoảng cách của nhiều công trình xây dựng khác nhau kết thúc ở góc bằng một đường duy nhất, như dáng vẻ của những dinh thự bên kia bức tường và được nhìn thấy phía trên tường, như có cùng kích thước; và trong khi vẽ nếu anh muốn thể hiện cái này xa hơn cái kia thì anh phải vẽ cho không khí dày đặc hơn một chút. Anh biết rằng, nhìn qua một lớp không khí có độ dày đặc đồng đều, những vật ở xa nhất như núi có vẻ nhuộm màu thanh thiên do khối không khí giữa chúng và mắt của bạn, đó gần giống như màu của không khí khi mặt trời ở hướng đông. Vì vậy anh phải vẽ dinh thự ở gần phía trên bức tường nhất có màu tự nhiên của nó và dinh thự ở xa nhất phải có biên dạng kém rõ rệt và đậm màu thanh thiên nhất; còn dinh thự nào anh muốn vẽ ở khoảng cách xa gấp đôi thì phải có màu lam đậm hơn hai lần, ở xa gấp năm lần thì xanh hơn năm lần. Kết quả của quy tắc này là, trong những dinh thự nằm phía trên một đường cho sẵn có vẽ bằng nhau, người ta sẽ phân biệt được rõ ràng cái nào ở xa hơn và lớn hơn những cái khác.

### ***Những trò chơi mà họa sĩ nên dự***

Khi muốn tìm một cách giải trí có ích, anh nên luôn luôn làm những việc có thể có ích cho nghề nghiệp của mình, nghĩa là tập cho mắt quen đánh giá đúng chiều dài và chiều rộng của các vật. Để tập trí óc quen những việc như vậy, một người trong các anh vạch ngẫu nhiên một đường thẳng lên tường rồi mỗi người lấy một cọng rơm, đứng cách tường

mười sợi, cắt một đoạn rơm mà anh ta cho là bằng chiều dài đoạn thẳng trên tường, đem so đoạn rơm với đường mẫu, người nào có đoạn rơm gần đúng với chiều dài đường mẫu nhất là người thắng cuộc.

Ngoài ra, anh phải đo đạc theo lối tắt, nghĩa là lấy một ngọn lao hay một khúc gậy và chọn một điểm ở xa rồi mỗi người ước lượng khoảng cách bằng bao nhiêu lần khúc gậy đó. Hoặc giả các anh có thể thử xem ai là người vẽ được đường thẳng nhất dài một sợi tay; cách kiểm tra là căng một sợi dây thật thẳng.

Những cuộc giải trí loại đó giúp mất thêm sắc bén khi ước lượng, đó là nguyên lý cốt yếu của hội họa.

### ***Có nên vẽ cùng bè bạn hay không***

Tôi nói và sẵn sàng chứng minh rằng rất nên vẽ chung với nhiều người hơn là vẽ một mình, vì nhiều lý do. Lý do thứ nhất là anh sẽ cảm thấy ngưỡng ngừng khi ở trong nhóm có nhiều người giỏi hơn anh, và sự ngưỡng ngừng đó sẽ giúp anh học hành tiến bộ. Thứ hai là một cảm giác khao khát đáng khen sẽ kích thích anh cố gắng để được như những người giỏi được hâm mộ hơn, vì những lời khen ngợi của người khác như một cây đinh nhọn thúc đẩy anh. Thứ ba là anh sẽ mượn vài nét khéo léo của những người giỏi hơn anh. Và nếu anh vẽ khéo hơn người khác, anh sẽ lợi dụng được những sai lầm của họ, và những lời khen ngợi sẽ làm anh thêm tự chủ.

### ***Hiểu biết cấu trúc bên trong cơ thể con người cần thiết cho họa sĩ như thế nào***

Khi đã học cách nhận biết bản chất của dây thần kinh, bắp thịt và gân, họa sĩ phải biết chính xác dây thần kinh nào quyết định sự chuyển động của mỗi bộ phận và số lượng

của chúng; và bắp thịt nào khi căng lên sẽ gây sự co của đầu gân, và dây gân nào một khi biến thành sự mềm sẽ bao bọc và chứa bắp thịt đó. Vì vậy, người vẽ, bằng nhiều cách và nói chung, có thể cho thấy những bắp thịt khác nhau nhờ những tư thế khác nhau của hình vẽ. Người vẽ không nên làm như nhiều người khác, họ luôn luôn trình bày cánh tay, lưng, ngực, chân theo cùng một dáng vẻ để thể hiện những cử động khác nhau; đó không phải là những lỗi nhẹ.

### ***Phải học cách vẽ cẩn thận hơn là vẽ nhanh***

Nếu anh muốn học vẽ cho cẩn thận và hữu ích anh hãy tập vẽ chậm rãi và quyết định, trong số các ánh sáng khác nhau, cái nào có vẻ chói lọi nhất và những cái bóng nào tối hơn những bóng khác, chúng tan hòa vào nhau ra sao; và hãy học cách so sánh kích thước của chúng. Đối với đường bao, hãy quan sát xem chúng hướng về hướng nào; đối với đường vẽ, phần nào của mỗi đường cong theo chiều này hay chiều khác, chỗ nào trông chúng rõ hơn hay kém hơn, to hơn hay mảnh hơn. Cuối cùng, phải chú ý để cho bóng và ánh sáng nhòa vào nhau như khói mà không để lại đường hay nét. Khi anh đã tập cho tay và cách phán đoán thuần thục, anh sẽ vẽ được mà không cần nghĩ tới nữa.

Chúng ta biết rằng tìm ra những sai lầm trong tranh của người khác dễ hơn trong tranh của chính mình và rất nhiều khi bạn chỉ trích những lỗi nhỏ của người khác mà không thấy những lỗi lớn trong tranh của mình. Để tránh sự sai sót đó, trước hết bạn phải làm chủ phép phối cảnh, kể đó phải hiểu biết đầy đủ về các kích thước của thân người và của các động vật khác. Bạn cũng phải trở thành nhà kiến trúc giỏi, nghĩa là về những thứ gì liên quan tới hình thể của dinh thự và những thứ khác ở trên mặt đất; hình thể của những thứ này thay đổi vô tận. Bạn càng hiểu biết nhiều, tác phẩm của bạn càng đáng khen ngợi, và đối với những thứ bạn chưa thực hành thì đừng ngần ngại vẽ theo

mẫu. Nhưng để trở lại vấn đề trên tôi khuyên trong khi vẽ bạn phải có một tấm gương phẳng và thường nhìn tác phẩm của bạn trong gương; bạn sẽ thấy hình ảnh ngược của tác phẩm và nó có vẻ do tay người khác vẽ ra; như vậy bạn có thể đánh giá các sai lầm tốt hơn bất cứ cách nào khác.

Thỉnh thoảng nên đứng dậy xả hơi. Khi trở lại nhìn tác phẩm, phê phán của bạn sẽ chắc chắn hơn, vì cứ luôn luôn ngồi làm việc sẽ làm bạn dễ sai lầm. Cũng nên đi ra xa, vì lúc đó bức tranh có vẻ nhỏ lại và bạn có thể nhìn bao quát hơn - và sự thiếu hài hòa hay cân đối giữa các phần khác nhau trong màu sắc sẽ được nhận ra nhanh hơn.

### ***Quy tắc để trẻ em học vẽ***

Chúng ta biết rõ ràng rằng nhìn là một trong những hành động nhanh nhất, vì cùng một lúc nó thu tóm một số hình thể nhiều vô hạn; tuy vậy mỗi lần nhìn ta chỉ hiểu được một vật. Thí dụ : anh có thể liếc mắt nhìn toàn bộ trang giấy viết; anh phán đoán ngay là trang giấy đầy chữ, nhưng trong khoảnh khắc đó anh không nhận biết được chữ nào cũng như ý nghĩa của chúng, và muốn biết, anh phải đọc từng chữ và từng dòng.

Cũng giống như vậy, để leo lên tới nóc một ngôi nhà, anh phải đi lên từng bậc; nếu không làm vậy, anh không thể lên tới nóc được. Vì vậy, tôi xin nói với anh, người có thiên hướng hội họa: nếu anh muốn hiểu biết thật sự các hình thể, anh phải bắt đầu từ những đặc điểm khác nhau của chúng và không được "nhảy" qua đặc điểm thứ nhì khi chưa nhớ kỹ và chưa thực hành đặc điểm thứ nhất. Nếu không, anh sẽ lãng phí thì giờ và kéo dài thời gian học tập. Hãy nhớ là phải cần mẫn chứ không được cầu sự dễ dàng.

### ***Cách vẽ một con vật tưởng tượng cho có vẻ tự nhiên***

Anh biết rằng anh không thể vẽ một con vật mà những

hộ phận không có gì giống với một con vật nào khác. Vậy, nếu anh muốn một con vật tưởng tượng có vẻ tự nhiên, thí dụ một con rồng, anh hãy dùng đầu một con chó ngao, mắt của mèo, tai của con nhím, mõm của chó săn thỏ, mây của sư tử, trán của con gà trống và cổ con rùa.

### ***Tại sao bóng ngà không bao giờ có độ lớn như vật***

Như kinh nghiệm chứng minh, nếu những tia sáng phát ra do một điểm độc nhất và tỏa ra tứ phía theo dạng hình cầu, thì càng đi xa, nó càng phân tán. Vật ở giữa ánh sáng và vách luôn luôn tạo ra một bóng lớn hơn, vì những tia sáng chiếu nhằm nó sẽ mở rộng ra khi gặp vách.

### ***Những hình diện nhỏ phải vẽ đồ dạng như thế nào cho thích hợp***

Tôi đã nói rằng sở dĩ những vật thể có vẻ nhỏ là do khoảng cách từ chúng tới mắt; trong trường hợp này, một lượng đáng kể không khí chen giữa mắt và vật, khối không khí đó nhất định có ảnh hưởng tới sự rõ nét của hình thể và ta không thể phân biệt và nhận rõ chi tiết tí mị.

Vì vậy, anh chỉ được phác họa những hình diện nhỏ đó mà không nên hoàn tất chi tiết; nếu không, hiệu quả sinh ra sẽ phản tự nhiên, mà tự nhiên là người chỉ dạy cho anh.

Ta thấy vật thể nhỏ là do khoảng không gian lớn ngăn cách nó với mắt. Không gian đó chứa một lượng không khí lớn, tạo thành một thể đặc chen vào giữa và không cho mắt nhìn thấy những đặc điểm li ti của vật.

### ***Du lịch có thể dạy cho anh được gì***

Thiên nhiên hiển hoá thế nào cũng có cái gì đó cho anh bất chước, ở khắp mọi nơi.

### ***Về bóng nổi***

Ở chỗ nào mà bóng được ánh sáng viền quanh, anh hãy

chú ý những chỗ sáng hơn hay tối hơn, rõ ràng hơn hay mờ hơn về phía ánh sáng. Trên hết, tôi xin nhắc anh rằng trên những gương mặt thanh thiếu niên, bóng không được sắc cạnh như đá, vì da thịt hãy còn hơi trong suốt như nó hiện rõ ra khi ta quan sát bàn tay dưới ánh mặt trời và thấy bàn tay nhuộm màu hồng và trong suốt.

Anh phải sắp xếp những phần được tô màu nhiều nhất ở giữa vùng sáng và vùng bóng. Nếu anh muốn biết độ bóng sâu bao nhiêu thì thích hợp với da thịt, anh hãy cho bóng của ngón tay anh chiếu lên da thịt và tùy theo anh muốn nó sáng hơn hay tối hơn, anh hãy đưa ngón tay lại gần hay ra xa bức tranh, rồi sao lại bóng đó.

oOo

Họa sĩ nào vẽ nhờ quen tay và nhờ sự phán đoán bằng mắt mà không cần tới lý trí cũng giống như tấm gương phản chiếu hết mọi thứ đặt trước nó mà không biết chúng là gì.

oOo

Một bức tranh hay bất kỳ sự thể hiện một gương mặt nào cũng phải thực hiện cách nào cho người nhìn nó có thể biết một cách dễ dàng ý nghĩa của tâm hồn thông qua cử chỉ. Nếu anh phải vẽ một người nhân hậu đang phát biểu thì cử chỉ của ông ta phải hòa điệu với sự trung thực của lời nói. Cũng giống như vậy, để hình dung một người hung bạo, anh phải làm rõ tính cách đó với những cử chỉ thô bạo, hai tay giang thẳng về phía cử tọa; đầu và thân trên chồm tới với bàn chân dường như muốn đi theo hai tay. Vì vậy mà người cầm điếu, khi thấy hai người nói chuyện với nhau, có thể đoán được đề tài câu chuyện của họ thông qua cử động, mặc dầu anh ta không nghe được.

Nghệ thuật hội họa càng ngày càng suy tàn và sa đọa



Chân dung tự họa

*Thế rồi, trên cái nền thật sống động mà phẳng lặng, có lẽ  
tôi muốn vẽ chân dung.*

VAN GOGH



### Bữa ăn trưa trên cỏ

*Khi chúng tôi đến xưởng vẽ, chúng tôi sao lại hình ảnh của các phụ nữ trong bức tranh của Giorgione, các phụ nữ với nhạc công. Bức tranh đó đen quá. Nền thật góm ghiếc. Tôi muốn vẽ lại bức tranh và vẽ lại trong cái trong suốt của không khí, với những người như các người mà chúng tôi thấy ở chỗ kia. Người ta sẽ đập tội gây lưng - Người ta muốn gì nói đấy-.*

MANET



qua các thời đại, khi họa sĩ chỉ trông vào tác phẩm của người đi trước để làm mẫu mực. Việc đó xảy ra như thế nào ?

Họa sĩ sẽ vẽ được những bức tranh kém giá trị nếu anh ta lấy cảm hứng từ tác phẩm của người khác; nhưng nếu anh ta hướng tới thiên nhiên, anh ta sẽ đạt được kết quả tốt. Chúng ta thấy rõ việc đó xảy ra với các họa sĩ kế tục người La mã; họ liên tục mô phỏng nhau và từ thời này qua thời khác nghệ thuật của họ không ngừng thụt lùi.

Sau đó thì xuất hiện Giotto người Florence. Lớn lên trong cảnh cô tịch của núi non chỉ có những con dê và những con vật tương tự sinh sống, ông đi thẳng từ thiên nhiên tới nghệ thuật và vẽ lên đá những cử chỉ của bầy dê và tất cả những con vật ông thấy trong vùng. Ông vẽ đến nỗi sau nhiều bản khảo họa, ông không chỉ vượt qua những họa sư đương thời mà còn hơn cả những người của nhiều thế kỷ trước nữa.

Sau ông, nghệ thuật lại suy tàn, bởi vì mọi người chỉ lấy cảm hứng từ những bức tranh đã có, vì thế sự sa sút đã kéo dài nhiều thế kỷ. Tommaso người Florence tục danh Masaccio cho thấy là, bằng sự hoàn hảo trong tác phẩm của mình, những người tìm cảm hứng từ một hình mẫu nào khác hơn thiên nhiên - là ông thầy của mọi bậc thầy - đều mất công vô ích. Tôi cũng nói như vậy về những vấn đề liên quan tới toán học; những người nghiên cứu các tác giả thay vì nghiên cứu những tác phẩm của thiên nhiên chỉ là hàng cháu chắt chứ không phải là con đẻ của thiên nhiên, người hướng dẫn tới cao của những người sáng tác.

### *Cách vẽ gió*

Để thể hiện gió, ngoài dáng cong oằn của nhánh cây và sự dựng ngược lá khi gió tới, anh còn phải vẽ những đám mây bụi li ti quện trong không khí quay cuồng.

### ***Những đòi hỏi của một bức tranh***

Trong tranh, điều cốt yếu là những vật thể được thể hiện phải có vẻ nổi hẳn lên, và, đối với khung cảnh xung quanh, tác dụng khoảng cách phải hòa hợp với cảnh trí bức tranh, nhờ ba bộ phận của phép phối cảnh : sự giảm độ rõ nét của hình thể, sự giảm độ lớn và sự nhạt dần của màu. Trong ba bộ phận đó, cái thứ nhất có nguồn gốc ở mắt, hai phần kia thì do khối không khí nằm giữa mắt và vật thể mà nó nhìn.

Đòi hỏi thứ hai là những động tác phải thích hợp và thay đổi tùy theo nhân vật để cho nhân vật trong tranh không có vẻ tất cả là anh em.

### ***Về sự khác nhau của hình diện***

Họa sĩ phải nỗ lực để có tài năng toàn diện. Thật là thiếu sót lớn lao nếu chỉ thành công ở một mặt và kém cỏi ở mặt khác như nhiều người chỉ nghiên cứu kích thước và tỉ lệ cân đối của hình khỏa thân mà không tìm hiểu xem loại hình này thay đổi ra sao : vì một người cân đối có thể mập và thấp hay cao và mảnh khảnh, hay tầm thước. Ai không tính tới nhưng khác biệt đó sẽ luôn luôn vẽ những hình diện giống nhau hàng loạt, tất cả có vẻ như chị em ruột; và đó là một cách vẽ rất đáng chê.

### ***Trật tự phải theo để đạt được tài năng toàn diện***

Đối với ai biết cách thể hiện con người thì đạt được tài năng toàn diện đó là việc dễ, vì tất cả động vật trên mặt đất đều giống nhau ở tứ chi, nghĩa là bắp thịt, gân và xương, và chỉ khác nhau về chiều dài và độ lớn, như sẽ được chứng minh ở phần cơ thể học. Còn có loài vật sống dưới nước, chia ra nhiều loài; đối với chúng, tôi không khuyên người vẽ theo một quy tắc cố định vì chúng có nhiều chủng loại vô cùng, và côn trùng cũng vậy.

### ***Cách đánh giá tác phẩm***

Trước hết, anh phải xem xét các hình diện coi chúng có hình nổi mà vị trí và ánh sáng soi vào chúng bắt buộc phải có hay không, để cho bóng ở các đầu cùng và ở trung tâm bố cục không giống nhau, vì đối với một hình diện, được bao bọc bằng bóng là một chuyện, còn nhận bóng ở một bên là chuyện khác. Những hình diện này nằm trong vùng bóng trung tâm của bức họa vì được che rợp bởi những hình diện tối nằm giữa chúng và ánh sáng; những hình diện nào nằm giữa ánh sáng và nhóm chính chỉ nhận bóng một bên, vì ở chỗ ánh sáng không chiếu tới thì chúng nhìn về nhóm chính và phản chiếu bóng mà nhóm chiếu lên chúng; và ở chỗ mà chúng không nhìn về nhóm thì chúng nhận ánh sáng và phản chiếu ánh chói.

Thứ hai, anh hãy xem xét những hình diện có được bố trí hài hoà với động tác mà anh muốn thể hiện không.

Thứ ba, cử chỉ của các nhân vật có bộc lộ đúng ý hướng của họ không.

Trong tất cả những gì ta nhìn thấy, cần phải cân nhắc ba điều : vị trí của mắt nhìn, vị trí của vật được nhìn và vị trí của ánh sáng chiếu vào vật.

Người vẽ chiến đấu và tranh đua với thiên nhiên.

### ***HỘI HỌA VÀ THI CA***

Đây là lý do hội họa hơn hẳn mọi công trình của con người, do những khả năng tinh tế mà nó chứa đựng :

Mắt, cửa sổ của tâm hồn, là con đường chính, qua nó trí tuệ của chúng ta có thể đánh giá một cách đầy đủ và tuyệt vời tác phẩm của thiên nhiên. Tai là con đường thứ hai và tính cách cao quý của tai là nó có thể nghe câu chuyện về

những điều mà mắt đã thấy. Nếu các bạn là nhà chép sử, thì nhân hay nhà toán học, các bạn sẽ gặp khó khăn khi thuật lại trong sách vở của mình những điều mà mắt chưa từng trông thấy. Và nếu bạn là thi sĩ, bạn miêu tả một câu chuyện bằng ngòi bút thì họa sĩ hình dung nó với cây cọ một cách thỏa đáng hơn và dễ hiểu hơn. Nếu bạn gọi hội họa là "thơ câm" thì họa sĩ cũng có thể gọi nghệ thuật của nhà thơ là "tranh mù". Vậy thì bạn hãy cân nhắc xem mù hay câm đau khổ hơn. Tuy rằng nhà thơ có thể lựa chọn đề tài rộng rãi như họa sĩ, nhưng tưởng tượng của nhà thơ không thể làm con người thỏa mãn bằng những bức tranh, vì nếu thi ca có thể hiện hình thể, động tác và cảnh tượng bằng ngôn từ thì họa sĩ, cũng để hình dung những thứ đó, lại sử dụng những hình ảnh chính xác của các hình thể đó. Thế thì anh hãy cân nhắc xem cái nào cần thiết hơn cho con người, cái tên của sự vật hay hình ảnh của nó? Cái tên thay đổi tùy nơi; hình thể không khác chút nào, trừ khi bị hủy hoại.

Nếu nhà thơ sử dụng cái tai làm phương tiện cho trí tuệ thì họa sĩ dùng mắt là giác quan cao quý hơn. Tôi chỉ xin nói điều này : cứ cho một họa sĩ thể hiện sự ác liệt của một cuộc chiến đấu, và một nhà thơ cũng mô tả nó, rồi đem hai hình thức đó trình bày cho công chúng. Và anh sẽ thấy ngay hình thức nào lôi cuốn người xem, họ sẽ chú ý tới cái nào, cái nào được nhiều người tán thưởng, và cái nào làm người xem thích thú hơn. Chắc chắn là bức tranh, có ích hơn và đẹp hơn, sẽ cho ta thú vị nhiều hơn.

Hãy viết tên của Thượng đế ở một nơi nào đó và đối diện là hình ảnh của Người, anh sẽ thấy đối tượng nào được tôn kính hơn.

Trong khi hội họa bao trùm mọi hình thể trong thiên nhiên, nhà thơ chỉ có ngôn từ là thứ không toàn diện như

hình thể. Anh - nhà thơ - có được tác dụng của những cách biểu hiện; chúng tôi - họa sĩ - có được sự biểu hiện của những tác dụng.

Nếu nhà thơ mô tả nhan sắc của một phụ nữ cho người tình của nàng biết, còn họa sĩ thì vẽ chân dung của nàng, anh sẽ thấy nhà thẩm định si tình nghiêng về phía nào nhiều hơn. Chắc chắn, trong trường hợp này, quyết định của kinh nghiệm sẽ cho thấy rõ.

Anh đã đặt hội họa vào hàng những nghệ thuật máy móc. Thật ra, nếu họa sĩ cũng có những phương tiện như anh để ca ngợi tác phẩm của mình bằng chữ viết, tôi nghĩ là tác phẩm của họ sẽ bị chê trách tồi tệ. Nếu anh gọi hội họa là máy móc chỉ vì, bằng công việc tay chân, bàn tay thể hiện những gì trí tưởng tượng tạo ra, thì sách vở của anh cũng ghi lại bằng ngòi bút - cũng là bàn tay - những gì phát ra từ trí óc. Nếu anh gọi hội họa là máy móc vì nó được trả công thì ai rơi vào chỗ sai lầm hơn chính anh, nếu có sự sai lầm? Khi anh biện giải trong học đường, anh không hướng về người thưởng công cho anh nhiều nhất sao? Anh có làm việc gì mà không được trả công không?

Song le, những điều tôi nói đó không phải để chỉ trích những ý kiến kia, vì bất cứ công việc nào cũng mong được thưởng công. Và nếu nhà thơ nói: "Tôi sẽ tạo ra một điều tưởng tượng để diễn đạt những điều vĩ đại" thì họa sĩ cũng nói được như vậy. Nếu anh nói rằng thì ca trường cửu hơn, tôi sẽ trả lời rằng sản phẩm của người thợ làm song chảo còn lâu bền hơn nữa, vì thời gian bảo tồn chúng lâu hơn tác phẩm của anh và của tôi. Thế mà, những sản phẩm đó chỉ chứng tỏ có rất ít trí tưởng tượng; và tranh vẽ trên đồng khảm men màu còn bền bỉ hơn nhiều.

Trong lãnh vực nghệ thuật, người ta có thể coi chúng ta là con cháu của Chúa. Nếu thi ca đề cập tới thái độ tình

thân thì hội họa lấy cảm hứng từ thái độ đối với thiên nhiên; cái này mô tả hoạt động tinh thần, cái kia khảo sát tình thần qua chuyển động của thân thể; nếu cái này làm người ta xúc động vì những điều tưởng tượng ghê gớm thì cái kia cũng làm được như vậy bằng cách cho thấy những điều tương tự trong hành động. Và nếu nhà thơ để thi đua với họa sĩ thể hiện một hình ảnh đẹp đẽ hay hãi hùng, một vật xấu xa hay quái đản, và, theo cách của mình, tùy tiện thay đổi mọi hình thể, thì họa sĩ lại không làm được một cách thỏa đáng hơn sao ? Chúng ta há đã chẳng xem qua những bức tranh giống thật đến độ làm cho người và thú vật cũng phải lầm đó sao ?

Nếu anh có thể kêu gọi là mô tả bề ngoài của hình thể thì họa sĩ có thể cho thấy chúng sống động với ánh sáng và bóng; những thứ này tạo được cả những biểu lộ của mặt. Trong chuyện này, ngòi bút của anh không thể sánh bằng cây cọ của chúng tôi.

## MICHEL - ANGE

*Francisco de Hollanda sinh ở Bồ đào Nha khoảng năm 1517-1518 và mất năm 1584, là người gốc Hà lan. Ông học nghề vẽ, nghề viết chữ trang trí sách và nghề nắn tượng với cha là Antonio. Bị nước Ý lôi cuốn, ông tới Roma năm 1537 và kết bạn với Michel-Ange lúc đó đang ngụ trị như một vị chúa tể trong giới nghệ thuật: ông đã họa tranh trên vòm nhà thờ Sixtine, tác tượng Moise và trang trí mộ giòng họ Medicis, và đang thực hiện bích họa "Ngày phán xét cuối cùng". Nói chung, người ta cho những lời thuật lại của Francisco về Michel-Ange trong tác phẩm "Bốn cuộc đối thoại về hội họa" là trung thực. Họa sĩ vĩ đại này ít phát biểu về nghề nghiệp của mình trong thư từ và sách vở. Vì vậy quyển sách của Francisco de Hollanda đối với chúng ta vô cùng quý báu. Trong những cuộc nói chuyện đó, Michel-Ange đã phát biểu những ý tưởng phong phú nhất của mình, đôi khi những ý tưởng đó trái ngược với ý tưởng của Léonard de Vinci. Michel-Ange không chấp nhận tính cách khoa học của hội họa và ông tỏ ra là một người theo chủ nghĩa truyền thống. Với tư cách là nhà điêu khắc, ông bênh vực ngành điêu khắc và cho hội họa phụ thuộc vào đó. Với tư cách họa sĩ, ông coi thường thiên nhiên và khao khát sự hứng khởi tạo hình của hình tượng con người hơn là tái tạo phong cảnh.*

## ĐỐI THOẠI VỀ HỘI HỌA

*(Theo yêu cầu của Francisco de Hollanda, tác giả tập tài liệu, Michel-Ange và Vittoria Colonna điếm qua những danh tác của các họa sĩ Ý ở khắp nước Ý và một ít ở Pháp. Câu chuyện đang tiếp tục).*

Ngài Lattanzio nói :

- Dường như tôi nghe Francisco vừa liệt những ngôi mộ cẩm thạch mà họa sĩ Michel-Ange đã tạc vào hàng họa phẩm. Tôi không biết làm thế nào ông có thể cho điêu khắc cái tên là hội họa."

Nghe vậy, tôi cười và sau khi xin phép chủ nhân, tôi nói:

- Để Michel-Ange khỏi nhọc công, tôi xin trả lời Ngài Lattanzio và đưa Ngài ra khỏi sự sai lầm đã theo tôi từ Bồ Đào Nha tới đây.

"Những nghề nghiệp mang tính nghệ thuật, nhiều tinh thần phân tích và đáng yêu nhất, là những nghề gần gũi với hội họa nhất. Cũng thế, những nghệ thuật quan hệ mật thiết với hội họa là do hội họa mà ra, và chỉ là bộ phận hay thành phần của nó mà thôi : như điêu khắc hay tạc tượng, nghệ thuật này đâu có gì khác hơn hội họa. Và mặc dầu có người cho nó là một nghề độc lập và tách biệt hẳn hoi, không phải vì thế mà nó khỏi phục vụ cho hội họa.

"Về việc này, tôi bằng lòng cái bằng chứng duy nhất mà chúng ta tìm thấy trong sách vở : Phidias và Praxitèle được gọi là họa sĩ, trong khi chúng ta có cơ sở chắc chắn rằng họ là nhà điêu khắc đá (ngay trên ngọn đồi này, chúng ta thấy những con ngựa của vua Tiridate gởi tặng Néron, được chính tay hai người tạc bằng đá, do đó có tên là Núi Ngựa).

"Và nếu bằng chứng đó không đủ, tôi xin nói như



Donatello, một trong những nhà điêu khắc hiện đại giỏi nhất xứng đáng nêu danh. Khi ông dạy học trò, ông không nói gì với họ ngoài câu : "Vẽ đi, tôi mong truyền cho các anh toàn bộ bí quyết của môn điêu khắc."

"Đó cũng là điều mà nhà điêu khắc Pomponius Gauricus khẳng định trong quyển sách "De re Statuaria".

"Nhưng đi xa như vậy để tìm kiếm những thí dụ và bằng chứng rất gần gũi để làm gì ?

"Tôi xin nói rằng họa sĩ vĩ đại Michel-Ange hiện diện tại đây cũng điêu khắc đá có thể nói là cũng giỏi và còn giỏi hơn là vẽ trên gỗ, mà đó không phải là nghề của ông. Và chính ông há đã chẳng nhiều lần thú nhận với tôi rằng ông cho là điêu khắc trên đá còn dễ hơn vận dụng màu sắc, và đối với ông thì phác họa một nét tài tình với ngọn bút còn khó hơn là dùng cây đục đồ sao ?

"Một họa sĩ có tài, nếu thích, sẽ tự mình điêu khắc, chạm trở khối đá cứng nhất, hay đồng, hay bạc, thành những bức tượng lớn với hình nổi tròn (là việc khó nhất) dù chưa cầm tới cây đục bao giờ mà chỉ nhờ hiệu lực và khả năng tiềm tàng của đường nét hay hình vẽ. Nhưng không có lý do nào một người thợ tạc tượng lại có thể vẽ và vận dụng bút lông để vẽ một bức tranh phác họa như một danh sư. Cách đây ít ngày, tôi đã có bằng chứng về việc đó khi đi thăm nhà điêu khắc Baccio Blandini, ông đã cố vẽ sơn dầu mà không thành công.

"Họa sĩ cũng là bậc thầy trong nghệ thuật xây dựng đền đài, lăng tẩm; anh ta có thể điêu khắc tượng và vẽ tranh.

Michel-Ange, Raphaël và Balthasar ở Sienne là họa sĩ danh tiếng và từng dạy môn điêu khắc và kiến trúc. Riêng Balthasar, sau thời gian ngắn nghiên cứu kiến trúc đã

bằng kéo và những thứ tương tự, là những ao nước đọng mà khi nước thoát ra thì nó sẽ chìm ngập tất cả như những công trình của người La mã cho ta biết, tất cả đều rập theo nghệ thuật hội họa. Trong xưởng và dinh thự được tô vẽ cũng như trong những tác phẩm bằng vàng, bạc hay kim loại, trên những chiếc bình và đồ trang trí, cho tới vẻ thanh lịch của đồng tiền, trên quần áo và vũ khí, trong cuộc lễ khai hoàn và trong mọi công việc và công trình của họ, ta dễ dàng nhận thấy rằng trong thời kỳ người La mã làm chúa tể thế giới, hội họa là bà chúa ngự trị trên mọi thứ, là tổ sư của mọi ngành sản xuất, mọi nghề nghiệp và khoa học, uy lực lan tới cả lãnh vực văn học và lịch sử.

"Vì vậy, ai suy nghĩ cẩn thận và hiểu rõ việc làm của con người sẽ thấy ngay rằng mọi công trình của con người không gì ngoài hội họa hoặc là một bộ phận của hội họa.

"Nhưng, không phải bất cứ ai cũng có thể là một họa sĩ đích thực chỉ vì họa sĩ có khả năng sáng tạo những gì chưa từng có và làm đủ mọi nghề tài tình và đẹp mắt hơn cả những người sành sỏi."

Lattanzis nói :

- Tôi thỏa mãn ... (...).

"Bây giờ, ta hãy giở lại những trang sách cũ (...). Chính Quintilien, trong sách "Tu từ học" rất nổi tiếng, cũng khuyên nhà hùng biện không những phải tôn trọng qui tắc hình họa trong sự sắp xếp từ ngữ, mà còn phải biết tự tay vẽ hình. Thưa thầy Michel-Ange, do đó mà đôi khi thầy gọi một nhà văn giỏi hay người thuyết giáo giỏi là họa sĩ khéo léo và gọi một họa sĩ là nhà văn"

"Càng hiểu biết cận kề thời thượng cổ, người ta càng thấy rằng ngày xưa hội họa và thư pháp đều được gọi là họa, vì

vảy vào thời của Démosthène, người ta có thể nói thơ pháp của Agatharque hay họa pháp của Agatharque đều được. Và tôi nghĩ rằng ở Ai Cập, ai muốn biểu thị một cái gì đó bằng chữ viết đều phải biết vẽ, vì chữ chạm trên đá của họ chính là hình vẽ thú vật và chim chóc, như những bia đá đem từ Ai Cập về thành phố này cho thấy.

"Tôi vừa nói về thi ca; rất dễ chứng minh rằng thi ca là chị em của hội họa ở điểm nào. Nhưng, để cho ông Francisco biết hội họa cần tới thi ca tới chừng nào, và những gì là tuyệt diệu mà nó có thể mượn của thi ca, tôi xin chứng minh là các thi nhân quý chuộng người thực hành và hiểu được hội họa tới chừng nào, và tự hào ca tụng hội họa hoàn hảo biết bao. Ngoài ra, các nhà thơ chỉ có mục đích chỉ dẫn những bí mật của hội họa và những điều cần phải tránh hay phải tìm ra để thành công hay sao ? (...).

"Tôi nhớ là Virgile, nhà thơ kiệt xuất ngã mình nằm ngửa dưới gốc một cây sồi rừng. Ông dùng văn chương "vẽ" ra kiểu thức của hai cái bình do Alcimédon chế tạo, và một cái hang đá phủ đầy nho dại, với những con dê đang gặm lá cây liễu, và ở đằng xa là những rặng núi lam, rải rác những cụm khói bốc lên. Rồi ông bỏ cả một ngày ngồi chống cằm suy tính phải cho ngọn gió và những đám mây nào xuất hiện trong cơn bão của Éole, phải vẽ hải cảng Carthago như thế nào trong một cái vịnh với một hòn đảo án ngữ, và xung quanh là những cây thông và bụi cây nhỏ ra sao. Kế đó ông mô tả thành Troie trong biển lửa; rồi những lễ hội ở đảo Sicile, và ngoài ra, ông còn mô tả trong vùng phụ cận Cumes con đường đi xuống địa ngục đầy quái vật, và một đoàn lính hồn đang qua sông Achéron; rồi Champs-Élysées, việc chọn lọc những người tốt phúc, trừng phạt, khảo tra những kẻ vô đạo; rồi vũ khí tinh xảo do Vulcain rèn được; xa hơn một chút là một nữ chiến sĩ A-ma-zôn và Turnus đầu trần đang

lên cơn cuồng nộ. Ông miêu tả chiến trận, bại binh, tử sĩ, thành tích anh hùng, chiến quả. Bạn hãy đọc hết tác phẩm của Virgile đi và bạn sẽ thấy không có gì khác ngoài nghệ thuật của một Michel-Ange.

"Lucain dùng cả trăm trang giấy để miêu tả một nữ pháp sư và sự chuẩn bị một trận chiến lớn. Toàn bộ tác phẩm của Ovide không gì hơn một bức tranh. Stace miêu tả cung điện của thần Giác Ngủ và những bức tường thành Thèbes. Thi sĩ Lucrèce cũng miêu tả như Tibulle, Catulle và Properce. (...). Tôi không nói ra điều gì đáng ngờ, vì chính họ cũng đồng ý và vì họ đặt tên cho hội họa là thơ ca."

Nghe thấy vậy, tôi bèn nói :

- Thưa ông Lattanzio, chỉ có một sự kiện họ gọi hội họa là thơ ca, tôi cho rằng họ không biết vẽ lắm. Nếu họ hiểu rằng ngôn ngữ của hội họa biểu cảm hơn ngôn ngữ thi ca thì họ đã không nói như vậy. Về phần tôi, tôi cho rằng thi ca là cảm thì đúng hơn."

Thế là bà Hầu tước nói :

-Ông bạn Tây ban Nha, làm sao ông chứng minh được những điều ông nói và làm cho chúng tôi nhận rằng hội họa không cảm còn thi ca thì cảm ? Để xem ông biện luận thế nào. Ngày hôm nay không thể dành cho cuộc nói chuyện nào có lợi và xứng đáng hơn, nhất là vì những người có mặt ở đây không thể còn tụ họp ở nơi nào khác."

Tôi trả lời :

- Sao, phu nhân muốn tôi cả gan lạm dụng thì giờ quý báu của phu nhân trong khi hiểu biết của tôi quá khiêm tốn, nhất là khi tôi lại là môn đồ của một nghệ thuật cảm lạnh ? Hơn nữa, thì giờ cũng đã bắt đầu trễ...

Tuy nhiên, nếu phu nhân nhất định muốn biết rõ tài ăn nói kèm côi của tôi thì tôi xin nói, không phải để chỉ trích thi ca (vì tôi rất mang ơn thi ca, xét theo nghề nghiệp của tôi và sự hoàn hảo mà tôi mong đạt được), mà để bênh vực cái nghệ thuật thân thiết với tôi nhất. Mọi niềm vui của tôi ở đời này đều do nó mà có, và mặc dầu nó cảm lạnh, tôi phải thú nhận là tôi phát biểu thay cho nó chỉ để mong có ngày nó máy động đôi mắt. Và nếu nó có thể dạy ta nói bằng mắt thì, khi nó nói được, câu chuyện sẽ ra sao ?

"Như ngài Lattanzio đã nói, những thi sĩ tài hoa chỉ dùng chữ nghĩa làm cái việc mà những họa sĩ, dù xoàng nhất, cũng làm được bằng màu sắc. Việc mà họa sĩ biểu thị một cách minh bạch thì họ trình bày dưới dạng một câu chuyện. Một đoạn, dùng ngôn ngữ rườm rà, và không phải lúc nào cũng làm ta vui tai; một đoạn thì làm ta thích mắt và làm mọi người say mê như đứng trước một phong cảnh đẹp. Mục đích mà những nhà thơ giỏi cố hết sức đạt tới, đôi khi phải dùng những lời rườm rà, thừa thãi, mục đích mà họ cho là tài khéo tuyệt vời là trình bày cho ta thấy, như trong một bức tranh, một cơn bão trên mặt biển hay đám cháy trong thành phố. (...). Nhưng khi anh đọc xong, không phải là không khó nhọc, anh đã quên mất đoạn đầu, và anh chỉ còn nhớ câu thơ cuối mà mắt anh nhìn thấy.

"Còn hội họa kể được cho anh nhiều biết bao về cơn bão đó, cùng lúc cho anh thấy sấm chớp, những lượn sóng, những con tàu đắm, những mỏm đá chôn chử !

Tương tự như vậy, hội họa đưa anh tới chứng kiến đám cháy một thành phố ở mọi ngõ ngách; nó cho ta thấy đám cháy như có thật. Đầu này là những người đang chạy qua các đường phố; đầu kia, nhiều người đang trên đầu tường

thành và tháp cao nhảy xuống. Ở chỗ khác, những đèn thờ đang sụp đổ, và ánh lửa phản chiếu trên mặt nước sông, bờ sông sáng rực; Panthée chạy khắp khênh, lưng vác thần tượng, tay kéo đứa cháu nội; con ngựa thành Troie đang thả các chiến sĩ ra giữa một quảng trường. Xa hơn, thần Neptune cuồng nộ đang xô ngã tường thành; Pyrrhus đang chặt đầu Priam; Enée cõng cha trên lưng cô Ascagne và Crèuse theo sau, hải hùng trong đêm tối. Và tất cả tạo thành một toàn bộ biểu hiện và tự nhiên đến nỗi nhiều lần người ta tưởng là mình cũng không được an toàn, và người ta rất sung sướng khi chợt nhận ra rằng trước mắt mình chỉ là những màu sắc không làm hại được ai.

"Nếu thi ca cho anh thấy tất cả những cái đó bằng những âm thanh rời rạc, đến nỗi khi đã quên chuyện xảy ra trước và không biết chuyện gì sẽ tiếp theo, chỉ nhớ có câu thơ đang đọc (hơn nữa, ai không phải là nhà ngữ pháp cũng khó lòng hiểu được câu ấy); trái lại trong hội họa, mắt anh thường ngoạn to tường quang cảnh đó như thể nó có thực, và tai anh chừng như nghe được tiếng kêu thét, la ó của người trong tranh. Anh dường như hít thở được mùi khói, chạy tránh ngọn lửa, kinh sợ các dinh thự sụp đổ; anh toan đưa tay giúp đỡ những người đang ngã, những chiến sĩ yếu thế. anh chạy trốn với những người đang chạy hay giữ vững vị trí với những người dũng cảm.

"Nghệ thuật đó thỏa mãn không chỉ người sáng suốt, mà cả người tầm thường, dân quê và người già cả nữa. Người xứ khác như Sarmate, Ấn Độ, Ba Tư, ngưỡng người không bao giờ hiểu nổi và cảm lạnh trước những câu thơ của Virgile hay Homère, cũng cảm thấy khoái trá trước một tác phẩm hội họa và hiểu được nó ngay. Hơn thế nữa, những người man di sẽ hết tính man di và thông hiểu cái mà không một

thứ thi ca hay văn điệu mà dạy được, vì hội họa là một nghệ thuật hùng biện.

Dù sao, nếu thi ca quả quyết rằng vẽ Vénus quì dưới chân của Jupiter, Vénus cũng đâu có nói được, thì lý luận đó không đủ để buộc nàng Hội họa thông thái phải câm miệng và ngăn cản nàng chứng minh rằng, trong trường hợp này cũng như những trường hợp khác, nàng hơn hẳn hay ít nhất cũng ngang hàng với nàng thi ca quí phái.

Thật vậy, một họa sĩ có tài khi thể hiện Vénus nước mắt ràn rụa quì dưới chân Jupiter sẽ có lợi thế hơn một thi sĩ nhiều. Thứ nhất, ông ta sẽ vẽ bầu trời, nơi giả định xảy ra sự việc; con người, quần áo, thái độ và cử chỉ của Jupiter, với con đại bàng và lưỡi tầm sét của ông. Họa sĩ cũng sẽ vẽ một cách tinh vi đầy nghệ thuật mọi chi tiết nhan sắc của Vénus, quần áo nhẹ như tơ của nàng và thái độ cầu khẩn của nàng, đến nỗi, mặc dầu môi nàng run rẩy, dường như nàng lên tiếng thật sự bằng ánh mắt, bằng cử chỉ của bàn tay và bằng môi của nàng, và người ta tưởng đang nghe nàng than van và cầu khẩn. Còn khi một thầy đồ cất giọng khàn khàn đọc lời của Vénus, liệu bạn có nghe ra giọng êm ái, ngọt ngào của nữ thần không? (...).

"Do đó, tôi kết luận rằng hội họa có hiệu quả hơn thi ca; nó có mãnh lực gây niềm vui và cái cười, nỗi buồn và nước mắt trong tâm hồn con người, hơn cả thi ca, và nó hùng biện hơn thi ca. Tôi xin để nàng thơ Calliope phán xét, tôi tin tưởng nơi phán đoán của nàng".

*(Tác giả nói :)*

- ... Tôi đã hỏi hội họa có ích lợi gì trong thời chiến không và Michel-Ange đã hứa sẽ cho thấy hội họa có thể dùng được vào việc gì. (...)

Michel-Ange nói :

-... Trong chuyện chiến tranh, còn có thể có thứ gì hữu ích hơn hội họa, hay có hiệu lực hơn trong việc xây thành và đánh úp?

"Ông có biết không, khi Giáo hoàng Clément và quân Tây ban nha vây thành Florence, những công sự và tài năng của họa sĩ Michel-Ange đã đủ sức bảo vệ quân bị vây một thời gian dài, nếu không nói là đủ sức giải vây thành này? (...).

"Vì vậy, tôi cho rằng hội họa không chỉ hữu ích mà còn rất cần thiết trong thời chiến, để chế tạo máy móc và khí cụ chiến tranh. (...), nhất là để vẽ hình dạng và kích thước của các thành trì, pháo đài, đường hào, bãi địa lôi, lỗ bắn nó, ụ súng; để kiến tạo cầu và thang; để phong tỏa trận địa; để sắp đặt hàng ngũ các đơn vị; để vẽ kiểu khí giới và quân phù, cờ xí, khiên, mộc, cũng như để tạo những huy hiệu mới để thưởng cho quân lính có công; để vẽ kiểu giáp mặc cho ngựa và chế phục; đó là những việc khó, ít có người làm được.

"Ngoài ra, trong thời chiến, hội họa còn được dùng nhiều để trình bày trên bản đồ vị trí của những địa điểm xa xôi, hình thể của núi non, hải cảng, vịnh, biển, thành thị, pháo đài với vị trí chính xác của tường thành, cổng lớn. Hình vẽ cho thấy đường sá, sông ngòi, bãi biển, ao hồ phải tránh hay phải vượt qua, hướng và phạm vi của các sa mạc, những con đường xấu, rừng rậm và lùm bụi. Mọi chuyện nếu dùng cách khác thì khó hiểu sẽ trở nên sáng tỏ và dễ hiểu (.....) .

"Tôi tin chắc rằng Đại đế Alexandre phải nhiều lần dùng tới tài năng của Apelle, trong những cuộc chinh phục, nếu chính ông không biết vẽ. Và chúng ta có thể nhận xét là trong tập "Bình luận" của Jules César, vị hoàng đế này đã



biết cách lợi dụng hội họa như thế nào bằng cách sử dụng tài năng của một đôi người trong đội quân. Hơn nữa tôi tin là chính César cũng thông thạo hội họa, và nếu ông đã thắng đại tướng Pompée - mà ông này về rất giỏi - ấy là vì ông vẽ con giỏi hơn .

" ....Trong tất cả các nước dưới bầu trời này, còn có nước nào hiếu chiến và sẵn sàng cầm vũ khí hơn nước Ý chúng ta ? Có một nước nào liên tục có chiến tranh, bại trận, vây hãm quyết liệt hơn ? Và có nước nào dưới bầu trời mà người ta chấp nhận cho hội họa nhiều giá trị hơn ở Ý ?"

(.....)

Rồi Michel - Ange nói thêm:

- Nếu tôi đã phải khó nhọc chứng minh sự ích lợi của hội họa trong thời chiến, tôi hy vọng chứng minh dễ dàng hơn giá trị của nó trong thời bình, lúc mà các vị vua Chúa coi việc tiêu phí tiền bạc và phô bày sở thích ngông cuồng của mình vào những việc tầm phào, có thể nói là vô giá trị, là một lạc thú.(...)

"Trong thời bình, có rất nhiều việc mà hội họa tỏ ra có ích, đến nỗi dường như người ta chỉ có một mục đích trong khi tìm kiếm hòa bình nhờ có nhiều vũ khí, ấy là cho hội họa tùy ý thực hiện những công trình của nó với tất cả sự yên tĩnh xứng đáng với nó và cần cho nó, sau những công cán trong thời chiến. Và có kỷ ức nào về một chiến thắng lớn lao hay một chiến công hiển hách có thể tồn tại lâu dài khi hòa bình trở lại nếu hội họa và điêu khắc không có khả năng bảo tồn vĩnh cửu, dưới dạng Khải hoàn môn, tượng đài chiến thắng, lăng mộ và nhiều công trình khác, kỷ ức của những việc rất thân thiết và cần thiết cho mọi người ?" (...)

(Tác giả hỏi) :

-...Người ta phải đánh giá hội họa như thế nào ? (...)

Michel-Ange trả lời :

- Ông muốn nói đánh giá nghĩa là gì ? Thứ hội họa mà chúng ta nói tới đó, ông muốn nó được đánh giá bằng tiền bạc như thế nào, hoặc làm thế nào người ta có thể đánh giá nó ?

Về phần tôi, tôi đánh giá rất cao một tác phẩm do bàn tay của người lão luyện tạo ra, tuy rằng nó được tạo ra chỉ trong thời gian ngắn, vì nếu tác phẩm đó đòi hỏi nhiều thời gian, ai có thể định giá được ? Ngược lại, tôi đánh giá rất thấp một tác phẩm đòi hỏi nhiều năm mới làm xong, vì mặc dầu người ta gọi người tạo ra nó là họa sĩ, anh ta không hiểu gì hội họa cả. Bởi vì ta không nên coi trọng một tác phẩm theo thời gian được dùng một cách vô bổ để tạo ra nó mà phải theo giá trị và sự khéo léo của người tạo ra nó. Nếu không phải thế thì người ta không phải trả cho một cố vấn pháp luật để ông ta nghiên cứu một vụ quan trọng trong một tiếng đồng hồ nhiều tiền hơn một người thợ dệt cho số vải mà ông ta dệt suốt đời, hay một thợ cày làm việc suốt ngày.(...).

Tôi có cảm tưởng rằng các họa sĩ cổ đại không hài lòng lắm về cách trả công và cách đánh giá theo kiểu Tây Ban Nha của ông. (...). Sách sử cho biết, một vài người trong số họ đã xử sự một cách hào phóng khác thường : tin rằng trong xứ mình không có người có đủ tiền của để mua tác phẩm của mình, họ đã tặng không tác phẩm, mặc dầu đã tạo ra chúng họ đã phải tiêu tốn thì giờ, tiền bạc và công lao làm việc. Trong số đó có Zeuxis ở Héracleé, Polygnos ở Thasos và nhiều người khác.

"Những người khác kém kiên nhẫn hơn đã cắt xén và phá

hủy tác phẩm mà họ đã mất nhiều công sức tạo ra khi thấy rằng người ta không trả tới cái giá xứng đáng. Như một họa sĩ mà César đã đặt vẽ một bức tranh. Ông ta đã đòi một số tiền lớn đến nỗi César (có lẽ để đóng khéo hơn vai trò của mình) đã từ chối. Thế là họa sĩ tóm lấy bức tranh định xé bỏ, mặc cho vợ con khóc lóc vì sự mất mát lớn lao như vậy.

Nhưng César đã làm ông ta bối rối như việc này chỉ thích hợp với một mình ông; ông trả gấp đôi giá đòi hỏi, nói với họa sĩ rằng có là điên mới mong thắng được César."

Zapata, người Tây ban nha nói :

-Thưa họa sư, làm ơn giải cho tôi mỗi nghi ngờ. Tôi không hiểu nổi tại sao đôi khi các họa sĩ hay thể hiện nhiều quái vật và những con thú tưởng tượng, như ta thấy ở nhiều nơi trong thành phố, con thì mang bộ mặt đàn bà và có vây và đuôi cá, con thì có chân hổ và cánh, con khác có bộ mặt đàn ông. Nói vắn tắt, tại sao họ vẽ tùy tiện những thứ chưa ai thấy trong đời ?"

Michel-Ange trả lời :

-Tôi sẵn sàng nói cho ông biết (...), tại sao sự phóng túng như vậy là hợp lý và phù hợp với sự thật.

(...) Horace có viết hai câu thơ mà có người hiểu lầm là chê hai họa sĩ, nhưng ngược lại là khen ngợi và bênh vực họ, vì theo ông, họa sĩ và thi sĩ có cái khả năng thử thách; tôi muốn nói là dám làm những điều họ thích và họ cho là đáng làm.

Và họ luôn luôn nắm được khả năng đó, vì mỗi khi một họa sĩ tài năng (là điều hiếm có) tạo một tác phẩm có vẻ sai lầm và giả dối, sự sai lầm bề ngoài đó không vì thế mà không phù hợp với sự thật. Còn nếu ông ta để vào đó nhiều

sự thật hơn thì lại hóa ra giả trá, vì không bao giờ ông ta tạo ra một vật có thể tồn tại trong loài của nó. Ông ta không vẽ một bàn tay người có mười ngón, một con ngựa có tai bò, đít lạc đà hay chân voi (...). Ông ta không cho cánh tay hay gương mặt một đứa trẻ cái dáng vẻ của ông già; ông ta không vẽ một cái tai, một con mắt ở sai vị trí của nó tới nửa ngón tay; ông ta cũng không được phép tùy tiện vẽ tĩnh mạch ở cánh tay ít lộ ra hơn. Những cái như vậy là rất sai lầm.

"Tuy nhiên, nếu, để nhất trí với thời gian và không gian trong một tác phẩm lỗi làng mà nếu thiếu cái đó thì sẽ khó coi và không thật, họa sĩ phải đi tới chỗ thay đổi một số bộ phận hay thành phần của hình diện cho khác đi, mượn từ một loài khác, nếu anh ta biến đổi thân dưới của con ưng sư hay con hươu thành cá heo, hoặc hình dung nó cho hợp với thân trước, chẳng hạn; nếu anh ta thay cánh vào chân của nó, không ngần ngại cắt bỏ chân đi nếu cánh thích hợp hơn, thì những bộ phận được thay đó, dù là của sư tử, ngựa hay chim, cũng hoàn hảo đối với loài mà nó thuộc vào sự thay thế đó, dù có vẻ giả trá chăng nữa, ta cũng chỉ có thể bảo là sự sáng tạo trong loài quái vật. Và khi để cho mất đồ chán, như để làm vui mắt những người thích thỉnh thoảng nhìn những cái chưa từng thấy và có vẻ không thể có, họa sĩ đưa vào một bức tranh loại đó vài sinh vật tưởng tượng, thì ông ta càng đáng phục hơn là vẽ hình tượng bình thường của con người hay thú vật, dù có đẹp mấy đi nữa.

oOo

Michel-Ange nói :

... Chính hình vẽ hay đường nét (vì người ta gọi nó bằng hai tên) cấu tạo nên, là ngọn nguồn và thể chất của hội họa,

của điêu khắc, của kiến trúc và của bất cứ môn nghệ thuật tạo hình nào, và là nguồn gốc của mọi khoa học.

oOo

(Lattanzio nói):

- Tôi muốn biết một cách vắn tắt, hội họa, đối tượng của biết bao tham vọng và rất hiếm khi đạt tới, nó là cái gì? Hội họa phải thể hiện những cuộc đấu thương hay chiến trận? Các vị vua chúa đầy mình gấm vóc? Các thiếu nữ quần áo rực rỡ? Cảnh vật, đồng áng và thành thị? Hoặc giả thiên thần và thánh nhân? Là hình dạng của chính thế gian? Hay phải là cái gì? Nó phải được tạo ra bằng vàng, bằng bạc, bằng màu sắc tinh tế nhất hay rực rỡ nhất?

Michel-Ange nói:

- Hội họa đơn giản hơn bất cứ thứ nào ngài vừa kể. Thứ hội họa mà tôi ca ngợi chủ yếu là chỉ mô phỏng một trong các sinh vật mà Chúa đã tạo ra với sự chăm chút và khôn ngoan vô hạn, những sinh vật mà Người đã tạo ra và tô điểm theo hình ảnh của mình (...)

"Theo ý tôi, hội họa tuyệt diệu và thiêng liêng là thứ hội họa làm ta nhớ lại nhiều hơn và mô phỏng tốt hơn một tác phẩm nào đó của Thượng đế bất tử, dù là một hình ảnh con người, dù là một con vật hoang dã hay xa lạ, dù là một con cá đơn sơ, một con chim trong bầu trời, hay bất cứ sinh vật nào khác. Và làm điều đó không phải với vàng, bạc hay màu sắc tốt nhất, mà chỉ với một ngòi bút, một cây bút chì, hay một bút lông nhúng màu đen và trắng. Mô phỏng hoàn hảo mỗi sinh vật đó, theo tôi, không có gì khác hơn là tìm cách mô phỏng nghệ thuật của Thượng đế bất tử. (...).

"Tuy nhiên, tôi không cho rằng người nào vẽ một con mèo

hay một con sói một cách tài hoa lại kém giá trị hơn người vẽ con ngựa hay sư tử chỉ vì con mèo, con sói là những con vật hèn hạ. Vì, như tôi vừa nói, đối với người vẽ, một con cá đơn sơ cũng đòi hỏi hàng ấy nghệ thuật và hiểu biết như hình thể con người và, tôi dám nói, như cả thế giới với tất cả thành thị của nó. Cái ban cho người ta một thứ bậc là sự làm việc cộng với sự học hỏi mà người này đòi hỏi nhiều hơn người khác.

(...).

Tác giả hỏi Michel-Ange

-Vẽ một bức tranh một cách vội vàng và vẽ một cách thông thả, đẳng nào hơn ?

Michel-Ange nói

- Tôi xin trả lời : Làm việc gì một cách nhanh chóng và khéo léo cũng tốt và có ích. Vẽ một bức tranh trong vài giờ trong khi người khác phải mất nhiều ngày, đó là một năng khiếu trời cho. Nếu không phải thế thì Pausias ở Sycione đã chẳng làm việc cật lực để vẽ hoàn hảo chân dung một em bé trong một ngày. Người vẽ nhanh mà vẫn khéo như người vẽ chậm thì đáng khen hơn. Nhưng nếu sự nhanh tay khiến anh ta bỏ qua một số giới hạn mà anh không được phép làm ngơ thì vẽ chậm và cẩn thận vấp hơn. Vì một họa sĩ giỏi không có quyền để cho cái khoái trá vì vẽ khéo lừa phỉnh mình, nếu nó khiến cho mình chệnh mảng trong bất cứ việc gì hay không chăm lo cho công việc được hoàn hảo, mà đó là cái phải luôn luôn tìm kiếm. Do đó, tôi kết luận rằng vẽ hơi chậm hay, nếu cần, vẽ thật chậm và dành nhiều thời gian cho một tác phẩm, nếu cần, để đạt được sự hoàn hảo, là việc không đáng chê trách. Không biết vẽ, đó mới là thiếu sót.

(...).

"Cái mà vì nó ta phải làm việc nhiều nhất và đổ mồ hôi là để tạo ra một tác phẩm thể nào cho mặc dù tốn nhiều công sức, nó có vẽ tạo ra một cách vội vàng, không tốn sức, hoàn toàn bất chợt, tuy rằng không phải thế.

(...).

Plutarque kể rằng một họa sĩ tồi đưa tranh cho Apelle coi và nói: " Đây là bức tranh chính tay tôi mới vẽ ngay đây"

Apelle trả lời : "Dù anh không nói, tôi cũng nhận ra do anh vẽ, và vẽ vội vàng. Điều làm tôi ngạc nhiên, đó là không phải ngày nào anh cũng vẽ nhiều cái giống như vậy".

### ***Thư của Michel-Ange gửi ông Beneditto Varchi***

(...)

"Tôi tin rằng hội họa phải được coi là càng tốt hơn nếu nó càng gần với điêu khắc hơn, và điêu khắc là càng xấu hơn nếu nó càng gần với hội họa hơn. Vì vậy, tôi vẫn có cảm tưởng rằng điêu khắc là ngọn đuốc soi đường của hội họa và từ cái này tới cái kia có sự khác biệt như giữa mặt trời và mặt trăng. Bây giờ, từ khi tôi đọc quyển sách của ông, trong đó ông nói rằng, về mặt triết học, những vật có chung một cứu cánh chỉ là một vật duy nhất; thì tôi đã thay đổi ý kiến; và tôi cho rằng nếu sự khó khăn, sự cực nhọc, sự cần lao, sự hiểu biết lớn nhất không tạo được sự cao thượng lớn lao hơn, thì hội họa và điêu khắc chỉ là một. Nếu quả thật vậy thì mỗi họa sĩ không nên thực hành điêu khắc ít hơn hội họa, và nhà điêu khắc cũng không nên thực hành hội họa ít hơn điêu khắc.

Khi nói điêu khắc, tôi muốn nói nghệ thuật tạc tượng trên đá tảng, vì môn đúc khuôn cũng giống với hội họa. Nói vắn tắt, vì hội họa và điêu khắc đều do một nhận thức mà ra, ta có thể để cả hai yên ổn và bỏ hết mọi sự tranh cãi, bởi



Cảm hứng của thi nhân

*Vẽ giản dị là một công việc tự nhiên và (...) cái mà tôi gọi là Viễn tượng là một công việc của lý trí, tùy thuộc ba điều: con mắt nhìn, thị tuyến và khoảng cách từ mắt tới vật.*

POUSSIN





Vị thần khổng lồ

*Tìm đâu ra đường nét trong thiên nhiên ? Trong thiên nhiên, tôi chỉ có thể phân biệt được những hình thể sáng và những hình thể tối ...*

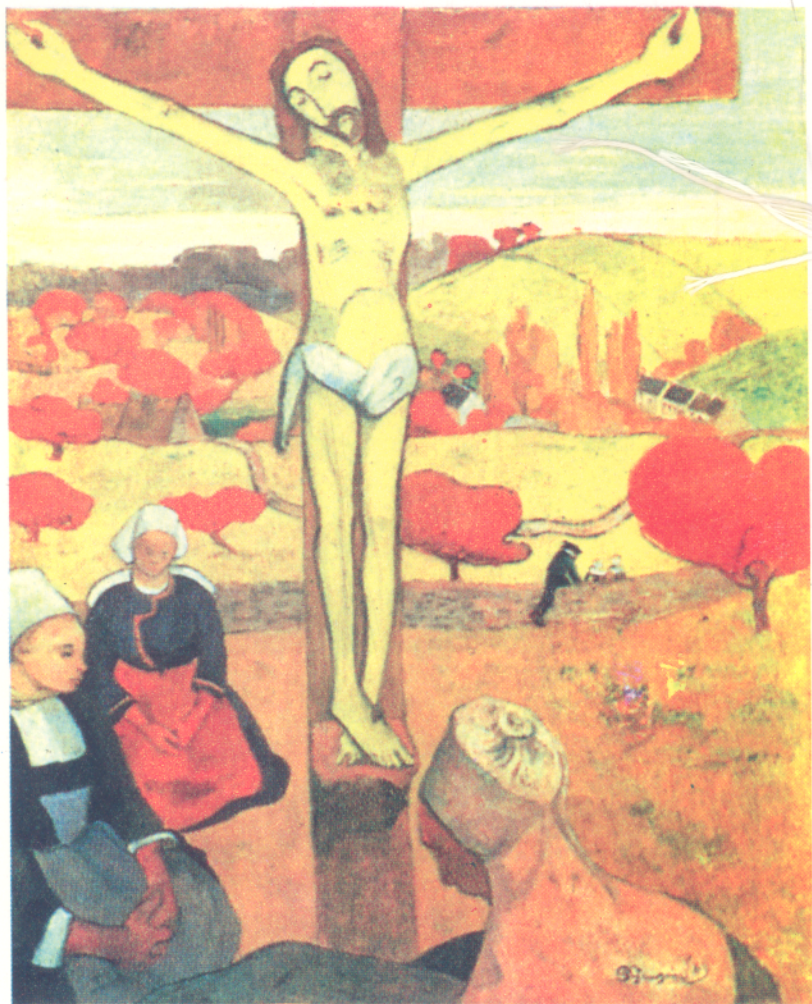
GOYA



Núi Sainte - Victoire

*Đối với con người chúng ta, thiên nhiên quan trọng ở bề sâu hơn bề mặt.*

CEZANNE



Le Christ jaune

GAUGUIN

vì tranh cãi mất thời giờ hơn tạc tượng. Nếu người đã viết rằng hội họa cao quý hơn điêu khắc mà hiểu mọi chuyện ông ta đã viết theo cùng một cách như vậy thì người hầu của tôi có lẽ còn viết hay hơn ông ta.

Có vô số vấn đề chưa được nói ra cần phải nói về một đề tài tương tự; nhưng như tôi đã nói, cái đó cần quá nhiều thì giờ và tôi thì có quá ít thì giờ, không chỉ vì tôi đã già, mà còn vì tôi gần như ở trong số những người đã chết; vì vậy tôi xin ông tha lỗi.

(...).

## TRÍCH DẪN

### PAOLO UCELLO (1396 - 1475)

*Được coi là "cha đẻ của phép phối cảnh" trong nền hội họa Florence thế kỷ 15. Ngày nay người ta chú ý tới những bức tranh "Chiến trận" của ông vì những lý do khác. Quả là dường như ông bộc lộ qua đó một khuynh hướng đặc biệt trừu tượng hóa hình thể và kiến tạo bức tranh không chút bận tâm tới vẻ tự nhiên.*

*"Ôi, phối cảnh! Ngọt ngào quá!"*

*(Theo lời Vasari)*

### ALBRECHT DURER (1471 - 1528)

*Tác giả của một số bài viết về lý thuyết, không còn truyền lại đủ. Chỉ còn ba bài: "Chỉ dẫn đo đạc bằng com-pa và thước nách" (khái luận về hình học Euclide); "Khái luận về công sự ở thành thị, lâu đài và thị trấn" (tác phẩm của một kỹ sư đúng hơn của một nghệ sĩ); và "Bổn tập về các kích thước của cơ thể con người", là hệ luận của những nghiên cứu toán học với hy vọng đạt tới chuẩn mực của vẻ đẹp lý tưởng của con người.*

*"Thật ra, nghệ thuật có sẵn trong thiên nhiên; ai có thể rút nó ra được thì có được nó."*



oOo

*"Tác phẩm của anh càng có dáng vẻ phù hợp với sự sống thì càng tốt hơn. Cho nên anh đừng tưởng rằng anh có thể làm cái gì đó tốt hơn Thượng đế đã tạo ra."*

oOo

*"Vẻ đẹp của cái thật, ẩn náu trong thiên nhiên, gần như làm cho khả năng phán đoán của chúng ta bối rối. Có thể có hai người đẹp và nhã nhặn như nhau mà không giống nhau chút nào, và ta không biết phải nói người nào đẹp hơn : đó là chỗ bí ẩn trong sự nhận thức của chúng ta. Như vậy, ai có thể cho biết chân lý trong cái hoàn hảo của hình thể?"*

### **LE TITIEN (1477 - 1576)**

*Tiziano Vecellio tức Le Titien có lẽ là họa sĩ người Venise quan trọng nhất. Ông tỏ ra quan tâm không mệt mỏi tới những vấn đề màu sắc.*

*... Làm cho cảnh lá chói lọi bằng cách dùng nền*

*(do G P. Lomazzo thuật lại).*

### **LUDOVICO DOLCE (1508 - 1566).**

*Ludovico Dolce là một nhà văn viết nhiều đủ thể loại, mặc dầu người ta không cho là ông xuất sắc trong bất kỳ thể loại nào. Trong quyển "Đối thoại về Hội họa" ông cũng làm người giải thích một khuynh hướng đặc trưng của hội họa Venise trong thời Phục hưng, và đó là điều đáng chú ý.*

*Khi họa sĩ mô phỏng đúng màu và vẻ mềm mại của những chỗ sáng và tính chất đặc trưng của các vật, anh ta sẽ làm cho tranh của mình có vẻ sống động đến nỗi chỉ còn thiếu một thứ là hơi thở. Phần chính của màu sắc là sự tranh giành giữa ánh sáng và bóng phủ, ở chỗ đó người ta cho một màu trung gian liên kết hai cái trái ngược với nhau; và việc đó làm hiện ra những hình diện tròn xa hay gần tùy theo nhu cầu. Phải luôn luôn chú ý tới màu sắc, nhất là màu sắc của da thịt, và tới vẻ mềm mại. Vì có nhiều họa sĩ vẽ da thịt như bằng đá, cả về màu sắc lẫn về cứng rắn, và bóng phủ thì quá dữ dội và thường thường kết thúc bằng màu đen. Nhiều họa sĩ vẽ da thịt quá trắng, nhiều người vẽ quá hồng. Về phần tôi, tôi thích da thịt màu nâu hơn là quá trắng. Đừng có ai tin rằng sức mạnh của màu sắc cốt ở sự chọn những màu đẹp, mà cốt ở cách dùng màu thích hợp. Tôi cho rằng phải có sự coi thường nhất định những màu quá đẹp, những hình diện trau chuốt quá kỹ. Phải thấy trong toàn thể một sự rắn rỏi đáng yêu.*

*Trước hết, phải tránh xa sự trau chuốt quá đáng, nó làm hồng hết mọi thứ.*

*(Theo L. Venturi)*

### **GIORGIO VASARI (1511 - 1574)**

*Là tác giả của quyển sách rất quý : "Cuộc đời của những họa sĩ, nhà điêu khắc và kiến trúc sư giỏi nhất" mà các nhà viết lịch sử nghệ thuật phải mang ơn nhiều. Vasari là người viết tiểu sử hơn là nhà lý thuyết.*

*"Mỗi người phải tự giới hạn ở chỗ làm những việc mà*

*thiên tính tự nhiên hướng mình tới, và đừng vì tranh đua mà mó tay vào những gì mà bản chất mình không cho phép, như vậy để khỏi phải cố công vô ích và thường là mang lại tủi hổ và có hại.*

oOo

*"Tôi cho rằng hình họa, cái nguồn gốc sáng tạo và tạo sinh khí của hội họa và điêu khắc, nó có sự hoàn hảo trọn vẹn ngay từ cội nguồn của mọi vật. (...) Ai dám nói rằng mẫu hình được bàn tay của đấng toàn năng nhào nặn lại không hiển cho ta kiểu mẫu hoàn hảo của mọi cái đẹp mà điêu khắc đòi hỏi, và của tính mềm mại và của sự tiếp xúc hài hòa giữa ánh sáng và bóng phủ mà hội họa tìm kiếm?"*

### **LE TINTORET (1518 - 1594)**

*Jacopo Robusti tức Le Tintoret, theo gương của Le Titien, là một họa sĩ đại tài về màu sắc. Ngoài ra, người ta còn thấy nơi ông quan điểm đôi khi táo bạo về bố cục.*

*"Vẽ, vẽ nữa và vẽ mãi!"*

oOo

*"Những màu đẹp nhất là màu đen và màu trắng, bởi chúng tạo hình nổi cho các hình diện bằng ánh sáng và bóng phủ."*

*(Theo Charles Blanc.)*

### **GIAN-PAOLO LOMAZZO (1538-1600).**

*Tác giả sách "Khái luận về nghệ thuật Hội họa" (1584), đạt được thành công lớn khi ra đời, được coi như "họa sĩ cầu kỳ", nhưng không vì thế mà*



*thiên tính tự nhiên hướng mình tới, và đừng vì tranh đua mà mớ tay vào những gì mà bản chất mình không cho phép, như vậy để khỏi phải cố công vô ích và thường là mang lại tử hủ và có hại.*

oOo

*"Tôi cho rằng hình họa, cái nguồn gốc sáng tạo và tạo sinh khí của hội họa và điêu khắc, nó có sự hoàn hảo trọn vẹn ngay từ cội nguồn của mọi vật. (...) Ai dám nói rằng mẫu hình được bàn tay của đấng toàn năng nhào nặn lại không hiển cho ta kiểu mẫu hoàn hảo của mọi cái đẹp mà điêu khắc đòi hỏi, và của tính mềm mại và của sự tiếp xúc hài hòa giữa ánh sáng và bóng phủ mà hội họa tìm kiếm?"*

#### **LE TINTORET (1518 - 1594)**

*Jacopo Robusti tức Le Tintoret, theo gương của Le Titien, là một họa sĩ đại tài về màu sắc. Ngoài ra, người ta còn thấy nơi ông quan điểm đôi khi táo bạo về bố cục.*

*"Vẽ, vẽ nữa và vẽ mãi!"*

oOo

*"Những màu đẹp nhất là màu đen và màu trắng, bởi chúng tạo hình nổi cho các hình diện bằng ánh sáng và bóng phủ."*

*(Theo Charles Blanc.)*

#### **GIAN-PAOLO LOMAZZO (1538-1600).**

*Tác giả sách "Khái luận về nghệ thuật Hội họa" (1584), đạt được thành công lớn khi ra đời, được coi như "họa sĩ cầu kỳ", nhưng không vì thế mà*

ý kiến của ông không thoát ra khỏi họa phái cầu kỳ. Ông chủ trương một nền hội họa chú trọng sự hoàn chỉnh về hình thể, không kể lối những mối quan hệ với đối tượng. Ông cũng cho là họa sĩ có nhiệm vụ diễn đạt nội dung tâm lý của chủ đề.

"Tôi sẽ kể ra (...) một phương châm của Michel-Ange và để cho người đọc tự giải thích. Người ta nói rằng họa sĩ đại tài này dạy cho môn đồ là Marc de Sienne một qui tắc là phải luôn luôn vẽ những hình tháp ngoằn ngoèo và tăng bội, hai hay ba lần. Theo tôi toàn bộ bí mật của nghệ thuật (hội họa) bao hàm trong phương châm này, vì giá trị lớn nhất có thể có của một bức tranh - về mặt đáng yêu và sinh động - là thể hiện chuyển động : đó là cái mà nghệ sĩ gọi là tinh thần của bức tranh. Thế mà, không có hình thức nào thích hợp để thể hiện chuyển động hơn hình thức ngọn lửa (theo Aristote và nhiều triết gia khác, thì đây là nguyên tố hoạt động nhất). Ngọn của nó hình nón hoặc hình mũi nhọn, thích hợp để xé không khí thể nào cho một bức tranh có hình đó có được cái đẹp."

oOo

"Màu sắc có ái lực và sự đối kháng tự nhiên với nhau. Vì nguyên nhân này mà mọi màu có tính chất khác nhau và tạo ra tác dụng khác nhau nơi người nhìn chúng... Điều này cho ta biết tại sao không nên đặt một màu nào đó cạnh một màu khác".

## THẾ KỶ 17

*Bức tranh vẽ ra không phải để ngồi; anh hãy lùi lại : mùi sơn độc hại lắm.*

REMBRANDT

## PIERRE - PAUL RUBENS

(1577 - 1640)

*Thư từ của Rubens rất nhiều, nhưng đáng tiếc là ông nói quá ít về hội họa. Để cho họa sĩ này vắng mặt thì thật là nghịch lý, vì vậy chúng ta trích vài đoạn trong "Lý thuyết về vẽ mặt Người" của ông, tác phẩm của một nhà văn phục cổ đúng hơn của một nghệ sĩ tạo hình; nhưng độc giả chắc sẽ biết nhiều hơn về Rubens, ít ra cũng biết nhiều hơn về vấn đề ông bàn luận. Đóng góp của Rubens cho hội họa rất lớn, ta không thể kể ra hết ở đây được. Chỉ cần nói rằng đóng góp đó bao hàm ý tưởng về hội họa như đam mê, cảm hứng, thậm chí sự cường điệu và sự bàng hoàng nào đó phải đi đôi với một bố cục được cấu trúc hợp lý. Ở đây không có vấn đề "hiểu" thiên nhiên nhờ việc tạo hình, mà là để một tính khí tự biểu lộ, có sự kèm chế về mặt hình thức.*

### LÝ THUYẾT VỀ VẼ MẶT NGƯỜI

#### *Các yếu tố của gương mặt người*

Người ta có thể qui các yếu tố của gương mặt con người vào hình lập phương, hình tròn và hình tam giác.

Để tạo thành một hình lập phương, phải bắt đầu vẽ một hình vuông, bản thân hình vuông gồm có bốn phần, và tất yếu do con số một tạo ra; vì một là đơn vị và luôn luôn như

vậy : thể thì nó có thể được coi là một điểm. Hai hay số đôi là con số nhỏ nhất biểu thị nhiều đơn vị, là yếu tố của đường thẳng. Đường thẳng tăng bội sẽ tạo ra một diện tích : diện tích đơn giản nhất là hình tam giác, bắt nguồn từ số ba. Nó gồm có ba đường thẳng gặp nhau ở đầu mút. Sau đó là hình vuông : nó có bốn đường thẳng cách đều nhau ở mọi điểm và nối với nhau ở các đầu. Từ kết hợp đó sinh ra hình khối tứ giác, được gọi là vật chất. Vì khi đã đặt bốn điểm cách đều nhau, nếu ta nối điểm này với điểm kia bằng những đường thẳng, chúng sẽ tạo thành đáy của hình lập phương chứa tất cả những phần tử và các cạnh có chiều cao bằng nhau bằng cách kẻ bốn đường thẳng góc trên các góc của đáy đó. Vậy, hình lập phương có sáu mặt. (...)

Hình lập phương hay hình vuông hoàn hảo là yếu tố cơ bản của mọi cơ thể mạnh, khỏe như Anh hùng, Lực sĩ và những gì phải cho thấy sự đơn giản, sức nặng, sự cứng rắn và sức mạnh; vì hình lập phương có một đáy trên đó nó có thể đứng vững không cần tới một trợ lực nào từ bên ngoài, và nó giữ được một ảnh hưởng về mọi mặt trên cơ thể con người, nhất là ở người đàn ông. Ngược lại, ở người đàn bà, sức mạnh của các góc (vuông) bị yếu đi và thon lại thành dạng cầu.

### ***Về hình tròn và hình cầu***

Hình tròn là yếu tố cơ bản thứ hai của cơ thể con người: nó có nguồn gốc từ đơn vị, nghĩa là từ điểm trung tâm, điểm này tạo ra hình tròn trên các mặt phẳng, và hình cầu trong các thể rắn; bản chất của điểm là tính duy nhất và tính đơn giản. Những gì liên quan tới phụ nữ, hay những gì là tròn, mềm, dẻo, cong, vẹo, như của chỗ nổi cao trên lưng, chỗ dày của thân trên như ngực, vai và thân dưới như bụng, mông,

những chỗ đầy đặn và lực lưỡng, và tất cả những đường cong bên ngoài và bên trong, cả lồi lẫn lõm đều do hình tròn hay hình cầu hoàn hảo mà ra. Hình tròn cũng góp phần tương tự trong sự hình thành những bắp thịt làm chuyển động lông mày, chỗ lồi trên trán, mũi khoằm, mắt tròn mà không có bắp thịt nào xệ ở phía trên hay nếp nhăn nào, râu quanh quai hàm. Hình tròn cũng hiện rõ ở sau cổ là chỗ rất đầy đặn cũng như ở đầu vai và toàn bộ đầu, ở cổ họng dưới cằm và ở vô số chỗ khác có dạng tròn.

### ***Về hình tam giác và khối tháp***

Hình tam giác, yếu tố cơ bản thứ ba của cơ thể con người, có nguồn gốc từ con số ba, vì nó được tạo ra từ ba đường thẳng. Thật vậy, khi bố trí ba điểm làm sao cho chúng cách đều nhau, và nối chúng lại cũng bằng ba đường thẳng, ta sẽ có một hình tam giác là đáy của hình khối tháp. Như vậy, hình tam giác là cơ sở của mọi hình khác trong mặt phẳng, cũng như hình khối tháp đối với các hình khối khác.

Khối tháp là một hình khối, từ một mặt phẳng nó dựng lên như cái mái nhà mà điểm nhọn được gọi là chóp nón hay đỉnh. Người ta gọi phần dưới của hình tháp là đáy, từ đó độ lớn của hình tháp được lần lần nâng lên, những đường xiên tới chóp nón tạo thành hình tháp kín với ba mặt lên bằng nhau. Bởi vì trên một mặt đáy hình tam giác, nếu ta dựng ba đường thẳng gặp nhau ở đỉnh, những đường thẳng đó nhất định phải tạo thành những hình tam giác cấu tạo thành hình khối tháp. Hình này chi phối hết thảy mọi phần của gương mặt con người, như ta sẽ thấy trong những thí dụ dưới đây. Nó cho vầng trán sự rộng rãi, thái dương sự đầy đặn, gò má hẹp về phía dưới, khoảng cách giữa hai mắt, mũi rộng ở phần trên và thon dần về phía miệng. Hình tam giác

cho vai rộng ở phần trên thân và đỉnh chấm dứt ở rốn. Cuối cùng, nó chi phối chiều rộng mọi phần của cơ thể, cả trên lẫn dưới, như bụng thon về phía dưới, đùi giảm độ dày từ trên xuống bàn chân như một hình tháp, cũng như vai, cánh tay, bàn tay, ngón tay luôn luôn thon dần.

Nói vắn tắt, hình cầu hay hình tròn là cơ sở của đầu; hình lập phương là cơ sở của thân mình, và hình khối tháp là cơ sở của tay và chân.

### ***Về bố cục của gương mặt người***

Gương mặt đàn ông là sự hoàn hảo thật sự của gương mặt người. (...).

(...). Trong gương mặt người, mọi phần ở trên đều đầy đặn và rộng hơn, và thon dần về phía các đầu mút. Hình khối tháp chi phối gương mặt người đàn ông và hình lập phương chi phối chuyển động của anh ta như vậy đó, vì đó không phải là nguyên tắc chủ đạo trên gương mặt và cử động của phụ nữ.

### ***Tương quan giữa đầu của đàn ông và đầu của vài con vật***

Gương mặt của đàn ông rất giống đầu con ngựa; sự giống nhau rất rõ nơi đầu của Jules César; ta có thể nhận rõ điều này vì, gương mặt giống đầu ngựa nhất định phải dài và có hình noãn, với mũi dài và thẳng, xương nổi rõ, nét mặt cứng rắn, gò má cũng vậy, vẫn có một nét nào đó dịu dàng và tế nhị.

### ***Về sự cân đối***

Chuyển động sinh ra từ sự nặng nhẹ, không đều trên gương mặt, như ta thấy ở gương mặt thứ nhất trong bản vẽ IX, nó bị buộc phải chuyển động hoặc phải rơi xuống. Trong

mọi chuyển động, dù nhanh hay chậm, phần thân trên của người ta luôn luôn nghiêng nhiều về phía nó tựa mình : vai thấp hơn và mất sức hơn ở phía tương ứng với chân dùng làm điểm tựa cho cả thân mình và cố định thái độ.

### ***Về người mang vác nặng***

Vai của một người mang vật nặng luôn luôn cao hơn vai kia, như thế nó cố vươn lên chống lại sức nặng đè lên nó. Trong những hình hài mang vác nặng, thiên nhiên đối lại trọng lượng tĩnh cờ của phía kia cũng bằng chừng ấy trọng lượng tự nhiên ở phía này, làm thế nào cho trọng tâm tự nhiên hoặc nhân tạo phù hợp với tâm cân bằng : nếu không, hình hài không thể đứng vững mà nhất định phải ngã. (...).

Sự cân đối hay cân bằng của hình thể con người chia ra làm hai thứ : cân bằng đơn giản và cân bằng phức hợp. Cân bằng đơn giản là sự cân bằng của người đứng yên trên hai chân. Còn cân bằng phức hợp là khi người đó mang vác một vật nặng và đồ vật nặng bằng những chuyển động khác nhau, như hình 3 trong bản vẽ này hình dung Hercule bóp chết Anthée bằng cách nhấc hông y lên khỏi mặt đất, siết chặt y vào ngực, và phải tự làm cho cân bằng bằng sức nặng của thân mình ở phía sau đường giữa hai chân vì trọng tâm của người khổng lồ Anthée đang ở phía trước của chính đường đó. (Tham khảo Léonard de Vinci, Chương CC XIII.)

### ***Về các kích thước của phụ nữ***

Hình tròn, hay đường vòng, lẫn át hơn hết trong hình thể người đàn bà : Platon quả quyết rằng đó là hình đẹp nhất. Hình tròn và hình thể tròn trịa là những yếu tố cơ bản, và là nguồn gốc của mọi cái đẹp, như hình lập phương và hình vuông là yếu tố sức mạnh, độ lớn và độ dày ở người đàn ông.



Những yếu tố trong hình dạng đàn ông và đàn bà khác nhau ở chỗ nơi người đàn ông mọi yếu tố hướng tới sự hoàn hảo như hình lập phương và hình tam giác đều, còn nơi người đàn bà thì ngược lại mọi thứ đều yếu và nhỏ hơn. Vì vậy mà nơi người đàn bà sự hoàn hảo kém hơn, nhưng hình thể thì thanh tú hơn : thay vì hình lập phương yếu đi thì đây là hình hộp đáy bình hành; và thay cho hình tam giác là khối tháp; thay cho hình tròn là hình thuẩn. (...).

## NICOLAS POUSSIN

(1594 - 1665)

Trước đây người ta đã coi ông như một nhà lý thuyết lớn. Ngày nay người ta cho là những tu tưởng của ông thiếu tính độc đáo đã được gán cho chúng. Bức thư có tên là "Bàn về kiểu thức" của ông cũng thế. Tuy nhiên, chúng ta sẽ đọc bức thư đó. Ta cũng sẽ đọc thư ông gởi cho ông De Chambray. Đây là một "chức thư tinh thần" của họa sư. Cần ghi nhận rằng, mặc dầu nặng "tinh thần cổ điển", Poussin cũng cho "cảm hứng" một phần đáng kể : "Đó là cảnh quê của Virgile mà không ai có thể bắt gặp nếu không được định mệnh dẫn dắt." Người ta cũng chú ý tới khái niệm "toàn cảnh" (prospect) mà Poussin đề cập nhưng lại không khai triển thỏa đáng. Khái niệm đó hàm ý bài bác sự thể hiện thực tại một cách thụ động và sự áp đặt cách nhìn của họa sĩ. "Nhiệm vụ của lý luận", như cách nói của Poussin, cũng không khỏi gợi lên quan niệm của Cézanne.

### *Thư gửi Ô. de Chantelou*

... Nếu bức tranh vẽ Moïse được vớt lên từ sông Nil (...) làm ông vui thú, đó há không phải là bằng chứng tôi đã vẽ nó với sự vui thú lớn hơn sao ? Ông không thấy rõ rằng chính tính chất của đề tài là nguyên nhân của tác dụng đó, và của tâm trạng của ông, và những đề tài mà tôi thảo luận với ông phải được thể hiện bằng cách khác, hay sao ? Xin

ông tha thứ sự sơ sài của tôi nếu tôi nói rằng ông đã vội vàng khi đánh giá các bức tranh của tôi. Đánh giá đúng là việc khó nếu người ta không hiểu lý thuyết và thực hành. Không nên dùng thị hiếu để đánh giá mà phải dùng lý trí. (...).

Người Hy Lạp cổ xưa, những người sáng tạo mọi thứ đẹp đẽ trên đời, đã tìm được nhiều kiểu thức mà nhờ có chúng họ đã tạo được những tác dụng kỳ diệu.

Từ "kiểu thức" thực chất có nghĩa là lý tính hay chuẩn mực và hình thức mà ta dùng để làm việc gì, nó bắt buộc ta không được làm ngơ, bắt ta phải làm mọi việc với sự trung dung và chừng mực nhất định, và, do đó, sự trung dung và chừng mực đó chính là một cách thức nào đó hay một trật tự xác định và vững chắc trong phương pháp mà theo đó sự vật bảo tồn được bản thể.

Kiểu thức người xưa là một tập hợp nhiều vật lại với nhau, sự khác nhau của chúng làm nảy sinh một khác biệt về kiểu thức nhờ đó người ta có thể hiểu rằng mỗi kiểu thức giữ riêng cho mình một kiểu gì đó mà tôi không biết, chủ yếu là khi các vật phối hợp với nhau thì chúng được phối hợp một cách cân đối từ đó sinh ra một sức mạnh cảm ứng với tâm hồn người xem khiến họ say mê. Do đó, các nhà hiền triết cổ đại gán cho mỗi kiểu thức những tác dụng riêng mà họ thấy chúng tạo ra. Vì vậy, họ gọi kiểu thức Doride là kiểu thức vững vàng, trầm trọng và nghiêm khắc...

Và khi chuyển sang những vấn đề vui tươi, họ dùng kiểu thức Phrygie để có sự uyển chuyển và sắc bén hơn. Platon và Aristote chỉ khen ngợi và chấp nhận kiểu thức này mà hai ông cho là mãnh liệt, nghiêm nghị và làm cho người ta sững sốt. (...).

Những đề tài chiến trận ghê khiếp thích hợp với kiểu thức này. Người ta còn cho rằng kiểu thức Lydie thích hợp với chuyện bi thảm vì nó không có cái vẻ khiêm tốn của kiểu thức Doride và vẻ nghiêm khắc của kiểu thức Phrygie.

Kiểu thức Lydie-giảm chứa đựng một ngọt ngào, êm ái nhất định, làm tâm hồn người xem tràn ngập niềm vui. Kiểu thức này thích hợp với những đề tài về thần linh, vinh quang và cõi cực lạc.

Người cổ đại sáng lập kiểu thức Ionie để thể hiện vũ điệu, tế lễ và lễ hội...

### *Thư gửi Ô. de Chambray*

... Tôi đã có đủ thì giờ đọc và nghiên cứu quyển sách của ông về Hội họa, nó đã làm cho lòng sâu não của tôi êm dịu lại, và tôi rất vui về việc ông là người Pháp đầu tiên đã mở mắt cho những người chỉ nhìn bằng mắt người khác, để cho một dư luận sai lầm phổ biến làm cho mình lầm lạc. Thế mà ông vừa đốt lên một ngọn lửa và nung một chất liệu cứng rắn và khó xử lý cho nó mềm đi tới mức mà từ nay về sau có thể tìm được một người, nhờ sự hướng dẫn của ông, có khả năng tạo ra một cái gì đó của riêng mình và vì lợi ích của hội họa.

Sau khi xem xét cách phân chia những phần khác nhau của hội họa của Ngài François Junius, tôi mạo muội trình bày vắn tắt những điều tôi đã học được.

Trước hết cần phải biết sự mô phỏng là gì và định nghĩa nó. Đó là sự mô phỏng bất cứ cái gì được nhìn thấy dưới ánh mặt trời, được thực hiện bằng đường nét và màu sắc; mục đích mô phỏng là làm cho người ta thích thú.

## NHỮNG NGUYÊN TẮC MÀ AI CÓ LÝ TRÍ ĐỀU HIỂU ĐƯỢC

- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có ánh sáng.
- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có môi trường trong suốt.
- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có giới hạn.
- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có màu sắc.
- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có khoảng cách.
- \* Không thể làm cho thấy được nếu không có phương tiện.

Còn những điều sau đây thì không thể học được, đó là phần của họa sĩ.

Trước hết là về vật chất : Phải dùng chất liệu tinh khiết, chưa có thêm phẩm chất nào của người thợ. Để cho họa sĩ có chỗ chứng tỏ tài trí và sự khéo léo của mình, phải làm cho chất liệu có khả năng tiếp nhận hình thể hoàn hảo nhất. Phải bắt đầu bằng việc bố trí rồi tới việc trang trí, tô điểm, tạo vẻ đẹp, nét đáng yêu, sự sống động, quần áo, vẻ giống thật và nhận định chung. Đây là công việc của người vẽ và không thể dạy được. Đó là cảnh quế của Virgile mà không ai có thể tìm thấy và vẽ được nếu không được định mệnh dẫn dắt. (...).

### *Thư gửi de Noyers*

Phải biết rằng (...) có hai cách nhìn vật, một là nhìn sơ qua, và hai là chú ý xem xét. Nhìn sơ qua chẳng qua là thu nhận một cách tự nhiên hình thể và cái vẽ giống với vật được nhìn thấy vào mắt. Nhưng nhìn một vật có chú ý xem xét thì khác hơn sự thu nhận đơn giản và tự nhiên hình thể của vật vào mắt; người ta tìm cách biết rõ vật đó với sự chú

ý đặc biệt. Vì vậy ta có thể nói là hình ảnh đơn giản là một việc tự nhiên và cái mà tôi gọi là "toàn cảnh" (*prospect*) là nhiệm vụ lý luận; nó tùy thuộc vào ba việc, đó là mắt, thị tuyến và khoảng cách từ mắt tới vật. Điều đáng mong là những người trong giới phê bình phải biết điều đó.

## ANDRE FELIBIEN

(1619 - 1695)

*Kiến trúc sư và là nhà phê bình nghệ thuật. Sách "Đàm luận về các họa sĩ xuất sắc nhất cổ kim" của ông là một trong những quyển sách hay nhất viết về hội họa thời đó. Là nhà lý thuyết, ông khuyên nên nghiên cứu thời cổ đại một cách nghiêm túc. Không nên nhắm mắt tin vào thiên nhiên nữa mà nghệ sĩ phải thay hình đổi dạng thiên nhiên. Sách "Ý niệm về hội họa hoàn hảo" tóm tắt các nguyên lý cơ bản về hội họa của Viện Hàn lâm.*

### Ý NIỆM VỀ HỌA SĨ HOÀN HẢO

#### Chương Một

##### *Về thiên tài*

Nếu người ta không sinh ra với tài năng đặc biệt cho những nghệ thuật mà người ta ham chuộng thì dù nỗ lực mấy cũng không chắc đạt tới trình độ hoàn hảo. Những qui tắc nghệ thuật và gương tốt của người khác có thể chỉ cho họ thấy phương pháp thành công; nhưng phương pháp dù chắc chắn cũng không đủ mà còn phải dễ theo và làm người ta dễ chịu.

Thế mà sự dễ dàng đó chỉ gặp được ở những người, trước khi học các qui tắc và xem tác phẩm của người khác, đã suy xét kỹ thiên hướng của mình và xem mình có bị lôi cuốn vì một thứ gì khác thấp kém hơn nghề nghiệp mình định theo hay không. Thứ ánh sáng tinh thần đó chẳng có gì khác hơn

là thiên tài, nó luôn luôn chỉ cho ta con đường ngắn nhất và dễ dàng nhất, nó khiến cho ta sung sướng (...).

Vậy thì, thiên tài là một thứ ánh sáng tinh thần, nó dẫn ta tới kết quả bằng những phương tiện dễ dàng.

Đó là một món quà bẩm sinh của thiên nhiên tặng cho con người (...). Người nào may mắn nhận được món quà đó làm mọi thứ mình muốn một cách dễ dàng, và cố gắng để thành công đối với họ không phải là khó. Đứng là thiên tài đặc thù không bao trùm mọi thứ kiến thức, nhưng người thiên tài thường thông suốt lãnh vực của mình.

Vậy thì cần có thiên tài, nhưng phải là một thứ thiên tài được rèn luyện bằng qui tắc, bằng suy tư và bằng lao động cần cù. Phải thấy nhiều, đọc nhiều, học nhiều để điều khiển thiên tài đó và làm cho nó có khả năng tạo được những tác phẩm đáng truyền cho hậu thế.

Song le, vì họa sĩ không thể thấy và học được mọi thứ đáng học để hoàn thiện nghề mình nên anh ta cần phải dùng tới cái học của người khác mà không phải xấu hổ gì.

## Chương II

### ***Đừng ngại sử dụng những bản khảo họa của người khác***

Không thể thể hiện tốt những vật không chỉ ta chưa từng thấy mà cả những vật ta chưa vẽ nữa. Nếu một họa sĩ chưa thấy một con sư tử, anh ta không thể vẽ con sư tử, và nếu anh ta đã trông thấy con sư tử, anh ta cũng chỉ có thể thể hiện con vật một cách không hoàn hảo, trừ phi anh ta vẽ con vật theo mẫu thật hoặc theo tác phẩm của người khác.

Về việc này, không nên chê trách một họa sĩ, vì chưa từng trông thấy hay khảo họa vật mà anh ta phải thể hiện nên phải dùng bản khảo họa của người khác, thay vì tùy tiện làm một điều sai lầm : tóm lại, anh ta phải có những



bàn khảo họa, hoặc trong đầu, hoặc trong túi; tôi muốn nói là của riêng anh ta hoặc của người khác.

Sau khi đã trông thấy nhiều vật đẹp, họa sĩ sẽ thêm bớt tùy theo nhãn thức và năng lực phán đoán của mình, bằng cách so sánh những ý niệm về cái mình đã trông thấy và chọn lựa cái mà mình cho là hay nhất. (...).

Người có thiên tài, nói chung, có thể sáng tạo một chủ đề; nhưng nếu anh ta không khảo họa những vật riêng, anh ta sẽ gặp khó khăn khi thực hiện tác phẩm của mình, trừ phi anh ta nhờ tới khảo họa của người khác. (...)

Khi nghiên cứu tác phẩm của các danh sư, họa sĩ có hai điều lợi : một là anh ta sẽ thấy thiên nhiên đã được gạt bỏ hết những chi tiết mà người ta sẽ vứt bỏ đi khi mô phỏng nó; hai là anh ta theo đó mà học được cách lựa chọn sự vật thiên nhiên, chỉ chọn lấy cái đẹp và tu chỉnh cái khiếm khuyết. (...)

## Chương IV

### *Nghệ thuật cao hơn thiên nhiên theo nghĩa nào*

Phải xem xét thiên nhiên theo hai cách, hoặc trong sự vật cá biệt, hoặc trong sự vật nói chung, và trong chính thiên nhiên. Thường thì thiên nhiên có khiếm khuyết xét theo sự vật cá biệt; trong sự hình thành các vật đó, như ta vừa nói, thiên nhiên bị một vài tai biến làm sai lệch trái với ý định của mình là luôn luôn tạo ra một tác phẩm hoàn hảo. Nhưng nếu ta xem xét chính thiên nhiên, theo ý định của nó và theo tạo vật nói chung thì ta sẽ thấy thiên nhiên là hoàn hảo.

Những nhà điêu khắc cổ xưa đã rút ra được sự hoàn hảo cho các tác phẩm của họ từ cái chung đó của thiên nhiên

(...). Đối với hội họa cũng vậy. Những tác dụng thuận lợi của thiên nhiên đã làm họa sĩ khát khao mô phỏng nó, và kinh nghiệm thành công đã lần lần cô đúc những tác dụng đó thành các phương châm. Vì vậy, những qui tắc nghệ thuật đã được thiết lập không phải do một đối tượng đơn lẻ mà từ nhiều đối tượng.

Nếu ta so sánh nghệ thuật của họa sĩ thành hình theo hình ảnh thiên nhiên nói chung với một tạo vật cá biệt cũng của thiên nhiên thì có nói rằng nghệ thuật cao hơn thiên nhiên cũng đúng; nhưng nếu ta so sánh nghệ thuật đó với bản thân thiên nhiên, là khuôn mẫu của nghệ thuật, thì ý kiến đó sai.

Thật vậy, nếu xem xét sự vật kỹ lưỡng, thì dù họa sĩ có mô phỏng vị chúa tể nghệ thuật đó cẩn thận thế nào đi nữa, ta sẽ thấy rằng thiên nhiên còn dành ra nhiều con đường để người ta tới với nó, và kho tàng chứa những cái đẹp của thiên nhiên là vô tận. Có thể nói rằng, trong nghệ thuật người ta phải học hàng ngày, bởi vì kinh nghiệm và tư duy luôn luôn khám phá được một cái gì mới mẻ trong vô số những tạo vật luôn luôn khác nhau của thiên nhiên.

## Chương VII

### *Về cái cốt yếu của hội họa*

Chúng ta đã nói rằng hội họa là một nghệ thuật, nhờ phương tiện hình vẽ và màu sắc nó giới hạn trên một mặt phẳng những vật nhìn thấy được. Những người đã nói về hội họa gần như đều định nghĩa nó như thế, và cho tới nay không ai có ý chữa lại định nghĩa đó. Hội họa có ba phần là Bố cục, Hình vẽ và Màu sắc, đó là cái cốt yếu của hội họa, cũng như Thân thể, Tâm hồn và Lý tính là cái cốt yếu của con người. Như con người chỉ nhờ ba phần đó mà làm tỏ lộ những đặc tính và nhiều lẽ thói khác không phải là cốt yếu

của mình nhưng chỉ là cái đề tô điểm cho cái cốt yếu, chẳng hạn như kiến thức và đạo đức, thì họa sĩ cũng nhờ những phần cốt yếu của hội họa mà cho người ta biết vô số những điều làm tôn giá trị bức tranh của mình, mặc dù chúng không phải là cái cốt yếu của hội họa; đó là những đặc tính giáo dưỡng và tiêu khiển.

### Chương VIII

#### ***Sự trung thành với lịch sử có phải là cái cốt yếu của hội họa không.***

Dường như bổ cục, là một phần cốt yếu của hội họa, bao gồm những việc tạo thành lịch sử và làm thành sự trung thực của lịch sử, do đó sự trung thực là điều cốt yếu trong hội họa và họa sĩ có bốn phận là phải thuận theo cho phù hợp với điều đó.

Người ta đáp lại rằng, nếu sự trung thực với lịch sử là điều cốt yếu của hội họa, sẽ không có bức tranh nào như thế. Thế mà có rất nhiều bức tranh đẹp mà không thể hiện chút lịch sử nào, như tranh phúng vụ, tranh phong cảnh, tranh vẽ thú vật, tranh cảnh biển, hoa trái và nhiều tranh khác, kết quả của sự tưởng tượng của họa sĩ.

Đúng là trong khi họa sĩ có bốn phận phải trung thực trong câu chuyện mà mình thể hiện, và trong khi tìm kiếm những tình tiết thú vị, anh ta làm cho bức tranh tăng vẻ đẹp và giá trị, nhưng sự bắt buộc đó không phải là cái cốt yếu của hội họa, nó chỉ là một lẽ lối không thể thiếu, như đức hạnh và kiến thức không thể thiếu đối với con người. Và, như người dốt nát và hư hỏng vẫn là người, họa sĩ vẫn không kém là họa sĩ vì không biết lịch sử. Và nếu đúng là đức hạnh và kiến thức là những thứ trang điểm cho con người, chắc chắn là tác phẩm của họa sĩ càng đáng quý hơn

vì chúng để lộ sự trung thực trong những chủ đề lịch sử, ngoài việc nó mô phỏng thiên nhiên một cách toàn vẹn, là điều cốt yếu của hội họa.

Vì vậy, một họa sĩ có thể rất khéo léo về mặt nghệ thuật và rất dốt về lịch sử. Chúng ta thấy có bao nhiêu bức tranh của Le Titien, Paul Véronèse, Le Tintoret, Bassan và nhiều họa sĩ khác ở Venise đã chủ yếu quan tâm tới cái cốt yếu của nghệ thuật, thì gần như có bấy nhiêu thí dụ; nghĩa là họ quan tâm tới sự mô phỏng thiên nhiên và ít chú ý tới những chuyện phụ thuộc có thể có hay không có mà không hại gì cho cái cốt yếu. (...)

Nếu cái cốt yếu trong bức tranh của các họa sĩ thành Venise được kèm theo những thứ trang sức làm tăng giá trị - tôi muốn nói đến sự trung thành với lịch sử và niên đại - có lẽ chúng sẽ được yêu chuộng hơn. Nhưng cũng có điều chắc chắn là họa sĩ phải cho ta biết sự kiện nào đó chỉ bằng cái cốt yếu mà thôi chúng ta phải tìm trong tranh của họ sự mô phỏng thiên nhiên trên hết mọi thứ. Dù họ có cho ta biết được chuyện gì hay không, chúng ta vẫn thích thú vì thấy được một thứ sáng tạo làm chúng ta tiêu khiển và tình cảm của chúng ta rung động.

Nếu tôi muốn biết lịch sử, không phải tôi sẽ tham khảo một họa sĩ, anh ta chỉ là một sử gia tình cờ; nhưng tôi phải đọc sách sử để cập vấn đề có chủ định, mà nhiệm vụ chủ yếu không chỉ là kể lại sự kiện mà còn kể lại một cách trung thực.

Tuy nhiên, trong vấn đề này, chúng ta không chủ trương biện hộ cho một họa sĩ về việc anh ta là một sử gia tồi, vì một việc làm dở lúc nào cũng đáng chê. Nếu một họa sĩ phải đề cập một đề tài lịch sử mà lại không biết những đối tượng

phải có mặt trong bố cục bức tranh để cho nó được trung thực thì anh ta phải tìm hiểu, hoặc bằng sách vở, hoặc qua trung gian của các nhà thông thái; và ta phải nhìn nhận là sự cầu thả trong vấn đề này không đáng được tha thứ.

Sự hư cấu, một phần cốt yếu của hội họa, chủ yếu chỉ để tìm những đối tượng tạo thành bức tranh, tùy theo óc tưởng tượng của họa sĩ, có thể là giả hay thật, chuyện hoang đường hay thuộc lịch sử. Và nếu có họa sĩ tưởng tượng Alexandre đại đế ăn mặc như chúng ta ngày nay nên thể hiện nhà chinh phục này đội một cái nón và một bộ tóc giả như diễn viên hài kịch, có lẽ anh ta sẽ làm một việc lỗi bịch và là một sai lầm thô thiển : nhưng đó là một sự sai lầm về mặt lịch sử chứ không phải phản hội họa, giả sử rằng các sự việc được thể hiện đều phù hợp với các qui tắc hội họa.

## Chương XI

### *Bố cục, bộ phận thứ nhất của hội họa*

Cho tới đây, chúng ta chỉ dùng từ sáng tạo để chỉ bộ phận thứ nhất của hội họa : nhiều người còn lầm nó với thiên tài; người khác, với sự phong phú của tư tưởng; người khác nữa, với sự sắp xếp các đối tượng : nhưng tất cả những thứ đó đều khác hẳn nhau. Tôi tin rằng để đưa ra một ý niệm rõ ràng về bộ phận thứ nhất của hội họa, ta phải gọi nó là bố cục, và chia nó ra làm hai phần là sáng tạo và bố trí. Sự sáng tạo chỉ tìm ra những vật, những đối tượng cho bức tranh, và sự bố trí tìm ra chỗ đứng cho chúng. Hai phần đó khác với thực tế, nhưng chúng có nhiều liên hệ với nhau, cho nên ta có thể hiểu được chúng dưới một cái tên chung.

Sự sáng tạo thành hình là do đọc trong sách vở những đề tài rút ra từ lịch sử hay chuyện hoang đường : nó là kết quả

thuần túy của trí tưởng tượng trong những đề tài ẩn dụ: nó đóng góp cho sự trung thực của lịch sử, cũng như cho sự rõ ràng của các bài văn phúng dụ, và dù người ta sử dụng nó cách nào, nó cũng không được làm cho người xem phân vân vì tối tăm, khó hiểu. Nhưng dù là trung thành và khéo léo đến thế nào đi nữa, những đối tượng được đưa vào bức tranh là gì đi nữa, chúng cũng không bao giờ tạo được ấn tượng tốt nếu chúng không được bố trí một cách có lợi theo phép kết cấu và theo các qui tắc hội họa. Và tôi gọi bố cục là sự kết hợp của hai phần đó.

## Chương XII

### *Hình vẽ, bộ phận thứ hai của hội họa*

Cái vẽ ưa nhìn và đúng đắn của hình vẽ là điều tối cần thiết của một bức tranh, cho nên nếu thiếu chúng thì họa chẳng chỉ có phép lạ mới khiến bức tranh được người ta ưa chuộng; và vì hình vẽ là cơ bản, là nền tảng của mọi phần khác, vì chính nó xác định màu và làm cho thấy rõ các vật, nên vẽ ưa nhìn và sự đúng đắn của nó, trong bức tranh, cũng cần thiết không kém tính thuần khiết của ngôn ngữ trong thuật hùng biện.

Họa sĩ nào có thói quen giản lược mọi hình vẽ theo cùng một dáng vẽ và kích thước thì không bao giờ nhận thức được rằng sự đa dạng, thay đổi của thiên nhiên cũng tuyệt vời không kém vẻ đẹp của nó, và, bằng sự phối hợp cái này với cái kia, họa sĩ sẽ có được sự mô phỏng hoàn hảo.

## Chương XIII

### *Về tư thế*

Trong thiên nhiên, sự cân đối và tương phản dựa vào tư thế. Không có động tác nào lại không cho thấy hai thứ đó; và nếu thiếu thì động tác sẽ có vẻ đờ đẫn hoặc gượng gạo.

## Chương XVIII

### *Về phép phối cảnh*

Có tác giả đã nói rằng phối cảnh và hội họa là một thứ, vì không có hội họa nếu không có phối cảnh. Nói một cách tuyệt đối, mặc dầu ý kiến này sai vì lẽ rằng hình không thể không có bóng nhưng không vì thế mà hình với bóng là một; tuy nhiên ý kiến này đúng theo nghĩa là họa sĩ không thể bỏ qua phối cảnh trong mọi giai đoạn vẽ bức tranh, và không có một đường nét nào, không có một nét bút nào mà phối cảnh không tham dự vào một cách thường xuyên. Phối cảnh điều hòa kích thước các hình thể và sự giảm độ đậm của màu ở nơi nào đó của bức tranh mà các hình thể gặp nhau. Họa sĩ bắt buộc phải biết sự cần thiết của phép phối cảnh, và dù cho anh ta dùng phép phối cảnh thành thạo, như bắt buộc phải thế, thường có khả năng là anh ta sẽ phạm những sai lầm lớn nếu anh ta lười biếng, không chịu tra cứu lại, ít nhất là ở những chỗ quá rõ ràng, và không chịu dùng thước với compa để tránh mạo hiểm và để tránh sai lầm.

Michel Ange đã bị chê vì đã khinh thường luật phối cảnh, và những họa sĩ vĩ đại nhất của nước Ý hết sức tin tưởng rằng nếu không có phối cảnh người ta không thể vẽ được một bố cục điều hòa, rằng họ cần hiểu phối cảnh cận kề. Trong vài bức tranh của Raphaël, người ta cũng thấy có một tỷ lệ giảm độ, vì ông rất quy củ trong vấn đề này.

## Chương XIX

### *Màu sắc, bộ phận thứ ba của hội họa*

Cách thức không mấy thích hợp mà nhiều họa sĩ nói về màu sắc đã khiến tôi phải bênh vực nó trong một bài đối thoại mà tôi đã cho phổ biến cách nay hai mươi bốn năm. Và vì hôm nay tôi không có gì hay hơn nội dung của cuốn sách

nhỏ đó nên tôi xin đọc giả xem lại cuốn sách đó, trong đó tôi đã cố gắng cho thấy giá trị của màu sắc và những đặc quyền của nó, một cách rõ ràng nhất mà tôi có thể làm được.

## Chương XXI

### *Về bút pháp*

Từ bút pháp đôi khi được coi như là cội nguồn của mọi thứ trong hội họa, như khi ta nói rằng bức tranh *Điễn thân* của Raphaël là tác phẩm đẹp nhất được tạo ra từ bút pháp của ông; và đôi khi bút pháp được hiểu là chính tác phẩm và người ta nói rằng trong tất cả họa sĩ cổ đại, bút pháp uyên bác nhất là bút pháp của Apelle.

Nhưng ở đây từ bút pháp chỉ có nghĩa là cách thức mà bề ngoài người ta vận dụng để sử dụng màu : khi mà chính những màu đó không bị khuấy lộn hay, như người ta nói, không bị giầy vò vì một bàn tay nặng nề, trái lại sự chuyển động có vẻ thoải mái, nhanh nhẹn và nhẹ nhàng thì người ta nói đó là tác phẩm của một bút pháp tốt. Nhưng, bút pháp thoải mái chẳng có nghĩa gì nếu nó không được đầu óc dẫn dắt và nếu nó không được dùng để cho thấy sự hiểu biết nghệ thuật của họa sĩ. Nói vắn tắt, một bút pháp đẹp trong hội họa cũng giống như một giọng hát hay trong âm nhạc; cả hai được đánh giá tùy theo ấn tượng và sự hài hòa mà chúng tạo ra.

## Chương XXII

### *Về sự phóng túng*

Những sự phóng túng là rất cần thiết, cho nên trong nghệ thuật nào cũng có. Phóng túng là chống lại những qui tắc hiểu sự việc đúng từng ly từng tý; chỉ vận dụng tinh thần của qui tắc, sự phóng túng được dùng làm qui tắc khi đúng chỗ. Thế mà không ai có lượng tri lại không thấy là



đúng chỗ khi dùng sự phóng túng thì tác phẩm có hiệu quả hơn và khi nhờ có chúng mà họa sĩ đạt mục đích một cách hữu hiệu hơn, tức là tạo được ấn tượng cho người xem. Nhưng không phải họa sĩ nào cũng dùng được sự phóng túng một cách có ích. Chỉ có những tài năng lớn vượt lên trên các qui tắc và biết cách sử dụng sự phóng túng một cách tài tình, hoặc họ dùng nó vì bản chất của nghệ thuật hoặc vì nó có liên quan tới lịch sử.

## ROGER DE PILES

(1635 - 1709)

*ROGER DE PILES* đã gây ra một cuộc tranh luận sôi nổi trong Viện Hàn lâm Pháp khi, vào năm 1676, ông ca ngợi Rubens lúc đó đang bị bài bác. Đó là cuộc tranh chấp giữa phái Tân và phái Cựu. Với danh nghĩa đó, De Piles là một nhà cách tân. Chống lại những người ủng hộ Poussin, ông nhận lãnh vai trò bảo vệ màu sắc, cảm hứng theo xu hướng tự nhiên, và dám coi thường sự cần thiết phải nghiên cứu cổ nhân một cách hệ thống. Tuy nhiên, ta không nên mong tìm tiếng nói táo bạo vang dội trong bài viết của ông mà chúng tôi trích dịch ra đây. Dù sao, Roger de Piles cũng thêm những nét không chính thống vào những ý tưởng đã được Félibien bày tỏ công khai. Ông ban cho tinh thần "sáng tạo" một ưu thế hơn hẳn, có nghĩa là kín đáo khẳng định một chút tự do cho họa sĩ là điều cần thiết. Và ông nhấn mạnh cái "chân" một cách quá chính xác để không ai hiểu lầm nội dung luận chiến trong tư tưởng của ông. Thật ra, quan niệm của ông về cái "chân hoàn hảo" vốn chưa đựng cái "chân lý tưởng" nhưng không dừng lại ở đó mà bao hàm cả cái "chân đơn giản". Có khuynh hướng vượt qua và bỏ lại sau tư tưởng của Félibien về việc nghệ sĩ làm biến dạng thiên nhiên.

## Ý NIỆM HỘI HỌA

Hội họa đích thực phải mời gọi người xem bằng sức mạnh và tính chân thực của sự mô phỏng; người xem phải tới với nó như để đối thoại với những hình tượng mà nó thể hiện. Thật vậy, khi hội họa mang tính chân thực, nó có vẻ như lời cuốn chúng ta chỉ để chúng ta tiêu khiển và dạy cho chúng ta một điều gì đó.

Tuy nhiên, nói chung, những ý niệm về hội họa cũng khác nhau như những kiểu cách của các trường phái khác nhau vậy. Đó không phải là vì các họa sĩ không có những quan niệm đặc thù mà họ phải có, nhưng vì quán lệ mà họ vận dụng không phải lúc nào cũng đúng lắm, thói quen của họ đối với quán lệ đó, sự gấn bó của họ đối với điều này thay vì điều khác, và lòng mến mộ của họ đối với cách thức của các họa sư mà họ bắt chước theo, tất cả những điều đó khiến họ đặc biệt ưa thích một ý kiến nào đó, thay vì phải bao quát tất cả để có một ý niệm chung như chúng ta đã nói. Vì lẽ các họa sĩ phần lớn luôn luôn chia sẻ tùy theo khuynh hướng khác biệt của họ, người thì ngã theo Raphaël, người khác theo Michel Ange, người thì coi trọng hình họa hơn hết, người thì coi trọng ý tưởng phong phú, kẻ thì coi trọng vẻ yêu kiều, kẻ thì coi trọng sự biểu lộ trạng thái tâm hồn, và, sau hết, có người để mặc cho sự hăng hái của tài năng dẫn dắt mà không lo vun bồi nó bằng sự học hỏi và tư duy.

Vậy ta phải làm gì với những ý niệm mơ hồ và không chắc chắn đó ? Gạt bỏ hết đi có lẽ là điều nguy hiểm, nhưng lập trường cần phải có là bám sát lấy cái chân là tốt hơn hết, cái chân mà chúng ta đã giả định trong ý niệm chung.

Những gì chúng ta vẽ phải có vẻ thật trước bất cứ dáng vẻ nào khác, vì trong hội họa cái chân là cơ sở của mọi thứ khác, nó nâng cao sự hoàn hảo của nghệ thuật, cũng như kiến thức và đức hạnh nâng cao sự hoàn hảo của con người. (...). Người xem không có bốn phận phải đi tìm cái chân trong một bức tranh, nhưng chính cái chân trong hội họa phải mời gọi người xem bằng ấn tượng của nó. (...).

Có người bác bỏ rằng sự mô phỏng hoàn hảo đó không phải là cái cốt yếu của hội họa; rằng nếu đúng như thế thì hẳn người ta sẽ thấy tác dụng của sự mô phỏng đó trong phần lớn các bức tranh; rằng một bức tranh hấp dẫn không phải luôn luôn choán hết tâm trí của người xem nó, và không nhất thiết là hình ảnh tạo nên bức tranh có vẻ như đối thoại với người xem, bởi vì người ta đã biết trước đó chỉ là một bức tranh.

Đúng là số tranh mời gọi người xem không phải là nhiều; nhưng đó không phải là lỗi của hội họa, cái cốt yếu của hội họa làm ngạc nhiên và đánh lừa con mắt, nếu có thể. Chỉ có thể quy lỗi đó cho họa sĩ, hay đúng hơn cho tinh thần của anh ta không đủ cao và không đủ hiểu biết nên không khiến người ta chú ý tới tranh của mình được.

Để sử dụng hữu hiệu ánh sáng và bóng, sự hài hòa của màu sắc và sắc độ đúng của chúng cho mỗi vật riêng phải là nhiều tài năng hơn là vẽ đúng một hình dạng.

## **VỀ CÁI CHÂN TRONG HỘI HỌA**

Con người, dù hết sức dối trá, không thù ghét gì bằng sự dối trá, và cách hay nhất để gây lòng tin cậy là sự thành thật. Vì vậy ở đây ca ngợi cái chân là vô ích. Không có ai không yêu nó và cảm xúc vì những cái đẹp của nó. Không có

cái gì tốt, không có cái gì làm ta vui lòng mà thiếu cái chân; đó là lẽ phải, là công lý, là lương tri và là cơ sở của mọi sự hoàn hảo, đó là mục đích của mọi kiến thức; và tất cả những nghệ thuật nào mà mục tiêu là sự mô phỏng đều chỉ hành động để giáo dưỡng và làm vui mọi người bằng cách thể hiện trung thực thiên nhiên. Vì vậy mà những người tìm kiếm kiến thức và những người hoạt động trong các ngành nghệ thuật không thể tự cho là sung sướng nếu sau bao nhiêu cố gắng vẫn không gặp được cái chân mà họ coi là phần thưởng cho nhiều đêm thao thức.

Ngoài cái chân phổ biến có ở khắp nơi, còn cái chân trong mỗi ngành mỹ thuật và trong mỗi môn học cá biệt. Ý định của tôi là cái chân trong hội họa là gì và biểu hiện nó ra có tầm quan trọng như thế nào đối với họa sĩ.

Nhưng trước khi đi sâu vào vấn đề, nhân tiên cần phải biết rằng sự mô phỏng trong hội họa có điều phải chú ý là mặc dầu vật thể trong thiên nhiên là phải có thật, và vật trong bức tranh chỉ là giả, nhưng nó được coi là thật khi nó mô phỏng hoàn hảo đặc tính của vật mẫu. Đó chính là cái chân trong hội họa mà tôi cố gắng khám phá để làm cho thấy giá trị và sự cần thiết.

Tôi thấy có ba thứ chân trong hội họa.

Cái Chân Đơn Giản,

Cái Chân Lý Tưởng,

Và Cái Chân Hỗn Hợp hay Cái Chân Hoàn Hảo.

Cái Chân Đơn Giản mà tôi gọi là cái chân thứ nhất, là sự mô phỏng đơn giản và trung thực những chuyển động biểu hiện của thiên nhiên và những vật giống như họa sĩ đã chọn làm mẫu và như chúng hiện trước mắt ta, làm thế nào để màu da có vẻ như là da thịt thật, và quần áo có vẻ như vải

thật, và chi tiết ở mỗi vật vẫn giữ đặc tính thật tự nhiên, và nhờ sự hiểu biết cách vận dụng tác dụng sáng tối và kết hợp màu sắc mà các vật trong tranh có vẻ nổi bật lên và toàn bộ bức tranh có sự hài hòa.

(...) mục đích là sự mô phỏng thiên nhiên, cảm thấy được và sống động, thế nào cho các hình diện dường như có thể tách ra khỏi bức tranh để nói chuyện với người xem. (...).

Cái Chân Lý Tượng là sự lựa chọn những cái hoàn hảo khác nhau, chúng không bao giờ ở chung trong một mẫu duy nhất, nhưng được rút ra từ nhiều mẫu khác nhau, và thường là từ thời Thượng cổ.

Cái chân lý tượng đó bao hàm tư tưởng phong phú, sáng tạo dồi dào, tư thế thích hợp, đường nét uyển chuyển, sự chọn lựa cách biểu hiện đẹp, nếp áo đẹp, tóm lại là tất cả cái gì có thể không làm hỏng cái chân đầu tiên mà làm cho nó sắc sảo hơn và thích hợp hơn. Nhưng vì tất cả những cái hoàn hảo đó chỉ có thể tồn tại trong ý tưởng đối với hội họa, chúng cần tới một chủ thể chính đáng để bảo tồn chúng và làm cho chúng hiển hiện một cách có lợi, và chủ thể chính đáng đó là cái chân đơn giản, cũng như những đức tính đạo đức chỉ tiềm tàng trong tư tưởng nếu không có một chủ thể chính đáng, nghĩa là một chủ thể thích hợp để tiếp nhận chúng và cho chúng tồn tại, nếu không, chúng chỉ là cái vỏ giả dối, cái bóng mờ của đức tính.

Cái chân đơn giản tự mình tồn tại, những cái hoàn hảo theo cùng nó như một món gia vị; chính nó mới làm cho những cái hoàn hảo có hương vị đậm đà, và làm cho chúng sống động : nếu nó không tự đưa tới sự mô phỏng hoàn hảo theo thiên nhiên (cái đó tùy theo họa sĩ lựa chọn vật mẫu), ít nhất nó cũng dẫn dắt tới chỗ mô phỏng thiên nhiên nói chung, là mục đích của họa sĩ. Chắc chắn là cái chân lý

tượng tự nó đi theo một con đường thú vị; nhưng vì họa sĩ không thể theo con đường đó để đạt tới mục đích nghệ thuật của mình nên anh ta bắt buộc phải dừng lại giữa đường, và sự giúp đỡ duy nhất mà anh ta có thể mong đợi nhất định là từ cái chân đơn giản. Như vậy, có vẻ là cái chân đơn giản và cái chân lý tưởng lập thành một hỗn hợp hoàn hảo trong đó có sự hỗ trợ lẫn nhau, với tính cách đặc thù là cái chân sơ khai mở đường và cho người ta biết sự hiện hữu của nó xuyên qua tất cả những hoàn hảo gắn liền với nó.

Cái chân thứ ba là một hỗn hợp của cái chân đơn giản và cái chân lý tưởng, do sự kết hợp này nó hoàn thành nghệ thuật và thực hiện sự mô phỏng thiên nhiên xinh đẹp một cách hoàn hảo. Chính cái đẹp giống như thật đó lại thường có vẻ thật hơn sự thật, bởi vì trong sự kết hợp đó, cái chân sơ khai tác động mạnh người xem, bù trừ những chỗ thiếu sót, và làm người ta cảm thấy nó hiện hữu trước nhất mà người ta không ngờ tới.

Cái chân thứ ba đó là một mục tiêu chưa có ai đạt tới; ta chỉ có thể nói là những người nào tới được gần mục tiêu đó nhất là người khéo léo nhất. Cái chân đơn giản và cái chân lý tưởng đã được phù cho các họa sĩ tùy theo tài năng và sự học tập của họ. Georgion, Titien, Pordenon, Palme già, anh em Bassan, và toàn bộ trường phái Venise chẳng có giá trị gì khác hơn là đã có được cái chân đơn giản. Và Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, Polidore ở Caravage, Le Poussin và vài người khác thuộc họa phái La Mã đã tạo được danh tiếng lớn nhờ cái chân lý tưởng, nhưng nhất là Raphaël, ngoài những cái đẹp của cái chân lý tưởng. còn sở đắc được một phần đáng kể cái chân đơn giản, và nhờ đó đã tới gần cái chân hoàn hảo hơn bất cứ người nào ở đất nước mình. Thật sự là để mô phỏng sự đa dạng của thiên nhiên, ông đã

sử dụng cho cái thông thường bấy nhiêu vẻ khác biệt tự nhiên khi ông có bao nhiêu hình diện phải thể hiện; và nếu ông có thêm vào đó cái gì của riêng mình, thì đó là để làm cho đường nét điều hòa hơn và biểu cảm hơn trong khi vẫn bảo tồn cái chân và tính cách đặc thù của mẫu. (...).

Vì Cái Chân Hoàn Hảo là tổng hợp cái chân đơn giản và cái chân lý tưởng, ta có thể nói rằng các họa sĩ có khéo léo hay không là tùy theo mức độ họ sở đắc bao nhiêu phần của cái chân sơ khai và cái chân thứ hai, và tùy theo vẻ tự nhiên thích hợp mà họ đạt được để tổng hợp hai cái đó.



## TRÍCH DẪN

### FRANCISCO PACHECO (1571 - 1654)

*Là thầy dạy và là cha vợ của Velasquez. Trong quyển Art de la Ointura, ông đặc biệt đề cao hình vẽ mà coi thường màu sắc.*

*Màu sắc là phần mà nhờ đó người ta phát hiện và phân biệt sự vật tự nhiên và nhân tạo. Và mặc dầu màu sắc không bị bó buộc vì những qui tắc chặt chẽ như hình vẽ, và do đó, nó chỉ phải theo những ý kiến và phương pháp khác nhau.*

*Trong màu sắc, chúng ta phân biệt ba phẩm chất cần thiết, đó là vẻ đẹp, sự hài hòa và hình nổi.*

*Phẩm chất quan trọng nhất trong ba phẩm chất của màu sắc là hình nổi. Tôi nói đó là cái quan trọng nhất.*

*Thật vậy, ta có thể thấy bức tranh nào đó thiếu vẻ đẹp và sự hài hòa, nhưng vì hình nổi trông như thật nên đánh lừa được mắt nhìn : bức tranh thoát ra khỏi vải vẽ đến nỗi người ta bỏ qua những cái thiếu sót của nó, vì những phẩm chất kia không phải là không thể thiếu như hình nổi. Có nhiều họa sĩ đạt tới thành công, mặc dầu tranh của họ không đẹp cũng không hài hòa, nhưng không bao giờ thiếu về nổi bật.*

*Hình vẽ (...) là hình thức chủ yếu của hội họa. Nó là linh hồn, là sự sống của một bức tranh; thiếu nó, bức tranh là bức tranh chết, không hấp dẫn, không đẹp, bất động. Hình vẽ là phần có nhiều trở ngại khó vượt qua nhất và, cùng ra thì đành nói rằng trong hội họa không có gì khó hơn hình vẽ. Nó đòi hỏi sự kiên nhẫn rất lớn và cá tính...*

## **REMBRANDT (1606 - 1669)**

**HARMENSZON VAN RYN** tức **REMBRANDT**  
*không tự tay viết gì về tư tưởng của ông đối với  
hội họa cả, mặc dù, có lẽ, người ta nói gần hết về  
sự vĩ đại và tầm quan trọng của ông.*

*Ở xứ sở của anh có nhiều cái đẹp đến nỗi cả đời anh  
cũng không biết hết. Nước Ý xinh đẹp quá nên đối với anh  
thật là vô ích nếu anh không có khả năng thể hiện thiên  
nhiên quanh anh.*

*(Thư gửi Hoogstraten)*

*Bức tranh không phải để ngủ; hãy lùi lại : mùi sơn độc  
hại lắm.*

*(Do Paillot de Montabert kể lại.)*

## **SÉBASTIEN BOURDON (1616 - 1671)**

*Sébastien Bourdon là một họa sĩ có nhiều cảm  
hứng rất thay đổi và là một nhà thuyết trình  
của Viện Hàn lâm.*

*Nói về sự cần thiết phải đa dạng hóa ánh sáng, cho một  
họa sĩ muốn tranh của mình được yêu thích, bao nhiêu cũng  
không đủ, mà còn phải chứng tỏ cho anh ta thấy rằng ánh  
sáng hợp làm một với chủ đề mà anh ta phải xử lý, và do đó,  
anh ta phải bắt đầu bằng cách xem xét vật làm chủ đề ở vào  
thời điểm nào trong ngày và ở trong bầu không khí nào. Anh  
ta chỉ có thể không theo sát câu chuyện, nếu câu chuyện đó  
đòi hỏi một cái gì cốt yếu và cá biệt về phương diện đó;  
nhưng nếu câu chuyện không bó buộc, thì anh nên thận  
trọng và chủ tâm giữ sự hợp lẽ : anh ta phải tự mình phán*

*đoán thời điểm nào thích hợp nhất và giống sự thật nhất, cũng như sự thú vị mà ánh sáng có thể đặt vào bố cục khi nó tạo ra một trong những tác dụng mà tôi sắp nói.*

*(Diễn từ đọc ở Viện Hàn lâm Hoàng gia)*

### **CHARLES LEBRUN (1619 - 1690)**

*Vừa là một họa sĩ rất nổi tiếng vừa là một nhân vật chính thức. Trong số những chức vụ mà ông đã giữ, có chức giám đốc xưởng dệt thảm Gobelins và giám đốc Viện Hàn lâm Hoàng gia. Ông cũng chủ trì việc trang hoàng Điện Versailles. Ông còn viết một cuốn sách nhỏ có minh họa để dạy cho người học vẽ những biểu hiện khác nhau của tình cảm con người.*

*Ta phải biết rằng có hai loại hình họa; một loại có tính trí thức và lý thuyết, và loại kia là thực hành.*

*Loại thứ nhất tùy thuộc thuần túy nơi óc tưởng tượng, nó biểu thị bằng lời và hiển hiện trong mọi sản phẩm tinh thần.*

*Hình vẽ thực tế là sản phẩm của trí tuệ và do đó phụ thuộc nơi óc tưởng tượng và bàn tay; nó cũng có thể được biểu thị bằng lời.*

*Chính loại sau này, với một cây bút chì, nó tạo ra hình thể và kích thước và nó mô phỏng mọi vật nhìn thấy được, nó đi tới cả chỗ biểu thị những xúc cảm của tâm hồn mà không cần tới màu sắc, nếu không phải để thể hiện nét mặt đỏ ửng hay tái xanh.*

*Ta có thể nói thêm là hình vẽ mô phỏng tất cả mọi vật có thật, trong khi màu chỉ thể hiện cái bất thường.*

*(...) Ta còn có thể nói là màu tùy thuộc vào hình vẽ, vì màu không thể thể hiện hoặc hình dung bất cứ cái gì nếu cái đó không phải để phụ thuộc cho hình vẽ (...). Vì vậy chúng ta thấy rằng hình vẽ làm nên giá trị cho bức tranh chứ không phải màu.*

*(Diễn từ ở Viện Hàn lâm).*

### **ANTOINE COYPEL (1661 - 1722)**

*Antoine Coypel là con trưởng (trong ba con trai) của Noel Coypel. Cả bốn cha con đều là họa sĩ tầm thường. Duy có Antoine, họa sĩ riêng của vua Louis XV, là người có tiếng nhất. Ông có viết bài và diễn thuyết về hội họa mà chúng ta trích ra đây.*

*Cái cao minh là ở chỗ chọn lựa chủ đề và trong sự xử lý nó : trong cách bố trí, trong cách diễn tả và trong phong vị của hình vẽ.*

*Đôi khi sự vật phải có vẻ được tạo ra một cách ngẫu nhiên.... Thường thì phải coi thường một số vị trí nhất định để làm nổi giá trị những vị trí khác.*

*Nghệ thuật mô phỏng những vật hữu hình trong thiên nhiên là đặc trưng của họa sĩ; nhưng cái phân biệt hội họa với hầu hết những nghệ thuật khác, và họa sĩ này với họa sĩ khác, cái đó không chỉ là một trình độ tinh thần nào đó giúp tư duy sự vật một cách thuận lợi, mà còn là cái nhiệt tình và cái tha thiết làm cho tâm hồn xúc động bằng sự thể hiện đúng đắn những tính cách và sự mô phỏng những xúc cảm; cái xuất phát từ tâm hồn cao thượng và óc tưởng tượng...*

## THẾ KỶ 18

*Để chỉ chuyên tâm vào việc thể hiện vật cho chân thật, tôi phải quên hết những cái tôi đã thấy và cả cách xử lý vật đó của những người khác. Tôi phải để vật ở một khoảng cách nào đó để tôi không còn thấy những chi tiết của nó nữa.*

CHARDIN

## DENIS DIDEROT

(1713 - 1784)

*Trong lịch sử phê bình nghệ thuật, Diderot chiếm vị trí cao hơn hết. Trong suốt 22 năm, ông không ngừng lui tới các phòng trưng bày tranh và viết bài phê bình. Tập "Tiểu luận về Hội họa" của ông viết năm 1765 tập hợp ý kiến của ông về hội họa. Đó là sự xâm nhập đầu tiên của chủ nghĩa chủ quan vào nghệ thuật, trong đó học thuyết nghệ thuật của Viện Hàn lâm bị công kích kịch liệt. Những tình cảm mãnh liệt và một hình thức nhất định của tinh thần giữ vai trò của chúng trong hội họa : trực giác đó của Diderot sẽ hoàn thành nơi Van Gogh. Ý niệm về sự hoàn hảo ở ông không có tính cách phân tích nữa, mà là tổng hợp : nó là sự hài hòa đạt được giữa những phần tử không đồng nhất. Nhân danh sự hài hòa đó, Diderot coi thường sự tìm tòi tinh chính xác. Không phải là ông không mơ hồ nghĩ rằng sự hòa hợp phải tìm trong hội họa không có ở giữa bức tranh và thế giới bên ngoài, nhưng là ở giữa những bộ phận của chính bức tranh nếu những phần tử này tự chúng là "dị hình". Với Diderot một kỷ nguyên mới bắt đầu, chủ nghĩa lãng mạn đã được báo trước và cả ý niệm về một thứ hội họa "thuần túy" mà người ta chỉ cảm thấy sự có mặt trong các tác phẩm trong đó giai thoại còn lưu giữ.*

## TIỂU LUẬN VỀ HỘI HỌA

### *Những tư tưởng kỳ quái của tôi về hội họa*

Thiên nhiên không làm cái gì sai. Bất kỳ hình thể nào, dù đẹp hay xấu, đều có nguyên nhân của nó; và trong số tất cả các sinh vật đang sống, không có vật nào lại không như nó phải thế.

oOo

(...). Nếu chúng ta đã thấy nguyên nhân và hậu quả hiển nhiên như vậy, chúng ta không còn gì hay hơn để làm hơn là thể hiện các vật y như chúng hiện hữu. Sự mô phỏng càng hoàn hảo và giống với nguyên nhân, chúng ta càng hài lòng.

Mặc dầu không biết rõ hậu quả và nguyên nhân, và những quy tắc là hệ quả của chúng, tôi cũng khó lòng mà ngờ được rằng có nghệ sĩ nào dám coi thường những quy tắc đó, để mô phỏng thiên nhiên sát hơn, mà lại biện minh được việc vẽ những bàn chân quá to, gối to phồng, đầu lơ dờ nặng nhọc, bằng sự khéo léo tế nhị mà chúng ta rút ra được từ sự quan sát liên tục các hiện tượng, sự khéo léo đó làm chúng ta cảm thấy sợi dây liên lạc bí mật, sự gắn bó cần thiết, giữa các hình dạng kỳ dị.

Về bản chất, một cái mũi vẽ không làm hại gì hết, vì tất cả gắn bó với nhau; người ta dần dần nhận thấy sự kỳ hình dị dạng đó bởi những sai hỏng nhỏ ở kế cận, chúng gây ra sự biến dạng đó nhưng cũng bù trừ cho nó. Nhưng hãy bỏ vẽ mũi Antonus và để nguyên những bộ phận khác, cái mũi sẽ hỏng. Tại sao? bởi vì Antonus không có cái mũi vẽ mà mũi anh ta đã gãy.

Chúng ta nói về một người đi ngoài phố là anh ta có thân hình xấu xí. Vâng, đó là theo những chuẩn mực đáng

thương của chúng ta; nhưng, theo thiên nhiên lại là chuyện khác. Chúng ta nói về một pho tượng là nó cân đối và đẹp. Đúng, theo chuẩn mực của chúng ta; nhưng, theo thiên nhiên thì sao?

Tôi mạn phép phủ một tấm choàng lên bức tranh Vénus de Médicis, chỉ chứa cho thấy đầu bàn chân. Nếu thiên nhiên được giao cho hoàn thành bức tranh, có lẽ bạn sẽ ngạc nhiên thấy ở đầu bàn chân chỉ có một quai vật, kỳ dị và méo mó. Nhưng, nếu có một chuyện làm tôi ngạc nhiên là nó đã xảy ra một cách khác hơn.

Hình dạng con người là một hệ thống phức hợp quá mức nên hậu quả của những điều không hợp lý khó nhận thấy trong căn nguyên của nó mới tạo ra một sản phẩm nghệ thuật hoàn hảo nhất khác với công trình của thiên nhiên rất xa.

oOo

(...) Tuổi thơ ấu gần giống một bức phác họa nguệch ngoạc; tôi cho rằng tuổi già cũng vậy. Đứa trẻ là một khối vô định hình và nhão, nó đang tìm cách phát triển; người già là một khối vô định hình nữa, mà khô, và đang co rút lại, và có khuynh hướng biến mất không để lại gì cả. Chỉ ở khoảng giữa hai tuổi đó, bắt đầu từ tuổi thiếu niên hoàn mãn cho hết tuổi tráng niên, họa sĩ mới phải tuân theo sự thuần khiết và chính xác chặt chẽ của hình dạng. (...).

oOo

Đã hàng trăm lần tôi cố nói với các sinh viên trẻ tôi gặp trên đường tới Viện Bảo tàng Louvre : "Các bạn đã vẽ ở đó bao lâu rồi ? Hai năm. Xem nào, thế là nhiều hơn mức cần thiết rồi. Hãy bỏ cái lò kiểu cách không ra hồn đó đi! Hãy tới các tu viện dòng thánh Bruno và các bạn sẽ thấy thái độ



sùng kính và ăn năn đích thực. Hôm nay là ngày cận lễ; bạn hãy tới nhà thờ giáo xứ quanh quẩn bên những người tới thú tội, và bạn sẽ thấy thái độ tĩnh tâm và sám hối thật sự. Ngày mai, bạn hãy tới một quán rượu ngoại ô, và bạn sẽ thấy hành vi đúng thực của người đang nổi giận. Hãy tìm xem những cảnh sinh hoạt nơi công cộng; hãy làm người quan sát trên đường phố, trong công viên, trong chợ búa, trong nhà ở và bạn sẽ có những ý niệm đúng về sự biến chuyển thật của những hành động trong đời sống. Bạn hãy nhìn hai người bạn đang tranh luận; hãy nhìn ra chính cuộc tranh cãi đã ấn định tư thế tay chân của họ mà họ không biết. Hãy quan sát họ cho kỹ, và bạn sẽ thấy thương hại cho bài học của vị giáo sư vô vị của bạn và cho sự mô phỏng của người mẫu vô vị. Tôi phải phân nản cho bạn, nếu có một ngày bạn phải để sự đơn giản và sự thật của họa sĩ Le Sueur vào thế chỗ cho những cái giả dối mà bạn đã học được! Mà cần phải làm như vậy, nếu bạn muốn là một cái gì có giá trị."

oOo

(...). Sự tương phản theo cách hiểu sai lầm là một trong những nguyên nhân tai hại nhất của phong thái kiểu cách. Chỉ có sự tương phản thật sự cái gì sinh ra từ trong lòng hành động, hay từ sự khác biệt hoặc của cơ cấu hoặc của sự thú vị. Hãy xem Raphaël, Le Sueur; đôi khi họ vẽ ba, bốn, năm người đứng cạnh nhau mà ấn tượng thật cao. Trong buổi lễ cầu kinh, ta thấy từ bốn chục tới năm chục tu sĩ sắp thành hai hàng dài song song : ghế ngồi giống nhau, công việc giống nhau, quần áo giống nhau, thế mà không có hai tu sĩ nào giống nhau; đừng tìm sự tương phản nào khác ngoài sự tương phản phân biệt họ với nhau. Đó là cái chân thực, ngoài ra chỉ là tầm thường và giả dối.

### *Những ý nghĩ vụn vặt về màu sắc*

Hình vẽ tạo hình thù cho các vật; màu sắc tạo cho chúng sự sống. Đó là hơi thở thần thánh làm cho chúng có sinh khí.

Chỉ có người sành sỏi nghệ thuật hội họa mới đánh giá đúng hình vẽ, còn về màu sắc thì ai cũng có thể phán đoán.

Không hiếm những người vẽ giỏi, nhưng những người điều sắc khéo thì ít có. Trong văn học cũng vậy; trong một trăm nhà lý luận lạnh lùng mới có một nhà hùng biện; trong mười nhà hùng biện mới có một nhà thơ. Sự hứng thú lớn lao và đột ngột làm nảy nở tài năng hùng biện. Dù Helvétius nói gì thì nói, người ta không thể làm được mười câu thơ hay chỉ vì bị dọa đem giết chết.

Bạn hãy vào một xưởng vẽ và nhìn họa sĩ làm việc. Nếu bạn thấy anh ta sắp đặt rất cân đối các màu nguyên và màu pha trên bảng pha màu, và sau một khắc đồng hồ mà trật tự đó vẫn được giữ nguyên, bạn hãy mạnh dạn nói rằng đó là một nghệ sĩ lạnh lùng, và anh ta sẽ không làm được cái gì giá trị. Anh ta là một cái bóng của một nhà học giả nặng nề đang cần tìm một đoạn văn, leo lên thang, lấy quyển sách của tác giả ông ta vẫn tìm và mở sách ra, trở lại bàn viết, chép đoạn văn, leo lại lên thang, đặt trả quyển sách vào chỗ cũ. Đó không phải là đáng đáp của một tài năng.

Người có cảm xúc mãnh liệt về màu sắc thì nhìn đắm đắm tám vải vẽ, miệng hé mở, thở hổn hển; bảng trộn màu nhòe nhoẹt, lộn xộn. Chính trong cái hỗn loạn đó mà anh ta nhúng bút vào; và rút ra từ đó công trình sáng tạo: bộ lông chim nhiều màu sắc, hoa lá mượt mà, rừng cây xanh mướt, bầu trời trong xanh mà hơi nước làm mờ đục, rồi bộ lông lốm đốm của thú vật và ánh lửa trong mắt chúng. Anh ta đứng

lên, đi ra xa, ném một cái nhìn lên công trình của mình; anh ta ngồi lại và bạn thấy sinh ra da thịt, chân mần, nhưng găm, lượt là hay vãi vãi; bạn thấy trái lê vàng ửng, chín mọng rơi rụng và chùm nho xanh dính sát vào cành.

Chắc chắn là họa sĩ để lộ nhân cách trong tác phẩm của mình cũng bằng và còn hơn cả nhà văn. Có khi anh ta thoát ra khỏi bản ngã một lần, thắng được thiên hướng của bản ngã. Đó là khi con người trầm mặc cất cao tiếng nói một lần: sự bùng nổ hoàn tất, anh ta rơi trở lại trạng thái tự nhiên, im lặng. Một họa sĩ buồn rầu hay có cá tính yếu đuối bẩm sinh, sẽ một lần vẽ một bức tranh màu sắc mạnh mẽ; nhưng anh ta sẽ sớm trở lại màu sắc tự nhiên của mình.

Nhưng cái làm cho một họa sĩ điều sắc có tài phải điên đầu hoàn toàn là sự biến hóa của da thịt. Da thịt sinh động rồi héo hắt chỉ trong nháy mắt; ấy là vì trong khi họa sĩ bận bịu với tấm vải vẽ và ngọn bút còn đang tìm cách thể hiện tôi thì tôi đã thay đổi, và khi họa sĩ nhìn lại, anh không còn thấy tôi nữa. Đó là khi tu viện trưởng Le Blanc hiện ra trong trí tôi, và tôi ngáp dài bức bối. Đó là khi tu viện trưởng Trublet xuất hiện, và tôi lộ vẻ mĩa mai. Đó là anh bạn Grimm hay cô bạn Sophie hiện ra, và tìm tôi đập mạnh, và vẽ trêu mếu và thanh thản lan tỏa khắp mặt tôi; sự vui vẻ thoát ra từ lỗ chân lông, trái tim nở ra, những túi nhỏ dự trữ máu dao động và ngọn triều chất lỏng vô hình thoát ra và tuôn màu hồng và sự sống vào mọi phía. Trái và hoa đổi khác dưới cái nhìn chăm chú của La Tour và Bachelier. Đối với họ, có nỗi thống khổ nào không mang bộ mặt của con người, bức tranh bất chuyển động, căng ra, giãn đi, hồng hào, tái nhợt, tùy theo sự biến hóa vô tận của hơi thở nhẹ nhàng, linh động mà người ta gọi là tâm hồn!

## JOSHUA REYNOLDS

(1723 - 1792)\*

*Sinh ở Plympton, Anh quốc; là một nhà sư phạm hơn là một họa sĩ lớn, tuy rằng người ta đồng lòng coi ông là một họa sĩ điều sắc có tài. Ông là nhà lý luận của Viện Hàn lâm nhưng đã đưa ra sự quan tâm đáng kể về sự biến biệt và sự cân đối trong việc nghiên cứu và mô phỏng theo các họa sư. Bài học tinh vi của ông, mà ông trình bày trong những bài diễn văn đọc ở Viện Hàn lâm Hoàng gia, cho ta một ý niệm cao cả về hội họa, bằng cách tránh cho nó mọi sự lệ thuộc thấp hèn. Trong những trích dẫn dưới đây, ông phê phán chủ nghĩa tự nhiên một cách thận trọng nhưng rất minh bạch về sự mô phỏng "mày mọc" thực tại và tán dương thi ca.*

### BÀN VỀ HỘI HỌA

Trong một bố cục, nếu các vật phân tán và được phân bố thành những cụm đều nhau, mắt (người xem) sẽ bất an và mệt mỏi, vì không biết diễn tiến chính nằm ở đâu hoặc đâu là hình diện chính; bởi vì nếu mọi cái đều lôi cuốn sự chú ý thì cũng có thể người ta không chú ý tới cái nào.

Vì thế, người ta thường nói rằng "bức tranh thiếu sự yên tĩnh". Câu này làm người ta cảm thấy trạng thái gò ép và bối rối của tinh thần trước một tác phẩm loại đó.

Một mặt, sự nhất quán tuyệt đối, như trong một tác phẩm lớn mà chỉ cho thấy một nhóm người hay một mảng ánh sáng, có lẽ cũng thiếu sót như một bản anh hùng ca mà

thiếu tinh tiết, không có một biến cố phụ nào thích hợp làm lòng ta mê say bằng sự đa dạng mà ta không thể bỏ qua. (...).

Mặt khác, một tác phẩm thiếu chi tiết chỉ cho ta thấy cái vẻ nghèo nàn thay vì sự đơn giản mà nó tìm kiếm.

oOo

Tôi đồng ý rằng sự thể hiện vài chi tiết đặc biệt thường có tác dụng cho bức tranh cái vẽ thật và làm tăng hứng vị rất nhiều. Ta không nên gạt bỏ hết những chi tiết đó. Nhưng trong nghệ thuật có một cái gì đó đòi hỏi sự tế nhị, đó là sự tiết kiệm phương tiện mà, tùy nơi sự thận trọng trong khi lựa chọn, nó giúp làm nổi bật sự thật lên rất nhiều hoặc hạ thấp tầm quan trọng cũng rất nhiều.

Dẫu thế nào đi nữa, sai lầm nguy hiểm và người ta thường phạm nhất, là ở phía lạm dụng chi tiết; vì vậy ta phải quan tâm nhiều nhất tới sự sai lầm mà nhiều họa sĩ sa vào nhất. Ý tưởng chính là cái cốt yếu của mục tiêu mà ta nhắm tới. Tất cả những chi tiết nhỏ, dù hoàn hảo đến đâu theo cách của chúng, cũng phải hy sinh không thương tiếc cho những chi tiết quan trọng.

oOo

Trong giới họa sĩ và nhà phê bình, có một châm ngôn chung mà người ta không ngừng lặp đi lặp lại. Mô phỏng thiên nhiên là qui tắc bất di bất dịch của họ; nhưng tôi không biết có một người nào giải thích phải hiểu quy tắc đó theo cách nào; việc đó khiến mỗi người hiểu quy tắc đó theo ý nghĩa tầm thường nhất. Người ta tin rằng vật được thể hiện một cách tự nhiên khi chúng được trình bày với một độ nổi làm cho chúng có vẻ như thật. Có lẽ người ta lấy làm kỳ dị khi nghe bàn cãi về ý nghĩa của quy tắc này. Tuy vậy, ta

phải suy xét : nếu giá trị hội họa chỉ cốt ở chỗ mô phỏng, hội họa có thể đánh mất địa vị của nó và không còn được coi là một nghệ thuật tự do, đồng đẳng với thi ca : vì sự mô phỏng đó hoàn toàn máy móc, đến nỗi một đầu óc nặng nề nhất cũng luôn luôn tin chắc là mình sẽ thành công nhất, vì đúng là họa sĩ có tài không thể hạ mình để làm những công việc thô thiển không có chút trí tuệ nào. Và hội họa có quyền gì tự nhận mình là họ hàng của thi ca, nếu không phải do cái khả năng tưởng tượng của nó ? Chính là để tạo khả năng đó mà họa sĩ luyện tập, chính trong ý nghĩa đó mà anh ta nghiên cứu thiên nhiên; và thương thương anh ta đạt tới mục đích khi không còn theo sát thiên nhiên nữa, theo ý nghĩa hạn chế của từ này.

## LOUIS DAVID

(1748 - 1825)

*Là thủ lĩnh của trường phái Tân cổ điển. Ảnh hưởng của ông đối với người đồng thời rất lớn. Nếu thoát kỷ thủy ông theo một chủ nghĩa kinh viện vô vi, mà tất cả những họa sĩ lớn sau ông đều chống lại, thì không vì lẽ đó mà ông tỏ ra kém thù địch với các trường phái nệ cổ, và những ý kiến của ông về hội họa thường cho thấy ông là người ủng hộ một thứ hội họa coi thường cái hoàn chỉnh, phong thái kiểu cách, cái thường nhật, những quy ước... Ông nồng nhiệt theo đuổi cái ước muốn vẽ cho mọi người, khuynh hướng này của ông là do hoàn cảnh lịch sử và quan điểm cộng hòa của ông đưa đẩy.*

### BÀI VIẾT VÀ Ý KIẾN

Thời cổ đại vẫn là một trường học lớn cho họa sĩ hiện đại và là kho tàng chứa sẵn những cái đẹp cho họ khai thác. Chúng ta tìm cách bắt chước cái tinh thần trong những quan niệm của người xưa, cái thuần khiết trong nét vẽ của họ, cách biểu thị các hình tượng và nét thanh nhã của các hình thể. Thế thì, chúng ta không thể đi thêm một bước và bắt chước luôn phong tục và các định chế của họ, để đưa nghệ thuật tới chỗ hoàn thiện, hay sao ?

Đối với một họa sĩ, tập quán trưng bày tác phẩm cho đồng bào của mình để hưởng một số thù lao không phải là mối mê. Tu sĩ thông thái Barthélémy, khi nói về họa sĩ danh tiếng Zeuxis, đã nhận cơ hội mà nhận xét rằng họa sĩ này đã

cho người ta xem tác phẩm của mình và kiếm được những số tiền lớn, trở nên giàu có đến mức ông thường tặng không các bức họa cho đất nước, vì ông nói rằng không có người nào đủ tiền mua. Tu sĩ Barthélémy có viện lời chứng của Elien và Pausanias về việc này. Họ chứng rằng tập quán trưng bày công khai những tác phẩm hội họa được người Hy Lạp chấp nhận. Mà đúng thế, về mặt nghệ thuật, chúng ta không sợ lạc lối khi đi theo dấu chân của họ.

Ngày nay, cách làm đó được tuân thủ ở Anh quốc, mà họ gọi là "triển lãm". Những bức tranh về cái chết của tướng Wolf và Huân tước Chatam do West vẽ đã đem lại cho ông những món tiền rất lớn. Việc triển lãm ở Anh đã có từ lâu đời, đã được Van Dyck đưa vào nước này vào thế kỷ trước; công chúng tới xem tác phẩm của ông rất đông, nhờ vậy mà ông có một gia sản đáng kể.

Hiển cho nghệ thuật những phương tiện để tự mình tồn tại, để sống bằng tài nguyên của chính mình, và để hưởng sự độc lập cao quý xứng đáng với tài năng mà nếu thiếu sự độc lập đó thì ngọn lửa nhiệt tình sẽ sớm tàn, đó há không phải là ý nghĩ vừa đúng đắn vừa khôn ngoan hay sao ? Mặt khác, còn có phương tiện nào xứng đáng để thu một món lợi kha khá từ thành quả công việc hơn cách đem nó cho công chúng phán đoán và chỉ chờ đợi phần thưởng từ sự hài lòng của công chúng ? Nếu sản phẩm tâm thương, sự phán xét của công chúng sẽ sớm bác bỏ nó. Tác giả không nhận được cả vinh quang lẫn tiền bạc sẽ học được cách sửa chữa sai lầm và cách lôi cuốn sự chú ý của người xem bằng những quan niệm đúng đắn hơn.

Trong tất cả những nghệ thuật được thể hiện bằng tài năng, hội họa nhất định là thứ đòi hỏi nhiều hy sinh nhất.



Không hiếm trường hợp phải mất từ ba đến bốn năm để hoàn tất một bức tranh lịch sử. Ở đây tôi không đi sâu vào bất cứ chi tiết nào liên quan đến những món tiền phải chi tiêu trước mà họa sĩ bắt buộc phải bỏ ra. Chi khoản quần áo và người mẫu đã tốn rất nhiều. Những khó khăn đó chắc chắn đã làm nản lòng nhiều nghệ sĩ, và có lẽ chúng ta đã mất nhiều tuyệt tác mà tài năng của nhiều người trong số đó đã nghĩ ra nhưng cái nghèo đã ngăn cản họ thực hiện. Hơn thế nữa, biết bao nhiêu họa sĩ lương thiện và đạo đức trước nay chỉ dùng ngòi bút để vẽ những chủ đề đạo lý cao cả, nay đã làm hồng và làm nhor ngòi bút mình vì nhu cầu vật chất. Họ đã làm ô danh ngòi bút vì tiền bạc của những nàng Phryné và Lais; chỉ sự nghèo khó đã biến họ thành tội phạm; và tài năng của họ, vốn để củng cố lòng tôn trọng thuần phong mỹ tục, đã góp phần làm đồi phong bại tục.

Tôi tự thấy rất sung sướng, khi mở một cuộc triển lãm để làm gương, nếu tôi có thể mở đường cho tập quán này! nếu tập quán này có thể hiển cho các tài năng một phương tiện để loại trừ sự nghèo khó, và nếu do kết quả thắng lợi đầu tiên này, tôi có thể góp phần đưa nghệ thuật tới mục tiêu đích thực của nó là phụng sự đạo đức và nâng cao tâm hồn, bằng cách đưa vào tâm hồn người xem những tình cảm độ lượng mà tác phẩm của các nghệ sĩ nhắc cho nhớ lại. Làm rung động lòng người là một bí thuật, và phương tiện đó có thể tạo một chuyển động lớn trong lực lượng quần chúng và cho tính cách dân tộc. Ai có thể chối cãi rằng cho tới lúc này dân tộc Pháp không xa lạ với nghệ thuật và họ sống giữa nghệ thuật mà không tham dự? Hội họa hay điêu khắc chỉ có một sản phẩm hiếm, lập tức nó biến thành vật bị một nhà giàu chiếm đoạt, thường là với giá rẻ mạt, người này, bo bo giữ của, chỉ cho một số bạn bè xem, còn hầu hết nhân dân

không ai được thấy. Bằng cách ủng hộ một hệ thống triển lãm cho công chúng, ít nhất nhân dân, với một số tiền nhỏ, cũng có thể dự phần chia sẻ những tài năng phong phú đó; nhân dân sẽ hiểu rõ hơn về (những vấn đề) nghệ thuật, họ không quá dửng dưng với nghệ thuật như người ta cố tình nghĩ thế; sự hiểu biết của họ sẽ phát triển, nhận thức sẽ thành hình; và mặc dầu họ không đủ thành thạo để xác định những điểm hay, những điểm khó khăn của nghệ thuật, sự phê phán của họ, luôn luôn do bản chất tự nhiên chỉ đạo, và phát sinh từ tình cảm, thường là có thể gây niềm hy vọng và soi sáng cho họa sĩ nào biết đánh giá đúng sự phê phán.

Hơn nữa, đáng tiếc biết bao và đau đớn biết bao (cho những người chân thành gắn bó với nghệ thuật và với đất nước họ) khi phải chứng kiến nhiều công trình nghệ thuật có giá trị lớn lao đi ra nước ngoài mà quốc gia đã sinh ra chúng không hề biết tới! Triển lãm cho công chúng xem tác phẩm nghệ thuật nhằm mục đích giữ những tuyệt tác cho đất nước may mắn nơi chúng đã sinh ra. Chính là do những cuộc triển lãm mà chúng ta phải hy vọng thấy sống lại thời đại hoàng kim Hy Lạp, thời mà một nghệ sĩ, thỏa mãn với số thù lao do đồng bào mình cấp, vui lòng tặng không cho tổ quốc những tuyệt tác được ngưỡng mộ; sau khi dùng tài năng làm vẻ vang đất nước mình, sau cùng anh ta đã xứng đáng với đất nước bằng sự hào phóng của mình.

Có lẽ người ta sẽ hác bỏ rằng mỗi dân tộc có tập quán riêng, và tập quán trưng bày cho công chúng xem những tác phẩm nghệ thuật chưa bao giờ du nhập nước Pháp. Trước hết tôi xin trả lời rằng tôi không lãnh trách nhiệm giải thích những mâu thuẫn của nhân loại; nhưng tôi xin hỏi có kịch tác gia nào không làm hết sức cho công chúng biết tới tác

phẩm của mình, và không nhận một số tiền của người xem để đổi lấy những cảm xúc hay những lạc thú khác nhau mà ông đã gây cho họ bằng cách vẽ ra bức tranh những cảm xúc hay những chuyện buồn cười. (...). Điều vẽ vang đối với người này có lẽ nào lại là sỉ nhục đối với người khác ? Và những nghệ thuật khác nhau chỉ là một gia đình, tất cả nghệ sĩ lại không thể xem nhau như anh em và cùng theo những quy luật giống nhau để có được sự danh giá và của cải hay sao ?

Tôi còn xin trả lời rằng còn những cái gì người ta chưa làm, ta phải làm gấp lên, nếu việc đó có kết quả là một điều tốt. Có ai ngăn cấm đưa vào nước Pháp một tập quán mà người Hy Lạp và những quốc gia hiện đại đã nêu gương ? Những thành kiến cũ của chúng ta không còn chống lại sự tự do của công chúng nữa. Bản chất và trào lưu tư tưởng của chúng ta đã thay đổi kể từ cuộc cách mạng (1789); và tôi hy vọng chúng ta sẽ không trở lại với những sự tể nhị giả dối vốn đã kìm hãm tài năng rất lâu rồi. Đối với tôi, tôi không biết có danh dự nào cao hơn danh dự được công chúng đánh giá. Tôi không sợ tình cảm hay sự thiên vị của công chúng; những đồng tiền thù lao của họ là quà tặng tự nguyện chứng tỏ nhã vị của họ đối với nghệ thuật; lời khen ngợi của họ là sự biểu lộ tự do của lạc thú mà họ cảm thấy; và những phần thưởng như vậy có lẽ cũng giá trị như những phần thưởng ở thời đại Platon. (...).

oOo

Tôi muốn rằng trong tranh của tôi người ta có thể bỏ đi một hình diện mà không làm hỏng sự bố trí toàn thể.

oOo

Tôi muốn rằng một họa sĩ sau hai mươi năm cũng hồi rồi

nghư ngày đầu; chính lúc đó anh ta mới khéo léo và sự dễ dàng không phải là lẽ thối.

oOo

Người nào vẽ thật giỏi các mục đồng mà muốn vẽ anh hùng thì chỉ làm trò cười cho người khác. Phải tự lượng sức mình, phải biết rõ mình rồi tiến tới một cách tự nhiên.

oOo

Trước hết phải thật rồi sau đó mới cao quý.

Tôi biết có những họa sĩ chưa biết vẽ hình người mà đòi lên trời vẽ thiên thần.

Có những họa sĩ khi vẽ người mẫu đã vẽ xấu hơn, và khi muốn vươn lên cao hơn người mẫu thì chỉ vẽ theo thói quen. Vẽ theo ý mình, được chăng hay chớ, thì không khó; cái khó là vẽ theo mẫu cho đẹp và tự nhiên. Khi người ta không thích thiên nhiên, người ta vẽ thiên nhiên tầm thường và thấp kém.

Ta có thể nghiên cứu các họa sư; nhưng phải theo thiên nhiên chứ không phải theo các họa sư; theo thiên nhiên thì mới vẽ hay như các họa sư.

Người nào vẽ kiểu cách thì không thể trông thấy rõ khi đứng trước người mẫu.

Tại sao người ta rất thường bối rối ? Bởi vì người ta không muốn nhượng bộ thiên nhiên mà chỉ muốn làm theo ý nghĩ của mình và theo lối mòn.

oOo

Tôi thích cái mà người ta gọi là phong cách, nhưng tôi không thích kiểu cách.

## TRÍCH DẪN

### JEAN BAPTISTE DUBOS (1670 - 1742)

Tác phẩm nổi tiếng của ông là "Những nhận xét có tính phê phán về Thi ca và Hội họa". Là người tán dương lương tri trong nghệ thuật, song lẽ ông không phải là không dự cảm được những u uẩn mà thời đại của ông chưa biết tới. Ông gọi đó là "tình cảm". Ấy là mở cánh cửa cho thái độ chủ quan vào lãnh vực hội họa và công kích kịch liệt tính "khách quan" theo quan niệm triết học Platon mà những tiêu chuẩn tỏ ra vô nghĩa.

Mục đích đầu tiên của hội họa là làm chúng ta xúc động. Một tác phẩm làm ta xúc động nhiều nhất định là tuyệt diệu, xét về đại thể. Cũng vì lý do đó, một tác phẩm không làm xúc động và không lôi cuốn thì chẳng có giá trị gì; và nếu nhà phê bình không thấy có sai lầm trái với các quy tắc thì đó là vì một tác phẩm có thể rất tồi mà không có sai lầm gì trái với quy tắc, cũng như một tác phẩm có thể đầy sai lầm trái quy tắc mà lại rất tuyệt vời.

oOo

Nếu một tác phẩm làm ta xúc động thì cảm xúc còn dạy cho ta nhiều hơn tất cả những nghị luận của các nhà phê bình. Con đường nghị luận và phân tích mà các Ngài đó sử dụng để đi tới chân lý thì rất tốt khi có vấn đề tìm nguyên nhân làm cho một tác phẩm được người ta yêu thích hay không; nhưng con đường đó không giá trị bằng con đường cảm xúc khi phải xác định câu hỏi người ta có yêu thích tác phẩm hay không.

Bởi lẽ sự hấp dẫn chính của thi ca và hội họa, khả năng của chúng làm cho chúng ta xúc động và yêu thích là do khả năng mô phỏng rất tài những vật có thể làm chúng ta quan tâm, cho nên sự bất cần lớn nhất mà họa sĩ hay nhà thơ có thể phạm là lấy những vật trong thiên nhiên mà chúng ta nhìn một cách đứng đưng làm đối tượng mô phỏng, là dùng nghệ thuật để thể hiện cho chúng ta thấy những chuyện chỉ gây một sự chú ý rất ít nếu chúng ta thấy xảy ra thật sự. Làm sao chúng ta cảm động được bởi bóng của một hình không có khả năng tác động chúng ta ?

(...) Chúng ta tán thưởng tài năng của họa sĩ nào mô phỏng thật hay, nhưng chúng ta chê anh ta vì đã chọn làm đối tượng những đề tài mà chúng ta quan tâm quá ít.

### **GIAM BATTISTA PASSERI (1610 - 1679)**

Nhà viết tiểu sử các họa sĩ La mã ở hậu bán thế kỷ 17.

Đặc quyền quan trọng nhất của họa sĩ là nét vẽ, vì nó là căn bản của nghệ thuật; sau đó là màu sắc và nhờ có nó người ta biểu thị tất cả những gì bao hàm trong sự mô phỏng thiên nhiên. Hư cấu là phần đáng chú ý nhất của óc tưởng tượng; nó cần thiết cho bộ cục...

### **WILLIAM HOGARTH (1697 - 1764)**

Họa sĩ Anh. Thường được xem là người phát minh lối biếm họa. Bức tranh "Chợ bán tôm" của ông thường xuyên được sao lại khiến tên tuổi rất quen thuộc với công chúng. Còn các nhà chuyên

môn thì dễ dàng chế tạo những lý thuyết của ông trong tác phẩm có cái tên khá cầu kỳ "Phân tích cái Đẹp". Một số người không đồng ý coi thường ông như vậy. Chúng tôi cũng nghĩ không có quyền làm như vậy. Những quan điểm theo xu hướng tự nhiên mà ông bày tỏ ở thời đại của ông và khiến ông chống lại mọi chủ nghĩa kinh viện là công lao xứng đáng.

Tôi định nghĩa (...) sự phức tạp của các hình thể là sự sắp đặt các đường tạo thành mặt các cơ thể, nó làm mất theo dõi một cách thú vị và nó xứng đáng được gọi là cái đẹp do sự thú vị mà nó hiến cho tinh thần; và người ta có thể nói rất đúng là bộ cục chứa đựng đặc biệt cái nguyên nhân của ý niệm, của sự phong nhã hơn bất kỳ yếu tố nào trong năm yếu tố của cái đẹp.

Nói tóm lại, ta có thể nói rằng nghệ thuật bộ cục khéo là nghệ thuật làm thay đổi tùy theo nhận thức.

oOo

Về đẹp lớn nhất của màu sắc (một bức tranh) tùy theo nơi yêu tố quan trọng là sự biến hóa và nghệ thuật làm hòa tan một cách thích hợp những màu khác nhau.

Tôi tin rằng có sự thiếu sót trong việc tìm hiểu cách mà thiên nhiên kết hợp các màu lại với nhau, đó là nguyên nhân khiến cho họa sĩ ở mọi thời đại coi màu sắc là một bí mật, đến nỗi ta có thể mạnh dạn nói rằng trong số hàng ngàn nghệ sĩ nỗ lực để làm chủ hoàn toàn cái bí mật về màu sắc đó, không có hơn mười hay mười hai người thành công.

## JEAN BAPTISTE SIMEON CHARDIN (1699 - 1779)

Có lẽ ông là họa sĩ vĩ đại nhất của Pháp trong thế kỷ 18. Với ông, chủ đề hội họa đã trở lại với sự dung dị thường ngày nhất. Ông là người khai sinh ra lối tranh tĩnh vật hiện đại. Ông tự đặt cho mình bốn phận phải nhìn chủ đề với nhãn quan nguyên sơ, không vướng víu với bài học nào, với kiểu cách nào ngoài cách thức của mình. Chardin, chính là trường phái mộc mạc và đồng thời là họa sĩ đầu tiên đối diện với mẫu của mình. Với danh nghĩa đó, ông không phải là người theo chủ nghĩa tự nhiên, mà là sự quan tâm trong sáng và trung thực đối với sự vật quanh mình. Và ông ban cho tạo vật tâm thường nhất phẩm chất hội họa toàn vẹn.

Bằng phương tiện và tác dụng của màu sắc, người ta có thể làm cho những vật tầm thường nhất trở thành lý thú và biến một cái bình và cây trái thành một tác phẩm. Nhưng làm thế nào để đạt tới đó ? Người ta tìm kiếm, người ta cào, người ta quệt, chà láng, vẽ lại, và khi người ta đã bắt được cái tôi không biết là gì nhưng làm ta vui thích rất mực thì người ta tạo được bức tranh.

Người ta sử dụng màu sắc nhưng người ta vẽ bằng cảm xúc.

Để chỉ chuyên tâm vào việc thể hiện vật cho chân thật, tôi phải quên tất cả những cái tôi đã thấy và cách xử lý vật đó của những người khác. Tôi phải để vật ở một khoảng cách nào đó để tôi không còn thấy chi tiết của nó nữa.



## **CHARLES JOSEPH NATOIRE (1700 - 1777)**

*Chủ trương câu kỳ của ông thường bị trách cứ cho tới ngày người ta quên ông và những khuyết điểm của ông. Ông là đối thủ của chủ nghĩa tự nhiên đương thời. Điều lạ lùng là quan điểm của ông đã trở thành một trong những lối mòn của hội họa hiện đại.*

*Về theo thiên nhiên thì có ích gì ? Há thiên nhiên có thể cho ta các hình diện ở hậu cảnh thứ nhì và thứ ba ? Chỉ mắt công thể hiện một mẫu và sao chép lại!*

## **CLAUDE JOSEPH VERNET (1714 - 1789)**

*Ông nổi tiếng về tranh cảnh biển. Ông vẽ nhanh và đầy hứng vị, nhưng vẫn không lơ là bố cục. Nhân thức và sự tìm tòi của ông về sự "hài hòa tổng quát" đã giúp ông tránh được những cạm bẫy của chi tiết và của lối vẽ trau chuốt. Về vài phương diện, ông báo hiệu sự băn khoăn của phong trào lãng mạn, và nếu tranh ông thiếu nét thiên tài thì không phải vì thế mà nó không xứng đáng được chú ý, điều mà trước kia người ta đã sai lầm ban cho nó quá dè xẽn.*

*Tôi không quen vẽ những phác họa cho tranh của tôi. Thói quen của tôi là bố cục ngay trên tấm tranh mà tôi phải vẽ và vẽ ngay để lợi dụng nhiệt tình tưởng tượng; ngoài ra, khoảng không gian còn làm cho tôi thấy ngay tôi phải vẽ cái gì trong đó (...). Tôi tin chắc rằng nếu tôi chỉ cần phác họa sơ sài, không những tôi không thể vẽ được cái có thể có trong*

bức tranh, mà tôi còn để mất cả sự hăng hái và chắc chắn phần lớn bức tranh sẽ thành lạnh băng. Lúc đó việc vẽ chẳng khác gì việc sao chép nhàm chán... Tôi phải được tự do để cân nhắc mọi thứ để đạt được sự hoàn hảo. Đó là cái mà tôi muốn đòi hỏi ở những người mà tôi muốn đem hết sức làm một cái gì cho họ.

## **CHARLES NICOLAS COCHIN (1715 - 1790)**

Là một nghệ sĩ "triết gia" theo kiểu thế kỷ 18. So với người đương thời, ông có những quan niệm táo bạo về tranh phong cảnh và về y phục trong hội họa.

Tác dụng của ánh sáng và màu là một trong những điều cốt yếu, và đó là điều mà họa sĩ luôn luôn cần tới. Anh ta có thể nhận xét ấn tượng mà vật tạo ra ở nhiều thời điểm khác nhau trong ngày, nhất là buổi chiều và buổi sáng, vì đó là thời khắc mà họa sĩ vẽ theo cốt chuyện giả thiết phải thể hiện và ít khi người ta vẽ liều vào giờ trưa là lúc ánh sáng chói chang và bóng ngả quá ngắn và sắc cạnh. Phải quan sát các sắc độ màu của ánh sáng trong những thời điểm khác nhau đó, tác dụng mà bóng tạo ra và chỗ nào mà bóng mạnh nhất. Tôi muốn bản khảo họa chỉ là một bản phác họa chưa có hình thù rõ rệt về chi tiết, nhưng phải có ấn tượng đúng của ánh sáng và bóng.

## **RAPHAEL MENGES (1728 - 1779)**

Họa sĩ Đức, rất nổi tiếng trong thời mình, nhưng danh tiếng đó đã chấm dứt vào cuối thế kỷ. Trường phái Tân cổ điển mà ông là một trong những người cổ xúy chính, đã tìm phương

cách tồn tại trong những công trình khác. Tuy vậy, tư tưởng của ông về sự hoàn hảo của nghệ thuật không biến ông thành nhà tư tưởng chủ lý trí, và một số trong đó ông kết án hậu quả độc hại của chủ nghĩa dị điển (baroque) đáng được đọc lại.

Sáng tạo (hay hư cấu) là bộ phận rộng lớn nhất của hội họa, nhờ đó người ta có thể xác định thiên tài và khả năng của mỗi họa sĩ : đó cũng là cái thi vị của nghệ thuật này. Trong khi vẽ tới nét bút cuối cùng, họa sĩ không được quên cái ý niệm đầu tiên mà anh ta đã chọn cho một bức tranh. Thể hiện một ý niệm hay, và phủ đầy bức tranh bằng nhiều hình diện, như thể chưa đủ nếu những hình diện đó chưa được sử dụng đầy đủ để làm sáng tỏ cái ý niệm chính đầu tiên, nếu toàn thể bức tranh không biểu lộ và khai triển minh bạch ý niệm về chủ đề chính trước mắt người xem để chuẩn bị tinh thần của người xem đúng mức cho người đó xúc động vì vẻ biểu cảm và thái độ của những hình diện chính. Người ta có sử dụng những cách biểu hiện dư dật và thái độ cường bách để được coi là thiên tài sáng tạo cũng vô ích : Trái lại, những cái gì cường ép không thể coi là sáng tạo hay.

Người ta gọi bố cục là nghệ thuật kết hợp một cách thỏa đáng nhất tất cả những đối tượng mà người ta đã chọn nhờ sự giúp sức của óc sáng tạo. Hai phần này không bao giờ được tách rời nhau, vì những tư tưởng cao siêu nhất, ý định tài tình nhất cũng không thú vị chút nào nếu bố cục không hay. Cái đẹp của bố cục phụ thuộc chủ yếu ở sự biến hóa, sự đối nghịch, sự tương phản và cách sắp xếp tất cả các bộ

phận trên bình diện bức tranh. Với tất cả cái đó, sự sáng tạo phải giải quyết một cách thỏa đáng những bộ phận trong bố cục, mỗi bộ phận theo vẻ đặc trưng của nó.

oOo

Hội họa có nhiều bộ phận khác nhau, vừa tổng quát vừa đặc thù, trong số đó có vài bộ phận là tối cần thiết để tạo nên một họa sĩ, và vài bộ phận khác làm cho họa sĩ trở nên tài giỏi, quý giá, hoặc tầm thường, ít được ưa chuộng.

Phần tối cần thiết mà họa sĩ phải có là khả năng mô phỏng tất cả những vật có thể xuất hiện và được nghĩ ra trong cùng một lúc. Phần thứ hai nằm trong ý tưởng, nhờ nó người ta hiểu được những thứ không có mẫu tương tự trong thiên nhiên, mà tài năng của họa sĩ phải thể hiện những ý niệm anh ta quan niệm được, chứ không phải những ý niệm thành hình nhờ sự giúp sức của thị giác. Để đạt tới trình độ thứ nhất, nghĩa là khả năng mô phỏng, chỉ cần biết nhìn chính xác để khỏi sai lầm trong khi thể hiện các vật mà ta thấy và muốn sao chép lại; nhưng để đạt tới trình độ thứ hai tức là ý tưởng thì phải có trí tuệ cao và óc tưởng tượng tốt. Ngay lúc bắt đầu, phần ý tưởng không thể đạt tới như nó có thể đạt tới về sau này, vì đó là sự hoàn hảo của nghệ thuật, và không có nghề nào có thể hoàn hảo từ lúc bắt đầu.

**LESSING (GOTTHOLD EPHRAIM) (1729 - 1781)**

Là người bênh vực cho cái đẹp lý tưởng, đề tài quen thuộc cho các nhà cổ điển Đức. Những nguyên tắc của ông đưa ông gần tới một quan niệm về hội họa thuần túy.

Nếu hội họa bắt buộc phải chối bỏ thời gian vì ký hiệu và

phương tiện mô phỏng mà hội họa sử dụng chỉ được phối hợp trong không gian, rõ ràng là những hoạt động diễn ra đều đặn sẽ, vì tính chất của chúng như thế, không thể làm đề tài cho hội họa, và người ta chỉ có thể vẽ những hoạt động tồn tại song song, hoặc những vật thể đơn giản, mà do vị trí riêng của từng vật, có thể giả thiết sẽ có một hoạt động...

Sự nối tiếp trong thời gian là lãnh vực của thi ca, cũng như không gian là của hội họa.

### **SALOMON GESSNER (1730 - 1788)**

Nhà thơ và họa sĩ Thụy sĩ. Việc ông đặc biệt say mê vẽ tranh phong cảnh không đủ làm ông thành một họa sĩ lớn. Tuy vậy, trong "Thư ngỏ về tranh phong cảnh", ông đã phê phán rất hay thứ hội họa quá trau chuốt và thứ quan niệm hẹp hòi về chủ nghĩa tự nhiên.

Tôi có khuynh hướng về tranh phong cảnh. Tôi hằng hái tìm mọi phương tiện để thỏa mãn ước muốn của tôi; và khi trở ngại trên con đường mà tôi phải theo, tôi nói: "Chỉ có một mẫu duy nhất, chỉ có một ông thầy duy nhất" và tôi vẽ theo thiên nhiên. Nhưng chẳng bao lâu tôi biết rằng ông thầy vĩ đại và cao quý đó chỉ trở nên sáng tỏ với người nào biết cách hiểu ông. Theo thiên nhiên một cách chính xác trong mọi chi tiết đã làm tôi lạc lối, tôi lúng túng trong những chi tiết tỉ mỉ, chúng phá hoại cái ấn tượng của toàn thể; tôi đã không biết tới cái cách biểu hiện tính cách thật của sự vật, không nô lệ và không trau chuốt. Cây cối tôi vẽ có vẻ khô cằn và không nổi thành khối, toàn thể bức tranh đứt đoạn vì không có nhả v. Nói vắn tắt, mắt tôi quá chăm chú vào một điểm nên không quen bao quát không gian.

*Khốn thay các họa sĩ và thi sĩ nào làm nô lệ cho người mẫu của mình! Họ giống như cái bóng làm theo mọi cử động nhỏ nhất của hình.*

### **HENRI FUSSLI (1741 - 1825)**

*Ông tới Anh quốc và theo học với Reynolds lúc còn rất trẻ. Ông là một họa sĩ lãng mạn tới mức khai thác cả những đề tài mộng mị, khiến ông rất gần gũi với Goya. Bức "Ác mộng" của ông rất được nhiều người biết tới.*

*Nguyên lý hư cấu là ở hình thể theo nghĩa rộng rãi nhất, nghĩa là thể giới hữu hình vây quanh các giác quan của ta và cái đối nghịch của nó, cái thể giới vô hình chỉ hiện ra trong trí của ta. Trí tuệ khám phá, chọn lựa cái có thể có hay cái chấp nhận được theo cách nào đó để làm nổi bật về thật và mối mê. Nói một cách chặt chẽ, cái có thể chỉ là một hậu quả sinh ra từ một nguyên nhân, một cơ thể được cấu tạo từ những nhân tố vật chất, một phối hợp những hình thể không bao hàm mâu thuẫn hay phi lý. Nhưng, về mặt nghệ thuật, cái có thể có nghĩa rộng rãi hơn : nó được hiểu là những hình thể cấu tạo từ những nhân tố không đồng chất và không tương hợp, nhưng được làm sao cho giác quan ta chấp nhận chúng, đến mức độ mà các nghệ sĩ thời xưa đã thể hiện cái dường như không thể có.*

### **FRANCISCO DE GOYA (1746 - 1828)**

*Một trong những họa sĩ hiếm hoi biết cách dung hòa tài năng của mình với nền hội họa theo tình huống. Tác phẩm của ông mà cả một phần được dùng để tố giác một cách thống thiết, thậm chí đầy ảo giác, mọi hình thức của cái ác, nên*

*không dính dáng gì với quan niệm kinh điển về thực tại. Đó là một thứ hội họa "ám ảnh", một thứ nghệ thuật của người mộng tưởng, trong đó những phù chú của lịch sử và những nỗi khủng khiếp của thân phận con người đóng vai trò những đề tài được thụ cảm bằng nội tâm.*

*Sự mô phỏng thiên nhiên không chỉ khó mà còn là công việc tuyệt diệu, nếu sự mô phỏng hoàn hảo. Nhưng điều chắc chắn là họa sĩ cũng có thể tách mình hoàn toàn ra khỏi thiên nhiên và miêu tả cái hình thể hay chuyển động chỉ có trong trí tưởng tượng của mình.*

oOo

*Hội họa (cũng như thi ca) chọn trong thiên nhiên cái mà nó cho là gần gũi với những mục đích của nó nhất; nó tập hợp vào một nhân vật tưởng tượng duy nhất những tình huống và tính cách mà thiên nhiên phân tán rất nhiều, và, bằng sự tổng hợp tài tình đó mà có được sự mô phỏng thành công, nhờ nó họa sĩ đạt được cái danh hiệu người sáng tạo chứ không phải là người sao chép nô lệ.*

oOo

*Tìm đâu được những đường trong thiên nhiên ? Về phần tôi, tôi chỉ phân biệt được những hình thể sáng và những hình thể tối, những bình diện tiền và lui, những mặt nổi và những chỗ lõm. Mắt tôi không bao giờ thấy có đường và chi tiết... Những cái tỉ mỉ đó không làm sự chú ý của tôi xao lãng. Và cây bút của tôi hẳn cũng không thấy nhiều hơn và rõ hơn tôi.*

**HOKUSAI (1760 - 1849)**

*Họa sĩ và thợ khắc Nhật bản. Là một trong những họa sĩ Đông phương được Tây phương biết tới nhiều nhất. Ông nổi tiếng nhất về tranh*

khắc gỗ, nghệ thuật thịnh hành của Nhật bản vào thời đó. Ông có khả năng đổi mới nghệ thuật đó bằng cách đưa phối cảnh vào và khắc tranh phong cảnh vì chính phong cảnh đó chứ không như cảnh trí của một câu chuyện.

Cổ nhân có nói rằng để có một họa sĩ tài năng, cần có ba điều kiện :

*Tâm hồn cao thượng;*

*Bút pháp linh động (thực hành);*

*Hiểu biết sự vật.*

oOo

Từ thời xưa, con người đã sao chép hình thể sự vật : mặt trời, mặt trăng và tinh tú trong bầu trời, núi non, cây cối, tôm cá, rồi nhà cửa, đồng ruộng trên mặt đất; và những hình ảnh được đơn giản đi, được biến đổi cho mất tính cách tự nhiên đó đã thành chữ viết. Nhưng người tự nhận là họa sĩ phải tôn trọng hình thể nguyên lai của sự vật, và khi vẽ nhà cửa, đền đài, lăng tẩm, anh ta cần phải biết sườn nhà được sắp đặt như thế nào.



## THẾ KỶ 19

*Có một loại cảm xúc riêng của hội họa. Có một ấn tượng sinh ra do sự sắp xếp màu, ánh sáng, bóng ... như thế nào đó. Đó là cái mà người ta có thể gọi là chất nhạc của tranh. Ngay cả trước khi biết bức tranh thể hiện cái gì, bạn vào nhà thờ và đứng cách bức tranh một khoảng xa để biết nó thể hiện cái gì, và bạn thường bị chinh phục vì sự hòa hợp thần kỳ đó. Chỉ có đường nét đôi khi mới có được cái năng lực đó, do tính cách vĩ đại của chúng.*

E. DELACROIX

*Màu sắc tự nó biểu thị một cái gì đó mà người ta không thể bỏ qua và phải lợi dụng nó; cái gì đẹp, thật sự đẹp, thì cũng thật.*

VAN GOGH

*Hãy làm mọi thứ bị cảm đoán, và tái tạo với ít nhiều thích đáng, mà đừng sợ quá trốn, và với cả sự quá trốn nữa.*

*Hãy tìm biết lại, và một khi đã biết, hãy tìm hiểu nữa; hãy chế ngự mọi sự rụt rè, dù cho vì vậy mà lỗ bịch thế nào đi nữa.*

*Đừng trước giá vẽ, họa sĩ không còn là nô lệ của cả quá khứ lẫn hiện tại, không là nô lệ của thiên nhiên cũng như người thân cận.*

GAUGUIN

# GEORG-WILHELM-FRIEDRICH HEGEL

(1770 - 1831)

*Có lẽ ông là triết gia coi trọng nghệ thuật nhất. Ông thấy trong nghệ thuật "tinh thần được giải phóng khỏi những hình thức và nội dung của cái hữu hạn, - sự hiện diện và sự dung hòa của cái tuyệt đối trong cảm giác và cái bề ngoài, - sự phô bày của chân lý vốn không cùng như môn vạn vật học, nhưng được biểu lộ trong lịch sử thế giới mà nó là khía cạnh đẹp nhất, - phần thưởng cao quý nhất cho lao động cần cù trong thực tế và những nỗ lực cực nhọc của tri thức". Vì vậy, ông cho hội họa một tầm quan trọng đặc biệt; nó hơn cả điêu khắc, cho chúng ta thấy thế giới ngoại giới và thế giới chủ quan. Hegel đã tiên đoán một cách đặc sắc về nền hội họa hiện đại khi ông nói rằng hội họa phải vươn tới điểm mà "chúng ta dừng đứng với cả nội dung" và bức tranh xuất hiện như là "hiện tượng" thuần túy.*

Xem xét sự vật theo quan điểm thuần túy kinh nghiệm, ta thấy rằng rất tự nhiên là chủ đề này hay chủ đề nọ được thực hiện bằng nghệ thuật này hay nghệ thuật nọ, ở dân tộc này hay dân tộc nọ vào những thời đại khác nhau; nhưng có một vấn đề khác, sâu xa hơn, dựa trên chính căn nguyên của hội họa, trên sự khảo sát những phương tiện thể hiện của nó, và trên sự xác định nội dung, nội dung mà do tính chất của nó, thích hợp với hình thức hội họa hơn mọi hình thức khác.

oOo

Tuy nhiên, trong nghệ thuật, nội dung tinh thần không để cho phân cách với thể giới được thể hiện, đến nỗi nếu người ta hỏi tại sao hội họa chỉ đạt tới trình độ phát triển cao nhất sau khi nhận lấy nội dung của nghệ thuật lãng mạn, chúng ta sẽ trả lời rằng tình cảm sâu kín, nhiệt tình và thống khổ của tâm hồn, đã mở những cánh cửa thâm u của mình cho nghệ thuật mà duy có hội họa là có thể thâm dò và diễn đạt, và trong khi hết sức thâm dò và diễn đạt mà hội họa có thể đạt tới trình độ hoàn hảo như ta đã biết.

oOo

Đã đành là theo quan điểm không gian vật chất, hội họa là một nghệ thuật trừu tượng hơn điêu khắc, nhưng sự trừu tượng đó hoàn toàn không phải là do hậu quả của sự tùy tiện thu nhỏ kích thước hay sự vụng về của con người so với thiên nhiên, tạo nên giai đoạn cần thiết cho sự tiến triển từ điêu khắc tới hội họa. Trước đó, thay vì chỉ là sự sao chép có tính mô phỏng thực tế tự nhiên hữu hình, điêu khắc đã là một sáng tạo của trí tuệ tác động tới thiên nhiên và vì lý do đó đã loại bớt khỏi hình diện của mình tất cả những gì có tính cách tự nhiên tầm thường, những gì không phù hợp với nội dung cần diễn đạt. Trong số những tính chất đặc biệt mà điêu khắc loại bỏ, có màu sắc, kết quả là chỉ còn sự trừu tượng hóa hình diện hữu hình. Trong hội họa thì ngược lại, vì nội dung của nó là tinh thần bên trong, nó chỉ có thể biểu hiện bên ngoài, nhưng bằng cách rút từ bên ngoài vào chính mình.

oOo

Chủ yếu là trong hội họa mà tinh thần của dân tộc, của xứ sở, của thời đại và của cá nhân biểu lộ và khẳng định, và điều đó không chỉ bằng cách vẽ, bằng cách tập hợp, bằng màu sắc, bằng nét hút, bằng cách dùng màu định sẵn: tất cả

cái đó bao hàm cách thức và thói quen chủ quan thuận tùy.

oOo

Vì hội họa có thể tiến triển như thế với sự tự do vô giới hạn, trong lãnh vực nội tâm, và trong từng cá nhân, nên không thể cho hội họa một định nghĩa tổng quát ít nhiều chính xác.

## JEAN-DOMINIQUE INGRES

(1780 - 1867)

*Ông là một trong những nhân vật lạ lùng nhất của hội họa hiện đại. Nếu, một mặt, ông là hiện thân của chủ nghĩa kinh viện lạnh lùng nhất, buồn tẻ nhất, tự mãn nhất, thì mặt khác, như thể ông không hay biết và do một thuận lợi lạ lùng nhất, ông trở thành tác giả những việc làm táo bạo tuyệt vời và những tội ác hoàn hảo! Ta hãy xem cánh tay mặt quá khô của Bà Rivière, thân mình dài thườn thọt vừa gây dục cảm vừa di dôm của nàng "Cung phi", Thétis bị phân thây, vẽ tròn trịa dị thường của Bà Ingres! Đó là phân cơ thể học, và là hứng vị về một thứ nghệ thuật tạo hình thuần túy khó hiểu ở một người địa vị cực cao trong làng hội họa như ông. Ông nói : "Cái tầm thường muôn năm!" Có lẽ có cái gì khác hơn sự tầm thường : một cách gợi ý.*

### TƯ TƯỞNG

#### *Về nghệ thuật và về cái đẹp*

Chỉ có một thứ nghệ thuật, không có hai : đó là nghệ thuật có cơ sở là cái đẹp vĩnh cửu và tự nhiên. Người nào đi tìm ở chỗ khác sẽ lầm, và lầm một cách tai hại nhất. Cái mà những người tự xưng là nghệ sĩ rao giảng rằng họ khám phá chuyện "mới mẻ", là cái gì ? Còn có cái gì mới ư ? Tất cả đã hoàn thành, tất cả đã được tìm thấy. Công việc của chúng ta không phải là sáng tạo, mà là tiếp tục, và chúng ta có khá đủ chuyện để làm bằng cách sử dụng theo gương các danh sư, vô số kiểu thức mà thiên nhiên thường xuyên công hiến

cho ta, bằng cách thể hiện chúng với tất cả lòng thành thực (...).

oOo

Người ta chỉ đạt tới kết quả danh dư trong nghệ thuật bằng nước mắt. Ai không đau khổ thì không tin.

oOo

Nghệ thuật sống bằng tư tưởng và cảm xúc thanh cao. Phải có tính cách, phải có nhiệt tâm!

oOo

Hãy vẽ, hãy họa, nhất là hãy mô phỏng, dù là mô phỏng tinh vật. Cái gì mô phỏng của thiên nhiên là một tác phẩm, và sự mô phỏng đó dẫn tới nghệ thuật.

oOo

Về vấn đề chân thực, tôi thích người ta đi xa hơn một chút, dù có phải lừa dối, vì tôi biết là cái chân có thể không giống sự thật. Rất thường khi chỉ cách một sợi tóc.

oOo

Phải tìm bí mật của cái đẹp bằng cái chân. Người xưa không sáng tạo, họ chỉ nhận ra.

### ***Về nhân thức và phê phán***

Thời gian phán xét công bằng mọi thứ. Những tác phẩm phi lý có thể làm người ta sững sốt, có thể đánh lừa cả một thế kỷ bằng những vẻ giả dối mà chứa mát, bởi vì nói chung, người ta ít khi tự mình phê phán, bởi vì người ta trôi theo giòng thác và vì nhân thức tinh túy hầu như cũng hiếm có như tài năng vậy. Nhân thức! Nhân thức cốt ở đánh giá cái khéo léo khi cái khéo léo hiển hiện ít hơn là nhận ra nó khi

nó bị che giấu dưới cái vỏ khuyết điểm. Bước đầu không ra hình thù gì của một số nghệ thuật đôi khi ẩn chứa sự hoàn hảo nhiều hơn cả một nghệ thuật hoàn hảo.

oOo

Khen ngợi nhặt nhẻo một điều tốt đẹp là một sự xúc phạm.

oOo

Sự sáng suốt giúp người ta trở nên xuất sắc trong nghệ thuật cũng phải hướng dẫn người ta sử dụng thích đáng sự phê phán của những người thông thái và những kẻ dốt nát.

oOo

Vẽ không có nghĩa đơn giản là vạch những đường bao; hình vẽ không chỉ là những đường nét : bức tranh còn là sự hiểu hiện, hình thể bên trong, diện đồ, hình nổi. Hãy xem xét cái gì đằng sau những thứ đó! Hình vẽ bao hàm ba phần tư và phân nửa cái tạo nên bức tranh.

oOo

"Không được để một ngày nào trôi qua mà không vạch một đường", Apelle đã nói như vậy. Ông muốn nói là, tôi nhắc lại : đường nét là hình họa, là tất cả.

oOo

Đường nét và hình thể càng đơn giản càng đẹp và có sức mạnh. Mỗi khi bạn chia các hình thể ra, bạn làm cho chúng yếu đi. Cái đó cũng giống như việc phân chia ở tất cả mọi chuyện.

oOo

Trong cấu trúc của một hình diện, bạn đừng tiến hành từng phần nhỏ. Làm tất cả cùng một lúc, và, như người ta nói rất đúng, hãy vẽ "toàn diện".

Rubens và Dyck có thể làm thích mắt, nhưng họ đánh lừa con mắt. Họ thuộc một trường phái điều sắc tối, trường phái ảo ảnh. Với Titien, đó là màu thật, đó là thiên nhiên không cường điệu, không hào quang giả tạo! Đó là cái đúng.

### ***Về việc học tập cổ nhân và danh sư***

Phải sao chép thiên nhiên luôn luôn và học cách nhìn thiên nhiên cho đúng. Muốn vậy cần phải học tập cổ nhân và các danh sư, không phải để mô phỏng họ mà là, một lần nữa, để học cách nhìn.

### ***Về việc thực hành và những điều kiện***

Không nên tìm kiếm đề tài quá đối : một họa sĩ có thể biến bốn đồng xu ra vàng. Tôi đã đạt được danh tiếng với một bức cầu nguyện, và mọi đề tài đều có thể tạo ra những bài thơ. Cũng không được quá quan tâm đến chi tiết, phải hy sinh chi tiết cho cái chính yếu, đó là bút pháp, là đường bao, là bóng nổi của các hình diện.

oOo

Một nửa hình diện vô ích cũng đủ làm hỏng bố cục một bức tranh.

oOo

Họa sĩ vẽ tranh lịch sử thể hiện loại tranh này theo cách chung trong khi họa sĩ chân dung chỉ thể hiện cá nhân theo cách riêng, do đó một người mẫu thường là người bình thường hoặc đầy khuyết điểm.

oOo

Một bức chân dung thường không giống người, trước hết vì người mẫu ngồi làm mẫu không hay, vì người mẫu được đặt ở chỗ điều kiện ánh sáng và bóng chiếu không tốt, khiến cho chính người mẫu cũng không nhận ra mình.



## JEAN-BAPTISTE COROT

(1796 - 1875)

*Là một trong những họa sĩ nhân hậu nhất! Sự khiêm tốn của ông đôi khi gần gần với tính nhút nhát. Nhưng ông tốt bụng và sẵn sàng ký tên lên những bức tranh giả để tác giả yên lòng! Tính tình của ông như vậy khiến tài năng cũng được ảnh hưởng tốt. Tính kín đáo, hiểu biết và yêu thiên nhiên giúp ông tiến những bước khổng lồ. Ông đạt tới cái mà người ta có thể gọi là chủ nghĩa tự nhiên chủ quan, một thứ chủ nghĩa hiện thực về cái không lường được, khiến ông thành một họa sĩ tiền ấn tượng. Những ý kiến sau đây trích trong sổ tay, thư từ và những lời do người khác thuật lại. Tất cả đều giản dị và đôi khi sâu sắc.*

### BÀI VIẾT VÀ Ý KIẾN

(...) Người ta không thành họa sĩ trong một ngày một bữa. Phải kiên trì... Điều quan trọng là chỉ vẽ cái gì mình thấy và theo như mình thấy.

oOo

Phải thể hiện thiên nhiên với tâm hồn ngây thơ và theo cảm xúc riêng, bằng cách tách mình hoàn toàn khỏi những gì mình biết về các danh sư cổ xưa hay người đương thời. Chỉ bằng cách đó anh mới có thể làm người xem xúc động.

oOo

Tôi không bao giờ vội vàng đi vào chi tiết; các mảng và đặc tính của bức tranh làm tôi chú ý trước hết...

oOo

Trong khi vẫn tìm cách mô phỏng một cách có ý thức, tôi không lúc nào để mất cảm xúc đã chiếm ngự tôi. Cái thực tại là một phần của nghệ thuật : Cảm xúc bổ sung cho nó.

Nếu chúng ta thật sự xúc động, cảm xúc thành thật sẽ truyền cho người khác.

oOo

Nếu sinh ra đã là người tài năng và trở thành người thực hiện giỏi không thuộc quyền của nghệ sĩ thì, ngược lại, bất cứ người nào không tàn tật cũng có thể biết về sự cân đối của hình thể và sự tương quan giữa các màu sắc. Các nhà hàng thời trang ít khi lầm về các bộ quần áo. Ở nhà chị tôi có một chị làm vườn bố hoa rất khéo; có lẽ chị dạy được các quy luật về sự hài hòa cho nhiều họa sĩ nổi tiếng.

oOo

Giả sử có hai nhân vật hoàn toàn giống nhau thì ánh sáng mặt trời cũng không chiếu vào họ cùng một cách như nhau.

oOo

Trước hết phải cảm thụ đề tài cho rõ; rồi khi đã thấy rõ, hiểu rõ, hãy vẽ; và lúc đó, phải tin tưởng.

oOo

Thiên nhiên trước hết.

oOo

Người ta luôn luôn được lợi khi sao chép thiên nhiên.

## EUGENE DELACROIX

(1798 - 1863)

Có lẽ ông là họa sĩ lãng mạn người Pháp duy nhất. Cuộc tranh cãi Ingres - Delacroix ở thế kỷ 19 cũng giống với cuộc tranh cãi giữa phái Cựu và phái Tân hai thế kỷ trước. Vũ khí thường dùng của Delacroix là óc tưởng tượng. Tuy nhiên, óc tưởng tượng đó, ở Delacroix lúc đó không có cái đặc tính "văn học" chuyên biệt mà về sau người ta thấy ở ông. Vì vậy, ông cho màu sắc một tầm quan trọng đáng kể mà coi thường hình vẽ dù sao cũng có khả năng "tạo" giai thoại cho bức tranh. Thậm chí ông còn đi tới chỗ nghĩ rằng đề tài không được kể vào việc đánh giá một tác phẩm. Ông cho hội họa những phẩm chất âm nhạc, và cho cảm xúc hội họa một giá trị gần như thần bí. Đôi khi tranh của ông có vẻ cuốn cuộn như thác lũ trong đó dường như chỉ có nhịp điệu vì màu sắc là đáng kể. Dù gì đi nữa Delacroix cũng là một nhà văn lớn.

Tập "Nhật ký" của ông chứng tỏ điều đó hơn cả những bài văn đề công bố của ông. Thật vậy, phẩm chất cao nhất của ông thuộc loại ứng tác, diễn đạt ngẫu hứng. Chúng ta chỉ trích vài đoạn của "Nhật ký", tiếc là mục tiêu của cuốn sách này không cho phép đăng tải những nhận định tổng quát hơn của tác giả về nghệ thuật và văn học rất đáng chú ý và đóng góp rất nhiều cho sự hiểu biết về chủ nghĩa lãng mạn của nền văn học Pháp

Khi tôi vẽ một bức tranh đẹp thì tôi không viết ra một tư tưởng. Người ta nói thế. Họ thật thà thật! Họ rút bỏ của hội họa tất cả lợi điểm của nó. Nhà văn gần như nói tất cả để người ta hiểu mình. Trong hội họa, anh ta đóng vai một cây cầu bí hiểm giữa tâm hồn các nhân vật và tâm hồn người xem. Anh ta nhìn các hình diện của thiên nhiên bên ngoài; nhưng anh ta tư duy bên trong về cái tư tưởng mà mọi con người đều có chung : Vài người cho nó một hình thể trong khi viết nó ra, nhưng bằng cách làm biến chất bản chất tế nhị của nó. Vì vậy những người cục mịch cảm xúc vì các nhà văn nhiều hơn vì các nhạc sĩ hay họa sĩ. Nghệ thuật của họa sĩ càng gần gũi với lòng người nhiều hơn khi nó có vẻ vật chất hơn, vì, ở đây cũng như ở thiên nhiên bên ngoài, sự phân chia là rõ rệt đối với cái hữu hạn và cái vô hạn, nghĩa là đối với cái mà tâm hồn thấy lam động lòng, cái nằm trong những vật chỉ tác động tới các giác quan.

oOo

Tôi luôn luôn để cho mình thay đổi màu sắc; tôi cũng không có sự bình tĩnh cần thiết. Tôi đau đớn thay cho người mẫu; tôi không chú ý đầy đủ trước khi thể hiện.

oOo

Đối với tôi, cái có thực nhiều hơn, là những ảo ảnh mà tôi sáng tạo với bức tranh. Ngoài ra, là một bãi cát lún.

oOo

Tôi tin rằng việc đáng làm hơn hết khi người ta muốn có một đề tài không phải là câu viện cổ nhân và chọn lựa trong một số nhiều. Vì còn gì ngây ngô hơn! Trong số những đề tài mà tôi còn nhớ vì có lúc chúng có vẻ rất hay, thì cái gì quyết định tôi phải chọn cái này hay cái kia khi mà giờ đây tôi đang ở trạng thái không thiên về cái nào hết ? Chỉ cần dao động giữa hai đảng cũng có nghĩa là thiếu vắng cảm hứng. Đúng vậy, nếu lúc này tôi cầm bút vẽ, mà tôi thêm đến chết được, tôi sẽ để cho một đề tài đẹp như tranh của Velasquez điều khiển tôi. (...).

Vậy, việc cần phải làm để tìm một đề tài là mở một cuốn sách có khả năng gây cảm hứng và để cho tâm trạng hướng dẫn...

oOo

Tôi nghĩ rằng chỉ có óc tưởng tượng, hay sự tinh tế của tâm trạng thì cũng thế, mới làm cho ta thấy rõ ở chỗ mà người khác không thấy, và làm cho ta thấy khác hơn. (...) Vì vậy, không có quy tắc nào hết đối với những tài năng lớn : quy tắc là để cho những người chỉ có tài năng như mọi người. Bằng chứng là người ta không thể truyền được khả năng đó.

oOo

Đừng chạy theo một sự hoàn hảo vô vọng. Có những khuyết điểm trong cái tầm thường mà thường tạo được sự sinh động.

oOo

Cái mới mẻ nằm ở tinh thần đang sáng tạo chứ không ở sự vật được vẽ.

Một nguyên tắc lớn học được của Horace Vernet : *hoàn thành một việc đang làm. Đó là cách duy nhất để làm được nhiều việc.*

oOo

Tôi có nói với Demay rằng một đồng người có tài năng đã chẳng làm được cái gì xứng đáng chỉ vì một đồng thành kiến mà người ta tự đặt cho mình hoặc vì cái định kiến mà thời thế đặt cho anh.

Thí dụ : *Cái đẹp* mà ai cũng biết, và ai cũng nói là mục tiêu của nghệ thuật. Nếu đó là mục tiêu duy nhất thì những người như Rubens, Rembrandt và nói chung là tất cả những người chất phác thích những phẩm chất khác phương Bắc sẽ ra sao ?

oOo

Cái đẹp nhất định là nơi hội tụ của tất cả mọi cái thích đáng.

oOo

Với một bức vẽ tốt về đường nét bố cục và vị trí của các hình diện, ta có thể bỏ qua giai đoạn phác họa, vì đó là việc thừa. Phác họa được thực hiện ngay trên bức tranh, nhờ khoảng trống mờ hồ mà người ta để trống chỉ tiết.

oOo

Với những năng khiếu bình thường, luôn luôn phải hy sinh điều này để đạt được một điều khác. Rubens đã cầu thả trong bức tranh Naiades để khỏi làm hỏng phần ánh sáng và màu sắc. Ở tranh chân dung cũng vậy : nếu ta muốn đạt được sức biểu hiện cực mạnh và đặc điểm cá nhân, thì sự rõ ràng, dứt khoát của nét bút phải biến mất, và cả ánh sáng và màu sắc nữa.

oOo

Màu sắc không có nghĩa gì cả nếu không phù hợp với chủ đề và nếu không làm tăng ấn tượng của bức tranh bằng trí tưởng tượng.

oOo

Những tác phẩm đẹp nhất thuộc các bộ môn nghệ thuật là những tác phẩm biểu hiện cái tưởng tượng thuần túy của nghệ sĩ.

oOo

Phải sử dụng những phương cách quen thuộc với thời đại bạn đang sống, nếu không người ta sẽ không hiểu bạn và bạn sẽ không sống được.

oOo

Có hai việc mà kinh nghiệm phải học : một là phải sửa chữa; hai là không được sửa chữa nhiều quá.

oOo

Một đường đơn độc không có nghĩa lý gì hết; phải có một đường thứ hai để cho nó một ý nghĩa.

## GUSTAVE COURBET

(1819 - 1877)

*Là nhân vật hoang tưởng trong hội họa thế kỷ 19. Không thể liệt ông vào trường phái nào hết. Gọi ông là lãng mạn hay cổ điển đều không hợp. Hiện thực ? Cứ coi ông là hiện thực; nhưng, nhiều bức tranh của ông nặng chất thơ, sẽ vô hiệu hóa danh hiệu này. Courbet là một mẫu Lenain với cái ưu nhã phạm tục, nhưng trong ông cũng có phong vị Flandre và Ý. Đó là một sinh linh duy nhất kết hợp với cái phổ biến. Ông trao đổi thư từ với Proud'hon rất nhiều. Cũng có nhiều tài liệu về cuộc đời chính trị của ông. Nhưng ông viết về hội họa khá ít. Chúng ta sẽ đọc vài đoạn trong bức thư được gọi là "Thư cho học trò", vài ý kiến của ông, với hy vọng những tư liệu này cũng đủ để cho thấy tính cách cổ ý trong quan niệm hội họa của ông mà, trong một tinh thần khác, sẽ gây cảm hứng cho Cézanne hay Van Gogh. Cái mà Courbet muốn đạt tới là cái cụ thể toàn mãn. Ông chỉ thấy sự tương tượng có thể có được trong ý nghĩa này. Tranh của ông là một thứ thơ có hình thể, không trang điểm cũng không thuyết lý : đó là cái thực tại được họa sĩ thể hiện ở dạng cao nhất của nó.*

### Ý KIẾN VÀ BÀI VIẾT

Danh hiệu họa sĩ hiện thực được gán cho tôi như người ta đã đặt cho những người của những năm 1830 danh hiệu lãng mạn. Danh hiệu ở bất cứ thời nào cũng không cho ý niệm đúng về sự vật; nếu không phải thế thì có lẽ các tác phẩm sẽ thành thừa.

Không giải thích về tính đúng đắn nhiều hay ít của một danh hiệu mà hy vọng là không ai bắt buộc phải hiểu rõ, tôi chỉ nói vài lời để ngăn chặn mọi sự hiểu lầm.

Tôi đã nghiên cứu nghệ thuật cổ đại và nghệ thuật hiện đại không theo một hệ thống nào và không có thành kiến. Tôi không muốn bắt chước người xưa hơn là sao chép người thời nay. Tôi cũng không nhắm tới mục tiêu phù phiếm nghệ thuật vì nghệ thuật. Không! Tôi chỉ muốn khai thác toàn bộ sự hiểu biết về truyền thống cái cảm xúc có lý luận và độc lập đối với cá nhân tôi.

Biết để làm được, đó là tư tưởng của tôi. Để có thể thể hiện phong tục, tư tưởng, bộ mặt của thời đại theo đánh giá của tôi; không chỉ là một họa sĩ, mà còn là một con người; nói vắn tắt, làm cho nghệ thuật sống động, đó là mục đích của tôi.

oOo

Tại sao chỉ huy nghệ thuật? Nếu nghệ thuật có thể bị chỉ huy, nghệ thuật không sống còn ở nước Pháp. Làm thế nào truyền lệnh cho nghệ thuật? Tôi cho rằng việc đó không thể được trừ khi ở Pháp không có người tài năng. Nếu người ta có thể truyền lệnh cho nghệ thuật, đó là do nghệ thuật đã bị chỉ huy, do người ta coi là khuôn mẫu những điều được truyền thống nhìn nhận.

oOo

... Có nhiều thứ công chúng. Thứ công chúng khao khát nghệ thuật là thứ ưu tú nhất trong xã hội. Dù sai hay đúng người ta cũng buộc phải thông qua thứ công chúng đó. Đó là vị chúa tể duy nhất đối với tất cả và chống lại tất cả.

oOo

(...) vì nghệ sĩ, khi tiếp xúc với thế giới tiền bạc, đã thoái hóa và không làm tròn sứ mạng của mình nữa. Nghệ sĩ không còn là khuôn mẫu cho xã hội nữa, mà xã hội là khuôn





*Người chuẩn bị đánh mạnh hay ném một ngọn lao ra xa thì xoay phần thân trên từ vai tới rốn, và che khuất phần thân đó đối với đối tượng mà y đe dọa hay định đánh.*

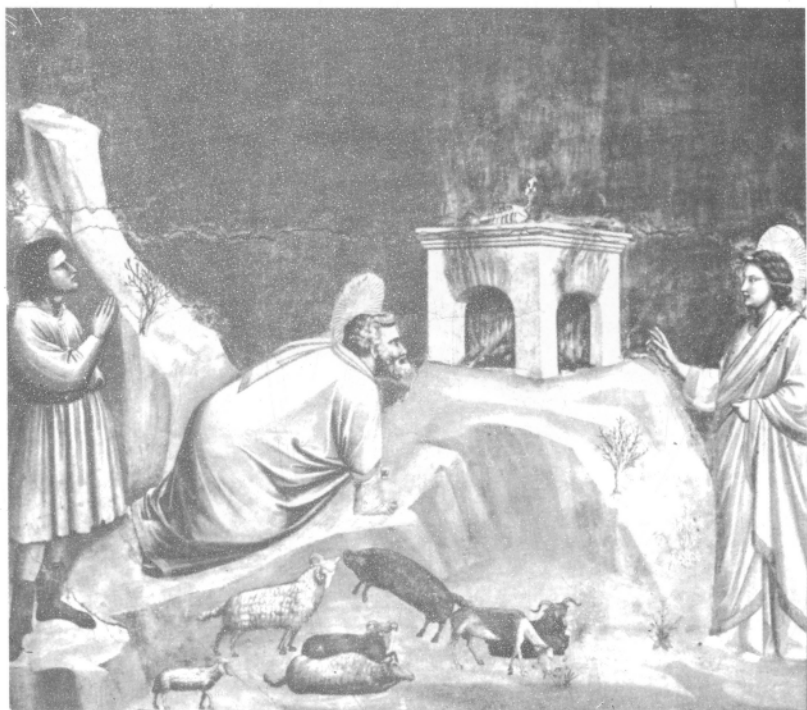
RUBENS



Bữa ăn béo

*Người ta có thể ... tạo được một tuyệt tác với một cái bình  
và vài trái cây.*

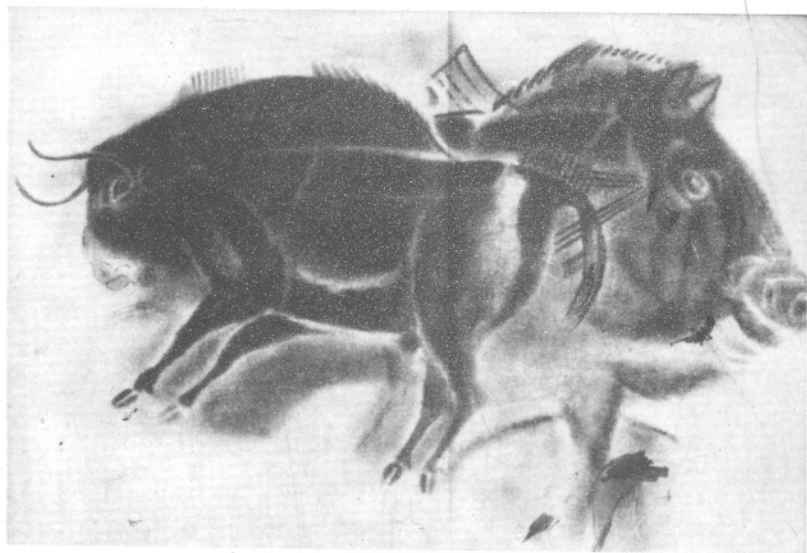
**CHARDIN**



Lễ hiến sinh của thánh Joachim - tranh của Giotto.

*Giotto đã biến đổi nghệ thuật hội họa; ông đã đưa hội họa từ hình thức Hy Lạp sang hình thức La Tinh hiện đại.*

**CENNINO CENNINI**



[Tây Ban Nha. Nghệ thuật thời tiền sử- Bò, Lợn lòi, Altamira]

*Tại sao ở chỗ nào trong thời kỳ khởi thủy mù mờ đó chúng ta cũng phải đưa ra lời giải thích ? Ngay khi mà nghệ thuật mô phỏng những khía cạnh khác nhau của thú vật bằng hình khắc hay tranh vẽ tỏ ra không sử dụng được trước khi nghệ thuật đó thành hình hoàn chỉnh, và khi mà để nó thành hình hoàn chỉnh thì những người đầu tiên thực hành nghệ thuật đó phải được ngẫu nhiên và thú vui dân dất tới đó.*

**GEORGES BATAILLE**  
Nhà văn Pháp, 1897-1962

mẫu cho nghệ sĩ, đến nỗi mà chúng ta đã rơi từ thế giới nghệ thuật vào thị hiếu đương thời. Cả tôi nữa, phải làm gì trước một thế kỷ chỉ thấy sự hưởng thụ trong chủ nghĩa vật chất ? Nghệ sĩ cũng là nhà buồn. (...).

oOo

(...) Tôi luôn luôn nói với bạn bè (những người kinh ngạc vì sự táo bạo của tôi và lo sợ cho tôi) : đừng sợ gì cả, dù tôi phải đi khắp thế gian, tôi chắc chắn sẽ tìm được người hiểu tôi; dù tôi chỉ tìm được năm hay sáu người, họ cũng làm cho tôi sống, họ sẽ tìm ra tôi. (...)

*(Thư cho Alfred Bruyas).*

oOo

Ở tuổi hoa niên của mình, Delacroix và ngài không có nền Đê chính để nó bảo mình : Chỉ có chúng ta là cứu tinh của dân tộc. Các vị không có trát dẫn giải, mẹ của các vị không phải đào hầm trong nhà để các vị thoát khỏi tay lính tráng.

Decroix không bao giờ thấy lính tráng xâm phạm nhà mình, xóa những bức tranh của mình với một thùng dầu theo lệnh của một vị bộ trưởng. Người ta không vất tranh của ông ra khỏi phòng trưng bày một cách độc đoán. (...), những bài diễn văn chính thức hàng năm không chỉ định ông làm đầu đề bêu riếu cho công chúng, sau lưng ông không có bầy chó hoang tru gào săn đuổi, phục vụ cho chủ của chúng cũng là những con chó hoang. Lúc đó sự tranh chấp thuộc phạm vi nghệ thuật, đó là những vấn đề nguyên tắc, các vị không bị đe dọa đặt ra ngoài vòng pháp luật.

(...). Bất chấp sự áp chế đè nặng lên thế hệ chúng tôi, bất chấp sự tù đày, săn đuổi, chúng tôi cũng còn được bốn hay năm người... Chúng tôi khá mạnh, bất chấp những kẻ phản bội, bất chấp nước Pháp ngày nay và những đoàn quân điên loạn của nó, chúng tôi sẽ cứu mạng nghệ thuật, tinh thần và sự lương thiện trong đất nước chúng ta.

(...). Với quyển "Trường phạt" ngài đã trả thù cho tôi được phân nửa.

*(Trích thư gửi Victor Hugo).*

### **Thư gửi học trò**

Quý vị và đồng nghiệp thân mến,

Quý vị muốn mở một xưởng vẽ, nơi quý vị có thể tự do theo đuổi việc đào tạo nghệ thuật, và quý vị có nhã ý đặt nó dưới sự điều khiển của tôi.

Trước khi trả lời, tôi phải giải thích về từ "điều khiển". Tôi không thể để mình liên lụy về vấn đề thầy trò giữa chúng ta.

Tôi phải giải thích với quý vị điều tôi vừa nói ở đại hội Anvers : tôi không có, tôi không thể có học trò.

Tôi, người tin rằng mọi nghệ sĩ là thầy của chính mình, tôi không thể nghĩ tới việc biến thành một ông thầy.

Tôi không thể giảng dạy nghệ thuật của tôi hay nghệ thuật của bất kỳ trường phái nào, bởi vì tôi phủ nhận sự giảng dạy nghệ thuật, hoặc nói cách khác, tôi chủ trương rằng nghệ thuật có tính cá nhân hoàn toàn, và đối với mỗi nghệ sĩ, đó chỉ là tài năng sinh ra từ chính cảm hứng của mình và từ sự học hỏi riêng của mình về truyền thống.

Tôi nói thêm rằng, theo tôi, nghệ thuật hay tài năng, đối với một nghệ sĩ, chỉ có thể là phương tiện áp dụng những khả năng riêng cho những ý niệm và sự vật của thời đại mà nghệ sĩ đang sống.

Đặc biệt, nghệ thuật trong hội họa chỉ có thể là ở chỗ thể hiện những vật mà nghệ sĩ thấy được và tiếp xúc được.

Bất cứ thời đại nào cũng chỉ có thể được thể hiện lại do

nghệ sĩ của chính nó, tôi muốn nói những nghệ sĩ đã sống trong thời đại đó. Tôi cho là, về căn bản, nghệ sĩ của một thế kỷ không có khả năng thể hiện lại sự việc của thế kỷ trước đó hay sau đó, nói cách khác là vẽ quá khứ hay tương lai.

Chính là theo ý nghĩa này mà tôi phủ nhận nghệ thuật lịch sử áp dụng cho quá khứ. Về bản chất, nghệ thuật lịch sử là nghệ thuật đương đại. Mỗi thời đại phải có nghệ sĩ của nó, họ thể hiện thời đại của mình để lại cho hậu lai. Một thời đại không được thể hiện bằng nghệ sĩ của chính nó thì không có quyền được thể hiện do nghệ sĩ hậu sinh. Làm vậy là xuyên tạc lịch sử.

Lịch sử của một thời đại chấm dứt cùng thời đại đó, và những người thể hiện nó. Thời đại mới không có quyền thêm thắt cái gì cho diện mạo của thời đại cũ, khuếch đại hay tô điểm cho quá khứ. Cái gì như thế nào thì đã như thế ấy rồi! Trí tuệ con người có bốn phận phải luôn luôn khởi động lại, luôn luôn ở trong hiện tại, bắt đầu từ những kết quả đã đạt được. Không bao giờ được bắt đầu lại cái gì hết mà phải luôn luôn đi từ tổng hợp này tới tổng hợp khác, từ kết luận này tới kết luận khác.

Nghệ sĩ đích thực là người nắm lấy thời đại đúng ở điểm mà thời quá khứ đưa nó tới. Thụt lùi lại là không làm gì cả, là hành động thua thiệt thuần túy, là không hiểu cũng không biết lợi dụng bài học của quá khứ. Điều đó giải thích lý do các trường phái cổ lỗ luôn luôn biến thành những cái phức tạp vô ích nhất.

Tôi cũng cho rằng hội họa chủ yếu là một nghệ thuật *cụ thể* và chỉ cốt thể hiện những sự vật *có thật và hiện tồn*. Đó là một thứ ngôn ngữ hoàn toàn vật chất lấy những vật nhìn thấy được làm chủ nghĩa; một vật trừu tượng, không nhìn thấy được, không tồn tại thì không thuộc lãnh vực hội họa.

Sự tưởng tượng trong nghệ thuật là ở chỗ biết tìm cách thể hiện hoàn toàn một vật hiện tồn, nhưng không bao giờ giả định hay tạo ra vật đó.

Cái đẹp nằm trong thiên nhiên và ta gặp nó trong thực tế dưới những hình thể khác nhau nhất. Ngay khi ta bắt gặp nó, nó thuộc về nghệ thuật hay đúng hơn, thuộc về nghệ sĩ có khả năng nhìn thấy nó. Khi cái đẹp có thật và hữu hình thì cũng vì thế mà sự biểu hiện nó mang tính nghệ thuật. Nhưng không được khuếch đại sự biểu hiện bằng sự giả tạo. Sự giả tạo có nguy cơ làm biến chất và do đó làm yếu sự biểu hiện cái đẹp. Cái đẹp tự nhiên cao hơn tất cả mọi thứ quy luật của nghệ sĩ.

Cái đẹp, cũng như sự thật, là một điều có liên quan với thời đại người ta sống và với cá nhân có khả năng hiểu nó. Sự biểu hiện cái đẹp thay đổi theo khả năng nhận thức của nghệ sĩ.

Đó là cơ sở những tư tưởng của tôi trong lãnh vực nghệ thuật. Với những tư tưởng như vậy, việc dự kiến mở một trường học để giảng dạy những nguyên tắc quy ước có lẽ là quay trở lại những cái có sẵn thiếu sót và tầm thường mà cho tới nay vẫn chỉ đạo nghệ thuật hiện đại ở khắp nơi.

Không thể có các trường học, chỉ có các nghệ sĩ. Trường học chỉ dùng để tìm kiếm những phương pháp phân tích nghệ thuật. Không có trường học nào có thể đơn độc dẫn tới hợp đề. Hội họa, nếu không rơi vào sự trừu tượng, không thể để cho một phần của nghệ thuật thống trị, dù đó là hình họa, màu sắc, bố cục, dù là bất cứ phương tiện nào mà toàn bộ những thứ đó mới tạo thành nghệ thuật.

Vì vậy tôi không thể chủ trương mở một trường phái, đào tạo môn sinh, giảng dạy một phần truyền thống này nọ của



nghệ thuật. Tôi chỉ có thể giải thích với những nghệ sĩ, sẽ là những người cộng tác chứ không phải học trò của tôi, cái phương pháp mà, theo tôi, nhờ nó người ta trở thành họa sĩ, nhờ nó tôi đã trở thành họa sĩ ngay từ lúc đầu, và để cho mỗi người quyền điều khiển trọn vẹn cá nhân mình, cái quyền tự do trọn vẹn lựa chọn cách biểu hiện riêng trong sự áp dụng phương pháp đó. Vì mục đích đó, sự thành lập một xưởng vẽ chung làm ta nhớ lại sự cộng tác phong phú của những xưởng thợ thời Phục hưng, và chắc chắn là có ích và góp phần mở ra giai đoạn hội họa hiện đại, và tôi sẽ sốt sắng nhận làm những gì quý vị muốn, để đạt mục đích đó.

## EUGENE FROMENTIN

(1820 - 1876)

Ông được biết tới và đánh giá cao như một nhà văn hơn là một họa sĩ, do các tác phẩm "Những danh sư ngày xưa" và "Dominique". Ông chịu ảnh hưởng của Delacroix nhưng trong những tác phẩm theo cảm hứng hiện thực, ông biết thoát khỏi ảnh hưởng đó. Trong vài đoạn của tác phẩm "Những danh sư ngày xưa" và trong những ý kiến của ông do Huysmans thuật lại, ta sẽ thấy sự giằng co trong tính cách của ông, một đảng là các viện bảo tàng, một đảng là thiên nhiên. Ông phê phán thích đáng tinh thần ngoại lai. Ông mạnh dạn đề cập vấn đề nghệ sĩ chuyển dịch thực tại. Nhưng những ngại ngùng và những vấn đề của ông đã lỗi thời : những họa sĩ táo bạo hơn đã vượt qua chuyện đó. Nhưng ông đã biết cách đề cập vấn đề hội họa một cách thành thực, không trấn an mình bằng sự trung thành hảo huyền với các quy ước. Tóm lại, ông là một họa sĩ viết hay, thêm một lý do để ông nổi tiếng.

### MỘT NĂM TRONG VÙNG SAHEL

Về mặt nghệ thuật, có những chuyện phải nói lại mà không phải ngại. Tất cả đều đã cũ và tất cả đều mới : sự vật thay đổi tùy theo quan điểm; không có gì cố định và tuyệt đối như các quy luật của cái đẹp. May thay cho chúng ta, nghệ thuật không làm cạn kiệt cái gì hết : nó biến đổi mọi

thứ nó đựng tới, nó làm cho sự vật phong phú thêm nhiều hơn là nó lấy đi; có lẽ nó tái tạo thay vì làm cạn kiệt nguồn suối tư tưởng bất tuyệt. Ngày nào mà một tác phẩm nghệ thuật xuất hiện, dù cho hoàn chỉnh, mỗi người, với tham vọng theo đuổi tác phẩm của mình và sự tin chắc là không lặp lại người khác, có thể nói rằng tác phẩm đó phải làm lại; đó là điều khích lệ rất nhiều cho tinh thần con người. Vấn đề nghệ thuật của chúng ta, cũng giống như tất cả mọi sự : có biết bao chân lý cũ như trái đất mà vẫn còn phải xác định trong một ngàn năm sắp tới!

## CHARLES BAUDELAIRE

(1821 - 1867)

Đối với bộ môn phê bình nghệ thuật, ông là Diderot của thế kỷ 19. Cơ sở mỹ học của ông là chủ nghĩa cá nhân và sự chân thật. Đối với ông, chức năng của hình vẽ là tính "thanh tao". Và ông thấy rằng màu sắc của Delacroix "tự nó suy tưởng, độc lập với những vật mà nó tô điểm". Ở ý nghĩa đó, tư tưởng của ông là một trong những cột mốc trước của chủ nghĩa biểu hiện. Beaudelaire cũng công nhận óc tưởng tượng là cần thiết đối với hội họa. Sau đây là một đoạn chọn lọc trong tập "Curiosités esthétiques" của ông.

### TRIÊN LÂM NĂM 1846

#### *Nói với những người tư sản*

Các ông là đa số, - về số lượng và trí thông minh; - vậy các ông là sức mạnh, - tức là công lý.

Các ông, người là nhà bác học, người là nghiệp chủ; - sẽ tới một ngày tươi sáng mà nhà bác học sẽ là nghiệp chủ, và nghiệp chủ là bác học. Thế là sức mạnh của các ông hoàn toàn, và không ai phản kháng nó cả.

Trong khi chờ đợi sự hòa hợp tối cao đó, thì những người chỉ là nghiệp chủ khát vọng trở thành bác học là điều chính đáng; vì khoa học là một lạc thú không kém gì của cái.

Các ông nắm quyền cai trị nhà nước, và đó cũng là chính đáng vì các ông là sức mạnh. Nhưng các ông phải có khả

năng thụ cảm cái đẹp, vì nếu không ai trong các ông có thể không cần tới quyền lực thì không người nào có quyền không cần tới thi ca.

Các ông có thể sống ba ngày không ăn; - nhưng không có thơ thì không bao giờ; và người nào trong số các ông mà nói ngược lại thì người đó lắm : họ không tự biết mình đầy thôi.

Những nhà quý tộc của tư tưởng, những người ban phát lời khen và quở trách, những người thu tóm những của cải tinh thần, họ đã nói với các ông rằng các ông không có quyền cảm thụ và hưởng thụ : - đó là những kẻ đạo đức giả.

Vì các ông nắm quyền cai trị nhà nước, đó là công luận của cả vũ trụ, và các ông phải xứng đáng với trách vụ đó.

Hưởng thụ là một khoa học; sự sử dụng ngũ quan đòi hỏi một sự khai tâm đặc biệt chỉ thực hiện được do thiện chí của nhu cầu.

Thế mà các ông cần nghệ thuật.

Nghệ thuật là một tài sản vô cùng quý giá, một thứ nước uống làm mát và làm ấm người, nó phục sức cho dạ dày và trí óc trong thế cân bằng tự nhiên về lý tưởng.

Các ông nhận thức được sự lợi ích của nghệ thuật, ôi những nhà tư sản - nhà lập pháp, hoặc thương gia - khi đồng hồ điểm bảy hay tám giờ và các ông mệt mỏi nghiêng đầu về phía những ngọn than hồng trong bếp lò và chiếc gối trên ghế.

Một sự thèm muốn nóng bỏng hơn, một sự mơ mộng mạnh mẽ hơn, lúc ấy làm các ông chán ngán công việc thường ngày.

Nhưng những người mua vét đã muốn ngăn cách các ông với tinh hoa khoa học, bởi vì khoa học là lãnh vực hành nghề của họ và họ giữ rất kín. Nếu họ đã không cho các ông biết

cái khả năng tạo ra những tác phẩm nghệ thuật hay hiểu biết những phương pháp chế tạo, họ đã xác nhận một sự thật mà các ông không thấy bị xúc phạm, vì công vụ và việc mua bán đã chiếm hết ba phần tư thì giờ của các ông. Còn thì giờ rảnh rỗi thì phải dùng để hưởng thụ và mua vui.

Nhưng những kẻ mua vét đã cấm các ông hưởng thụ, bởi vì các ông không hiểu những kỹ xảo của nghệ thuật như hiểu những quy luật (khoa học) và thương mại.

Nhưng, cũng là điều chính đáng nếu hai phần ba thì giờ của các ông bị khoa học chiếm hết và một phần ba kia được dành cho cảm xúc, và chỉ do cảm xúc các ông mới hiểu được nghệ thuật - và thế cân bằng những sức mạnh của tinh thần các ông được tạo thành như thế đó. (...).

Các ông tư sản, - vua chúa, nhà lập pháp, nhà buôn - các ông đã lập các viện bảo tàng, phòng trưng bày, các bộ sưu tập.

Các ông đã tập hợp lại, các ông đã lập các công ty và vay mượn để thực hiện ý niệm về tương lai với mọi hình thù khác nhau của nó, những hình thức chính trị, công nghiệp và nghệ thuật. Các ông không để cho thiếu số phản kháng và đau khổ một sáng kiến nào trong những công việc cao quý, cái thiếu số dù sao cũng là kẻ thù tự nhiên của nghệ thuật.

Vì, trong nghệ thuật và chính trị, để cho mình bị vượt qua là tự sát, và đa số không thể tự sát.

Việc mà các ông đã làm cho nước Pháp, các ông cũng làm cho những nước khác. Ngành bảo tàng Tây ban nha đã tăng số ý tưởng tổng quát mà các ông nghĩ về nghệ thuật; vì các ông biết rõ rằng nếu bảo tàng quốc gia là một sự cảm thông mà ảnh hưởng hiền hòa của nó' làm dịu lòng người và làm mềm ý chí thì một viện bảo tàng nước ngoài cũng là một sự

cảm thông quốc tế, trong đó hai dân tộc tự do quan sát và nghiên cứu lẫn nhau sẽ thông cảm nhau hơn và kết thân với nhau một cách êm thấm.

Các ông là những người bạn tự nhiên của nghệ thuật bởi vì các ông người thì giàu, người thì thông thái.

Khi các ông tặng cho xã hội sự khôn ngoan, tài khéo, sức lao động, tiền bạc của mình, các ông đòi được trả công bằng sự hưởng thụ cho thân xác, cho tinh thần và cho trí tưởng tượng. Nếu các ông thu được đủ lượng hưởng thụ cần thiết để tái lập sự quân bình cho mọi phần của con người mình, các ông sẽ sung sướng, thỏa mãn và khoan dung khi nó tìm được sự quân bình chung và tuyệt đối.

Vì vậy cuốn sách nhỏ này tự nhiên là được tặng cho các ông, những nhà tư sản, vì bất cứ quyển sách nào không hướng về đa số - về số lượng và trí khôn - thì chỉ là một cuốn sách ngốc.

(Ngày 1 tháng 5, 1846)

### **Về màu sắc**

(...). Trong màu sắc, có sự hài hòa, giai điệu và đối điểm.

(...). Vậy, màu là sự hòa hợp của hai sắc độ. Sắc độ nóng và sắc độ lạnh, mà mọi lý thuyết đều nằm trong sự đối kháng của chúng, không thể được định nghĩa một cách tuyệt đối: chúng chỉ có thật một cách tương đối. (...).

Nhưng không phải vì vậy mà tôi định kết luận rằng một họa sĩ điều sắc phải bắt đầu bằng cách nghiên cứu tỉ mỉ những sắc độ hòa lẫn nhau trong một không gian rất nhỏ. Bởi vì khi thừa nhận rằng mỗi phân tử mang một sắc độ đặc thù thì có lẽ vật chất phải bị phân chia tới mức vô hạn; và lại, vì nghệ thuật chỉ là một sự trừu tượng và là một sự hy sinh cái chi tiết cho cái toàn thể, nên vấn đề quan trọng là

quan tâm trước nhất tới các khối. Nhưng tôi muốn chứng minh rằng, nếu có thể được, các sắc độ, dù nhiều đến thế nào nữa, nhưng ở bên cạnh nhau một cách hợp lý, cũng hòa vào nhau một cách tự nhiên theo quy luật chi phối chúng.

Ái lực hóa học là lý do khiến thiên nhiên sắp xếp các sắc độ mà không phạm sai lầm; vì đối với thiên nhiên, hình thể và màu sắc chỉ là một.

(...). Không khí đóng một vai trò rất lớn trong lý thuyết về màu sắc, đến nỗi, nếu một họa sĩ phong cảnh vẽ lá của cây như anh ta nhìn thấy chúng thì anh ta sẽ có một sắc độ giả vì rằng khoảng không khí giữa người xem và bức tranh mỏng hơn khoảng không khí giữa người nhìn và cảnh vật nhiều.

### *Về cái lý tưởng và cái mẫu mực*

Nhan đề của chương trình này là một mâu thuẫn, hay đúng ra là sự hòa hợp các mâu thuẫn, vì tranh của một họa sĩ lớn phải thu tóm được cái lý tưởng và cái mẫu mực.

Màu (...) gồm vô số sắc độ mà sự hài hòa của chúng tạo nên sự thống nhất : vì vậy mà đường vốn có khối lượng và đặc tính chung của mình lại chia ra thành một số những đường đặc biệt mà mỗi đường là một đặc tính của mẫu.

Đường tròn, đường cong lý tưởng, có thể so sánh với một hình tương tự gồm vô số đường thẳng trùng với nó, những góc trong càng lúc càng lớn hơn góc vuông.

Nhưng vì không có đường tròn hoàn hảo nên cái lý tưởng tuyệt đối là chuyện vô nghĩa. Ý thích chuyên độc về cái đơn giản đưa nghệ sĩ ngây ngô tới việc mô phỏng một mẫu duy nhất. Các nhà thơ, các nghệ sĩ và toàn thể nhân loại có lẽ sẽ rất bất hạnh nếu cái lý tưởng, cái vô lý, cái không thể có được đó, được tìm ra. Từ đó trở đi, mỗi người sẽ làm gì với cái "tôi" khốn khổ của mình - cái đường gậy của mình ?



## CUỘC TRIỂN LÃM THỂ GIỚI 1855

### MỸ THUẬT

#### ***Phương pháp phê bình. - Về tư tưởng hiện đại về sự tiến bộ áp dụng cho mỹ thuật.-***

(...) Mọi người đều dễ dàng quan niệm được rằng, nếu những người có nhiệm vụ biểu hiện cái đẹp mà tuân theo những quy tắc của các giáo sư - bởi thăm thì chính cái đẹp có lẽ sẽ biến mất khỏi mặt đất bởi vì tất cả mọi kiểu mẫu, mọi ý tưởng, mọi cảm giác, sẽ hòa lẫn nhau trong một thể thống nhất rộng lớn, đơn điệu và vô ngã, cũng rộng lớn như sự huân chán và hư vô. Sự đa dạng, điều kiện không thể thiếu của sự sống, có lẽ sẽ bị xóa khỏi cuộc đời. Đúng là dù sao thì trong rất nhiều tác phẩm nghệ thuật luôn luôn cũng có cái gì mới thoát khỏi quy tắc và sự phân tích kinh viện! Sự ngạc nhiên, một trong những niềm vui thú lớn nhất do nghệ thuật và văn học gây ra, do ở chính sự đa dạng của các kiểu mẫu và cảm giác. (...).

(...). Cái đẹp luôn luôn khác thường. Tôi không nói là nó phải khác thường một cách cố ý, lạnh lùng, vì trong trường hợp đó nó sẽ là một quái trạng ra khỏi vòng đời. Tôi nói nó luôn luôn chứa đựng một chút khác thường, sự khác thường ngẫu thơ, không cố ý, vô ý thức, và chính cái khác thường đó làm cho nó thành cái đẹp.

(...). Người ta kể rằng một hôm Balzac đứng trước một bức tranh đẹp vẽ cảnh mùa đông thăm đậm đầy sương giá, rải rác một hai cái lều và những người dân quê gầy còm. Khi ngẩng căn nhà nhỏ có làn khói mỏng manh bay lên, ông đã kêu : "Đẹp quá! Nhưng họ làm gì trong cái chòi đó ? Họ nghĩ gì, họ có gì lo buồn ? Mùa màng của họ có khá không ? Chắc họ phải lo trả nợ ?"

## EDOUARD MANET

(1832 - 1883)

*Ông là người khai mào sự kết thúc mọi khuynh hướng lãng mạn và văn học trong hội họa. Ông ít tưởng tượng và thích sự mỉa mai hơn hành vi hùng vĩ theo kiểu Courbet. Ông là một họa sĩ cân mẫn và vững vàng, lúc đầu chuyên chú theo màu trắng và màu đen, nhưng vào lúc cuối đời thì chợt nhận ra uy lực nhiều vẻ của màu sắc và đã để cho ngọn bút của mình nhiều tự do hơn. Ông đã bắt đầu như là người theo trường phái Caravage, và đã kết thúc với tư cách họa sĩ ấn tượng. Thư từ của ông rất ít đề cập vấn đề hội họa. Chúng ta rất sung sướng là một người bạn thân của ông, Antonin Proust, đã kể lại một vài ý kiến của ông.*

### Ý KIẾN

Tôi ghê sợ làm cái gì vô ích; nhưng điều khó khăn là chỉ nhìn thấy cái gì có ích. Sự chế hóa, xảo thuật trong hội họa đã làm chúng ta hư hỏng. Làm sao thoát được chuyện đó ? Ai sẽ trả lại cho chúng ta cái giản dị và trong sáng, ai sẽ giải thoát chúng ta khỏi sự rườm rà, kiểu cách ? Bạn có thấy không, chân lý đi thẳng về phía trước, không bận tâm tới những lời đàm tiếu.

Thật là tiện lợi khi chấp nhận những công thức có sẵn, khi khuất phục trước cái mà người ta gọi là cái đẹp lý tưởng. Cái đẹp lý tưởng, cái đẹp có thể là quyết định trong khi tất cả biến đổi. Mong người ta để chúng ta yên thân, khỏi nghe những điệp khúc đó. Khi tôi nói rằng cái đẹp biến đổi, thì không hoàn toàn như vậy. Nhưng cái đẹp thích ứng. Người ta nghĩ sao về một họa sĩ khi nghiên cứu đặc tính cái đầu

của một người như Gambetta và, sau khi nghiên cứu những gì mà việc nghiên cứu đó gây ra cho mình, đã đi tới Viện Bảo tàng Louvre để vẽ Discobole và nói rằng "Chỉ có cái này là đẹp" ? Thế mà đó lại là điều mà người ta khuyên chúng ta làm. Charles Blanc và nhiều người khác cũng vậy. Thật ra, chúng ta không có bốn phận nào khác ngoài bốn phận chất lọc những gì mà thời đại hiến cho mình và không phải vì thế mà không thấy rõ những cái các thời đại trước đã làm được. Nhưng, làm một cuộc pha trộn như những người bán lê rượu nho là một việc ngốc nghếch. Về phần tôi, có lẽ tôi thích vẽ một hình ảnh của Gambetta y như tôi quan niệm.

oOo

Khi tôi bắt đầu vẽ một cái gì đó, tôi run sợ nghĩ rằng người mẫu sẽ không đến nữa, rằng tôi sẽ không thường gặp lại người mẫu như tôi muốn và trong những hoàn cảnh mà tôi muốn gặp. Người ta tới, người ta ngồi làm mẫu rồi người ta đi, lòng tự nhủ : "Anh ta sẽ hoàn tất được một mình mà." Nào, không đâu, người ta sẽ không hoàn tất được cái gì một mình, vì rằng người ta chỉ hoàn tất ngay trong ngày người ta bắt đầu, nhưng thường thường phải bắt đầu lại và thế là phải mất nhiều ngày.

Có một việc mà tôi luôn luôn muốn làm. Tôi muốn vẽ một bức tranh hình Chúa Jésus trên thập giá. Chúa trên thập giá, một biểu tượng ý nghĩa biết bao! Người ta có tìm tôi cho đến ngày tận thế cũng không gặp được cái gì tương tự. Nữ thần Minerve, được lắm, nữ thần Venus, được lắm. Nhưng hình ảnh hào hùng, hình ảnh tình tứ không bao giờ sánh được hình ảnh khổ đau. Sự đau đớn là nền tảng của lòng nhân đạo, nó là bản trường ca của nhân loại.

Thật khó vẽ một bức tranh lý thú với chỉ một người. Không phải chỉ vẽ chân dung. Còn có cái nền phải linh động, có sinh khí vì cái nền cũng sống. Nếu cái nền mờ đục, không sinh khí thì không còn gì nữa.

## PAUL CEZANNE

(1839 - 1906)

Ông đi vào thế kỷ của mình như một nhà cách mạng lặng lẽ. Ta không nên quy tất cả những điều giảng giải của ông cho những gì ông nói về hình trụ, hình cầu và hình nón, như người ta thường làm vậy. Các họa sĩ đã pha trộn môn hình học vào nghệ thuật của họ từ lâu. Công trình của Cézanne là tìm ra những quy luật mới cho cấu trúc bức tranh. Cấu trúc không được dừng lại ở phép phối cảnh cổ điển mà cũng không chỉ tác động tới sự tương phản giữa bóng và ánh sáng. Cấu trúc phải dựa trên nguyên tắc không gian hội họa tự chủ, có sự nhịp nhàng riêng, ở đó ánh sáng được cấu tạo bằng cảm giác màu, phải xác định các bình diện và hình thể của vật. Đã đành là thế, Cézanne nung nấu một sự gắn bó đối với thiên nhiên. Đối với ông, vẽ không phải là xa rời thiên nhiên mà, trái lại, là hiểu biết thiên nhiên ngay ở cấu trúc của nó. Tham vọng của ông quả là tham vọng của họa sĩ thời Phục hưng có đầu óc của nhà lý thuyết, nhưng ông không truyền lại cho chúng ta bài văn nào để giải thích lời truyền đạt của mình. Chúng ta chỉ còn trông cậy nơi những lời thuyết minh hiếm hoi trong thư tín của ông.

### THƯ TÍN

Tôi (thay thế) hình nổi bằng sự nghiên cứu các sắc độ.

oOo

Bầu trời, những vật không giới hạn của thiên nhiên luôn luôn hấp dẫn tôi, và cho tôi cơ hội nhìn ngắm thỏa thích.

oOo

Tôi xin phép nhắc lại ở đây điều tôi đã nói với ông : xử lý thiên nhiên bằng hình trụ, hình cầu, hình nón, đưa tất cả vào phối cảnh; hoặc là mỗi phía của một vật, một bình diện hướng về một điểm trung tâm; những đường song song ở chân trời tạo khoảng rộng, hoặc là một phần thiên nhiên trước mắt chúng ta; những đường thẳng góc với chân trời đó tạo chiều sâu. Thế mà đối với chúng ta, thiên nhiên có chiều sâu lớn hơn bề mặt; do đó cần đưa vào cảm xúc ánh sáng của chúng ta - được thể hiện bằng màu đỏ và màu vàng - một lượng vừa đủ màu xanh phớt để có cảm giác về không khí.

oOo

Tất cả, nhất là trong nghệ thuật, là lý thuyết được khai triển và áp dụng khi tiếp xúc với thiên nhiên.

oOo

Couture nói với môn sinh : "Các anh hãy có những chỗ lai vãng tốt", hoặc "Hãy tới Bảo tàng Louvre".

Nhưng sau khi đã thấy những danh sư ở đó, phải mau mau đi ra và làm cho năng khiếu, cho cảm xúc nghệ thuật sống lại trong mình, khi tiếp xúc với thiên nhiên.

oOo

(...). Lời chỉ dẫn, phương pháp của người khác, không được làm cách cảm thấy của anh đối khác. Dù anh có chịu ảnh hưởng tạm thời của một người điều luyện hơn anh, anh hãy tin rằng lúc mà anh cảm thấy, cảm giác của anh luôn luôn lộ ra và chiếm chỗ vào lúc cuối cùng - chiếm lợi thế và tin tưởng - đó là một phương pháp cấu trúc tốt mà bạn phải có.

## CLAUDE MONET

(1840 - 1926)

*Như người ta thường đánh giá, ông là "cha đẻ của trường phái ấn tượng". Thật ra đó là tên một bức tranh của ông (mà ta sẽ đọc giai thoại sau đây). Không có quy định, phái ấn tượng nào do Monet đặt ra cả. Trái lại, có một công trình không mệt mỏi và nhất quán một cách mạnh mẽ mang dấu ấn của ông, trong đó ta có thể đọc được toàn bộ lịch sử của trường phái hội họa rất quan trọng này. Nói sơ lược về trường phái này thì quá khó. Và chính Monet dường như cũng không chịu làm việc đó, nên ta chỉ biết vài ý kiến của ông do người khác kể lại. Ở đây, chúng tôi chỉ chỉ rõ là cuộc cách mạng chính yếu của Monet là gạt bỏ hình vẽ ra khỏi hội họa (hay để cho nó bị màu sắc loại bỏ thì đúng hơn), và không chịu xem ánh sáng là tác nhân bên ngoài chiếu sáng và làm tối các vật. Đồng thời, chủ đề cũng không còn được chọn vì giá trị nội tại của nó mà vì những ấn tượng phong phú mà nó có thể gây ra trên võng mạc (của mắt). Nhờ sự pha chế tinh vi màu vàng cam và màu lam, Monet đã sáng chế một thứ ánh sáng mới. Ông thay thế hình vẽ bằng một loạt sóng tô màu phân bố trên mặt bức tranh. Ông nhìn nhận hoa có một vai trò chủ yếu. Đi tìm một "ấn tượng" thị giác toát ra từ mọi hình thể, ông đã vẽ được loạt tranh "hoa súng" nổi tiếng, sau nhiều năm dài miệt mài làm việc, nhưng trong đó nói chung, người ta chỉ thấy một "ngô cụt", một thứ hư*

*không được tô màu rực rỡ tức là một sự phủ nhận mọi hình thức hội họa. Dù sao đi nữa, cuộc thử nghiệm đó làm lão họa sĩ Monet kiệt lực và ngày nay đã được những họa sĩ trẻ làm lại, một cách có ý thức hay không.*

## Ý KIẾN

Người ta không phải là nghệ sĩ nếu không có hình ảnh bức tranh trong đầu trước khi vẽ nó và nếu không tự tin ở tay nghề và bố cục của mình... Kỹ thuật thay đổi... Nghệ thuật vẫn y nguyên: nghệ thuật là sự chuyển vị vừa tự ý vừa rõ rệt của thiên nhiên.

oOo

Người ta không vẽ được những bức tranh bằng luận thuyết.

oOo

Thật là xấu hổ khi người ta cho giá những bức tranh. Không có một họa sĩ tồi nào lại không có một tạp chí hay nhật báo để sùng bái mình. Mọi người tranh luận và tự cho là mình hiểu trong khi họ chỉ cần yêu thích. Khi các nhà buôn tranh chọn tranh của tôi, họ thường lướt qua mà không thấy những tranh có giá trị nhất. Tôi chỉ gặp một người thật sự yêu tranh cuồng nhiệt. Đó là Ô. Chocquet : ông nói : "Tôi không cần người ta giải thích tôi phải yêu hội họa vì lý do nào và như thế nào" (...)

Ấy là vì ở thời đại chúng ta, người ta phê phán chúng tôi không chút khoan dung; người ta không nói : "Tôi không hiểu" mà lại nói : "Thật ngu xuẩn, thật ghê tởm". Và điều đó kích thích chúng tôi, cho chúng tôi thêm can đảm, thúc giục chúng tôi làm việc.

oOo

Tranh phong cảnh chỉ là một ấn tượng tức thì, do đó có

cái danh hiệu mà người ta ban cho chúng tôi, ít ra là do tôi. Tôi gởi đi một bức tranh cảng Le Havre vẽ từ cửa sổ : tia nắng trong sương, vài cột buồm ở tiền điện... Người ta hỏi tôi nhan đề của tập tranh... Tôi trả lời : "Đặt là ấn tượng" vì đó không thể được coi là một cảnh hải cảng Le Havre. Người ta do đó đặt ra trường phái ấn tượng, và những lời chế giễu nở rộ.

oOo

Tôi vẽ như con chim hát.



## AUGUSTE RENOIR

(1841 - 1919)

Đối với nhiều người, ông chỉ là họa sĩ của nữ tính (vừa mỏng manh và đầy đặn). Thế nhưng ông chỉ bắt đầu vẽ những phụ nữ tắm biển vào năm 1884. Từ con người thật Renoir ở đâu thật là vô vọng giữa "Le moulin de la galette" và những bãi biển Cagnes. Nhưng trong những tác phẩm phong phú đó, rõ ràng là những bức tranh được gọi là "tranh sinh hoạt" dường như chứa đựng giá trị tạo hình nhiều nhất bởi vì trong đó một số lớn vấn đề đã được giải quyết. Những thành công như vậy chỉ có thể được đánh giá đúng mức nếu người ta đặt chúng trong khuôn khổ của chủ nghĩa ấn tượng. Về phương diện này, Renoir có vẻ là họa sĩ đúng nhất ở trường phái này biết cách đưa hình vẽ vào thế giới hội họa hợp nhất mà vẫn trung thành với những lý thuyết về ánh sáng như Monet. Đúng là hình vẽ của Renoir không vay mượn gì ở Ingres : nó không được thể hiện trong một vạch đường bao ít nhiều được nhấn mạnh. Đó là một thứ hình vẽ "bên trong" chỉ do bút pháp sinh ra từ những "điểm nóng" và "điểm lạnh" trên bức tranh, bật ra từ những hình thể rục rịch mà không giới hạn chúng. Về mặt này, Renoir không thuyết lý gì cả. Ông quá yêu cái im lặng phong phú của ánh sáng nên không làm cho nó trở nên tối tăm vì vài ý kiến. Tuy vậy, ở

*dây chúng ta sẽ đọc vài ý kiến của ông và nhân tiện nhớ lại thư đề từ quyển sách của Cennino Cennini, trong đó ta đã thấy sự kính trọng không ngờ của ông đối với Ingres - mà đó không chỉ là sự kính trọng cho phải phép. Trong đó ta cũng đã thấy một sự nuối tiếc nào đó về điều viển vông hợp nhất các nghệ sĩ trong phạm vi nghệ thuật và trong cộng đồng nhân loại. Và sự khẳng định về sự cần thiết sâu sắc của "tay nghề" họa sĩ : tay nghề được đào luyện một cách khôn ngoan, tìm kiếm nhẫn nại và là đặc tính của những tác phẩm lớn của Renoir.*

## **Ý KIẾN**

Tôi thích những bức tranh làm cho tôi muốn thơ thần dạo chơi trong đó, nếu đó là tranh phong cảnh, hoặc đặt tay lên lưng nếu đó là hình một phụ nữ.

Tuy vậy, có một chỗ mà sự mô phỏng thiên nhiên phải dừng lại.

oOo

(...) Một bức tranh chỉ có cơ hội "làm nên" khi nó ở một mình. Ngay khi bạn bắt nó phải ở quá gần một bức tranh khác, bạn đã làm hỏng nó, nói đúng hơn, bạn làm giảm uy lực của cả hai.

oOo

Bảng pha màu của một họa sĩ không có nghĩa gì hết. Chính con mắt anh ta làm tất cả.

oOo

Trong hội họa còn có một cái gì đó không giải thích được lại là cái cốt yếu. Bạn tới trước thiên nhiên mang theo một mớ lý thuyết, thiên nhiên vắt tất cả xuống đất... Chân lý là, trong hội họa cũng như trong mọi nghệ thuật khác, không có một phương pháp nào, dù nhỏ mấy đi nữa, có thể đặt

thành công thức.

oOo

Một buổi sáng, một người trong bọn chúng tôi thiếu màu đen bên dùng màu lam : thế là trường phái ấn tượng ra đời.

oOo

Thật ra thì chúng tôi không còn biết gì nữa, chúng tôi không chắc chắn cái gì hết. Khi ta ngắm những tác phẩm của cổ nhân, thật sự ta không nên tỏ ra ranh mãnh...

Người ta phải học vẽ ở viện bảo tàng. Tôi thường thảo luận đề tài này với vài người bạn, những người dùng sự nghiên cứu theo thiên nhiên chống lại tôi.

oOo

Người mẫu chỉ có mặt để soi sáng cho tôi (...) cho phép tôi mạnh dạn làm những điều mà tôi không thể sáng tạo nếu không có người mẫu và làm cho tôi tỉnh ngộ nếu tôi quá nhảm lẫn. Tôi vật lộn với các hình diện cho tới khi chúng chỉ còn là một với phong cảnh làm nền cho chúng.

oOo

Bảng pha màu của các họa sĩ ở Pompéi cũng giống như bảng pha màu của các họa sĩ ngày nay (...). Tôi muốn nói là nó không có nhiều màu hơn. Họ đã dùng đất, đất son và màu đen ngà (...). Vì sự tiến bộ không chứa một lãnh vực nào, nên từ đó người ta đã thêm vào một vài sắc độ, nhưng người ta vẫn có thể không cần tới, và tất nhiên là thế! Vì vậy, người ta đã tin rằng mình đã tìm được cái gì lớn lao lắm khi thay màu lam và màu đỏ cho màu đen, nhưng chất pha trộn đó còn xa mới bì kịp so với vẻ tinh tế của màu đen ngà, màu này không buộc người vẽ khôn khổ phải bày đặt thêm nhiều chuyện vô ích.



Thánh tượng ở núi Athos, Hy Lạp.

Không chỉ thánh Luc được ban phúc mà tất cả những người vẽ và cố gắng thể hiện các phép lạ, chân dung của Chúa, của Đức Mẹ và của các thánh khác, cũng được ban phúc; vì nghệ thuật hội họa làm vui lòng Chúa và được Người coi trọng.

Tu sĩ DENYS  
ở Fournà - Agraplia



Bích họa ở Nohant-Vic, Pháp.

*Ảnh phải tô điểm tranh của mình mà không được xa rời tự nhiên.*

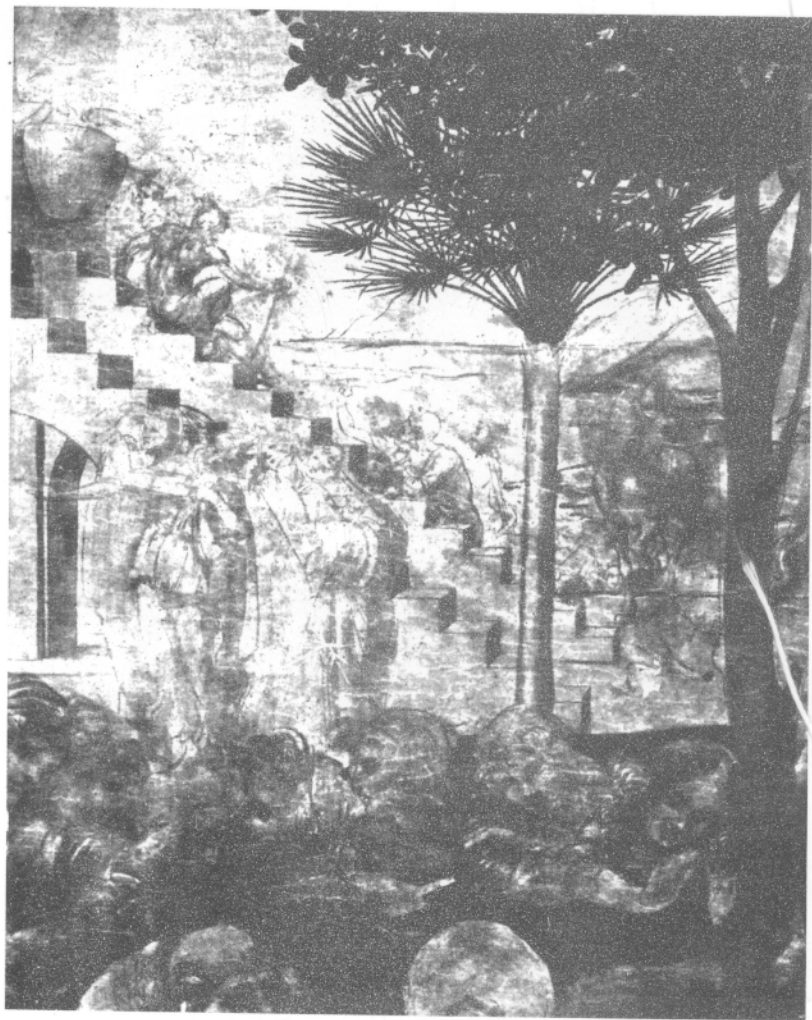
*Tu sĩ THEOPHILE, Thế kỷ 12*



Thiếu nữ khỏa thân trong bể

Những chủ đề giản dị nhất là những chủ đề muôn thuở. Người phụ nữ trần trụi bước ra từ sóng cồn hay từ màn êm nệm ấm, có tên là Vénus hay Nini. Người ta không sáng tạo được cái gì đẹp hơn.

RENOIR



Ba vua đạo sĩ chiêm ngưỡng chúa Hài đồng.  
*Phối cảnh là cái thắng và là tay lái của hội họa.*  
LEONARD DE VINCI

## PAUL GAUGUIN

(1848 - 1903)

Cùng với Van Gogh, ông đã mở ra kỷ nguyên những họa sĩ bị số phận nguyên rủa. Tuy nhiên, chúng ta đừng quên rằng ông đã từ bỏ cuộc sống bảo đảm ở thị trường chứng khoán cho cuộc phiêu lưu bấp bênh đi tìm hội họa, và vợ con mình cho cuộc sống cô tịch ở Tahiti, một cách có cân nhắc. Gauguin đã chọn số phận của mình. Đối với ông, tính cách ngoại lai cũng có linh văn hóa như là có thật. Ông say mê nghệ thuật phương Đông và tới Châu Đại dương để vẽ cái "nguyên thủy". Đó là một người dân thân hoàn toàn trong nghệ thuật của mình. Nhưng có lẽ cũng là một họa sĩ không được đời sau theo đuổi. Những người cố theo những bài học của ông đều đã thất bại, kể cả môn đồ lẫn những nghệ sĩ độc sáng. Ta đã có thể thấy ở ông một chuyên gia trang trí lớn. Quả thật, ông có óc tổng hợp hình thể và có khiếu về những mau nguyên chất đều sắc. Nhưng có lẽ ta phải tìm dấu vết mạnh mẽ nhất của thiên tài của ông trong những tác phẩm ít nổi tiếng nhất và ít tính chất "ngoại lai" nhất : trong bức "Moisson Blonde" chẳng hạn, hay trong bức "Alyscamps" hay hơn nữa trong bức "Phong cảnh gần một cái giếng", những bức tranh vẽ trong những năm 1888, 1889, 1890, nghĩa là trước thời kỳ Tahiti.

### BÀI VIẾT VÀ THƯ TÍN

Một bức tranh bắt đầu được thực hiện ở chỗ nào và chấm dứt ở đâu ? Lúc mà những cảm xúc mãnh liệt nhất sôi sục



trong chỗ sâu kín nhất của con người, vào lúc mà nó bùng nổ, và lúc mà tất cả tư tưởng thoát ra như dung nham của một núi lửa, đó không phải là lúc bùng nổ của tác phẩm bất ngờ thành hình, sự bùng nổ hung bạo nếu người ta thích nói thế, nhưng lớn lao và siêu phàm, hay sao ? Những tính toán lạnh lùng của lý trí đã không can thiệp được vào sự bùng nổ đó, nhưng ai biết được tác phẩm đã bắt đầu vào lúc nào trong tâm khảm con người ? Có lẽ một cách vô ý thức. Bạn có để ý rằng khi bạn sao lại một phác họa mà bạn rất hài lòng, vẽ trong một phút, trong một giây cảm hứng, bạn chỉ vẽ được một bản sao kém cỏi, nhất là nếu bạn chưa lại các kích thước, các sai lầm mà lý trí bạn cho là nó nhìn ra. Đôi khi tôi nghe người ta nói : cánh tay quá dài v.v... Đúng và không. Nhất là không đúng, vì rằng bạn càng làm cho nó dài ra, bạn càng đi xa khỏi cái có vẻ thật để tới chỗ tưởng tượng, mà đó không phải là dở : đương nhiên là toàn bộ tác phẩm phải biểu lộ phong thái thống nhất, ý chí thống nhất.

oOo

Cái chính yếu làm tôi luôn luôn bận tâm là phải biết tôi có đi đúng đường không, có tiến bộ không, tôi có phạm những sai lầm về nghệ thuật không. Bởi vì những vấn đề chất liệu, về sự thực hành thận trọng, và cả sự chuẩn bị bức tranh hoàn toàn thuộc hàng thứ yếu. Lúc nào ta cũng có thể sửa chữa những chuyện đó, có phải vậy không ?

Trong khi nghệ thuật thì rất tinh tế và suy nghĩ sâu thì thật kinh khủng (...)

Kỹ thuật tự nó đến trong khi tập luyện, đến một cách dễ dàng nhất là khi người ta nghĩ tới cái gì khác hơn nó.

oOo

Nghệ sĩ phải nhìn về tương lai, trong khi nhà phê bình tự nhận là hiểu biết chỉ hiểu biết quá khứ. Và, nói chung, quá khứ còn lại gì nếu không phải là những cái tên trong danh mục ?

oOo

Biết vẽ không phải là vẽ giỏi. Vẽ là một khoa học mà tất cả những người được giải La Mã đều biết, và cả những người tham dự cuộc thi đều giỏi; khoa học mà mọi người đã theo học trong vài năm, không trừ một ai, như những con cừu ngoan ngoan đi theo người chăn Cabanel. (...).

Không, ngàn lần không, nghệ sĩ không sinh ra nguyên vẹn. Anh ta phải đem tới một mắt xích cho sợi xích đã bắt đầu, thế đã là nhiều.

Rồi, những tư tưởng, người ta có biết chúng từ đâu tới không ? Một y sĩ đã nói trong tờ *Revue Blanche* là thiên tài có lẽ là một giống nòi đang đi tới chỗ tiêu diệt vì bị nền văn minh hiện tại của chúng ta sát hại.

oOo

Trong con người vẽ một bức tranh có những xúc cảm không thể cụ thể hóa trước mắt công chúng; bất quá người ta chỉ thấy ánh phản chiếu mờ nhạt của một cái gì bí ẩn. Trong những bộ môn nghệ thuật tạo hình, tri thức của tác giả, dù trừu tượng là thế, cũng được đặt dưới sự đánh giá của mọi người; nhưng còn xúc cảm của anh ta ! Cả một việc rắc rối. Những xúc cảm của họa sĩ hay nhà điêu khắc, của nhạc sĩ, thuộc về một loại khác với xúc cảm trong văn học, phụ thuộc vào cuộc sống, vào tai nghe, vào bản năng bẩm sinh của anh ta, vào những cuộc vật lộn của anh ta với chất liệu.

oOo

Phải (...) làm tất cả những cái gì bị cảm đoán, và tái tạo ít nhiều thành công mà không sợ bị quá lộ : với cá sự quá lộ nữa.

Phải học lại, rồi một khi đã biết, phải học nữa; phải thắng mọi sự rụt rè, dù có phải vì thế mà sinh ra lỗi bịch.

Trước giá vẽ, họa sĩ không là nô lệ của cả quá khứ lẫn hiện tại, không là nô lệ của cả thiên nhiên lẫn người lân cận.

## VINCENT VAN GOGH

(1853 - 1890)

Như người ta biết, ông là một nhân vật làm điên đảo trong một tấn thảm kịch mà hội họa là tác động duy nhất. Tuy nhiên, đáng chú ý là tác phẩm của ông không có chút dấu vết nào của chủ nghĩa lãng mạn : Van Gogh chủ yếu là họa sĩ, ngôn ngữ chủ yếu của ông là ngôn ngữ tạo hình. Thế mà ông là họa sĩ ít có tinh thần duy mỹ nhất ! Ông biết hòa giải một sức mạnh nguyên sơ nào đó trong ông và được tìm ra trong vũ trụ trong lao động không mệt mỏi. Không thể giản lược ông, và nghệ thuật của ông, vào một công thức nào hết, và còn hơn cả Gauguin, đó là một người cô độc thực sự trong lịch sử hội họa. Ta có thể nói rằng bài học lớn của Van Gogh là bài học mà một người đương đầu với hoàn cảnh không chịu đựng nổi và tìm cách vượt qua sự khủng khiếp của hoàn cảnh đó bằng cách trui rèn khí cụ sáng tạo của mình ngay trên ngọn lửa hồng đang thiêu cháy sự sống của mình. Với Van Gogh, chúng ta chứng kiến cuộc độ sức giáp lá cà giữa nghệ sĩ và thiên nhiên, một cuộc chiến đấu hào hùng mà người đồng thời đã dừng đứng quay lưng lại, nhưng có lẽ, trong lãnh vực hội họa, là những bi kịch hiếm hoi tương đương với bi kịch Hy Lạp, mà tình tiết bi thương được kể lại trong thư từ của ông trao đổi với người em trai, Théo, và bạn của ông, Emile Bernard.

## THU TÍN

Đôi khi vì lảm lẩn mà người ta tìm ra lối đi. Nào, hãy trả thù việc đó bằng cách vẽ khu vườn của bạn y như bạn thấy hay cái gì bạn thích. Trong bất cứ trường hợp nào, tìm kiếm cái đặc biệt cái thanh tao trong cái hình diện cũng là điều tốt, và các khảo họa của bạn tượng trưng sự cố gắng, tức là cái gì, khác hơn thời gian uống phí. Biết cách chia một bức tranh như vậy thành những bình diện chằng chịt, tìm ra các đường, các hình thể tạo sự tương phản, đó là kỹ thuật, là mảnh khỏe nếu bạn muốn, nhưng tóm lại đó là dấu hiệu (chứng tỏ rằng) bạn đi sâu vào nghề nghiệp và như vậy là điều tốt. Dù hội họa đáng ghét và làm bạn lòng thế nào đi nữa ở thời đại của chúng ta, người nào đã chọn nghề này cũng là người biết nghĩa vụ, vững vàng và trung thành, nếu anh ta cũng cứ hành nghề một cách nhiệt thành. Đôi khi xã hội làm cho cuộc sống chúng ta thật cực lòng, và cũng vì thế mà chúng ta bất lực và công việc của chúng ta không hoàn hảo.

oOo

Thánh bảo hộ các họa sĩ - Thánh Luc, vừa là y sĩ, họa sĩ, tác giả sách Phúc âm - có biểu tượng, than ôi ! là một con bò, nhưng vẫn là nguồn hy vọng của chúng tôi.

Thế nhưng cuộc sống thanh bạch, chân thật của chúng ta quá khiêm tốn, cuộc sống hiu hắt của các họa sĩ chúng ta dưới cái ách làm mụ người của những khó khăn của một người gần như không thể thực hành được trên cõi đời bạc bẽo này, nơi mà "tình yêu nghệ thuật giết chết tình yêu cái chân thực".

Tuy vậy, vì không có gì ngăn cản - giả sử là trên vô số

hành tinh và mặt trời khác cũng có đường nét, hình thể và màu sắc - chúng ta vẫn tự do giữ tâm hồn thanh thản đối với khả năng thực hành hội họa trong những điều kiện tốt hơn trong một cuộc sống khác, bởi vì một hiện tượng kỳ dị có thể là không độc hại hơn và không bất ngờ hơn sự biến đổi từ con sâu thành con bướm, từ con giò thành con bọ da.

oOo

Lúc đầu, thiên nhiên luôn luôn chống lại người vẽ, nhưng người nào thật sự coi trọng công việc sẽ không để cho mình lạc hướng, bởi vì, ngược lại, sự đối kháng đó là một chất kích thích để chiến thắng vinh quang hơn, và thật ra thiên nhiên và họa sĩ chân thành đồng ý với nhau. Nhưng thiên nhiên quả là "không thể xâm phạm" được tuy rằng ta phải tấn công, một cách kiên quyết. Sáu một thời gian, cuối cùng thiên nhiên sẽ nhượng bộ và trở nên ngoan ngoãn. Không phải là tôi thấy mình đã đạt tới chuyện đó, tôi ít tin tưởng chuyện đó hơn ai hết, nhưng chuyện đó đã bắt đầu chuyển động.

oOo

Vẽ là gì ? Làm sao vẽ được ? Đó là việc vạch một con đường đi qua một bức tường sắt vô hình dường như ở giữa cái người ta *cảm thấy* và cái người ta *có thể*. Người ta phải vượt qua bức tường đó bằng cách nào, vì đập mạnh vào nó thì không ích gì, theo ý tôi phải làm nó hao mòn, phải vượt qua bằng cách giũa nó, một cách chậm chạp và kiên nhẫn. Và đó là cách người ta có thể chuyên cần làm công việc đó, không xao lãng, trừ khi người ta cứ nghĩ tới và khuôn cuộc sống của mình vào các nguyên tắc. Và có những vấn đề nghệ thuật như các vấn đề khác. Và cái vĩ đại không phải là việc ngẫu nhiên, mà phải muốn mới có. Nếu, khởi thủy, hành

động của con người phải phù hợp với nguyên tắc, hay nguyên tắc phải phù hợp với hành động, theo tôi đó là việc rất khó quyết định, và cũng không mấy đáng công như vấn đề tìm xem con gà hay cái trứng có trước. Nhưng tôi cho việc người ta cố gắng phát triển năng lực và tư tưởng của mình là công việc tích cực và quan trọng hơn.

oOo

Có nhiều người khác còn cho rằng, tất cả các giáo điều đều vô lý với tính cách là giáo điều. Đáng tiếc là đó vẫn là một giáo điều. Vì thế phải giới hạn ở việc làm cái gì mình làm và cố rút ra từ đó một cái gì, tìm cách làm cho nó sống động.

oOo

Hãy nói với Serret rằng *tôi sẽ thất vọng nếu hình vẽ của tôi đẹp*, nói với anh ta rằng tôi không muốn chúng đúng theo kiểu kinh viện, rằng tôi muốn nói là nếu người ta chụp hình một người xới đất, *chắc chắn anh ta không xới đất*. Nói với anh ta rằng tôi thấy hình vẽ của Michel Ange là tuyệt vời, dầu rằng cẳng chân nhất định là quá dài, hông và đùi quá lớn. Nói với anh ta rằng, theo tôi thấy, về điểm đó, Millet và Lhermite là những họa sĩ đích thực, bởi vì họ không vẽ sự vật y như chúng có mặt, theo một sự phân tích tỉ mỉ và khô khan, mà theo như họ cảm thấy. Nói với anh ta rằng ý định của tôi là học cách tạo ra những cái không chính xác như vậy, những cái bất thường như vậy, những cái tu chỉnh và thay đổi thực tế như vậy, để từ đó thoát ra những điều dối trá, nếu người ta muốn gọi như vậy, nhưng thật hơn là thực tế.

oOo

Màu tự nó biểu lộ một cái gì đó; ta không thể làm ngơ và phải lợi dụng điều đó; cái gì đẹp, thật sự đẹp, thì cũng thật.

oOo

Dù là hình người hay phong cảnh, trong giới họa sĩ luôn luôn có khuynh hướng làm cho người ta tin rằng một bức tranh là cái gì khác hơn sự thể hiện thiên nhiên như người ta có thể nhìn thấy trong gương, một cái gì khác hơn sự mô phỏng, nghĩa là đó là một sáng tạo.

oOo

Thể hiện tình yêu của đôi tình nhân bằng sự hòa hợp của hai yếu tố bổ sung, bằng sự hỗn hợp và sự đối nghịch của chúng, bằng sự rung động bí ẩn của những sắc độ gần nhau. Thể hiện tư tưởng bằng sự rạn rở của một sắc độ sáng trên nền sẫm.

Thể hiện hy vọng bằng một ngôi sao. Lòng hăng hái của một người bằng ánh rực rỡ của mặt trời lặn. Đứng, đó không phải là bề ngoài lừa bịp có tính hiện thực, nhưng đó không phải là điều có thật hay sao ?

oOo

Nếu ta nghiên cứu nghệ thuật Nhật bản, thì ta thấy một người nhất định là khôn ngoan, minh triết, nhưng ông bỏ thì giờ để làm gì ? Để nghiên cứu khoảng cách từ trái đất tới mặt trăng chăng ? Không; để nghiên cứu chính sách của Bismarck ? Không; ông ta nghiên cứu một cọng cỏ đơn độc.

Nhưng cọng cỏ đó dẫn dắt ông ta vẽ mọi loài cây cối, sau đó là nhà cửa, những phương diện khác nhau của cảnh vật, sau hết tới thú vật và hình dạng con người. Ông sống cuộc đời như thế và cuộc đời quá ngắn để làm mọi thứ.

## TRÍCH DẪN

### WILLIAM BLAKE (1757 - 1827)

Chắc chắn ông giỏi về thơ hơn về họa. Ông là kẻ thù dữ dội của Reynolds. Trong hội họa cũng như trong thi ca, Blake là một người mộng tưởng, nhưng những phẩm chất tu từ học độc đáo của ông ít tỏ rõ trong tranh của ông hơn vốn lấy cảm hứng theo Michel Ange nhưng đôi khi rơi vào chỗ khoa trương. Điều lạ là họa sĩ tiền lãng mạn này lại rất coi thường màu sắc!

Thời nay, người ta phân biệt hội họa và đồ họa là do thiếu hiểu biết về nghệ thuật. Giá trị của một bức tranh cũng như giá trị của một bản đồ họa. Họa sĩ tôi bôi bác bản đồ họa của mình; người biết vẽ nét những bản đồ họa cũng vẽ nét bức tranh của mình. Không có gì khác nhau giữa những bản hình mẫu của Raphaël với các bức họa và tranh của ông, trừ việc các bức họa và tranh hoàn chỉnh hơn. Khi ông Blake vẽ tranh sơn dầu, người ta đem các bức tranh cho các họa sĩ và những người sành điệu coi, họ nói rằng đó là những bức đồ họa đẹp, nhưng không phải là tranh; nhưng họ cũng nói như vậy về những bức tranh của Raphaël. Ô. B. coi đó là những lời khen nồng nhiệt, mặc dầu người ta nói với một ý định khác. Nếu vẽ một bức tranh cốt là họa và xóa mờ những đường bao đi thì ô. B. không bao giờ đủ ngây ngô mà vẽ một bức như vậy. Nghệ thuật vẽ những đường bao là nghệ thuật của người Venise và người Flandre : nó làm mất toàn bộ cá tính và để lại cái mà vài người gọi là sự biểu



hiện; nhưng đây là một khái niệm sai lầm về biểu hiện. Sự biểu hiện không thể có nếu không có những đường bao đậm nét và rõ ràng. (...). Quy tắc quý báu của nghệ thuật cũng như của cuộc sống là : đường bao càng rõ rệt thì dấu hiệu mô phỏng kém, ấn cấp và cấu trúc càng lớn. Những nhà cách tân của mọi thế kỷ đều biết rõ điều này. Người ta nhận ra Apelle và Protogenes nhờ đường đó. Raphaël, Michel Ange và Durer được nhận ra cùng do cái đó và chỉ do cái đó. (...). Làm thế nào phân biệt cây sồi với cây giẻ, con ngựa với con bò, nếu không phải bằng đường bao ? (...)

### **J. J. WILLIAM TURNER (1775 - 1851)**

*Người báo hiệu trường phái ấn tượng bằng cách giải phóng màu khỏi hình thể.*

*Không bao giờ được để mất một biển cỏ.*

### **JOHN CONSTABLE (1776 - 1837)**

*Một họa sĩ phong cảnh cần mẫn, thích vẽ cảnh thiên nhiên khắc nghiệt, và đôi khi đạt tới một mức độ ngoạn mục với những tranh vẽ bầu trời nổi tiếng.*

*Họa sĩ phong cảnh phải chiêm ngưỡng cảnh đồng nội với những tư tưởng khiêm tốn. Một đầu óc ngạo mạn không bao giờ thấy được hết sự xinh đẹp của thiên nhiên.*

oOo

*Mùa đông - Đó là thời gian tốt nhất cho họa sĩ nghiên cứu bên dưới các tán lá, cơ cấu của cây : đối với họa sĩ phong*

*cảnh, thiên nhiên trần trụi là hình mẫu không da và bộ xương của các họa sĩ hình người. Đó là một kiến thức mà anh ta phải hiểu rõ và làm cho người khác cảm thấy ở mức độ thích đáng, không bao giờ lạm dụng.*

oOo

*Khi tôi ngồi xuống vẽ một phác họa theo mẫu, cố gắng đầu tiên của tôi là quên rằng tôi đã từng nhìn thấy một bức tranh.*

### **DAVID D'ANGERS (1788 - 1856)**

*Nhà điêu khắc - Đã tạc trán tường điện Panthéon. Ông có viết về ý thức hội họa.*

*Theo tôi, hội họa, như các nhà điêu khắc cảm thấy, chỉ được thể hiện những cảnh không ra ngoài phạm vi trái đất chúng ta. Đối với màu thích hợp vẽ cảnh phong thần, nhà thiên tài có thể biến đổi thành vô số sắc độ; anh ta có thể tìm thấy trong thiên nhiên, trong những sự vật xa lạ với con người, những màu sắc tạo vẻ tự nhiên, bằng sự tương tự, cho hình người, nhưng đó là sự tự nhiên được cảm thụ bằng tâm hồn chứ không phải bằng giác quan thô thiển của chúng ta.*

### **THEODORE GERICAULT (1791 - 1824)**

*Nổi tiếng thế giới do bức tranh "Chiếc bè kinh hoàng" (Le Radeau de la Méduse). Ông không khỏi có một quan niệm quá "sân khấu" về hội họa, nhưng ông biết chứng minh, trước khi chết rất trẻ, hiệu lực tạo hình, nó có thể biến ông thành một họa sĩ rất lớn nếu ông có thì giờ làm sáng tỏ.*

## VỀ NHỮNG TRƯỜNG HỘI HOA VÀ ĐIÊU KHẮC VÀ VỀ CUỘC THI GIẢI THƯỞNG ROME

Chính phủ đã lập những trường vẽ, cung cấp cho trường những khoản tiền lớn, và bất cứ thanh niên nào cũng được nhận vào học. Những cuộc thi tuyển thưởng xuyên có vẻ như kích thích một cuộc thanh tra liên tục, và mỗi thoạt nhìn qua, cơ quan này dường như có sự ích lợi rất lớn và là sự khuyến khích vững chắc nhất cho nghệ thuật. Chưa bao giờ ở Athènes hay ở Rome, công dân ở đó tìm được tiện nghi cho sự học tập các ngành khoa học và nghệ thuật hơn ở dù loại trường học của chúng ta ở nước Pháp. Nhưng từ khi các trường đó được lập ra, tôi nào lòng mà nhận ra chúng đã tạo ra một tác dụng hoàn toàn khác với tác dụng mà dường như người ta mong đợi, và, thay vì phục vụ, chúng đã trở thành một bất tiện thật sự, bởi vì khi cho ra đời hàng ngàn tài năng tầm thường chúng đã không thể tự hào là đã đào tạo những người sáng chói nhất trong hàng ngũ họa sĩ chúng ta, bởi vì họ có thể gọi là những nhà sáng lập của chính những trường đó, hay ít nhất họ là những người đầu tiên truyền bá những nguyên tắc của khiêu mỹ thuật.

David, nghệ sĩ hàng đầu của chúng ta, người chấn hưng trường, chỉ nhờ vào tài năng của mình mà đạt được những kết quả mà khiến cả thế giới chú ý. Ông không vay mượn gì ở các trường đó mà ngược lại các trường đó có lẽ đã có hại cho ông nếu nhận thức của ông không sớm giúp ông thoát khỏi ảnh hưởng của chúng và thúc đẩy ông cải cách hoàn toàn cái hệ thống vô lý và quái gở của những người như Vanloo, Boucher, Restout và bao nhiêu họa sĩ khác lúc đó nắm giữ một nghệ thuật mà họ chỉ làm cho uế tạp. Nghiên cứu các danh sư và quan sát nước Ý đã gây cho ông cái đặc

tính quý mà ông luôn luôn biết đưa vào các bức tranh lịch sử, và ông đã trở thành mẫu mực và lãnh đạo của một trường mới. Những nguyên tắc của ông đã nhanh chóng đào tạo được những tài năng mới mà hạt giống chỉ chờ nảy nở và nhiều tên tuổi danh tiếng đã tôn xưng vinh quang của sự phụ và chia sẻ vinh quang với ông.

Sau cái đà đầu tiên đó, cái đà nhằm tới phong cách cao quý và thuần khiết, sự hứng khởi đã chỉ yếu dần đi, mặc dầu những bài học quý giá đã học được không thể mất đi hoàn toàn cho sự xét đoán và những cố gắng của chính phủ nhằm duy trì càng lâu càng tốt sự thúc đẩy tốt đẹp đó. Nhưng ngọn lửa thiêng, mà chỉ mình nó mới có thể tạo được những chuyện lớn lao, càng ngày càng mất hút, và những cuộc trưng bày, dầu rất nhiều, mỗi năm lại trở nên kém thú vị hơn. Ở đó, người ta không còn thấy những tài năng thanh cao gây được niềm hứng khởi chung mà công chúng ngưỡng mộ cái đẹp, cái vĩ đại mà luôn luôn sôi sảng tôn vinh. Những người như Gros, Gérard, Guérin, Girodet, không còn thấy những đối thủ xứng đáng vươn lên nữa, và mặc dầu có nhiệm vụ giảng dạy cho một thế hệ thanh niên giàu ý chí tranh đua, có điều đáng sợ là trong nghề nghiệp lâu dài và vẻ vang của họ, họ sẽ hối tiếc vì không có người xứng đáng thay thế.

Truy nhiên, nếu công bằng thì chúng ta không thể buộc tội họ là không giảng dạy chu đáo những người tới theo học với họ. Vậy thì sự cần cỗi, nghèo nàn đó do đâu mà ra, mặc dầu có những cuộc ban thưởng huy chương, những giải thưởng của thành Rome và những cuộc thi của Hàn lâm viện ? Tôi luôn luôn nghĩ rằng một nền giáo dục tốt là cơ sở không thể thiếu cho mọi nghề nghiệp, và chỉ có nó mới có thể bảo đảm một trình độ xuất sắc thật sự trong bất cứ nghề nghiệp nào

mà người ta theo đuổi. Nó giúp cho trí tuệ chín muồi và có khả năng hơn để phân biệt mục tiêu mà ta phải nhắm tới. Ta không thể chọn lựa một nghề nghiệp trước khi có thể cân nhắc lợi hại, và, trừ vài khi chất phát triển sớm, ta ít khi thấy nhân thức hiện rõ trước mười sáu tuổi : lúc đó người ta có thể thật sự biết rõ mình muốn làm gì và còn đủ khả năng cần thiết theo học một nghề mà người ta chọn theo sự tiện lợi hay lòng say mê mạnh mẽ lôi kéo người ta tới với nghề đó. Vì vậy tôi mong rằng Hàn lâm viện hội họa chỉ mở cửa cho những người nào tối thiểu cũng mười sáu tuổi. Không phải là để tạo ra một nòi giống toàn họa sĩ là mục đích của quốc gia đặt vào cơ sở đó, nhưng quốc gia chỉ muốn hiến cho thiên tài thật sự những phương tiện để tự phát triển, và thay vì thế thì người ta lại thật sự có cả một dân số toàn họa sĩ. Cái mời giải thưởng La mã và những tiện nghi của Hàn lâm viện đã lôi cuốn một đám người cạnh tranh mà nhiệt tình thôi không đủ biến họ thành họa sĩ và có lẽ đã có thể tự hào vô hạn trong những nghề nghiệp khác. Họ đánh mất tuổi thanh xuân và thời gian của họ để theo đuổi một kết quả hẳn là không đạt được trong khi họ đã có thể sử dụng nó một cách hữu ích cho bản thân và cho xứ sở.

Người thật sự được kêu gọi không ngần ngại trở lực chút nào, bởi vì họ cảm thấy có thể vượt qua; đối với họ trở lực còn là một phương tiện; sự hăng say mà trở lực có thể kích thích trong tâm hồn họ không mất đi chút nào; nó thường trở thành nguyên nhân tạo ra những thành quả làm người ta sững sờ.

Sự chăm lo của một chính phủ sáng suốt phải nhằm tới những người đó; chính là bằng cách khuyến khích họ, bằng cách dùng khả năng của họ mà người ta có thể bảo đảm vinh quang cho quốc gia; chính họ sẽ làm sống lại cái thể kỷ biết khám phá ra họ và đặt họ vào đúng chỗ.

Tôi giả thiết rằng tất cả những người trẻ tuổi được thu nhận vào trường đó đều có đủ phẩm chất tạo thành một họa sĩ thì có nguy hiểm không khi họ học chung nhau trong nhiều năm dưới cùng một ảnh hưởng, sao chép cùng những kiểu mẫu và có thể nói là theo cùng một con đường ? Làm sao người ta có thể hy vọng là, sau chuyện đó, họ có thể giữ được tính độc đáo ? Họ đã không miễn cưỡng phải trao đổi những phẩm chất đặc biệt mà họ có thể có, và có thể nói là họ đã hòa tan thành một tình cảm duy nhất những kiểu cách khác nhau của riêng mỗi người trong việc cảm thụ những cái đẹp của thiên nhiên sao ?

Những tiểu dị có thể sống sót sau cuộc hòa tan đó khó mà nhận thấy được : vì vậy, quả thật là người ta chán ngấy khi hàng năm thấy mười, mười hai bức tranh vẽ gần như giống nhau, vẽ với sự hoàn hảo đáng ngán từ đầu chí cuối, và không cho thấy cái gì độc sáng cả. Vì đã từ lâu từ bỏ những cảm giác của chính mình, không ai trong số những thí sinh có thể giữ được diện mạo riêng của mình. Cũng một khiếu thẩm mỹ, cũng một màu, cũng những tu chỉnh trong cùng một hệ thống và cả những cử chỉ và cách biểu hiện của cái đầu, mọi thứ trong những kết quả đáng buồn của trường hội họa dường như thoát ra từ một nguồn, lấy cảm hứng từ một tâm hồn duy nhất, tuy nhiên nếu ta thừa nhận rằng trong sự suy đồi đó tâm hồn kia vẫn còn giữ được một ít những khả năng của nó và không chỉ phôi chút nào trong những công trình như vậy.

Hơn nữa, nếu trở lực và khó khăn làm cho người tâm thường chán nản thì ngược lại, rất cần thiết cho tài năng và là cái nuôi sống tài năng; chúng làm cho tài năng chín muồi và hứng khởi : tài năng sẽ nguội lạnh khi gặp một con đường quá dễ dàng. Mọi cái đối ngược trên đường đi sẽ kích

thích tài năng và tạo cho tài năng sự say mê, sự say mê lật ngược tình thế, chinh phục tất cả và tạo được những tuyệt tác. Đó là những người mà đất nước tự hào có được, và không có biển cô, sự nghèo nàn hay sự ngược đãi nào có thể làm chùn bước. Đó là lửa của núi lửa nhất định phải xuất hiện, bởi vì bản chất của nó là nhất thiết phải tỏ rạng, soi sáng, làm cho mọi người sung sướng. Vậy thì bạn có hy vọng tạo ra loại người như vậy không ? Khó thay, Viện Hàn lâm còn làm hơn thế : nó dập tắt những tia lửa hiếm hoi trong những người có được ngọn lửa thiêng đó; nó bóp nghẹt họ khi không để cho bản chất tự nhiên có thì giờ tự phát triển, và, khi muốn có những trái chín sớm, nó phải chịu mất những trái mà chỉ có sự chín muồi chậm chạp mới có được vị ngon.

## **HONORE DE BALZAC (1799 - 1950)**

Do khả năng sáng tác phong phú của ông, Balzac không thể không có lúc nói tới hội họa; ông đã làm việc đó với một cách thức lãng mạn, trong truyện ngắn "Tác phẩm vô danh". Đó là chuyện họa sĩ Frenhofer muốn đạt tới sự hoàn hảo trong một tác phẩm, đã chỉ vẽ được một mô hỗn độn đầy màu sắc. Balzac muốn nói gì ? Phải chăng ông kết án một thứ hội họa mà thị hiếu về cái tuyệt đối đưa ta tới hư vô ? Phải chăng ông đã tiên tri một cách khó hiểu nền hội họa hiện đại, dầu không thể nhìn nhận là nhân vật của mình có lý nhưng vẫn dự cảm rằng đó là con đường mà họa sĩ phải theo ? Dù thế nào đi nữa ông cũng kết án rõ ràng một sự sao chép thiên nhiên. Ông muốn rằng họa sĩ phải vượt qua bề ngoài của sự vật và biểu thị chân lý sâu

kín của nó. Ông phác họa một lý thuyết về ánh sáng trong đó ánh sáng, bằng các mảng sáng và tối, không được làm biến chất màu riêng của vật. Ông đề nghị là hình vẽ phải mất đi và chỉ có bóng nổi cho ta thấy đường bao. Cuối cùng, Frenhofer đã thất bại khi muốn **biểu thị thiên nhiên** : anh ta đã tạo ra một tác phẩm mà chủ đề không thể nhận ra, nhưng lại làm anh ta hài lòng trong thời của mình, Balzac không thể làm gì khác hơn là bác bỏ sự hoàn thành những đòi hỏi về hội họa như vậy. Tuy nhiên, đáng chú ý là ông có thể tưởng tượng ra nhân vật Frenhofer và một câu chuyện như vậy. Ở đây, có lẽ tư tưởng Balzac vượt quá vấn đề hội họa: ông muốn nhân đó nói tới sự say mê điên rồ cái tuyệt đối và sự chôn vùi con người trong tính chủ quan thuần túy. Đúng là ông trình bày sự biện minh có thể có cho những tìm tòi về hội họa ở thế kỷ sau đó.

Sứ mạng của nghệ thuật không phải là sao chép thiên nhiên mà là biểu thị nó. Mày không phải là kẻ sao chép hèn hạ, mà là một thi sĩ (...) Nếu không phải vậy, nhà điêu khắc khi đồ khuôn một bức tượng phụ nữ xong thì có thể coi như xong nợ ! (...) Chúng ta phải nắm lấy cái tinh thần, cái hồn, cái diện mạo của người và vật. Hiệu quả ! hiệu quả ! nhưng đó chỉ là những sự cố trong cuộc đời chứ không phải là cuộc đời. Bàn tay (...) không chỉ dính vào cơ thể, mà nó biểu thị và nối tiếp một tư tưởng mà ta phải hiểu và thể hiện. Cả họa sĩ lẫn thi nhân và nhà điêu khắc đều không được tách cái quả ra khỏi cái nhân, chúng ở trong nhau, không sao khác được ! Cuộc chiến đấu thật sự là ở đó ! Nhiều họa sĩ, theo



bản năng, đã chiến thắng mà không biết điều đó. Bạn vẽ một phụ nữ, nhưng bạn không trông thấy cô ta ! Không phải làm vậy mà người ta có thể chiếm được bí quyết của thiên nhiên. Dù bạn không nghĩ tới, nhưng bàn tay cũng tái hiện người mẫu mà bạn đã sao chép ở xương vẽ. Bạn không đạt tới chỗ sâu kín của hình thể, bạn không đủ nhiệt tâm và nhẫn nại để theo đuổi nó tới những chỗ quay quắt quanh co khi nó chạy trốn bạn. Cái đẹp là một thử nghiệm khắc và khó tính, không chịu cho người ta bắt được nó như thế; phải chờ đúng giờ khắc của nó, rình mò nó, ôm chặt nó và buộc nó đầu hàng. Hình thể là một Protée khó nắm bắt và có nhiều cách đối đáp hơn thần Protée trong ngụ ngôn, và chỉ sau khi chiến đấu lâu dài người ta mới có thể buộc nó hiện nguyên hình; còn các bạn thì thỏa mãn ngay lần xuất hiện đầu tiên của nó, hay bắt quá là ở lần thứ hai hay thứ ba; đó không phải là cách hành động để chiến thắng vinh quang đâu ! Những họa sĩ chưa hề thất bại không để cho những cách tránh né đó lừa gạt, họ kiên trì cho tới lúc thiên nhiên bị buộc phải ra mặt với tất cả sự chân thật của nó. (...) Mọi hình diện là một thể giới, một chân dung mà mẫu của nó hiện ra như một ảo ảnh tuyệt vời, đầy ánh sáng, được cho thấy rõ bằng tiếng nói nội tâm, hiển hiện trong quá khứ của cả một cuộc đời, nguồn cội của sự biểu hiện.

### **PAUL HUET (1804 - 1869)**

Ông không phải luôn luôn là một họa sĩ phong cảnh khoa trương, và đã bày tỏ những ý kiến không thể coi thường thay cho thế kỷ của mình.

Cái phân biệt tác phẩm của những họa sĩ phong cảnh lớn là cá tính của mỗi người. Chính bằng cá tính mạnh mẽ đó

mà ta gọi là bút pháp, nếu bút pháp tức là người, mà họ lờn cuốn chúng ta bằng những phương tiện khác nhau vào trung tâm điểm cảm xúc, tính khí và chân lý của họ.

oOo

Tranh phong cảnh cần không khí, ánh nắng và tự do, mẫu của nó ở khắp nơi, chỗ nào cỏ nở hoa, cây cối đâm chồi nảy lộc.

oOo

Cái máy ảnh của Daguerre đã làm nhiều người điên đầu : không có gì giả dối hơn, nguy hiểm hơn sự hoàn hảo quá sức của dụng cụ đó; nó có thể dùng như một chỉ dẫn khi cần một chi tiết, nhưng phải cẩn thận đừng để bị quyến rũ vì nét thể hiện mạnh mẽ không thể có và phối cảnh sai của nó.

Chiếc kính phóng đại chỉ cần cho khoa học, vì hai mắt của ta đã đủ để hưởng thụ những cái đẹp của phong cảnh.

oOo

Hai tác nhân đầu tiên của hội họa là hình vẽ và màu; đối với phong cảnh thì không thể thiếu màu : đó là sự biểu hiện mạnh mẽ nhất của phong cảnh mà phong cảnh không thể bỏ qua, cũng không thể bỏ qua hình vẽ. (...).

Màu vẽ thành hình và hình vẽ nhuộm màu. (...).

## EDGAR POE (1809 - 1849)

Ông có một quan niệm thiên về cấu cánh của vũ trụ, cái vũ trụ mà ông coi như thoát ra từ sự phát xạ của **Hạt Tự tại, duy nhất, cá biệt, vô điều kiện, độc lập**, và **tuyệt đối** và phải quay về với sự thống nhất nguyên thủy. Vì lý do đó mà ông cho rằng tranh phong cảnh có thể và

phải hướng tới sự hòa hợp các nhân tố cấu thành thiên nhiên còn đang lạc điệu. Bằng cách thực hiện sự hòa hợp đó, họa sĩ nhắm tới sự thống nhất, nghĩa là đạt tới sự thể hiện thế giới như nó được quan niệm lúc đầu cho phù hợp với con người. Cần phải so sánh tư tưởng này của Poe với tư tưởng của Raphael là người theo Taddeo Zuccaro, nghĩ rằng "phải vẽ thiên nhiên không như nó có mặt mà như nó **phải** tồn tại".

Trong một phong cảnh thiên nhiên quyền rũ nhất, người ta luôn luôn khám phá ra một khuyết điểm hay một điều thái quá, muôn ngàn cái thái quá và muôn ngàn cái thiếu sót. Tuy rằng những thành phần cấu tạo mỗi cái có thể thách thức tài khéo của một họa sĩ thành thạo, sự sắp xếp những thành phần đó luôn luôn có thể đạt được sự hoàn hảo. Nói vắn tắt, không có một nơi nào trên mặt đất rộng lớn tự nhiên mà người chiêm ngưỡng chăm chú không cảm thấy khó chịu vì một thiếu sót nào đó trong cái mà người ta gọi là bố cục của phong cảnh. Nhưng mà, điều đó mới khó hiểu làm sao ! Mặt khác, người ta đã dạy cho chúng ta phải tôn kính thiên nhiên như một cái gì hoàn hảo. Về chi tiết, có lẽ chúng ta phải run sợ, không dám tranh đua với thiên nhiên. Có ai dám tự nhủ mô phỏng các màu của hoa uất kim hương, hoặc hoàn thiện sự cân đối của hoa huệ đồng. Về vấn đề điêu khắc hay hội họa, nhà phê bình nào nói rằng thiên nhiên phải được tăng thêm giá trị hay lý tưởng hóa thì người đó đã nhầm. Bất cứ sự phối hợp những yếu tố nào của cái đẹp nơi con người, trong hội họa hay điêu khắc, cũng không thể làm cho giống cái đẹp sống động hơn. Chỉ trong phong cảnh, nguyên tắc phê bình mới trở thành đúng; tôi nói là sự phê bình cảm thấy nó đúng ở điểm đó; vì cảm xúc

không phải là sự giả vờ hay thoáng qua. (...) Nghệ sĩ không chỉ tin mà anh ta còn biết một cách xác thực là những cách sắp đặt vật chất như thế, bề ngoài có vẻ tùy tiện, mới tạo thành cái đẹp thật sự. Nhưng, những lý lẽ của nghệ sĩ chưa đủ thành thực để trở thành công thức. Còn một điều phải phân tích - một sự phân tích sâu sắc cho tới lúc này chưa ai biết - đó là tìm những lý do đó và trình bày chúng cho đầy đủ. Tuy nhiên, nghệ sĩ có ý kiến tự nhiên kiên định theo ý kiến của dòng nghiệp. Giả sử có một bức tranh vẽ thiếu sót; giả sử chỉ cần sửa chữa sự phối hợp các hình thể và sự sửa chữa được đưa cho tất cả họa sĩ trên thế giới thẩm định. Mỗi người đều sẽ nhận là cần có sự sửa chữa. Hơn thế nữa, để sửa chữa chỗ thiếu sót trong bức tranh đó, mỗi nghệ sĩ sẽ đề nghị một sự sửa chữa giống nhau.

### **THEODORE ROUSSEAU (1812 - 1867)**

Sự sùng thượng phong cảnh của ông tương ứng với một thời kỳ của hội họa Pháp : thời kỳ của những họa sĩ ẩn cư ở Barbizon (T. Rousseau, J. B. Corot, Diaz de la Pena, J. F. Millet, C. Troyon). Ở ông, chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tự nhiên được kết hợp một cách êm thấm nhưng không phải là thiếu sự chân thực sâu xa. Họa sĩ vững vàng và cân mẫn này cũng chịu đựng nổi ám ảnh như Mallarmé; đối với ông, bầu trời không mây là một con "nhân sư kỳ diệu". Mallarmé cũng bị màu trời xanh ám ảnh!

Người ta đòi hỏi nghệ thuật không được nhìn lại lịch sử, nó phải nhốt mình trong thời sự mà từ bỏ quá khứ. Hiển nhiên đó là một ý nghĩa lạnh mạnh và có lợi, nhưng bản chất của nghệ sĩ là nhạy cảm, anh ta không làm chủ được cảm xúc của mình; cái làm anh ta xúc động nhất là cái anh ta vẽ đẹp nhất.

oOo

*Bây giờ còn ai vẽ biển nếu không phải là tâm hồn nghệ sĩ?*

*Có bỏ cục khi các vật được thể hiện không phải vì chính nó, mà để chứa đựng, dưới cái vẻ tự nhiên, những tiếng vang mà chúng đặt vào hồn ta.*

oOo

*Nếu bức tranh của tôi thể hiện chính xác và không gạn lọc diện mạo đơn giản và thật của địa điểm mà bạn đã tới; nếu, bằng sự đồng hóa không khí với cái mà nó có thể làm cho sống được, và ánh sáng với cái mà nó làm cho nảy nở và chết, tôi có thể ban sự sống cho thế giới có sinh trường, lúc ấy bạn sẽ nghe cây cối rên rỉ dưới cơn gió bắc làm cho chúng tan tác, chìm chóc kêu gọi đàn con và khóc sau khi tan đàn; bạn cảm thấy ngôi lâu đài cổ rung động, nó sẽ nói với bạn rằng, cũng như người đàn bà mà bạn đã yêu, nó sẽ chấm dứt cuộc đời và biến mất để tái sinh dưới muôn ngàn hình dạng khác nhau. Tóm lại, nếu tôi đã trải lên mặt vải cái hơi thở mạnh mẽ của sự sáng tạo sinh ra để hủy diệt, tôi đã thể hiện tư tưởng của bạn.*

oOo

*Nếu buộc lòng, người ta có thể không cần tới màu; nhưng người ta không thể làm được gì mà không có sự hài hòa.*

## **JEAN-FRANCOIS MILLET (1815 - 1875)**

*Phần lớn vinh quang ông có được là nhờ Bộ Bưu điện Viễn thông. Tỉnh nghiêm cẩn có phần gây thơ của ông, sở thích của ông đối với những chủ đề cơ bản, chủ nghĩa hiện thực khắc khổ của ông, có thể khiến người ta chú ý tới ông, việc mà thường người ta không nghĩ tới.*

*Phải biết cách dùng cái tầm thường để biểu hiện cái cao thượng.*

oOo

*Thiên nhiên đến với người chịu khó nhọc đi tìm nó, nhưng nó muốn được yêu độc quyền. Những tác phẩm được chúng ta yêu thích chỉ vì chúng bắt nguồn từ thiên nhiên. Những cái khác chỉ là những thứ khoa trương, trống rỗng.*

*Người ta có thể đi từ mọi điểm để tới mục tiêu tôi thượng, và tất cả đều thích hợp để thể hiện nó, nếu mục tiêu của người ta đủ cao thượng. Lúc ấy cái mà bạn yêu quý nhất trở thành cái đẹp riêng của bạn và mọi người phải tôn trọng. Mỗi người phải cống hiến phần của mình. (...) Toàn bộ phương tiện của thiên nhiên ở trong tầm tay sử dụng của những người tài năng, và tài năng của họ giúp họ chọn không phải những thứ mà người ta chịu nhận là những cái đẹp nhất, nhưng là những cái thích đáng nhất. Thí dụ : không phải là mỗi vật có vai trò của nó ở vào thời điểm và vị trí của nó hay sao ? Ai dám xác định rằng một củ khoai kém giá trị hơn một trái lựu ?*

*(...) Vì tôi không quen viết và nhất là vì không biết viết nên bỏ sót nhiều điều, làm cho tôi ngượng. Bạn hãy cố đoán những điều tôi định nói, có lẽ đừng hiểu theo nghĩa đen của từng chữ.*

*(Theo A. Sensier kể lại)*

## **THEODORE CHASSERIAU (1819 - 1856)**

*Là một trong những học trò xuất sắc nhất của Ingres nhưng đã từ bỏ những điều giảng dạy của thầy khi theo trường phái của Delacroix. Ông biết cách dung hòa cảm hứng lãng mạn với tính chất đúng đắn của môn đồ họa.*

*Khi đã quyết định làm việc gì rồi thì phải có đủ can đảm, và để hết tâm trí vào đó. Trong khi vẽ, phải lắng nghe, nhớ lại và dám thử mọi thứ (tôi đã thấy ở Rome, sông rất trật tự và xua đuổi hết mọi chuyện lo âu, chỉ vẽ những thứ làm mình xúc động, đừng bao giờ quên rằng một ấn tượng nghiêm chỉnh và đơn giản là điểm chính yếu của một bức tranh giá trị, ít sắc độ, mạnh mẽ, rục rũ mà hài hòa, và tất cả chỉ có vậy;...*

oOo

*Để vẽ cho hay, cần phải thấy đúng, và một chuyện bịa đặt, dù lớn lao thế nào đi nữa cũng không bằng một vật tầm thường, được sao chép đúng.*

oOo

*Ý niệm về nghệ thuật, đó là sự thực hiện, sự tái hiện thông minh cái gì có thực.*

oOo

*Hãy nhớ rằng khi người ta có tài năng độc đáo, tài năng vẫn luôn luôn có đó, không cần phải đi tìm; hãy nghiên cứu cái thực càng sâu càng tốt, hãy tự nhiên, do đó đừng bao giờ miễn cưỡng...*

## **JOHN RUSKIN (1819 - 1900)**

*Người khai sinh trường phái hiện đại của các nhà viết lịch sử nghệ thuật. Đối với ông, sự sáng tạo nghệ thuật không chỉ là tài khéo, tri thức và*

sự tôn trọng các danh sư. Sự sáng tạo phải có sự chân thành tuyệt đối : nghệ sĩ khai thác chính mình và tài năng của anh ta đi đôi với óc tưởng tượng phong phú và tình nhạy cảm. Quan niệm "tâm lý" về nghệ thuật đó đã quyền rũ Marcel Proust nên ông đã giới thiệu Ruskin với công chúng Pháp.

Sứ mạng của họa sĩ là vẽ tranh. Nếu anh ta biết tô màu bức tranh của mình thì anh ta là họa sĩ cho dù anh ta không thể làm gì khác; nếu anh ta không biết tô màu, thì đó không phải là họa sĩ, cho dù anh ta có thể làm mọi thứ trừ việc đó. Nhưng nếu anh ta là một họa sĩ điều sắc giỏi thì anh ta không thể không làm hơn thế, vì sự nghiên cứu chính xác về màu sắc luôn luôn giúp phân biệt kinh tế trong khi sự nghiên cứu hình thể kỹ lưỡng nhất cũng không thể giúp phân biệt màu sắc. Người nào nhìn thấy rõ mọi sắc thái của màu xám, màu đỏ và màu tím của trái đào có thể vẽ được trái đào tròn trịa và toàn hảo; nhưng người nào chỉ xem xét tính chất tròn trịa của trái đào có thể không nhìn thấy các sắc thái xám và tím của nó, và nếu anh ta không thấy được chúng thì không thể vẽ giống trái đào. Khả năng lớn của người điều sắc luôn luôn cho thấy đó là dấu ố thông minh của nghệ sĩ. Những bản vẽ nhanh của họa sĩ hiếm họa đôi khi có thể thể hiện những nét rất tinh tế, nhưng màu sắc đôi khi tài năng sâu sắc và sự học hỏi cẩn thận; đó là thiên bẩm hiếm hoi nhất, quý giá nhất mà một nghệ sĩ có thể có được. Những phẩm chất khác có thể ứng dụng kém, nhưng phẩm chất này sẽ hướng dẫn nghệ sĩ tới những chân lý lành mạnh nhất, tự nhiên nhất và phong phú nhất trong nghệ thuật. Nếu nghệ sĩ theo chân các nhà triết học, anh ta có thể phát



diên, nếu đi theo các nhà ngôn ngữ thuần khiết, anh ta có thể trở thành dôi trá; nhưng nếu anh ta theo một họa sĩ điều sắc, anh ta sẽ an toàn

oOo

Nếu nghệ sĩ có khả năng sáng tạo, anh ta phải xử lý chủ đề một cách khác hẳn; anh ta không được thể hiện chính các sự kiện mà phải thể hiện cái ẩn tượng chúng tạo ra nơi tâm trí của anh.

Sự hoàn hảo cao nhất không thể có được mà không có một sự tối tăm nào đó lẫn vào.

### **PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1824 - 1898)**

Có lẽ những bức họa của ông sẽ làm cho sinh viên trường Sorbonne ngáp dài chán nản; nhưng người đồng thời với ông không coi thường ông như ngày nay.

Ông nói với tôi rằng nghệ sĩ uốn nắn lại sự vật theo sự mơ mộng của mình; tôi muốn nói là sắp xếp sự vật theo sự mơ mộng của mình hơn. Vì tôi tin rằng ý niệm được sắp xếp có trật tự đồng thời cũng là ý niệm đẹp nhất. Tôi thích trật tự vì tôi rất thích sự minh bạch.

oOo

Đối với mọi ý niệm rõ ràng, luôn có một tư tưởng tượng hình để thể hiện chúng. Nhưng, những ý niệm thường tới với chúng ta một cách hỗn độn, vô trật tự. Vì vậy trước hết phải phân tách chúng ra để có thể quan sát bằng nội nhân trong trạng thái tinh nguyên. Tác phẩm sinh ra từ một cảm xúc mơ hồ, như con vật nằm trong trứng. Tư tưởng nằm trong cảm xúc đó, tôi nghiền ngẫm nó cho tới khi nó trở nên sáng

*tỏ và hiện ra rõ nét càng nhiều càng tốt. Lúc ấy tôi tìm một cảnh tượng có thể thể hiện nó chính xác... Đó là chủ nghĩa tượng trưng, nếu bạn muốn gọi thế.*

*(Thư cho Maurice Denis)*

## **EUGENE BOUDIN (1824 - 1898)**

*Là một nhà tiên phong của trường phái ấn tượng. Ngày sinh và ngày mất của ông trùng với của Puvis de Chavannes thì tác phẩm của họ lại đối nghịch nhau. Boudin là một họa sĩ vô cùng nhạy cảm. Ông là một trong những nghệ sĩ mà bầu trời thay đổi và những đám mây mỏng manh cũng có thể làm cho tuyệt vọng. Ông quá khiêm tốn nên không lập ra trường phái nào cả. Tài năng của ông có lẽ đã là nạn nhân của tính khiêm tốn đó.*

*Cứ càng nới rộng khung tranh thì bạn càng phải lãng quên độ của các sắc độ; một sắc độ chỉ đúng thật tương đối với một sắc độ khác. Không có sắc độ thuần khiết tuyệt đối.*

oOo

*Bức tranh nào không tạo được cảm giác thì coi như không có. Phải coi như không có nó hay phải hủy nó đi.*

*Sự vững chắc là một điều kiện để có phẩm chất tốt. Phải luôn luôn chuyển bóng một cách vững chắc với ánh sáng, và mạnh mẽ nữa để cho bức tranh không mỏng đi.*

oOo

*Không bao giờ làm cho màu sắc lu mờ. Màu sắc là một cánh hoa. Nếu ta sờ đi sờ lại, hoa không còn giữ được vẻ*

*mượt mà, hấp dẫn, xinh xắn nữa. Và những sắc độ mờ, xin màu chì, phải từ bỏ vĩnh viễn.*

oOo

*Chính là vì mình mà vẽ, phải tìm cách làm mình hài lòng; hãy để cho cảm hứng lôi cuốn.*

### **GUSTAVE MOREAU (1826 - 1898)**

*Họa sĩ thuộc trường phái biểu tượng chán ngắt, nhanh chóng lỗi thời. Ông là thầy của Matisse, Rouault và Marquet. Đúng, có những sự bất trung may mắn !*

*Hiện đại không cốt ở chỗ tìm cái gì đó ở ngoài tất cả cái gì đã được tạo ra... trái lại, đó là phối hợp những gì mà các thời đại trước đã mang lại cho chúng ta, để cho thấy thể kỷ của chúng ta đã chấp nhận di sản đó và sử dụng nó như thể nào.*

### **CAMILLE PISSARRO (1831 - 1903)**

*Là một họa sĩ ấn tượng chính thống và quan tâm giải thích một cách khoa học những quan niệm về ánh sáng và màu sắc của mình.*

*Tìm kiếm sự tổng hợp hiện đại bằng những phương tiện có cơ sở khoa học, những phương tiện này có cơ sở là lý thuyết màu do ông Chevreuil khám phá, và theo các cuộc thí nghiệm của Maxwell và các cuộc đo đạc của N. O. Rood.*

*Thay thế hỗn hợp quang học cho các hỗn hợp các sắc tố. Nói cách khác : phân tích các sắc độ ra các thành phần cấu*

tạo. Vì sự hỗn hợp quang học gây những độ sáng mạnh hơn sự hỗn hợp sắc tố.

Về chuyện thực hành, chúng tôi coi việc đó như không có, và chẳng cũng chẳng có gì quan trọng : theo tôi, nghệ thuật không có liên quan gì với việc đó : vì sự độc đáo duy nhất cốt là ở đặc trưng của hình vẽ và nhận thức riêng của mỗi họa sĩ.

### **JAMES MAC NEIL WHISTLER (1834 - 1903)**

Trong bài diễn văn nổi tiếng **Mười giờ** ông đã chỉ trích chủ nghĩa tự nhiên và mở ra cho hội họa viễn ảnh của chủ nghĩa biểu tượng **đích thực**, nếu người ta muốn so sánh chủ nghĩa đó với chủ nghĩa biểu tượng của *Gustave Moreau*.

Thiên nhiên chứa đựng những yếu tố của toàn bộ môn hội họa, dưới dạng màu và hình thể, như bàn phím chứa tất cả "nốt" nhạc.

Nhưng nghệ sĩ có nhiệm vụ đưa những yếu tố đó ra, chọn lựa và sắp xếp chúng lại để cho có kết quả đẹp - như nhạc sĩ tập hợp các "nốt" nhạc và soạn thành các hoa âm - cho tới khi anh ta đánh thức được sự hài hòa trong cái hỗn độn đó.

Bảo họa sĩ phải thể hiện thiên nhiên như nó hiện tồn thì cũng như bảo nhạc sĩ kỳ tài là anh ta có thể ngồi lên chiếc dương cầm.

"Thiên nhiên luôn luôn có lý" là một khẳng định, về mặt nghệ thuật, cũng bịa đặt như bảo chân lý đều được mọi người tin là thật. Thiên nhiên rất ít khi đúng đến nỗi người ta gần như có thể nói rằng thiên nhiên thường sai lầm, rằng

*tình trạng cần thiết để tập hợp một sự hài hòa hoàn hảo xứng đáng về thành tranh là hiếm hoi, hoặc là không thường có chút nào.*

*Điều này có vẻ báng bổ, ngay cả đối với những người hiểu biết nhất. Sự tin tưởng vào tính chân thực của châm ngôn đó có thể coi như là một phần của con người luân lý chúng ta vì sự tin tưởng đó đã ăn sâu trong nền giáo dục của chúng ta, và những tiếng đó, chúng ta nghe như có âm thanh tôn giáo. Nhưng thiên nhiên ít khi tạo được một bức tranh.*

*Ánh nắng rực rỡ, gió từ hướng đông thổi tới, bầu trời không một gợn mây, và bên ngoài, tất cả đều lạnh mạnh. Từ mọi chỗ trong thành London người ta đều nhìn thấy các cửa kính của Lâu đài Pha lê. Khách nhân du ngày chủ nhật hưởng một ngày huy hoàng, thế mà họa sĩ quay mặt, nhắm mắt lại.*

*Người ta ít nhận ra điều đó, và bất cứ cái gì trong thiên nhiên cũng được coi là cái cao cả, một cách ngoan ngoãn. Người ta có thể rút ra kết luận về điều đó bằng sự chiêm ngưỡng vô hạn diễn ra hàng ngày cảnh mặt trời lặn tâm thưng.*

*(...) Nghệ sĩ nhìn đóa hoa, không phải bằng kính phóng đại để thu thập sự kiện cho môn thực vật, nhưng bằng ánh sáng của người thấy được, trong vô vàn sắc độ rực rỡ và những chỗ khác nhau nhỏ nhất, những gợi ý của sự hài hòa trong tương lai.*

*Nghệ sĩ không chỉ sao chép, một cách lười biếng và không suy nghĩ, mỗi cọng cỏ, như những người nông cạn thấy anh ta làm thế; nhưng, trong đường cong dài của một chiếc lá*

*hẹp (...), anh ta biết sự tao nhã phối hợp với cái uy nghi như thế nào, sự dịu dàng được sức mạnh tôn lên như thế nào, để có kết quả mỹ lệ. (...).*

## **EDGAR DEGAS (1834 - 1917)**

*Có lẽ ông được công chúng khá đông yêu chuộng vì sự ám ảnh của ông đối với vũ điệu, cái công chúng bị sự khắc khổ trong phần còn lại của tác phẩm làm cho chán ngán. Ông bị ám ảnh vì cái gương của các danh sư. Ông cho rằng hội họa là một "nghệ thuật thông thái", một thứ toán học. Ông có sự khinh miệt dễ dãi và sự dỉ dỏm chết người. Đó không phải là một họa sĩ có nhiệt hứng. Ông từ chối sự khéo léo, và tự buộc mình phải vẽ những bản khảo họa nghiêm chỉnh. Cái mà nhà thơ Valéry thấy yêu thích nơi ông chắc chắn là cái quy tắc nỗ lực mà ông cho là mọi con người vĩ đại đều phải tuân theo. Ông không viết gì về hội họa nói chung, nhưng có một số ý kiến do người khác thuật lại và còn có những giai thoại trong đó ông luôn luôn đóng vai người châm chọc.*

*Đồ họa không phải là hình thể, nó là cách nhìn hình thể.*

oOo

*Degas nói rằng sự nghiên cứu thiên nhiên là vô nghĩa, vì hội họa là một nghệ thuật của quy ước, và học cách vẽ theo Holbein thì hay hơn nhiều.*

oOo

*Nghệ thuật là cái giả dối ! và ông giải thích một nghệ sĩ chỉ thỉnh thoảng giả dối bằng nỗ lực của ý chí như thế nào. Sự vật có diện mạo như nhau với tất cả mọi người...*

oOo

*Một bức tranh đòi hỏi một sự ổn định nhất định, sự mơ hồ, sự tưởng tượng. Nếu lúc nào người ta cũng đặt dấu chấm trên chữ i, kết cục người ta làm cho mọi người chán ngán. Ngay cả vẽ theo mẫu thật cũng phải cấu tạo. Có những người nghĩ rằng không được làm như vậy !*

### **ODILON REDON (1840 - 1916)**

*Là một trong những họa sĩ có dự cảm về những giá trị tương lai mà không cho chúng cái quyền có mặt trong tác phẩm của họ. Như vậy, có thể nói là Redon đoán được sự xuất hiện của chủ nghĩa siêu thực, do cái trực giác của ông về giá trị của "mộng mơ", "tưởng tượng" và "bất ngờ" trong hội họa. Nhưng Redon có phải là một họa sĩ lớn không ? Ông đã tâm sự "với bản thân" những tư tưởng dù sao cũng đáng chú ý về sở thích về cái xa lạ.*

### **SỰ KÍCH ĐỘNG LẤN NHAU CỦA MÀU HAY SỰ TƯƠNG PHẢN ĐỒNG THỜI**

*Nếu lấy những phần bằng nhau các màu bổ túc, mắt người hầu như không chịu nổi khi nhìn chúng. Trộn màu lam và màu vàng cam với lượng bằng nhau thì thành màu xám nhạt nhẽo.*

*Nhưng nếu người ta trộn hai màu bổ túc với tỷ lệ không*

đều thì chúng chỉ hủy hoại lẫn nhau một phần và ta sẽ có một sắc độ rõ rệt, nó là một thứ màu xám. Đó là vì những tương phản mới có thể sinh ra do sự đặt kề hai màu bổ túc mà một là màu nguyên vẹn còn màu kia thì đã "mệt mỏi". Sự đối chọi quả là không cân sức, một trong hai màu chiến thắng và cường độ của màu trội hơn không ngăn trở sự hòa hợp của hai màu. Nếu bây giờ những màu giống nhau cùng ở trạng thái nguyên chất nhưng có mức năng lực khác nhau, như màu lam đậm và màu lam sáng chẳng hạn, người ta sẽ được một hiệu quả khác, trong đó có sự tương phản do khác nhau về cường độ, và có sự hài hòa do giống nhau về màu sắc.

Sau hết, nếu hai màu giống nhau ở kề nhau, một ở trạng thái nguyên chất, màu kia đã pha trộn, thí dụ màu xanh lam thuần sắc với màu lam xám, kết quả sẽ có một loại tương phản khác được làm dịu hơn nhờ sự tương tự. Như vậy, ta thấy có nhiều cách khác nhau nhưng đều hiệu nghiệm để tăng sức mạnh, để nâng đỡ, để giảm bớt hay để vô hiệu hóa tác dụng của một màu bằng cách tác động tới màu ở cạnh nó mà không đụng chạm gì tới nó.

Một cách hay nhất là đưa màu trắng và màu đen vào. Màu trắng và màu đen có thể coi là những chất không màu được dùng làm dịu mắt bằng cách ngăn các màu khác ra, nhất là khi mắt mệt mỏi vì quá nhiều màu cũng như vì màu quá rực rỡ. Tùy theo tỷ lệ pha trộn, tùy theo phong cảnh mà ta dùng chúng màu trắng và màu đen giảm bớt hay tăng cao các sắc độ kế cận. Đôi khi, trong một bức tranh thâm đậm, màu trắng có vai trò một tiếng trống trong một ban nhạc. Có những lúc màu trắng có thể được dùng để sửa chữa cái vẻ mạnh bạo đột ngột có thể có do hai màu quá



*cách biệt nhau mà ở gần nhau, như màu đỏ và màu lam.*

*(...)*

*Phải tiết chế sự tương phản mà không phá hủy nó, phải dung hòa các sắc độ bằng cách đưa chúng lại gần nhau...*

*oOo*

*Lúc đầu, cái gì làm cho sự sáng tác của tôi khó khăn và trễ nải như vậy ? Đó có phải là cách nhìn không phù hợp với tư chất của tôi ? Hay một sự đối kháng giữa tình cảm và lý trí ? Tôi không biết.*

*Chỉ biết lúc bắt đầu, tôi luôn luôn hướng tới cái hoàn hảo trong hình thể, người ta có thể tin điều đó. Nhưng bây giờ tôi xin nói rằng không có hình thể nào - tôi muốn nói là được nhận thức một cách khách quan về chính nó theo các quy tắc về bóng nổi và ánh sáng bằng những phương cách chuyển bóng quy ước - có mặt trong các bức tranh của tôi. Lúc đầu, bắt quá tôi đã thường thủ, và bởi vì phải biết càng nhiều càng tốt, thể hiện những vật hữu hình, theo quan điểm cũ về kiểu cách nghệ thuật. Tôi chỉ làm điều đó với tình cách luyện tập. Nhưng bây giờ khi đã ý thức chính chắn, tôi nói và nhấn mạnh rằng tất cả nghệ thuật của tôi giới hạn ở độc những phương tiện của tác dụng sáng tối, và nó nhờ rất nhiều vào ấn tượng của đường trừu tượng là tác nhân gốc, tác dụng trực tiếp tới linh thần. Nghệ thuật gợi ý không thể đưa ra được cái gì cả nếu không cầu viện tới một mình tác dụng bí ẩn của bóng và nhịp điệu của những đường tưởng tượng.*

*Chính thiên nhiên hướng dẫn chúng ta tuân theo tư chất mà nó đã ban cho chúng ta. Tư chất của tôi đưa tôi tới mộng mơ; tôi chịu sự giàn vại của tri tưởng tượng và những bất*

đều thì chúng chỉ hủy hoại lẫn nhau một phần và ta sẽ có một sắc độ rõ rệt, nó là một thứ màu xám. Đó là vì những tương phản mới có thể sinh ra do sự đặt kề hai màu bổ túc mà một là màu nguyên vẹn còn màu kia thì đã "mệt mỏi". Sự đối chọi quả là không cần sức, một trong hai màu chiến thắng và cường độ của màu trội hơn không ngăn trở sự hòa hợp của hai màu. Nếu bây giờ những màu giống nhau cùng ở trạng thái nguyên chất nhưng có mức năng lực khác nhau, như màu lam đậm và màu lam sáng chẳng hạn, người ta sẽ được một hiệu quả khác, trong đó có sự tương phản do khác nhau về cường độ, và có sự hài hòa do giống nhau về màu sắc.

Sau hết, nếu hai màu giống nhau ở kề nhau, một ở trạng thái nguyên chất, màu kia đã pha trộn, thí dụ màu xanh lam thuần sắc với màu lam xám, kết quả sẽ có một loại tương phản khác được làm dịu hơn nhờ sự tương tự. Như vậy, ta thấy có nhiều cách khác nhau nhưng đều hiệu nghiệm để tăng sức mạnh, để nâng đỡ, để giảm bớt hay để vô hiệu hóa tác dụng của một màu bằng cách tác động tới màu ở cạnh nó mà không đụng chạm gì tới nó.

Một cách hay nhất là đưa màu trắng và màu đen vào. Màu trắng và màu đen có thể coi là những chất không màu được dùng làm dịu mắt bằng cách ngăn các màu khác ra, nhất là khi mắt mệt mỏi vì quá nhiều màu cũng như vì màu quá rực rỡ. Tùy theo tỷ lệ pha trộn, tùy theo phong cảnh mà ta dùng chúng màu trắng và màu đen giảm bớt hay tăng cao các sắc độ kề cận. Đôi khi, trong một bức tranh thâm đậm, màu trắng có vai trò một tiếng trống trong một ban nhạc. Có những lúc màu trắng có thể được dùng để sửa chữa cái vẻ mạnh bạo đột ngột có thể có do hai màu quá

ngờ mà nó tạo ra dưới nét chì của tôi, nhưng tôi đã dẫn dắt những bất ngờ đó theo những quy luật của cơ cấu nghệ thuật mà tôi biết, mà tôi cảm thấy; chỉ với mục đích đạt được ở người xem bằng sự lôi cuốn bất ngờ bất cứ sự gợi ý nào, bất cứ sự quyến rũ nào của cái mơ hồ ở ngoài lề tư tưởng.

oOo

Nghệ thuật gợi ý đó hoàn toàn nằm trong nghệ thuật khéo gợi của âm nhạc, tự do hơn, rúc rờ hơn; nhưng nó cũng là cách tôi phối hợp những yếu tố gần nhau, những hình thể được chuyển vị hay được biến đổi, không có bất cứ quan hệ nào với những biến cố ngẫu nhiên, nhưng hợp lý luận. Tất cả những sai lầm của giới phê bình đối với tôi lúc đầu là họ không thấy rằng không nên định nghĩa, bao gồm, giới hạn, xác định gì hết, bởi vì bất cứ cái gì mỗi một cách thành thật và thuần thực - kể ra cũng như cái đẹp - đều tư nó có ý nghĩa.

Sự chỉ định những bức tranh của tôi bằng một danh nghĩa đôi khi là việc quá đáng, có thể nói như vậy. Danh nghĩa chỉ được chúng tôi là đúng khi nó mơ hồ, không xác định và làm cho ý nghĩa mập mờ. Tranh của tôi gợi ý chứ không tự định nghĩa. Nó không xác định cái gì cả. Cũng như âm nhạc, nó đặt chúng ta vào thế giới nhập nhằng của sự bất định.

oOo

1908 - Họa sĩ nào đã tìm được kỹ thuật của mình thì không được tôi chú ý. Mỗi sáng anh ta thức dậy, không hăm hở, rồi lẳng lặng và bình tĩnh, anh ta tiếp tục công việc đã bắt đầu hôm trước. Tôi ngờ là anh ta có chút buồn chán đặc

*trung của người thợ cần cù tiếp tục công việc của mình mà không có cái lóe sáng bất ngờ của giây phút hứng thú. Anh ta không có cái giằng vật thiêng liêng bắt nguồn từ vô thức và cái xa lạ; anh ta không chờ đợi chuyện gì xảy ra cả. Tôi thích cái gì không bao giờ hoàn thành.*

*Sự bận lòng phải luôn có mặt trong lòng nghệ sĩ. Sự bận lòng giống như một phương trình giữa bảng trộn màu và giấc mộng. Nó là chất men của cái mới mẻ : nó tái tạo khả năng sáng tạo : nó là người chứng cho những sai lầm thành thật và của sự thất thường của tài năng. Con người thật của họa sĩ được nhìn thấy, và ai xem tranh của họa sĩ sẽ thấy gần anh ta hơn.*

#### **AUGUSTE RODIN (1840 - 1917)**

*Ông là nhà điêu khắc như ai cũng biết. Paul Gsell thuật lại những ý kiến của ông về nghệ thuật nói chung có liên quan tới hội họa. Rodin cũng theo chủ nghĩa hiện thực như Courbet, nghĩa là hiện thực theo cách tự do nhất.*

*Theo ý tôi, tác phẩm của họa sĩ và nhà điêu khắc nên tự có sự lý thú của mình thì hơn. Thật vậy, nghệ thuật có thể kêu gọi tư tưởng và mơ mộng mà không cần nhờ tới văn chương chút nào. Thay vì minh họa những cảnh tượng trong các thi phẩm, chỉ cần sử dụng những biểu tượng rất minh bạch không ngụ ý bất kỳ tác phẩm văn chương nào.*

oOo

*Tôi đồng ý với anh rằng nghệ sĩ không nhận thức thiên nhiên như nó biểu hiện với người tầm thường, bởi vì cảm xúc*

*của nghệ sĩ phát hiện cho anh ta những chân lý ẩn nấp sau cái vẻ ngoàì. Dù các nhà buồn mỹ thuật thích hay không cũng mặc, bất cứ phương pháp nào khác cũng đều có hại. Không có phương pháp nào để tô điểm thiên nhiên.*

*Chỉ có cách nhìn thấy nó.*

oOo

*Thật sự, không có bút pháp đẹp, hình vẽ đẹp, màu sắc đẹp nào hết : chỉ có cái đẹp duy nhất, cái đẹp của chân lý được phát hiện (...).*

*Có lẽ không có tác phẩm nghệ thuật nào có được sức hấp dẫn chỉ nhờ sự cân bằng các đường nét và sắc độ và chỉ nhằm làm thích mắt.*

oOo

*Vì chỉ có sức mạnh của tính cách mới tạo ra cái đẹp trong nghệ thuật nên thường là một vật, một người càng xấu trong thiên nhiên thì càng đẹp trong nghệ thuật.*

*Trong nghệ thuật chỉ có cái gì xấu là cái gì đối trá, cái gì giả tạo, cái gì tìm cách để cho xinh hay đẹp thay vì biểu cảm, cái gì màu mè, kiểu cách, cái gì cười không có lý do, cái gì làm điệu không có nguyên nhân, cái gì ưỡn ngực, vênh váo không có nguyên nhân, bất cứ cái gì không có hồn và không thật, bất cứ cái gì chỉ phô trương vẻ mỹ miều, duyên dáng, bất cứ cái gì đối trá.*

## **JORIS-KARL HUYSMANS (1848 - 1907)**

*Ông bệnh vực chủ nghĩa tự nhiên, nhưng sự thể dường như ông chỉ theo chủ nghĩa tự nhiên vì ý hướng chuộc tội thần bí.*

Một họa sĩ càng có ít học vấn càng muốn làm điều lớn lao trong nghệ thuật hoặc tỏ rõ tình cảm trong hội họa. Một họa sĩ lớn lên trong giới thợ thuyền không bao giờ thể hiện những người thợ mà lại thể hiện những người mũ cao áo dài xa lạ. Rõ ràng là không thể chối cãi rằng cái lý tưởng quả là một điều đẹp đẽ !

oOo

Trường phái mới tuyên bố sự thật khoa học này : là ánh sáng mạnh làm phai màu các sắc độ, là bóng dáng, màu sắc của một ngôi nhà, một cái cây, vẽ trong phòng kín khác hẳn với bóng dáng và màu của cái nhà, cái cây đó, vẽ dưới ánh mặt trời, ngoài khoảng trống. Sự thật đó không làm cho những người đã quen ít nhiều bị bó chân trong nhà suốt ngày, nhưng nó hẳn là phải biểu hiện rõ ở các họa sĩ phong cảnh vẽ cảnh thiên nhiên ngoài đời, giản dị và chân thật.

oOo

(...) vì người ta cứ khăng khăng giam hãm mọi người trong phòng kín, nói với họ những chuyện tầm phào về nghệ thuật, bắt họ sao chép người xưa, và không nói với họ rằng cái đẹp không giống nhau và bất biến, rằng nó thay đổi tùy theo khí hậu, thời đại, rằng bức tượng Venus de Milo - để nêu một thí dụ - bây giờ không đáng chú ý, cũng không đẹp hơn những bức tượng cổ ở Tân thế giới sặc sỡ hình xăm và đầu phủ lông chim; rằng cái này và cái kia chỉ là những cách thể hiện khác nhau của cùng một lý tưởng về cái đẹp mà những chủng tộc khác nhau theo đuổi và làm cho nó khác đi; rằng hiện giờ không có vấn đề đạt tới cái đẹp theo nghi thức Venice hay Hy Lạp, Hà lan hay Flandre nữa, mà

*phải nỗ lực làm cho cái đẹp thoát ra từ cuộc sống đương thời, từ thế giới xung quanh ta.*

### **GEORGES SEURAT (1859 - 1891)**

*Là người khởi xướng nghệ thuật điểm màu, nhưng ông chỉ viết một bài "lý thuyết" diễn tả ngắn gọn quan niệm hội họa của ông. Bài viết của Signac sẽ khai triển rộng hơn lý thuyết của ông. Ta hãy để ý rằng, đối với Seurat (và những họa sĩ theo xu hướng điểm màu), bức tranh ấn định một sự tổng hợp hậu nghiệm, nếu ta có thể gọi thế, những yếu tố hội họa được thực hiện trên võng mạc người xem, chứ không phải là một tổng hợp tiên nghiệm do họa sĩ thực hiện trong khi vẽ. Đó chỉ là sự phân biệt hình thức, nhưng nó bao hàm một phương pháp hội họa đặc biệt rất dễ nhận ra, có lẽ là quá dễ, vì nó đã tạo ra nhiều tác phẩm lớn như "Cầu Courbevoie", "Một góc vùng Honfleur" v.v... Thật ra, có lẽ không nên chỉ nhìn thấy ở Seurat là tác giả của bức "Cirque" hay "Parade" những bức tranh thể loại "sinh hoạt" mà những nhân tố, có tính hiện đại vào thời đó, không khỏi làm chúng ta khó chịu vì khía cạnh tài liệu thời sự đã lỗi thời. Trái lại, một tác phẩm như "Grand Jatte", không kể những nhân vật trong đó, thoát ra một không khí như thể nào đó vì giá trị những chuyển đổi tạo hình tỏ rõ hơn và vì sự tổng hợp cực độ các hình nổi chiếm cứ không gian ở đó một cách rất độc đáo.*

#### **MỸ HỌC :**

*Nghệ thuật tức là sự hài hòa :*

*Sự hài hòa là sự tương tự của những cái trái ngược, sự tương tự của những cái giống nhau, của sắc độ, của màu vẽ, của đường, được xem xét theo nét trội nhất và dưới ảnh hưởng của một sự soi sáng phối hợp những nét vui, buồn, sáng tỏ.*

*Những cái trái ngược là :*

*Về sắc độ, một sắc độ sáng, tỏ hơn đôi với một sắc độ tối hơn.*

*Về màu vẽ, những màu bổ túc, nghĩa là một màu đỏ đôi với màu bổ túc nó v.v... (đỏ - lục, cam - lam, vàng - tím).*

*Về đường nét, là những đường tạo thành góc vuông.*

*Nét vui tươi của sắc độ là nét sáng trội nhất; của đường nét là những đường phía trên chân trời.*

*Nét êm ả của sắc độ là sự cân bằng giữa màu sẫm và màu sáng; của màu sáng là sự cân bằng giữa nóng và lạnh, và của đường nét là đường chân trời.*

*Nét buồn của sắc độ là nét lạnh trội nhất, và của đường nét là những đường hạ xuống.*

### **KỸ THUẬT :**

*Hiện tượng kéo dài ấn tượng sáng trên võng mạc được nhìn nhận.*

*Sự tổng hợp buộc phải có kết quả tổng hợp. Phương tiện biểu thị là hỗn hợp quang học của các sắc độ, của các màu vẽ (của các vị trí và của màu soi sáng, mặt trời, đèn dầu, đèn khí đốt v.v...) nghĩa là những nguồn sáng và sự khúc xạ của chúng (bóng) theo những quy luật tương phản giảm và phát xạ.*

*Khung tranh phải hài hòa so với sự hài hòa của các sắc độ, màu vẽ và đường nét của bức tranh.*

*(Thư cho Maurice Beaubourg).*



## **HENRY DE TOULOUSE - LAUTREC (1864 - 1901)**

*Có lẽ ông đã là một họa sĩ rất vĩ đại nếu ông không tự hạn chế trong loại tranh châm chọc hay loại tranh "phong lưu". Từ này là của chính ông nói ra.*

*Hội họa cũng như cắt tóc; nó có mùi, nhưng nó không giải thích được !*

oOo

*Ít khi cái mới mẻ là cái cốt yếu; cải thiện từ một bản chất sâu xa của nó : chỉ có vậy thôi.*

## THẾ KỶ 20

*Ai cũng muốn hiểu hội họa. Tại sao người ta không cố hiểu tiếng chim hót ? Tại sao người ta yêu đêm tối, đóa hoa, tất cả cái gì quanh con người mà không tìm cách hiểu chúng ?*

PICASSO

*Tôi không thể phân biệt cảm xúc của tôi về sự sống và cách tôi thể hiện nó.*

MATISSE

*Họa sĩ không cố tái tạo một giai thoại mà chỉ kiến tạo một sự kiện hội họa.*

BRAQUE

*Tinh thần phê phán và động lực sáng tạo đối đầu trong một cuộc chiến đấu mãnh liệt.*

FERNAND LÉGER

## PAUL SIGNAC

*PAUL SINAC là môn đồ của Seurat và ông đã giải minh học thuyết của thầy mình. Chủ thuyết đó là "kỹ thuật điểm màu" theo đó các màu vẽ phải tách biệt với nhau, phải được bút "tách ra" để tạo ra trên võng mạc một hình ảnh có màu rực rỡ nhất. Quan niệm hội họa của Seurat phát biểu đã được trích dẫn ở chương trước. Về phần Paul Signac, ông khai triển nhận định của mình về màu và về "kỹ thuật điểm màu" bằng cách gắn liền chúng vào toàn bộ sự tiến hóa của hội họa Pháp từ Delacroix tới Monet. Ở giai đoạn này, "kỹ thuật điểm màu" xuất hiện như là tham vọng tối hậu của chủ nghĩa ấn tượng. Đó là sự tìm kiếm một phương pháp kết cấu màu trên tranh mà tránh cho tranh khỏi rơi vào tình trạng không rõ ràng và vô định hình. Thật ra, điều đáng chú ý là "kỹ thuật điểm màu" ở Seurat và Signac đôi khi đưa tới một bố cục mạnh mẽ cho "bức tranh", đồng thời gây ra sự trải đều màu rất nhẹ. Một lý thuyết như vậy không sống lâu hơn hai ông tổ của nó, tuy nhiên nó cũng sinh ra một phương pháp cho các họa sĩ hậu bối, trong đó có trường phái lập thể.*

### SỰ ĐÓNG GÓP CỦA CÁC HỌA SĨ TÂN ẤN TƯỢNG

Những bức tranh chỉ vẽ với màu nguyên chất, tách biệt, cân bằng, những màu lẫn với nhau về mặt quang học, theo một phương pháp có lý luận, xuất hiện lần đầu vào năm

1886 trong cuộc trưng bày cuối cùng của nhóm ấn tượng.

Những phẩm chất đó có được là do sự áp dụng những nguyên tắc cơ bản của *Kỹ thuật điểm màu*. Từ đó, kỹ thuật này (...) không ngừng phát triển và tạo nên phương pháp mà chúng tôi gọi là phương pháp tân - ấn tượng.

Những họa sĩ này - mà đáng lẽ gọi là họa sĩ điều sắc - điều sáng thì đúng hơn - đã chọn danh xưng tân - ấn tượng không phải để nịnh bợ sự thành công (vì các họa sĩ vẫn còn trong cuộc phấn đấu quyết liệt) mà là để tỏ lòng kính trọng nỗ lực của những người tiên phong và để đánh dấu sự đồng nhất về mục đích : *ánh sáng* và *màu*, mặc dầu có sự khác nhau về phương pháp. Phải hiểu từ tân - ấn tượng theo nghĩa đó, vì kỷ luật của các họa sĩ này không có gì thuộc về họa sĩ ấn tượng cả : phương pháp của các tiền bối của họ có tính bản năng và ngẫu phát bao nhiêu thì phương pháp của họ có suy nghĩ và thường xuyên bấy nhiêu.

Cũng như các họa sĩ ấn tượng, các họa sĩ tân - ấn tượng chỉ sử dụng màu nguyên chất. Nhưng họ hoàn toàn không trộn màu trên pa lét, dĩ nhiên là trừ những việc trộn những màu kế cận trong phổ màu. Những màu này làm giảm cường độ lẫn nhau và được màu trắng làm nhạt đi, có khuynh hướng tái tạo màu sắc đa dạng của quang phổ và mọi sắc độ của chúng. (...)

Không những họ loại bỏ hết những hỗn hợp màu giảm sắc, mà họ còn tránh làm xỉn màu do sự tiếp cận của những màu tương phản trên mặt nền, mỗi nét bút lấy màu trên pa lét tinh khiết làm sao thì tinh khiết trên tranh như vậy.

Vì vậy (...) có thể nói là họ trội hơn các họa sĩ ấn tượng về mức độ sáng sủa của tranh và về mặt điều sắc.

(...) Họa sĩ tân-ấn tượng, theo lời khuyên của Delacroix, không bao giờ bắt đầu vẽ một bức tranh mà không quyết định bố cục. Được truyền thống và hiểu biết hướng dẫn, anh ta điều hòa bố cục theo quan niệm của mình, nghĩa là anh ta điều chỉnh các đường (hướng và góc), bóng nổi (sắc độ), màu (màu vẽ) cho hợp với tính cách mà anh ta muốn làm nổi bật.

Không nên có ý nghĩ so sánh giá trị của hai thể hệ họa sĩ đó : những họa sĩ ấn tượng là những danh sư thực thụ mà sự mạng vinh quang của họ đã xong và được kính trọng; còn họa sĩ tân-ấn tượng thì đang ở giai đoạn tìm tòi và hiểu họ còn phải làm rất nhiều.

Ở đây không phải là vấn đề tài năng mà là vấn đề kỹ thuật, và không phải là thiếu tôn kính đối với các danh sư đó khi nói rằng : kỹ thuật của họa sĩ tân-ấn tượng bảo đảm trọn vẹn độ sáng, sự điều sắc và sự hài hòa hơn kỹ thuật của họa sĩ ấn tượng; chúng ta cũng có thể nói rằng các bức tranh của Delacroix không sáng và rục rờ bằng tranh của họa sĩ tân-ấn tượng.

Trường phái tân-ấn tượng, với sự tìm tòi sự tinh khiết trọn vẹn, và sự hài hòa hoàn toàn, là sự phát triển hợp lý của trường phái ấn tượng. Tín đồ của kỹ thuật mới chỉ tập hợp, sắp xếp và khai triển những tìm tòi của các nhà tiên phong. Thí dụ Camille Pissaro, khi tiếp thu phương pháp của các họa sĩ tân-ấn tượng vào năm 1886 và làm rạng danh nhóm họa sĩ mới xuất hiện, há đã chẳng cho thấy rõ mỗi đây nổi liền họ với các thể hệ họa sĩ điều sắc trước họ hay sao ? Các hỗn hợp màu xám dần dần biến mất, các phản ứng được ghi nhận và họa sĩ ấn tượng do sự tiến hóa tự nhiên đã trở thành tân ấn tượng mà không hay.

## BERNARD BERENSON

(1864 - )

*Nhà viết lịch sử danh tiếng về hội họa Ý. Ông cũng tạo ra nhiều khái niệm mỹ học. Những khái niệm "giá trị xúc giác" và "cảm giác tương tượng" là một trong số những khái niệm đó. Nhưng ở đây chúng tôi chỉ trích dẫn một vài trang trong đó ông giải thích vấn đề này.*

### MỸ HỌC HỘI HỌA

Nhiệm vụ của nghệ thuật cũng như của mọi hoạt động sáng tạo là mở rộng phạm vi ý thức, cả về chiều sâu lẫn chiều cao. Nghệ thuật có cơ sở ở tinh thần vì nó dựa vào những quá trình nội tâm biểu lộ cho ý thức của chúng ta. Bất cứ cái gì ở ngoài ý thức là thuộc về phạm vi sinh lý học chứ không thuộc về thẩm mỹ học, không thuộc về lý thuyết hay lịch sử nghệ thuật.

oOo

Bằng trực giác, nghệ sĩ làm sống lại các vết mờ hồ, cái dấu hiệu, con số mà đối tượng bị quy vào, và trao cho nó cái làm cho bản chất nó hiện ra toàn vẹn. Nghệ sĩ nhìn thấy hình thể trọn vẹn, anh ta nhận thức sự cần thiết hữu cơ của mọi đường, mọi bóng, mọi phần nhỏ của màu. Không những anh ta thấy và hiểu bằng lý trí như nhà khoa học, mà, khác với nhà khoa học, còn nhận thức được cái toàn bộ với tính cách là khuôn mẫu duy nhất không thể lập lại và tính cách cá biệt của nó chưa bao giờ có và sẽ không bao giờ có nữa : vì vậy nó phải được bảo vệ như cái gì thiêng liêng và thân thiết, xa xôi mà gần gũi, không sờ mó được mà dịu dàng, ve

vuốt. Mặt khác, nghệ sĩ nhận thức đối tượng, và còn sống và đồng nhất với đối tượng. Bằng cách cho thấy mình sống cuộc sống của đối tượng, nghệ sĩ truyền đạt cho chúng ta niềm vui kỳ lạ khi cảm thấy được dẫn dắt tới một nhận thức sáng sủa hơn và sự hiểu biết cao hơn và trọn vẹn hơn. Tác phẩm nào gây cho chúng ta được cảm giác đó, có khả năng truyền được sức sống. Nếu ta chấp nhận sự phân biệt này giữa nhà khoa học và nghệ sĩ, thì hậu quả đương nhiên là nghệ sĩ không thể thỏa mãn hình dạng bên ngoài của sự vật. Bản thân anh ta phải sống cuộc sống của sự vật và anh ta phải có khả năng thể hiện chúng bằng những quan hệ làm cho cuộc sống mãnh liệt hơn : và những quan hệ đó trước hết là những giá trị xúc giác và kể đó là chuyển động.

Sự thể hiện đặc biệt sự vật đó là cái mà chúng ta gọi là *hình thể*. Không nên lẫn lộn hình thể với hình dạng bề ngoài của một vật, với đường bao quanh nó. Hình thể không phải là chuyện hình học mà ai cũng thấy giống nhau. Đó là một phẩm chất vượt ra khỏi sự hiểu biết thông thường và làm cho sức sống của một vật mãnh liệt hơn bằng nhiều cách và nhờ sự tưởng tượng. Hình thể là cái tia sáng phát ra từ bên trong, là cái mà đường bao đạt tới khi nó được thực hiện đầy đủ. Đó là một thứ hào quang bao bọc một vật, không phải là cái áo thiêu cháy của Nessus mà là cái áo làm cho có sinh khí của Isis, miễn là người ta đừng cởi nó ra. Bởi vì, trong nghệ thuật, cái bề ngoài là thực tại duy nhất.

Hình thể là cái làm cho các vật hữu hình có sức sống mạnh mẽ. Đó là một từ được dùng rất phổ biến trong sách vở nghệ thuật - và bị dùng sai rất nhiều - nên tôi xin người đọc nhớ kỹ điều này : trong quyển sách này (cũng như tất cả những sách đã xuất bản của tôi), từ "hình thể" trước hết có nghĩa là "giá trị xúc giác", và hai lối nói đó thường là đồng nghĩa. Đó cũng là ý nghĩa của từ "hình thể có ý nghĩa" mà vài người trong chúng tôi nói với nhau.

Ta có thể tự hỏi phải nghĩ gì về các giá trị xúc giác đó không như ta đã hỏi khi người ta muốn chúng ta ngưỡng mộ những tác phẩm nghệ thuật, bởi vì chúng được vẽ hay điêu khắc rất khéo, hoặc vì chúng chứa đầy những hình trụ, hình lập phương hay đường chéo ? Giá trị xúc giác tăng cường sức sống; nó không chỉ kích thích lòng ngưỡng mộ, nó còn làm ta vui và thỏa mãn. Như vậy, nó cho chúng ta một cơ sở trên đó chúng ta thiết lập những chuẩn mực phê phán. Ở đâu cũng vậy và thời nào cũng vậy, sự thể hiện thị giác có được những giá trị xúc giác khi nó xuất hiện như một tác phẩm nghệ thuật chứ không như một sản phẩm được chế tạo, dù rất kỹ lưỡng, thanh nhả và khéo léo. Sản phẩm chế tạo có thể có những phẩm chất khác, quan trọng ít hay nhiều; nhưng nếu muốn là một tác phẩm nghệ thuật nó phải dựa trên những giá trị xúc giác hay rất gần gũi với các giá trị đó.

Bây giờ tôi phải giải thích tôi quan niệm gì khi nói về "lĩnh vực những cảm giác tưởng tượng". Trước hết, cảm giác tưởng tượng không phải là những cảm giác mà người ta cảm thấy trên bình diện trí tuệ hay thể xác vào lúc người ta nhận thức hay người ta chiêm ngưỡng biểu tượng của một vật hay một sự kiện (dù nó thuộc ngoại giới hay thể giới tinh thần). Đó là những hình ảnh của cảm giác mà chính những biểu tượng đó khơi dậy trong chúng ta khi chúng là những tác phẩm nghệ thuật chứ không phải là những sản phẩm thủ công đơn giản...

Như vậy, trước một bức tranh, chúng ta có thể có mọi loại cảm giác cơ thể, như nóng hay lạnh, ấn tượng tốt hay xấu, sáng khoái hay bối rối, thuộc thần kinh hay cơ bắp, tất cả những cái đó không có liên quan gì với hội họa nhưng dù sao cũng có thể khiến chúng ta cảm thụ hay không cảm thụ hội họa. Chúng ta thu nhận trên võng mạc những ấn tượng của



những vật sáng hay tối, có màu hay không màu; những ấn tượng này (...) phải được xem như là công cụ trong nghệ thuật.

Trái lại, cảm giác tưởng tượng là những cảm giác chỉ có trong ý thức của chúng ta và xuất phát từ khả năng của đối tượng có thể làm cho chúng ta nắm bắt được chính thực thể của nó và bắt chúng sống cuộc sống của nó. Trong những nghệ thuật thị giác, khả năng đó biểu lộ trước hết và chủ yếu ở sự đa dạng của cảm giác thực và ở bất cứ cái gì xuất phát từ đó; khả năng đó cũng biểu lộ trong những cảm giác tưởng tượng và do những thay đổi áp suất và nhiệt độ khi quyển và nhất là thay đổi trong bắp thịt, đến nỗi người ta có thể tưởng tượng là chúng có thể xảy ra trong các vật được thể hiện.

Bình thường, chúng ta không quen thừa nhận vào ý thức của chúng ta những cảm giác được hình tượng hóa đó, hay những hình ảnh của cảm giác, hay cảm giác do trí tuệ của chúng ta quan niệm, như tôi thích gọi. Có lẽ những cảm giác đó không có lợi ích trực tiếp và chúng cũng không tự khẳng định một cách mạnh mẽ hay âm ỉ. Những người không nhận ra sự tồn tại của chúng, hay không nhận ra cái gì diễn ra dưới làn da của mình, cũng không biết được sự hiện diện rút rề của chúng và những người nghiên cứu cơ cấu của chúng cũng khám phá ra khi chúng hiện ra một cách sáng tỏ với họ. Đó là công việc của nghệ sĩ; một công việc mà anh ta không thể làm tròn (như anh ta có khuynh hướng tin vậy và như những người học đòi nghe anh ta tin vậy) với những phương pháp của người vẽ, tạc tượng, điêu khắc hay thực hành bất cứ kỹ thuật nào khác. Nghệ sĩ không dùng tay nghề đặc biệt của mình để thể hiện một chủ đề như nhìn qua gương phản chiếu. Nếu anh ta làm vậy, có lẽ anh ta chỉ thể hiện được vẻ bề ngoài của vật mà không tới gần được sự

sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật, anh ta tưởng tượng tất cả những cảm giác được cảm thấy hay anh ta tin là được cảm thấy bởi chủ đề của anh ta (...).

Nghệ sĩ chỉ có một phương tiện để cho người xem có thể tự đặt mình vào vị trí đối tượng mà anh ta muốn thể hiện : đó là lời cuốn sự chú ý vào cái làm rõ nét những bắp thịt, trạng thái căng thẳng, hay trạng thái thư giãn sau một hoạt động, dù là không đáng kể. Anh ta có thể làm rõ nét dễ dàng sự thay đổi đó ở chỗ dễ cảm thấy nhất và ở chỗ nhận thấy rõ ràng nhất, nghĩa là ở các khớp nối. Cũng có khi phải thể hiện quá đáng một chút những biểu lộ của đặc tính cơ thể học để chúng ta nhận biết rõ ràng hơn thường lệ về những cố gắng hay thư giãn và về cái mà cơ thể chúng ta có thể mạnh mẽ hay yếu đuối. Vì hiển nhiên là nếu các mô và các bắp thịt không nghỉ ngơi sau khi thực hiện chức năng của chúng thì ấn tượng về sức sống sẽ kém mạnh và ở quy mô rộng lớn hơn, sẽ là điều phản nghệ thuật. Dù cho đối tượng mà ta thể hiện là vật bất động, như một dãy núi, hay một dinh thự, cũng phải xử lý nó như nó có sự sống hữu cơ. (...) Trong tất cả những cảm giác tưởng tượng, chỉ có những cảm giác nào tăng cường sức sống mới thuộc lãnh vực nghệ thuật. Vì vậy mà những biểu hiện gây cho chúng ta sự chán nản hay sự buồn nôn lại càng kém tính nghệ thuật nhất là khi được thực hiện một cách khéo léo và thành công. Mặt khác, cũng không chắc là những biểu hiện đó khiến được người ta hành động mặc dầu rốt cuộc chúng chỉ có thể ảnh hưởng tới cách cư xử của chúng ta. Những biểu hiện đó không được tác động, không gây sự ham muốn rõ rệt, không kích thích sự thèm ăn, không đánh thức sự thèm muốn nhục dục. Không được phạm sai lầm, và đi từ cảm giác tưởng tượng tới cảm giác thực và từ nghệ thuật tới thực tế còn ít

hơn nữa. Những câu thơ kích động chiến đấu, như một hiệu kèn hay hiệu trống, không phải là thi ca. Những cách biểu hiện thị giác gây một sự kích thích nơi người trưởng thành có thể là những tác phẩm tuyệt vời, nhưng không vì vậy mà là tác phẩm nghệ thuật. Thật ra, những cảm giác tương tượng tạo thành tác phẩm nghệ thuật thuộc một lãnh vực riêng biệt, một lãnh vực vượt khỏi thực tại, trong đó lý tưởng là thực tại duy nhất, một lãnh vực trầm tư, lãnh vực của "xúc cảm mà người ta nhớ lại vào những lúc tĩnh lặng" như Wordsworth nói, một lãnh vực không có gì có thể diễn ra từ trong tâm hồn của người xem (...).

oOo

Sau những giá trị xúc giác, chuyển động là nhân tố quan trọng nhất của tác phẩm nghệ thuật, nó không có liên quan gì với sự đối chỗ, hay với cả sự thay đổi thái độ hay tư thế và càng không phải là hoạt động chuyển tiếp dưới mọi hình thức. Chuyển động, đó là cái năng lực tinh róng tạo sức sống cho những đường uốn lượn giới hạn một công trình và cho hình vẽ của tất cả những phần nằm giữa các giới hạn đó. Một đường uốn lượn hay một hình vẽ trở nên có năng lực, đó là cái mà người ta gọi là đường bao.

oOo

Trong tất cả các loại hình ảnh đi qua trí não chúng ta, những biểu tượng thị giác hay sự thể hiện sự vật xuất hiện như ở ngoài chúng ta, thì màu sắc nhất thiết phải làm công cụ trước nhất cho hình thể và hình vẽ, và tiếp đó cho những giá trị xúc giác và chuyển động. Màu sắc không thể vô mục đích như một gã lang thang mà được dùng vào việc nhận diện nhanh chóng, giúp giải thích dễ dàng các hình thể, sự liên tục giữa các mảng, và giúp sự nhận thức hình thể, giá

trị xúc giác và chuyển động nhanh chóng hơn. Trong các bộ môn nghệ thuật biểu hình, ta không thể hy sinh bất cứ chức năng nào trong số đó để được thỏa thích về màu sắc như màu sắc của vải vóc, châu báu, thủy tinh, men màu và vàng bạc. Vì vậy, ít ra là trong hội họa, phải có sự lệ thuộc của màu sắc ở chỗ nào mà cảm giác về cái có vẻ như thật và về sự trung thực với thiên nhiên để bị "đụng chạm" nhất : màu sắc chỉ tương hợp với ánh sáng hay bóng có màu với bóng nổi (sáng -tối) đa sắc. Aristote có nói : "Những màu đẹp nhất, nếu bị bố trí một cách lộn xộn, không tạo được cái thú vị của một hình vẽ bằng phẳng."

oOo

Màu có khả năng mô phỏng kém. Hình thể và chuyển động dường như thể hiện sự vật gần tương xứng với cách nhìn của tôi hơn; đó không phải là trường hợp của màu sắc. Trong lãnh vực hội họa, ta tìm đâu được một thể hiện thích đáng, nếu không được hoàn hảo, của màu da ?

## HENRI FOCILLON (1881 - 1943)

*Một trong những người đầu tiên tạo cho bộ môn lịch sử nghệ thuật một quy chế khoa học. Không tách nghệ thuật ra khỏi bối cảnh lịch sử, nhưng ông vẫn có thể khảo sát nghệ thuật trong dòng đời riêng của nó. Đối với ông, hội họa là sự thể hiện nguyên bản của không gian. Ngay phép phối cảnh cũng làm sai lệch không gian thật. Nhờ quan điểm đặc biệt này mà người ta biết được lý thuyết của Focillon là biến nghệ thuật thành một lãnh vực độc lập với lý trí con người chứ không còn là hình ảnh phụ thuộc vào những hình thể của ngoại giới.*

### KHÔNG GIAN ĐƯỢC TÔ VẼ

Có lẽ không có gì đáng chú ý hơn những biến đổi của không gian họa, và chúng ta chỉ có thể đưa ra một ý niệm gần đúng về những biến đổi đó vì chúng ta chưa có lịch sử của phép phối cảnh, như lịch sử các kích thước của hình dạng con người. Tuy vậy, người ta đã nhận thấy rằng những biến đổi rất rõ rệt đó không chỉ phụ thuộc vào thời đại và trạng thái tinh thần khác nhau, mà còn phụ thuộc nơi chất liệu nữa, mà nếu không phân tích chất liệu thì mọi sự nghiên cứu về hình thể có thể vẫn chỉ là lý thuyết một cách nguy hiểm. Tranh dậm màu sắc sỡ, tranh thủy hồ, bích họa, tranh sơn dầu, kính ghép màu, không thể thực hiện trong một không gian không có điều kiện : mỗi phương pháp đó cho không gian một giá trị đặc thù. Không phạm vào những lãnh vực nghiên cứu đáng được thực hiện riêng biệt, người ta có thể thừa nhận rằng không gian họa thay đổi tùy theo ánh sáng ở ngoài hay ở trong bức tranh, nói cách khác, tùy

theo tác phẩm nghệ thuật được quan niệm như một vật trong vũ trụ, được ánh nắng soi sáng như mọi vật khác, hay như một vũ trụ có ánh sáng riêng, ánh sáng bên trong của nó, được kiến tạo theo những quy tắc nhất định. Có lẽ sự khác biệt về quan niệm đó còn dính liền với sự khác biệt về kỹ thuật, nhưng sự khác biệt trước không phụ thuộc vào sự khác biệt sau một cách tuyệt đối. Tranh sơn dầu có thể thoát khỏi sự tranh giành giữa không gian và ánh sáng; tiểu họa, bích họa, kính ghép màu, cũng có thể kiến tạo ảo ảnh ánh sáng trong một ảo ảnh không gian. Chúng ta phải tỉnh tới thứ tự do tương đối đó của không gian đối với chất liệu mà nó nhập vào, nhưng chúng ta cũng phải tỉnh tới sự trong sáng của không gian khi nó mang hình thù này hay hình thù khác tùy theo chất liệu này hay chất liệu khác.

Chúng ta đã phải chú ý tới không gian trang trí, khi gọi lại phần nghệ thuật quan trọng này, chắc chắn là nó không bao quát hết mọi ngã đường, nhưng trong nhiều thế kỷ và ở nhiều nơi, nó đã thể hiện giấc mơ của con người về hình thể. Đó là cách biểu hiện đặc trưng nhất ở thời thượng - Trung cổ ở Tây phương và là như sự minh họa của tư tưởng từ chối sự phát triển để chịu sự thoái biến, từ chối thế giới cụ thể để nhận những cái thất thường của mộng mơ, từ chối hình (trang trí) chuỗi để nhận hình cuộn tròn. Nghệ thuật cổ Hy Lạp đã sắp đặt chung quanh con người một không gian thu hẹp và đúng mức, cảnh thành thị hay đồng quê, góc phố và vườn hoa, phong cảnh ít nhiều có vẻ đồng quê, giàu chi tiết phụ được phối hợp khéo léo để làm bối cảnh cho những huyền thoại hơi hợt, những tình tiết thơ mộng. Nhưng lần hồi trở nên cứng nhắc, trở thành những hình thức cố định, không có khả năng đổi mới, những chi tiết phụ đó hướng dần tới chỗ sơ đồ hóa bối cảnh mà mới đó chúng còn đánh dấu địa hình.

## ELIE FAURE

(1873 - 1937)

*Người mở đầu quan niệm phổ biến về nghệ thuật ở Pháp. Quan niệm này vẫn còn gây cảm hứng cho những ảo ảnh hào hùng. Có dấu ố tổng hợp và loại suy, ông muốn tìm lại, ngoài sự ngăn trở của không gian và thời gian, hình ảnh của một nghệ sĩ duy nhất hóa thân trong muôn ngàn tác phẩm khác nhau và bề ngoài có vẻ mâu thuẫn. Cái nhiệt tình muốn đánh đổ mọi sự đối kháng dường như chất chồng đầy rẫy trong lịch sử đó hẳn đã đưa đẩy Elie Faure tới chỗ tìm kiếm cả những tương đồng giữa các môn nghệ thuật khác nhau. Như vậy, trong cốt lõi của nó, hội họa chứa đựng những phẩm chất của kiến trúc, điêu khắc, âm nhạc.*

### TINH THẦN CỦA HỘI HOA

Tùy theo thời đại, nội giống và bản thân họa sĩ, hội họa phô bày những khuynh hướng nổi bật làm cho nó có cái vẻ kiến trúc ở chỗ này, điêu khắc ở chỗ kia, và sự kết hợp chặt chẽ, hài hòa của tất cả những yếu tố tạo hình ở chỗ khác mà nó là sự khai hoa trong lòng mỗi cá nhân. Tôi không ngại nói lại điều này là ở khắp nơi chính cá nhân là đối tượng mà hội họa biểu thị, bằng khả năng phục hồi, nhờ vô số phối hợp có sẵn của nó - tương phản, đối kháng, hỗn hợp, bổ sung, ánh sáng, bóng, sắc nhạt, giá trị, phản chiếu, vế chìm bóng - sự phức tạp của tâm hồn con người và những thành phần cấu tạo muôn thuở hay thoáng qua, chúng bộc lộ sự phức tạp đó cho ta thấy.

oOo

Khi họa sĩ đã tìm lại được bản năng thuần khiết của mình, khi anh ta có vẻ đã quên kiến trúc, điêu khắc và hội họa để lắng nghe ban nhạc thâm lắng điều chỉnh muôn ngàn giọng của nó trong sự tưởng tượng bằng mắt của anh, chỉ lúc đó anh ta mới thật sự là họa sĩ, là nhà điêu khắc, là kiến trúc sư, nghĩa là một cá nhân.

Vì vậy, hội họa biểu thị sự biến chuyển tinh vi, cốt yếu và phức tạp từ điêu khắc sang âm nhạc. Nó đạt tới sự cân bằng cực đại có ý vị ở âm nhạc trong đó nó còn chưa được tối đa ý nghĩa hình thể và đã có tối thiểu ý nghĩa âm nhạc.

oOo

Tinh thần của hội họa phảng phất quanh nó, như không khi xung quanh chúng ta. Cái nghệ thuật tinh tế này, nghệ thuật bí ẩn nhất và ít được biết nhất trong số những nghệ thuật biểu thị chúng ta - có lẽ vì vừa thoát ra khỏi hình thức xác định để hướng tới những quan hệ không gian lơ lửng, nó tìm cách tự cố định mà không bao giờ tới được điểm ổn định ở đó đối tượng và chủ thể cân bằng lẫn nhau - nó có những phương tiện rất khác nhau đến nỗi ta có thể đối xứng cái này với cái kia, việc mà người ta cũng đã có làm. Hình vẽ miêu tả và xác định, màu sắc nhắc nhở và gợi ý. Đó là vai trò kiến trúc, đây là cực âm nhạc, hạt nhân điêu khắc được củng cố trong khối mà hai ngôn ngữ đó hòa trộn với nhau khi chúng được thực hiện thành những tác phẩm hùng vĩ, những sáng tạo đáng mê nhất của hội họa.

oOo

Hội họa (...) là tự do. Không gian của hội họa không phải là không gian thực. Không gian đó chỉ thuộc về tinh thần. Chỉ tinh thần mới có thể chuyển động trong đó, theo mọi



hướng, tùy ý dời chuyển các khối và những đường uốn lượn trên bề mặt và trong chiều sâu, nhận chìm hình thể trong bóng, cho chúng nổi ra ánh sáng, cho ánh sáng và bóng len lỏi trong những gian bí mật nhất của chúng, che đậy, phô bày, tùy ý để cho người ta ước đoán những tình cảm phức tạp nhất và đơn giản nhất, những cảm giác tinh tế nhất và mạnh mẽ nhất, buông lỏng một lúc tất cả phương tiện màu sắc của nó, rút ra từ đó một sự kết hợp, vẽ biển, vẽ trời, che phủ trời, biển bằng sương mù, mây khói, chỉ nói về người hay không nói gì cả. Hội họa là cá nhân tôn giáo hay không tôn giáo, hung dữ hay hiền hậu, dâm ô hay trong trắng, trớ trêu, tự sự hay xúc động, lần lượt hay đồng thời, tự do để chỉ là mình, để sáng tạo lại cho nhu cầu của mình một vũ trụ bảo đảm là đáng sống, dù huyền hoặc thế nào chăng nữa, nếu vũ trụ đó chặt chẽ và hợp lý cho dù và nhất là thường ngược lại với thành kiến và mê tín lỗi thời của đám đông. Sự phân rã của cơ cấu mà hội họa và cá nhân đó là thành phần nay được độc lập làm cho hội họa chỉ còn là một khối vô định hình của mớ yếu tố rời rạc thiếu chất gắn kết thần thoại và xã hội mà chỉ có cá nhân đó là không cần tới vì chỉ có anh ta mang trong lòng một huyền thoại và một xã hội. Trong những thời kỳ nguy kịch đó mà hầu hết những cá nhân lạc hướng quanh quẩn trong sự đơn độc khô cằn tinh thần và chỉ còn hành động theo xung động ngẫu nhiên của thói quen, thì một vài người, đặc biệt là họa sĩ, có được tinh thần dũng cảm cho cả thế giới. Họ không có chức năng nào khác hơn là tái tạo theo cách của mình sự thống nhất nguyên thủy để truyền lại nguyên vẹn cho cơ cấu tương lai. Khi những cây cột của ngôi đền sụp đổ, nhiệm vụ của người họa sĩ dũng cảm là đưa vai ra chống đỡ cho tới khi có người khác tới thế chỗ và để cho anh ta chết.

## PAUL SERUSIER

(1865 - 1927)

*Là môn đồ của Gauguin mà vẫn có một dáng vẻ riêng, rất lý thuyết. Những họa sĩ Vuillard, Rousesel, Bonard, Maurice Denis v.v... theo sự truyền dạy của ông - Sérusier cố gắng phát hiện một phương pháp thuần trí tuệ nhằm biểu thị bằng phương tiện tạo hình những cảm giác của họa sĩ. Sự "thuần lý hóa" nghệ thuật đó, vốn không nhằm loại trừ những xung động chủ quan, đã không giúp ông tạo được một tác phẩm hội họa nổi bật nào. Sự thất bại đó không làm cho những tư tưởng của ông kém lý thú. Những điều ông đề nghị chỉ càng củng cố thiên tài của ông.*

### HỘI HỌA NHẬP MÔN

#### *Nghệ thuật và thiên nhiên*

Thiên nhiên là toàn bộ những vật mà giác quan của chúng ta phát hiện.

Vì chúng ta không thể tưởng tượng ra các hình thể và màu sắc mà mắt cho chúng ta thấy.

Nếu nghệ thuật của họa sĩ chỉ giới hạn vào việc mô phỏng bằng cách thể hiện lại trên một mặt phẳng những hình ảnh mà anh ta nhận biết thì anh ta chỉ làm một động tác máy móc, trong đó không có khả năng thượng đẳng nào của con người tham dự, đó chỉ là ấn tượng được ghi nhận không thêm thắt gì, một công việc không tri thức. Thiên nhiên

được hiểu như vậy không còn là hội họa nữa. Thật vậy, ta hãy phân tích sự thành hình một cảm giác thị giác.

Người bình thường có hai mắt, mỗi mắt đưa tới não một hình ảnh, và hai hình ảnh đó khác nhau.

Phải chọn một hình ảnh và bỏ cái kia đi. Thay vì làm thế, tri não xây dựng một hình ảnh thứ ba bằng cách suy tư hai cái kia ra; ngoài ra, hình ảnh thứ ba còn chứa đựng vị trí trong không gian, hay là hình nổi.

Do hình phẳng trên tranh nên cần phải thể hiện hình nổi đó hay hủy nó đi. Trong cả hai trường hợp, đơn giản hóa hình ảnh cho phép chúng ta ghi nó lên một mặt phẳng : thêm một lần biến đổi hình ảnh, sự biến đổi cố ý, để cho thích ứng.

Cảm giác mà vật tạo ra cho chúng ta nhắc lại những khái niệm đã có và được ký ức gìn giữ. Khái niệm quan trọng nhất là khái niệm về chính vật đó, là kết quả của sự khai quát hóa. Khi đã nhận ra và gọi tên được vật, tri óc bắt đầu vận động : nó sử dụng những kinh nghiệm đã được những giác quan khác cung cấp : hình thể, vị trí trong không gian, trọng lượng, chuyển động hay ngưng nghỉ, ích dụng v.v...

Cảm xúc cá nhân làm phong phú thêm các dữ liệu đó : yêu thích hay ghê tởm (đẹp hay xấu).

Ngoài tất cả những nhân tố làm biến đổi hình ảnh đó, còn có thêm trạng thái tâm lý hay sinh lý của chủ thể ở mọi lúc khác nhau (cảm tính).

(...)

### ***Cái đẹp***

Cái đẹp là tình cảm mà chúng ta dành cho một đối tượng, gạt bỏ hết mọi tư tưởng ích dụng về phía chúng ta, tình cảm

gây ra do sự tôn trọng cùng lúc làm thỏa mãn cơ quan thị giác và trí tuệ của chúng ta, vì nó thực hiện sự sắp xếp mà chúng ta mong đợi : sự hài hòa.

### ***Sự hài hòa***

Sự hài hòa là sự sắp xếp những cảm giác theo cách mà chúng ta không muốn nó khác hơn. Sự sắp xếp đó vừa thỏa mãn giác quan mà sự vận hành vì vậy được dễ dàng, và lý trí. Lý trí cũng tìm được sự phục tùng những quy luật chi phối nó.

Những định nghĩa đó đưa tới kết quả là cái đẹp có liên quan với cá nhân. Có thể có một cái đẹp tuyệt đối nhưng chỉ có những cá nhân hoàn hảo mới đạt tới được.

Những con người bị hạn chế như chúng ta chỉ có thể khao khát cái đẹp thông qua một phong cách.

### ***Phong cách***

Phong cách là toàn thể hình thể được ưa chuộng dùng để xây dựng tác phẩm, như từ ngữ và cú pháp được dùng để viết một tác phẩm văn học.

### ***Phong cách riêng***

"Văn phong tức là người". Mỗi cá nhân có một phong cách riêng, phù hợp với thị hiếu, văn hóa và kiểu sống của mình. Phong cách có thể bị biến đổi tạm thời do trạng thái tâm - sinh lý.

Trong những thời kỳ duy vật, người ta gán tầm quan trọng lớn cho những nguyên nhân sinh lý rút gọn trong một từ "khí chất" có thể giải thích tất cả, khi người ta gạt bỏ một cách có hệ thống mọi ảnh hưởng tinh thần.

### ***Phong cách chung***

Cùng lúc, nghệ sĩ chịu ảnh hưởng của phong cách của thời đại, và của đồng bào mình, hay đúng hơn của nòi giống mình. Phong cách này do sự tập hợp những hình thức được truyền lại do di truyền, hoàn cảnh, giáo dục, nhất là do nhìn thấy những tác phẩm nghệ thuật xung quanh nghệ sĩ từ tuổi ấu thơ. Vì vậy mà, nhờ những đặc tính nhất định, ta chỉ cần nhìn qua cũng nói ngay được dễ dàng một tác phẩm nghệ thuật thuộc thế kỷ nào.

Không ai thoát khỏi ảnh hưởng này, nó do truyền thống, nhưng không toàn bộ truyền thống, và các hình thức cấu tạo nên loại phong cách này thoái hóa thành công thức.

Người thiên tài không uốn mình theo công thức, nếu không phải là vào lúc đầu. Khi anh ta tự chủ được, anh ta sáng tạo những hình thức mới và truyền lại cho người kế tục, những người sau này sẽ lấy đó làm công thức.

Công thức vẫn có ích nếu ý niệm tạo ra nó còn nguyên vẹn. Lâu về sau, công thức trở thành một cơ chế ù lì; bấy giờ phải bỏ chúng đi.

### ***Phong cách phổ biến***

Ngoài phong cách riêng của một cá nhân, một thời kỳ hay một chủng tộc, còn có những hình thức có tính cách cao hơn, một thứ ngôn ngữ chung mà ai cũng hiểu.

Nếu không có dấu vết của ngôn ngữ phổ biến đó thì không có tác phẩm nghệ thuật. Chỉ bằng cách trừu tượng và khái quát hóa, trí tuệ mới hiểu được. Trí tuệ luôn luôn giống nhau ở bất cứ thời đại nào và bất cứ ở đâu. Những cơ sở của trí tuệ dính liền với bản chất của chúng ta, nghĩa là bẩm sinh. Chúng ta thấy chúng trong mọi tác phẩm nghệ thuật,

trong mọi thời đại, ở mọi xứ sở, nhưng chúng biểu lộ rõ ràng nhất ở những người chất phác mà chúng ta gọi là người nguyên thủy, cả ở người dã man nữa. Đó là nơi chúng ta có thể khám phá và nghiên cứu chúng.

Tôi đã nói rằng khi mới sinh ra chúng ta đã mang theo mình khả năng hiểu thứ ngôn ngữ phổ biến đó.

Đúng vậy, nhưng sự giáo dục tôi đã sớm làm lu mờ những khái niệm đó. Vì vậy, vào thời đại chúng ta, chúng ta buộc phải tìm lại chúng bằng cách trừu tượng hóa và khái quát hóa.

Ngôn ngữ phổ biến đó dựa vào khoa học về các con số,, nhất là các số đơn Toán học, mà sự áp dụng nó vào nghệ thuật tạo hình, nghĩa là trong không gian, là hình học. Ngoài ra, khi ta làm việc với chất liệu trong phạm vi giới hạn của giác quan chúng ta thì hình học Euclide là đủ.

Phong cách tự nhiên xuất phát từ tinh thần; theo ý nghĩa này, nó phải chất phác, khi ta cho từ này ý nghĩa mà nó có ở thế kỷ 19 (chất phác, tự nhiên).

Mọi cố gắng nhằm làm cho giống với hình thức hay công thức vay mượn của những chủng tộc khác hay thời đại khác chỉ tạo ra phong cách giả tạo, việc mà thế kỷ chúng ta đã lạm dụng. Có lẽ ở những thời đại khác người ta cũng sai lầm như vậy, nhưng thời gian đã đối xử công bằng khi để những sản phẩm đó chìm vào quên lãng.

### ***Các kích thước tốt.***

Tôi gọi kích thước tốt là những kích thước trên đó ngoại giới được dựng nên, trong đó có cơ thể chúng ta. Đó là những kích thước dựa trên những số nguyên tố đơn giản nhất, tích của chúng, bình phương và căn số của chúng.

## Số

1 không phải là một số : nó chưa đựng và sinh ra mọi con số.

2 biểu thị sự đối kháng giữa hai nguyên lý. Sự đối kháng sẽ vô bổ nếu không sinh kết quả. Nếu có, kết quả đó cộng với hai nguyên lý thành số 3. Từ đó có ý niệm ba ngôi trong nhiều tôn giáo. Trên quan điểm tạo hình, số 3 là số đầu tiên có khả năng giới hạn một mặt phẳng : hình tam giác đều là mặt phẳng đơn giản nhất.

Đường cao AD của tam giác được tính theo  $\sqrt{3}$ , xác định một kích thước mới.

Số 3 có nghĩa Thượng đế hay Tạo hóa.

Số 4 không phải là số nguyên tố nữa, nó là bình phương của số 2. Bình phương có nghĩa là sự cân bằng của vật chất. Số 4 sinh ra vật thể rắn đơn giản nhất : hình tứ diện, bộ bốn thiêng liêng, nguồn gốc của vạn vật.

### *Đường đưa tới sự hài hòa*

Trong một hình vuông, đường chéo sinh ra một kích thước mới tỉ lệ theo  $\sqrt{2}$ . Tỷ số của đường chéo với cạnh của hình vuông có tên là "Cửa vào hài hòa". Tỷ số đó, theo truyền thống, được thợ thủ công khiêm tốn nhất sử dụng.

Từ hình vuông và bốn tam giác đều, ta có kim tự tháp Ai Cập mà đường cao được tính tỷ lệ theo  $\sqrt{5}$ .

### *Chiếc chén vàng*

Số 5 được Pythagore gọi là số trang trí. Nếu ta vẽ nội tiếp trong một hình ngũ giác đều một ngũ giác hình sao, tỷ số giữa hai cạnh của hai hình đó từ thời thượng cổ đã được coi

là số đẹp nhất : người ta gọi đó là "chén vàng hay đoạn vàng". Công thức của nó là  $\sqrt{\frac{5+1}{2}}$ , bằng khoảng 1,6180339887...

Chiếc chén vàng phát sinh từ Kim tự tháp Ai Cập, đã cho ra đời kiểu trần tường Hy Lạp (đó là số 1/3). Theo truyền thống, tỷ số này được lưu truyền cho tới ngày nay trong các khổ giấy và bảng. Đó là một truyền thống đang bắt đầu mai một.

Số 6, tích của 3 và 2, chia sẻ những đặc tính của hai số đó. Nó không tạo ra kích thước mới, vì cạnh của lục giác đều bằng bán kính hình tròn ngoại tiếp của nó.

Lục giác hình sao gồm hai tam giác đều mà các đỉnh đối tượng trưng sự đối kháng của hai nguyên lý, đó là sự sống.

Người ta gọi đó là "triện của vua Salomon".

Số 7 biểu thị sự thống nhất giữa tạo hóa và tạo vật, 3+4. Nó là số vô sinh, vì đó là số sáng tạo đã hoàn tất.

Số 8, lập phương của 2, chia sẻ những đặc tính của số 2 và số 4.

Số 9, bình phương của 3, cũng có những đặc tính như số 3.

Khỏi số 9, các con số không thể phân biệt được ngay. Chúng không còn có ý nghĩa tinh thần nữa; trừ phi là tích của những số nguyên tố đơn giản.

Những phối hợp và tỷ số mà các số đơn có thể tạo ra thì nhiều vô cùng; mỗi người có thể tự khám phá. Chúng ta chỉ nghiên cứu những số được dùng nhiều nhất trong nghệ thuật mà chúng ta biết tới.



### **Cửa hài hòa**

Con đường đưa tới sự hài hòa là tỷ số giữa cạnh của hình vuông và đường chéo của nó được tính theo  $\sqrt{2}$ . Kích thước này có đặc tính vững chắc và hơi nặng nề. Chúng ta thường gặp nó trong những đồ vật thông dụng như bàn, tủ, kiến trúc nông thôn. Thợ mộc thợ hồ nông thôn coi nó như một truyền thống. Họa sĩ gọi nó là khổ tranh phong cảnh.

### **Chiếc chén vàng**

Chiếc chén vàng, do số 5 mà ra, là tỷ số giữa cạnh hình ngũ giác đều và cạnh hình ngũ giác ngôi sao. Nó rất trang nhã.

Tỷ số giữa số hạng nhỏ và số hạng lớn luôn luôn bằng tỷ số giữa số hạng lớn và tổng hai số hạng.

Chiếc chén vàng đã tạo ra khổ tranh phong cảnh biển (đơn vị đo lường cũ).

Khổ tranh chân dung là khổ đôi (số hạng lớn trên tổng hai số hạng nhỏ).

Những tỷ số khác giữa các số đơn như  $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7}, \frac{7}{8}, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{10}{11}, \frac{11}{12}, \frac{12}{13}, \frac{13}{14}, \frac{14}{15}, \frac{15}{16}, \frac{16}{17}, \frac{17}{18}, \frac{18}{19}, \frac{19}{20}, \frac{20}{21}, \frac{21}{22}, \frac{22}{23}, \frac{23}{24}, \frac{24}{25}, \frac{25}{26}, \frac{26}{27}, \frac{27}{28}, \frac{28}{29}, \frac{29}{30}, \frac{30}{31}, \frac{31}{32}, \frac{32}{33}, \frac{33}{34}, \frac{34}{35}, \frac{35}{36}, \frac{36}{37}, \frac{37}{38}, \frac{38}{39}, \frac{39}{40}, \frac{40}{41}, \frac{41}{42}, \frac{42}{43}, \frac{43}{44}, \frac{44}{45}, \frac{45}{46}, \frac{46}{47}, \frac{47}{48}, \frac{48}{49}, \frac{49}{50}, \frac{50}{51}, \frac{51}{52}, \frac{52}{53}, \frac{53}{54}, \frac{54}{55}, \frac{55}{56}, \frac{56}{57}, \frac{57}{58}, \frac{58}{59}, \frac{59}{60}, \frac{60}{61}, \frac{61}{62}, \frac{62}{63}, \frac{63}{64}, \frac{64}{65}, \frac{65}{66}, \frac{66}{67}, \frac{67}{68}, \frac{68}{69}, \frac{69}{70}, \frac{70}{71}, \frac{71}{72}, \frac{72}{73}, \frac{73}{74}, \frac{74}{75}, \frac{75}{76}, \frac{76}{77}, \frac{77}{78}, \frac{78}{79}, \frac{79}{80}, \frac{80}{81}, \frac{81}{82}, \frac{82}{83}, \frac{83}{84}, \frac{84}{85}, \frac{85}{86}, \frac{86}{87}, \frac{87}{88}, \frac{88}{89}, \frac{89}{90}, \frac{90}{91}, \frac{91}{92}, \frac{92}{93}, \frac{93}{94}, \frac{94}{95}, \frac{95}{96}, \frac{96}{97}, \frac{97}{98}, \frac{98}{99}, \frac{99}{100}$  đều dùng được; nhưng chúng không tạo ra những dãy số vô hạn như "cửa hài hòa" và "chiếc chén vàng".

### **Bố cục**

Những bề mặt được giới hạn như vậy đến phiên chúng lại có thể được phân chia bằng những đường thẳng để tạo thành những hình đơn giản hơn, thí dụ như hình vuông với đường chéo. Những giao điểm của các đường thẳng có được như vậy xác định những điểm chính của bố cục. Chúng ta chỉ dùng phương pháp đồ thị, vì tính bằng số thì không thể được vì những tỷ số nói trên dựa theo những con số vi phân, như căn của 2, 3 và 5.

Để cho rõ ràng, tôi phải dùng thuật ngữ chuyên môn. Chỉ

cần có kiến thức đơn giản về toán học không vượt quá bậc tiểu học. Hơn nữa, con người có ngay trên mình những kích thước mà nó cần; đó là khuỷu (khoảng cách từ khuỷu tới đầu ngón giữa); bước và gang. Tỷ số giữa gang với bước bằng tỷ số giữa bước với khuỷu... Những tỷ số này đúng ở tất cả mọi người, dù là người dị dạng.

### ***Hệ mét***

Tìm kích thước ngay trên mình há không đơn giản hơn là đo kinh tuyến trái đất rồi từ đó tính ra một phân bốn chục triệu, hơn là phải chia cho một ngàn, mười ngàn... để chỉ được những đại lượng phong chừng sao ?

Chúng ta chỉ cần đo những kích thước đó trong một thời gian nào đó : chúng ta sẽ trực tiếp tìm thấy lại khái niệm bẩm sinh về các tỷ số đó mà ta đã quên vì không thường dùng.

### ***Sự cân bằng***

Có một khái niệm mà nếu thiếu nó thì không một sinh vật nào, kể cả thực vật, có thể tồn tại : đó là khái niệm về cân bằng.

Đường thẳng nằm ngang và đường thẳng đứng là dấu hiệu của sự cân bằng; đường thứ nhất là cho vật chất chết gọi là bất động, đường thứ hai cho vật chất sống. Phải để ý là hai đường đó không có trong thiên nhiên: chúng là những khái niệm trí tuệ của chúng ta. Chính trí tuệ đưa chúng vào các công trình của con người trong khi thiên nhiên chỉ bắt nguồn từ những đường cong. Hai dây dọi không phải là song song, phương của chúng sẽ gặp nhau ở tâm trái đất, và mặt nước là mặt lồi.

Trong một hình vẽ, bất cứ đường xiên nào cũng phá vỡ sự

cân bằng : phải tái lập sự cân bằng bằng một hay nhiều đường xiên theo chiều ngược lại. Do đó, ta thấy có sự đối xứng trong các nghệ thuật nguyên thủy. Trong các tác phẩm phức tạp hơn, cảm xúc là người hướng dẫn duy nhất của chúng ta, vì bất cứ sự lệch hướng nào cũng phụ thuộc vào mức độ xiên của mỗi đường và mức độ cách biệt của các mã trên mặt phẳng mà sự lệch hướng đó là giới hạn. Bất cứ sự thiếu cân bằng nào cũng dở; trong những vấn đề này, chỉ có cảm tính mới phán đoán được.

### ***Bố cục***

Bố cục là đặt các hình thể cạnh nhau trên một bề mặt cho sẵn hay được ta chọn. Các hình thể đó nhất định phải do cảm giác của chúng ta hay đúng hơn, do những *hình ảnh tinh thần* mà cảm giác tạo ra.

### ***Mẫu***

Để cho hình ảnh tinh thần thành hình dễ dàng, chúng ta có thể nhắc lại cảm giác bằng sự nghiên cứu hình mẫu, nhưng phương pháp đó chỉ có thể được đối với những hình thể bất động trong ánh sáng ổn định.

Bất một sinh vật có tư tưởng phải bất động là một việc trái tự nhiên.

Thế mà tư tưởng và những phẩm chất tinh thần chỉ có thể được thể hiện bằng những hình thái tương đương. Chính cái khả năng nhận thức sự tương đồng đó làm người ta thành nghệ sĩ. Bất cứ người nào khi sinh ra cũng có được khả năng tiềm ẩn đó; cố gắng cá nhân sẽ phát huy khả năng đó; một sự giáo dục tồi sẽ làm nó biến mất.

## *Sự sao chép*

Việc sao chép tập quen mắt và tay, nhưng tất nhiên làm suy yếu khả năng đã nói, và nhất là ký ức về hình thể mà khả năng đó dựa vào.

Dù hình ảnh tinh thần phù hợp với cách nhìn thông thường nhiều hay ít cũng không quan trọng lắm.

Việc lựa chọn các vật mà chúng ta sử dụng hình thể của chúng cho thấy thị hiếu và sở thích của chúng ta; nó góp phần vào phong cách của ta.

Để vẽ được một bức tranh dễ hiểu, chỉ nên dùng những yếu tố mà chúng ta có thể nghĩ ra. Nếu bàn tay hay con mắt đi trước tư tưởng, chúng ta làm được một việc khéo tay. Nếu chúng ta dùng những đường cong bất định, chúng ta sẽ lạc lối vì có quá nhiều lối khác nhau.

Đường thẳng là một đường tinh thần, vì không bao giờ có trong vật chất tuy rằng con người có khuynh hướng đưa nó vào mọi tác phẩm của mình.

Đường thẳng đứng và đường nằm ngang được chúng ta đặt ra vì khái niệm cân bằng. Còn đối với đường xiên, chúng ta có thể ấn định vô số bằng độ, phút, giây và phân số của giây. Nhưng chúng ta chỉ trực tiếp biết được một số nhỏ đó là những đường của một góc trong đa giác đều đơn giản : đó là góc của đường chéo trong hình vuông, góc của tam giác đều, phân nửa góc và góc tổng của chúng. Những góc đó đủ để thể hiện tất cả. Trong hình vẽ một đường xiên, chúng ta nghĩ tới góc được tạo ra với đường thẳng nằm ngang hay đường thẳng đứng. Và lại, chỉ cần nghĩ về một trong các góc đó. Sự sai lầm do sự yếu kém của con người khi vẽ những đường đó ảnh hưởng tới năng lực cảm giác.

Những đường cong ở giữa những đường thẳng; mọi đường cong đều có thể quy vào các cung của hình tròn.

Sự sử dụng những yếu tố đó chứng tỏ rõ ràng sự can thiệp của ý chí và trí tuệ. Bằng công việc đó, những hình thể do hình ảnh tinh thần cung cấp sẽ được phân tích rồi được tổng hợp.

Chính với cái đó mà bạn vẽ bức tranh của mình.

### *Lịch sử của màu*

#### *Các hỗn hợp*

Thời Phục hưng, khi buộc họa sĩ chỉ được lấy cảm hứng từ các pho tượng Hy Lạp, đã giáng cho màu sắc một đòn chí tử bằng cách bắt chúng phụ thuộc các giá trị. Phải thoát ra khỏi cái truyền thống đè nặng lên chúng ta từ thời Phục hưng tới thời các họa sĩ ấn tượng thế kỷ 19. Các họa sĩ phong cảnh thuộc trường phái Fontainebleau, chính Millet và Courbet nữa đã nhìn thiên nhiên bằng con mắt của các môn đồ của David... Lúc đầu, Corot cũng vậy. Nhưng, vào thời kỳ ông vẽ phong cảnh Ý, ông đã thoát ra khỏi truyền thống của kỹ thuật sáng tối. Trong kiểu cách sau cùng, ông đã dứt bỏ truyền thống đó. Vài họa sĩ Anh cũng được giải thoát như vậy. Người ta đã coi họ như những nhà tiên phong của khuynh hướng ấn tượng không phải là không có lý do.

Các họa sĩ trường phái tự nhiên (giữa thế kỷ 19) đã cố thoát ra khỏi kỹ thuật sáng tối bằng cách tìm cách mô phỏng màu sắc thiên nhiên. Các hỗn hợp màu đã tạo ra những tác phẩm gồm ghiếc, dơ bẩn, trong đó thiếu ánh sáng và vẫn còn thể hiện tác dụng sáng tối. Các họa sĩ ấn tượng đã tìm được cái tương đương của màu sắc bằng cách sử dụng màu nguyên chất.

Không thể tương hợp các màu nguyên chất với sắc độ đã

pha, màu xám pha, họ đã loại bỏ triệt để các sắc độ này, trông cây nơi hỗn hợp quang học để thay thế vào đó; họ tưởng đã thành công, nhưng họ đã lẫn lộn sự mệt mỏi do hỗn hợp màu gây ra cho vông mạc với ánh chói lọi mà ánh sáng mạnh gây ra.

Vấn đề mà các họa sĩ điều sắc phải giải quyết là tương hợp các sắc độ đã pha với các màu nguyên chất; vấn đề hài hòa, vì sự hài hòa là yếu tố tương đương mới của ánh sáng.

Các nhà bác học đã can thiệp. Với lăng kính, họ đã phân giải ánh sáng mặt trời, họ đã phát minh cầu vồng. Tái tạo ánh sáng trắng bằng cách trộn các tia sáng màu nóng với các tia sáng màu lạnh là việc rất đơn giản. Chuyện đó đúng đối với các tia sáng, chúng chỉ là chuyển động của... cái gì không ai biết. Nhưng đối với những chất không nguyên chất mà họa sĩ bắt buộc phải dùng thì không đúng nữa. Thật vậy, dù màu bột rất sạch, nhưng trong đó luôn luôn còn một chút không tinh khiết mà tôi gọi là  $\Sigma$  (epsilon). Vậy, nếu tôi pha hai màu bổ sung với nhau, thí dụ : đỏ +  $\Sigma$  với lục +  $\Sigma$  thì màu đỏ và lục trung hòa lẫn nhau, nhưng còn lại 2  $\Sigma$ , nghĩa là chất không tinh khiết. Nếu chất không tinh khiết đó là bụi, thì không hại lắm. Đó là trường hợp bích họa mà chất chuyển là nước, bay hơi.

Nhưng bụi nhiễm dầu sanh ra một thứ dầu bẩn mà nếu pha với màu trắng để cho sáng thì thành màu xám bẩn là màu trội nhất trong thế kỷ 19 và khiến hội họa có bộ mặt đặc biệt khó chịu. Vài bức tranh lúc còn mới thì có vẻ rực rỡ nhưng sau hai mươi năm chỉ còn là một bề mặt trát một lớp màu xám bẩn thiu.

Muốn tránh một tai họa như vậy, họa sĩ không nên trộn màu thuộc sắc giai nóng với màu thuộc sắc giai lạnh.

## WASSILI KANDINSKY

(1866 - 1944)

*Trước khi trở thành họa sĩ ông là giáo sư Luật và Kinh tế Chính trị. Năm 1908, ông cho rằng sự thể hiện đối tượng trong hội họa là mối quan tâm không hợp thời. Kể từ đó, ông bắt đầu một cuộc hành trình đưa ông từ một hình thức ấn tượng tới cách thể hiện theo bản năng và cuối cùng đạt tới sự trừu tượng hóa thuần túy : một thứ nghệ thuật có lý luận và hợp lý. Ông viết về hội họa và nghệ thuật nói chung với hầu ý duy linh. Những gì ông cho là cần khuếch đại trong nghệ thuật trừu tượng, chúng ta nhất thiết phải biết qua, về sự bay bổng tinh thần đó, đầu tinh cách quá đáng của nó có thể nào đi nữa, cũng còn đáng chú ý hơn những tuyên bố giả khoa học hay được khoác vẻ hào nhoáng bề ngoài vay mượn những ý tưởng ngoại lai, thường là sản phẩm của những nhà lý thuyết hội họa hiện đại giả hiệu, nhất là hội họa trừu tượng.*

### NGÔN NGỮ CỦA HÌNH THỂ VÀ MÀU SẮC

*Người nào không có hồn nhạc trong mình,  
Người mà âm điệu du dương không làm cho xúc động,  
Lòng phân trắc, nham hiểm đã chín muồi trong y.  
Trí khôn của y mờ nhạt như đêm tối,  
Khát vọng của y đen tối như Địa ngục.*

SHAKESPEARE

Tiếng nhạc có một lối đi thẳng vào hồn. Và vì con người có "hồn nhạc trong mình" nên cũng có một tiếng vang tức thì.

Delacroix nói : "Ai cũng biết rằng màu vàng, màu cam và màu đỏ tạo ra và tượng trưng những ý nghĩ vui vẻ, phong phú."

Câu thơ của Shakespeare, nhận xét của Delacroix chứng minh sự tương quan sâu sắc của nghệ thuật nói chung và của âm nhạc và hội họa nói riêng.

(...) Bằng cách phát huy những phương tiện riêng của mình, hội họa sẽ thành một nghệ thuật theo nghĩa trừu tượng của từ này và có thể thực hiện kết cấu hội họa thuần túy.

Để đạt tới mục tiêu của mình, hội họa có hai phương tiện:

1. Màu sắc
2. Hình thể.

Một mình hình thể, với tư cách là sự thể hiện đối tượng (có thật hay không có thật), với tư cách là sự giới hạn thuần túy trừu tượng một không gian, một bề mặt, nó có thể tự tồn tại.

Người ta không thể nhận thức màu trải rộng vô giới hạn. Chỉ có óc tưởng tượng hay một cách nhìn của trí tuệ mới cho phép ta hình dung một màu đỏ vô giới hạn. Trong sự hình dung của chúng ta khi nghe nói tới nó, màu đỏ không thể có một giới hạn nào hết. Trong tư tưởng, và chỉ trong tư tưởng, và bằng cách áp đặt cho nó, mà chúng ta cho nó một giới hạn. Màu đỏ, mà ta không thấy nhưng mà ta quan niệm nó một cách trừu tượng nhất, tuy vậy vẫn khơi dậy một hình dung hoàn toàn, nội tại, vừa rõ ràng vừa mơ hồ với một âm vang nội tâm. Cái màu đỏ âm vang trong chúng ta đó khi ta nghe từ đỏ, nó báng bạc và giống như được tạo ra từ sự tăng dần của sắc độ đỏ. Vì vậy mà hình ảnh nội tâm đó có thể



được gọi là mơ hồ. Nhưng đồng thời nó cũng rõ ràng vì tiếng vang trong lòng ta đó vẫn tĩnh rờn, trần trụi, không có khuynh hướng về cái nóng hay cái lạnh, những khuynh hướng đưa tới sự nhận thức chi tiết. (...).

Nhưng khi phải thể hiện màu đỏ đỏ dưới cái vẻ nhận ra được, như trong hội họa, cần :

1. Có một sắc độ nhất định, chọn trong sắc giai của vô số màu đỏ, vì vậy có thể nói là màu đỏ được xác định một cách chủ quan;
2. Giới hạn bề mặt đối với các màu khác. Các màu đỏ có mặt như là những dữ liệu không thể thiếu để định giới hạn và cải biến những đặc tính chủ quan xung quanh chúng và bao bọc những đặc tính đó bằng sự cộng hưởng khách quan.

Những quan hệ cần thiết đó giữa màu và hình thể khiến chúng ta phải xem xét những tác dụng mà hình thể gây ra cho màu. Hình thể, dù trừu tượng, có tính hình học, cũng có nội dung riêng của nó; nội dung đó là một sinh vật tinh thần, có những phẩm chất giống y như hình thể đó. Một tam giác (không có những đặc điểm khác cho biết nó là tam giác có góc nhọn, góc tù hay tam giác cân) là một sinh vật. Một mùi hương tinh thần đặc trưng từ nó phát ra. Kết hợp với những hình thể khác, mùi hương đó phân biệt mình ra, tự làm phong phú nhiều vẻ - như một âm thanh phong phú lên nhờ các âm bội - nhưng thật ra nó không thay đổi. Như mùi hương hoa hồng không bao giờ có thể lẫn với mùi hương hoa tím. Như hình tròn, hình vuông, tất cả những hình thể có thể tưởng tượng được. Cả ở đây nữa, như màu đỏ vừa rồi, chúng ta phải giải quyết vấn đề vật chất của chủ thể chứa đựng trong cái vỏ khách thể.

Và chúng ta thấy rõ phản ứng của hình thể và của màu. Một hình tam giác được tô toàn màu vàng, một hình tròn toàn màu lam, một hình vuông toàn màu lục, một tam giác thứ hai cũng toàn màu lục, rồi một hình tròn màu vàng, một hình vuông màu lam và cứ tiếp tục như thế. Tất cả là những sinh vật khác nhau, mỗi hình gây một tác động khác nhau.

Thật dễ dàng nhận thấy là giá trị của một màu nào đó được nhấn mạnh bởi một màu nào đó và được giảm đi bởi một màu khác nào đó. Những màu "sắc sảo" thì phẩm chất của nó có ảnh hưởng mạnh hơn trong những hình nhọn (màu vàng trong tam giác chẳng hạn). Những màu mà ta có thể gọi là sâu lắng thì tác động của chúng được những hình thể dạng tròn làm cho mạnh mẽ hơn (màu lam trong hình tròn chẳng hạn). Mặt khác, rõ ràng là việc không phối hợp hình thể với màu sắc không nên coi như là "lùng củng". Trái lại, phải thấy đó là một khả năng mới, vì vậy đó là một nguyên nhân hài hòa.

Số màu và số hình thể là vô hạn. Những tổ hợp của chúng và tác dụng của chúng thì sao ? Một vấn đề như thế không bao giờ nói hết được.

Hình thể, theo nghĩa hẹp của từ, chỉ là sự giới hạn một bề mặt bởi một bề mặt khác. Đó là định nghĩa tính chất ngoại diện của nó. Nhưng, bất cứ cái bề ngoài nào cũng chứa đựng một yếu tố bên trong (mà tùy trường hợp nó biểu hiện yếu ớt hay mạnh mẽ). Vì vậy, mỗi hình thức có một nội dung. Hình thức là sự thể hiện bên ngoài của nội dung đó. Nếu một công thức làm cho ta dừng đứng và, như người ta thường nói, "không nói lên được cái gì", thì cũng đừng hiểu điều đó một cách chân phương. Không có hình thức nào, cũng như không có gì trên đời, lại không nói lên được cái gì. Nhưng thường

thì sự "nhấn nhủ" đó không tới được tâm hồn ta. Điều đó xảy ra khi sự nhấn nhủ tự nó không quan trọng hay, chính xác hơn, nó được dùng không đúng chỗ. Đó là sự xác định tính chất nội tại. Ta hãy trở lại thí dụ về cây đàn dương cầm. Thay vào từ "màu", ta hãy dùng từ "hình thể". Nghệ sĩ là bàn tay, mà nhờ phím đàn này hay phím đàn nọ, làm tâm hồn con người bật ra sự rung động chính xác. Vậy, hiển nhiên là sự hài hòa của các hình thể phải dựa trên nguyên tắc tiếp xúc hiệu quả của tâm hồn con người. Nguyên tắc này có tên là Nguyên tắc về Nhu cầu nội tại.

Hai khía cạnh đó của hình thể hòa lẫn với hai mục tiêu của nó. Người ta hiểu rằng giới hạn bên ngoài của hình thể chỉ có thể hoàn toàn thích hợp với mục đích của nó khi nó biểu lộ một cách ý vị nhất nội dung của nó. (Cần phải hiểu rõ từ "ý vị". Đôi khi chính hình thể bị che đậy lại có ý vị nhất. Để cho cái "cần thiết" hiện rõ và gây xúc động mạnh nhất, hình thể không phải lúc nào cũng cần khai thác hết mọi phương tiện diễn đạt. Có thể chỉ cần một dấu hiệu mơ hồ phác họa sơ sài và chỉ cho thấy ý nghĩa sự diễn đạt bên ngoài). Bên ngoài của hình thể, nói cách khác, trong trường hợp này, sự định giới hạn mà hình thể dùng làm phương tiện, có thể rất khác nhau. Tuy vậy, không kể những vẻ khác biệt mà hình thể có thể cho thấy, hình thể không bao giờ vượt qua hai giới hạn bên ngoài :

1. Hoặc giả hình thể, với tư cách là sự ấn định giới hạn, dùng để làm nổi bật một đối tượng vật chất trên một bề mặt bằng chính sự định giới hạn đó, để vẽ hình một đối tượng vật chất trên bề mặt đó;
2. Hoặc giả hình thể vẫn trừu tượng, nghĩa là không thể hiện một đối tượng thật nào hết, nhưng chỉ tạo ra một vật hoàn toàn trừu tượng. Hình vuông, hình

tròn, hình tam giác, hình thoi, hình thang và vô số hình thể càng ngày càng phức tạp và không có tên gọi trong toán học thuộc về loại vật này, loại vật mặc dù trừu tượng nhưng vẫn sống, vẫn tác động và làm cho ta nhận rõ ảnh hưởng của chúng. Tất cả các hình thể đó thuộc lãnh vực trừu tượng và đều có uy lực ngang nhau.

Ở giữa hai giới hạn đó, có vô số hình thể có cả hai yếu tố, yếu tố vật chất và yếu tố trừu tượng, mà khi thì yếu tố này, khi thì yếu tố kia trội hơn. Bây giờ, những hình thể đó là kho tàng để họa sĩ sử dụng vào việc sáng tạo.

Ngày nay hiếm có nghệ sĩ chịu sử dụng những hình thể hoàn toàn trừu tượng. Chúng quá mơ hồ đối với họa sĩ không chịu hăm víu vào cái không chính xác. Ngoài ra, anh ta còn nghi ngại mình còn thiếu một khả năng nào đó, sợ mình loại bỏ cái gì thuần túy nhân bản trong người mình và do đó làm nghèo nàn phương tiện diễn đạt của mình. Nhưng đồng thời người ta cảm thấy hình thể, trừu tượng như một hình thể rõ nét, chính xác, có giới hạn rõ ràng, được dùng để loại bỏ mọi hình thể khác. Cái vẻ nghèo nàn bề ngoài biến thành sự phong phú bề trong.

Mặt khác, trong nghệ thuật không có hình thể nào hoàn toàn vật chất. Một hình thể vật chất không bao giờ có thể được thể hiện với sự chính xác tuyệt đối. Dù muốn dù không nghệ sĩ cũng phải phớt lờ cho con mắt, cho bàn tay của anh ta, vốn nghệ sĩ hơn anh ta vì chúng dám đi xa hơn sự thể hiện đơn giản như máy ảnh. Nghệ sĩ nào sáng tạo một cách hoàn toàn có ý thức không thể bằng lòng về đối tượng y như nó hiện diện. Anh ta nhất thiết phải tìm cách cho nó một cách biểu hiện. Đó là cái mà ngày xưa người ta gọi là lý tưởng hóa. Từ đó, người ta nói là kiểu thức hóa. Có lẽ ngay mai người ta sẽ dùng một từ khác.

Nghệ sĩ phải lấy khởi điểm là việc không thể làm được, hơn nữa lại vô ích, là sao chép đối tượng mà không có mục đích nào khác hơn sao chép, tóm lại là khuynh hướng vay mượn chính sự biểu hiện đối tượng đó. Nếu anh ta muốn đạt tới nghệ thuật đích thực, anh ta sẽ đi từ cái bề ngoài "văn học" của đối tượng và con đường đó sẽ đưa anh ta tới hố cục.

Về mặt hình thể, hố cục hội họa thuần túy có mục đích kép:

1. Bố cục của toàn bộ bức tranh.
2. Cấu tạo những hình thể phụ thuộc khác cho toàn bộ, chúng phải phối hợp với nhau.

Nhiều đối tượng (thật, trừu tượng một phần hay trừu tượng hoàn toàn) trong bức tranh sẽ phụ thuộc một hình thể lớn duy nhất. Sự biến đổi màu sắc mà chúng sẽ phải chịu sẽ bắt chúng lệ thuộc vào hình thể đó : chúng sẽ là hình thể đó. Âm hưởng của một hình thể đơn độc có thể vì thế mà yếu đi nhiều. Trước hết, nó chỉ là một yếu tố cấu tạo của hố cục toàn thể. Hình thể đó là chính nó. Nó chỉ tồn tại trong quan hệ với những yêu cầu bức bách của sắc điệu riêng nội tại của nó. Nó không thể được quan niệm ở ngoài hố cục chung, nó chỉ tồn tại vì nó phải sáp nhập vào hố cục chung. Ở đây, nhiệm vụ đầu tiên của nghệ sĩ - bố cục toàn bộ bức tranh - phải là mục tiêu tối hậu của anh ta.

Như vậy, trong nghệ thuật, người ta thấy là yếu tố trừu tượng dần dần bước lên hàng đầu, yếu tố mà mới hôm qua còn sợ người ta thấy mặt nên lẫn tránh sau những khuynh hướng hoàn toàn duy vật.

Không có gì tự nhiên hơn sự lớn mạnh chậm chạp đó, sự nảy nở tối hậu của yếu tố trừu tượng đó.

Hình thể cấu tạo càng bị đẩy lùi về phía sau thì yếu tố trừu tượng đó càng được khẳng định và khuếch đại âm hưởng của nó.

Nhưng, như người ta đã thấy, không phải vì thế mà yếu tố cấu tạo bị loại trừ. Tiếng nói bên trong thuộc về riêng nó có thể giống hệt (sự phối hợp đơn giản của hai yếu tố) với tiếng nói bên trong của yếu tố thứ hai (trừu tượng) của hình thể được xem xét, hay thuộc bản chất khác (phối hợp phức tạp và có thể lủng củng). Dù sao, yếu tố cấu tạo, dù bị đẩy xuống hàng thứ hai, trong hình thức được chọn lựa, vẫn cho người ta nghe thấy âm hưởng của nó. Việc chọn lựa đối tượng thực tại, vì vậy, vẫn là việc cốt yếu. (...) yếu tố cấu tạo có thể trợ lực yếu tố trừu tượng hoặc, ngược lại, phá hỏng nó.

(...) Xét cho cùng vấn đề được đặt ra là phải biết có thể cần thiết phải từ bỏ hoàn toàn yếu tố khách thể, loại nó ra khỏi số phương tiện của ta, vất bỏ không thương tiếc, và chỉ giữ lại yếu tố trừu tượng trần trụi, không kiểu sức. Đó là vấn đề nghiêm trọng và cấp bách. Sự phân ly hai âm hưởng đó đáp ứng hai yếu tố của hình thể (yếu tố khách thể và yếu tố trừu tượng) sẽ cho chúng ta câu trả lời. Mỗi một từ được thốt ra (cây, bầu trời, người) kêu gọi một sự rung động bên trong, và mỗi vật được thể hiện thành hình ảnh cũng thế. Không chịu sử dụng những phương tiện có thể kêu gọi sự rung động đó tức là làm phương tiện biểu hiện của chúng ta nghèo đi. Đó là điều chúng ta đang chứng kiến. Ngoài câu trả lời hoàn toàn thực tế đó, còn có thể có một câu trả lời khác, câu trả lời muôn thuở trở đi trở lại không ngừng trong lãnh vực nghệ thuật, câu trả lời quỵến rũ kẻ nào hỏi "Có cần phải ?..." Trong nghệ thuật không có "cần phải". Nghệ thuật vĩnh viễn là tự do. Nghệ thuật chạy trốn mệnh lệnh như ánh sáng chạy trốn đêm tối.

Bây giờ ta hãy xem xét mục tiêu thứ hai của bố cục, tức sự sáng tạo những hình thể biệt lập, cần thiết cho mọi bố cục. Chúng ta thấy rằng cùng một hình thể, khi điều kiện không thay đổi, nó luôn luôn tạo ra cùng một âm hưởng. Nhưng điều kiện không thể bất biến. Do đó có hai hậu quả :

1. Âm hưởng lý tưởng thay đổi khi phối hợp với các hình thể khác.

2. Nó cũng thay đổi dù cho không có gì ở xung quanh thay đổi (ít ra là trong giả thuyết môi trường xung quanh ổn định), khi chỉ có định hướng của hình thể đó bị thay đổi. (Đó là cái mà người ta gọi là chuyển động. Thí dụ : một tam giác hướng theo chiều cao có âm hưởng trầm lắng, tĩnh và ổn định hơn chính tam giác đó hướng ngang. Những hậu quả đó kéo theo hậu quả thứ ba : không có cái gì tuyệt đối. Đành rằng bố cục của hình thể căn cứ theo tính tương đối đó tùy thuộc nơi : 1. tính biến đổi của tập hợp các hình thể, 2. tính biến đổi của mỗi hình thể, tới cả những yếu tố nhỏ nhất. Mỗi hình thể cũng không ổn định như một đám khói. Sự xô dịch nhỏ nhất của mọi phần tử của nó đều làm thay đổi bản chất của nó. Điều đó ảnh hưởng lớn đến nỗi có lẽ làm cho nhiều hình thể thể hiện cùng một âm hưởng còn dễ hơn có được âm hưởng đó bằng cách lập lại hoàn toàn chính xác là điều không thể quan niệm được. Nếu chúng ta chỉ cảm thụ được bố cục toàn bộ, điều đó chỉ có tầm quan trọng lý thuyết. Tầm quan trọng thực tế của nó càng tăng khi sử dụng những hình thể trừu tượng nhiều hay ít và hoàn toàn trừu tượng (nghĩa là không phải là sự giải thích cái hữu hình nữa) càng làm cho cảm tính của chúng ta tinh tế và vững chắc hơn - Nghệ thuật càng ngày càng trở nên khó khăn hơn. Nhưng sự phong phú về hình thể biểu hiện về lượng và phẩm của nó đồng thời cũng tăng lên. Sẽ không có việc

"thiếu hình vẽ" nữa. Một vấn đề khác, liên quan tới nghệ thuật nhiều hơn, sẽ thế chỗ vấn đề đó : bây giờ người ta quan tâm tìm biết trong chừng mực nào tiếng nói bên trong của một hình thể nào đó có thể là mờ nhạt hay thuần khiết. Một quan điểm khác biệt như vậy sẽ kéo theo những hậu quả còn xa hơn nữa. Vì thế, những phương tiện biểu hiện sẽ phong phú không thể tin được vì trong nghệ thuật cái gì bị che giấu thì càng có mãnh lực hơn. Phối hợp cái mà người ta che giấu với cái mà người ta để cho hiển hiện sẽ dẫn tới chỗ tìm ra những động lực chủ đạo mới cho bố cục các hình thể.

Nếu không có sự tiến triển như vậy, thì không thể có bố cục các hình thể. Bố cục luôn luôn có vẻ tùy tiện đối với những ai không cảm nhận được âm vang bên trong của hình thể (hữu hình và nhất là trừu tượng). Chính là sự xô dịch các hình thể đơn độc trên tranh, bề ngoài có vẻ không tác dụng, có vẻ là vô nghĩa trong trường hợp này. Phải luôn luôn trở lại với tiêu chuẩn và nguyên lý mà cho tới lúc này chúng ta thấy hiện diện khắp nơi - nguyên lý duy nhất, thuần túy nghệ thuật và hoàn toàn không bị ràng buộc vì bất cứ yếu tố phụ thuộc nào : Nguyên lý về nhu cầu nội tại.



## ALAIN

(1868 - 1951)

*Tên thật là Emile Chartier. Nhà tư tưởng thù địch với mọi hệ thống. Về vấn đề Mỹ thuật, ông đã phát biểu nhiều ý kiến đáng chú ý ở chỗ chúng dung hòa một nhân quan phân tích sự vật và dự cảm về những xung động khó thấy ở nghệ sĩ. Sau đây là hai "bài học" về hội họa mà ta không nên xem là có ý định giáo huấn, nhưng là ý muốn cụ thể làm sáng tỏ những điều kiện của việc sáng tạo trong hội họa.*

### **BÀI HỌC VỀ HỘI HỌA**

Trật tự mà tôi đã theo, và tôi tin là tự nhiên, đưa tôi tới chỗ đối lập hội họa, và hình họa gộp chung, với điêu khắc; kể đó chúng ta phải tìm kiếm sự đối lập nào đó còn ẩn kín giữa hội họa và hình họa. Hiện giờ thì tôi thấy nên tập hợp lại và để riêng ra hai thứ nghệ thuật đó, đối với chúng ta, chúng có vẻ gì đó hoàn toàn mới. Kiến trúc và điêu khắc không sản sinh ra những cái bề ngoài; chúng có vẻ là những vật có thật; và đặc tính cứng nhắc, đồ sộ, nặng nề có lẽ là đặc tính quan trọng nhất. Cái gì không phải là thể khối hay từ thể khối mà ra thì không thuộc hai nghệ thuật này. Điều đó không loại trừ cái bề ngoài, vì đối tượng đã được đưa ra, dinh thự hay tượng, bạn phải tìm kiếm những bộ mặt bề ngoài khác nhau của chúng, và phải làm cho cái này nhập vào cái kia theo sáng kiến của bạn. Cái nhu cầu chuyển động đó là đặc trưng của kiến trúc. Không có gì chuyển động hơn công trình xây dựng. Những khối bất động đồ sộ đó không ngớt làm đám đông chuyển động, tập hợp họ lại, phân tán họ ra. Điêu khắc cố định người xem nhiều hơn một chút; nhưng cuối cùng thì bức tượng có vô số bộ mặt.

Trái lại, hội họa cho chúng ta thấy - đây là đặc tính nổi bật nhất của nó - một bề ngoài, chẳng hạn, của một dinh thự, một cây cầu, một phong cảnh, một gương mặt, một vẻ ngoài mà sự vận động của chúng ta không làm thay đổi chút nào. Thân cây, cột nhà, không vì sự chuyển động của chúng ta mà chuyển động và che khuất lẫn nhau để cho chúng ta biết rằng vật đó có thật. Vì thế, hiển nhiên hình vẽ chỉ là một hình ảnh, và người ta thấy ngay là - điều này cũng quan trọng - hội họa không nhằm đánh lừa con mắt, hay ít ra là hội họa không tìm cách làm như vậy nữa. Cicéron kể rằng Zeuxis và Apelles tranh đua nhau, người thì đánh lừa chim chóc với những trái nho giống như thật, người thì vẽ hức màn để mọi người tưởng là màn thật; giai thoại đó chứng minh rằng, ở thời kỳ đó, hội họa đôi khi còn được coi như một nghệ thuật tạo ảo ảnh, giống như nghệ thuật sân khấu mà người ta sung sướng để nó đánh lừa mình. Tôi không tin rằng hiện nay hội họa còn giữ chút gì ý định đó; ngay cái khung tranh cũng nói lên điều đó. Bằng cái khung tranh, một sự phân cách hiển nhiên là giả tạo, hội họa nói rằng : "Tôi chỉ là hội họa". Mỗi người đều đã có thể để ý rằng cái khung trang hoàng cho bức tranh và làm cho nó có giá trị. Họa sĩ coi đó như một mục đích; anh ta đề nghị và thậm chí áp đặt điều đó cho chúng ta; nhưng anh ta coi thường sự thành công dễ dàng khi đánh lừa được chúng ta, dù có sự bằng lòng của chúng ta, như kỹ thuật phim toàn cảnh hay phóng màn sân khấu vẫn còn lừa được chúng ta. Từ đó có sự an tâm của người xem đối với hội họa vì nó chỉ tìm kiếm cái điểm mà từ đó người ta nhìn thấy cái bề ngoài bất biến rồi dừng lại đó để háng hái chiêm ngưỡng - có thể nói như thế - nhất là trước những chân dung nổi tiếng. Vậy thì có cái gì trong cái khung đó ? Không còn là sự vĩnh cửu của bản thể

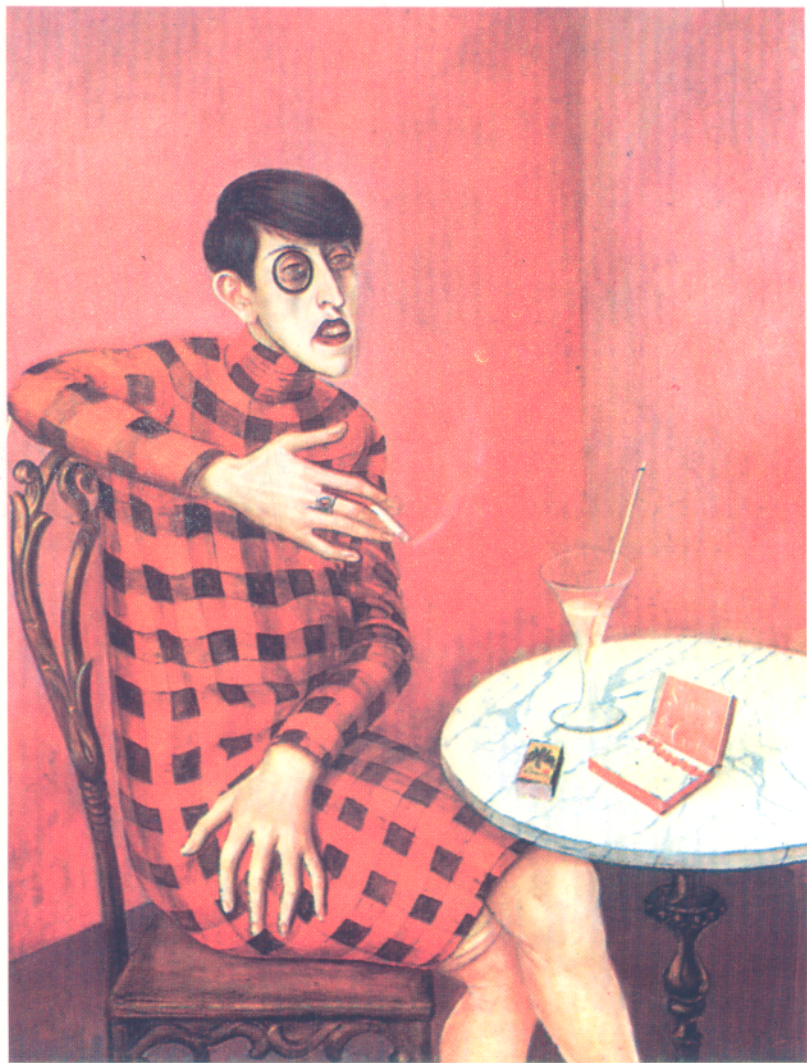
nữa, đúng ra chỉ là một khoảnh khắc được cố định. Có lẽ là hình vẽ được giới hạn ngay khoảnh khắc đó; còn bức tranh thì không; và vấn đề là phải hiểu họa sĩ làm thế nào để tập hợp vào một cái bề ngoài nhiều hơn một khoảnh khắc, và, bằng khoảnh khắc đó, không chỉ cái cốt yếu mà là câu chuyện của cả một cuộc đời.

Tuy nhiên, trước hết tôi còn muốn nhấn mạnh một đặc điểm của cái bề ngoài thuần túy đó, nó là một cách nhìn riêng không suy nghĩ của họa sĩ. Chúng ta đã có nhận xét khá đủ là công việc của họa sĩ không bao giờ dẫn dắt anh ta đi từ khái niệm tới tác phẩm, và cái đẹp nhất trong công việc của anh ta luôn luôn là cái anh ta không tính trước và cái mà anh ta không biết gọi là gì. Nhưng điều tuyệt vời đối với họa sĩ là phải nói rằng anh ta sáng tạo không cần khái niệm, vì bức tranh vẫn để cho anh ta tự do đặt tên cái anh ta vẽ thay vì tiếp tục từ chối nhận biết nó. Courbet đã vẽ một đồng cây gỗ chết dưới gốc cây - chỉ có vẽ thế thôi - và không biết đó là cái gì. Vẽ theo khái niệm, đó là cho đối tượng không phải màu sắc mà nó nhận được đúng lúc đó từ hình ảnh phản chiếu mà là cái màu mà ta biết nó có, cái màu mà nó phải có. Vẽ theo khái niệm, đó là muốn vẽ cái hình thể chân thật, như năm ngón của bàn tay chẳng hạn, hay hai con mắt trong một hình bán diện. Một đứa trẻ không hề biết vẽ sẽ không chịu thể hiện một tấm bảng đen bằng một hình diện góc cạnh không đều, nghĩa là đúng như nó nhìn thấy, vì nó nói nó biết rằng tấm bảng có bốn góc bằng nhau. Đó tức là vẽ và họa một cách thông minh, nghĩa là theo khái niệm. Nhưng người đang vẽ không chịu nhìn nhận ý nghĩ đó, và họa sĩ, cương quyết hơn, tập quen nhìn mà không suy nghĩ, nghĩa là anh ta bỏ được cái ý nghĩ có một vật ở trước mắt mình, có những dáng vẻ khác, tóm lại một vật như nó

thực sự tồn tại. Tức là anh ta tìm kiếm một chân lý khác; bởi vì đồ đúng là vật đó, tôi thấy nó như vậy; và chân lý đó không trừu tượng như cái kia; nó không tách rời khỏi tôi là người biết nó; nó là chân lý theo quan điểm của tôi, và là chân lý hiện tại; như vậy, chân lý của mẫu, chân lý của vũ trụ kể chung, bằng ánh chói và ánh phản chiếu, và là chân lý của họa sĩ. Vì vẽ bề ngoài và cảnh sắc không thuộc về đối tượng mà biểu hiện sự tương quan giữa đối tượng và tôi, nên màu sắc không phải là tính chất cố hữu của vật; màu sắc phụ thuộc vào ánh sáng chiếu rọi, vào môi trường nó xuyên qua, vào những màu sắc lân cận phản chiếu lại. Đó là một khám phá lạ lùng, và là một điều tự nhiên thông thái. Vì vậy họa sĩ không chịu tách rời khỏi nó (...).

Vì đang nói về cái bề ngoài, là mục tiêu săn đuổi của hội họa và đồ họa, tôi muốn làm nổi bật sự tương phản về cử chỉ của người vẽ tranh màu và họa sĩ đồ họa, mà theo tôi có tầm quan trọng lớn. Đồ họa được thực hiện bằng một cử chỉ tóm tắt, giam hãm, tái tạo; đó là một cử chỉ có suy nghĩ, dù không nhận như vậy và chỉ giới hạn ở bề ngoài. Cử chỉ điểm xuyết của họa sĩ tranh màu thì khác hẳn; nó còn phủ nhận cử chỉ kia nữa. Chúng ta phải xem xét coi hội họa có thể hoàn toàn tách ra khỏi đồ họa hay không; rõ ràng là nó cố gắng làm như vậy. Và, theo tôi, cái đáng chú ý là cử chỉ điểm xuyết có giá trị của sự từ chối suy tưởng không chỉ đối tượng mà cả hình thể nữa. Vì họa sĩ sau khi vẽ nét hình thể, sẽ bôi xóa nó, và bôi xóa một cách khác hơn là bằng nét gạch và nét nguệch ngoạc, trong sự bôi xóa đó tôi cảm thấy quyết tâm và định kiến. Họa sĩ không ngớt nói, với điệu bộ đầy ý nghĩa : "Tôi không biết cái tôi đang làm; tôi chỉ biết nó là cái gì khi tôi làm xong."

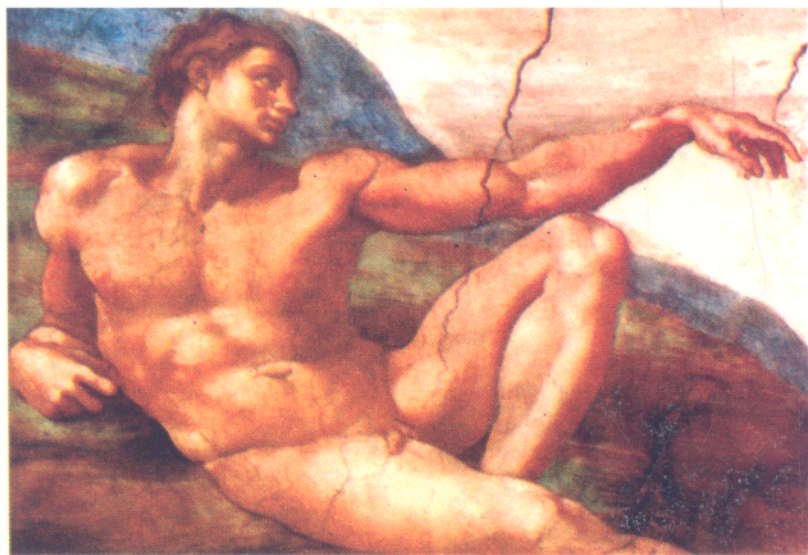
Theo những nhận xét về bề ngoài thuần túy đó, người ta



DIX : Sylvia von Harden

*Tôi thích cái người ta gọi là phong cách, nhưng tôi không thích kiểu cách.*

DAVID

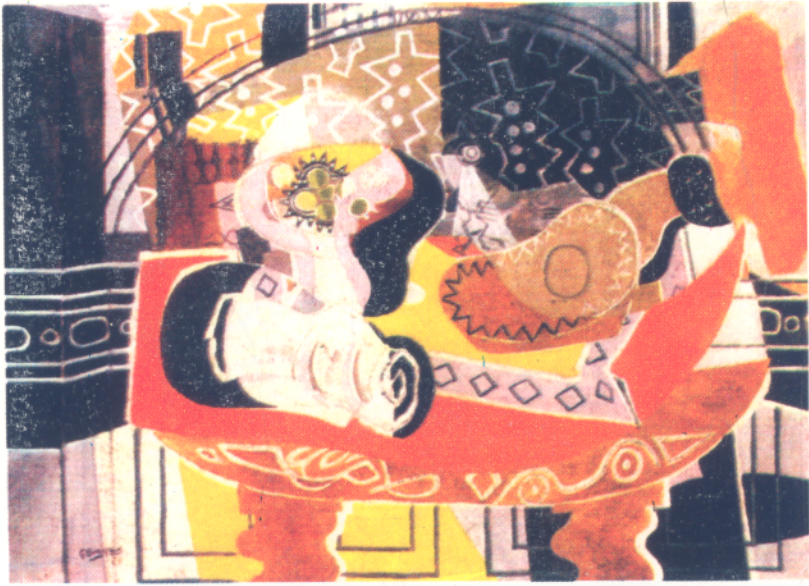


Thượng đế tạo ra Adam

*Hình vẽ hay nét vẽ - vì người ta dùng cả hai từ này - tạo nên cái gốc và là phần chính của hội họa.*

**MICHEL - ANGE**





### Tĩnh vật

*Giấy dán, gỗ giả mà tôi đã dùng trong một vài bức tranh đã tự khẳng định được do chính sự đơn giản : đó là điều làm cho chúng giống như cái đánh lừa mắt mà chúng là sự ngược lại.*

**BRAQUE**



Tranh trên nền đen

Câu chuyện hoang đường về tính cách trẻ con trong tranh của tôi chắc hẳn do hình thể phẳng (theo đường nét) trong đó tôi đã thử kết hợp sự thể hiện tượng hình với sự thể hiện thuần túy bằng yếu tố đường nét.

PAUL KLEE



có thể đánh giá tốt hơn một số hành vi tào bạo nhất định, mà người ta có thể gọi là liều lĩnh. Vì, nếu phải thể hiện cái ta nhìn thấy, ta có thể hỏi : "Thoạt đầu người ta không thấy gì, hay người ta thấy gì ?" Nếu ngay cái nhìn đầu tiên mà người ta muốn gì được nấy, nếu cố công suy tưởng mà người ta đạt tới chỗ đó, thì sự vật không còn cái thể vững chắc và sự hồ trí khái niệm và theo lệ thường nữa. Một hôm trên quảng trường Panthéon, một họa sĩ thể hiện bầu trời nghiêng, và những ống khói có vẻ rơi vào không trung; từ đó sinh ra một tác dụng về màu, về tính chất sâu thẳm như vực sâu, không phải là không mạnh mẽ; thế mà tôi tin chắc rằng chỉ cần nghiêng đầu thì có thể thấy được như vậy. Như vậy có kém thật hơn không ? Bề ngoài thì tất cả đều có vẻ thật. Người ta có thể đi tới chỗ thể hiện được cả chuyển động của họa sĩ bằng một bức tranh vỡ vụn như thế. Tôi đưa mắt nhìn đây đó; tôi nhắm mắt lại; tôi mở mắt ra. Tôi đã thấy gì ? Một đồng hồ hỗn độn rõ ràng là mạnh mẽ, và hoàn toàn đầy đủ nữa, vì cả vũ trụ nhảy múa trong đó. Khoảnh khắc của tôi và của bạn không bao giờ còn có nữa, sự trộn lẫn tâm hồn và sự vật. Bằng những phương cách lạ lùng đó, và tự nhiên hơn người ta nghĩ, có khi hình họa quay trở lại và phục hồi định kiến và một thứ trật tự trong cái hỗn độn. Và điều đó chứng tỏ khá đủ rằng hội họa, về khía cạnh này tương tự như sân khấu, phải khám phá những phương pháp để dung hòa cái bề ngoài và bản thể. Nhưng trung tâm và linh hồn của hội họa, dù hoạt động theo một bố cục do hình họa gợi ý, thì cũng không vì thế mà luôn luôn tìm kiếm và gặp lại được cái bề ngoài đầu tiên, cái bề ngoài trẻ trung, và không pha trộn với một thứ hiểu biết nào, không một khái niệm nào, như một thế giới mới sinh thành, như ánh mắt và vẻ mặt trong một bức chân dung đẹp. Ở đây nữa, ta cũng phải gác cái ý đó lại.

Vì tôi đã nhận mạnh cử chỉ đặc trưng của họa sĩ được dẫn dắt tới chỗ đó bằng nghệ thuật hàng đầu của các nghệ thuật, nó vốn chỉ là cử chỉ, vì tôi đã muốn xác định cái nghệ thuật thuần túy bề ngoài theo một thứ vũ điệu của nghệ sĩ, anh ta chỉ có thể thay đổi nhiều những cảm xúc và cuối cùng là tư tưởng của anh ta, nếu theo con đường đó, bây giờ tôi phải duyệt xét lại cái nghề họa sĩ được coi như một nghề của người họa sĩ với tư cách người thợ chiến đấu với vật chất bất kham, khó vận dụng, luôn luôn trả thù; công việc này đưa ta trở lại một thứ kiến trúc. Cuộc duyệt xét sẽ sơ lược và không đầy đủ; có lẽ nó đủ để gợi ý. Nhờ một số lần vẽ thử không thành công, tôi biết qua về tranh sơn dầu; tôi biết nó không chịu tự phô bày, định giới hạn và nằm bằng mặt như thế nào. Nếu tôi là một họa sĩ giỏi, tôi có lẽ không nói về hội họa. Nhưng tôi muốn kể lại có lần tôi đã cảm thấy gần như là họa sĩ như thế nào. Do những ngẫu nhiên của chiến tranh, tôi bị đưa đẩy tới chỗ phải tập vẽ trên một mặt đồng hồ có sơn vec-ni vài chỗ, và với những cây bút chì màu rất xấu phải quẹt ba lần mới ra màu một lần. Tôi định thể hiện Adam và Eve, cây táo và con rắn; bây giờ tôi không tin rằng sẽ có ngày tôi vẽ đẹp hơn; và chuyện đó cũng không đáng hối tiếc, nhưng ít ra tôi cũng đã có thể hiểu giá trị của sự khó khăn, của công việc dậm và cực nhọc, và nhất là của một thứ suy nghĩ về việc người vừa làm xong và điều mà người ta không chút ngờ tới. Tóm lại, do sự thiếu thốn phương tiện, ngày đó tôi tin đã hiểu được một cái gì đó. Bạn hãy so sánh hội họa với thi ca; tôi nhận thấy, trong công việc của họa sĩ cũng như của nhà thơ, có một cơ hội liên tục được tìm kiếm và bỗng nhiên trở nên thuận lợi, như giai thoại cũ kỹ về miếng bọt biển : một họa sĩ cổ đại, thất vọng vì không thể hiện được con chó giận dữ sùi bọt mép đã vắt miếng bọt biển đầy màu

lên bức tranh; và thế là được việc. Vì không thể gặp được những cơ hội may mắn, tôi bị chặn đứng sát bên một cuộc phân tích có thể phát giác nhiều chuyện hay ho. Bằng cách đi vòng, tôi tự hạn chế vào việc liệt kê những thể loại tranh khó thực hiện nhất, và có thể gọi là trường học cho họa sĩ, cũng như kiến trúc là trường học cho nhà điêu khắc.

Tôi lại đặt hoa viên lên hàng đầu, vì người làm vườn cũng là một họa sĩ; anh ta muốn làm vui mọi người bằng cách đặt một số màu nhất định cạnh nhau hay lẫn lộn với nhau. Thế mà tôi nhận thấy rằng anh ta không hổ cục các màu của mình. Các loại hoa và các mùa buộc anh nhận các màu, cũng như hình thể và độ lớn của nét vẽ sơ khởi. Cũng cần phải nói rằng các màu đó không ngừng thay đổi tùy theo lúc và theo thời, và trong cái nghệ thuật vận dụng thiên nhiên cho con người được thư thái này, bóng không còn là dấu hiệu của hình nổi như màu sắc nữa, mà do tương phản màu sắc tạo được tác dụng làm cho thoải mái. Trong những cuộc tìm kiếm, người thợ làm vườn - họa sĩ tuân theo thiên nhiên mà không mô phỏng. Tôi không biết những nhận xét này có đưa ta đi quá xa không; ít nhất tôi cũng tin chắc rằng họa sĩ sẽ thấy có nhiều điều để học khi quan sát tác dụng thuần túy của màu sắc đó, cái tác dụng làm ta xúc động chỉ bằng sự rực rỡ và tương phản của nó. Một họa sĩ thường thú nhận rằng đặc tính của một bức tranh đẹp là một mảng màu đẹp, hài hòa, cân đối; đúng, đẹp dù cho bức tranh vẽ lộn ngược, dù người ta chưa hiểu họa sĩ muốn thể hiện cái gì. Rõ ràng là hình ảnh vẽ màu, cảnh tượng hoặc chân dung, chỉ tạo cảm xúc đầu tiên đó; cũng rõ ràng là nó không làm cảm xúc đó mất đi chút nào. Sự đưa màu sắc vào tranh tạo được ngay cảm giác về sự khỏe mạnh và tính khí, đó là nguồn gốc của những tình cảm cao thượng nhất. Và có lẽ từ sự hỗn độn

thoạt đầu đối với trí tuệ nhưng đã được sắp xếp phù hợp với cơ cấu cảm xúc của chúng ta, đã phát sinh sự kỳ diệu, nó tái hiện mỗi khi ta nhìn thấy một cảnh tượng nào đó.

Tôi đặt những nghệ thuật dùng tới lửa vào hàng thứ hai, đó là thứ hội họa đầy mây rủi, như trong nghề gốm và men màu chẳng hạn. Người ta tuân theo thiên nhiên, do đó không mô phỏng nó. Ở đây màu sắc ít có và được áp đặt theo ngay cấu trúc của đất. Màu sắc quy ước và hoàn toàn để trang trí. Tôi chỉ kể màu lam và màu vàng Quimper rất nổi tiếng. Nhưng tôi cũng lưu ý là quy ước và sự đơn giản hóa không có hại chút nào, và người thợ thủ công vươn tới nghệ thuật bằng sự khó khăn của nghề nghiệp. Đất nghiền với dầu dễ xử lý hơn, và dù sao các họa sĩ cũng biết rõ là họ phải đề phòng các màu mới, sản phẩm của hóa học, là họ phải dự trù tác động của việc hong khô, sự hấp thu, sự thoái biến do tác dụng của ánh sáng; một vài màu nứt rạn như bitume; những màu khác như màu xanh phổ và màu đỏ chàm thì lan rộng; vật chất buộc người ta suy nghĩ nhiều và làm công việc chậm lại. Trong thời kỳ hoàng kim của hội họa, chính họa sĩ nghiền màu mà dùng; họ có bí thuật riêng; vài vẽ tranh cũng vậy. Công việc vẽ vời cũng có nền tảng của nó như xây dựng một ngôi nhà vậy. Sự suy tư của họa sĩ luôn luôn phải kịp thời, nhanh chóng, là do những bức bách của công việc, và có lẽ bây giờ cũng vẫn thế. Người ta kể rằng Titien, mỗi lúc bắt đầu một bức chân dung, đã vẽ một vệt sáng và gần như đều đặn trên một nền vải mà ông dựng vào tường, để đó vài ngày. Tôi giả thiết là sau đó ông tìm kiếm những nét đầu tiên của tác phẩm bằng một sự gợi nhớ; và ông tưởng tượng theo chiều hướng đó; nhưng đó không phải là những mơ mộng lung tung, gần giống như điêu khắc rễ cây. Chỉ có điều là ai có thể theo đuổi công việc đó từ đầu chí cuối ?

Tôi tách nghệ thuật khỏi các nghệ thuật dùng tới lửa, hiển nhiên đây là một nghệ thuật thuộc kiến trúc và ngày nay có thể vẫn là một trường học cho họa sĩ. Theo một câu nói rất nổi tiếng, nhà thơ phải học cách đặt những câu thơ dễ dàng một cách khó khăn; và ngay việc đó, anh ta cũng không bao giờ biết đủ; và do kết thúc quá nhanh, không chờ đợi đúng mức, anh ta hụt mất một sung sướng khác còn tự nhiên hơn. Khi phê phán các thi sĩ nhạt nhẽo của thế kỷ 18, Chateaubriand đã nói một câu soi sáng mọi nghệ thuật, câu mà tôi đã kể, và đáng nói lại. Ông nói, không phải các nhà thơ đó thiếu tự nhiên, họ chỉ thiếu bản chất tự nhiên. Tôi tin rằng không còn có thể phê bình sâu sắc hơn được. Thế mà họa sĩ cũng phải học cách vẽ một cách khó khăn; và cũng như tất cả những nghệ sĩ khác, anh ta tìm lại được bản chất tự nhiên thông qua vật chất chứ không phải bằng chuyển động tự nhiên. Và như Michel Ange tìm lại được thiên nhiên trong những khối đá ở hầm cẩm thạch, họa sĩ hình khắc cũng tìm lại được thiên nhiên trong những mảnh đá màu nhỏ xíu. Nhưng bằng cách nào ? Có lẽ người ta sẽ nói rằng ý tưởng đã có hoàn toàn trong hình vẽ. Nhưng một lần nữa ta phải nói rằng sự thực hiện, trong chừng mực nó là bản sao của ý tưởng, thì xa lạ với mọi nghệ thuật, mặc dầu nó hòa lẫn với tất cả. Nghệ thuật khắc chỉ là một nghệ thuật trong chừng mực mà, trái lại, những quy tắc của nghệ thuật đó buộc được hình thể phải theo chúng. Ngay ở đây, ở điểm mà vật chất vừa cộng tác vừa kháng cự, là chỗ mà cảm hứng sinh ra; có lẽ tôi sẽ nói là ở ngay đầu mũi trâm.

## PAUL CLAUDEL

(1868 - 1955)

*Ông đã nói về hội họa Hà lan và Tây ban nha một cách say mê và thận trọng. Mặt khác, đối với hội họa hiện đại, ông tỏ ra chán ghét. Những lời chỉ trích của ông có lẽ sẽ hoàn toàn chính đáng nếu ông chịu phân biệt tài năng đích thực của một số họa sĩ, dù là hiếm hoi chẳng nữa, với sự tầm thường quá đáng của những kẻ cơ hội và dốt nát theo đuôi họ. Công việc của chúng ta - khi đọc ông - là phải tự mình phân biệt và chuyển hướng sự công kích mà Claudel nhắm vào một thứ hội họa bẽ bét màu sắc, không phân biệt được hình thù, ở đó, ông đã không thể thấy được những tư tưởng biện minh cho nó. Lúc ấy thì những lời mai mỉa kia sẽ thành tiếng hoan nghênh và có hiệu lực bổ ích trong số quá nhiều lời khen lấy lòng và dễ dãi đáng tội mà chúng ta thường có.*

### CON MẮT LẮNG NGHE

Dù đó là ngôn ngữ ngân hàng hay ngôn ngữ hội họa, giá trị cũng chỉ tính chất trừu tượng tổng quát gắn liền với một đối tượng xác định nào đó theo một quy mô nào đó. Trên cân cân thương mại, đó là một trọng lượng kim loại ròng; trên cân cân tế nhị hơn của nghệ thuật, đó là những quan hệ vô cùng mong manh và có từng mức độ, có hoặc không được màu sắc tô điểm, của bóng đối với ánh sáng, một thứ phiêu khoản tính theo ánh sáng.

oOo

Có lẽ không đúng khi nói rằng họa sĩ (tôi nói họa sĩ nói chung) có ý định vén tấm màn ngăn giữa ngoại giới và chúng ta. Có lẽ đúng hơn khi nói rằng anh ta đã cùng cố nó ở bốn góc. Nó đã hết phát phối, thị trường mơ hồ đã trở thành một trang giấy, một tấm bảng có giới hạn rõ ràng trên đó nghệ sĩ chiếu rọi cách nhìn của anh ta về một toàn thể dễ hiểu, một hồ cục nhằm tìm một tác dụng, một cái gì đó, mà bằng sự liên quan giữa các phần tử khác nhau của nó, tạo ra một ý nghĩa, một quang cảnh, một cái gì đáng bỏ công để nhìn nó.

oOo

Ngày mà hội họa không còn có vai trò nghi thức và trang trí, và bắt đầu hướng vật kính thông minh về phía thực tại một cách không định kiến và tạo lập một danh mục gồm những tổ hợp và cách nói đồng thời - tức đường nét và màu sắc - mà nhờ có chúng, tạo vật học cách kết hợp với nhau để toát ra một ý nghĩa, đó là một ngày trọng đại trong lịch sử nghệ thuật.

oOo

Lý do chính của sự suy đồi âm đạm mà ngày nay hội họa đang sa vào, là hội họa không còn gì để nói nữa. Có lẽ người ta phải tin rằng đối tượng của hội họa là chứng minh không có gì ở cái mà người ta có thể nhìn tới còn đáng nhìn và có thể vượt qua được cuộc sống ngẫu nhiên buồn tẻ (...). Do đó mà có cái ghê tởm mà người ta gọi là triển lãm : cảnh tượng ử rũ của sự ngu dốt, dốt nát và vụng về được đem phục vụ cho cái xấu xí, nếu đó không phải là cái điên khùng. Giống như các tiểu thuyết gia, các nghệ sĩ không đủ khả năng để hiểu được thiên nhiên của chúng ta tìm được cách đơn giản

hơn để nhục mạ thiên nhiên, nếu không bôi bác quấy phá với một bàn tay tự phụ và ngấp ngừng một phác thảo thô kệch, sắc sỡ chỉ để in hình vào mắt. Họa sĩ không còn rời khỏi chất liệu được nữa, thường là một anh thợ nề, tôi phải nói là một anh thợ nề tập sự; cây bút lông không đủ cho anh ta nữa, anh ta cần có con dao và cái bay. Một cái gì ghê tởm như một lớp cứt bê bết, một lớp mông hồ vừa bầy hầy nhám nhúa, thay thế cho thứ sơn dầu màu mỡ, nóng hổi, sáng láng, ý tứ, trong suốt, tinh tế của các họa sĩ xưa, cái tia sáng ở đầu ngón tay của họ có khả năng ve vuốt một làn da cũng như vờ một mặt vải, tạo bóng một hình khối và gợi ý về cái gì ẩn sau cái bề ngoài ấy. Những người thợ bôi bác vụng về, nặng nề và yếu kém của chúng ta, đối với họ tất cả đều là đất cát, họ không bao giờ cảm thấy sự thôi thúc của ước muốn, sự cô đặc của khả năng, cái nhu cầu phải lên tiếng, sự thúc bách phải thoát ra của một thị kiến, tiếng kêu như sợi dây đàn dưới ngón tay thôi thúc, ngón tay tạo ra trong lòng hình thể một đồng nhất có một tâm hồn và một cảm giác, ngón tay biết làm dừng chuyển động để phục vụ lẫn nhau, biết xây dựng xung quanh ý tưởng một thứ lời nói đồng tâm dưới cái vẻ óng ánh của vãn điệu.

oOo

Một bức tranh dù sao cũng cứ là một hình ảnh được cắt tùy tiện từ thực tế ngoại giới. Nhờ cái khung, nó có một tâm điểm do hai đường chéo tạo thành. Và nghệ thuật của họa sĩ là bắt con mắt người xem chú ý tới một cuộc giằng co từ cái trung tâm hình học đó tới cái trung tâm sinh ra do bố cục các màu sắc và đường nét, một trung tâm mà tôi phải nói là một tiêu điểm thì hơn, tạo ra một sự lôi kéo, một lời kêu gọi chung từ bề trong hướng tới mọi đối tượng khác nhau mà cái khung bắt buộc tập hợp lại thành một cái gì đó. Và tại sao



không dùng cái từ đúng, là một ý nghĩa ! nó tạo thành cái mà người ta gọi là *chủ đề*. Đó là cái từ thuộc phạm trù cảm lạng (...).

Đây không chính xác là một phối hợp vật chất, mà là vấn đề tư tưởng có phản kháng lại công thức hay không.

oOo

Để chấm dứt, tôi muốn kể một câu chuyện nhỏ. Đó là câu chuyện của một họa sĩ già quyết định vẽ một bức tranh làm "một thư nghĩ ngơi vĩnh viễn" cho linh hồn và để chấm dứt sự nghiệp của mình. Sau một thời gian dài ẩn cư, ông mang cuốn lụa dâng cho Hoàng đế thưởng lãm với triều thần. Mọi người thấy ngay đó là một tuyệt tác. Nhưng thế thì tại sao lại có cái cảm giác thất vọng và bức bối mong manh như một khuyết điểm tìm cách tránh né để khỏi bị nhận diện ? Người thì thăm chỉ trích nét vẽ, người thì chỉ trích màu sắc. Thật khó mà xác định đó là do cái gì. Nhưng người ta cảm thấy hàng bậc khắp nơi cái tác dụng của một sự khiếm khuyết thần kỳ. Nhà vua, bằng lời lẽ tế nhị nhất và đản đo nhất, làm người diễn đạt cái ấn tượng chung của mọi người. Ông già rút tay trong túi, lắng nghe không nói một lời. Khi nhà vua phê bình xong, ông nghiêng mình kính cẩn rồi, như tôi cũng sắp làm như vậy, bước chân vào giữa bức tranh... và biến mất.

# HENRI MATISSE

(1869 - 1954)

Ông là học trò của Gustave Moreau. Có lẽ có nhiều điều để nói về sự tiến triển trong tác phẩm của ông từ năm 1899 cho tới khi ông mất. Sự tiến triển đó là điển hình cho những tìm tòi và suy tư của hội họa hiện đại, tuy rằng nó vẫn thuộc về một mình Matisse, ông không bao giờ thuộc một trường phái nào và vẫn luôn luôn là người cô độc, ngay cả trong thời kỳ "dã thú". Gần như toàn bộ tác phẩm của ông diễn biến theo một sự suy tư lâu dài về màu sắc và những khả năng nội tại của ông về bố cục tranh. Việc đó không ngăn cản Matisse chuyên tâm vào đường nét và sáng tạo một kiểu thức đường uốn lượn, nổi riêng, rất cá biệt, cũng như một phương pháp đơn giản hòa đường nét của chủ đề, đi tới những hậu quả cực đoan. Vì thế, ông luôn luôn là một họa sĩ biểu hình, nếu không phải là chỉ để trang trí để giải trí như một đồ chơi trong các tranh cắt giấy vào lúc cuối đời.

## BÀI VIẾT

Hình vẽ nét của tôi là truyền thống trực tiếp và tinh khiết nhất của cảm xúc của tôi. Sự đơn giản hóa phương tiện cho phép làm việc đó. Tuy nhiên, các hình vẽ đó hoàn chỉnh hơn là chúng có vẻ đối với một vài người, họ có thể đồng hóa chúng với một thứ phác thảo. Đó là những hình vẽ phát ra ánh sáng, nhìn chúng trong một ngày rút ngắn hay trong

ánh sáng gián tiếp, thì ngoài cái vị và cảm giác về đường nét, chúng còn chứa đựng ánh sáng và nhiều dạng khác nhau của giá trị tương ứng của màu sắc một cách rõ ràng. Những phẩm chất đó cũng được nhiều người nhận ra trong ánh sáng đầy đủ. Chúng phát sinh do việc các hình vẽ đó luôn luôn được nghiên cứu trước với một cách thức ít chặt chẽ hơn đường nét bằng chì hay chì mờ chẳng hạn, cho phép xem xét cùng lúc tính cách của hình mẫu, biểu hiện nhân tính của mẫu, phẩm chất ánh sáng xung quanh, khung cảnh và tất cả cái gì người ta có thể diễn đạt được bằng hình vẽ. Và chỉ lúc đó tôi mới có cảm giác kiệt sức vì công việc đó, công việc có thể kéo dài nhiều buổi, mà, nếu đầu óc được khai thông, tôi có thể để nét bút hoạt động một cách tự tin. Lúc đó tôi có cảm giác rõ ràng là cảm xúc của tôi được hiểu thị bằng văn tự tạo hình.

## oOo

Có hai cách biểu hiện sự vật : một là trình bày chúng một cách thô bạo; cách kia là gợi chúng ra một cách nghệ thuật. Bằng cách tránh xa sự thể hiện chuyển động theo nghĩa đen, người ta đạt được cái vĩ đại và cái đẹp nhiều hơn. Ta hãy nhìn một bức tượng Ai Cập : ta thấy nó có vẻ cứng nhắc; tuy nhiên ta cảm thấy trong nó là hình ảnh của một cơ thể có khả năng chuyển động, và hắt cháp cái vẻ cứng nhắc, nó có sinh khí. Người Hy Lạp cổ đại cũng trầm lặng như vậy : một người đang ném đĩa sẽ được thể hiện lúc anh ta co người lại, hay ít nhất nhà điêu khắc cũng sẽ gián lược anh ta vào một hình thù thu ngắn, nó sẽ tái lập thăng bằng và đánh thức ý tưởng về thời gian kéo dài, nếu anh ta ở tư thế gượng gạo nhất và tạm thời nhất. Chuyển động tự nó là bất ổn

định và không thích hợp cho cái gì lâu bền như một bức tượng, trừ phi nghệ sĩ có ý thức về toàn bộ hoạt động mà anh ta chỉ thể hiện một thời điểm của nó.

oOo

Tôi không thể sao chép thiên nhiên một cách nô lệ, thiên nhiên mà tôi gắng sức diễn đạt và bắt phải theo tinh thần bức họa.

Những sắc độ mà tôi đã tìm được phải tạo ra một hòa hợp sinh động các màu sắc, một sự hài hòa tương tự sự hài hòa của một bản nhạc.

oOo

Cái mà tôi theo đuổi trên hết mọi thứ là cách biểu hiện. Đôi khi người ta chịu cho tôi một sự khêu léo nhất định mà vẫn tuyên bố rằng tham vọng của tôi là thiển cận và không đi xa hơn sự hài lòng thuộc loại thuần túy thị giác mà việc xem tranh có thể tạo cho. Nhưng không nên xem xét tư tưởng của họa sĩ ra ngoài những phương tiện của anh ta vì tư tưởng đó chỉ có giá trị trong chừng mực nó được những phương tiện đó phục vụ, những phương tiện đó phải càng đầy đủ (tôi không muốn nói là phức tạp) khi tư tưởng của anh ta càng sâu sắc. Tôi không thể phân biệt cảm xúc của tôi về cuộc sống và cách tôi thể hiện nó.

Đối với tôi, cách biểu hiện không nằm ở sự say mê bùng nổ trên một gương mặt hay được khẳng định bởi một động tác dữ dội. Nó nằm ở toàn bộ cách bố trí bức tranh của tôi : vị trí của các cơ thể, khoảng trống xung quanh chúng, các kích thước, mọi thứ đều có phần của chúng ở đó. Bố cục là nghệ thuật xếp đặt theo các trang trí những yếu tố khác nhau mà họa sĩ bố trí để diễn đạt cảm xúc của mình. Trong một bức tranh, mỗi phần phải rõ ràng và phải đóng vai trò

thích hợp của nó, dù chánh hay phụ. Vì lẽ đó, mọi thứ không ỉch dụng đều có hại. Một tác phẩm chứa đựng một sự hài hòa chung : một chi tiết thừa sẽ chiếm chỗ của một chi tiết chính yếu khác trong tri người xem.

Đối với tôi, tất cả là ở bố cục. Vì vậy, ngay từ đầu, cần phải có một cách nhìn toàn cục chính xác. Tôi có thể nêu làm thí dụ : một nhà điêu khắc rất tài năng, tượng của ông ta thật tuyệt; nhưng, đối với ông, bố cục chỉ là sự tập hợp các bức tượng lại, và do đó sinh ra mơ hồ trong cách biểu hiện. Trái lại, bạn hãy nhìn một bức tranh của Cézanne trong đó, tất cả được phối hợp khéo đến nỗi, ở bất cứ khoảng cách nào và dù có bao nhiêu nhân vật, bạn cũng phân biệt được rõ rệt các cơ thể và biết rõ tay chân nào thuộc về cơ thể nào. Nếu trong bức tranh có trật tự, sáng sủa như vậy là vì ngay lúc đầu, trật tự và sáng sủa đó đã có trong óc họa sĩ, hay vì họa sĩ đã có ý thức về sự cần thiết của chúng. Tay chân có thể khoan lại, choàng qua nhau, nhưng đối với người xem, mỗi tay chân vẫn luôn luôn gắn liền với mỗi cơ thể và chia sẻ cái ý tưởng về cơ thể : mọi sự mơ hồ không còn nữa.

(...). Việc chọn màu của tôi không dựa theo bất kỳ lý thuyết khoa học nào, mà dựa theo sự quan sát, theo cảm xúc, theo kinh nghiệm cảm nhận của tôi. Cảm hứng từ sách vở của Delacroix, một họa sĩ như Signac để ý tới các màu bổ sung và sự hiểu biết về màu sẽ khiến ông ta sử dụng ở chỗ này hay chỗ kia màu này hay màu nọ. Còn tôi, tôi chỉ tìm cách dùng những màu nào thể hiện cảm giác của tôi. Có một sự cân xứng cần thiết giữa các sắc độ, nó có thể dẫn dắt tôi thay đổi hình thể một hình diện hay bố cục. Khi tôi chưa đạt được sự cân xứng đó cho mọi phần tử trong tranh, tôi tiếp tục tìm kiếm nó. Rồi có một lúc tất cả mọi phần tìm được sự cân xứng quyết định, và ngay từ lúc đó, tôi không thể sửa đổi bất cứ thứ gì trong bức tranh nếu không vẽ lại toàn bộ.

(...). Cảm giác của chúng ta có một độ phát triển không do hoàn cảnh trực tiếp mà do một thời điểm của nền văn minh. Và điều đó có ý nghĩa nhiều hơn tất cả cái gì chúng ta có thể học được từ một thời đại. Các nghệ thuật có sự phát triển không chỉ bắt nguồn từ cá nhân mà còn từ cả một sức mạnh đạt được, một nền văn minh có trước chúng ta. Người ta không thể làm được bất cứ một cái gì. Nếu anh ta chỉ sử dụng thiên tư của mình, có lẽ anh ta thấy không tồn tại. Chúng ta không phải là chủ của cái gì chúng ta làm ra. Nó được áp đặt cho chúng ta.

Trong những bức tranh cuối cùng của tôi, tôi đã gán những điều sở đắc trong hai mươi năm qua với bản chất của tôi.

Nếu tôi tin tưởng nơi bàn tay tôi vẽ, ấy là vì trong khi tôi tập nó phục vụ tôi, tôi đã cố gắng không bao giờ để nó lấn lướt cảm giác của tôi. Khi nó vẽ vờ, tôi biết rất rõ là có sự mâu thuẫn giữa hai chúng tôi hay không, giữa nó và cái gì không biết trong tôi có vẽ phục tùng nó, hay không. Bàn tay chỉ là sự kéo dài của cảm tính và của trí thông minh. Nó càng mềm dẻo, nó càng biết vâng lời. Đứa đầy tớ không được biến thành bà chủ.

oOo

Một bức tranh mới phải là một vật duy nhất, một sự ra đời đem lại một diện mạo mới trong sự thể hiện mới thông qua trí tuệ con người. Nghệ sĩ phải đem hết năng lực, lòng thành và lòng khiêm tốn lớn nhất để, trong khi làm việc, loại bỏ những khuôn sáo cũ, những thứ này rất dễ dàng để anh ta sử dụng và có thể bóp nghẹt nụ hoa nhô bẻ, nó không bao giờ tới đúng như người ta chờ đợi.

## PAUL VALÉRY

(1871 - 1945)

Ông là tác giả của câu nói di dõm : "Người ta phải luôn luôn xin lỗi khi nói về hội họa." Chúng ta sẵn lòng tha lỗi cho ông về những gì ông đã nói về nó. Ý kiến của ông về vấn đề này có thể làm những người bành vực hội họa hiện đại cố chấp phải khó chịu, họ thường không chịu cho bất kỳ một "quy tắc" nào xâm nhập vào lãnh vực sáng tạo nghệ thuật. Thật vậy, Valéry cho rằng nghệ sĩ, nhà thơ hay nghệ sĩ tạo hình, phải luôn luôn đặt cho mình một thử gò bó nào đó trong công việc, và xem "công phu điều trác" là điều không thể thiếu đối với cái đẹp. Đó không phải là một quan điểm kinh viện. Nếu ông cho điều đó là cần thiết, có lẽ đó là vì, hơn bất cứ ai khác hoặc cũng như những người "nặng bản năng", ông hoàn toàn có ý thức về những đòi hỏi khắc nghiệt của cảm hứng và cho rằng những đòi hỏi này, để được biểu lộ một cách rứt rứt nhất, phải được đề nên và tập trung một cách nghiêm nhặt trong lòng một "hình thức" tự ý. Nhà "cổ điển" này là một trong các nhà tư tưởng đương đại đã trình bày những bất đồng phát sinh giữa "lý trí" và tinh chủ quan độc đoán, một cách rõ ràng nhất. Chúng tôi chọn một ít tư tưởng của Valéry gần gũi với cái cốt yếu của hội họa nhất.

## TƯ TƯỞNG VỀ HỘI HỌA

Thị hiếu hiện đại, chỉ còn nghĩ tới sự khoái mắt trực tiếp, tới cách nhìn, tới sự vui thích của cảm tính - tới tất cả phẩm chất của một thứ hội họa có thể diễn đạt bằng sự so sánh - cuối cùng đã thỏa mãn trọn vẹn với những tìm kiếm khá hạn chế : ba trái táo rất mực màu mè, những hình khóa thân rắn chắc như bức tường hoặc mềm mại như hoa hồng, những tranh phong cảnh hú họa.

Nhưng trong khi chính tôi cũng thán phục những bức tranh đẹp đến đó, tôi không khỏi nghĩ rằng ngày xưa người ta cũng đã biết cách vẽ lên vải hay lên tường cả hai mươi nhân vật trong những tư thế khác nhau nhất và xung quanh họ không thiếu một thứ cây, trái, hoa hay công trình xây dựng nào, mà cũng không thiếu sự chân thật trong hình vẽ, hay sự phân phối ánh sáng, hay mối quan tâm bố trí sự đa dạng đó và giải quyết ngay trong tác phẩm đó những vấn đề thuộc năm hay sáu loại khác nhau, từ phối cảnh tới tâm lý. *Những người đó là con người trưởng thành.* Bằng việc làm đồ sộ và sự suy tư liên tục, họ đã sở đắc cái *quyền ngẫu hứng*.

oOo

Nền hội họa phóng túng chế nhạo kiến trúc, giao phối với nó, phân hội nó, làm người ta chú ý tới nó và đảo lộn nó, bắt ngờ làm hư hỏng những phương tiện của nó. Hội họa đùa bỡn với trọng lực, tính rắn chắc, sự bền dai. Nó chế nhạo người thợ xây dựng cũng như nhà ảo thuật lừa phỉnh nhà vật lý.

oOo

Trong tấn tuồng nghệ thuật, Thiên nhiên là một nhân vật có muôn ngàn vẻ mặt. Thiên nhiên là tất cả và bất cứ cái



gì. Tất cả sự đơn giản, tất cả sự phức tạp; lẫn tránh cái nhìn bao quát khi nó thách thức chúng ta về chi tiết; nó là phương tiện và là trở ngại, là bà chúa và là nô lệ, là thần tượng và là kẻ thù và đồng lõa, dù khi ta sao chép nó, giải thích nó hay xâm phạm nó, bố cục nó hay tái lập trật tự cho nó, coi nó là vật chất hay là lý tưởng. Lúc nào nó cũng lẫn lộn một bên hay chung quanh nghệ sĩ, lúc thì giúp đỡ, lúc thì kháng cự lại anh ta, và ngay trong lòng nó, nó cũng ngược lại chính mình.

oOo

Mỗi nghệ sĩ có những quan hệ đặc thù với cái hữu hình. Người thì chú tâm tái tạo cặng trung thành càng tốt cái mình nhận thức. Đó là những người tin rằng chỉ có một cách nhìn thiên nhiên, duy nhất và phổ biến. Họ cho rằng mọi người đều nhận thức thế giới như họ, và, tin tưởng kiên định vào giáo điều đó, họ đem hết lòng hết sức loại trừ mọi tình cảm ra khỏi tác phẩm của họ, loại trừ mọi thứ bất đồng có nguồn gốc cá nhân. Họ hy vọng tìm thấy vinh quang trong ý nghĩ ngạc nhiên về sự chính xác đến thế và cuối cùng sẽ nghĩ, về một con người ẩn sau một sáng tạo giống đến thế.

Những người khác, như Corot, mặc dầu cũng bắt đầu giống như những người trước và, nói chung, cũng quan tâm nghiên cứu sát sao những đối tượng mà thỉnh thoảng họ lại quay trở về để so sánh lòng kiên nhẫn, và tính năng thụ nhận của mình cho tới cùng, vẫn thích làm cho chúng ta cảm thấy cái mà họ cảm thấy trước thiên nhiên, và tự vẽ hình ảnh của mình trong khi vẽ thiên nhiên. Họ lo lắng thể hiện một mẫu ít hơn là lo tạo cho chúng ta cái ấn tượng mà mẫu gây ra cho họ - điều này đòi hỏi và kéo theo tôi không biết sự phối hợp tinh vi giữa sự thật nhìn thấy và sự hiện

diện thực tế của cảm giác như thế nào. Họ hành động bằng cách làm nổi bật và bằng sự hy sinh; họ nghiên cứu sâu và rộng công việc của mình; khi thì làm phong phú thêm các dữ kiện, khi thì đẩy khát vọng tới chỗ trừu tượng hóa và không chứa cả các hình thể.

Cuối cùng là những người - như Delacroix - mà đối với họ thiên nhiên là quyền tự vị, họ khai thác tập tài liệu đó các yếu tố bố cục. Đối với họ, thiên nhiên là một tập hợp các phương tiện cho kỷ ức của họ và là tài liệu cho óc tưởng tượng của họ, những tài liệu luôn luôn có sẵn và sinh ra thêm nhưng không đầy đủ và không chắc chắn mà họ phải xác định hay sửa chữa sau đó bằng sự quan sát trực tiếp, một khi cảnh tượng tinh thần được phác họa cố định, và khi xây dựng các vật tiếp theo sự thể hiện linh động một *thời điểm* nhất định.

oOo

Cái tỏ và cái mờ đủ cho nhiều biểu hiện thị giác; Leibnitz khi chứng minh rằng người ta có thể viết ra mọi số bằng cách chỉ dùng dấu hiệu số không và số một, đã suy ra cả một môn siêu hình học : màu trắng và màu đen phục vụ cho một danh sự như vậy đó.

oOo

Có vài người tự hỏi họa sĩ có cần biết thứ gì khác hơn là *trông thấy* và sử dụng phương tiện của mình không.

Thí dụ, họ nói : Nhiều họa sĩ tôi biết về cơ thể học mà nhiều họa sĩ tài năng không biết. Như vậy, không cần cơ thể học.

Lý luận tương tự về nghệ thuật phối cảnh.

Tôi nói với họ rằng cần phải biết tất cả; nhưng trên hết mọi chuyện là phải biết dùng cái mình biết.

Người ta thấy một cách khác hẳn một vật mà người ta biết rõ cấu trúc. Vấn đề không phải là cho thấy rõ các hấp

thịt dưới làn da mà là suy tưởng một chút tới cái ở dưới làn da ấy. Đó là cả một loạt vấn đề sâu sắc. Tôi còn thấy nhiều hơn nữa.

Nhưng đây là một điều tôi quan sát được : càng xa thời kỳ mà phối cảnh và cơ thể học còn được coi trọng, hội họa càng bị hạn chế trong việc làm theo mẫu, và càng ít hư cấu, bố cục và *sáng tạo*.

Sự bỏ rơi cơ thể học và phối cảnh đơn giản là sự bỏ rơi hoạt động của tri tuệ trong hội họa, chỉ có lợi trong việc làm vui mắt trong chốc lát.

Vào lúc này, hội họa châu Âu đã đánh mất một cái gì đó thuộc ý chí về uy lực của nó.

Và do đó, tự do của nó.

Hai trái táo trên một cái mâm hồng, một hình khóa thân khung tam giác đen làm chúng ta kiệt lực.

oOo

Cái mà tôi gọi là "Nghệ thuật cao cả" đơn giản là nghệ thuật đòi hỏi tất cả khả năng của một người phải sử dụng vào đó, mà những tác phẩm của nó phải như thế nào để cho tất cả khả năng của một người khác phải được cần viện tới và phải tìm hiểu chúng.

oOo

Nếu một nền hội họa nào đó thích hợp cho một thời kỳ, thời kỳ sau đó thấy trong sự thích hợp đó một ước lệ.

oOo

Họa sĩ không nên vẽ cái gì mình thấy, mà là cái gì sẽ được thấy.

oOo

Tính chất chủ yếu của bức họa là biểu thị cái cảm giác không thể kết thúc với nó bằng một hệ thống các biểu thị.

## PAUL KLEE

(1879 - 1940)

Có lẽ ông là họa sĩ hiện đại ít thiên về lý thuyết nhất và thoát khỏi cái trù tượng nhất. Đối với ông, hội họa là sự tôn sùng thành kính, tỉ mỉ và mơ mộng đối với màu sắc, và là sự theo đuổi cái nụ cười bất tận trong những nếp nhăn và nếp gấp của hình vẽ. Ông có tài năng, nhưng suốt đời ông, ông không ngớt đem cái tài năng đó phục vụ cái sở thích riêng và cái cảm hứng thơ ngây. Người ta có thể đã coi khinh những phẩm chất như thế trong tác phẩm của ông bằng cách gán cho chúng cái tính cách hồi cổ, tính cách mà, dù bằng bất cứ cách nào cũng không hẳn làm cho người ta kết án một tác phẩm chỉ muốn đạt tính nghệ thuật, vì nó tìm thấy ở đó cách đi vào một vùng của tinh thần, cũng "chính thống" như mọi cách khác và là cách dành cho người ta sự thân phục dễ thương và những giấc mộng hòa bình. Người ta cũng có thể trách Klee đã "làm" thi ca thay cho hội họa. Một sự trách cứ như vậy thật không thể hiểu được khi biên giới giữa thi ca và hội họa không hề được vạch rõ. Dù sao thì Klee vẫn diễn đạt với màu sắc và hình thể. Nếu chẳng hoặc những thứ này đưa ta tới những cảm giác và hình ảnh có tính nhạc và thơ, thì càng tốt chứ sao. Bài sau đây của ông hé lộ cho ta thấy sự thâm mật của sáng tạo nghệ thuật.

## VỀ NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI

Cho phép tôi dùng một hình ảnh, hình ảnh của một cái cây. Nghệ sĩ bận tâm về cái thế giới phức tạp này và, ta hãy giả định điều này, gần như chỉ hướng về nó. Như thế, anh ta có thể sắp đặt cho nó cái hệ thống các hiện tượng bề ngoài và các kinh nghiệm. Cái trật tự nhiều vẻ và có nhiều nhánh đó, sự hiểu biết về vạn vật trong thiên nhiên và của sự sống đó, tôi muốn so sánh chúng với rễ của cái cây.

Chính từ đó mà nhựa cây đổ dồn về nghệ sĩ, đổ chảy qua anh ta và mất anh ta.

Và anh ta ở vào vị trí của thân cây.

Bị tấn công và chuyển động vì sức mạnh của dòng nhựa đó, anh ta hướng nhìn xa hơn vào tác phẩm.

Như ta thấy nhánh cành của cây nảy nở ở mọi phía, trong thời gian và trong không gian, thì đối với tác phẩm cũng vậy.

Không ai nghĩ tới việc đòi hỏi cái cây là nó phải sắp xếp cành nhánh theo khuôn mẫu của rễ. Mỗi người đều hiểu rằng không thể có sự tương ứng chính xác giữa gốc và ngọn. Những chức năng khác nhau, hoạt động trong những lãnh vực cơ bản khác biệt, hiển nhiên phải gây ra những khác biệt rõ rệt.

Nhưng đúng là người ta lại muốn từ chối với nghệ sĩ cái quyền được đi lệch khỏi khuôn mẫu, dầu sao cũng là điều không thể thiếu để sáng tạo. Người ta hăng hái đến nỗi buộc tội nghệ sĩ là bất lực và cố ý giả tạo.

Thế mà, trong vai trò của thân cây, anh ta chỉ có thể tập trung những thứ đến từ dưới đất sâu và phân phối đi xa hơn. Anh ta ở đó không phải để phục vụ, cũng không để ngự trị mà chỉ để chuyển tiếp.

Anh ta chịu nhận một vị trí vô cùng khiêm tốn. Anh ta không đòi lấy vẻ đẹp của cành nhánh, nó chỉ đi qua anh ta mà thôi.

oOo

Tôi vừa nói quan hệ giữa cành nhánh và rễ cây, giữa tác phẩm và thiên nhiên, và tôi đã giải thích sự khác biệt của chúng bởi hai lãnh vực đất và không khí và bởi chức năng ở bề sâu và bề cao.

Trong tác phẩm nghệ thuật được so sánh với cành nhánh, vấn đề là sự cần thiết làm biến dạng do sự xâm nhập vào những khuôn khổ riêng biệt của việc sáng tạo, vì sự tái sinh của thiên nhiên chính là hướng vào đó.

Những khuôn khổ đó là gì ?

Trước hết là đường nét, giá trị và màu sắc, tất cả là những khái niệm tạo hình ít, nhiều được giới hạn.

Cái bị giới hạn nhất là đường, chỉ được xác định hàng kích thước. Đó là kích thước của những đoạn khác nhau về độ dài, của góc tù hay góc nhọn, của bán kính, của khoảng cách tiêu điểm. Luôn luôn là những thứ đo lường được.

Kích thước cũng là dấu hiệu của yếu tố này, và ở chỗ nào mà tính chất không chắc chắn thì không có sự sử dụng đường hoàn toàn thuần túy.

Có tính chất hơi khác là những giá trị của các sắc độ hay, nói cách khác, tương quan giữa cái tỏ và cái mờ, nhiều mức độ khác nhau, từ trắng tới đen. Trong yếu tố thứ hai này, vấn đề là mật độ. Mức độ như thế này thì có ấn tượng trắng mạnh mẽ, tập trung hay phân tán; một mức độ khác thì đậm màu đen nhiều hay ít hơn. Giữa các mức độ đó, ta có thể thiết lập mối quan hệ về mật độ. Hơn nữa, những mức độ đen có sự liên hệ với một tiêu chuẩn trắng (nền trắng),

những mức độ trắng với một tiêu chuẩn đen (đá đen), hoặc cả hai có liên hệ với một tiêu chuẩn xám trung gian.

Cuối cùng có những màu, biểu thị tự nhiên những đặc tính khác. Vì người ta không xác định chúng một cách đầy đủ, hoặc bằng khái niệm kích thước, hoặc bằng khái niệm mật độ. Khi người ta không thể xác định được sự khác biệt bằng khái niệm kích thước hay mật độ nữa, như trong một bề mặt hoàn toàn vàng mà phải phân biệt một bề mặt hoàn toàn đỏ, thì vẫn còn có sự khác biệt chủ yếu mà người ta chỉ định bằng những từ vàng và đỏ.

Đúng như người ta có thể so sánh muối và đường, không kể đặc tính mặn và ngọt của chúng.

Vì vậy tôi sẽ dùng từ "phẩm tính" để chỉ các màu.

Như vậy, chúng ta có những phương tiện tạo hình - kích thước, mật độ, phẩm tính - mà, mặc dầu có sự khác biệt cơ bản, chúng vẫn duy trì một số quan hệ nhất định.

Bản chất của mối quan hệ đó tỏ rõ trong sự khảo sát gián lược sau đây :

Màu trước tiên là phẩm tính. Kế đó màu là mật độ, vì nó không chỉ có giá trị ở màu của nó mà còn ở sắc độ của nó nữa. Cuối cùng, nó còn là kích thước, vì nó cũng có những giới hạn, đường chu vi của nó, mặt rộng của nó, tức là những yếu tố đo được.

oOo

Nếu kinh nghiệm của tôi tin được, tôi phải nói rằng tạo hóa bố trí một cách ngẫu nhiên để cho một số yếu tố vượt ra khỏi trật tự chung, khỏi vị trí đã được xác định của chúng để cùng vươn lên một trật tự mới và sắp xếp thành một hình thức mà người ta có thể gọi là hình diện hay chủ đề.

oOo

Trong khi tác phẩm của chúng ta lớn dần trước mắt chúng ta, một tổ hợp ý tưởng có thể nảy sinh và đóng vai trò

Cám dỗ : nhượng bộ sự suy diễn biểu hình. Vì, nếu người ta đặt tưởng tượng vào đó, mỗi hình thể phức tạp dễ dàng xích lại gần những hình thể quen thuộc của thiên nhiên.

oOo

Bây giờ tôi muốn khảo sát kích thước của chủ đề theo một ý nghĩa mới, biệt lập, và cố gắng cho thấy nghệ sĩ thường làm "biến dạng" những hình thể bề ngoài của thiên nhiên theo cách nhìn tùy tiện đầu tiên như thế nào.

Trước tiên, nghệ sĩ không cho những hình thể tự nhiên bề ngoài đó cái ý nghĩa được đặt ra với những nhà phê bình theo chủ nghĩa hiện thực. Anh ta không cảm thấy bị ràng buộc với những thực tế đó đến như vậy, vì anh ta không nhìn thấy trong cái hoàn hảo của hình thể cái cốt yếu trong quá trình sáng tạo tự nhiên. Anh ta bám víu nhiều hơn vào những sức mạnh tạo ra các hình thể đó.

Có lẽ anh ta là triết gia bất đắc dĩ. Và nếu anh ta không như những người lạc quan coi thế giới này là tốt đẹp nhất, hay cũng không khẳng định rằng thế giới quanh ta là quá xấu xa nên ta không thể coi nó là mẫu mực thì dầu sao anh ta cũng tự như : bên dưới cái bộ mặt hiện tại, nó không phải là thế giới duy nhất.

Do đó anh ta xem xét sự vật mà thiên nhiên phô bày trước mắt anh ta dưới dạng hoàn chỉnh, với một cái nhìn thấu suốt.

Rồi anh ta đào sâu và nối kết những quan điểm hiện nay với quan điểm quá khứ. Và thay cho hình ảnh hoàn chỉnh của thiên nhiên thì chỉ có hình ảnh chủ yếu của sự sáng tạo với tính cách là sự hình thành, để lại dấu ấn trong anh ta nhiều hơn.

Vì vậy anh ta tự cho phép mình nghĩ rằng sự sáng tạo không thể hoàn tất nhiều lắm trong ngày hôm nay, và anh ta trải rộng hành động sáng tạo thế giới từ quá khứ tới





Những người xây dựng

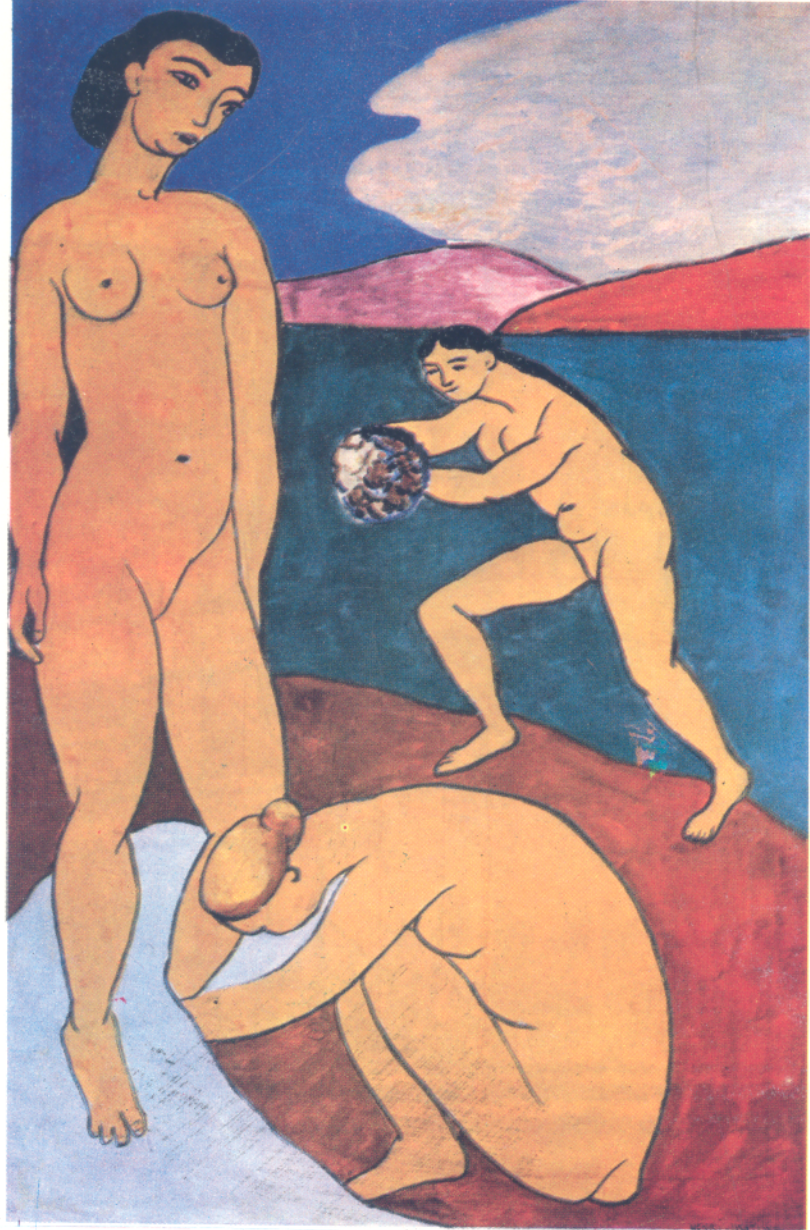
Tôi biết rằng trong một bức tranh, tôi có thể đem sự sống cho đối tượng bằng những câu tương phản : bằng cách tạo ra sự trái ngược, tôi làm cho sống động.

Fernand LEGER



Le Lux II

*Bằng cách rời xa hình ảnh của chuyển động theo nghĩa đen, người ta đạt tới cái đẹp và cái vĩ đại hơn. MATISSE*



Le Lux II

Bằng cách rời xa hình ảnh của chuyển động theo nghĩa đen, người ta đạt tới cái đẹp và cái vĩ đại hơn. MATISSE





Con ngựa hoang

*Hỡi các bạn họa sĩ, khi bạn muốn tìm một thú giải trí có lợi ... bạn nên tập cho mắt quen ước lượng chiều dài và chiều rộng các vật.*

**LEONARD DE VINCI**



Bethsabée tắm

*Một bức tranh được vẽ ra không phải để người; anh hãy lùi lại : mùi sơn độe lắm !*

*REMBRANDT*

tương lai. Anh ta chấp nhận thời gian rộng rãi cho sự sáng  
thể.

Anh ta còn đi xa hơn nữa.

Ở trên mặt đất anh ta tự nói : bộ mặt của thế giới này  
ngày xưa đã khác và sau này cũng khác.

Nhưng, hướng ra khỏi mặt đất, anh ta nghĩ : trên những  
ngôi sao khác có lẽ người ta tìm thấy những hình thể khác  
hắn.

Một sự linh hoạt như vậy trên những con đường tự nhiên  
của sự sáng tạo là một trường học sáng tạo tốt.

Nó có khả năng khơi động sâu xa nhà sáng tạo, bản thân  
anh ta cũng linh hoạt, anh ta sẽ chú ý sự tự do tiến hóa trên  
những nẻo đường sáng tạo cá nhân.

Xuất phát từ quan điểm đó, chúng ta đã biết ơn họa sĩ đã  
phát hiện rằng giai đoạn hiện tại của thế giới ngoại giới  
trước mắt anh ta bị bao vây bởi sự ngẫu nhiên, bởi thời gian  
và không gian, và nó rất hạn chế so với nhân kiến sâu sắc  
và cảm giác rung động của anh ta.

Chỉ cần ghé mắt vào kính hiển vi để khám phá những  
hình ảnh mà tất cả chúng ta đều nói là kỳ lạ và quái đản  
nếu tình cờ thấy mà không hiểu, điều đó không đúng hay  
sao ?

oOo

Nếu tôi muốn thể hiện con người đúng như nó có thật, có  
 lẽ tôi cần một mê hồn trận những đường nét chằng chịt.  
Không thể thể hiện những yếu tố tinh ròng không thôi mà  
là một mê bồng bong không nhận ra nổi.

Giá dĩ tôi cũng không muốn làm như vậy, nhưng dù sao  
cũng chỉ muốn thể hiện như anh ta có thể hiện tồn.

Và như vậy tôi có thể thực hiện sự hòa hợp giữa sự chiêm  
nghiệm thiên nhiên và sự thực hành nghệ thuật thuần túy.

Nguyên tắc tương tự như vậy trong lãnh vực sử dụng

phương tiện tạo hình, ngay cả cho màu sắc : tránh lam rối loạn.

Đó là cái gọi là sự sử dụng siêu thực màu sắc trong nghệ thuật hiện đại.

Tôi đã thử hình họa thuần túy, hội họa thuần túy với tác dụng sáng tối và với màu, (...).

Tôi đã có thể thử nghiệm những loại hình họa có giá trị nặng về màu, tranh màu bột tuc, tranh màu sặc sỡ và tranh với toàn bộ sắc giai.

Mỗi lần như vậy lại gắn liền với những quy mô nhiều tinh tiềm thức hơn của bức tranh.

Kể đó tôi đã thử nghiệm tất cả những tổng hợp có thể được của hai thể loại, phối hợp rồi phối hợp nữa, luôn luôn quan tâm giữ gìn sự trau dồi yếu tố tinh ròng.

Đôi khi tôi mơ một tác phẩm có quy mô dị thường, bao hàm toàn bộ các yếu tố, chủ đề, nội dung và phong cách.

Chắc chắn chuyện đó vẫn là một giấc mơ, nhưng đôi khi tưởng tượng cái khả năng mà ngày nay vẫn còn mơ hồ cũng là điều tốt.

Chuyện gì cũng không thể vội vàng. Tác phẩm phải lớn lên, luôn luôn cao hơn, và khi thời cơ của nó tới thì càng tốt.

Chúng ta còn phải tìm kiếm.

Chúng ta đã tìm được những phần tử, nhưng chưa tìm được toàn thể.

Chúng ta chưa có được cái sức mạnh tối hậu đó, vì "nhân dân không theo chúng ta".

Nhưng, chúng ta đi tìm một nhân dân, một cộng đồng mà chúng cống hiến tất cả cái gì chúng ta có.

Chúng ta không thể làm hơn.

*(Paul Klee - Phát biểu tại Viện Bảo tàng Iéna - 1924).*

## ALBERT GLEYZES và JEAN METZINGER

Là lý thuyết gia đầu tiên của Trường phái Lập thể. Tác phẩm "Về trường phái lập thể" của họ xuất bản năm 1913, trong đó tinh thần của chủ nghĩa lập thể được xác định rất rõ. Tư tưởng đặc trưng nhất là sự độc lập hoàn toàn của bức tranh đối với ngoại giới. Tiếp đó là tư tưởng cho rằng hình thể và màu sắc không thể tách rời nhau, cái này bao hàm cái kia và ngược lại. Cũng cần ghi nhận rằng, đối với Gleyzes và Metzinger, trái với ý kiến phổ biến về chủ nghĩa lập thể hội họa không phải là chị em của hình học hay một hình thức khoa học. Nếu hai tác giả đạt tới cái cốt tủy của đối tượng, ấy là nhờ sự "nhào nặn" chủ quan chứ không do phương pháp suy diễn thuần lý. Tham vọng của chủ nghĩa lập thể là thể hiện bằng phương tiện tạo hình cái "liên tục giữa cái hiển hiện và cái mới thoáng hiện". Vì vậy mà điều đáng chú ý là, trong khi họa sĩ lập thể muốn làm tỏ rõ một thứ hội họa "thuần túy" nghĩa là rút bỏ mọi sự thể hiện đối tượng theo phong cách tự nhiên, anh ta cũng có tham vọng đạt tới bản chất của sự nhận thức đối tượng đó. Dưới góc độ đó, chủ nghĩa lập thể là sự hoàn thành quan niệm của Léonard de Vinci về hội họa.

### VỀ TRƯỜNG PHÁI LẬP THỂ

Nếu chỉ xem xét hành vi vẽ thuần túy, người ta dễ tìm được cơ sở hiểu nhau.



Ai có thể phủ nhận rằng việc vẽ cốt là chia bề mặt tấm tranh ra và cho mỗi phần một phẩm chất mà không loại trừ tính chất chung ?

Ngay sau đó nhãn thức áp đặt một quy tắc : làm thế nào để hai phần bề rộng bằng nhau không gặp nhau trên mặt tranh. Lương tri thuận theo và làm sáng tỏ : một phần lặp lại một phần khác, toàn thể thành đo lường được, và tác phẩm không còn là sự cố định nhân cách của chúng ta (không đo lường được, không có gì lặp lại bao giờ) và không thực hiện được điều chúng ta mong đợi.

Sự không đồng đều, giữa các phần được đặt ra như thế, với tính cách là điều kiện chủ yếu nên có hai cách hiểu sự phân chia. Theo cách thứ nhất, tất cả các phần nối với nhau bằng sự khéo léo nhịp nhàng mà một phần trong chúng xác định. Phần này - nó nằm ở đâu trên mặt tranh không quan trọng lắm - tạo cho bức tranh một trung tâm mà sự giảm biến màu từ đó phát ra hay hướng về đó tùy theo ở đó có cường độ mạnh nhất hay yếu nhất.

Theo cách thứ hai, để cho người xem dù phải tự mình thiết lập sự thống nhất, có thể hiểu được tất cả các phần trong trật tự mà trực giác sáng tạo định cho mình, cần phải để cho những đặc tính của mỗi phần được độc lập, phải phá bỏ sự liên tục tạo hình thành muôn ngàn cái bắt ngờ sáng rực và mờ tối.

Do đó hai phương pháp có vẻ đối nghịch nhau.

Dù người ta dốt lịch sử nghệ thuật đến mấy đi nữa, người ta cũng dễ dàng tìm ra những tên tuổi làm rạng rỡ cả hai phương pháp. Điều đáng quan tâm là dung hòa hai phương pháp.

Các họa sĩ lập thể thử làm điều đó và, hoặc họ làm đứt đoạn một phần sợi dây ràng buộc mà phương pháp thứ nhất

đôi hỏi, hoặc họ trói buộc một sức mạnh nào đó trong số những sức mạnh mà phương pháp thứ hai bắt buộc để cho tự do xuất hiện, họ đạt tới sự mất cân bằng cao độ mà ngoài nó thì chúng ta không quan niệm được tính chất trữ tình.

Cả hai phương pháp dựa trên tính liên quan giữa màu sắc và hình thể.

Tuy rằng trong số hàng trăm ngàn họa sĩ đang sống chỉ có bốn hay năm người linh cảm được nó, ở đây có một quy luật không thể bàn cãi hay giải thích mà phải tuân theo một cách chu đáo.

Mọi sự biến hóa của hình thể kèm theo sự thay đổi màu sắc, mọi sự thay đổi màu sắc sinh ra một hình thể. Có một số hợp sắc không thích hợp với một số đường nhất định; có những bề mặt không thể chịu được những màu như vậy, xô đẩy chúng ra xa hay bị sụp đổ như phải chịu quá nặng.

Các màu cơ bản của quang phổ thích hợp với các hình thể đơn giản, những màu sắc sơ thích hợp với các hình thể vụn, vỡ.

Có gì phải ngạc nhiên khi hàng ngày phải nghe cùng một tiếng nói khen ngợi màu sắc của một bức tranh và chê bai hình vẽ của nó. ! Các họa sĩ ấn tượng không biện giải sự vô lý đó. Nếu chúng ta không hài lòng về hình thể nghèo nàn đồng thời ca tụng màu sắc yêu kiều ở tranh của họ, đó là vì chúng ta chú trọng vai trò tiên phong của họ.

Trong mọi trường hợp khác, chúng ta dứt khoát không gây sự phân ly trái ngược với sức sống của nghệ thuật chúng ta.

Không thể tưởng tượng riêng biệt hình thể và màu sắc, nghệ sĩ có quyền dự kiến một thực tại theo quy lệ một cách hữu ích.

Ở ngoài chúng ta không có gì hiện thực, chỉ có thực tại là sự trùng hợp giữa một cảm giác với chiều hướng tinh thần của cá nhân.

Chúng ta không còn cái tư tưởng nghi ngờ sự tồn tại của những đối tượng đập mạnh vào giác quan của chúng ta; nhưng, một cách hợp lý chúng ta chỉ có thể tin chắc vào hình ảnh mà đối tượng làm nảy nở trong trí chúng ta.

Vì vậy chúng ta ngạc nhiên khi những nhà phê bình thiên chi lại giải thích sự khác biệt đáng kể những hình thể được gán cho thiên nhiên với những hình thể trong hội họa hiện nay bằng ý chỉ muốn thể hiện sự vật như chúng hiện hữu chứ không như chúng có vẻ nào đó. Chúng hiện hữu ra sao ? Theo họ, đối tượng có một hình thể tuyệt đối, cốt yếu, và chính là để giải phóng hình thể đó mà chúng ta gạt bỏ hình nổi sáng tối và phép phối cảnh cổ điển. Ngay ngộ quá ! Một đối tượng không có một hình thể tuyệt đối, nó có nhiều hình thể, nó có bấy nhiêu hình thể như trong lãnh vực ý nghĩa có bao nhiêu phương diện. Hình thể mà các nhà phê bình đó ghi nhận thích nghi với hình hình học như do phép lạ. Hình học là một khoa học, hội họa là một nghệ thuật. Hình học thì đo lường, hội họa thì thưởng thức. Cái tuyệt đối của cái này tất yếu là cái tương đối của cái kia; nếu óc lý luận có nổi giận thì, mặc kệ ! nó có ngăn cản được rượu ngon khác nhau trong lò cất của nhà hóa học và trong ly của người uống không ?

Chúng ta cười nhạo một cách thẳng thắn khi nghĩ rằng nhiều người non nớt có lẽ phải trả giá cho sự sai lầm khi họ hiểu quá nông cạn ý kiến của một họa sĩ lập thể và sự tin tưởng của họ nơi chân lý tuyệt đối khi họ khó nhọc đặt liền nhau sáu mặt của một hình lập phương hay hai tai của một người mẫu nhìn nghiêng.

Có phải vì lý do đó mà, theo gương các họa sĩ ấn tượng,

chúng ta phải trông cậy vào một mình cảm tính ? Hoàn toàn không. Chúng ta tìm cái cốt yếu, nhưng chúng ta tìm nó trong nhân cách của chúng ta chứ không phải trong một thứ vĩnh cửu mà các nhà toán học và triết gia sắp xếp một cách khó nhọc.

Và lại, giữa sáu họa sĩ ấn tượng và chúng ta, chúng ta đã nói, chỉ có sự khác nhau về cường độ và chúng ta không muốn có gì hơn nữa.

Có bao nhiêu người nhìn đối tượng thì có bấy nhiêu hình ảnh của đối tượng đó; có bao nhiêu đầu óc hiểu nó thì có bấy nhiêu hình ảnh về bản chất của nó.

Nhưng chúng ta không thể hưởng thụ một mình : chúng ta muốn làm choa mắt người khác với cái mà hàng ngày chúng ta rút ra được từ thế giới nhận thức được, và ngược lại chúng ta muốn rằng người khác cho chúng ta biết thành quả của họ. Từ sự trao đổi qua lại đó, sinh ra những hình ảnh hỗn hợp mà nghệ sĩ đối lại bằng sáng tạo nghệ thuật đó ước lượng có cái gì là khách quan trong đó, nghĩa là cái gì ước lệ thuần túy.

Nếu nghệ sĩ không nhượng bộ những giới hạn chung, tác phẩm của anh ta nhất định không thể hiểu nổi đối với những người không có khả năng trong phút chốc đi sâu vào những lãnh vực xa lạ. Trái lại, nếu họa sĩ tiếp tục làm nô lệ cho những hình thức thông dụng vì bất lực hay vì thiếu đường hướng thông minh thì tác phẩm anh ta sẽ làm vui lòng đại chúng và làm buồn lòng cá nhân. Nhưng đó có phải là tác phẩm của anh ta không ? Tác phẩm của đám đông thì đúng hơn.

Trong số những họa sĩ gọi là kinh viện cũng có những người tài năng. Làm sao biết được điều đó ? Tranh của họ

chân thật đến nỗi sa vào cái sự thật tiêu cực, mẹ đẻ của tất cả những thứ vô vị, đúng cho tất cả mà không đúng cho mỗi người.

Có phải nói rằng tác phẩm nghệ thuật nhất thiết phải tỏ ra dễ hiểu đối với số đông không ? Không, đó chỉ là hậu quả nhất thời chứ không phải là nhu cầu thiết yếu.

Chúng ta sẽ là người đầu tiên chê trách người nào vì cố tình giấu diếm sự yếu kém của họ mà cố gắng hoàn thiện những việc làm hiểm hóc. Trong sự kiên trì của họ có sự tối tăm có hệ thống. Thay vì những tấm màn che mà những đầu óc thông minh gạt ra lần lần trong khi tìm kiếm những kho báu, thì (sự bí hiểm của họ) chỉ là một tấm màn che cái trống không.

Và lại, ta hãy để ý rằng mọi phẩm chất tạo hình bao đảm một cảm xúc, mọi cảm xúc chung thực một cuộc sống cụ thể, nên chỉ cần một bức tranh vẽ khéo là chúng ta có thể tin chắc vào tính chân thực của họa sĩ và tin tưởng sự cố gắng của chúng ta sẽ được đền bù.

Những người xa lạ với hội họa không chia sẻ sự tin tưởng của chúng tôi một cách vô điều kiện thì không có gì đáng ngạc nhiên: nếu họ vì thế mà bức tức thì không có gì ngu xuẩn hơn. Họa sĩ phải lần ngược lại quá trình sáng tác, khoác lại cho sự vật cái bề ngoài tầm thường mà họa sĩ có nhiệm vụ phải lột trần, để làm cho những người đó hải lòng hay sao ?

Do việc đối tượng được thực sự hóa thể, con mắt sành sỏi nhất cũng khó nhận ra, nên nó có vẻ quyền rũ lớn. Bức tranh chỉ tự bộc lộ một cách chậm chạp, luôn luôn có vẻ chờ đợi người ta vận hỏi, như thể nó dành vô số câu trả lời cho vô số câu vấn nạn. Về điểm này, ta hãy để cho Léonard de Vinci bênh vực chủ nghĩa lập thể.

Ông nói : "Chúng ta biết rõ ràng, bằng những quan sát nhanh cái nhìn khám phá được vô số hình thể ở một điểm; tuy nhiên, đôi khi nó chỉ hiểu được một điều. Giả sử bạn chỉ nhìn thoáng qua cũng thấy hết trang sách này và phán đoán được ngay là trang sách đầy chữ, nhưng bạn không biết liền lúc đó là những chữ gì và chúng có nghĩa gì. Bạn phải đọc từng chữ và từng câu nếu bạn muốn hiểu hết những chữ đó, cũng như bạn muốn lên tới đỉnh một tòa nhà thì bạn phải leo lên từng bậc; nếu không thì bạn không lên tới đỉnh được."

Không phân biệt được tính cách riêng biệt của đối tượng trong lần tiếp xúc đầu tiên thì sự quyến rũ rất lớn, đúng vậy; nhưng đó cũng là điều nguy hiểm. Chúng ta bài xích thái độ dễ dãi của tinh thần huyền bí ngông cuồng ngang với hình ảnh đồng thời và sơ đẳng; nếu chúng ta kết án sự sử dụng chuyên độc những dấu hiệu thương dùng, không có nghĩa là chúng ta nghĩ đến chuyện thay thế chúng bằng dấu hiệu bí hiểm. Chúng ta còn sẵn sàng tuyên bố rằng không thể không dùng tới sáo ngữ khi viết và loại bỏ hết những dấu hiệu quen thuộc khi vẽ. Mỗi người phải biết là anh ta phải trải đều những dấu hiệu đó ra khắp bức tranh, hay xen chúng vào với những dấu hiệu riêng, hay đặt chúng những dấu hiệu cũng thần kỳ đó, những mảnh mảnh mún của sự đối tra tập thể đó vào một điểm duy nhất của bình diện thực tế cao hơn mà anh ta dành cho nghệ thuật của mình. Một họa sĩ thực sự phải tính tới tất cả những yếu tố mà kinh nghiệm cho anh ta biết dấu rằng chúng vô thương vô phạt hay tâm thương. Đó là vấn đề tế nhị.

Nhưng thực tế khách quan hay ước lệ, cái thế giới trung gian đối với ý thức của người khác và ý thức của chúng ta đó, mặc dù con người đã cố gắng xác định nó từ xưa từ xưa,

nó vẫn không ngừng dao động theo sở thích của các chủng tộc, các tôn giáo, các lý thuyết khoa học v.v... Nhờ một khoảng cách, thỉnh thoảng chúng ta có thể xen vào đó những khám phá riêng của chúng ta, và cho những ngoại lệ bất ngờ xen vào chuẩn mực.

Chúng ta không nghi ngờ là những người đo bằng cán bút lông nhận thấy trong một khoảng thời gian ngắn là trạng thái tròn có thể giúp thể hiện một vật tròn tốt hơn những kích thước lúc nào cũng tương đối. Chúng ta chắc chắn rằng những người kém sáng suốt hơn cũng nhận biết rằng ý định quy định trọng lượng của vật thể và thời gian để liệt kê những bộ mặt khác nhau của chúng, cũng chính đáng như ý định mô phỏng ánh sáng ban ngày bằng sự tương phản giữa màu lam và màu cam. Thế thì sự kiện di động xung quanh một vật để nắm bắt được nhiều bộ mặt bề ngoài liên tục của nó mà khi được hòa lại thành một hình ảnh sẽ tái tạo vật trong thời gian và không làm cho những người thích biện luận phần nộ nữa.

Và họ sẽ tán thưởng những sự khác biệt, những người nhầm lẫn tính động của hội họa với sự âm ỉ của đường phố. Cuối cùng người ta phải nhìn nhận rằng, không hề có kỹ thuật lập thể, mà chỉ có kỹ thuật hội họa trình bày với sự can đảm và khác biệt bởi vài họa sĩ. Chính xác là người ta trách họ trình bày kỹ thuật đó một cách quá đáng, người ta cổ vũ họ làm khác đi. Như vậy có phi lý không, như bảo một người phải chạy mà không được cử động hai chân !

Và lại tất cả họa sĩ đều phô trương tay nghề, ngay cả những người mà sự tinh tế cần cù làm cho những kẻ man di phải lo ngại. Nhưng họa sĩ có những phương pháp cũng như nhà văn có những phương pháp : khi truyền từ tay này sang

tay khác, những phương pháp đó trở thành không màu sắc, nhạt nhẽo, trừu tượng.

Những phương tiện của hội họa lập thể còn xa mới tới tình trạng đó, dấu rằng chúng không phát ra ánh chói lọi của đồng tiền mới và dấu rằng, nếu nghiên cứu Michel Ange cẩn thận, thì chúng ta có thể nói rằng chúng cũng có nguồn gốc chính đáng.



## PABLO PICASSO

(1881 - 1973)

Trong lịch sử hội họa, ông là người gây ra nhiều lời mỉa mai cay độc nhất và cũng được ca ngợi nhất. Toàn bộ nền hội họa của thế kỷ 20 chịu sự chi phối của tác phẩm của ông, mà tác phẩm của ông thì thay đổi đến mức mỗi một thời kỳ (sáng tác) của ông cũng đủ cung cấp toàn bộ tác phẩm cho một họa sĩ khác. Sự đa dạng đó khiến không thể mô tả ngay những đề tài và vấn đề của tác phẩm. Nó cũng khiến việc xác định tính chất chủ yếu của nó trở thành khó khăn. Một trong những quy luật chính có vẻ là dòng hệ trong tác phẩm của ông là quy luật chuyển động, được quan niệm vừa như một nhu cầu thiết yếu của bộ óc lẫn của sự tiến hóa hình thể. Thật vậy, mọi bức tranh của Picasso thuộc một cuộc hành trình đặc biệt, có sẵn trong tác phẩm hay có trước nó, trong cuộc hành trình đó họa sĩ đã gạt chủ đề của mình và các hình thể của nó khỏi mọi định kiến. Vì thế, nghệ thuật của ông có cái số phận là không ngừng thoát khỏi chính nó, mỗi giai đoạn là sự phủ nhận giai đoạn trước và là mưu toan khai thác hết giai đoạn hiện tại. Tinh thần của thử hội họa đó vì thế không có tính hoài nghi. Những người nghi ngờ Picasso muốn đùa cợt họ bằng cách hy sinh tác phong thanh nhã và thỏa thích với những con quái vật, họ không thấy nội dung

thông thiết của tranh ông mà những nụ cười của tác giả không che giấu được. Thời nào cũng vậy, tính chất quái đản cũng tạo được một chủ đề. Ở Picasso, tính chất đó trở nên toàn diện, vì nó tấn công cả những phương tiện trình bày nó. Nhưng Picasso không chỉ là họa sĩ của cái quái đản. Những hình thù biến dạng thái quá của cái thực cũng đi theo một hướng trái ngược, và ở ông có một thứ **cổ điển nguyên thủy**, một Poussin... Đôi khi tác phẩm của ông cũng tinh khiết như một bản fuga của Bach mà cấu tứ là sự hoàn hảo của đường nét chưa từng có : đó là hiện thân của Đơn giản, được quan niệm như cách giải quyết những cái không ăn khớp thấy được của chính chủ đề. Vì muốn đạt tới cái cốt yếu nào đó của chủ đề được vẽ (sự quan tâm lâu đời của họa sĩ lập thể), đôi khi Picasso đã có thể cho hội họa một giá trị thần thoại, điều mà hàng bao thế kỷ hội họa đã bị từ chối hay đã không làm được. Picasso không chỉ xuất bản các tập thơ và một vở kịch, ngược lại, người ta đã gán cho ông rất nhiều ý kiến mà ông không bao giờ bận tâm xác nhận nên thường thường những ý kiến đó không có cơ hội đứng vững. Tuy nhiên, sau đây là một số ý kiến do Christian Zervos thu thập ngay tại nhà họa sĩ nên tính xác thực của chúng không thể bị nghi ngờ.

## Ý KIẾN

Tôi đặt vào tranh của tôi bất cứ cái gì tôi thích. Mặc kệ các vật, chúng cứ tự thu xếp với nhau.

oOo

Trước kia, các bức tranh tuân tự hoàn thành. Mỗi ngày

mang lại một cái gì mới. Một bức tranh là tổng số những con số cộng. Đối với tôi, một bức tranh là tổng số những cái hủy hoại. Tôi vẽ một bức tranh, kể đó tôi hủy hoại nó. Nhưng rút cục, chẳng mất cái gì hết; màu đỏ mà tôi lấy đi ở chỗ này sẽ có đâu đó ở chỗ khác.

oOo

Không thể suy tưởng và ấn định trước một bức tranh; trong khi vẽ, nó đi theo sự linh động của tư tưởng. Khi đã hoàn thành nó còn thay đổi hơn nữa, tùy theo tâm trạng của người nhìn nó. Một bức tranh sống cuộc sống của nó như một sinh vật, chịu tác động của những thay đổi mà cuộc sống hàng ngày đặt cho chúng ta. Đó là điều tự nhiên vì bức tranh chỉ sống bởi người xem nó.

oOo

Khi bắt đầu một bức tranh, người ta thường thấy những điều đẹp đẽ. Người ta phải chống lại những cái đó, hủy hoại bức tranh, vẽ lại nhiều lần. Mỗi lần hủy bỏ một điều tìm được, nói cho đúng nghệ sĩ không tiêu diệt nó, mà chỉ biến đổi nó, cô đọng nó, cho nó có thực chất hơn. Sự thành công là kết quả của những khám phá bị từ chối. Nếu không thì người ta sẽ trở thành người ham mê chính mình. Tôi không hán gì cả !

oOo

Không có nghệ thuật trừu tượng. Luôn luôn phải bắt đầu bằng một cái gì đó. Kể đó người ta có thể lột bỏ tất cả bề ngoài của thực tại; không còn nguy hiểm nữa vì ý tưởng về đối tượng đã để lại một dấu vết không xóa được. Dấu vết đó kích thích ý tưởng và cảm xúc của nghệ sĩ. Ý tưởng và cảm xúc sẽ vĩnh viễn là tù nhân của tác phẩm; dù làm gì đi nữa chúng cũng không thoát ra khỏi bức tranh; chúng trở thành

một phần của bức tranh khi mà sự hiện diện của chúng không còn phân biệt được nữa.

oOo

Cũng không có nghệ thuật biểu hình và phi biểu hình. Mọi vật hiện ra với chúng ta dưới dạng hình diện. Ngay cả trong môn siêu hình học, ý tưởng cũng được biểu thị bằng hình diện, thế thì nghĩ tới hội họa không có hình ảnh thì phi lý biết mấy. Một nhân vật, một vật, một hình tròn, là những hình diện; chúng tác động chúng ta mạnh hay yếu. Những hình gần với cảm giác của chúng ta hơn thì sinh ra những cảm xúc; những hình khác thì tác động riêng tới trí năng. Phải tiếp nhận tất cả, vì tinh thần của tôi cũng cần cảm xúc như giác quan của tôi.

oOo

Nghệ sĩ là chỗ tập hợp những cảm xúc bất cứ từ đâu tới : từ bầu trời, từ mặt đất, từ một mẩu giấy, từ một gương mặt thoáng qua, từ một mạng nhện. Vì vậy không nên phân biệt các vật với nhau. Đối với chúng, không có khu vực ưu đãi. Người ta phải nhặt lấy điều hay ở chỗ nào mà người ta tìm được nó, trừ trong tác phẩm của mình. Tôi ghê tởm việc sao chép lại chính mình, nhưng tôi không ngần ngại nhặt lấy bất cứ thứ gì tôi muốn khi người ta cho tôi xem những bức tranh xưa.

oOo

Giáo dục kinh viện về cái đẹp là điều giả dối. Người ta đã lừa chúng ta, nhưng lừa khéo quá nên người ta không thể tìm lại được cả cái hống của sự thật. Những nét đẹp của đền Parthénon, của những bức tranh Venus, của các Nữ thần sông biển, của những chàng Narcisse, cũng bấy nhiêu dối trá. Nghệ thuật không phải là sự áp dụng một chuẩn tắc của

cái đẹp, mà là cái mà bản năng và trí óc có thể quan niệm không phụ thuộc vào chuẩn tắc.

oOo

Làm thế nào bạn lại muốn người xem thể nghiệm bức tranh của tôi như tôi đã thể nghiệm ? Một bức tranh đến với tôi từ xa; ai mà biết được bao xa; tôi đã suy đoán nó, đã thấy nó, đã vẽ nó, và thế mà ngày hôm sau chính tôi cũng không nhìn thấy cái tôi đã làm. Làm thế nào người ta có thể xâm nhập vào những mơ mộng của tôi, vào bản năng của tôi, vào ước vọng của tôi, vào tư tưởng của tôi, những thứ đó đã mất nhiều thời gian để tinh luyện và ra đời, và nhất là làm thế nào để nắm bắt cái mà tôi đã đặt vào đó, có lẽ là ngoài ý muốn ?

oOo

Trừ một vài họa sĩ đang mở ra những chân trời mới cho hội họa, tuổi trẻ ngày nay không còn biết phải đi về đâu. Thay vì tiếp tục những cuộc tìm kiếm của chúng tôi để phản ứng chống lại chúng tôi, họ chú tâm vào việc khơi lại quá khứ. Trong lúc đó, thế giới mở ra trước mắt chúng ta, tất cả con phải làm chứ không phải làm lại. Tại sao hăm vuu một cách tuyệt vọng vào cái đã làm tròn lời hứa ? Còn có hàng ngàn thước tranh phải vẽ theo cách này hay cách khác, nhưng hiếm khi thấy một người trẻ tuổi làm việc theo cách riêng của mình.

## FERNAND LEGER

(1881 - 1945)

*Học trò của Gérôme, là cái "quả" khô nhất của trường phái chân phương hiện đại ! Toàn bộ tác phẩm của ông là sự phản ứng lại cái giáo huấn ấy và chống lại một thứ hội họa lấy cảm hứng từ chủ nghĩa ấn tượng. Ông khao khát một sức mạnh cơ bản của hội họa, dùng những đường viền đậm nét, những màu nguyên chất và tương phản, những hình khối giản lược, những sắc đều mạnh mẽ. Ông đã được coi là "người nguyên thủy" trong nền văn minh hiện đại. Tuy không ngót hótong tới tính cách chung, nhưng ông vẫn là một trong những họa sĩ có cá tính riêng nhất và ít bất chước được nhất trong nền hội họa đương thời. Về mặt này, sự truyền dạy mà ông theo đuổi trong nhiều năm đã không đào tạo được nhiều họa sĩ mới, nhưng ông đã gây cảm hứng cho một phong cách trang trí trần trụi và mạnh mẽ. Đáng chú ý là tuy ông muốn làm một nghệ sĩ vô sản, nhưng suốt đời ông, ông luôn luôn chống lại chủ nghĩa hiện thực.*

### Ý KIẾN VÀ BÀI VIẾT

Tôi không có một thị hiếu nào cả. Tôi muốn nói là tôi không cảm xúc trước sắc thái tế vi. Tôi không thấy một màu đen nếu nó không hoàn toàn đen, hay một màu trắng nếu nó không hoàn toàn trắng. Tôi chỉ cảm thấy những cái tương phản, cái sức mạnh.

oOo

Cuộc đời, đó là những giá trị tương phản; những giai điệu của cuộc sống thì kém bao quát hơn nhiều... Tôi ghê tởm sự cân đối, nó không có sức sống.

oOo

Tôi đã sử dụng sắc phẳng đều bởi vì bề mặt phẳng kiến tạo nhanh hơn. Hình nổi làm mắt nhìn chậm lại. Cái đó chắc chắn là do sự thù ghét hình nổi chân phương và tôi đã khảo sát nó càng ngày càng nhiều khi tôi bắt đầu chú ý tới tranh tường. Sự tiếp xúc với sắc phẳng đều xảy ra tức thì và điều đó được cho thấy rõ đối với tranh tường... Sự đối đầu giữa sắc phẳng đều và hình nổi trong tranh của tôi đã bắt đầu khi tôi muốn đạt tới một hình thức trực tiếp hơn, và hình nổi thì không trực tiếp bằng sắc phẳng đều. Sau đó, khi tôi đã giải quyết vấn đề, tôi bắt đầu sử dụng lại hình nổi, nhưng dùng một cách tự do, đứng ở chỗ nào tôi muốn làm chậm hình thể lại chứ không phải ở chỗ cần làm cho có ấn tượng hình khối... Bây giờ tôi sử dụng cả hai hình nổi và sắc phẳng đều, tùy trường hợp, nhưng vào thời kỳ tôi sử dụng chúng lần đầu tiên, đó là để cho có sức mạnh.

oOo

Tôi cảm nhận sâu xa cái quy luật về tương phản. Tôi biết rằng trong một bức tranh, tôi có thể dùng cái tương phản để tạo sức sống cho đối tượng : bằng cách thiết lập những cái đối nghịch, tôi làm cho có sự sống.

oOo

Những qui luật đối xứng vẫn còn chi phối khiêu thương ngoạn đương thời, mặc dầu chúng không có dây mơ rễ má gì với thời đại.

Tôi đi giữa hai cái tuyệt đối, màu trắng và màu đen. Màu đen có tầm quan trọng rất lớn với tôi. Thoạt đầu, tôi dùng nó trong những đường xác định sự tương phản giữa đường cong và đường thẳng. Kể đó, như người ta có thể thấy trong tranh của tôi, vì đường nét càng lúc càng mạnh mẽ hơn, màu đen có đủ cường độ cho tôi, và dựa vào nó, tôi có thể tách màu : thay vì dùng nó vẽ những đường bao, tôi đã có thể dùng nó một cách tự do ở phía ngoài.

### ***TÔI QUAN NIỆM HÌNH DIỆN NHƯ THẾ NÀO***

Người ta có thể thay đổi tiêu đề này và gọi nó là "Chùm chìa khóa trong tác phẩm của Léger" hay "Chiếc xe đạp trong tác phẩm của Léger" cũng được. Điều này có nghĩa là đối với tôi gương mặt con người, thân thể con người, không quan trọng hơn chùm chìa khóa hay chiếc xe đạp. Đúng vậy. Đối với tôi đó là những vật tạo hình và để cho tôi tùy nghi sử dụng.

Người ta phải nhìn nhận rằng truyền thống hội họa có trước chúng ta - hình người và phong cảnh - chịu nhiều ảnh hưởng nặng nề. Tại sao vậy ? Vì đó là phong cảnh người ta sống trong đó, đó là hình người và chân dung để trang hoàng tường vách, do đó có những giá trị tình cảm lúc đầu cho phép nở rộ một số lớn tranh có giá trị hay không, hoặc giá trị cần hàn cãi.

Để thấy rõ vấn đề, họa sĩ hiện đại phải tách ra khỏi sự không chế tình cảm đó. Chúng tôi đã vượt qua trở ngại đó : đối tượng đã thay cho chủ đề, nghệ thuật trừu tượng đã tới với tư cách sự giải phóng toàn diện, và thế là người ta đã có thể xem gương mặt con người không phải như một giá trị tình cảm nhưng chỉ như một giá trị tạo hình.



Vì vậy mà trong sự tiến triển của tác phẩm của tôi từ năm 1905 đến nay, gương mặt người luôn luôn *không biểu cảm* một cách cố ý.

Tôi biết rằng quan niệm rất triệt để này về gương mặt - đồ vật làm không ít người phẫn nộ, nhưng tôi không thể làm gì được.

Trong những bức tranh sau cùng của tôi trong đó có những gương mặt gắn liền với chủ đề, có lẽ bạn sẽ thấy rằng gương mặt người có khuynh hướng trở thành đối tượng chủ yếu. Tương lai sẽ cho biết, về phương diện tạo hình, đó là điều hay hơn hay là sự sai lầm. Dù sao đi nữa, sự quyết định hiện nay luôn luôn bị chi phối bởi những giá trị tương phản, chúng hiện minh cho sự tiến triển đó.

## GEORGES BRAQUE

Năm 1900, ông vào học trường Mỹ thuật. Không hơn một tháng, ông đã chán. Phần đầu tác phẩm của ông là cả một sự phản ứng lại trường phái ấn tượng. Tính khí mạnh mẽ, vững vàng và tinh thần xây dựng của Braque khiến ông chống lại mọi cái thiếu chính xác, mọi cái mơ hồ khó hiểu; về phương diện này, ông là một họa sĩ lập thể rất chính thống. Từ năm 1914, tác phẩm của ông đã tỏ ra đặc biệt nhất quán. Ông đạt tới một bút pháp không rục rã cũng không thái quá, nhưng hoàn toàn riêng của ông, một cú pháp được thử thách, và những từ ngữ khô khan. Ở ông có những phẩm chất như Cézanne về mặt cấu trúc và "kế hoạch hóa", nhưng được thiết lập một cách vững chắc trong bức tranh bằng hiệu lực của màu sắc và chất liệu, chúng gây cảm giác về sức mạnh của gỗ, đá. Trong suốt quá trình sáng tác không tự do quá trớn mà cũng không phá phách của ông, Braque đã liên tục suy tư về hội họa, mà ông cho ta biết tư tưởng qua nhiều châm ngôn. Sau đây là một ít châm ngôn đó.

### CHÂM NGÔN VỀ HỘI HỌA

Nghệ thuật là để làm cho lo âu. Khoa học thì làm an tâm

oOo

Trong nghệ thuật chỉ có một điều đáng giá : cái mà người ta không giải thích được.

oOo

Họa sĩ biết được sự vật nhờ mắt nhìn, nhà văn biết sự vật bằng tên của chúng : họ lợi dụng được tiền lệ thuận lợi. Vì vậy mà phê bình thì dễ.

oOo

Không nên mô phỏng cái mà ta muốn sáng tạo.

oOo

Cái công thức "làm được tất cả" không sáng tạo; nó chỉ đề ra sự cách điệu.

oOo

Tôi không làm như tôi muốn, tôi làm như tôi có thể.

oOo

Tôi không phải là một họa sĩ cách mạng. Tôi không tìm kiếm sự kích động, tôi chỉ cần nhiệt tình.

oOo

Định nghĩa tác phẩm nghệ thuật, đó là thay thế một ước lệ vào chỗ của nó.

oOo

Suy tưởng và lý luận là hai việc khác nhau.

oOo

Khám phá là đủ, đừng giải thích. Mỗi bằng chứng đều làm giảm chân lý.

oOo

Viết không phải là mô tả, vẽ không phải là miêu tả.

oOo

Cái giống như thật chỉ là cái đánh lừa con mắt.

oOo

Có thứ nghệ thuật dân gian và nghệ thuật cho nhân dân - thứ nghệ thuật này do người trí thức sáng tạo. Tôi không nghĩ rằng Beethoven hay Bach khi lấy cảm hứng từ những làn điệu dân gian có nghĩ tới việc tạo ra một hệ thống liên tục.

oOo

Thuyết định mệnh không phải là trạng thái thụ động.

oOo

Sự xúc động choáng váng có tính sáng tạo.

oOo

Nghệ sĩ nào không gặp sự đối kháng nữa thì đã đạt tới sự hoàn hảo. Nhưng đó chỉ là sự hoàn hảo kỹ thuật.

## ANDRE LHOTE

(1895 - 1962)

*Có lẽ là họa sĩ cận đại viết nhiều nhất về hội họa và đã đóng góp cho bộ môn phê bình nghệ thuật nói chung và cho các tác phẩm lý thuyết kinh nghiệm sáng suốt về nghề nghiệp của mình. Ông đã đi trước chúng ta khi cho xuất bản năm 1946 một tập hợp tuyển bài viết của các nghệ sĩ về hội họa. Sự lựa chọn của ông bắt đầu từ Poussin cho tới giữa thế kỷ 20. Tập hợp tuyển có kèm theo những lời phê bình trong đó André Lhote lần theo dấu sự tiến hóa của hội họa từ trường phái cổ điển Platon cho tới trường phái lập thể, và chăm chú lắng nghe các họa sĩ nói với tinh thần vừa đồng cảm vừa phê phán.*

### THIÊN NHIÊN - HỘI HỌA . HỘI HỌA - THI CA

*(Diễn văn đọc tại Collège de France).*

Tôi vẫn ngạc nhiên về việc công chúng có thái độ không chịu nổi đối với hội họa, trong khi họ vẫn chấp thuận cho nhạc sĩ và thi sĩ mọi thứ tự do trong cách biểu hiện. Họ nói : "Các anh đừng lẫn lộn các thể loại với nhau : âm nhạc có nhiệm vụ đưa tôi ra khỏi thực tế, tới những khu vực khó tiếp cận của tinh thần; thi ca phải đẩy tôi vào chỗ thực tế có cái gì tế nhị nhất một cách nhẹ nhàng, đồng thời kéo tôi ra khỏi đó bằng một loạt phù phép khôn ngoan. Còn hội họa, nó phải giữ tôi lại; nó phải cho tôi cái hứng vị của vật chất trần gian. Tôi muốn có hình ảnh những trái cây trong món tráng miệng treo trên tường phòng ăn; tôi muốn phía trên

giường nằm của tôi những hình khỏa thân mỹ miều... v.v." Nói vắn tắt, âm nhạc và thi ca, trong đầu óc của công chúng, vẫn là những nghệ thuật gợi ý, những công cụ để thoát khỏi thực tế trần gian. Đó là những nghệ thuật lấy đà chinh phục. Còn nghệ thuật hội họa bị xếp vào hàng một thứ *ghế bành* ! Tuy nhiên, đã có một thời mà hội họa, cùng với kiến trúc và điêu khắc, có cái quyền làm đã nhún cho tinh thần nhân loại. Michel Ange đã say mê tìm kiếm "một kiểu mẫu cái đẹp làm xúc động và nâng trí tuệ lạnh mạnh lên tận trời cao", mặc dầu đúng là uy tín của ông đã suy giảm nhiều.

Thế mà, có hai cách để nâng cái trí tuệ đó (ngày nay chữ nghĩa mới phân loạn làm sao !) lên tới vùng mà Michel Ange nói. Vào thời ông, người ta đã đạt được kết quả đó bằng cách minh họa một chuyện ngụ ngôn cao siêu và cảm động. Người ta cũng có thể làm được vậy bằng cách chuyển vị những vật thể phạm tục lên bình diện tinh thần. Đó là những quan niệm của những họa sĩ mà tôi đã nêu tên, và đó cũng có thể sẽ là quan niệm sẽ đang quang ngày mai, sẽ là nghệ thuật của cái mà năm 1920 tôi đã gọi là *ấn dụ hội họa*.

Tôi xin giải thích : khi nhà thơ nhận được một ấn tượng sâu sắc thì sự nhận biết đơn thuần cái sự kiện tinh nguyên đó chưa đủ. Anh ta không hàng lòng mô tả đối tượng một cách khoa học, cho nó một đường viền chính xác; nhưng anh ta cần tới sự ấn dụ. Anh ta tóm lấy sự vật vật chất và chiếu rọi nó trong một thế giới khác với thế giới anh ta đang sống. Anh ta thay cho đối tượng - nguyên nhân sự cảm xúc của anh ta bằng một vật khác tốt đẹp hơn, có khả năng làm cho chúng ta chóa mắt. Những thành ngữ bình dân như "cổ ngỗng" hay "đùi của nữ thần" dùng để khêu gợi những hình ảnh khêu gợi hơn một cái cổ đẹp hay một đóa hồng mảnh dẻ. Thế mà, theo quan điểm khoa học, cổ ngỗng (hay cổ thiên

nga đi nữa) là một sự phi lý - trong lúc đó nhiều tác phẩm văn học đã dùng hình ảnh cũ kỹ đó làm đẹp mắt ông cha chúng ta.

Tôi xin trích dẫn một nhà thơ nổi tiếng Alfred de Vigny. Khi ông viết :

*"Mong sao **mắt** em, vương buồn u ám,*

***Nghe** được mắt anh không ngớt **kiềm** tìm".*

thì ông đã lợi dụng việc từ "nghe" có nhiều nghĩa để tạo tác dụng thi vị - (đây là *thí dụ theo tiếng Pháp* - "nghe" (*entendre*) cũng có nghĩa là "hiểu"). (...).

Như vậy, một trong những đặc tính của thi ca được định nghĩa như là sự xuất hiện đột ngột của một đối tượng bất ngờ, hoàn toàn lý tưởng trong ý thức của người đọc hay người nghe, thay thế cho một vật trong thực tế. Một sự chuyển vị của vật chất do trí tuệ thực hiện, hay sự lật đổ các giá trị, sự chênh lệch của cái thực trong lãnh vực không giải thích được. Điều đó cho phép chúng ta có nhận định tổng quát sau đây : nghệ thuật *thông tin* và nghệ thuật *thi ca* là đối cực của nhau.

Các bạn có thể hỏi tôi : Nhưng họa sĩ có thể thực hiện sự chênh lệch giữa đó và thi vị đó theo những con đường nào? Đứng là không phải bằng cách thay một cái cổ thiên nga vào cổ thiếu nữ làm anh ta xúc động, cũng không phải bằng cách chồng một cái tai lên mắt nàng Elva của Vigny. Nhưng, do việc lãnh vực văn học và lãnh vực hội họa có biên giới riêng của mình, không tất yếu là người làm văn học và người làm hội họa phải hành động khác nhau. Nếu nhà thơ biết tới một thế giới tuyệt vời trong đó anh ta có thể tự do chọn lựa các vật phù hợp với các vật tương tự ở thế giới thực

tại, thì họa sĩ cũng biết tới một thế giới tuyệt vời mà tất cả mọi hình diện luôn luôn ở trong thế tương quan hài hòa, trong một bầu không khí lý tưởng, trong suốt như pha lê; không có hiện tượng khúc xạ hay bụi bặm, làm hỏng cái thế tương quan vĩnh cửu đó. Đó là thế giới hình học, thế giới của thần linh. Đứng vậy, họa sĩ, người phục vụ trần gian, không được rong chơi suông ở đó, nhưng anh ta được lệnh phải lợi dụng cái thế giới đó, phải ám chỉ nó. Trong những xưởng họa thời Trung cổ, người ta thường nhắc đi nhắc lại : "Không ai có thể cho là mình nắm vững nghệ thuật nếu anh ta không phải là nhà hình học." Đối với người có khả năng theo được giáo điều cổ điển đó và vươn tới những tầm cao đó mà không đánh mất khả năng cảm xúc thì mọi vật hay bất cứ tập hợp vật nào cũng có thể gọi ra hình thể thuần khiết, có tính bản chất và hình học của nó, xuyên qua những chi tiết hỗn độn. Đối với những tài năng lớn của hội họa, những người như Paolo Uccello, Tintoret, Greco, Poussin, Cézanne, những người quen thuộc với cái tuyệt đối đó, không có lúc nào mà cái đẹp đó không thể hiện ra với óc tưởng tượng của họ. Vì thế, đối với họ, biểu hiện một vật hay một nhóm vật, tóm lại là xác nhận mối tương quan của chúng, ở bất cứ thời điểm nào trong quá trình vận động của chúng ta ở thế giới vật chất, với một hình diện tiên nghiệm nào đó. Đó là cái mà Cézanne muốn diễn đạt khi ông viết rằng tất cả hình thể tự nhiên đều có thể quy về hình cầu, hình nón và hình trụ. Khi nói như thế, Cézanne đã khuyên nên dùng phép ẩn dụ trong hội họa.

Ngoài ra, chính thiên nhiên đôi khi cũng đánh lừa chúng ta với sự giúp sức của ẩn dụ, của sự chuyển dịch các giá trị. Đây là một thí dụ :

Một hôm, khi tôi vẽ những chiếc tàu ở cảng Rotterdam



trong một trận mưa dai dẳng mà chỉ ở Hà lan mới có, tôi cảm thấy cái cảm giác dễ chịu của thời tiết nắng ráo bắt chắp vị trí bất tiện của tôi. Mỗi mē thể hiện một cảnh tượng tuyệt vời, tôi không nghĩ tới việc tìm hiểu nguyên nhân của cảm giác an ninh giả dối đó. Chỉ sau khi hoàn tất bản phác thảo tôi mới nhận thấy, đối diện với bên cảng, nằm kẹp hai bên mẫu hình của tôi, hai chiếc tàu hơi nước khổng lồ mà ông khôi sơn màu lam. Chính cái cảm giác về màu lam được ghi nhận một cách vô ý thức đã cho tôi cái ấn tượng hư ảo về thời tiết tốt.

(...).

Tôi còn một ít điều nói với các bạn, đó là nhắc với các bạn rằng, từ thời Phục hưng, cảm xúc trực tiếp nào cũng là kết quả của sự biến dạng phối cảnh, nghĩa là một ảo giác quý giá hơn thực tế. Tôi nghĩ rằng ba phần tư trong các bạn đã biết, và sử dụng, cái mà người ta gọi là *tiếng sét*. Dù thế nào đi nữa, bạn cũng biết phải hiểu đó là cái gì, và ngây ngất say sưa biết mấy cái cảm giác mà một thanh niên cảm thấy khi bất ngờ khám phá ra gương mặt tình yêu. Cái bất ngờ, cái cảm xúc mạnh đến nỗi anh ta cảm thấy tức khắc bị xâm chiếm bởi một ảo vọng mà anh ta trở thành nạn nhân của nó. Thường thì gương mặt tâm thương nhất, tùy theo những hoàn cảnh khó xác định cũng có vẻ trở thành thần thánh đối với nạn nhân của chúng ta. Gương mặt đó, nó không còn là nó nữa mà được thay thế bằng một gương mặt khác mượn từ trời cao.

Vậy, việc gì xảy ra ? Chẳng tuổi trẻ làm gì ? Rất đơn giản là anh ta khám phá một hiệu lực của phối cảnh, anh ta chứng kiến sự biểu hiện của một ẩn dụ của thiên nhiên.

Xin cho phép tôi nói rằng chỉ cần sống, nghĩa là chỉ cần

yêu, thì tất cả những sức mạnh được các nhà thơ và các họa sĩ thuần hóa sẽ biến đổi vũ trụ của chúng ta. Ngay khi người ta không còn thực tại một cách lạnh nhạt nữa, mọi đối tượng vật chất sẽ biến mất để nhường chỗ cho một vật hư ảo, nó sẽ trở thành thực tại duy nhất có thể có.

Vì vậy, lời cảnh cáo muôn thuở của bang dân thiên hạ : "Hãy vẽ cái gì anh nhìn thấy" đã không còn giá trị rõ ràng nữa, bởi vì người ta chỉ thấy rõ khi người ta chóa mắt.

(...)

Các bạn tất cả đều đã nhìn thấy một hải cảng, dù đó là Marseille, Bordeaux hay Anvers. Có thể các bạn đã xúc động vì cảnh trí phi thường đó. Bạn có tự hỏi đâu là lý do của sự xúc động đó và nếu bạn là họa sĩ thì sẽ dùng phương tiện nào để tái hiện nó không ?

Bạn có thể tưởng tượng rằng bạn có thể truyền đạt cảm giác của bạn bằng cách đếm như người nguyên thủy những vật trước mắt bạn không : dinh thự, nhà cửa, cơ xưởng, kho tàng, cầu cống, cần trục, tàu bè và những đám mây ? Bạn có cảm thấy một khoái lạc khi nhận biết, một khoái lạc vật chất, được xác định rõ ràng không ? - Nếu bạn liệt kê chính xác những gì ở trước mắt bạn, như những tiểu chủ, sung sướng về những thứ họ có, và nếu bạn cẩn thận đưa lên tranh của bạn : một chiếc tau, hai chiếc tau, ba chiếc tau; một ngôi nhà, một gác chuông, một cây to v.v... thì cuối cùng bạn cũng vẽ được một bức tranh đầy, nhưng bức tranh trung thực đó có đúng là hải cảng không ?

Không đâu, đó chỉ là một trang danh mục, cho dù được thực hiện xuất sắc. Vì đó chính là thời đại của chúng ta đã xâm chiếm bạn một cách không thương xót : cái đức tính kiên nhẫn cổ xưa mà đối với người nguyên thủy thật sự là phân nửa tài năng, nếu không phải là toàn bộ tài năng, thì

ngày nay chỉ là một phẩm chất tiêu cực, một đức tính của người tiểu viên chức. Có lẽ tôi làm cho bạn tin được điều này là từ thời Phục hưng, trong lãnh vực hội họa, chỉ có những thể hiện hình ảnh của thế giới dựa theo sự phân tích cơ chế của cái nhìn là có thể sống được. Phép phối cảnh lúc đó không phải là gì khác hơn sự đặt thành công thức cái "cơ học thị giác". Phép phối cảnh mới mà tôi cố gắng định nghĩa một cách vụng về trên hết là thuộc phạm vi *cảm xúc*, nghĩa là không thể quy nó vào công thức, nhưng, nó sẽ biến đổi quan hệ của các đối tượng tùy theo nhịp điệu đầy thi vị của cái mà tôi gọi là *tiếng sét*.

Khách nhân du trên bến Marseille hay Bordeaux nào muốn tái hiện trên tranh cái hình ảnh bất chợt của bến cảng mà họ phát hiện từ một khúc quanh sẽ không chịu cái lỗi bịch là thể hiện cẩn thận vài hình thù lạnh lẽo của mấy chiếc tàu với bóng phản chiếu được tô vẽ kỹ. Nhưng như các thi sĩ vừa rồi từ bỏ những nhận thức khoa học để theo ẩn dụ, dù phi lý nhưng cảm động, bạn hãy cố gắng, nếu bạn có thể, cảm bắt lên tranh những kiến trúc không bền của các hình thể mà bạn hư cấu không cố ý khi tiếp xúc với thực tại khó nắm bắt đó. Bạn đừng chần chờ : chẳng mấy chốc sự mệt mỏi vì chú ý sẽ xâm chiếm bạn, và bạn sẽ rơi vào trạng thái tinh thần đáng tội của viên thư lại, chỉ khao khát những biên bản, con số thống kê và báo cáo.

Hãy nuôi dưỡng những "ảo giác" đó những sự chóa mắt do sự bất ngờ mãnh liệt sinh ra. Nhờ sự mất mát quý báu trong chốc lát của tinh thần phê phán, nó có thể thôi thúc bạn nhận biết từng vật riêng biệt, mà bạn có thể tiến hành một tổng hợp choáng ngợp của cảnh tượng hiển hiện. Tổng hợp đó sẽ dùng làm khung vĩnh viễn cho sự phân tích không thể thiếu theo sau; bạn sẽ khai thác những yếu tố trong thế giới *hình học* mà tôi đã nói vừa rồi. Bạn sẽ khám phá thấy ở

đó những hình thù bí hiểm có tính biểu thị, những *giá trị tương đương* về mặt tạo hình của những hình thể mà mắt bạn tập hợp được, và, trong những giây phút quý báu không tìm lại được đó, chúng sẽ rùng rùng chuyển động và đi tới với bạn. Những chiếc cần trục xoay vòng, những lá cờ phản phất, những cuộn khói bốc cao, những đám mây bay qua, những cánh bướm bợc gió, đó là một cảnh tượng xứng với một cái gì khác hơn một bức vẽ chân phương, chính xác và lạnh băng. Dưới cái nhìn của chúng ta, không còn bất động như cái nhìn của người thời Phục hưng, mà hấp dẫn chuyển từ vật này sang vật khác, các hình thể cử động, xoay trở, tập hợp, trao đổi với nhau những dấu hiệu bí ẩn. Con mắt của chúng ta, nóng nảy muốn nhìn hết mọi thứ, lướt qua mỗi hình thể; nó vừa nhận biết một bức tượng, một cột buồm, một cái cây thì đã lập tức nhìn đi nơi khác vì nó quá gấp gáp tìm những thứ khác. Nó chỉ nhận thấy chót đỉnh của các vật, không bỏ thì giờ nhìn từ đỉnh tới gốc. Không cần biết nhiều lắm về hội họa hiện đại, bạn cũng có thể tưởng tượng một bức tranh sinh ra từ một cảm giác phức tạp như vậy có bộ mặt như thế nào. Nó không thể là một bản sao toàn cảnh quen thuộc với ông cha của chúng ta nữa, mà là một cấu trúc trừu tượng được nhét đầy những âm thị thi ca, những âm chỉ về những vật mà người ta có thể nói rằng vì người xem muốn ôm quá nhiều nên chỉ nắm được chúng một cách lỏng lẻo.

Chúng ta hãy phân tích bức tranh này :

Một vài vệt sáng, đó có thể là mặt tiền của các ngôi nhà - miễn là không phải là những cánh bướm - vươn cao đứng bầu trời trong đó những lá cờ cuộn cuộn, phất phới, lẫn lộn với những cuộn mây. Bầu trời màu lam, nước màu lục, ở khắp nơi. Ở giữa tập hợp dày đặc những hình thể vươn thẳng lên đó, mũi tàu và sàn tàu vạch những đường cong có

cánh. Nước, trục căng buồm, mái nhà, đậm nét bằng những đường ngang, trên nền ánh sáng từng bậc. Trên cái chùm vật thể được thu hẹp vào tính chất du dương của hình thể đó, đây đó điểm xuyết những trang trí nhẹ nhàng. Đó là những dây neo, dây buồm của các chiếc tàu, cửa sổ nhà, cầu đá, lượn sóng hình cung, và nhiều dấu hiệu chân phương khác, cho phép mắt người xem xác định các hình thể lẫn lộn với nhau (...).

Có lẽ tôi may mắn không tỏ ra quá rây rã. Trong trường hợp đó, tôi bạo gan xin các bạn giúp việc này : khi đi qua khúc quanh trên đường, bạn sẽ bị chèn kéo bởi một anh bán rong tranh trường phái thủ cựu, thư lại; hãy đuổi anh ta đi. Và nếu anh ta trả lời rằng tranh của anh ta cũng "cấu trúc" như tranh lập thể, xin bạn trả lời anh ta như vậy : "Cấu trúc, đó là một từ chỉ tương hợp với các vấn đề tinh thần. Hãy đọc Michel Ange và Raphaël và ông sẽ thấy rằng xây dựng không cốt ở xây những con đê để nhốt càng nhiều vật chất càng tốt. Xây dựng đúng ra là cốt ở dựng lên những cái hấy tinh vi cho tinh thần, một thứ gì giống như cái thang của Jacob, để cho những thiên thần trong tâm hồn chúng ta thoát ra dễ hơn..."

## JUAN GRIS

(1887 - 1927)

Ông có một quan niệm rất riêng tư về hội họa mà việc ông thuộc phong trào lập thể không đủ để xác định. Ông đảo lộn cái hành trình truyền thông của tác phẩm hội họa, đưa họa sĩ từ đối tượng tới hình thể : thật vậy, đối với Gris, con đường dó đi từ một hình thể tạo hình vô danh và có sẵn để tới bản chất của một đối tượng đặc thù. Như chính ông đã nói, tranh của ông là một nghệ thuật suy diễn. Về việc này, tranh của ông đối lập với tranh của Cézanne mà vẫn giữ cấu trúc hình học y như vậy. Tranh của ông sinh động vì một chuyển động hoàn toàn trái với chuyển động của tranh trừu tượng : đối với ông, sự trừu tượng hóa không phải chính phục mà được cho sẵn. Phải để ý cái phân biệt tranh của Gris với tranh gần đây của các họa sĩ vô hình thể, họ để cho người xem tự do giải thích : Gris giải thích trước. Cũng phải so sánh phương pháp của ông với phương pháp của các họa sĩ siêu thực : họ, từ một sự tỉnh cờ khách quan, truyền đạt một thông điệp của tiềm thức. Gris không quan tâm tới tiềm thức. Ông không xuất phát từ một nguyên lý là một chân lý chưa được phát hiện nằm sâu trong tinh thần của họa sĩ và phải khuyến khích nó bằng sự kích thích này nọ. Tuy nhiên, ông cho rằng cách nhìn đã có một cấu trúc toán học và hình học tiên thiên mà

*những đối tượng được nhận biết sẽ sáp nhập vào đó. Ông xử sự như thể ông cho rằng bản chất tạo hình đi trước sự hiện tồn của thể giới hình thể khách quan.*

## **NHỮNG KHẢ NĂNG CỦA HỘI HỌA**

"Trình bày những suy tưởng của tôi về hội họa (...), tôi có ba điều lo : làm quý vị chán ngán vì những chuyện mà quý vị đã biết, diễn đạt của tôi không được rõ ràng, và đụng chạm quá gần công việc của tôi, vì tôi nghĩ rằng chỉ nên nói về nghề nghiệp riêng của mình với sự dè dặt, hay, hơn nữa, chẳng nên nói gì về nó cả.

Để cho bài trình bày này được rõ ràng hơn, tôi sắp đặt những suy tưởng của tôi theo một trật tự, và đã chọn phần khai mào là: để có thể vẽ, cần phải biết những khả năng của hội họa.

Một người bạn họa sĩ của tôi <sup>(1)</sup> đã viết như vậy : "Người ta không làm ra một cây đình bằng một cây đình, mà bằng sắt". Tôi rất tiếc phải nói ngược lại anh, nhưng đúng là tôi tin ngược lại. Người ta làm ra một cây đình bằng một cây đình, vì nếu không có ý tưởng về cây đình trước thì với vật chất được dùng, rất có thể người ta làm ra một cái hĩa hay một thanh sắt uốn tóc.

Lấy những tấm vải, cọ và màu thì chưa đủ để vẽ. Người ta vẽ phong cảnh, một phụ nữ khỏa thân, những nội niên sáng loáng, những hình tam giác hay hình vuông; người ta không thể vẽ nên tranh nếu ý tưởng về bức tranh không có trước một cách tiên nghiệm. Vì vậy phải tìm cách biết hội họa chủ yếu là cái gì và nguồn gốc của nó ở đâu.

---

<sup>(1)</sup> Đây là ám chỉ Braque

Ai cũng biết trạng thái chiêm ngưỡng trước một cảnh tượng (...) Chúng ta có thể có ba loại chiêm ngưỡng chính :

**Loại thứ nhất :** những người mà trạng thái xúc cảm không thay đổi trước một cảnh thiên nhiên và một cảnh do nghệ thuật mà có.

**Loại thứ hai :** những người mà cảm xúc rất mạnh trước một biểu hiện nghệ thuật.

**Loại thứ ba :** những người có thể cảm thấy một thứ xúc cảm mãnh liệt trước một cảnh thiên nhiên cũng như trước một biểu hiện nghệ thuật.

Loại người thứ ba này trước một phong cảnh thiên nhiên cũng có một cảm giác giống như cảm giác của loại người thứ hai trước một tác phẩm nghệ thuật. Thế mà, vì cảnh tượng tự nó không thay đổi, chính người xem đã thay đổi nó trong khi chiêm ngưỡng. Để dùng một hình ảnh, tôi xin nói là một cảnh tượng có thể ví với một bộ bài. Các lá bài là những yếu tố tạo thành cảnh tượng. Người xem cảm xúc trước cảnh tượng là vì anh ta thay đổi cách sắp xếp các lá bài đó, tức là các yếu tố của cảnh tượng. Không phá bỏ chúng, không thay thế chúng, anh ta đã sắp xếp khác đi. Anh ta đã trộn các lá bài và thấy chúng có một bộ mặt mới.

Hiển nhiên là để cho một cảm xúc có tính hội họa, nó phải do một tập hợp các yếu tố hội họa gây ra, nghĩa là chúng thuộc thế giới hội họa, vì bất cứ cảnh tượng nào, ngay cả những cảnh tượng do nghệ thuật mà ra, cũng có thể được xem xét trong một thế giới khác.

Một vật trở thành một cảnh tượng ngay khi có một người xem để khảo sát nó. Thế mà người ta có thể khảo sát vật đó theo nhiều cách. Vì vậy, một cái bàn có thể được một bà nội



trợ xem xét với mục đích ít nhiều tiện dụng. Một người thợ mộc sẽ chú ý cái cách nó được đóng và phẩm chất gỗ. Một nhà thơ - một nhà thơ tồi - sẽ tưởng tượng cảnh êm ả trong gia đình v.v... Đối với một họa sĩ, cái bàn chỉ là một tập hợp những hình thể phẳng có màu, vì xem xét những hình thể đó trong không gian đứng ra là công việc của nhà điêu khắc.

Vậy thì, mỗi vật có thể có những phương diện chuyên môn rất khác nhau; nhưng thêm vào đó còn có một cái gì đó mà ta có thể gọi là ý tưởng đầu tiên về vật đó. Ý tưởng hay khái niệm đó ở ngoài phạm vi chuyên môn và chân lý khoa học. Đôi khi đó là sự sai lầm của nhiều thế hệ. Về mặt khoa học, tất cả những đường thẳng đứng đều hội tụ tại tâm hấp dẫn của trái đất; nhưng đối với con người thì đó là những đường song song. Bất chấp những dáng vẻ khác nhau của nó, cái bàn mà tôi vừa nói vẫn là ý niệm về cái bàn đối với bà nội trợ, với người thợ mộc và với nhà thơ. Chỉ có những yếu tố mà họ rút ra từ cái bàn là khác nhau thôi.

Vậy tại sao lại muốn một họa sĩ rút ra từ vật đó những yếu tố của những nghề nghiệp khác ? Tại sao anh ta không chỉ bằng lòng về những yếu tố thuộc về nghề nghiệp riêng của anh ta ? Người nào khi vẽ một cái chai mà nghĩ cách biểu hiện chất liệu của nó thay vì vẽ cái tập hợp những hình thể có màu sắc, người đó đáng làm thợ thổi chai hơn là họa sĩ.

Mỗi thời đại đã ảnh hưởng tới những yếu tố hội họa bằng những quan tâm của nó. Vào một số thời điểm lịch sử nhất định, người ta đã gán cho những yếu tố thuần túy hội họa tầm quan trọng có tính tôn giáo; nhiều thời đại khác cho chúng một ảnh hưởng khoa học. Người ta đã biết rằng Vinci nghĩ tới cấu trúc hóa học của khí quyển khi ông vẽ màu xanh của bầu trời. Màu da thịt phập phồng sức sống của

tranh khỏa thân của những họa sĩ Venise ở đó người ta có thể đoán thấy dòng máu lưu thông dưới làn da ửng hồng chỉ là do ảnh hưởng của những chỉnh phục của sinh lý học thời Phục hưng.

Những yếu tố bị ảnh hưởng như vậy mỗi lần lại hình thành cái mà người ta gọi là mỹ học của mỗi thời đại và không còn gì phải nghi ngờ khi một sự khám phá thuần túy khoa học, chỉ áp dụng được cho kỹ thuật hội họa như phép phối cảnh của Ý, đã ảnh hưởng tất cả các rền mỹ học kể từ thời Phục hưng.

Chỉ vì nhu cầu về một loại yếu tố nhất định nào đó mà những đối tượng hay mẫu hình của hội họa phải biến đổi. Thường thì người ta chọn những cái cho thấy rõ ràng nhất và phong phú nhất những yếu tố mà người ta cần cho mỹ học. Họa sĩ nào làm việc với những yếu tố chịu ảnh hưởng của môn cơ thể học hay sinh lý học không thể chọn những yếu tố giống như người sử dụng những yếu tố chịu ảnh hưởng của kỹ thuật soi sáng hay như người sử dụng yếu tố chịu ảnh hưởng phép phối cảnh. Nhưng nếu như một cảm xúc đã có thể gây ra do một tập hợp yếu tố thuộc những lãnh vực khác nhau thì cảm xúc đó sẽ không thuần khiết, và tâm thương vì phải cấu tạo từ những yếu tố hỗn tạp. Để dùng một hình ảnh tương tự, chúng ta phải nói rằng những lá hai mà người ta đã trộn lẫn thì thuộc về những cổ bài khác nhau.

Bây giờ người ta có thể kết luận rằng để cho một cảm xúc có thể phiên thành một bức tranh thì trước hết nó phải được cấu thành từ những yếu tố thuộc về một hệ thống mỹ học sinh ra từ thời đại của nó. Mọi hệ thống mỹ học phải có niên đại. Sau đây người ta sẽ thấy rằng kỹ thuật cũng phải như vậy vì nếu một sự lựa chọn những yếu tố quái dị và hỗn tạp

có thể hiện mình cho một bức tranh thì cũng không chứng tỏ được bức tranh đó có giá trị hội họa. Một bức tranh cũng không phải là hội họa nếu nó được vẽ với những yếu tố không được sắp đặt trật tự và được bố trí bằng những phương tiện thích hợp. Trộn lộn những con hải tặc chưa đủ, còn phải biết cách bày chúng ra. Và nếu những con hải tặc, những yếu tố đó, được trình bày một cách khéo léo thì nó không thể cho thấy cái ý tưởng đầu tiên đó, cái khái niệm về đối tượng có tính nhân bản, cái tính chất có đều cho tất cả mọi người và trong thí dụ về cái bản, là khái niệm chung đối với bà nội trợ, người thợ mộc và nhà thơ hay sao ? Sự thể hiện cái thế giới thực thể này (tôi nói thực thể vì tôi coi các khái niệm về các vật là những thực thể) có thể tạo ra một nền mỹ học, một sự chọn lựa những yếu tố chỉ thích hợp để làm lộ rõ cái thế giới của những khái niệm chỉ hiện hữu trong tinh thần. Ở tất cả những thời đại nghệ thuật phát triển, người ta cảm thấy có sự chăm lo thể hiện một thế giới thực chất và tinh thần. Mỗi thời đại đã ảnh hưởng và đa dạng hóa mối quan tâm đó tùy nhu cầu và thành kiến của nó. Kỹ thuật, ở mỗi thời kỳ, chỉ thêm tính chất cho cái thế giới thực chất đó thôi. Có những phương tiện kỹ thuật tồn tại ở mỗi thời, có những phương tiện kỹ thuật khác kèm trường cửu hơn và phụ thuộc vào mỹ học. Thí dụ : phép phối cảnh của Ý chỉ là phương tiện phục vụ cho nhu cầu khoa học của nền mỹ học thời Phục hưng. Chỉ có những phương tiện thuần túy kiến trúc là trường cửu trong hội họa. Tôi cũng phải nói rằng kỹ thuật hội họa duy nhất có thể là một thứ kiến trúc phẳng và có màu sắc.

Có nhiều cách hiểu lộ kiến trúc. Kiến trúc nào cũng là một công trình xây dựng nhưng không phải công trình xây dựng nào cũng là kiến trúc. Để một công trình xây dựng,

công trình xây dựng tinh thần, vật chất, để nhìn hay để nghe, có thể là một kiến trúc, nó cần thỏa mãn vài điều kiện.

Tất cả những công trình xây dựng của thế giới tự nhiên, dù là sinh vật hay khoáng vật, đều là công trình kiến trúc. Chính cấu trúc của một cơ thể, bằng cách làm cho cơ thể đó khác với các cơ thể khác, đã cho nó một tính chất cá biệt. Những hiện tượng kết tinh cho ta những điển hình đẹp về công trình kiến trúc trong thiên nhiên, vì ta thấy một cơ thể luôn luôn kết tinh theo một thể tích và một hình dạng. Khi oxy và khí hydro, khi ở gần nhau, phối hợp với nhau theo những tỷ lệ nhất định để được một số lượng phân tử mới nào đó, một số lượng phụ thuộc nơi những số lượng nguyên tố tạo thành phối hợp, không hơn không kém. Người ta đã thực hiện sự tổng hợp nước, đúng phẩm chất và số lượng. Đây là một công trình kiến trúc hóa học, một thứ kiến trúc thật sự vì kết quả của sự phối hợp đó là một thể thống nhất, một thể đồng chất và sự cân xứng hóa học hoàn toàn khác với những nguyên tố tạo ra nó. Nó có tính cá biệt mới. Nhưng khi trộn nước với rượu chẳng hạn, chúng ta chỉ làm một công việc xây dựng. Kết quả không có những tính chất hóa học mới, không thống nhất, không đồng chất và không có tính cá biệt. Nói tóm lại, đó không phải là một tổng hợp.

Một chiếc xe tự động không phải là một kiến trúc mà là một công trình xây dựng ít nhiều hoàn chỉnh. Nó chỉ là một tổng hợp theo nghĩa tiện ích. Người ta có thể chia nó ra thành những bộ phận mà mỗi cái vẫn giữ được sự sống riêng và tính cá thể rất rõ. Động cơ, bánh xe, sườn xe là những phần rất rõ nét và rất dễ thay lẫn để có nét giống nhau. Nhưng bản thân động cơ, do sự tính vị của quan niệm chế tạo, do sự mong manh của những cơ phận phần nào vô ngã của nó, thì gần giống với kiến trúc hơn. Còn những bánh xe :

bánh xe tự nó, trong sự biểu hiện đơn giản nhất, là một trong những công trình kiến trúc đẹp nhất mà con người tạo ra được, do tính thống nhất, đồng chất của nó và do tính xác định và tổng hợp của nó.

Một công trình kiến trúc, người ta không thể tháo rời nó ra từng mảnh mà mỗi mảnh vẫn giữ được sự độc lập và sự sống riêng rẽ. Một mảnh của kiến trúc chỉ có thể là một mẫu quái dị và què cụt, chỉ có được sự sống đúng ở chỗ mà nó phải ở. Công trình xây dựng vì vậy chỉ là sự mô phỏng của kiến trúc. Chính kiến trúc có màu sắc và phẳng là kỹ thuật của hội họa chứ không phải là xây dựng. Chính sự quan hệ giữa màu sắc và hình thể chứa đựng tất cả những thứ đó.

Bây giờ ta có thể nói rằng nếu mỹ học là toàn bộ quan hệ giữa họa sĩ và thế giới bên ngoài, những quan hệ tập trung nơi chủ đề, thì kỹ thuật là toàn bộ quan hệ giữa hình thể và màu sắc mà chúng chứa đựng, và giữa những hình thể có màu sắc với nhau. Đó là bố cục và tập trung nơi bức tranh.

Mỗi hình thể trong một bức tranh phải đáp ứng ba nhiệm vụ : đối với yếu tố mà nó thể hiện, đối với màu sắc mà nó chứa đựng và đối với những hình thể cùng với nó tạo thành toàn bộ bức tranh. Nói cách khác : nó phải đáp ứng lại một nền mỹ học, nó phải có một giá trị tuyệt đối trong hệ thống những quan hệ kiến trúc, và một giá trị tương đối trong kiến trúc riêng của bức tranh.

Sau đây chúng ta sẽ thấy tại sao một tập hợp hình thể có màu sắc phải đáp ứng với một số yếu tố nhất định, với một chủ đề. Chúng ta sẽ thấy ngay những hình thể có thể đáp ứng với màu sắc như thế nào. Nhận xét đầu tiên khi quan sát những hình thể phẳng hiển nhiên là chúng có hai tính chất hàng đầu, đó là mặt rộng và phẩm tính của chúng. Tôi

xin giải thích. Một hình thể được xác định, một hình tròn hoàn hảo chẳng hạn, luôn luôn có phẩm tính tròn ngoài mặt rộng mà nó chiếm. Một tam giác đều luôn luôn phải là chính cái phẩm tính của nó không kể các kích thước. Một hình thể luôn luôn có một phẩm tính và một mặt rộng.

Một màu cũng có đúng hai tính chất chủ yếu : phẩm tính và độ mạnh của nó, nghĩa là, nếu nó là đỏ, lục hay lam, và nó đỏ hay lục hay lam ở mức độ nào. Một màu lam thì luôn luôn có màu lam trong khi có thể nhạt hay đậm. Có toàn sắc và sắc độ của nó. Người ta có thể có nhận xét ngay có sự tương tự giữa phẩm tính của một hình thể và toàn sắc mà nó chứa đựng, giữa mặt rộng của nó và sắc độ của toàn sắc của nó.

Bằng một thí dụ khá đơn giản và có vẻ nghịch lý, ta có thể nhận ra rằng mặt rộng của một hình thể rất đúng tiêu chuẩn có ý nghĩa rất ít trong trí của người xem so với phẩm tính của nó. Vì vậy, một mảnh của phần dưới tháp Eiffel, trong trí người xem, còn lớn hơn toàn bộ tháp. Đó là do việc tinh thần người xem đã bị tác động bởi kích thước to lớn của cái mảnh kiến trúc ấy khi nhìn gần. Tinh thần đã nắm bắt một mặt rộng lớn lao và đều đặn. Trái lại, tinh thần chỉ bị tác động từ xa hay bằng hình ảnh bởi hình thể đặc trưng của tháp, và chính cái phẩm tính của hình thể đó được tinh thần người xem ghi nhớ bằng cách cho nó những kích thước như thế nào đó mà chỉ có cố gắng của lý trí mới có thể làm cho nó thành có thật.

Như vậy thì khi một hình thể có đủ phẩm tính, mặt rộng của nó không quan trọng lắm. Mặt rộng đó có thể được thay thế bằng một sắc độ. Vì vậy, nếu ta có hai hình thể có phẩm tính như nhau nhưng mặt rộng khác nhau, như hai hình vuông chẳng hạn, một hình lớn hơn hình kia, và nếu chúng

cùng màu đỏ, hình nhỏ sẽ có vẻ cũng lớn như hình kia vì có sắc độ sáng chói hơn. Nhưng chúng ta đừng nhầm lẫn về việc này. Không bao giờ những sự chênh lệch lớn về mặt rộng của hình thể có thể thay thế bằng sắc độ. Cảm giác của chúng ta nhận biết những mặt rộng trung gian giữa hai hình thể có sự chênh lệch lớn về mặt rộng nhiều hơn những sắc độ trung gian giữa hai sắc độ mà sự chênh lệch đáng kể về độ mạnh, vì một sự chênh lệch quá rõ rệt giữa hai sắc độ sẽ biến chúng thành hai toàn sắc khác nhau. Vì vậy, màu xanh phổ sậm gần như màu đen, và người ta không thể nói nó cùng một toàn sắc với màu xanh phổ pha rất loãng với màu trắng và rất sáng.

Một sự chênh lệch sắc độ quá mạnh làm thay đổi phẩm tính của toàn sắc. Chỉ những chênh lệch sắc độ không lớn lắm mới có thể không phá hủy toàn sắc mà vẫn thay thế cho sự chênh lệch về mặt rộng trong hai hình thể nếu sự chênh lệch này không quá đáng. Tôi có làm cho sắc độ của hình vuông A sáng lắm cũng vô ích, nó không bao giờ có được cái vẻ lớn bằng hình vuông B bởi vì sự chênh lệch về mặt rộng giữa chúng quá lớn. Trái lại, hình vuông C có vẻ lớn hơn hình vuông D bởi vì nó sáng hơn, trong khi cả hai hình có mặt rộng bằng nhau.

Có một sự tương tự khác, đó là có những màu sáng và có tính hành trường nhiều hơn, và có những màu khác tối và cô đặc hơn. Cũng có những hình thể có tính trường nở hơn những hình thể khác. Những hình thể thẳng thì cô đặc hơn những hình thể cong là những hình thể trường nở. Ta không thể tìm được hình thể nào có tính trường nở hơn hình tròn, hay hình thể nào có tính cô đặc hơn hình tam giác. Hai hình thể đó tương đương với sắc độ sáng nhất và sậm nhất của bảng màu.

Sự tương tự thứ ba : có những màu nóng hơn và những màu lạnh hơn màu khác. Màu nào hướng về màu vàng cadmi thì nóng hơn những màu đi ra xa màu đỏ để hướng về màu lam coban. Cũng có những hình thể nóng hơn hay lạnh hơn hình thể khác. Những hình thể tiến gần tới những hình hình học thì lạnh hơn những hình thể đi ra xa. Những hình thể thất thường hay phức tạp chác chắn là nóng hơn. Chúng ta có thể thấy sự tương tự thứ tư khi để ý rằng có những màu đậm đặc hơn và nặng hơn những màu khác. Thường thường những màu đất thì nặng hơn và đậm đặc hơn màu khác.

Cũng có những hình thể có một trục trọng lực rất rõ rệt và những hình thể khác có trục trọng lực kém rõ rệt hơn. Những hình thể đối xứng, so với trục trọng lực của nó thì nó nặng hơn những hình thể bất đối xứng và phức tạp. Những hình hình học và những hình thể đặt dưới một trục thẳng đứng thì nặng hơn những hình thể mà trục trọng lực không rõ rệt hay trục đo không thẳng đứng. Những hình sau này thuộc cả hai tính chất và tương ứng với những màu không đậm đặc nhưng cũng không nhẹ. Sự tương tự thứ năm là sự tương phản ít nhiều rõ rệt giữa hai màu, hai màu này có lẽ cũng tương đương sự tương phản giữa hai hình thể.

Chúng ta thấy rằng tất cả cái đó có thể là cơ sở của sự kiến trúc trong hội họa. Đó có thể là toán học của họa sĩ và chỉ có môn toán học đó mới có thể dùng để tạo hồ cực bức tranh. Thế mà chủ đề chỉ có thể sinh ra từ kiến trúc đó, nghĩa là sự sắp xếp những yếu tố của thực tại được bố cục đó gọi ra. Theo tôi, gán một chủ đề X cho một bức tranh mà người ta biết còn tự nhiên hơn gán một bức tranh X cho một chủ đề đã biết. Phải cho những giá trị số học vào những số hạng của phương trình đại số đó là bức tranh. Điều này cần giải thích.



Một bức tranh là một tổng hợp, cũng như mọi kiến trúc là tổng hợp. Môn mỹ học đã phân tích thế giới hội họa và đã cung cấp những yếu tố cho chúng ta. Hiển nhiên là những yếu tố đó đã hóa thân bằng cách thể chỗ những hình thể trừu tượng cấu thành bức tranh, cũng như những đơn thể khi hydro và oxy thể vào hình thức  $H_2O$  để thực hiện sự tổng hợp nước. Làm ngược lại là vô nghĩa vì đó sẽ là một nghệ thuật phân tích. Thế mà, nghệ thuật phân tích chính là sự phủ nhận nghệ thuật.

Người ta có thể phản bác : Ta cần gì cho những sức mạnh đó những ý nghĩa về thực tại, vì chúng đã hòa hợp với nhau và tạo ra một kiến trúc ? Tôi xin trả lời : năng lực gợi ý của bất kỳ bức tranh nào cũng rất đáng kể. Mỗi người xem có khuynh hướng gán cho nó một chủ đề. Phải đoán trước, đưa ra trước và xác nhận sự gợi ý đó, nó tất nhiên phải xảy ra bằng cách biến sự trừu tượng hóa đó thành chủ đề, cái kiến trúc đó chỉ do kỹ thuật hội họa. Để làm được việc đó, họa sĩ phải là người xem tranh của chính mình và phải biến đổi bộ mặt của những tương quan hình thể trừu tượng đó. Anh ta không được biết bộ mặt hoàn chỉnh của tác phẩm trước khi nó hoàn thành. Mô phỏng một bộ mặt được quan niệm trước, tức cũng như mô phỏng bộ mặt của một mẫu hình.

Rõ ràng là không phải chủ đề hóa thân trong bộ mặt của một bức tranh, nhưng, trong khi hóa thân, chủ đề cho bức tranh có bộ mặt của nó. Tôi nhấn mạnh điều này để đánh tan sự mập mờ. Kiến trúc của hội họa, nghĩa là kỹ thuật, tạo ra những khả năng tập trung trên một bề mặt xác định và có một hình thể và vì vậy có một màu sắc, những hình thể có một màu sắc nhất định kêu gọi những yếu tố X nhất định rút ra từ thế giới hội họa. Chúng ta có những khả năng kỹ thuật khá hoàn chỉnh về hình thức và một thế giới mỹ học chưa rõ hình thù. Vấn đề là đổ khuôn cái thế giới phần nào vô định hình đó vào những nhu cầu hình thể.

Một triết gia có nói : "Giác quan cho biết thực chất của tri thức, nhưng tinh thần cho tri thức một hình thể." Về mỹ học và kỹ thuật cũng vậy; mỹ học là thực chất và kỹ thuật là con số. Sắc độ và toàn sắc thuộc về kỹ thuật; màu sắc cục bộ thuộc về mỹ học. Không phải vật chất phải trở thành màu sắc, mà là một màu sắc phải trở thành vật chất. Bút pháp chỉ là sự cân bằng hoàn hảo giữa mỹ học và kỹ thuật. Đôi khi có những nghệ sĩ có tầm vóc đã làm hỏng bút pháp của mình vì đã chọn nhầm chủ đề. Nhiều người khác khiêm nhường hơn lại thể hiện bút pháp tốt.

Trong những thời kỳ nghệ thuật được gọi là "suy đồi", có sự phát triển quá mức của kỹ thuật có hại cho mỹ học. Không có sự chọn lựa, và những yếu tố hỗn tạp chen lộn nhau trong các tác phẩm. Những người bất chước mô phỏng những phương diện đã biết của những tác phẩm quá khứ mà không thấu hiểu mỹ học của chúng cũng như những phương tiện bố cục của chúng, vì không có tác phẩm nào đáng gọi là cổ điển lại không thể có một phương diện giống với những tác phẩm cổ điển có trước nó. Trong nghệ thuật cũng như trong sinh học, có một sự di truyền, nhưng không có sự giống hệt với tổ tiên. Những họa sĩ thừa kế những đặc tính thủ đắc của các nhà tiên phong; vì vậy bất cứ tác phẩm quan trọng nào cũng chỉ có thể thuộc về thời đại và thời điểm mà nó được tạo ra. Nó nhất thiết phải được định niên đại hàng chính hệ mặt của nó. Ý chí có ý thức của họa sĩ không thể can thiệp vào đó. Cái hệ mặt được tạo ra một cách cố ý để cho có vẻ độc đáo sẽ là điều hư ngụy, mọi sự biểu hiện cố ý tính cách cá nhân sẽ là sự phủ nhận chính cá tính.

Một nhà kiến trúc màu sắc vĩ đại là Cézanne, có một tính cách cá nhân mang dấu ấn không thể tránh được của thời đại ông sống. Những tác phẩm của ông không thể định cho chúng một niên đại trước hay sau thời đại chúng đã được tạo ra.

Henri Rousseau, một nhà xây dựng bề mặt vẽ màu khéo léo, lại không phải là một kiểu mẫu không thể tránh trong sự tiến hóa của hội họa. Những tác phẩm của ông có thể được sáng tác trước hay sau năm mà chúng được ghi niên đại.

Sau tất cả những điều đã nói, giờ vẫn còn thiếu vài kết luận. Theo tôi, hội họa là một tấm vải thuần nhất và liên tục, trong đó những sợi chỉ theo một chiều là khía cạnh biểu thị hay mỹ học, những sợi chỉ xuyên ngang là khía cạnh kỹ thuật, kiến trúc hay trừu tượng. Những sợi chỉ đó nâng đỡ lẫn nhau, và khi thiếu những sợi chỉ theo một trong hai chiều thì không có tấm vải.

Một bức tranh không có mục đích biểu thị, theo tôi, là một bức khảo họa kỹ thuật chưa hoàn thành, vì giới hạn duy nhất của nó là kết quả biểu thị của nó. Một bức tranh mà chỉ là sự sao chép trung thành của một vật cũng không phải là một bức tranh, vì dù giả sử rằng nó thỏa mãn được những điều kiện của sự kiến trúc màu, nó vẫn thiếu thẩm mỹ, nghĩa là thiếu sự lựa chọn những yếu tố của thực tại mà nó biểu thị. Đó chỉ là sự sao chép một vật chứ không bao giờ là một chủ đề.

Ngoài những nhu cầu xúc cảm để thiết lập một nền mỹ học và một kỹ thuật, còn có những đòi hỏi nghề nghiệp. Để đạt tới sự thống nhất trong bức tranh, phải có sự đồng thể, phải kết hợp những thành phần cấu tạo lại với nhau được. Kỹ thuật dùng để kết hợp những hình thể có màu tạo nên bức tranh. Những yếu tố của thực tại mà chúng thể hiện phải thuộc cùng một phạm trù hay cùng một hệ thống mỹ học.

Sự phân tích mỹ học có lẽ dùng để tách cái thể giới ngoại

giới ra để rút ra từ đó những yếu tố chung một phạm trù.

Kỹ thuật sẽ kết hợp tất cả những yếu tố hình thể đó để đạt tới một sự thống nhất. Nó là sự tổng hợp.

Tất cả những thời đại đã cảm thấy cái nhu cầu thống nhất đó trong tranh. Sự phân tích một hệ thống mỹ học về ánh sáng nào đó, một phương tiện của một kỹ thuật nào đó - phép phối cảnh - một phương tiện kỹ thuật khác - họa pháp - không có mục đích nào khác hơn là đạt tới sự tổng hợp.

Bây giờ tôi xin phép kết thúc bằng cách nói rằng khả năng duy nhất của hội họa là sự biểu thị, những quan hệ nhất định của họa sĩ với thế giới ngoại giới, và bức tranh là sự kết hợp mật thiết giữa những quan hệ đó với nhau và bề mặt có giới hạn chứa đựng chúng.

## MARC CHAGALL

(1887 - )

*Là một họa sĩ giàu tưởng tượng, màu sắc phong phú. Ưu thế của chủ đề - nơi ông có tính ẩn dụ - không ngăn ông để cho kỹ thuật và chất liệu trong tranh ông có tầm quan trọng ngang với tầm quan trọng của điều ông muốn nói. Thông điệp của ông thường thuộc phạm trù mộng tưởng. Không khi trong tác phẩm của ông là không khi truyền thuyết, và chuyện dân gian Nga có vai trò quan trọng trong đó.*

### VÀI CẢM TƯỞNG VỀ HỘI HỌA

Tôi là họa sĩ, và, xin phép cho tôi dùng cách nói này, tôi là một họa sĩ có ý thức một cách vô ý thức. Trong lãnh vực nghệ thuật có những sự vật, những thế giới sự vật, khó tìm được những từ then chốt để nói về chúng, nhất là ngày nay. Và chẳng, tại sao phải cố mở những cánh cửa đó một cách hàng hải như vậy ? Theo tôi thấy, đôi khi những cánh cửa đó tự mở ra một cách nhẹ nhàng, không tốn một lời vô ích.

oOo

Chính xác thì tôi có thể muốn là một họa sĩ như thế nào? Tôi không nói : tôi có thể là họa sĩ loại nào ? Hôi còn rất trẻ, tôi đã không hình dung nghệ thuật như một nghề để thỏa chí, cũng không như một nghề để kiếm ăn; đối với tôi, tranh không có vẻ được dùng riêng cho mục đích trang trí, cho vui cửa vui nhà. Tôi đã tự bảo : Nghệ thuật có thể gọi là một sứ mạng và không nên sợ hãi cái từ cũ kỹ đó. Và dù cuộc cách

mạng kỹ thuật có là hiện thực hay là gì đi nữa, nó cũng chỉ đụng chạm tới bề mặt mà thôi. Không phải cái tự nhận là màu sắc thật, cũng không phải màu sắc ước lệ, sẽ thật sự làm cho đối tượng có màu sắc. Không phải cái người ta gọi là phép phối cảnh sẽ có thêm chiều sâu. Không phải bóng, không phải ánh sáng, sẽ soi sáng chủ đề, và chiều thứ ba của các họa sĩ lập thể chưa cho thấy hết mọi phía của chủ đề.

Có lẽ tôi đã nói về một "hình ảnh của thế giới", một quan niệm nằm ngoài chủ đề và con mắt ? Thế mà, trong thời đại kỹ thuật, hiện thực này, nghĩ như thế về nghệ thuật có thể khiến bạn được coi là rơi vào "tử chương". Tôi thú nhận điều đó : khi tôi nghe các họa sĩ và nhà thơ tiền phong trẻ nói từ đó, tôi đã hơi xanh mặt. Tôi xanh mặt không phải vì xấu hổ, không phải vì sợ cho mình, mà đúng ra là sợ cho những người khác, cho những người nói điều đó, bởi linh cảm tới hậu quả. Tôi thấy tôi như đang ở trong gương, khác hẳn, lạ lẫm, hoặc tôi có cảm giác rằng mỗi lời thốt ra, không kể tới hành động, sớm hay muộn gì cũng có hậu quả của nó.

Trong khi chiêm ngưỡng say mê những họa sĩ Pháp, ý thức về điều độ của họ, tôi không khỏi nghĩ : có thể là có một con mắt khác, một cách nhìn khác, một con mắt thuộc loại khác và được bố trí một cách khác, không phải ở chỗ mà người ta thường thấy nó. Thí dụ : cây cối do Monet vẽ là đúng với Monet. Có lẽ các cây đó còn chờ để thể hiện một lần nữa. Theo tôi, có lẽ còn có những kích thước khác, - một kích thước thứ tư, thứ năm, không chỉ là kích thước cho mắt nhìn, và tôi nhấn mạnh điều này, cái đó, theo tôi, không có vẻ "tử chương", "chủ nghĩa tượng trưng" chút nào, mà cũng không phải cái người ta gọi là thi vị trong nghệ thuật. Có lẽ đó là một cái trừu tượng hơn, có tự do hơn - trừu tượng,

không phải theo nghĩa là không nhắc nhở cái thực tại, mà có tính trang trí, hoa mỹ, luôn luôn có tính riêng. Có lẽ đó là một cái gì làm nảy sinh bằng trực giác một loạt sắc thái tương phản về mặt hội họa cũng như về mặt tâm lý, một cái gì xuyên thấu bức tranh và con mắt người xem bằng những quan niệm và yếu tố xa lạ, mới mẻ. (...).

## oOo

Tất cả những lời lẽ về cái gọi là nghệ thuật thuần túy và về cái nghệ thuật vụ từ chương xấu xa đã dễ dàng dẫn tới những lập trường hấp bênh trong những năm sau này và cả những cuộc du hành tới Berlin của một vài người, tự nhận là với danh nghĩa tuyên truyền cho một nghệ thuật chính trực. Một số họa sĩ Pháp đã quyết định thay thế sự mất trật tự nội bộ của họ bằng kỷ luật quân sự của một kẻ thù không có linh hồn. Điều đó chứng tỏ rõ ràng sự thiếu vắng chủ nghĩa nhân bản trong nghệ thuật - đừng sợ từ này - đã là điềm bất tường của hiện tại bất tường. Cái gương của những trường phái lớn và của các danh sư trong quá khứ dạy chúng ta rằng phẩm chất đích thực và chính thống của hội họa (và hình họa) không thể kết hợp với những khuynh hướng phản nhân bản, những thứ như ta thấy phô trương trên một số tranh của một số trường phái gọi là "tiên phong".

Và chẳng, thiếu dòng máu nóng sẽ khiến hội họa sa sút và thiếu sinh khí. Tất nhiên, thiện chí không thể tự nó tạo sinh khí cho một màu sắc nếu không có tài năng. Phong trào non trẻ của hội họa Pháp, tôi muốn nói phong trào sinh ra trong mấy thập niên sau này, đã làm chúng ta phấn khởi về sự thúc đẩy tới cái mới của nó. Tại sao giọt máu mới đó lại đổ vào một cơ thể cằn cỗi, thiếu sức sống ? Trước kia, những họa sĩ Pháp - như Corot, Poussin - đã đi tới chỗ rời bỏ tổ

quốc để tìm kiếm ở những xứ sở xa lạ những phát hiện mới mà họ triển khai sau đó trên đất nước của mình. Ở những thời kỳ đó, chiêu bài "quốc gia" thô thiển không bay trên đầu họ và mỗi cuộc du hành đều mang lại lợi ích cho họa sĩ.

Tôi thấy rằng, sau khi đã nói dài dòng như vậy, thật sự tôi chỉ nói được rất ít, và nhất là tôi đã làm cho người ta hiểu điều làm tôi lo lắng và điều tôi muốn nói chưa ? Nhất định là *nên phán đoán một họa sĩ theo tranh của anh ta thì hơn* - và tôi sợ rằng lời nói của anh ta chỉ làm khó thấy ý niệm. Điều ám ảnh tôi và làm tôi sợ nhất là sự không đầy đủ ngôn ngữ, của một ngôn ngữ thường có tính gần đúng. Có cần tới đại bác và những vụ giết người và để cho ngôn ngữ bớt rườm rà, sống động một cách bí hiểm hơn và do đó có trách nhiệm hơn không ? Sự vô trách nhiệm của ngôn ngữ đó, tôi đã nhận ra ngay sau thời kỳ "gian khổ" của cuộc đại chiến thứ nhất. Tuy nhiên, kể từ đó, có biết bao tấm màn được vén lên! Còn chân trời nào không được khám phá giữa hai cuộc đại chiến ! Có lẽ tôi không muốn là người ta nghĩ rằng tôi tranh đấu cho một ý thức hệ xa vời nào đó. Không đâu. Nhưng nhân loại muốn tìm cái mới. Nhân loại muốn tìm lại sự độc đáo của ngôn ngữ riêng của mình, giống như ngôn ngữ của người nguyên thủy, ngôn ngữ của những người lần đầu tiên mơ miệng để chỉ nói sự thật. Nhân loại muốn tìm lại ngôn ngữ đó, mà không rơi trở lại sự bất chước kiểu cách thuần túy. Ở thời đại này, chúng ta chống lại từ chương. Nhưng chúng ta có trở nên giàu có vì một nội dung khác không? Những cuộc chiến tranh và cách mạng sinh ra có lẽ là vì nhân loại muốn tạo một nội dung mới và sáng chói. Khi chúng ta tìm được nội dung mới đó, một ngôn ngữ mới, một hình thức mới cũng sẽ được tìm thấy.



# MAX ERNST

(1891 - 1976)

Nhất định ông là họa sĩ siêu thực vĩ đại nhất. Điều tạo ra sự độc đáo sâu sắc nhất của tác phẩm của ông là sự quan tâm sử dụng những kích động "khách quan" để kích thích khả năng gây ảo giác. Chính vì vậy mà ông đã hoàn chỉnh kỹ thuật vẽ phốt nhẹ và tìm cách tạo nhiều trường hợp bất ngờ bất ngờ bằng kỹ thuật dán. Đó là sự thể hiện trung thực cơ chế tự động của lãnh vực thị giác sang lãnh vực ngôn ngữ. Tuy nhiên phải nhìn nhận rằng kỹ thuật của Max Ernst khác với kỹ thuật của cơ chế tự động ngôn ngữ ở chỗ là yếu tố tùy tiện là do ngoại giới chứ không phải từ tâm tưởng ngẫu nhiên; và sự truyền đạt vô thức được biết từ một dữ kiện khách quan.

## PHÍA BÊN KIA HỘI HỌA

(...) Phương pháp vẽ phốt nhẹ, dựa trên một việc gì khác hơn sự tăng cường tính chịu kích thích của những khả năng tinh thần bằng phương tiện kỹ thuật thích hợp, loại trừ mọi sự dẫn dắt có ý thức của tinh thần (lý trí, sở thích, luân lý), giảm tới mức tối thiểu phần chủ động của người mà cho tới bây giờ ta gọi là "tác giả" của tác phẩm, phương pháp đó sau đó tự chứng tỏ là cái tương đương thật sự của cái mà người ta đã biết dưới cái tên *chữ viết tự động*. Tác giả chứng kiến với tư cách người xem, đứng dưng hay nồng nhiệt, sự ra đời của tác phẩm của mình và quan sát những giai đoạn phát

triển của nó. Giống như vai trò của nhà thơ chủ yếu là viết theo cái gì được suy tưởng (nối tiếp nhau) trong mình, vai trò của họa sĩ là định rõ giới hạn và *chiếu rọi* ra cái gì được *thấy trong người mình*. (Vasari kể rằng Piero di Cosimo đôi khi ngồi ngắm mãi một bức tường mà những người bệnh thường khắc nhổ lên đó. Từ những vết đàm giải đó, ông vẽ ra những trận đánh của kỵ binh, những thành thị kỳ lạ nhất và những phong cảnh hùng vĩ chưa từng thấy. Ông cũng làm thế với những đám mây trên trời). Trong khi càng ngày càng chuyên tâm vào hoạt động này (sự thụ động này)..., và bằng cách làm cho phương pháp vẽ phớt nhẹ thích hợp với phương tiện kỹ thuật của hội họa (thí dụ : cách nạo màu trên nền màu đã chuẩn bị sẵn và đắp lên một bề mặt lồi lõm). - phương pháp này thoát tiên có vẻ chỉ áp dụng được cho đồ họa, - và bằng cách cố luôn luôn hạn chế sự tham gia chủ động của bản thân vào việc hình thành một bức tranh để mở rộng phần chủ động của những khả năng gây ảo giác của tinh thần, tôi đã làm được cái việc chứng kiến sự ra đời của tác phẩm của mình, *với tư cách người xem*, kể từ ngày 10 tháng 8 năm 1925, ngày khám phá ra kỹ thuật "vẽ phớt nhẹ" đáng ghi nhớ. Là người có "cấu tạo bình thường" (tôi dùng chữ của Rimband) tôi đã làm tất cả để cho *tâm hồn trở thành quái dị*. Là người hơi lợi mù, tôi đã làm cho mình sáng mắt. *Tôi đã thấy* là tôi đã đâm ra say mê cái mình *đã thấy*, vì muốn đồng nhất với nó. (...)

Tôi đã thấy bằng chính mắt mình cái bề ngoài của sự vật lùi ra xa và tôi đã cảm thấy niềm vui lặng lẽ và dữ dội vì việc đó. Trong phạm vi hoạt động (thụ động) của tôi, tôi đã đóng góp vào sự đảo lộn chung ngày nay đang diễn ra trong mối quan hệ của những "thực tế" được biết một cách vững chắc nhất.

Bạn hãy vào đi, vào đi, đừng sợ bị mù.

Trường thị giác và trường hoạt động do kỹ thuật "vẽ phớt nhẹ" mở ra chỉ bị giới hạn do khả năng chịu kích thích của tinh thần. Nó rộng rãi hơn những giới hạn của hoạt động nghệ thuật và thi ca nhiều...

## PAUL ELUARD

(1892 - 1952)

Tên thật là Eugène Grindel. Nói cho đúng, ông không bao giờ viết những bài lý thuyết về hội họa, nhưng đã dành một phần trong tác phẩm của mình để ca ngợi các họa sĩ, và một phần đời sống của mình để sưu tập tác phẩm của họ. Ông cũng soạn một tập "Tập hợp những bài văn về nghệ thuật" với những tiêu chuẩn chủ quan hơn và không cố ý giới hạn như tập sách này. Ta có thể đọc được trong đó nhiều bài đặc sắc của các họa sư lấy cảm hứng từ những bài phê bình nghệ thuật. Ngược lại, ông có vẻ coi thường nhiều bài mà chúng tôi nhắc lại ở đây, và nhiều tác giả mà chúng tôi thấy có bốn phần phải kể. Đặc biệt là nhờ sự tìm tòi đó mà Éluard đã có thể suy tư sâu về vai trò thẩm mỹ của hội họa và làm sáng tỏ sự đam mê dai dẳng nhiều thể kỷ đó bằng cách giải minh những bức tranh của các danh sư bằng sự sáng suốt sinh động và mới mẻ. Trong những trang sau đây, ông không thuyết lý về hội họa, ông biến nó thành thơ.

### SỰ CẦN THIẾT PHẢI TRÔNG NHÌN

Từ thời xa xưa đã nổi lên nhu cầu không cưỡng được là phải trông nhìn, phải phô bày ra cái gì đáng nhìn thấy : trước hết là ánh sáng rồi tới không gian và cái chi tiết duy nhất; và cả nhu cầu nói một thứ ngôn ngữ phổ biến vượt ra ngoài mọi biên giới và thời gian, nhu cầu truyền đạt cảm

xúc, cảm giác an toàn và lòng tin của mình vào cuộc sống. Người tiền sử cũng như người nguyên thủy Catalogne, họa sĩ Ai Cập cũng như Léonard de Vinci, Vermeer, Holbein, Hokusai và Outamaro, Van Gogh và Henri Rousseau, đã cho chúng ta biết là trong chúng ta, từ nào tới giờ, vẫn có cùng một năng lực và những điều có thể làm được.

Nhìn, đó là hiểu và hành động; nhìn, đó là thống nhất thế giới với con người. Ngày xưa, ở nhà trường Quize Vingto, người ta gọi những người đàn ông không mù kết hôn với những người đàn bà mù là người *anh em thấu suốt*. Một thứ tình huynh đệ tương tự đã kết hợp họa sĩ với những cá nhân, nếu không mắc chứng mù tinh thần, ít ra cũng không có khả năng thường xuyên lợi dụng thị giác để phân biệt cái xấu với cái đẹp, kích thích và phối cảnh, sắc thái và tương quan của màu sắc. Từ sự mật thiết giữa người trình bày và người xem, giữa thầy và trò, giữa sự hiểu biết và sự đốt nát, giữa sự phát hiện và sự khám phá, ở bình diện hình ảnh của thực tại, đã sinh ra quan niệm về cái chân. Vai trò của nghệ sĩ là hướng dẫn, bắt những con mắt hướng bình nhất phải mở ra, dạy cho cách nhìn cũng như người ta dạy đọc và chỉ dẫn con đường văn học cho tinh thần.

## oOo

Lòng say mê vẽ luôn luôn có vẻ giống với lòng yêu sống, hơi người khác và cho người khác. Nghệ sĩ muốn nghe, muốn hiểu và muốn được nghe, được hiểu. Anh ta tự trình bày và trình bày thế giới. Vẽ là một ngôn ngữ, một phương tiện để truyền đạt cũng giống như nói, một phương tiện để liên lạc một hàng chứng của sự tồn tại, nhưng cũng là của sự tin tưởng vào sự tồn tại đó. Và nếu người ta bỏ bớt đi một số tranh nhất định (và cùng với chúng là cái ước vọng về sự

viễn vông hoàn toàn) quên mình một cách tuyệt vọng và giống như sự tự sát, giống như niết bàn, thì không có hội họa siêu thực, bí quan và đó là một trong những ưu thế không thể chối cãi của hội họa đối với thi ca. Gần như lúc nào ước vọng của con người cũng lộ diện bằng màu sắc. Luôn luôn sự mô tả thế giới hữu hình là sự mô tả cái cảm dỗ, sự tin tưởng và hy vọng. Người ta luôn luôn có thể lẫn lộn ánh sáng với sự sáng suốt, nghĩa là với ý thức rõ ràng, với sự tưởng tượng đúng và với lý trí. Chúng ta sống cuộc đời này, nhưng số mệnh của chúng ta là tranh đấu để sống một cuộc sống khác. Chẳng là gì cả, chúng ta có thể là tất cả. Tất nhiên là chúng ta có thể phô bày cái ác, nhưng đó là để tranh đấu với nó, để thoát khỏi cái ác. Bằng từ ngữ hay bằng nét cọ, hình ảnh những con quái vật, than ôi, đã luôn luôn có tình thời sự, nhưng chính từ hình ảnh đó đã sinh ra những cuộc phản kháng lạc quan, những đòi hỏi có giá trị nhất. Tôi là một con người và tôi có thể thể hiện ước muốn của tôi, tôi có thể giải phóng cho mình bằng cách giải phóng người khác. Và tôi biết rằng tôi đang tiến tới cánh cửa vừa là rào cản giữa thế giới bên ngoài và tôi. Nhưng nếu rào cản mở ra, toàn bộ cuộc sống thuộc về chúng ta. Con người đang tiến bộ trên mặt đất.

oOo

Vẽ là một nghệ thuật cao nhất, nó kết hợp tất cả những uy lực của thực tại với những khả năng hứng khởi và chuyển biến lớn nhất.

oOo

Họa sĩ đã là nạn nhân của khả năng của mình. Phần đông họ tự giới hạn ở việc thể hiện thiên nhiên. Khi họ vẽ chân dung mình, họ vẽ bằng cách nhìn vào gương, không

nghĩ rằng chính họ cũng là một tấm gương. Nhưng họ đã học bỏ lớp thủy của tấm gương là thế giới bên ngoài đó khi coi nó như là bề ngoài. Khi vẽ cho giống một trái táo, họ đã làm yếu vô cùng cái thực tính rất dễ cảm nhận của nó. Thấy một trái táo vẽ rất giống người ta nói : "Người ta dám ăn nó lắm". Nhưng không ai có ý thức làm việc đó. Những bức tính vật và phong cảnh tội nghiệp, những hình tượng vô vọng của một thế giới mà dù sao tất cả cũng bám víu vào giác quan con người, vào tri tuệ của nó và trái tim của nó. Điều quan trọng thật sự, là chuyển động, là hiểu.

oOo

Ngôn ngữ là một sự kiện xã hội, và người ta chỉ có thể hy vọng một ngày kia hình họa, cũng như ngôn ngữ, cũng như chữ viết, cũng sẽ trở thành một sự kiện xã hội và, cùng với hai thứ kia nó sẽ chuyển từ phạm trù xã hội qua phạm trù vũ trụ. Tất cả mọi người truyền đạt bằng hình ảnh của sự vật và hình ảnh đó được họ dùng để biểu thị điểm chung của họ, đối với họ, đối với sự vật, đối với họ với tư cách là sự vật, đối với sự vật với tư cách là họ. Ngày đó, khả năng nhìn thấu suốt thật sự sẽ sát nhập vũ trụ vào với con người, nghĩa là con người vào với vũ trụ.

## ANDRE BRETON

(1896 - 1966)

Trong viễn cảnh ra đời của chủ nghĩa siêu thực, ông đã thuận cho hội họa tầm quan trọng chủ yếu. Về điểm này, đáng chú ý là mặc dầu coi thường những giá trị âm nhạc và ít có thiên hướng thích những giá trị tiểu thuyết theo nghĩa lý kỳ, ông đã gán cho thi ca một giá trị quan trọng về mặt tưởng tượng thị giác. Khái niệm "bỏ ngõ bất ngờ", là khái niệm cốt yếu của chủ nghĩa siêu thực, bao hàm một sự tưởng tượng như vậy. Cái mà Lautréamont, và sau đó là André Breton, xúi chúng ta làm, là làm người chứng mắt thấy tai nghe của sự gặp gỡ ngẫu nhiên giữa **cái máy may** và **cây dù trên chiếc bàn giải phẫu**. Vì vậy, với Breton và chủ nghĩa siêu thực, mọi sự phân biệt hình thức giữa hội họa và thi ca đều bị hủy bỏ. Chỉ có một ma lực, dù phương tiện được sử dụng là gì cũng vậy - hay những dạng thức hiệu năng của nó - và ma lực này cốt làm cho chúng ta dự vào hoạt động tự do của tinh thần trong việc làm tan rã tưởng tượng cái thế giới mà tinh thần phò thác. Chính là với mục đích đó mà Breton bãi bỏ mọi quan niệm tự nhiên về hội họa và không để cho họa sĩ đi chinh phục thế giới này như nó hiện tồn. Trái lại ông đòi họa sĩ phải xoay cái nhìn vào tòa án lương tâm, cái tòa án của tính cách chủ quan nơi mà thực tính là bị cáo và nhân chứng - được gọi tới để chứng thực ưu thế cần có của chúng - là những hình thể mà cho tới lúc đó còn bị luận lý về những thể lực bạo ngược của thế giới ngoại



giới giam hãm. Người ta thường đồng ý xem sự ca ngợi những giá trị của trí tưởng tượng thuần túy đó trong hội họa là có hại cho kỹ thuật tạo hình. Nhưng chủ nghĩa siêu thực từ chối xem xét tới những giá trị tạo hình. Nó chỉ thấy đó là một khu vực hoang vu, hay tệ hơn, một sự quan tâm giả tạo về những cái phương thuật và kỹ xảo. Nói cho đúng, nếu không có hội họa siêu thực, điều đó cũng ở ngay trong lý luận của trào lưu này. Sau đây là một số lời mà André Breton phê bình hội họa tạo hình (nếu có thể nói một từ thừa như vậy !)

### **TRƯỜNG PHÁI SIÊU THỰC VÀ HỘI HỌA.**

Một quan niệm quá hạn hẹp về mô phỏng, được xem là mục đích của nghệ thuật, là nguồn gốc của sự hiểu lầm nghiêm trọng mà chúng ta thấy còn tồn tại cho tới ngày nay. Do tin rằng con người chỉ có thể tái hiện với ít nhiều khéo léo, hình ảnh của cái gì làm cho nó xúc động, các họa sĩ đã tỏ ra quá dung hòa trong việc lựa chọn hình mẫu. Sự sai lầm mà họ mắc phải là nghĩ rằng hình mẫu chỉ có thể được chọn trong thế giới ngoại giới, hay ít ra có thể được chọn ở đó. Đừng là năng lực cảm giác của con người có thể gán cho đối tượng có bề ngoài tầm thường cái vẻ đặc biệt hoàn toàn không định trước; nhưng như thế vẫn là sử dụng một cách kém cỏi cái khả năng hình dung thần kỳ mà một vài người thích dùng để bảo toàn và củng cố cái gì có thể tồn tại không cần tới họ. Đó là sự từ khước không thể tha thứ được. Trong tình trạng tư tưởng hiện nay, nhất là khi bản chất thế giới ngoại giới càng lúc càng có vẻ đáng ngờ, dù thế nào đi nữa cũng không thể chịu một sự hy sinh như vậy nữa. Để đáp

ứng nhu cầu xem xét lại một cách triệt để những giá trị thực mà ngày nay mọi đầu óc đều đồng ý, tác phẩm tạo hình phải dựa vào một *hình mẫu nội tâm thuần túy*, hoặc là không có nó.

Vấn đề còn lại là phải biết người ta có thể hiểu *hình mẫu nội tâm* là gì, và ở đây ta nên tấn công vào một vấn đề lớn mà những năm gần đây đã được nêu lên do thái độ của vài người đã thực sự tìm được lý do để vẽ, vấn đề mà họ môn phê bình nghệ thuật yếu kém cố gắng tránh né một cách tuyệt vọng. Nếu trong lãnh vực, thi ca, Lautréamont, Rimbaud và Mallarmé là những người đầu tiên đã di tặng cho tinh thần nhân loại cái mà nó rất thiếu thốn : tôi muốn nói tới một chất cách ly thật sự nhờ nó mà tinh thần đó, vì ở trong tình trạng trừu tượng một cách lý tưởng đối với mọi thứ, nên bắt đầu say mê chính cuộc sống của nó, ở đó cái say mê và cái được say mê không loại trừ lẫn nhau nữa, và từ đó muốn đặt cái vấn đề thúc nó dưới sự kiểm soát thường xuyên, một cách nghiêm ngặt nhất; nếu kể từ họ, khái niệm về cái được phép và cái bị cấm đoán đã có được cái uy tín cơ giản mà chúng ta đã biết, đến mức những từ như gia đình, tổ quốc, xã hội tạo cho chúng ta ấn tượng những lời lừa bịp, rùng rợn; nếu họ thật sự chờ đợi chúng ta thực hiện sự cứu chuộc ở thế gian này, thì để cho chúng ta có thể hăng hái lao theo vết chân họ, sôi sục vì cuộc chinh phục, cuộc chinh phục toàn diện, nó sẽ không bao giờ rời ta nữa, mất của chúng ta, đôi mắt quý giá của chúng ta, phải phản ánh cái gì không tồn tại nhưng cũng mãnh liệt như cái gì có thực (...)

Tôi nghĩ, đã từ lâu con người cảm thấy có nhu cầu tìm về cội nguồn thực sự của dòng sông thần diệu chảy ra từ mắt họ, đắm chìm trong cùng một thứ ánh sáng, cùng một thứ bóng tối ào giắc, những vật có thật và những vật không có

thật. Không lúc nào biết được nhờ ai mà có được sự khám phá rồi ren, họ đặt một trong những ngọn nguồn đó thật cao trên đỉnh của bất kì ngọn núi nào. Cái vùng cô đọng hơi sương của vật mà họ chưa biết, và họ sẽ yêu, nó hiện ra với họ trong một ánh chớp. Ai mà biết được là ở đó nữa, họ sẽ tính toán bần thiêu, sẽ sinh sôi nảy nở, sẽ tìm diệt lẫn nhau, và sẽ không có ao ước nào khác hơn là quay trở lại mặt đất sau khi đã cướp phá. Lúc ấy, nếu qua sự hỗn loạn nản lòng và bóng tối, chỉ còn lại cho thế gian bóng dáng của một giải pháp hoàn hảo, của sự thu hẹp lý tưởng thành một điểm. của tất cả cái gì muốn tự đề nghị và tự ấn định cho cuộc đời của chúng ta, tôi sẽ không đòi hỏi nhiều hơn hai chục hay ba chục bức tranh mà nhờ có chúng chúng ta đã tạo ra những bước ngoặt may mắn của tư tưởng chúng ta, may mắn mà không ngờ tới, may mắn là cuối cùng đã có những bước ngoặt.

oOo

Tất cả cái gì tôi thích, tất cả điều tôi suy tư và cảm thấy, khiến tôi nghiêng về một triết lý đặc biệt về tính nội tại theo đó tính siêu thực phải được chứa đựng trong chính thực tại và không ở trên hay ở ngoài thực tại. Và ngược lại cũng vậy, vì cái chứa đựng cũng là cái được chứa đựng. Thế có nghĩa là tôi cương quyết bác bỏ những mưu toan, trong phạm vi hội họa cũng như văn học, có thể có hậu quả là loại trừ tư tưởng khỏi cuộc sống cũng như đặt sự sống dưới sự bảo hộ của tư tưởng. Cái người ta giấu đi không giá trị hơn hay kém cái người ta tìm được. Và cái người ta tự giấu mình cũng không giá trị hơn hay kém cái người ta để cho người khác tìm thấy. (...)

## ANDRE MALRAUX

(1901 - 1976)

*Ông đã biến sự sáng tạo nghệ thuật thành một ý tưởng tự lập, nó khiến cho sự sáng tạo nghệ thuật thuộc về một "siêu thể giới" của nghệ thuật chứ không thuộc về một thực tại phân tán mà nghệ sĩ là người thăm dò một cách vô ý thức. Đối với Malraux họa sĩ là một con người, đã hoàn thành trong nghệ thuật của mình chính cái luận lý của hội họa, nó không phải là sự sử dụng các phương pháp mà chỉ có linh thần của nó mới có thể làm cho người ta ý thức được. Vì vậy, trong cái "siêu thể giới" của nghệ thuật không có chủ nghĩa kinh viện nào có tiếng nói. Họa sĩ vĩ đại (nghệ sĩ vĩ đại), trong khi tạo ra một tác phẩm phân biệt mình và đưa mình lên cao hơn người khác, đã gặp lại con người muôn thuở và trở thành chính biểu tượng của định mệnh con người.*

### SỰ SÁNG TẠO NGHỆ THUẬT

Đối với tất cả họa sĩ, có một lãnh vực mơ hồ và phức tạp trước kia chưa từng có, trước kia không có cùng bản chất, đó là thế giới nghệ thuật. Không phải là đối tượng của tri thức, nhưng sinh ra do một thiên khai, giống như sự thiên khai về âm nhạc hay thi ca (...). Mỗi người chúng ta, trong một viện bảo tàng nào đó, ở một nơi nào đó, một ngày nọ đứng trước một tuyệt tác đã cảm thấy cảm giác thiên khai đó : cảm thấy các tác phẩm kết hợp với nhau một lượt, và nổi lên một thể

giới ưu việt không thể quy vào cái thế giới của thực tại được. Thế giới nghệ thuật, như viện bảo tàng ấn định cho chúng ta, là siêu thế giới của nghệ thuật hiện đại.

oOo

Sự phân biệt được đặt ra ngày nay giữa những phương tiện đặc trưng của hội họa và những phương tiện thi ca của nó cũng mơ hồ như sự phân biệt giữa hình thức và nội dung. Ở đó, có một lãnh vực không phân chia được...

Sau khi đã là phương tiện sáng tạo một thế giới thiêng liêng, nghệ thuật tạo hình, trong nhiều thế kỷ, chủ yếu là phương tiện sáng tạo một thế giới tương tượng và biến hình. Và những thế giới kế tiếp nhau đó, đối với các họa sĩ, không phải là cái mà chúng ta gọi là chủ đề chut nao (...): đúng ra đó là phương tiện chính phục bằng hội họa một thế giới không chỉ chuyên về hội họa.

oOo

Nói rằng nghệ thuật hiện đại là "những đối tượng được nhìn qua một tính khi" là không đúng, vì đó không phải là một cách nhìn (...). Nghệ thuật hiện đại là sự sáp nhập các hình thể bằng một dạng thức bên trong có hoặc không có hình thể của các hình diện hay đối tượng, nhưng hình diện và đối tượng của sự sáp nhập đó chỉ là sự biểu hiện. Ý định đầu tiên của nghệ sĩ hiện đại đặt tất cả dưới bút pháp của mình, trước tiên là đối tượng thô sơ nhất, trần trụi nhất.

Tôi đã nghe một trong những họa sĩ lớn nhất của thời này nói với Modigliani : "Anh vẽ một bức tĩnh vật theo ý anh, người hâm mộ hoan hỉ; một bức phong cảnh, anh ta vẫn còn hoan hỉ; một bức khỏa thân, anh ta bắt đầu nhăn mặt; chân dung vợ anh ta, cái đó tùy lúc; nhưng nếu anh vẽ chân dung anh ta, nếu anh vô phúc mà đụng tới mồm anh ta

thì, nay anh bạn, anh sẽ thấy anh ta nhẩy chồm chồm !”  
Chỉ khi đứng trước chính bộ mặt của mình thì nhiều người,  
kể cả những người yêu hội họa, mới ý thức được cái việc làm  
kỳ diệu đã làm họ mất tất cả cho lợi ích của họa sĩ.

Để cho nghệ thuật ra đời, mối liên hệ giữa vật được thể hiện và người thể hiện phải có tính chất khác hơn tính chất do xã hội áp đặt.

000

Hành động đầu tiên, dù có ý thức hay không, của họa sĩ cũng như của mọi nghệ sĩ, là thay đổi chức năng của các vật.

nOn

Không có họa sĩ nào tiến bộ từ những... bức vẽ thời thơ ấu của mình tới tác phẩm thật sự. Nghệ sĩ không bước ra từ thời thơ ấu, nhưng từ sự tranh đấu với những thời kỳ trưởng thành xa lạ : không phải từ thế giới về hình thể mà từ cuộc tranh đấu với những hình thể mà những kẻ khác áp đặt cho thế giới.

000

Thiên tài không dính dáng gì tới thiên nhiên, trừ cái mà thiên tài lấy từ thiên nhiên để sáp nhập vào cái gì mình có. Dù nghệ sĩ biết hay không biết điều đó, dù bức tranh anh ta được suy nghĩ trước hay dù hân năng đóng vai trò quan trọng trong đó, cái cho ta thấy nó là một tác phẩm nghệ thuật không phải là cách nhìn cũng không phải cảm xúc, nếu thiếu bút pháp.



Bất kỳ nghệ sĩ đích thực nào cũng tự coi mình lần lượt (hay đồng thời) là con người thực của mình và là một kẻ thất bại.

000

**Chúng ta muốn rằng tác phẩm nghệ thuật là biểu hiện**

của người đã tạo ra nó bởi vì đối với chúng ta thiên tài không phải là sự trung thực của một cảnh quan, cũng không phải là mưu mẹo, và nó chỉ độc đáo bởi vì nó là sự hư cấu - dù có cổ điển hay không.

## TRÍCH DẪN

### **PIERRE BONNARD (1867 - 1947)**

*Là một họa sĩ Dã thú nhất quán sau khi đã thuộc nhóm Nabis và là môn đồ của Gauguin. Mặc dù cho màu sắc có ưu thế, ông luôn luôn thích những cảnh gia đình, và là một họa sĩ biểu hình. Ông không có cái nỗ lực tổng hợp như ở Matisse. Tranh ông không cần tới đường viền, nhờ có sự phân bố màu rất đa dạng.*

*Phải kiên nhẫn, phải biết chờ đợi; cảm xúc hiện ra đúng lúc của nó.*

oOo

*Người ta có thể nghiền cứu thiên nhiên, phân tích nó, mổ xẻ nó hay bù vào cho nó mà vẫn không phải là vẽ tranh.*

oOn

*Có một công thức thích hợp hoàn toàn với hội họa : Nhiều cái dối trá nhỏ để có một chân lý lớn.*

oOo

*Nếu người ta quên tất cả và chỉ còn lại mình thì như thế không đủ. Luôn luôn cần có một chủ đề, dù nhỏ nhặt thế nào đi nữa, cần giữ một chân trên mặt đất.*

### **ANDRE GIDE (1869 - 1951)**

*Thường khẳng định ưu thế của hình thức dối với nội dung, hay ít nhất người ta cũng giải thích sự khinh thường của ông đối với những "tình cảm tốt" và những "ý tưởng cao thượng"*



*như thế. Ở đây, ta sẽ thấy rằng cái mà ông chỉ trích ở hội họa hiện đại chính là chủ nghĩa hình thức của nó và sự từ chối biểu hiện những tư tưởng hay tình cảm vượt quá những tình tiết tạo hình đơn giản. Về điều này, có lẽ Gide đã tỏ ra bất công hoặc hiểu lầm các họa sĩ lớn nhất hiện nay.*

*Tôi xin người ta hiểu tôi; cái mà tôi không thích là phải nghe tuyên bố một cách quyết liệt : Cái này là hội họa chân chính, vì không có cả chủ đề; là phải thấy người ta tước bỏ của hội họa mọi phẩm chất tinh thần, chỉ gán giá trị cho những phẩm chất nghề nghiệp; là phải thấy những họa sĩ lớn nhất của chúng ta ngày nay chỉ chăm chú nói chuyện với giác quan, họ chỉ còn là con mắt và cây cọ. Sự cùng khốn đó, sự bất lực cố ý đó, theo tôi, vẫn là đặc tính của thời đại vô trật tự của chúng ta, và có thể làm cho thời đại này bị hậu thế phán xét một cách nghiêm khắc; phải, càng nghiêm khắc hơn chính vị những họa sĩ đó là những họa sĩ tuyệt diệu. Tác phẩm vẽ ra trong thời đại của chúng ta được nhận ra nhờ ở sự vô nghĩa của chúng.*

### **MAURICE DENIS (1870 - 1943)**

*Ông đã kết hợp chủ nghĩa duy lý và tinh thần cơ đốc giáo trong một thứ vô vị. Sự dè dặt của ông đối với truyền thống đáng được xem xét.*

*Phải nhớ rằng một bức tranh - trước khi là một con ngựa chiến, một phụ nữ khỏa thân hay một giai thoại nào đó - chủ yếu là một mặt phẳng phủ màu theo một trật tự phối hợp nhất định.*

Bạn hãy tới Viện Bảo tàng, và xem riêng từng bức tranh : mỗi bức tranh cho bạn, nếu không phải là một ảo tưởng hoàn toàn, ít ra cũng là một bộ mặt được cho là thật của thiên nhiên. Bạn sẽ thấy trong bức tranh cái mà bạn đã muốn thấy.

(...). Người ta có để ý là cái "thiên nhiên" không thể xác định đó thay đổi luôn luôn không, là thiên nhiên ở cuộc trưng bày năm 90 không cùng một thứ với cuộc trưng bày cách nay 30 năm không, và có một "thiên nhiên" theo thời thượng, có sự ngông cuồng thay đổi như áo, mũ không ?

### **GEORGES ROUAULT (1871 - 1958)**

Có lẽ là họa sĩ hiện đại duy nhất biết cách dung hòa nền hội họa thiêng liêng với những cuộc cách mạng tạo hình ở đầu thế kỷ. Xuất thân từ trường phái Dã thú, ông vẫn giữ kỹ thuật biểu thị của phái này về màu sắc. Kỹ thuật của ông cũng chịu ảnh hưởng của kỹ thuật kính màu. Bài viết của ông cho thấy mối quan tâm đối với vấn đề mà quá khứ đặt ra cho người sáng tạo đương đại.

Điều khiến tôi coi nghệ thuật có một giá trị cao, đó là trong tác phẩm nghệ thuật đích thực có sự tuyên xưng mạnh mẽ. Tôi không gọi một cách khoa trương đó là "phản ánh của vĩnh cửu", nhưng tôi sẵn sàng nói như thế để chứng minh là nhầm lẫn kẻ nào chỉ nhìn thấy sự cố gắng bề ngoài, một phản ánh hay bản sao, ít nhiều trung thực của vật mà họ nhìn thấy trước mắt.

oOo

*Người ta không mượn cái tủ áo của các họa sĩ đời xưa, trong khi vẫn thích các danh sư. Người ta càng yêu thích họ nhất là vì người ta vẽ theo cách khác !*

**ANDRE DRAIN (1880 - 1954)**

*Là một họa sĩ chống chủ nghĩa chủ trí. Tranh của ông có khuynh hướng truyền cho chúng ta hình ảnh nguyên sơ của thế giới.*

## **VỀ NGHỆ THUẬT VẼ**

*Sự tô điểm cái tâm thường thường bị nhầm với tính độc đáo.*

oOo

*Bầu không khí không phải là sự mô phỏng một đám mây mu mà là một ý nghĩa đặc biệt của sự cần đòi*

oOo

*Thực tại, cái đó không thể được nhìn thấy, không thể được xem xét, nó được sáng tạo.*

oOo

*Khi nghệ sĩ lý luận, nghĩa là anh ta không còn hiểu gì nữa.*

**CHIRICO (1888 - )**

*Thoạt kỳ thủy thuộc trường phái siêu thực, sau đó bất ngờ trở thành họa sĩ nệ cổ.*

*Không bao giờ được quên rằng một bức tranh phải luôn là phản ánh của một cảm giác sâu sắc, mà sâu sắc có*

nghĩa là xa lạ, mà xa lạ có nghĩa là ít được biết tới hay hoàn toàn không được biết tới.

### **PIET MONDRIAN (1872 - 1944)**

Đối nghịch với trường phái lập thể ở chỗ không chấp nhận không gian trong tranh và muốn đạt tới **trạng thái bằng phẳng** cao nhất. Tranh ông chỉ còn là sự cân bằng giữa các hình diện, với màu sắc hoàn toàn tinh ròng, không cho thấy bàn tay con người và tính đa dạng hình học nữa.

Đường nét, màu sắc và hình thể trung tính "nghĩa là những thứ không còn giữ dáng vẻ quen thuộc của một vật" được xác lập như phương tiện biểu thị tổng quát. Những phương tiện đó, vì ở mức độ đơn giản cao nhất, các họa sĩ trẻ có bốn phân duy trì, tự tạo và xác lập chúng theo bản chất của chúng.

### **RAOUL DUFY (1878 - 1953)**

Thuộc phái Dã thú. Theo quan điểm đặc biệt của phái này về màu sắc, nhưng ông cho nó một sự nhẹ nhàng độc đáo và làm hiện rõ nét vẽ bằng cách vẽ chồng. Tranh ông luôn luôn mang dấu sự làm chủ kỹ thuật kỳ tài.

Mọi tác phẩm tự nó đầy đủ. Khi họa sĩ cần phải giải thích, phải đưa ra những lời bình phẩm, ấy là vì anh ta cho rằng kỹ thuật biểu hiện của mình chưa đầy đủ. Nhưng

phương tiện duy nhất là bức tranh, cũng như đối với người khác đó là ngôn ngữ. Bức tranh không phải là một tập hợp những dấu hiệu sao?

Nhưng bức tranh tương ứng với một cử động không suy nghĩ. Phải thú nhận điều này là người ta không có trách nhiệm. Đó là cánh tay, đó là bàn tay, hành động. Tất cả có dính liú với bản năng và kinh nghiệm. Người ta chỉ tìm cách dễ dàng để biểu hiện, với những phương tiện ít biến đổi bình nhất.

oOo

Phần lớn những vấn đề của chúng ta há không phải do sự mất cân bằng giữa vật chất và tinh thần hay sao, và thay vì tìm kiếm những giải pháp thẩm mỹ, tại sao chúng ta không suy nghĩ sâu về một giải pháp nghề nghiệp trước ?

## **JACQUES VILLON (1875 - 1963)**

Tên thật là Gaston Duchamp. Một trong những họa sĩ có tính cách chệch cỡ nhất. Đối với ông, hội họa là một cấu trúc khôn khéo và có lý luận của hình thể và màu sắc, ghi dấu tượng trong một phối cảnh có tính tạo hình thuần túy. Jacques Villon đã kéo dài chủ nghĩa lập thể theo dòng tác phẩm nghiêm nhặt của ông.

Màu là một quả cân trên cái cân cân cảm xúc, và quả cân đó sẽ càng nặng hơn, nhất là khi màu Đỏ, màu Lam, màu Vàng ở đúng chỗ của chúng, chỗ được ấn cho chúng trên vòng màu sắc, do nhu cầu cân bằng. Màu trở thành những giá trị khi chúng tạo tác dụng bằng sự hòa hợp với nhau,

*những giá trị này sẽ tạo ra trạng thái có khả năng thu cảm cho phép lôi cuốn tinh thần vào một đà nhịp nhàng và chịu sự quyết rũ của tác phẩm...*

### **SALVADOR DALI (1903 - )**

*Là họa sĩ siêu thực chính thống. Phải ghi nhận là trong lòng phương pháp siêu thực, ông quan tâm duy trì phương diện biểu hình của các yếu tố góp phần tạo thành những ẩn dụ trong tranh của ông.*

### **ANDRE MASSON (1896 - )**

*Là một họa sĩ luôn thay đổi, say mê theo đuổi trong tranh của mình, sự hiểu biết trữ tình về hiện tượng vũ trụ và con người. Vì vậy ông thay đổi kỹ thuật và hình thể trong tranh tùy theo các cuộc săn đuổi của mình. Tranh ông với nhiều khuynh hướng (về trái đất, ma quái, gợi tình...) là nạn nhân của tính năng động không ngớt biến đổi tượng của mình thành những ẩn dụ.*

oOo

*Vẽ hay họa vài hình trụ hay hình chữ nhật, tập hợp theo một trật tự nào đó, không đủ để thoát ra khỏi thể gian. Con quỹ ranh mãnh của phép loại suy có thể thì thầm cho chúng ta biết ở đây có sự ám chỉ không có ý tới những vật thông dụng, tầm thường và dễ nhận ra.*

*Cũng giống như vậy, đưa một hình ảnh hoang tưởng vào một hình thể tầm thường, hay xuống tận biên giới của loài không xương sống cũng không thoát khỏi chủ nghĩa theo*

thời, hay tự thuyết phục chỉ cần hy sinh sự mâu thuẫn của triết học Hegel cũng không đủ để đạt tới sự độc đáo.

oOo

Một cách quan niệm những quy tắc nghệ thuật mới, một cách mới để nhìn thế giới, phối hợp với một cách vẽ mới - điểm thứ ba này không phải là điểm kém quan trọng nhất -, đó là một cái mà một nghệ sĩ lớn đang hiển cho người khác. Anh ta đề nghị một phần mới của cái hiếm hoi, một cuộc chinh phục, và kinh nghiệm chứng tỏ với chúng ta rằng cái gì lúc đầu không phải là của riêng một người cuối cùng sẽ trở thành tài sản của mọi người. Mỗi sự xuất hiện của một cách biểu thị vì vậy phải được chào đón, nếu không phải với sự hân hoan, ít ra cũng với sự tôn trọng. Đây là một giấc mộng.

### **JEAN BAZAINE (1904 - )**

Một trong những họa sĩ "trẻ" hiếm hoi có bài viết có tầm quan trọng nào đó. Ông trình bày khéo léo toàn bộ vấn đề đặt ra cho thế hệ của mình. Thế hệ đó, không ràng buộc với chủ nghĩa siêu thực lẫn trừu tượng hóa thuần túy, tìm cách tổng hợp những giá trị của cảm xúc và toán học trong hội họa. Đối với họ, cả tinh thần thanh tao lẫn tinh thần hình học đều không có khả năng quyết định toàn diện sự sáng tạo hội họa. Mặt khác, họ không thỏa lòng về một thứ hội họa cảm lặng, không được sự hoan nghênh của một nhân loại khao khát tìm trong nghệ thuật một hình ảnh của định mạng mình

Cái mà người ta ước định gọi là chủ nghĩa tự nhiên trong hội họa là sự từ chối hay sự không thể có một vũ trụ có khả năng tiếp nhận : một nghệ thuật không có cái trừu tượng, nghĩa là không có những liên lạc sâu xa với cái phổ biến, một xác thực không có những dấu hiệu vượt hơn nó.

oOo

Không bao giờ chúng ta phê phán một tác phẩm bằng vào cái vẻ giống nhiều hay ít với cái thực tế hoang đường thô thiển. Thực tế chết, đứt khoát đã xác định rõ, mà với những khả năng hư cấu ra thế giới của chúng ta.

oOo

Vào thời buổi đáng ngán này, hội họa là một nghề, một sự giải trí hay một tội lỗi kèm hơn bao giờ hết. Càng không phải là sự phục vụ xã hội. Đó là một cách hiện tồn, cái thêm muốn thở trong một thế giới không thở được.

### **JEAN DUBUFFET (1901 - )**

Ông đã đem vào nền hội họa, hoàn toàn công hiến cho sự tưởng tượng tạo hình và hăng hái đi tìm những kỹ thuật và chất liệu bất ngờ, một nội dung luận chiến. Sau đây là những trang hoạt bát mà ông diễn đạt những tin tưởng, nghi ngờ và hành động của ông.

Tôi vẽ do vui thú, do thói tật, do ham mê, cho bản thân tôi, để cho tôi vui lòng, chứ không phải để chế nhạo cái gì cả.



Cái có ích và không ngốc lăm, đó là (...) vẽ sự vật khác hơn cách cái máy ảnh có thể làm được, bằng cách phô bày tinh thần sáng tạo, sự hăng say, óc tưởng tượng, làm sao cho người xem thấy bức tranh thú vị, đầy những câu hỏi, đầy thông tin, có đủ thú ý định và ý nghĩa, và làm sao cho người ta thấy trong đó một thứ khác hơn sự thể hiện đơn thuần những vật như chúng hiện ra trước mắt một người không cảm hứng; nhưng hơn thế nữa và hay hơn điều đó, ta nên nói : sự thể hiện một vật như người ta phải nhìn thấy chúng, ít nhất cũng có thể nhìn thấy chúng, như chúng có thể hiện ra trong lẽ hội tinh thần, để cho nó có vẻ bất ngờ thú vị (...).

## DANIEL-HENRY KAHNWEILER

Một trong những người mà nền hội họa hiện đại phải mang ơn vì đã chinh phục một công chúng thù nghịch hay thờ ơ. Ông có vai trò của nhà lý thuyết của một hình thức nhất định của chủ nghĩa lập thể. Sự hiểu biết hoàn hảo của ông về tác phẩm của Juan Gris và những suy tư của ông về họa sĩ này đã cho phép ông phát triển những chủ đề và cấu trúc của hình thể đó. Hình thức đó có thể tóm tắt trong một quan niệm về nền hội họa mà cái **trừu tượng** chi phối tất cả bằng cách **hóa thân** vào đó, cái trừu tượng không còn là mục đích nữa mà trở thành cái nội của tác phẩm.

Họa sĩ, tác giả của một tác phẩm hội họa - tranh, màu nước, phấn màu, đồ họa - là người cảm thấy nhu cầu bức

bách phải cố định cảm xúc của mình trên một bề mặt phẳng bằng những đường và hình có một hay nhiều màu. Tôi nhấn mạnh là cảm xúc của anh ta chứ không phải là vật ở ngoài anh ta. Cái vật đó trong thế giới hữu hình chỉ tồn tại bởi cảm xúc của anh ta, và anh ta gán cho cảm xúc đó một giá trị diễn hình, nó thúc đẩy anh ta làm cho cảm xúc đó bất tử bằng cách truyền đạt nó cho mọi người, để mọi người chia sẻ nó.

oOo

Thực thể đó (bức tranh) có một lý do tồn tại kép - Nó tồn tại một cách độc lập trong chính nó, bởi chính nó và cho chính nó, với tư cách là vật; nhưng nó cũng có một cuộc sống ngoài nó, nó CÓ MỘT Ý NGHĨA NÀO ĐÓ.

### JEAN CASSOU (1897 - )

Tiểu thuyết gia - người viết tiểu luận - Quản đốc Viện bảo tàng Nghệ thuật hiện đại. Với tư cách đó ông đã dành một phần lớn hoạt động của mình để bênh vực và làm sáng tỏ nghệ thuật hiện đại. Ông muốn hủy bỏ việc bắt hội họa phục tùng một giáo điều (ý thức hệ hay tự nhiên chủ nghĩa), nhưng không phải vì thế mà ông chống lại nghệ thuật bích họa trong đó bức tranh không còn là mục đích tự thân mà trở thành một sự kiện xã hội và truyền đạt tới một tập thể.

Từ "đối tượng" thường trở đi trở lại trong từ vựng của họa sĩ và nhà điêu khắc hiện đại. Một đối tượng đẹp ! Xây dựng một đối tượng ! Nghĩa là xây dựng một cái gì đó từ nay

độc lập với chúng ta. Trong dự định đó có một nét ngọt ngào. Một cảm dỗ tựa tựa cái cảm dỗ, theo các nhà thần học, được qui vào tội thoát tục. Hay, nếu bạn thích, một sự cám dỗ của ma quỷ. Vật được tạo ra, ta thấy nó cao hơn những sự kiện ngẫu nhiên trong đời chúng ta, vô tư, đầy quyền lực. Cái sinh vật thay đổi nhất, chịu nhiều thăng trầm nhất, bị ảnh hưởng của ngoại cảnh nhiều nhất, lại có thể tạo ra cái sức mạnh tuyệt đối chỉ biết có luật lệ của chính mình đó.

oOo

Tôi thú thật là tôi cảm thấy phần nộ vì các cuộc điều tra, mà thỉnh thoảng các nhật báo thực hiện, nghĩa là những cơ quan thời sự, trong đó người ta hỏi : "Anh viết cho ai ? Anh vẽ cho ai ? " Lẽ tự nhiên, câu trả lời được chờ đợi là người ta viết hay vẽ cho quần chúng vô sản, tức là một điều không nói được gì cả.

### **CHRISTIAN ZERVOS (1889 - )**

Nhà phê bình nghệ thuật hiện đại. Tác phẩm của ông là một bộ toàn thư về phê bình nghệ thuật, thu tóm hết những gì là mới mẻ được thực hiện trong vòng nửa thế kỷ. Đó là một đầu óc tổng hợp và nhằm tới một hình ảnh có tính phổ biến của sự kiện tạo hình. Những dòng sau đây là những điều ông nói về tình trạng của giới họa sĩ trẻ.

Phù hợp với cái quy luật đòi hỏi một cách bức bách rằng một toan tính sáng tạo phải dựa vào một khám phá có trước, những kiến thức mới về mỹ học cũng không thể hoàn toàn thoát khỏi những tìm tòi đã có. Về điểm này, dù người ta nói

gì thì nói, nghệ sĩ luôn luôn lệ thuộc vào quá khứ. Sự giải phóng của anh ta không bao giờ hoàn toàn và anh ta không thể tự mình hoàn thành toàn bộ cuộc cách mạng của mình. Một số đáng kể những nguyên nhân đã ngăn cản những nhà sáng tạo vĩnh viễn trở thành người khác, cha ông chúng ta đã đồng hành với chúng, và con cháu chúng ta sẽ chờ đợi chúng ta. Nghĩa là quá khứ tiếp tục bước qua những ngày, những thế kỷ, những thiên niên kỷ, để bỏ qua trên đầu các nghệ sĩ một cây cầu cho phép nó bắt kịp hiện tại. Quá khứ sẽ còn sống trong những âu lo mới, can thiệp bất cứ lúc nào vào hoạt động mỹ thuật của những người trẻ, quan trọng hơn là họ chấp nhận, chôn cất thêm những điều tìm tòi mới cho hoạt động đó và làm cho nó có sức hàng hải hơn. Quá khứ đóng góp phần chính yếu cho kỳ ức cố ý hay không cố ý giữ gìn nó.

# Mục Lục

|                                    |               |
|------------------------------------|---------------|
| <b>THỜI TIỀN SỬ</b>                | <b>21</b>     |
| GEORGES BATAILLE                   | 23            |
| HỘI HỌA RA ĐỜI                     | 23            |
| <br><b>CỔ ĐẠI HY - LA</b>          | <br><b>31</b> |
| KỸ THUẬT CỦA HỘI HỌA CỔ ĐẠI        | 42            |
| <br><b>THỜI TRUNG CỔ</b>           | <br><b>45</b> |
| THEAOPHILE                         | 57            |
| KHẢO LUẬN VỀ HỘI HỌA               | 57            |
| CENNINO CENNINI                    | 65            |
| NGHỆ KINH HAY KHẢO LUẬN VỀ HỘI HỌA | 66            |
| <br><b>THỜI PHỤC HUNG</b>          | <br><b>94</b> |
| LEONE BATTISTA ALBERTI             | 96            |
| BÀN VỀ HỘI HỌA                     | 97            |
| LEONARD DE VINCI                   | 126           |
| PHƯƠNG CHÂM CỦA HỌA SĨ             | 126           |
| HỘI HỌA VÀ THI CA                  | 147           |
| MICHEL - ANGE                      | 151           |
| ĐỐI THOẠI VỀ HỘI HỌA               | 152           |
| TRÍCH DẪN                          | 170           |

## **THẾ KỶ 17**

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| PIERRE - PAUL RUBENS      | 175 |
| LÝ THUYẾT VỀ VẼ MẶT NGƯỜI | 176 |
| NICOLAS POUSSIN           | 182 |
| ANDRE FELIBIEN            | 187 |
| Ý NIỆM VỀ HỌA SĨ HOÀN HẢO | 187 |
| ROGER DE PILES            | 198 |
| Ý NIỆM HỘI HỌA            | 199 |
| VỀ CÁI CHÂN TRONG HỘI HỌA | 200 |
| TRÍCH DẪN                 | 205 |

## **THẾ KỶ 18**

|                      |     |
|----------------------|-----|
| DENIS DIDEROT        | 209 |
| TIỂU LUẬN VỀ HỘI HỌA | 210 |
| JOSHUA REYNOLDS      | 211 |
| BÀN VỀ HỘI HỌA       | 216 |
| LOUIS DAVID          | 216 |
| BÀI VIẾT VÀ Ý KIẾN   | 219 |
| TRÍCH DẪN            | 219 |

## **THẾ KỶ 19**

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| GEORG-WILHELM-FRIEDRICH HEGEL | 237 |
| JEAN-DOMINIQUE INGRES         | 238 |
| TƯ TƯỞNG                      | 241 |
| JEAN-BAPTISTE COROT           | 241 |
| BÀI VIẾT VÀ Ý KIẾN            | 245 |
| EUGENE DELACROIX              | 245 |
| GUSTAVE COURBET               | 247 |
| Ý KIẾN VÀ BÀI VIẾT            | 251 |
| EUGENE FROMENTIN              | 251 |
| MỘT NĂM TRONG VÙNG SAHEL      | 258 |
| CHARLES BAUDELAIRE            | 258 |
| TRIỂN LÃM NĂM 1846            | 260 |
| CUỘC TRIỂN LÃM THẾ GIỚI 1855  | 260 |

|                                            |     |
|--------------------------------------------|-----|
| MỸ THUẬT                                   | 265 |
| EDOUARD MANET                              | 267 |
| Ý KIẾN                                     | 267 |
| PAUL CEZANNE                               | 269 |
| THU TÍN                                    | 269 |
| CLAUDE MONET                               | 271 |
| Ý KIẾN                                     | 272 |
| AUGUSTE RENOIR                             | 274 |
| Ý KIẾN                                     | 275 |
| PAUL GAUGUIN                               | 277 |
| BÀI VIẾT VÀ THU TÍN                        | 277 |
| VINCENT VAN GOGH                           | 280 |
| THU TÍN                                    | 281 |
| TRÍCH DẪN                                  | 285 |
| VỀ NHỮNG TRƯỜNG HỘI HOA VÀ ĐIỀU KHẮC VÀ VỀ |     |
| CUỘC THI GIẢI THƯỞNG ROME                  | 288 |
| SỰ KÍCH ĐỘNG LẤN NHAU CỦA MÀU HAY          |     |
| SỰ TƯƠNG PHẢN ĐỒNG THỜI                    | 308 |

## THẾ KỶ 20 318

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| PAUL SIGNAC                             | 319 |
| SỰ ĐỒNG GÓP CỦA CÁC HỌA SĨ TÂN ẤN TƯỢNG | 319 |
| BERNARD BERENSON                        | 322 |
| MỸ HỌC HỘI HOA                          | 322 |
| KHÔNG GIAN ĐƯỢC TÒ VÊ                   | 329 |
| ELIE FAURE                              | 331 |
| TÌNH THẦN CỦA HỘI HOA                   | 331 |
| PAUL SERUSIER                           | 334 |
| HỘI HOA NHẬP MÔN                        | 334 |
| WASSILI KANDINSKY                       | 347 |
| NGÔN NGỮ CỦA HÌNH THỂ VÀ MÀU SẮC        | 347 |
| ALAIN                                   | 357 |
| BÀI HỌC VỀ HỘI HOA                      | 357 |
| PAUL CLAUDEL                            | 366 |
| CON MẮT LẮNG NGHE                       | 366 |

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| HENRI MATISSE                            | 370 |
| BÀI VIẾT                                 | 370 |
| PAUL VALÉRY                              | 375 |
| TƯ TƯỞNG VỀ HỘI HỌA                      | 376 |
| PAUL KLEE                                | 380 |
| VỀ NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI                   | 381 |
| ALBERT GLEYZES và JEAN METZINGER         | 387 |
| VỀ TRƯỜNG PHÁI LẬP THỂ                   | 387 |
| PABLO PICASSO                            | 396 |
| Ý KIẾN                                   | 397 |
| FERNAND LEGER                            | 401 |
| Ý KIẾN VÀ BÀI VIẾT                       | 401 |
| TÔI QUAN NIỆM HÌNH DIỆN NHƯ THỂ NÀO      | 403 |
| GEORGES BRAQUE                           | 405 |
| CHÂM NGÔN VỀ HỘI HỌA                     | 405 |
| ANDRÉ LHOtE                              | 408 |
| THIÊN NHIÊN - HỘI HỌA . HỘI HỌA - THI CA | 408 |
| JUAN GRIS                                | 417 |
| NHỮNG KHẢ NĂNG CỦA HỘI HỌA               | 418 |
| MARC CHAGALL                             | 432 |
| VÀI CẢM TƯỞNG VỀ HỘI HỌA                 | 432 |
| MAX ERNST                                | 436 |
| PHÍA BÊN KIA HỘI HỌA                     | 436 |
| PAUL ELUARD                              | 439 |
| SỰ CẦN THIẾT PHẢI TRÔNG NHÌN             | 439 |
| ANDRÉ BRETON                             | 443 |
| TRƯỜNG PHÁI SIÊU THỰC VÀ HỘI HỌA         | 444 |
| ANDRÉ MALRAUX                            | 447 |
| SỰ SÁNG TẠO NGHỆ THUẬT                   | 447 |
| TRÍCH DẪN                                | 451 |
| VỀ NGHỆ THUẬT VẼ                         | 454 |



# NGHỆ THUẬT HỘI HỌA

(L'ART DE LA PEINTURE)

Tác giả : Pierre SEGHER

Dịch giả : LÊ THANH LỘC

---

|                            |                  |
|----------------------------|------------------|
| Chịu trách nhiệm xuất bản: | <b>LÊ HOÀNG</b>  |
| Biên tập:                  | <b>ANH TUYẾT</b> |
| Bìa và trình bày :         | <b>NHẤT NHÂN</b> |
| Sửa bản in:                | <b>HOÀNG MAI</b> |

---

## NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

161B Lý Chính Thắng - Quận 3 - TP. Hồ Chí Minh

ĐT : 444289 - 446211 - 437450

---

In 1.000 cuốn, khổ 13x19cm, tại Xí nghiệp In Phan Văn Mãng - Long An. Số đăng ký kế hoạch xuất bản : 798/181, do Cục Xuất bản cấp ngày 2-12-1995 và Quyết định xuất bản số : 23TN/96, do Nhà Xuất bản Trẻ cấp ngày 2-3-1996. In xong và nộp lưu chiểu tháng 3-1996.



# NGHỆ THUẬT HỘI HOẠ

N H Æ X U Ầ T B Ắ N T R Ể