

PHAN CẨM THƯỢNG

# Nghệ thuật ngày thường



NHÀ XUẤT BẢN PHỤ NỮ



Sẽ xuất bản

- Văn minh vật chất của người Việt
- Đất lửa và bàn tay
- Nghệ thuật thời nội chiến (thế kỷ 17 -18)
- Mỹ thuật Việt Nam nhìn từ nhiều góc độ

## Lời cảm ơn

- Tác giả cuốn sách xin gửi lời cảm ơn đến Ủy ban toàn quốc Liên hiệp các Hội Văn học Nghệ thuật và bà Vũ Giang Hương, Hội Mỹ thuật Việt Nam đã có những giúp đỡ to lớn cho tác giả.
- Lời cảm ơn gửi tới các cơ quan báo chí: báo Thể thao Văn hoa, báo Lao Động, báo Tiếng nói Việt Nam, báo Người Hà Nội, báo Quân đội Nhân dân, tạp chí Tia Sáng, tạp chí Khoa học & Tổ quốc, báo và tạp chí Doanh nhân Sài Gòn, tạp chí Heritage, tạp chí Kiến trúc và nhiều báo chí khác trong nhiều năm qua đã đăng tải bài của tôi.
- Các họa sỹ Nguyễn Quân, Lương Xuân Đoàn, Lê Thiết Cương, nhà sưu tập Trần Hậu Tuấn, nhà phê bình Hoàng Anh, nhà báo Vũ Lâm, nhà báo Ngô Hà Thái, nhà thơ Đỗ Trung Lai, họa sỹ Lê Trí Dũng, họa sỹ Nguyễn Trung Dũng, nhà điêu khắc Đào Châu Hải, họa sỹ Trần Vũ, họa sỹ Lương Minh Giang đã có sự giúp đỡ và trao đổi trong công việc phê bình và nghiên cứu.
- Họa sỹ Triệu Thế Hùng và cô Tâm Hiền đã giúp đỡ cho công việc in ấn, sửa morat.
- Nhà nghiên cứu trẻ Nguyễn Anh Tuấn và Phan Tường Linh đã lưu trữ và sưu tập các bài viết trong nhiều năm qua.

## Mình họa

- Nguyễn Trung Dũng (trang 4, 29, 36,, 38, 63, 66, 76, 145, 155, 159, 207, 262, 266, 278, 280, 320, 327, 375, 393, 435, 454, 476, 479, 490, 513, 567).
- Lê Trí Dũng (trang 10, 45, 55, 122, 125, 149, 174, 201, 219, 231, 255, 259, 268, 301, 304, 355, 365, 369, 407, 428, 443, 446, 460).
- Lương Thị Minh Giang (trang 49, 128, 141, 223, 235, 244, 328, 331, 335, 341, 344).
- Phan Cẩm Thượng (trang 51, 182, 293, 297, 351, 361, 401, 439, 469, 515, 526, 533, 543, 561).

Bìa: Trần Vũ.

Trình bày: Nguyễn Anh Tuấn.

Sửa bản in: Phạm Tâm Hiền.

In lần thứ hai.

Phan Cẩm Thượng

# Nghệ thuật ngày thường





Tượng Thị giả chùa Kiến Sơ,  
thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

## Lời giới thiệu

Thưở nhỏ, tôi thích đọc *Truyện ngụ ngôn La Fontaine*, *Ngụ ngôn Ê-dốp* và *Truyện cổ Andersen*, lứa tuổi thiếu niên thích những câu chuyện phong phú, mơ mộng pha chút dí dỏm trí tuệ như vậy. Lớn lên, mới biết đó là những câu chuyện của thế giới người lớn được thuật lại bởi những con người đầy thông thái. Lớn chút nữa, thì thích đọc *Daghestan của tôi* của Raxun Gamzatốp và *Bóng hồng vàng* của Pautopxki, bởi văn phong giản dị mà truyền cảm, những câu đối thoại và phương ngôn thâm thúy, các câu chuyện về nhiều đại văn hào và nghệ sỹ được thuật lại như câu chuyện thường nhật, đọc văn mà như được nói chuyện với một người hàng xóm thân tình, trí tuệ và từng trải. Khi vào học trường Mỹ thuật, thấy các vấn đề nghệ thuật thật cao siêu, mơ hồ và trừu tượng, đứng trước một bức tranh hay pho tượng như trước một bức vách, vô cùng khó hiểu. Buồn chán, lại giờ mấy quyển kia ra đọc, băng đi một thời gian, quay lại với nghệ thuật, dường như cảm thấy có sáng ra một chút. Mơ hồ, tôi cảm thấy có lẽ có con đường nào đó đến với tác phẩm nghệ thuật một cách giản đơn hơn những lý thuyết mà mình chưa nhận ra.

Những năm tháng sau đó, tôi có nhiều thời gian gần gũi với Phan Cẩm Thượng. Ngồi trên chiếc ghế đẩu của

quán trà vật vĩa hè đường, thả sức đàm đạo nhàn tản, những vấn đề nghệ thuật luôn đan xen trong câu chuyện vu vơ bất tận về cuộc sống xung quanh: thời sự, quần áo, đi lại, thể thao, bạn bè, gia đình, nhân tình thế thái... tự nhiên như một dòng sông. Từ những câu chuyện cuộc đời, quan sát lâu ngày, nhận ra một vài khía cạnh văn hóa trong đời sống vật chất và tinh thần của dân tộc, có tính chất nhân quả hoặc lặp đi lặp lại. Từ vài yếu tố văn hóa quay lại giải mã xã hội thực tại. Nghệ thuật là tinh chất chắt lọc từ đời sống thường nhật của con người, người ta có thể đi đến đây bằng nhiều cánh cửa từ mọi vấn đề trong cuộc sống hay ngược lại. Ông Thái Bá Vân từng nói: *"Học về Lịch sử nghệ thuật Hy Lạp cổ không bằng đọc sách về Đời sống của người Hy Lạp cổ"*, có lẽ là vậy.

Những bài viết trong quyển sách này, có lẽ được Phan Cẩm Thượng hình thành từ thời gian dài suy ngẫm về cuộc sống, đi lại từ nhiều góc độ, như một nhà nghiên cứu hay như một người trong cuộc. Khi trình bày, tôi có nói với ông nên dùng những hình ảnh có tính ngụ ngôn minh họa cho từng bài viết, coi đó là từng câu chuyện hơn là một nghiên cứu thuần túy hay lý luận chuyên môn. Họa sỹ Lê Trí Dũng, họa sỹ Lương Minh Giang và Phan sau đó đã vẽ những minh họa như thế. Trong những phần trống khác, sách đưa vào các bản vẽ điêu khắc Phật giáo do họa sỹ Nguyễn Trung Dũng thể hiện. Đạo Phật có hình tượng mười tám vị La hán với ý tưởng đa nhân cách, đa số phân trong thế tục đồng quy nguyên về một bản chất. Cũng như vậy, con người có thể đi bằng nhiều con đường đến với nghệ thuật, nhưng đó là con đường riêng của từng nghệ sỹ,

từng cá nhân, không ai giống ai, và nghệ thuật do đó có nhiều cách biểu đạt. Tôn giáo giống như nhiều con đường chung về một đích, còn nghệ thuật dường như là cuộc hành trình bất tận mà mỗi người có thể đi xa mãi, xa mãi vào đời sống nội tâm của mình, càng đi càng phong phú và tự tại. Nhiều khi đàm đạo với Phan, tôi không nghĩ đây là cuộc nói chuyện giữa hai thầy trò, mà như đang ngồi nghe những câu chuyện của một người đi đường uyên bác và từng trải. Lại nhớ lúc đọc *Daghestan của tôi*, cảm giác có thể đọc quyển sách từ đầu đến cuối, hoặc từ cuối lên trên, hoặc giở bất cứ trang sách nào ra đọc cũng được, mà vẫn nắm bắt được nội dung câu chuyện. Nếu có thể làm như thế với các tác phẩm nghệ thuật thì thật thú vị biết bao.

Phan Cẩm Thượng không có thói quen giữ bản thảo và cất lại các bài viết trên báo chí. Từ năm 2000 thấy tôi sưu tập những bài viết về nghệ thuật, bèn giao cho tôi những bài đã viết, sau đó giúp ông xử lý ảnh và bài rồi gửi bằng email đến các tòa soạn. Từ đó đến nay, số lượng bài ngày một nhiều lên có thể tập hợp thành một cuốn sách, vì chủ đề và mối quan tâm của người viết đến nghệ thuật và xã hội rất tập trung. Những bài viết trước năm 2000 có lẽ phải mất một thời gian dài tìm kiếm nữa. Tôi và Phan cùng tuyển chọn lại trong số lượng các bài viết đã có của ông, thêm một số hình minh họa và hình thành nên cuốn sách này. Mong rằng các bạn đọc có thể tìm thấy trong sách một vài điều đồng cảm cùng tác giả đối với nghệ thuật và trong đời sống.

Nguyễn Anh Tuấn

2008

# Nghệ thuật ngày thường

Cuốn sách này tập hợp một số bài viết của tôi trên các báo chí từ năm 2000- 2007. Đó là quãng thời gian tôi từ bỏ công việc chính là dạy học và sống ở nông thôn. Ở đây tôi nghiền ngẫm những gì đã và đang có trong văn hóa nghệ thuật hiện tại, trong đời sống kinh tế thị trường. Những đặc thù văn hóa dân tộc đang thu hẹp thay thế bằng một thứ văn hóa toàn cầu, nông thôn cổ bị phá vỡ thay thế bằng những đô thị mới, và khoảng cách giàu nghèo ngày một tăng lên. Làng quê cho tôi nhìn rõ hơn những chuyện đô và cả những triển lãm sắp đặt trình diễn mới mẻ, chưa thể quen thuộc với người Việt Nam cũng chứa đựng những lo âu về một thế giới phẳng và vị thế thụ động của mỗi con người. Tôi nhìn thấy những dòng sông đang cạn dần và chết, những cánh đồng chen lẫn nhà máy đổ nước thải tự do, những bãi bồi đầy lò gạch và những người nông dân bắt buộc phải trở thành thị dân, cũng như những nghệ sỹ trẻ ngơ ngác muốn nhanh chóng có vị thế trong cái kim tự tháp nghệ thuật già cỗi.

Biết gì viết nấy là cách thành thật của người viết báo. Những nhận định có thể chưa nêu được bản chất sự việc, nhưng sau đó có thể đúc thành các khảo cứu chuyên sâu. Tôi cảm thấy, chỉ viết về mỹ thuật hay nghệ thuật thôi

không đủ, cần phải mở rộng ra và đặt nó trong các tương quan xã hội. Vai trò người nghệ sỹ hôm nay cũng khác, họ chuyên môn hơn, chuyên nghiệp hơn, nhưng xã hội hóa cũng mạnh hơn. Người nghệ sỹ có thể làm bất cứ bộ môn nghệ thuật nào mà họ muốn và có khả năng. Sự liên hệ của nhiều ngành là tất yếu, ví dụ nghệ thuật và vật lý, sân khấu và hội họa... cho thấy đời sống nghệ thuật hôm nay đã thay đổi hoàn toàn, khả năng can thiệp của nó vào xã hội là cực mạnh và trực tiếp, dẫn đến những ngôn ngữ đại chúng.

Những bài viết nhỏ cho các triển lãm, những nghiên cứu quá dài, tôi không đưa vào tập sách này. Tập sách gồm bốn chủ đề: **Suy nghĩ về nghệ thuật. Nghệ thuật ngày thường. Tản văn nhàn đàm. Nông thôn và kiến trúc.** Mỗi lần viết tôi cố gắng tìm đến ý nghĩa thú vị của cuộc sống và vẻ đẹp của văn chương, để con đường mình đi được viên vọng hơn.

Phan Cẩm Thượng

2008



# PHẦN I

## Suy nghĩ về nghệ thuật



# Trước những ngưỡng cửa

1. Việc đổi thay trong văn hóa nghệ thuật không nhất thiết phụ thuộc vào một trào lưu, mà có thể bắt đầu từ một cá nhân, một nghệ sỹ. Cũng không nhất thiết cá nhân này phải là thiên tài, nghệ sỹ này phải là bậc thầy và tác phẩm cũng không nhất thiết phải là Mona Lisa. Cái bỏ đi ủa và tấm cửa gỗ được Duchamp đem từ nhà mình ra triển lãm được coi là dấu hiệu đầu tiên của Pop Art và nghệ thuật Sắp đặt. Ở một nghĩa nào đó, những đồ vật không phải là tác phẩm nghệ thuật, nhưng nó đã đánh động cho toàn bộ những nghệ sỹ phải thay đổi, không nên quá trầm kha với những hình thức nghệ thuật cũ, và nghệ thuật phải bình dân hơn, gần với đời sống thông tục hơn. Phong trào nghệ thuật Thông tục ở Trung Quốc những năm 1980 cũng mang ý nghĩa này, trong đó nghệ thuật là những hành vi truyền bá tư tưởng, hơn là đóng khung trong những tác phẩm trang trọng truyền thống. Trương Tân ở Hà Nội là một thay đổi như vậy, và hành vi nghệ thuật của ông phức tạp hơn nhiều để ta xét đoán theo một chiều hướng nào đó và thường là bị phủ nhận, đôi khi có tính nhục mạ, nhưng nó đã mở ra cả một lớp họa sỹ làm Sắp đặt và Trình diễn bây giờ.

Chúng ta hoàn toàn không quen với mỹ thuật mà không phải là tranh tượng, không thể quen với họa sỹ mà

múa may như diễn viên, hoặc là dùng phim ảnh và video thay thế cho sơn dầu và sơn mài. Cũng chưa thể quen với sự trắng trợn công bố những cảm xúc đồng tính lên tác phẩm nghệ thuật. Không chỉ thói quen thẩm mỹ mà cả quan niệm đạo đức truyền thống bị xúc phạm. Đám thanh niên trở thành nghệ sỹ tiên phong ngày càng đông. Không đếm xỉa gì đến việc bán hay không bán tác phẩm, vì ai mua Sắp đặt và Trình diễn, và những phòng trưng bày trong nước không sẵn sàng, thì họ tổ chức tại nhà riêng và các Đại sứ quán, các nhà văn hóa nước ngoài. Chưa vội xét đoán cái này là hay hay dở, mà nhìn nhận những động lực thực tế của nó, trong sự biến động toàn diện, cũ tức là xấu, trong đời sống văn hóa hiện nay. Nghệ sỹ đã có thể thông qua những hình thức phi thẩm mỹ nói lên cái tệ hại đang diễn ra, sự ô nhiễm của môi trường, sự tha hóa về đạo đức, sự bận rộn đến chần chừ và máy móc của cách sống công nghiệp và sự thờ ơ của con người hiện đại.

Thẩm mỹ - cái đẹp vốn là hiệu quả theo đuổi của nghệ thuật có tính truyền thống bị va chạm vào ranh giới, cần có hay không, và thực tế thì nó vẫn chỉ phối các nghệ sỹ Sắp đặt, Trình diễn, Video Art, nhưng không đặt ra cái đích cuối cùng, tiêu chuẩn duy nhất. Hình thức tác phẩm cũng không cần lưu giữ nữa, sau khi đã truyền đạt ý tưởng. Phong cách cá nhân không được đánh dấu bằng bút pháp đặc thù nữa, mà bằng ngôn luận trực tiếp từ cuộc trình bày. Không gian và thời gian cũng không mang tính duy nhất cố định. Tóm lại tất cả đã đảo lộn. Thói quen nghệ thuật phương Đông cổ xưa và phong cách Cổ điển -

Hiện thực do người Pháp đem sang bị dội một gáo nước lạnh bởi một thế hệ được gửi gắm hy vọng. Những người khoan dung hơn thì chấp nhận một cách dè dặt và cảm thấy sự bế tắc của ngôn ngữ tạo hình khi đi đến trù tượng và sự lặp lại truyền thống một cách hình thức.

Nghệ thuật Việt Nam đã trải qua 100 năm trong sự đan xen của văn hóa Đông - Tây như thế nào, mà các cơ sở xã hội mới thích ứng với chiến tranh vệ quốc và sự khắc phục đói nghèo dần dà, hơn là các biến động về văn hóa, trong đó đại bộ phận dân chúng chưa kịp hiểu phong cách nghệ thuật này, đã trông thấy phong cách nghệ thuật khác. Thay vì giải thích, giáo dục, nghệ thuật ngày càng có vẻ xa lạ với số đông hơn.

100 năm này có thể tóm lược như sau. Trước 1900 nghệ thuật Phật giáo và phong cách Nguyễn dùng lại và biểu hiện như là các di tích. Sau 1900 và 1925 kiến trúc thuộc địa có xu hướng Pháp và bút pháp tả thực phương Tây. Sau 1945 đến 1980, nghệ thuật phục vụ cho chiến tranh Cách mạng với bút pháp tả thực. Sau năm 1980 và năm 1990, ảnh hưởng đa phương chủ nghĩa Hiện đại và phát triển đa phương. Sau năm 2000, Trình diễn, Sắp đặt và Video Art nẩy nở. Cần phải tìm hiểu những nội tại tâm lý sáng tạo, sự song hành và phát triển ngoài rìa những biến động xã hội. Vấn đề là thấy sáng rõ bức tranh văn hóa Việt Nam, chứ không phải đặt câu hỏi nó sẽ đi đến đâu.

Những đánh giá giản đơn về nghệ sỹ Sắp đặt và Trình diễn là những người vẽ kèm, lười vẽ, hủy hoại khái niệm

mỹ thuật, ngày càng kém thuyết phục. Đặng Thị Khuê, Nguyễn Bảo Toàn, Nguyễn Minh Thành, Đào Anh Khánh, Châu Giang, Hoàng Ly và nhóm Trần Lương sáng tác đa dạng cả hội họa, điêu khắc và những nghệ thuật mới. Họ thấy cần định nghĩa lại vai trò của người nghệ sỹ không chỉ là người chỉ biết nặn, biết vẽ. Người nghệ sỹ hiện tại là những người thực hành, có thể nghiên cứu và trình bày và dùng nghệ thuật của mình can thiệp vào đời sống xã hội. Khái niệm "mỹ thuật" được mở rộng hơn là "nghệ thuật thị giác"(Visual Art).

"Bày đặt" vốn chẳng xa lạ gì với các nghi lễ tôn giáo của mọi dân tộc luôn có tính trang hoàng và ý tưởng siêu nhiên. Nhưng nghệ thuật Sắp đặt hiện tại có lẽ sinh ra từ sự trình bày điêu khắc có hệ thống và sự tận dụng rác thải công nghiệp. Nó đòi hỏi một không gian rộng lớn hơn, trong nhà hay ngoài trời, và thoát ly các quan niệm không gian ba chiều thông thường, cũng như đưa khán giả vào hệ thống tác phẩm. Những Sắp đặt đầu tiên của Việt Nam được trình bày giống như không gian điêu khắc, hay giống như một bức tranh. Dần dà nghệ sỹ nhận ra khả năng truyền đạt ý tưởng sâu sắc hơn, rộng lớn và trực tiếp hơn của nó, nếu không lệ thuộc vào các cấu trúc thẩm mỹ và vật liệu truyền thống. Ý tưởng thì chẳng thiếu, nhưng không gian và tiền luôn hiếm hoi, và không có "tài sản xuất sức lao động" nào, nên các nghệ sỹ ta đành tự lực với các Sắp đặt nghèo nàn, quy mô nhỏ với các nhà văn hóa nước ngoài, khi rất ít nơi trong nước chứa chấp họ. Điều đó làm cho người ta cảm thấy xu hướng hướng ngoại của họ rõ rệt hơn, dù các nội dung vẫn là cuộc sống và tâm lý

người Việt thực tại. Trình diễn chủ yếu hạn hẹp trong các độc diễn, cố gắng ngẫu hứng và tránh khỏi kịch cảm, đôi khi quá khích như lên đồng. Tham vọng của Đặng Thị Khuê và Bảo Toàn là muốn làm một Sắp đặt mang tính dân tộc. Sắp đặt và Trình diễn của Minh Thành là sự trần trụi và ảo tưởng, như là một tâm lý truyền thống. Video Art mới nhen nhúm, thu nhặt các hoạt động thường ngày, chưa được xử lý và trình diễn với những ý tưởng hệ thống. Dù sao cái cần có đã có. Sự bế tắc sau hội họa trừu tượng, đòi hỏi một cái gì mới hơn, lạ hơn. Sự chán ngán các motif cổ truyền, tính tượng trưng của nghệ thuật tôn giáo, tính dễ dãi của bút pháp mô tả, không gian chật hẹp, khuôn phép ý tưởng trên một bề mặt duy nhất, pho tượng duy nhất, dẫn các nghệ sỹ khai phá con đường mới. Và một lần nữa, giống như các đàn anh, họ lại bước theo phương pháp luận phương Tây.

Nếu như Sắp đặt, Trình diễn và Video Art từ lâu đã xâm nhập trang trọng vào các bảo tàng nghệ thuật Âu Mỹ, và theo một thống kê gần đây chiếm 68% trong các triển lãm nghệ thuật đương đại. Ở Trung Quốc, Nhật Bản và các nước Đông Nam Á cũng tràn lan ba nghệ thuật này, thì ở Việt Nam thoát tiên bị giới nghệ thuật phân đối kịch liệt, sau đó chấp nhận dè dặt. Các triển lãm của ba nghệ thuật mới này như Sắp đặt của Jun Nguyễn một Việt kiều gốc Nhật. Sắp đặt của nhóm Quobo (Đức) gần như không gây được chú ý nào. Triển lãm Điêu khắc toàn quốc 2003, tại Văn Hồ, Hà Nội, có dành một không gian nhỏ cho một Sắp đặt. Người ta coi Sắp đặt như là điêu khắc. Người Việt Nam mãi làm ăn buôn bán, thậm chí không biết đây là

"trò phù phiếm" của bọn lăm tiền rồi hơi. Khán giả của nó vẩn vơ trong những nghệ sỹ quan tâm và muốn làm nghệ thuật mới, còn những nghệ sỹ khác xem vì tò mò. Các cuộc Triển lãm như vậy, chủ yếu do nghệ sỹ Việt Nam tiến hành liên tục ở viện Goethe và trung tâm Văn minh Pháp (Hà Nội), cũng dần dà đông khán giả. Rất nhiều người thuộc các giới báo chí, khoa học, văn học. Giới mỹ thuật không nhiều. Tuy vậy sự tác động của ba nghệ thuật mới vào cuộc sống so với hội họa và điêu khắc không thể nói là yếu hơn, nhỏ bé hơn. Người ta thấy ở đây những vấn đề bức xúc xã hội, thấy được sự quan tâm đối với cuộc sống thường nhật, thấy sự đối thoại cụ thể trực tiếp giữa khán giả với hoạt động nghệ thuật, thậm chí khán giả được coi là một phần của tác phẩm. Ý kiến phản bác được coi là cơ sở của tư biện và tranh luận. Chẳng lẽ lại kém bản tính ca phố cổ Hà Nội, đồng quê có đình chùa của hội họa chỉ nhằm mục đích thương mại.

2. Nước ta có hay không hội họa, trước năm 1925, chưa bao giờ là một câu hỏi. Cả người vẽ lẫn người xem đều nhất trí về sự bắt đầu của nền hội họa non trẻ cùng với trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, dù không phủ định cha ông có vẽ vờn gì đó và có tranh dân gian Đông Hồ và Hàng Trống. Quan trọng là một ngôn ngữ mới từ phương pháp Cổ điển châu Âu, nhằm diễn tả sự thật thị giác lên mặt phẳng, là điều người Việt chưa từng làm. Song từ đó đến nay, hội họa chưa bao giờ làm được cái điều mà điêu khắc truyền thống đã làm là hình thành thể giới tâm linh trong tâm thức người Việt thông qua môi

trường tôn giáo đình đền chùa trong các làng mạc. Hội họa gia nhập vào cuộc sống, hay đứng ngoài rìa vẫn còn là một câu hỏi, vì họa sỹ luôn cảm thấy đại đa số công chúng chưa thực sự hiểu nghệ thuật của mình, chưa bao giờ có ý định mua một bức tranh. Người ta đổ lỗi cho chiến tranh, kinh tế lạc hậu, mức sống thấp, ăn còn chẳng đủ, ở thì chật chội, lấy đâu ra tiền mua tranh và chỗ treo tranh. Song đến nay thì không ít người trở nên giàu có, nhà cửa đã rộng rãi, tranh tượng vẫn chỉ hướng về thị trường ngoại quốc, thì rõ ràng cái nhu cầu thẩm mỹ nội tại mới dùng ở mức sấm đồ dùng. Và hội họa từ ngày ra đời vẫn là cái gì đó phù phiếm, cũng đối với đại đa số, có hay không có hội họa cũng chẳng sao. Các họa sỹ trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương có vên vện chừng 150 người, cũng làm nên được ấn tượng thị giác đáng kể trong tinh thần thị dân lúc bấy giờ. với khuynh hướng dân tộc, duy mỹ và nỗi buồn man mác quán xuyên mọi bức họa, cho đến nay vẫn là một mốc son nghệ thuật khó vượt qua. Họ không đụng chạm đến các vấn đề chính trị và chiến tranh, mà chỉ thành thật vẽ lại những hình ảnh tẻ nhạt trong đời sống người thành thị, cố gắng thi vị hóa nó như một chuyện tình dễ thương, phần nào gần gũi với văn học tiền chiến. Nhưng kết quả, những hàm chứa tinh thần trong hình ảnh đã đi xa hơn nhiều. Đó là giá trị bất ngờ của hội họa, khi họa sỹ quan sát biến động, yêu thương con người, hài lòng với cái nghèo, lo lắng cho dân tộc, thì những hình ảnh hội họa cũng thấm đẫm tinh thần nhân văn. Không nhập cuộc hóa ra lại sát thực cuộc sống. Khiêm nhường hóa ra lại có vị thế. Những tên tuổi như Nguyễn Gia Trí,

Nguyễn Phan Chánh, Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn... dần dà nổi lên ở bình diện văn hóa, chứ không chỉ dừng lại ở hội họa.

Những họa sỹ đi theo Cách mạng đã ra trận và lao vào cuộc sống, cầm súng và cầm bút. Có cái gì lẫn lộn ở phương pháp. Ký họa dù sinh động cũng chỉ là tài liệu, chưa thành nghệ thuật. Vẽ viết về chiến tranh với công thức ta tốt địch xấu, và còn thiếu một nhãn quan lịch sử cá nhân của chính họa sỹ. Họa sỹ quên rằng bức tranh không phải là vở kịch tập thể, mà của chính họa sỹ vẽ cho anh ta. Việc này làm cho nhiều họa sỹ tài năng vẽ về đề tài chiến tranh Cách mạng dở hơn, hay thiếu chân thành hơn những sáng tác giai đoạn Tiền chiến. Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái và Dương Bích Liên trở nên nổi bật vì sự đa dạng trong cách đề cập vấn đề và trong mỗi vấn đề luôn có hai mặt. Trong bức tranh *Con nghé quả thực* nói về cải cách ruộng đất của Nguyễn Tư Nghiêm chẳng hạn. Những người nông dân vui mừng khi được chia quả thực, còn đứa bé con nhà địa chủ tủi thân đứng ở gốc cây vì bị tước mất con nghé. Bức *Em bé da đen* của Nguyễn Sáng, mà chúng ta quen gọi là *Tình cảm họa sỹ* vẽ về đứa con lai, hậu quả do người lính da đen đánh thuê để lại ở làng xóm Việt Nam, đã được những người nông dân cứu mang. Tinh thần nhân văn, vượt lên những định kiến, đã làm cho họ có những ảnh hưởng lâu dài đến đời sống văn hóa.

Nếu ta tập hợp những chân dung của bốn họa sỹ trên, và có thể là của nhiều họa sỹ khác vẽ trong giai đoạn 1955 - 1975, có thể thấy một diện mạo mỹ thuật khác hẳn, thay



cho cảm giác tê nhạt về những bức họa tức thì, nông nổi, của những người ăn lương và làm tụng ca. Không có gì thể hiện con người với nội tâm đa diện bằng tranh chân dung. Họ suy tư về thời cuộc, họ vui buồn và cảm nhận tương lai không dễ dàng. Tranh chân dung của giai đoạn này là những khuôn mặt khắc khổ, đầy nghị lực, buồn và kín đáo, dường như luôn kiềm chế không cho một tình cảm nào bộc lộ. Thật đáng tiếc cuộc chiến tranh giải phóng dân tộc và thống nhất đất nước thật kỳ vĩ đã không được phản chiếu một cách kỳ vĩ trong nghệ thuật. Bứcop nhà văn Xôviết nói: "Điều mà tôi quan tâm không phải tầm cỡ to hay nhỏ của một trận đánh. Điều mà tôi quan tâm là tầm cỡ to hay nhỏ của tâm hồn con người".

Nghệ thuật sinh ra từ nghệ thuật. Dù các nghệ sỹ già luôn nhắc nhở về sự chệch đường của lớp hậu sinh. Chính sự giáo điều của ông thầy, kích thích sự tò mò của những học trò. Nghệ thuật đi trước đến lúc nào đó trở nên quá đât và không thiết thực cho hôm nay. "*Khuyết điểm là do ưu điểm kéo dài*" (Lênin). Các họa sỹ thế hệ 1980, 1990 khai thác toàn diện chủ nghĩa Hiện đại và thổi vào hội họa một luồng sinh khí mới. Thế hệ mới lớn của cuối thế kỷ, thoát đầu còn tẻ nhạt, sau đó thì ném quả thối vào hội họa. Họ dùng Pop Art, rồi Sắp đặt, Trình diễn nhằm thay đổi thói quen nghệ thuật suốt trăm năm qua. Sự phủ nhận trong nghệ thuật Việt Nam diễn ra y như mô hình nghệ thuật phương Tây, ở quy mô nhỏ hơn, kém triệt để hơn, làm cho ta cảm tưởng các nghệ sỹ vô hình chung diễn lại một kịch bản có sẵn: từ Hiện thực đến Trừu tượng, từ Pop Art đến Video Art, phải chăng động lực chính của nó là khao khát

vươn đến mô hình xã hội công nghiệp phương Tây. Tôi không tin rằng các nghệ sỹ có ý thức như thế, nhưng quá trình này diễn ra ở nhiều nước đang phát triển nhưng với biến thái khác nhau, phần nào cũng có ở Trung Quốc là một nền văn hóa đầy bản lĩnh.

Đại bộ phận nghệ sỹ cho rằng họ dùng bút pháp đa phương của chủ nghĩa Hiện đại để diễn đạt cuộc sống dân tộc hiện tại. Bút pháp truyền thống đã chết hoặc không đủ cho việc phản ánh những tâm trạng đa đoan, phong phú của con người hiện đại. Họ không thể dừng lại ở việc trông gì thì vẽ nấy, hoặc là vẽ giống sự thật cho dễ hiểu, và ngay cả đưa nhiều sự thật cùng một lúc lên bề mặt bức họa, cũng làm cho không gian hội họa thay đổi hoàn toàn. Cũng đại bộ phận nghệ sỹ trẻ khi tìm tòi chủ nghĩa Hiện đại không quan tâm đến cơ sở triết học và lý luận của nó. Họ chớp nhoáng biểu hiện hình thức, không nhất thiết tuân theo một trường phái, mà có thể kết hợp nhiều bút pháp, kết quả làm mờ rộng sự ảnh hưởng thành đa phương.

Vào thời của Phái và Sáng, người ta dường như không nghĩ đến chuyện mở rộng ngôn ngữ, mà chỉ làm sâu sắc thêm ngôn ngữ. Sáng tạo trên cái đã có chứ chưa cần khác lạ. Cái gì quy định cái này, chứ không phải họ không biết đến những gì sau trường phái Ấn tượng. Có thể là thời gian, có thể là cuộc sống đói kém nghèo nàn, sự đơn điệu của đồng lương ít ỏi, cơm độn mỳ và quần áo luôn cũ kỹ. Có thể là vì thế mà nội tâm được đào sâu hơn. Sự suy tưởng vượt qua các hình thức bên ngoài, càng cố gắng giản dị, càng kín đáo càng tốt. So với Trần Văn Cẩn và Tô Ngọc Vân chẳng hạn, đối với Nguyễn Phan Chánh và

Nguyễn Sáng nghệ thuật không phải là nhiều, là đa đoan, không phải là vọng ngoại và tìm hiểu hiện tại bề mặt, cũng không quá cần đến sự phong phú. Nguyễn Phan Chánh trung thành với vài hình ảnh người nông dân áo nâu quê mùa, Nguyễn Sáng chất lọc mãi một hình thể đến lúc không thừa một nét nào nữa. Câu hỏi cuối cùng số phận là gì. Và ở phương diện nghệ thuật thuần túy thì chỉ cần dừng tới mức độ đó. Đây là cả cái mạnh lẫn cái hạn chế của những nghệ sỹ như Nguyễn Phan Chánh và Nguyễn Sáng. Họ là danh họa, nhưng không vượt qua được tính nhược tiểu của văn hóa Việt Nam. Trên trường họa quốc tế, họ đại diện cho nghệ thuật dân tộc, nhưng so với những đồng nghiệp láng giềng như Tề Bạch Thạch, Hokusai vẫn còn thiếu khả năng bao trùm một khu vực.

Lớp người sau đó như Nguyễn Trung, Nguyễn Quân, Lê Huy Tiếp, Đặng Xuân Hòa, Trần Trọng Vũ... rõ ràng không muốn nghệ thuật hạn hẹp trong tầm cỡ dân tộc, không hạn hẹp trong ngôn ngữ duy nhất và sự phản chiến trực diện. Họ vượt qua thể hệ trước về số lượng sáng tác, nhanh chóng đạt tính chuyên nghiệp, và quảng đại trong tư duy. Sự so sánh hiệu quả cuối cùng và vị thế trong nghệ thuật là không chuẩn xác, mà chỉ so sánh về thay đổi trong phương pháp sáng tác và quan niệm nghệ thuật. Dù họ chưa đạt tới điều họ mong muốn, nhưng con đường lựa chọn rất sáng sủa, bỏ qua những tự ty dân tộc, mở ra sự giao lưu, và đã đối thoại với nghệ thuật quốc tế trong 15 năm cuối thế kỷ.

Chúng ta nhìn nhận sự biến đổi từ nghệ thuật thể hệ đầu và cuối trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, đến

các thế hệ 1980, 1990 như là sự phát triển tiệm tiến và nhân quả, hơn là cứ tìm cách đối lập các thế hệ và vùng miền, bất chấp thế hệ đi trước chẳng bao giờ bằng lòng với thế hệ sau. Mọi giai đoạn đều phát triển theo mô hình Kim tự tháp. Trong cái khối nghệ thuật Kim tự tháp luôn hỗn độn mọi cách viết vẽ, mọi quan niệm, sự thành đạt là cái chóp bé nhỏ trên cơ sở nghệ thuật chân đế choãi rộng. Mỗi thời lại là một Kim tự tháp, khi thời này biết cách tách biệt và phủ định thời kia, cũng như có thể chân đế của hai Kim tự tháp có sự tương thông nhất định, sự khai thác lại quá khứ gần mình và xa mình.

Khi kết thúc chiến tranh (1975) mọi người không lường trước được những khó khăn ghê gớm thời hậu chiến. Ít ai có thể nhận ra ngay như Bertolt Brecht: *"Nỗi khó khăn của núi rừng để lại sau lưng. Nỗi khó khăn của đồng bằng hiện ra trước mắt"*. Kinh tế bao cấp dần phải nhường chỗ cho kinh tế thị trường. Hội họa ngẫu nhiên trở thành thứ kinh doanh tự phát, ngoài các quản lý mậu dịch, trước cả thời điểm Đổi mới 1988. Sự đòi hỏi của những mở rộng dân chủ, sự tích tụ của ký ức, sự mở rộng tầm mắt đã tạo ra những tháng ngày đẹp đẽ cho hội họa Việt Nam đầu những năm 1990. Khi cánh cửa thị trường khép lại vào cuối thế kỷ, không ít người vẽ rất nhiều mà chẳng thành họa sỹ, vẽ càng đẹp tranh lại càng xấu, là một nghịch lý trớ trêu, dù là tấm gương khổ hạnh của thế hệ Sáng Phái không còn cần thiết nữa.

Hội họa là hình ảnh của cuộc sống. Nhưng nửa trước thế kỷ 19 là một hình ảnh tương đối tĩnh của xã hội thuần nông, sau những cuộc binh đao, non sông lại yên về cũ.

Nửa sau thế kỷ 19 Việt Nam là hình ảnh luôn động đậy, không chỉ là con người, mà cả sông núi cũng động đậy. Tốc độ thay đổi ngày càng lớn, nhất là từ sau 1975 và sau 1990. Cái này quy định đời sống hội họa, và ai đứng lại vài năm với một đề tài, một bút pháp, đều nhanh chóng trở thành cũ kỹ. Từ 1975 hắt về đầu thế kỷ, các họa sỹ không chịu áp lực như vậy, sự trì trệ và rất ít mối liên hệ với thị trường hóa ra lại là điều kiện để sáng tác có chiều sâu. Trong quá khứ phong kiến tốc độ này còn chậm hơn. Người ta đục đeo một pho tượng Phật, một hương án từ vài năm, đến hàng chục năm. Cái đẹp sinh ra từ chiều sâu nghiền ngẫm và thực thi có cái quyền rũ vô ngôn. Các họa sỹ hiện tại vừa buộc phải thích ứng với vòng quay chóng mặt của cuộc sống, vừa phải tách mình sao cho sáng tạo có chất lượng. Những sản phẩm gấp gáp có thể cho thấy nét tài hoa nhất định, nhưng khó lòng có sức hút lâu dài.

3. Họa sỹ Đặng Thị Khuê có lần nhận xét: "Picasso nếu ở Việt Nam thì cùng lắm bằng Nguyễn Sáng". Nhận xét này có lẽ không bao hàm ý ngược chiều Nguyễn Sáng ở Pháp thì bằng Picasso. Nhiều họa sỹ Việt Nam cảm thấy buồn phiền khi mình không đạt tầm cỡ thế giới từ một nền văn hóa nhỏ. Cái này dẫn đến tâm lý coi việc kế thừa truyền thống chẳng quan trọng gì. Thực ra thì làm gì có nền văn hóa nào khi bắt đầu đã có nền tảng lớn lao. Tất cả là do lũy tích dần dà, qua nhiều thời đại, nhiều thế kỷ, mới có nền văn hóa lớn. Còn những nền văn hóa nhỏ khác, muốn trở nên lớn, thì bắt đầu từ bây giờ cũng chẳng có gì muộn. Sự lựa chọn của dân tộc dẫn đến kết quả to hay nhỏ. Người

Khmer thời Angko ít dân nhưng tập trung cho một mô hình kỳ vĩ. Người Việt đông dân hơn, nhưng chọn con đường phân tán và quy mô nhỏ, cho đến bây giờ vẫn vậy. Nhưng những vùng phân tán có giá trị của nó, chắc hẳn phù hợp với đất nước chiến tranh liên miên, kinh tế không thể tập trung với phương thức canh tác thuần nông trong các làng xã cát cứ. Và nhỏ cũng có tính đặc sắc nhất định.

Cha mẹ, con cái, địa lý sinh ra những cái con người không thể lựa chọn và cái đó quy định con người ngay từ đầu cho đến kết thúc, cũng như hành trình của mỗi con người đều là sự trở lại cái nguyên nhân sinh ra nó. Bằng bất kỳ hình thức và phương pháp sáng tác nào, nghệ sỹ người Việt cũng không thể tạo ra một thứ văn hóa không phải là Việt Nam. Đây là nguyên do tất yếu của sự buộc phải tiếp nối truyền thống, dù là một truyền thống liên tục hay gãy khúc, thuần khiết hay lai căng, cũng như luôn sợ sức ép ảnh hưởng của những nền văn hóa lớn bên ngoài, rồi đến một lúc tự nguyện thích thú các ảnh hưởng, hoặc quên đi rằng đang ảnh hưởng.

Truyền thống là gánh nặng hay là sự tiếp sức tốt đẹp? Câu hỏi này còn lơ lửng trên đầu các nghệ sỹ trẻ. Chạy theo các mô hình phương Tây là niềm đam mê hay bắt buộc dĩ, không trở thành câu hỏi để trả lời. Nhiều nghệ sỹ Trung Hoa đã cho rằng đối với dân tộc nào thì không biết, chứ đối với người Trung Quốc truyền thống là cái cùm khó có thể tháo bỏ, nhưng cũng nhận ra không thể chỉ sáng tạo dựa trên các kiến thức phương Tây. Truyền thống của chúng ta không nặng nề và thâm hậu đến mức ràng buộc. Sáng tạo của chúng ta cũng không nhảy bèn đến

mức tiên tiến, từ chối những ảnh hưởng Tây phương. Nghệ thuật Việt Nam tiệm tiến theo các biến động xã hội, đang trong quá trình công nghiệp hóa. Tiếp thu tinh hoa truyền thống và nhân loại là khẩu hiệu rất hay, nhưng thực tế sáng tạo lại là con đường đầy chông gai, trước sự thờ ơ với nghệ thuật của đại đa số công chúng dân tộc. Giữa tiếp thu có chọn lọc hay chộp giật trắng trợn ranh giới cũng mong manh lắm.

Truyền thống là tài sản vừa hữu hình vừa vô hình. Nó nằm ở di tích cổ, lề lối sinh hoạt và trong huyết mạch hình thành nên kích cỡ, ngôn ngữ và tính cách. Vậy thì nó vừa là cái phải đi tìm, khai thác lại, vừa là cái sẵn có ngay trong ta, chẳng cần tìm hiểu ở đâu nữa. Đây chính là thứ, mà các nghệ sỹ tiền phong biện hộ cho cuộc rượt đuổi Tây phương của mình. Rằng bây giờ mặc áo the khăn xếp mới là kỳ cục và từ một cái máy ảnh, người Tây chụp ra cái ảnh Tây, người Ta chụp ra cái ảnh Ta. Cách làm thông thường là khai mở ngay các di sản vật chất truyền thống. Ví như có thể khắc gỗ theo lối tranh dân gian Đông Hồ, vẽ gốm Lý, Trần, tượng Phật cùng với các hình thể hiện tại, sử dụng không gian hai chiều, hoặc thấu thị tẩu mã và phi điều phương Đông. Hoặc có thể thâm hậu hơn, như Nguyễn Tư Nghiêm đã làm, khai thác các cấu trúc phức hợp và biến thiên hình từ điêu khắc đình làng, hoặc cấu trúc vòng tròn Đông Sơn. Đại bộ phận nhất trí truyền thống là tinh thần, là quan niệm, là thực tại, không nhất thiết phải có sự tiếp tục về phong cách. Thành công của các họa sỹ trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương là ví dụ, ba kiểu biểu hiện sinh động là Nguyễn Phan Chánh

với cảm quan phương Đông, hình phẳng, mảng lớn trong các bố cục tập trung phương Tây, Nguyễn Gia Trí với tính chất hoa lá trang trí, lộng lẫy vàng son, trong các phương án có tính kiến trúc hiện đại, và Tô Ngọc Vân với tinh thần thị dân nhẹ nhàng, buồn man mác pha lẫn trong bút pháp Ấn tượng. Quy tắc sáng tạo ra thiên tài, hay thiên tài sáng tạo ra quy tắc. Cuộc sống lời con người hay con người lời cuộc sống đi là tùy thuộc vào mỗi cá nhân mạnh hay yếu, có ý thức hay không có ý thức trong văn hóa cộng đồng. Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du không chờ tiếng Việt phong phú mới làm thơ, trái lại tiếng Việt trở nên phong phú, đẹp đẽ sau khi có thơ của họ. Sự an bài không có sẵn. Khi có an bài thì sáng tạo cũng chấm dứt.

Phần đông các nghệ sỹ Việt Nam không ý thức được quá trình sáng tác trên phương diện triết học. Khốn khổ thay, nếu có, chỉ là triết học âm dương, ngũ hành từ Kinh Dịch là thứ họ quan tâm. Hay chẳng chính vì vận dụng triết lý âm dương mà nghệ thuật cứ tiến một bước lại lùi một bước, giới hạn trung dung luôn hiện ra ở ngưỡng cửa sáng tạo đang đầy hứa hẹn. Đang hưng hăng như Van Gogh bỗng nhiên lạnh lẽo như thỏ đế. Đang tung tẩy vung bút như Picasso, Tề Bạch Thạch bỗng rụt rè như rùa. Gần đến đích tự nhiên quay ra kiểm chút cơm gạo, hoặc long trọng làm chủ tịch hội đồng nghệ thuật. Tính cách này thể hiện phổ cập và sâu sắc tới mức thấy được từ truyền thống đến hiện tại, ở mọi lứa tuổi nghệ sỹ, đáng tiếc thay cho tài năng không thiếu ở Việt Nam. Cái gì quy định tâm tính đó như một tính cách truyền thống "chín bỏ làm mười", thiếu cẩn thận trong học hành, thiếu nghị lực trong sáng tạo, và



thiếu tính triệt để trong chặng đường nước rút. Ở tuổi 40, các nghệ sỹ đã cảm thấy kịch trần, ai cấp tiến nhất thì không đem mình ra làm gương cho lớp trẻ.

Đứng về phía sáng tác, quả thật là khó khăn khi muốn ứng dụng cái gì đó trong truyền thống vào hiện tại. Nền nghệ thuật cổ Đại Việt ở phía Bắc và Champa ở phía Nam đi vào con đường hẹp, trong đó các triển khai hình thức bề mặt rất ít, rất chậm chạp, nhưng rất tinh tế trong cách truyền đạt tinh thần huyền thoại và hiện thực lẫn lộn. Tinh thần là cái khó khai thác, khó lặp lại, khi các cấu trúc lại không quá đa dạng và biến đổi, như một thể tượng Phật ngồi, một nghìn năm vẫn không thay đổi. Rất khó nhận ra phong cách mỹ miều, thậm chí phong cách thời đại, còn phong cách cá nhân hầu như không có. Người ta rất khiếp sợ chủ nghĩa tập thể, nhưng xem Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc chẳng hạn thì như do một người vẽ nặn, hoặc do cả một tập thể cùng vẽ nặn. Từ xã hội phong kiến cổ sang xã hội hiện đại, như có một sự gãy khúc và đột ngột. Trong cuộc đấu tranh giành độc lập dân tộc, các mô hình văn hóa mới chưa kịp hoàn thiện, lại luôn vấp phải câu hỏi tiếp nhận, hay không tiếp nhận, hoặc tiếp nhận đến mức nào các ảnh hưởng bên ngoài. Chiết trung là một biện pháp tạm thời, rồi trở thành một tính cách phổ biến, không chế mọi biến đổi cực đoan. Ngay cả nếp sống cũng chưa ổn định, thước đo và định lượng dân tộc cho hàng hóa tiêu dùng rất thiếu thuyết phục, càng làm khó thêm việc xây dựng một nền văn hóa thuần khiết. Ngay cả khi bế quan tỏa cảng nhất, khi ta rất ít hiểu biết về bên ngoài, thì văn hóa Việt Nam vẫn phải va chạm và lựa chọn với các nền

văn hóa lớn như Trung Quốc, Ấn Độ, Nga, Pháp và Mỹ. Chính trong những lúc ấy, sông Hồng, sông Thái Bình và sông Cửu Long lúc dữ tợn, lúc êm đềm trôi chảy. Lụi lụi và hần hán vẫn theo nhau. Người nông dân vẫn lầm lũi, một nắng hai sương trên các cánh đồng. Và kẻ sỹ vẫn ngheu ngao câu ca gì đó vào thiên địa.



Tượng nữ thần Devi, Champa,  
Hương Quế, Quảng Nam, thế kỷ 9.

# Mưa bóng mây

*Lá sen nhạt hơi sương  
Gom thành giọt nước trong  
Nắng lên sương bay hết  
Còn dấu dấy bụi hồng.*

Người Việt Nam thời cổ quần cư trong các làng xã, trồng lúa nước, không trọng buôn bán và đường như không đi đâu xa khỏi cái làng của mình. Trong xã hội có bốn giai tầng Sỹ - Nông - Công - Thương, không phải là sự phân chia giai cấp và có thể chuyển đổi thân phận từ giai tầng này sang giai tầng kia nếu người ta muốn. Họa sỹ, nhà điêu khắc, hoặc người làm kiến trúc thuộc tầng lớp thợ thủ công. Họ không ký tên vào tác phẩm và không có danh vọng gì lớn. Nghệ thuật của các vương triều cũng không có gì đồ sộ, lại bị chiến tranh và thời tiết nóng ẩm tàn phá, nên chẳng còn lại bao nhiêu. Trái lại nghệ thuật trong các làng xã hiện diện ở các công trình kiến trúc tôn giáo Đình - Đền - Chùa lại hết sức phong phú và là hình ảnh chính của nghệ thuật truyền thống Việt Nam. Khi người Pháp mở trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương năm 1925, hình thái nghệ sỹ mới được xác lập. Nghệ thuật ra khỏi tình trạng vô danh và thoát ly tôn giáo. Và cũng phải đến năm 1925, hội họa mới có vị thế trong nghệ thuật Việt Nam. Người Việt Nam thời cổ chuộng điêu khắc.

Trong các ngôi đền, ngôi chùa có từ vài chục đến hàng trăm pho tượng Thần và Phật, không ít trong đó là kiệt tác. Còn tranh thì không nhiều, chủ yếu là tranh thờ vẽ trên giấy và tranh in khắc gỗ dân gian bán trong các dịp tết.

Nền hội họa mới gắn liền với phong trào văn học mới thời Tiền chiến (trước 1945) và gắn với đời sống thị dân trong các đô thị mới thời thuộc Pháp. Họa sỹ ít quan tâm đến chính trị, chiến tranh, chủ yếu loanh quanh với sinh hoạt tẻ nhạt thành phố, và bày tỏ một tình cảm yêu nước nhưng bất lực. Tranh sơn dầu hoàn toàn học từ người Pháp, còn tranh sơn mài và tranh lụa phát triển từ kỹ thuật truyền thống với các quan niệm về không gian và tạo hình có xu hướng phương Tây. Nền hội họa trong giai đoạn 1925 - 1945 là bước đột phá của nghệ thuật Việt Nam và là một sự kiện đặc sắc ở phương Đông khi ra khỏi xã hội phong kiến, tiến lên hiện đại. Sơn ta lấy từ cây sơn trồng nhiều ở tỉnh Phú Thọ, được người Việt dùng làm chất gắn thuyền và đồ mây tre đan cho khỏi thấm nước, rồi được dùng sơn phủ lên đồ gỗ, kết hợp với sơn và vàng bạc phủ lên tượng Phật. Người ta đã tìm thấy vài đồ gỗ phủ sơn trong ngôi mộ Việt Khê khoảng vài trăm năm trước Công nguyên. Phần lớn các đồ gỗ phủ sơn trong các đình đền chùa có niên đại từ thế kỷ 16 lại đây, ví dụ bức Quan Âm chùa Hạ 42 tay (Vĩnh Phúc). Người được coi là ông tổ nghề sơn là cụ Trần Lư, người làng Bình Vọng (Thường Tín, Hà Tây) sống ở thời vua Lê Nhân Tông (1443). Tranh vẽ bằng sơn ta và các màu tự nhiên cũng xuất hiện trên các trần thiết chùa chiền. Nhưng đó là loại tranh vẽ sơn trực tiếp, không dùng nhiều kỹ thuật mài ú như các họa sỹ

hiện đại. Ở Việt Nam, người ta phân biệt rõ khái niệm "tranh Sơn mài" để chỉ tranh của các họa sỹ hiện đại với kỹ thuật mài ú và khái niệm "Sơn ta" để chỉ đồ gỗ và tượng Phật phủ sơn son thếp vàng trong đó kỹ thuật mài không đóng vai trò quyết định. Vào năm 1930 - 1931 các họa sỹ Trần Quang Trân, Nguyễn Gia Trí, Trần Văn Cẩn và nhiều họa sỹ khác, với sự cộng tác của nghệ nhân Đinh Văn Thành đã bắt đầu mở màn cho nền hội họa sơn mài rực rỡ Việt Nam.

Từ sơn của cây sơn, gọi là sơn sống, trộn với đất phù sa lỏng sùng người ta phết lên tấm gỗ và dán vải tạo thành một lớp nền để vẽ tranh. Sơn sống chế thành hai loại sơn then có màu đen và sơn cánh dán có màu nâu. Khi vẽ sơn cánh gián dùng để pha trộn các màu có gốc tự nhiên như sơn (chu sa) với rất nhiều sắc của nó. Như sơn trai, sơn thắm, sơn nhĩ, sơn chì, sơn vàng. Màu trắng thì dùng vô trướng, bạc. Màu vàng thì dùng vàng kim loại. Ở giai đoạn đầu của tranh sơn mài, màu sắc thiên về nóng, mãi sau này (khoảng 1954) mới tìm ra các màu xanh. Sơn ta có đặc tính kỳ lạ là khô trong thời tiết ẩm và chảy trong thời tiết hanh khô. Nên ở Việt Nam vào mùa mưa và mùa xuân mới thuận lợi cho làm, tranh sơn mài, và cũng luôn phải dùng phòng ủ để giữ nhiệt độ ẩm. Quá trình vẽ và phủ màu, kết hợp các chất liệu tự nhiên, khi mài ra thường cho hiệu quả bất ngờ. Mài vừa là kỹ thuật vừa là nghệ thuật và bí quyết để tạo vẻ đẹp cho tranh sơn mài chính là họa sỹ mài như thế nào. Ở Việt Nam không ai tổng kết chi tiết tranh sơn mài thành quy luật hay công thức nào. Người vẽ từ vài nguyên tắc chung, tự mò mẫm, đúc rút kinh nghiệm riêng,

dẫn đến những cách vẽ khác nhau vô cùng phong phú. Các bí quyết riêng cũng dẫn đến những phong cách khác nhau trong hội họa và hình thành tác giả sơn mài. Cũng nhiều họa sỹ cố gắng dùng sơn mài diễn đạt sự thực như tranh sơn dầu và cũng tạo được hiệu quả thị giác nhất định. Nhưng nhìn chung sơn mài phù hợp với lối vẽ phương Đông thiên về mặt phẳng, sự gợi tả, vẽ hoa lá trang trí và cũng rất gần với nghệ thuật trừu tượng do tính hấp dẫn tự thân của bề mặt chất sơn. Từ những năm 1980 đến nay, lối vẽ sao cho bề mặt bức tranh phải phẳng, nhẵn và bóng của các họa sỹ tiền bối không còn được các họa sỹ trẻ coi trọng nữa. Họ đắp, đổ màu một cách thoải mái, gắn nhiều đồ vật lên bề mặt bức tranh, cốt sao đạt hiệu quả biểu hiện được ý tưởng, tạo những đột biến lớn trong nghệ thuật sơn mài, do đó cũng cho thấy khả năng của nó rất phong phú, chưa được khai thác hết. Có thể thấy điều đó trong tranh của các họa sỹ trẻ tham gia triển lãm và của Maritta Numi một họa sỹ Phần Lan sử dụng sơn mài truyền thống Việt Nam.

Về trên lụa và giấy có truyền thống lâu đời ở phương Đông, nhưng người Việt Nam thời cổ không chú trọng lắm đến tranh lụa. Bức chân dung Nguyễn Trãi, một nhà chính trị, nhà thơ thế kỷ 15, trong đền thờ của ông ở Nhị Khê được coi là bức tranh lụa cổ nhất từ thế kỷ 15. Có lẽ cũng có những Nho sỹ vẽ tranh lụa theo kiểu thủy mặc Trung Hoa, nhưng ý thức lưu giữ của người Việt Nam không cao nên đến nay hầu như chẳng còn di sản gì. Tuy vậy trong khả năng bẩm sinh của các họa sỹ Việt Nam vẽ lụa là cái thân thuộc. Nguyễn Phan Chánh được coi là người đi đầu cho hội họa tranh lụa hiện đại. Cũng từ ông kỹ thuật tranh

lụa có sự phân biệt với kỹ thuật truyền thống. Cũng từ chất liệu tự nhiên các màu được chung cất có gốc dầu thì dùng để vẽ sơn mài, các màu có gốc nước để dùng vẽ lụa và giấy. Màu gốc nước phong phú hơn hẳn màu sơn mài, dường như chiết xuất từ cây cỏ, đất đá đều có thể vẽ được cả. Kỹ thuật cổ là vẽ trực tiếp các mẫu lên tấm lụa, thậm chí có thể rắc bột vàng, bột phấn, bột ngọc với các chất hồ kết dính lên mặt lụa và không cọ rửa bức tranh. Các họa sỹ hiện đại ít dùng kỹ thuật này, mà dùng thuốc nước phương Tây, đặc biệt là loại thuốc nước hiệu Leningrat (của Nga) để vẽ. Khi vẽ có thể vẽ khô, có thể vẽ ẩm, tức là luôn luôn quét nước lên bề mặt lụa, giữ cho tấm lụa có độ ẩm nhất định để màu sắc được hòa tan êm dịu. Vẽ lụa thực tế là quá trình nhuộm lụa, màu sắc ngấm vào trong thớ lụa đủ độ no không bao giờ thay đổi được nữa.

Đối với các chất liệu tự nhiên có chất kết dính tự thân, nên khi vẽ lên mặt lụa nó bắt rất chặt, như là một lớp màng màu rất khó rửa ra. Trái lại màu thuốc nước phải vẽ nhiều lần mới có thể ngấm vào thớ lụa. Vẽ lụa thực chất cũng là nghệ thuật sử dụng cây bút lông, y như người viết thư pháp, đã vẽ rồi thì không thể sửa chữa được nữa. Do những đặc tính như vậy, tranh lụa mang thẩm mỹ phương Đông rất rõ. Sự ưa vẻ thanh thoát nhẹ nhàng, không gian có tính gợi tả sương khói, màu sắc ít đối chọi, mà hài hòa theo một giai sắc. Nhiều họa sỹ hiện tại không quá coi trọng kỹ thuật nhuộm lụa, mà đơn thuần coi lụa như một bề mặt bất kỳ để vẽ lên.

Là một đất nước tiếp nhận Phật giáo hơn 2000 năm qua, Phật giáo ảnh hưởng sâu sắc đến đời sống của người

Việt Nam. Tuy nhiên Phật giáo Việt Nam chưa bao giờ trở thành một tôn giáo năng nề, có tính bắt buộc, mà dừng lại ở các nguyên lý hướng thiện, nhận thức tính vô thường của sự vật và chỉ là một tín ngưỡng giản dị. Nghệ thuật Phật giáo trong khoảng 1000 năm qua, thông qua các kiến trúc chùa chiền, tượng Phật, đồ thờ là phần quan trọng trong đời sống tinh thần và nghệ thuật chịu ảnh hưởng của Phật giáo. Các họa sỹ hiện đại tiếp thu Phật giáo ở cả tư tưởng triết lý, lẫn nghệ thuật, tạo thành một cảm quan thường trực trong tác phẩm, bắt đầu từ lối sống hoặc ưa đạm bạc, thanh nhàn coi tiền của danh vọng như nước chảy mây trôi, hoặc thích xa xỉ, hưởng thụ, coi trăm năm đời người ngắn ngủi, sống ngày nào biết ngày ấy. Dưới góc độ nhận thức luận, Phật giáo có thể làm cho người ta nhập cuộc, xông vào những mâu thuẫn của cuộc sống, hoặc lánh đời, tìm đến cái vĩnh hằng trong tự nhiên. Sự ưa vẻ đẹp mỹ miều, vàng son lộng lẫy, sự hướng về tinh thần trầm tư mặc tưởng, tránh các đề tài có tính xung đột, thích vẽ thiên nhiên, hoa cỏ trong đó con người chỉ như những sinh linh bé nhỏ bao trùm lên hội họa Việt Nam. Có thể nói hội họa Việt Nam hiện đại có nguyên cớ trực tiếp từ sự hình thành trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương năm 1925, vừa là kết quả lâu dài của tinh thần văn hóa cổ truyền Việt Nam, trong đó đời sống nông dân làng xã, tư tưởng tam giáo Nho - Lão - Phật và các tín ngưỡng dân gian luôn chi phối sâu sắc, mặc dù cái nguồn gốc này đã rất ít giá trị và thay đổi rất nhiều. Người ta thấy các họa sỹ Việt Nam ít đề cập đến cuộc sống thường nhật và thực tại, ít vẽ về các mâu thuẫn và sự căng thẳng, lại luôn đi



tìm các triết lý, các giấc mơ, luôn suy ngẫm viển vông, và luôn không nói thẳng vào vấn đề trực tiếp. Đối với người Việt Nam, nghệ thuật là bài thơ du dương để di dưỡng tâm hồn, chứ không phải để phản ánh, tái hiện sự thực. Vì sự thực thì luôn khắc nghiệt, luôn khó nói về nó một cách chính xác. Đó cũng là điều mà các họa sỹ trẻ hiện nay muốn thay đổi những thói quen nghệ thuật của các thế hệ đi trước.



Tượng Phật động, chùa Bút Tháp, thế kỷ 17, đất phủ sơn.

# Nhận thức không gian trong hội họa

*Đàn ông đứng cạnh đàn ông*

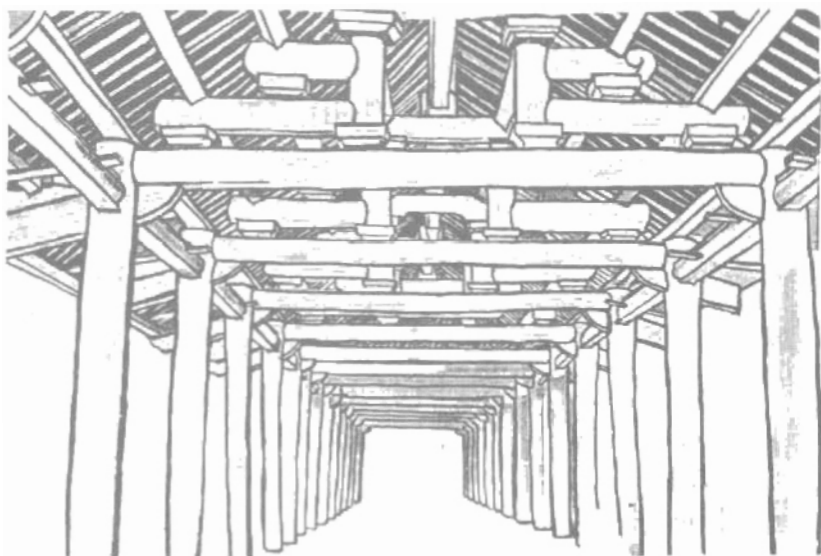
*Như gai như góc như chông như chĩa*

*Đàn ông đứng cạnh đàn bà*

*Như lụa như lĩnh như hoa trên cành*

(Ca dao)

Khi vẽ, phần đông họa sỹ không ai nghĩ đến chuyện tạo ra một đối xứng thị giác, thậm chí nếu ý nghĩ đó xuất hiện, họa sỹ làm ngược lại. Ta cứ vẽ, sự lệch lạc về hình sẽ có màu bù lại, hoặc tự sự xem tự cân đối lại những gì chưa cân đối trong bức họa. Như vậy bi quyết của nghệ thuật là dùng lại đúng mức độ, đúng chỗ cần dùng, bức tranh đang sinh động hơn hoàn chỉnh, tâm lý thường thức và tâm lý thị giác cân bằng lại những gì thiếu hụt. Người ta thêm ra trong mắt mình những gì bức tranh chưa vẽ. Đối xứng giả ra đời như một quy luật của nghệ thuật. Cái này xuất hiện trong hệ thống kiến trúc - điêu khắc - trang trí tôn giáo cổ. Khi làm một công trình, người ta mời hai phường thợ, thống nhất thông số và mỗi bên thi công một nửa bổ đôi theo trục đối xứng. Ví dụ một ngôi chùa có dãy công trình từ Tam quan - Gác chuông - Tiền đường - Thiêu hương - Thượng điện - Hậu đường. Hệ thống điêu khắc cũng được làm theo đối xứng giả. Bên voi bên ngựa, bên Thiện bên Ác, đối xứng qua Adidà là Quan Âm - Thê chí, qua Thích ca là Anan - Ca diếp,



Hành lang chùa Bút Tháp, kiến trúc gỗ thế kỷ 17.

qua Di Lặc là Văn Thù - Phổ Hiền. Mọi chi tiết khác cũng vậy, nhìn qua là đối xứng, nhìn kỹ khác nhau hoàn toàn. Đối xứng giả tạo ra sức sống cho các công trình với các phân khoảng không gian kiến trúc và điêu khắc biến đổi khác nhau, sao cho một thành phần cũng có khả năng đại diện cho toàn thể. Công trình quay một hướng, có trục xuyên tâm, nhưng mở ra đa chiều.

Suốt từ các bức họa Tiền sử ở Altamira (Tây Ban Nha) (từ 25.000 - 120.000 trước Công nguyên) đến các bức họa Gothic thế kỷ 14, dường như nhân loại (phương Tây) nhận thức trên mặt phẳng. Việc triệt tiêu khối và mẫu quy không gian ba chiều về hai chiều, làm nảy sinh hình, như là sản phẩm riêng biệt của thị giác khi trừu tượng hóa sự vật cho dễ nhận biết hơn. Tư duy đồ họa sơ khai lại đi đúng vào bản chất sự vật là hình dáng của nó trên mặt phẳng. Và thế giới là do đơn thần hoặc đa thần sáng tạo,

nên không gian bức họa cũng là không gian thần thánh. Phía trên là trời, phía dưới là đất, hình người (thần) phẳng như cắt dán vào mặt phẳng. To hay nhỏ theo chức sắc. Muốn vẽ đông người, có lớp, thì chỉ việc chồng tầng lên đầu nhau. Trong nhiều nghìn năm, người ta vẫn nhìn, nhưng chưa bao giờ thấy con người cá nhân của mình như thế nào cả. Ngược mắt lên trời, cúi đầu xuống đất, toàn chỉ thấy Thiên chúa và thần linh.

Phải đến thời đại Phục hưng, thế kỷ 15, với những nhân quan mới của G. Galilei (1564 - 1642) và N. Copernic (1473 - 1543), nghệ thuật mới đặt ra vấn đề "con người tồn tại như thế nào thì phản ánh nó như thế ấy". Và con người sinh ra từ tự nhiên đứng trên mặt đất lần đầu tiên được vẽ như những gì mắt thường trông thấy. Lấy mình làm tâm, người Phục hưng nhìn ra bốn phía, thấy bốn đường chân trời thẳng. Không gian ba chiều hình thành với đường chân trời phân cách không gian trời và đất có tụ điểm nằm trên đường chân trời tạo ra những song tuyến mở rộng về tiền cảnh và mọi vật nằm trong không gian tranh đều phải nằm trong quy chiếu của song tuyến này. Nặng cao đường chân trời là ưu tiên mô tả mặt đất (thường thấy trong sinh hoạt). Hạ thấp đường chân trời là ưu tiên mô tả bầu trời (thường thấy trong tranh phong cảnh). Hội họa được coi như là một môn khoa học, bao gồm khoa học về giải phẫu, màu sắc và luật xa gần. Nhưng hội họa Phục hưng đã giải một con tinh đúng trong một bài toán sai. Thứ nhất: chân trời và đường chân trời là một hay là hai, và khuynh hướng chung là tụ điểm đặt ở đường chân trời, để đường chân trời cao hơn chân trời một chút. Vậy ở cực xa nhất có những vật lọt ra

ngoài song tuyến. Hai là các khoảng ngang được coi như bằng nhau. Ví dụ trong một vòm cửa kiến trúc hai người đứng cận cảnh thì xa nhau, ở viễn cảnh thì lại sát gần nhau. Thứ ba là tách đối tượng ra khỏi không gian. Khi vẽ thì dựng không gian rồi đặt các đối tượng vào đó. Thứ tư là trên thực tế đường chân trời cong chứ không thẳng. Do đó không gian hội họa Phục hưng giống như một không gian sân khấu, do một người lò cò một chân, nheo một mắt để nhìn với ánh sáng chiếu một chiều có tính nhân tạo. Khi vẽ tranh tường và vòm trần cho các thánh đường nhiều họa sỹ nhận ra rằng không gian ba chiều với tụ điểm nằm trên chân trời không giải quyết được những chủ đề khác nhau và bay nhảy của các thiên thần, họ phân chia thành nhiều mặt phẳng và đi đến giải pháp mặt phẳng tụ, như trong trường hợp của Jacopo Tintoretto (1518 - 1594) và Paolo Veronese (1528 - 1588). Hội họa Baroque (thế kỷ 17) phá nát không gian ba chiều đơn tuyến Phục hưng, phát triển bố cục đa hướng, đường nét biến đổi đa chiều, màu sắc đối chọi rực rỡ, và gây cảm giác các vòm kiến trúc bị phá vỡ đã không phân biệt được giới hạn không gian. Tuy nhiên, về căn bản, hội họa già vẽ từ thế kỷ 15 đến thế kỷ 19 giống như con người dậm chân trên mặt đất, không nhìn cao quá một đỉnh núi, và bo bo với các bố cục tập trung, đáng đối với duy nhất tính không gian và thời gian.

Hội họa Ấn tượng cuối thế kỷ 19, được coi là bước đi cuối cùng của chủ nghĩa tự nhiên trong nghệ thuật, lấy cái giống như thật làm cơ sở đã xóa bỏ sự phân chia giữa không gian và đối tượng, đối tượng chính là không gian và ngược lại, không có một thứ không gian trống rỗng vô nghĩa

và một đối tượng được đặt để trong không gian. Và cái liên kết giữa không gian và đối tượng chính là ánh sáng. Thực ra điều này đã được Leonardo dự cảm. Ông cho rằng giữa các hình thể không phải là một khoảng trống rỗng mà có không khí và hơi nước, nên các đường viền không nên vẽ rõ quá, nhưng Leonardo cũng không phân tích được mẫu biến đổi trong ánh sáng như thế nào, và nhất là trong ánh sáng đa chiều. Các vệt bút thẳng theo bầy sắc cầu vồng đặt ra ken vào nhau liên tiếp liên kết và phá vỡ mọi hình thể trong tranh Ấn tượng và làm mọi thứ mờ dần trong ánh sáng và hơi nước. Georges Seurat (1859 - 1891) đổi các vệt thành các chấm, sinh ra phái điểm họa và quan niệm ánh sáng là hạt. Vincent Van Gogh (1853 - 1890) đổi nét thẳng thành nét xoắn và cho rằng mỗi nét bút đều phải sinh ra từ tâm trạng con người. Hội họa đã lia bỏ các quy luật tự nhiên, khoa học, trở thành nghệ thuật ý tưởng và biểu hiện tâm hồn. Từ nay các họa sỹ không đi chung đường và đi theo cùng các nhà khoa học nữa.

Ở phương Đông, hội họa là một phần của triết học, của cái nhìn về thế giới thiên - địa - nhân. Nhìn lên trên trời để theo dõi sự vận hành của các vì tinh tú, nhìn xuống dưới đất để thấy sự sinh sống của muôn loài, nhìn vào bản ngã để thấy sự sinh trưởng của nội tâm, thấy rõ lẽ chi phối mọi vận động của âm - dương, đó chính là ý nghĩa của tranh sơn thủy. Họa gia Trung Hoa cổ coi con mắt giống như một cái lỗ để nhìn, do đó tụ điểm không đặt trong tranh, mà đặt ở chính con mắt. Từ một điểm mà chiếu tỏa ra thì xa lại to, gần lại nhỏ, chứ không giống như phương pháp tụ điểm Phục hưng, và không gian như vênh lên.

Song mắt người không phải là một điểm nhìn cố định. Con người đảo đi đảo lại trong trục vận động của nó. Hai con người có thể quét hai góc tung hoành  $180^{\circ}$ . Góc nôm là liếc ngang liếc dọc. Cái đầu quay, tầm nhìn còn xa rộng, biến đổi hơn nữa. Bước chân đi, thì điểm nhìn di động. Do đó bức tranh không phải là tụ điểm thấu thị mà là tán điểm thấu thị. Để khái quát cách nhìn này, đưa ra hai khái niệm: "thấu thị tẩu mã" - không gian tranh dàn trải như ngòi trên ngựa phi và quan sát phong cảnh, và "thấu thị phi điều" - không gian tranh nhìn theo con mắt của chim bay trên trời, từng sự vật thì vẽ ba chiều, tổng hợp lại toàn bộ cảnh vật vẽ như bản đồ hai chiều.

Không gian tranh Trung Hoa, được Quách Hy họa gia thế kỷ 11, thời Tống, tổng kết trong *Sơn thủy huấn* (Lâm tuyền cao chí tập), gọi là Tam viễn, trong đó lấy núi và những khoảng cách để xác định không gian. Từ chân núi ngược đầu nhìn lên đỉnh núi gọi là Cao viễn. Từ núi gần nhìn ra núi xa gọi là Bình viễn. Từ núi trước cúi đầu nhìn vọng ra núi sau gọi là Thâm viễn. Nên sắc độ của Cao viễn thì trong sáng, đột ngột, Bình viễn thì sắc bình đạm, Thâm viễn thì sắc tối và trôi nổi bồng bềnh. Trong một bức tranh có thể kết hợp cả tam viễn. Hơn nữa có thể coi bức họa là một quá trình luân chuyển tứ thời, nên có thể vẽ cảnh vật dàn trải từ xuân hạ đến thu đông. Thời gian trên thực tế, chỗ này là còn lạnh, chỗ kia đã nóng bức. Nên tính thời gian là chiều nữa của không gian. Lý Bạch viết: "Yên thảo như bích ty/ Tần tang đề lục chi" (Cỏ đất Yên còn biếc như tơ/ Dầu đất Tần đã xanh đầy cành). Hội họa là một sự vận động, là tổng hợp của không gian và

thời gian, là nơi mà kẻ sỹ không du ngoạn trong trời đất nữa, thì du ngoạn trong tâm hồn. Song cũng ngay trong thời Tống, một lần nữa hội họa được coi là nơi bộc bạch tâm hồn, không gian và đối tượng bên ngoài thế nào không quan trọng. Khi Tô Đông Pha vẽ trúc không có đốt. Người xem thắc mắc tại sao trúc không có đốt. Ông đáp, lòng ta làm gì có đốt mà trúc có đốt. Hội họa ở bất kỳ đâu, thời điểm nào, cũng đều xuất phát từ hình thể thị giác, không gian, và kết thúc là tâm hồn con người.

Họa phái Lập thể, Siêu thực và Trừu tượng trong chủ nghĩa Hiện đại (Modern Art) đẩy hội họa đến những cực điểm cuối cùng của nhận thức thị giác và sự kết nối thuần túy thị giác với thế giới bên trong. Trên cơ sở nhận định của Paul Cézanne (1839 - 1906), mọi vật đều nằm trong khối lập phương, khối cầu và khối trụ (hoặc khối tam giác), các họa sỹ Lập thể băn khoăn làm thế nào để nhìn thấy đằng sau sự vật? Làm thế nào để vẽ ra chiều thứ tư? Và một hình thể khi đập vỡ ra có còn là nó không? Tổng hợp các mảnh vỡ lại sẽ cho hiệu quả gì? Lập thể phân tích và Lập thể tổng hợp hình thành. Picasso nói: "Tôi ném sự vật lên tranh, tự chúng dần xếp với nhau". Không gian trong giấc mơ là thực hay ảo giác, cũng như chính cuộc sống là hiện thực hay là giấc mộng. Cuối cùng thì hội họa không phải là cái đã phản ánh các đối tượng. Không còn một đối vật nào nữa, chỉ còn cái tôi duy nhất và vĩnh viễn nhìn hoặc không nhìn thế giới, không phải để hiểu mà là để cảm giác toàn vẹn. Cũng như không gian là cái không bao giờ có thể hiểu được, mà càng ngày chỉ càng hiểu hơn mà thôi.

2005



## Đường đến với nghệ thuật

Với ý tưởng đào tạo con người toàn diện, nền giáo dục Việt Nam tự chuốc lấy một gánh nặng ề vai. Một học sinh được gọi là giỏi thì phải giỏi cả toán lý hóa, văn sử địa. Kết thúc phổ thông thì có sẵn một bộ đề và đáp án thi vào đại học, cho cả người thi lẫn người chấm. Những con vẹt đi thi và những con vẹt chấm thi, vai trò của vận dụng, sáng tạo không có ý nghĩa gì cả. Kết quả là một nghịch lý, ai học giỏi một, hai môn thì có cơ hội tiến bộ, còn lại thì như toi cơm và muốn làm gì thì phải tự học lại từ đầu, học đốt là may mắn vì còn có thể sửa chữa được. Nhiều nền giáo dục từng mắc sai lầm này, và đã thay đổi quan niệm: một học sinh giỏi tức là giỏi một môn và các môn khác đạt trung bình.

Bên cạnh kiến thức khoa học tự nhiên và xã hội, kiến thức nghệ thuật qua hai môn nhạc họa từ lâu được đưa vào trường phổ thông, trước đây là thứ yếu nay đã dần quy củ. Lực lượng giảng dạy trước chủ yếu từ học sinh trung học của các trường văn hóa nghệ thuật tỉnh. Nếu thiếu đôi khi bổ sung bằng các giáo viên khác, cho đi học đôi chút chuyên tu nhạc họa. Đương nhiên đội ngũ giáo viên trung học này rất yếu. Ba năm học nghệ thuật, nhưng phải học rất nhiều môn khác, rồi giờ chuyên tu nghệ thuật không



nhieu. Ví dụ nếu học đàn ghita ở ngoài thì ba năm đã thi tấu tốt, với thời gian ấy nếu học trong trường trung học nghệ thuật mới gảy được vài bài, chủ yếu là đệm. Môn vẽ cũng vậy, học chuyên họa ba năm ở ngoài, thừa đủ thi thắng đại học, nhưng học trong trường, muốn vào đại học, lại mất một vài năm luyện thi. Song vấn đề, lại ở chỗ, tuyệt đại bộ phận các nền giáo dục đã bỏ dạy nhạc họa trong trường phổ thông (với tinh cách dạy nghề), mà chuyển sang dạy thẩm mỹ nghệ thuật, chủ yếu nâng tình yêu và kiến thức thưởng ngoạn, còn lại sáng tạo là tự do, không phải ai cũng trở thành thiên tài, và càng thiên tài càng cần tự do sáng tạo. Trẻ em bẩm sinh vốn vẽ đẹp, và tâm hồn ngây thơ, giàu cảm xúc, ngôn ngữ hình ảnh phát triển trước ngôn ngữ nói. Sự can thiệp của việc dạy vẽ lập tức làm xơ cứng thiên bẩm này, chưa kể người dạy không phải là giỏi. Đến tuổi dậy thì, thì cái thiên bẩm đó cũng tan biến, chỉ có rất ít người theo mãi nghệ thuật.

Đến vào trường Cao đẳng và Đại học nghệ thuật là mơ ước của những ai có chút máu nghệ sỹ. Ở các trường đại học nghệ thuật, khi bỏ đi hệ trung cấp, trình độ của học sinh đại học xuống hẳn. Sau nhiều năm luyện thi và trượt, người ta đã rút ra những quy luật học tất chỉ dành cho kỳ thi. Ví dụ bài vẽ bố cục theo đề tài, thì luyện một bố cục chung chung có một đám người, nếu làm nông nghiệp thì cầm cuốc xẻng, nếu làm công nghiệp thì cầm kim búa, thêm chút máng nước, nếu là bộ đội, thì thay đổi trang phục và cầm súng. Thực tế cho thấy phải dạy học (ở đại học) cho những sinh viên này là một tai họa. Lối thi có tính cử tử và trình độ văn hóa chung của sinh viên rất kém so với đòi hỏi của một nghệ sỹ.

Từ một trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương đến trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, rồi các đại học Mỹ thuật Huế, thành phố Hồ Chí Minh, đại học Mỹ thuật Công nghiệp... phần chương trình nghệ thuật từ năm 1925 đến nay dường như không có gì thay đổi ngoài những phần chính trị, triết học, mỹ học, bất chấp nghệ thuật thế giới đã hoàn toàn thay đổi và thay đổi liên tục trong thế kỷ qua. Học sinh vẫn học theo lối cổ điển, coi việc luyện hình họa là nòng cốt của hội họa. Tuy chương trình cơ bản không thay đổi, nhưng chất lượng giáo viên và điều kiện học tập kém nhiều (nhất là trong thời bao cấp) làm cho việc học cổ điển chỉ là tương đối. Ở đây một lần nữa nghịch lý xuất hiện, do đào tạo kém, học kém mà nhiều người có cơ hội hơn đến với nghệ thuật hiện tại. Kiến thức Cổ điển và cơ bản thì bao giờ cũng cần, nhưng chỉ là một phương tiện, một trường phái, chứ không thể thành một áp lực. Nhiều

trường ngoài Việt Nam đã giải quyết việc này bằng việc tự học trước khi vào trường và kết thúc việc học cơ bản từ năm thứ hai. Ba năm sau là học sáng tạo với nghệ thuật. Giống như người ta gọi một cầu thủ bóng đá vào đội bóng thì không dậy anh ta kỹ thuật đá bóng nữa. Ấy mà học thạc sỹ ngành mỹ thuật vẫn có chương trình học hình họa, chúng tôi gọi đó là "phổ thông cấp 5".

Từ sau chủ nghĩa Cổ điển và Hiện thực, các trào lưu nghệ thuật từ Ấn tượng đến Trừu tượng, gọi chung là nghệ thuật Hiện đại (Modern Art) đều có học thuật riêng, nghệ thuật Hậu Hiện đại (Post Modern Art) từ Pop Art cho đến nghệ thuật Địa hình (Land Art) và nghệ thuật Thân thể (Body Art) cũng vậy, mà học thuật của chúng xuất phát từ việc đối lập về tư duy nghệ thuật với Cổ điển và Hiện thực. Sự xuất hiện của ba nghệ thuật mới Sắp đặt (Installation), Trình diễn (Performance Art) và Video Art đặt việc đào tạo nghệ thuật cho các nhà trường phổ thông những vấn đề nan giải. Một mặt, chương trình của các trường nghệ thuật đã quá già cỗi, cứng nhắc, dường như là không thể và không muốn thay đổi; mặt khác việc rượt đuổi các trào lưu trên của các nghệ sỹ bên ngoài, đặc biệt từ năm 1980, và sau Đổi mới đã ảnh hưởng không nhỏ đến sinh viên hiện tại. Đã có lớp sinh viên tự làm một trưng bày Sắp đặt ngay trong lớp học và hiệu quả cũng không đến nỗi nào. Phòng triển lãm của trường, cũng thường được các nghệ sỹ Tiền phong trong ngoài thuê mượn, hấp dẫn không ít thầy và trò tham gia vào các hoạt động nghệ thuật mới mẻ hơn, và về căn bản thì là thấy tốt, thấy mới, chứ không làm sao cả. Thế nhưng khi Sắp đặt, Trình diễn

và Video Art đã trở thành những môn học chính thức của các trường nghệ thuật nước ngoài, và chiếm từ 60-68% các triển lãm nghệ thuật quốc tế, thì các trường nghệ thuật trong nước vẫn dè dặt, chưa ai dám đặt vấn đề như đó sẽ là một chương trình tương lai.

Không rõ việc theo đuổi liên tục các trường phái nghệ thuật từ bên ngoài là hay hay không hay đối với nghệ thuật Việt Nam, nhưng nó đã là một thực tế, khi chúng ta sáng tạo thì ít, bắt chước thì nhiều, mỹ miều hơn là sáng tạo trong một quá trình học tập. Điều này đặt ra thách thức đối với tất cả các nền nghệ thuật chịu ảnh hưởng và có xu hướng ảnh hưởng phương Tây, không riêng gì Việt Nam. Để có thể kết luận nghiêm túc, người ta phải tổng kết nghệ thuật hoàn toàn đặc thù dân tộc và khu vực (phương Đông), xem thực sự mình có hay không có một bản lĩnh và một học thuật nghệ thuật. Đương nhiên Trung Hoa và Ấn Độ có bề dày lịch sử triết học, mỹ học và nghệ thuật cho tất cả các vấn đề của họ. Những nước phương Đông còn lại, học thuật nghệ thuật cổ truyền chủ yếu ảnh hưởng hai nền nghệ thuật này. Thế là chúng ta phải tiến hành hai bước: Học thuật hoàn toàn bản địa Việt Nam (chẳng hạn) và học thuật ảnh hưởng Trung Hoa và Ấn Độ. Chúng ta chưa làm, nếu có chỉ dừng lại ở mức độ nghiên cứu chung chung ở xã hội và ứng dụng trong ngành phục chế. Nhà trường cũng có môn học tập vốn cổ, nhưng rất sơ sài (khoảng một tuần/ trong năm năm học) nhằm ứng dụng luôn. Ngay cả Trung Hoa cũng vậy, khoa nghệ thuật truyền thống vô cùng khó khăn để kêu gọi sinh viên theo học. Đã có suy nghĩ, đối với nền văn hóa nào thì không

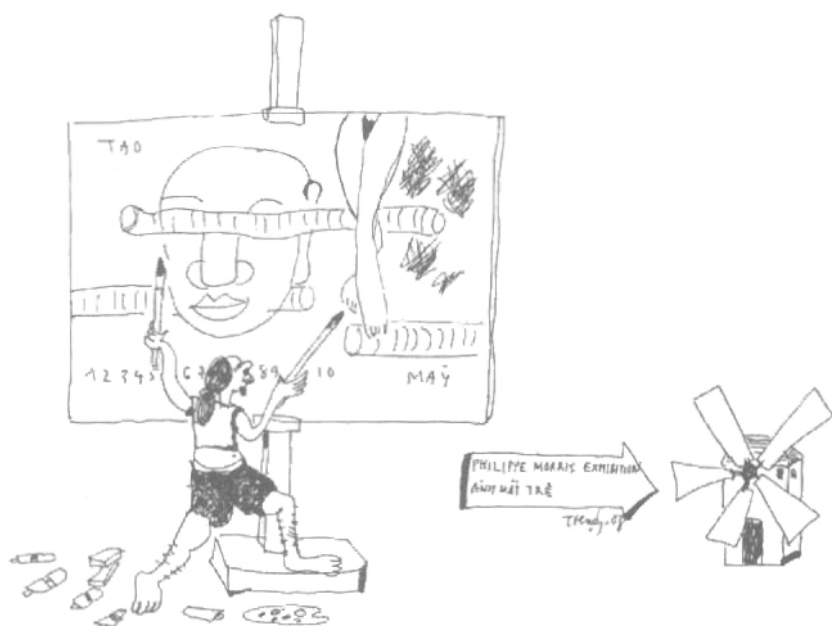
biết, chứ còn đối với người Trung Hoa, truyền thống là một áp lực, rất khó khăn để từ bỏ. Tốt nhất là không theo học. Các trường nghệ thuật của chúng ta chưa sang trọng tới mức coi nghệ thuật như một hoạt động tư tưởng, chỉ đơn thuần truyền nghề, vì thế lý thuyết nghệ thuật, lịch sử nghệ thuật không được coi trọng như thực hành. Một sinh viên mỹ thuật được sang Mỹ học, các thầy dặn là: sang đây học vẽ nhiều vào, lý thuyết ít thôi. Khi sang đến Mỹ, tình hình hoàn toàn ngược lại, chương trình lý thuyết rất nặng nề, sinh viên đó bèn đem lời các thầy Việt của mình nói với thầy Mỹ. Câu trả lời là: *"Chúng tôi không đào tạo các nghệ sỹ ngu"*.

2005



## Từ sinh viên nghệ thuật đến người nghệ sỹ

Thang Trần Phênh nổi danh ngay từ khi chưa học trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương. Khi đi thi, Tô Ngọc Vân miêu tả Thang bận áo the khăn xếp, trên khăn xếp cắm chi chít nào là bút lông, nào bút chì vót rất nhọn. Khi vẽ hình họa, Thang tía tốt tài khéo khiến mọi thí sinh đều cảm chắc mình trượt. Cuối cùng thì Tô Ngọc Vân thờ phào, Thang trượt kèngh còn Tô thì đỗ. Hoàng Tích Chù nổi danh vì thi trượt chẳng kém gì Tú Xương. Ông mất chín năm lều chõng mới vào được trường Mỹ thuật. Nhưng nghệ thuật là cái nghiệp đam mê. Thang Trần Phênh sau có bức tranh *Phạm Ngũ Lão* treo trong Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam, còn Hoàng Tích Chù trở thành họa gia thực thụ. Nghiệp thi cử của các sinh viên bây giờ cũng vậy. Có người tối thiểu thì mất ba năm, người nhiều tới bảy năm. Ai thi quá năm năm thì thường được gọi đùa là Cao đẳng 6, Cao đẳng 7. Chỉ có điều là sinh viên ngày xưa không tìm cách đón lõng đề thi, và học tú như bây giờ. Vì đây là cái lối đầu tiên kim hãm họ sau này trên con đường nghệ thuật. Đỗ vào trường thì khó, nhưng ra trường thì rất dễ, tỷ lệ trượt tốt nghiệp không đáng kể. Từ đây hình thành nhiều thái độ học hành của



sinh viên khác nhau. Hoặc có người học cho xong việc, bài nào cũng đạt điểm trung bình, ít giao du, va chạm, cốt kiểm lấy mảnh bằng cử nhân. Hoặc có người coi mình như Picasso, Van Gogh tái thế, xem thường các bài học trường quy, luôn nhảy bổ vào cái mới và thường than rằng không ai hiểu mình. Hoặc có người tỏ ra rất chăm chỉ, ngay từ lúc học đã toàn vẽ nặn Bác Hồ, gặp ai cũng cung kính như thầy, đi đâu cũng chép cũng ghi. Bỗng một ngày anh ta nói năng với ta như người thiếu giác ngộ chính trị, và không yêu nước. Ngắm kỹ thì hình như anh ta cốt kiểm một hợp đồng làm tượng đài, tranh hoành tráng càng to



càng tốt. Trên đây đều là những tấm gương không đáng noi theo, nếu các bạn yêu nghệ thuật thực sự và biết rằng trong hơn 80 triệu người Việt Nam chỉ có khoảng 200 họa sỹ, nhà điêu khắc.

Không như các sinh viên học khoa học tự nhiên và xã hội, ước vọng sau khi ra trường trở thành một cán bộ bình thường hoặc nhà doanh nghiệp; sinh viên nghệ thuật đều mong muốn là ngôi sao, hoặc là danh họa, tiếng tăm lưu lại trong sử sách. Không đi Tây đi Tàu, cũng nhà cao cửa rộng, nhiều em trẻ đẹp hăm mộ. Suman nói rằng trong nghệ thuật có cả tiền tài danh vọng, nhưng bạn cú thành đạt nghệ thuật đi đã. Còn các thứ khác tự nó sẽ đến. Tiếc thay, phần nhiều bạn học nghệ thuật, chưa thành đạt đã muốn giàu có, và không hiểu rằng thành đạt trong nghệ thuật chính là sự giàu có, nhất là trong một xã hội ngày càng có nhu cầu cao về văn hóa.

Con đường đi đến thành đạt nghệ thuật cần vượt qua từ nhiều ngưỡng cửa. Trước hết là thông thạo những kỹ năng của nghề. Người học đàn phải mất từ 7-10 năm mới có khả năng thị tấu, rồi truyền đạt các cảm xúc tư tưởng của mình vào bản nhạc. Người học vẽ cũng phải mất gần ấy năm để mô tả lại những gì mình trông thấy, rồi truyền đạt phần hồn cho sự vật. Ấy vậy mà nhiều bạn coi trọng việc ăn mặc luộm thuộm, để râu tóc, hoặc cạo trọc, nói năng như thánh phán, rồi nhảy bổ vào nghệ thuật không hình (như tranh trừu tượng), coi việc vẽ giống là xoàng, là công việc của máy ảnh. Âm nhạc thì có thần đồng, nhưng hội họa thì không. Để bàn tay thống nhất được từ cái nhìn đến khối óc và trái tim là kết quả hàng chục năm tiệm tiến. Rồi

nữa cần học và hiểu lịch sử nghệ thuật, mới thấy cái mình đang làm là lạc hậu, hay là cái mới bất trước. Học đầy đủ rồi, lại phải từ bỏ tất cả để đạt đến cái "vô sư trí" của mình. Nhưng không học thì cũng không từ bỏ được. Không học cũng không thể sáng tạo và ngược lại không sáng tạo thì đến chết cũng chỉ là anh học trò hay chữ, kinh sử lầu lầu nhưng gặp cái mới là phản đối kịch liệt.

Có bạn sinh viên hỏi tôi làm thế nào để trở thành nhà nghiên cứu, viết ra được những cuốn sách nghệ thuật có giá trị. Đáp rằng cần 5 điều kiện: Một có sức khỏe. Hai có kiến thức. Ba có tiền. Bốn có quan hệ. Năm có lòng kiên trì. Người sinh viên ấy nói rằng cả 5 điều đó anh ta đều không có. Đáp rằng nên bắt đầu viết một bài báo nhỏ, sau đó là bài nghiên cứu dài hơn. Năm điều kiện trên tự hình thành dần trong quá trình lao động, mới có thể viết đến sách. Cũng như vậy nhiều người bước vào nghề họa, sơn dầu chỉ đủ vẽ vài mét vuông, đã vội đổ dồn cho một bức tranh lớn, lại còn mong đoạt giải. Vậy tại sao không chia nguyên liệu ra vẽ nhiều tranh bé, vừa luyện tập, vừa tiết kiệm. Tranh giá trị ở đẹp, không ở to hay bé. Hai danh họa Vecmeer và S.Dali tranh rất nhỏ bằng vài chục phân vuông. Tranh của Monet, Van Gogh và cả Picasso thời hàn vi, chỉ khoảng 50x60cm, nhưng chính tài năng và sự hàn vi làm cho hội họa của họ trở thành kiệt tác ngay từ lúc trẻ. Tư tưởng lớn trong một tác phẩm nhỏ còn hơn là tư tưởng nhỏ trong một "tác phẩm lớn" (về kích thước).

Trong đời sống nghệ thuật, trường học luôn tự nó là một thứ bảo thủ, bởi nó phải tiêu chuẩn hóa một số kiến thức cơ bản giảng dạy. Nghệ thuật lại luôn có xu hướng

xóa bỏ các tiêu chuẩn. Vì vậy sinh viên nghệ thuật luôn nằm giữa mâu thuẫn giữa cái cũ bên trong và cái mới bên ngoài. Đối với người đi học chỉ có hai cách hoặc nhất nhất theo trường phái đó, hoặc phủ định lập ra trường phái mới. Nhưng ở đây càng muốn lập ra cái mới, càng phải am hiểu và giỏi cái cũ. Khi đi thi học sinh thành phố đỗ đạt nhiều, khi sáng tạo thành danh phần lớn lại rơi vào người xuất thân từ nông thôn. Nông thôn, làng xã luôn có nhiều nguồn văn hóa truyền thống và tư chất lành mạnh cho sáng tạo. Khi đi học nữ thường đạt điểm cao hơn nam. Khi ra trường nam đóng vai trò chủ chốt của giới nghệ thuật. Gần như 99,9% nghệ sỹ trong lịch sử nghệ thuật là đàn ông. Trường Mỹ thuật nào cũng chỉ lấy nghệ thuật Cổ điển và hiện thực làm học thuật căn bản. Nhưng bên ngoài còn biết bao thứ nghệ thuật khác như chủ nghĩa Hiện đại, Hậu Hiện đại, nghệ thuật Sắp đặt, Trình diễn và Video Art... mỗi thứ đều có học thuật riêng và dần xâm nhập vào các trường nghệ thuật thế giới nhưng không có nghĩa trường phái nào cũng là duy nhất đúng. Năm học ở trường có thể học cái nên học và cả cái nên tránh. Và xét cho cùng nghệ thuật cũng chỉ là phương tiện, chứ không phải là mục đích. Sinh viên nghệ thuật thường chú trọng thực hành, mà coi thường lý thuyết. Một nhà văn không thể không am hiểu Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến. Vậy thì những văn hào ấy của mỹ thuật là chùa Bút Tháp, chùa Tây Phương, đình Tây Đằng, họa sỹ không thể không nghiên cứu. Cũng như vậy tương đương với Shakespeare, Lev Tolstoi, Dostoevsky, họa sỹ

chính là Leonardo, Rembrant, Picasso không thể không  
am tường họ mà đòi hay nghệ thuật. Định nghĩa mới  
nhất về người nghệ sỹ hiện đại: là người thực hành, có  
khả năng trình bày lý thuyết, viết nghiên cứu và dùng  
nghệ thuật can thiệp vào đời sống xã hội.

2003



# Mây Mưa Sấm Chớp

Nghệ thuật và tôn giáo song hành ngay từ buổi đầu sơ khai và ít nhất đến hết thời phong kiến. Cái này là nguồn nuôi dưỡng cái kia. Tôn giáo sinh ý tưởng và nghi thức, nghệ thuật sinh biểu tượng. Như vậy tâm linh và thẩm mỹ cùng nảy nở, được tiếp nhận như một cảm quan toàn vẹn. Nghệ thuật Phật giáo Việt Nam đã phát triển cùng quốc gia Đại Việt và kéo dài đến gần nghìn năm từ thế kỷ 11 đến nay với vai trò quốc đạo và thu hút nhiều tín ngưỡng bản địa nhập vào nó một cách hòa bình. Khiến người ta dễ lãng quên những nguồn gốc và biểu tượng phi Phật giáo, và có lẽ chúng lâu đời hơn thời kỳ Phật giáo du nhập đầu Công nguyên. Phật mẫu Tứ pháp (hay Phật mẫu Pháp Vân) là cách gọi ghép tên những vị thần thiên nhiên thuần Việt với đạo Phật, hay nói cách khác là những người nông dân đã nâng vị thần bản địa của mình lên ngang hàng với đức Phật mà họ tôn kính. Sự kiện đó đã diễn ra một cách dần dà trong khoảng nghìn năm Bắc thuộc, để sau đó không còn ai tìm cách đối kháng giữa ý thức hệ tôn giáo hay phân biệt đâu là thần của ta, đâu là Phật từ Tây Trúc. Kiến trúc Phật giáo "tiền Thánh hậu Phật" (phía trước thờ thánh, phía sau thờ phật) ra đời (hoặc gọi lại "tiền Phật hậu Thánh"), như chùa Keo (Thái Bình) và chùa Bối Khê (Hà Tây), là cách kết hợp giữa một tôn giáo

lớn và một tín ngưỡng nhỏ. Mỗi thứ có vị trí độc lập trong một kiến trúc và trong lòng dân, phù hợp trong những may rủi riêng biệt. Các đền thờ Tứ pháp Mây - Mưa - Sấm - Chớp chuyển thành các ngôi chùa, là một tín ngưỡng phổ biến, ở các tỉnh Bắc Ninh, Hưng Yên, Hải Dương, Hà Tây trung tâm của đồng bằng Bắc Bộ. Thời gian chuyển đổi này có lẽ diễn ra ngay từ thời Sĩ Nhiếp thế kỷ 2 làm thái thú đô hộ phủ phong kiến Trung Hoa ở Việt Nam đóng đô ở thành Luy Lâu, huyện Thuận Thành (Bắc Ninh), có lẽ cũng là trung tâm tín ngưỡng Tứ pháp. Theo Cổ châu Phật bản hạnh một cuốn kinh về nguồn gốc Tứ

Phan Cẩm Thượng. Mây - Mưa - Sấm - Chớp. Khắc gỗ. 2001.



pháp, được biên soạn vào thế kỷ 11, diễn nôm ra tiếng Việt vào thế kỷ 17, hiện còn lưu ván khắc gỗ ở chùa Dâu, cho biết viên thái thú đó đã cho dựng tượng bốn chùa Mây - Mưa - Sấm - Chớp và tạc tượng bốn vị thần thiên nhiên đó. Song đó chỉ là một truyền thuyết. Những gì còn lại từ thời Sỹ Nhiếp có lẽ chỉ là một cặp tượng đá con cừu (một để ở chùa Dâu, một để ở lăng Sỹ Nhiếp) còn di tích cổ nhất ở chùa Dâu vào thời Trần (thế kỷ 13-14) còn các tượng Tứ pháp được làm lại vào thế kỷ 17-18.

Cũng truyền thuyết đó kể rằng có một cô thôn nữ tên là Man nương người ở Dâu theo hầu thầy chùa Khâu đà la một cao tăng từ Tây Trúc sang Việt Nam ở chùa Phúc Nghiêm (Phật Tích). Một đêm nọ Khâu đà la về muộn, thấy Man nương nằm ngủ quên bên bậc cửa, ông bèn bước qua nàng. Nhưng Man nương bỗng động lòng hoài thai Trời, sinh ra một đứa bé. Bố mẹ Man nương bế đứa bé trả cho Khâu đà la.

Thầy Khâu bèn bế đứa bé vào rừng nhờ các vị thần rừng giúp đỡ. Một cây Dung thụ (Dâu) lớn bèn mở thân đón nhận đứa bé. Sau này vùng Dâu gặp lụt lội, cây Dung thụ đổ theo sông Dâu về thành Luy Lâu. Bao nhiêu người kéo cây không được, chỉ có Man nương dùng yếm nhẹ nhàng kéo cây lên bờ ngay. Sỹ vương và nhân dân cưa cây làm bốn khúc tạc thành tượng Pháp Vân (Mây), Pháp Vũ (Mưa), Pháp Lôi (Sấm), Pháp Điện (Chớp) thờ ở bốn chùa Dâu, Đậu, Tướng, Dàn vùng Dâu. Còn đứa bé hóa thân vào cây sau này thành một nhân đá, hiện cũng được thờ ở chùa Dâu gọi là đức Thạch quang. Từ đấy dân tình hễ cầu mưa thuận gió hòa, thì đều linh nghiệm. Lễ hội chùa Dâu

hàng năm vào ngày 8/4 âm lịch do 12 làng tổ chức, là lễ hội lớn ở nước ta. Câu chuyện được màu sắc huyền bí và lãng mạn trên, trở thành sự thực ít nhất ở phương diện nghệ thuật và là một thứ nghệ thuật bản địa rất đặc sắc.

Các kiến trúc Tứ Pháp về cơ bản cũng không khác mấy kiến trúc Phật giáo thế kỷ 17. Nghĩa là một cụm kiến trúc thường được bố cục theo kiểu "nội công ngoại quốc". Bắt đầu từ Tiền đường nối với Thượng điện bởi một tòa Thiêu hương chạy dọc kết thúc công trình là Hậu đường xung quanh có hành lang bao bọc, thành một tổng thể gọn gàng. Trừ trường hợp chùa Dâu là một tổng thể lớn, có những hai Tiền đường tạo thành một sân vuông, giữa có ngọn tháp Hòa Phong cao; chùa Dàn (Dàn Câu) kết hợp đình với chùa là một. Tất cả các chùa, tượng Phật nói chung thường ở Hậu đường, Thượng điện trung tâm thường có mặt bằng hình vuông thờ tượng Tứ pháp. Sau lưng Tứ pháp là tượng Thủ bộ chính là sư Khâu đà la sẽ thay thế Tứ pháp khi được rước ra ngoài. Phía trước Tứ pháp là tượng đức Thánh Tản (con của Tứ pháp). Bên cạnh là tượng đức Thạch Quang (đá thiêng) và hai bên khảm thờ có Kim đồng - Ngọc nữ đứng hầu.

Theo như truyền thuyết cây Dung thụ được cưa thành bốn khúc, tạo thành bốn pho tượng. Nhưng trên thực tế thì vùng Siêu Loại và Dâu cũ dạng tượng Tứ pháp khá phổ biến ví dụ tượng Pháp Vân chùa Keo (Gia Lâm) cách Dâu chừng 6km được coi là bà em ngỗ nghịch làm từ một cành cây; tượng bà Pháp Thông ở chùa Dàn chợ gần chùa Dàn (Dàn câu). Tượng bà Mãn nương chùa Mãn Xá. Tượng thuộc hệ Tứ Pháp thường tạc mình trần, quần váy như



truyền thống điêu khắc Ấn Độ - Khmer, chân xếp bằng tọa thiền, tay giơ trước ngực làm phép, tay giữa hạ thấp nhằm cứu độ. Chỉ có khuôn mặt khác nhau theo cá tính của từng bà và sinh động đến kỳ lạ. Ở đây, mọi vẻ đẹp trần thế được bộc lộ một cách mạnh mẽ và gợi tình. Các khối chạm dứt khoát và mạch lạc nhằm toát ra thần thái của một vị thần có chức năng sinh tồn cùng con người. Khối thân và tay kéo dài thon và nuột nà khiến ta muốn cầm, nắm. Khối nét mặt tròn đầy đôn hậu và rất tinh tú, không có vẻ diệt dục và tĩnh lặng như tượng Phật thông thường. Hình ảnh tối cổ của các thần thiên nhiên như vậy là một hòn đá thiêng mà nhiều người cho là một Linga - dương vật, sau này được hình tượng hóa dưới dạng nửa tượng Phật, nửa người phàm khi mà người ta đã quen với việc sùng kính đức Phật có phần long trọng hơn những tín ngưỡng khác.

Các biểu tượng thần tự nhiên vốn sinh ra trong quá trình sùng bái đa thần giáo, thông qua các vật linh bất kỳ được chấp nhận trong quá trình lịch sử lâu dài. Điều này một mặt tùy thuộc vào sự lựa chọn chung của một cộng đồng dân cư, mặt khác tùy thuộc vào vị pháp sư hay phù thủy được coi là có khả năng giao hòa với tự nhiên. Lễ cầu đảo do họ tiến hành và vị sư Khâu đà la cũng chính là một pháp sư như vậy, khi ông trao cho Man nương một cây Thiên tượng chọc xuống đâu là chỗ ấy có nước. Phép tu đứng một chân của ông cũng là một hình thức cầu đảo, sau này được hình tượng hóa thành vị thần Độc Cước (như đền Độc Cước - Sầm Sơn. Con sông Dâu cổ (nay biến thành một con ngòi nhỏ) đã từng là con sông lớn xuyên

theo hướng hơi chệch Bắc Nam nổi từ sông Tiều Tương (nay cũng đã chết) ở Đình Bảng đến tận sông Thái Bình từng gây nhiều lụt lội, cũng như bồi đắp phù sa cho vùng Siêu Loại, Luy Lâu. Do vậy mà tín ngưỡng Tứ pháp và lễ cầu đảo cũng phát sinh từ đây. Cầu đảo có nghĩa là cầu sự thay đổi trong thiên nhiên đang lụt lội thành khô ráo, đang nắng hạn có mây mưa. Nghĩa là cầu mưa thuận gió hòa cho người làm nông nghiệp. Tín ngưỡng này trước tiên phối nhập Phật giáo, nhưng không vì thế mà trở thành tín ngưỡng thứ yếu, trái lại còn phát huy uy lực dưới danh Phật mẫu Tứ pháp. Khi chế độ phong kiến phát triển trong thời kỳ tự chủ từ thế kỷ 11 đến thế kỷ 19 thì người chịu trách nhiệm về mưa thuận gió hòa chính là ông vua - con Trời. Lễ đàn Nam Giao (tế trời), đàn Xã Tắc (tế đất), lễ Tịch Điền (cấy đầu vụ) thường niên của ông quan trọng hơn Tứ pháp. Tuy không ít trường hợp, triều đình cũng cần đến Phật mẫu Tứ pháp rước về kinh đô cầu đảo trong những năm thời tiết quá kinh hoàng, nhưng về cơ bản từ đây vai trò của Tứ pháp thu hẹp như những tín ngưỡng địa phương. Lễ cầu đảo ít được diễn ra, thay vào đó là lễ hội thường niên vùng Tứ pháp mang tính chất ước vọng, tưởng niệm hơn là cầu điều gì cụ thể.

2002

## Tiếng của rừng

Cho đến thế kỷ 20, nhiều sắc tộc ít người vẫn sống trong trạng thái nguyên thủy, với tính cộng đồng bộ lạc cao và gắn gũi với tự nhiên. Nhưng có lẽ chúng ta phải từ bỏ ý nghĩ trạng thái nguyên thủy đồng nhất với sự sơ khai, hoang dã, mà trái lại nhiều cộng đồng bộ lạc đã phát triển đến những mức độ văn minh mà xã hội hiện đại cần nhìn lại những định kiến về văn minh của mình. Họa sỹ Đặng Thị Khuê khi đi Tây Nguyên nói: *"Trước khi đến Tây Nguyên, mình tưởng mình là văn minh, ở đây là hoang dã. Đến Tây Nguyên rồi thấy mình mới là hoang dã, đây mới là văn minh"*. Tất nhiên xét ở mặt khoa học, những cộng đồng nguyên thủy là hết sức thấp kém, nhưng ở mặt nhân văn thì đó là những giá trị quý giá, mà xã hội hiện đại đã từ bỏ. Ở những buôn làng Tây Nguyên, không có chuyện, một nhà đầy kho thóc, còn nhà kia thì đói. Khi một đứa trẻ bắt được một con thú, nướng thịt ăn, thì nó cũng chia cho tất cả những trẻ con cùng buôn làng. Ý thức cộng đồng được giáo dục từ thơ ấu và trở thành lẽ sống không thay đổi đến mãi sau này.

Làm nhà mồ và tượng nhà mồ là một trong những nghi lễ ma tang của cộng đồng nguyên thủy Tây Nguyên. Truyền thống này có lẽ thấy một cách phổ cập trong các

bộ lạc hoang sơ sống vòng quanh xích đạo và trong các rừng rậm châu Phi. Ở đây những phẩm chất hoang sơ, sự gắn kết giữa thần - người và rừng, và niềm tin vào thế giới vĩnh viễn hun đúc cho một hoạt động tín ngưỡng - nghệ thuật tốn kém và đẹp đẽ. Và chúng sẽ mất đi, khi rừng không còn, khi tín ngưỡng thay đổi, khi sự tu hũu thay thế cho ý thức cộng đồng, và rất có thể nó biến tướng thành một tín ngưỡng ruộm rà, rồi bỏ những giá trị thẩm mỹ. Người chết sẽ đi đâu? và nó có quay lại làm ảnh hưởng đến người sống



Tượng người già gạo,  
điêu khắc nhà mồ Tây Nguyên.

hay không? Chết là hết, hay là một phần của cuộc sống tiếp tục? Những câu hỏi lơ lửng này vang vọng trong tâm linh hoang sơ và cần phải trả lời bằng những hành vi cụ thể. Ta sẽ mang đồ của người chết ra nắm mồ, vì đó là của họ. Ta sẽ cho họ ăn khi chưa làm lễ bỏ mả. Ta sẽ khóc và ôm lấy nắm mồ sưởi ấm cho linh hồn lạnh lẽo. Và đợi đến một ngày thích hợp, có thể là một ngày mùa khô, ta sẽ làm lễ bỏ mả chung cho rất nhiều người đã chết cùng một lúc. Rượu sẽ khiêng ra, chiêng sẽ đánh lên, trâu sẽ thịt, nhà mồ sẽ được dựng, tượng nhà mồ sẽ được đeo và

dân làng sẽ múa quanh nhà mồ theo tiếng chiêng âm vang trầm hùng. Cột Kút và Cờ lao sẽ được dựng lên trên đó chạm khắc các hình rau dống - một thứ rau rừng tự mọc tượng trưng cho sự sống tự sinh sôi nảy nở, háng bà H'Kroi - nữ thần các nghề thủ công và sinh tồn, mặt trăng và con chim, những biến thái và nơi nương tựa của linh hồn. Trên mái nhà mồ sẽ chạm vẽ những con thuyền độc mộc dài, theo truyền thống đi biển xa xưa với những hình người nhảy múa, đi săn, đánh chiêng và làm lễ đâm trâu. Chúng ta sẽ đi cà kheo, đem những con rối gỗ điều khiển bằng dây giạt và sau lễ bỏ mả, trách nhiệm của ta đã xong, có thể lãng quên nắm mồ và hồn ma, kệ nó quay lại với rừng và đất. Được nuôi dưỡng bởi những tình cảm cộng đồng bộ lạc và sự truyền tâm tự nhiên, những người khéo léo nhất trong buôn làng sẽ nhận trách nhiệm đeo tượng. Dụng cụ của họ chỉ là cái rìu, con dao và cái đục, rồi lựa theo cây gỗ, chỉ là cây gỗ duy nhất. Tất cả là hình dung, nằm sẵn trong máu, trong tâm thức và những kiểu thức có tính truyền thống từ đời này qua đời khác, cộng với những hình ảnh đương đại gia nhập vào điêu khắc nhà mồ. Những mặt nạ gỗ treo trên nhà Gươon của người Cătu là những điển hình của điêu khắc hoang sơ, trong nhận thức chưa tách khỏi tự nhiên với con người, hiện thực với ảo tưởng. Những khuôn mặt chẳng giống ai nhưng giống tất cả, nửa người nửa thú, nửa ma nửa người, còn những nhát đục vừa thô phác vừa tinh tế lạ thường. Điêu khắc nhà mồ thực sự là một hệ thống. Có cặp tượng nam - nữ khoe dương vật và âm vật, rồi cặp tượng nam - nữ giao phối, tượng bà chữa, tượng con khi đang đầu tiên

của người, rồi những tượng người ngồi khóc, tượng nữ thần vũ dãi cho trẻ con bú nếu chúng chết mà vẫn còn đói. Hệ thống tượng này có ý nghĩa sự sinh tồn, cái chết là một quá trình vĩnh viễn của cuộc sống có sinh có diệt, kế tiếp, tuy vậy vẫn buồn thương luyến tiếc, vì lần duy nhất chia tay này không thể gặp lại. Còn hồn ma đi mãi vào thế giới của ông bà, của rừng sâu.

Sự thấu hiểu rừng, tất hiểu được cây, nói chuyện được với muông thú, cây cỏ. Những bức tượng nhà mồ biểu hiện của sự nhìn thấy mình trong cây cỏ, và ngược lại cây cỏ cũng chứa đựng linh hồn. Những bức tượng dần cũ đi, mục đi trong mưa nắng, rồi trở về với rừng, với đất, quá trình này làm cho những pho tượng trở nên hoang vu hơn, đẹp đẽ hơn, tâm linh hơn, cũng như có sự sống chết như con người. Những hình khối thôn dã, những cách điệu phi lý, những khối cặp vũ dãi như cặp ngà voi trên đầu cầu thang, hoặc gác lên mái nhà mồ tạo ra một không khí huyền hoặc và siêu hình vô cùng. Trong cái tư duy nguyên thủy này, các khái niệm cân đối hài hòa như quan niệm nghệ thuật tạo hình phương Tây không có giá trị. Cảm thức về cái đẹp được cảm nhận theo một cách khác, đó là sự phát triển tự nhiên của cảm xúc, sao cho khối gỗ biểu hiện có thể thế này thì buồn hơn, thế này thì đau thương hơn, thế này thì phần chán hơn và thế này thì gợi tình hơn. Sự giống hay không giống cũng không có giá trị gì, mà biểu cảm và biểu hiện mới là quan trọng. Khi tôi vung rìu để đeo một cái áo quan, tôi nghĩ rằng tôi đang đeo một con thuyền đưa người chết đi trên suối vàng. Khi tôi đeo cặp tượng nam - nữ giao phối, tôi nghĩ đến niềm khoái lạc

của tình yêu giúp cho bộ tộc trường tồn mãi mãi. Khi tôi  
luyện tiếc người đã khuất, tôi đeo mình ôm gối ngồi khóc.  
Sự sinh ra của bức tượng nhà mồ từ trong lòng không vụ  
lợi của cả bộ tộc, của cả buôn làng. Vậy thì ai kiêng  
rượu, cứ kiêng đi, ai đánh chiêng cứ đánh đi, ai đâm trâu  
cứ đâm đi. Để cho tiếng hú của tù trưởng vang đến tận mặt  
trời, cho tiếng khóc thâm thắm vào lòng đất. Để cho  
chàng Đam San đầu đội khăn xéo, vai mang túi da, chặt  
đổ cây thần, phóng ngựa vào khu rừng bất tận của nữ thần  
mặt trời. Để cho linh hồn của người chết bay lên những  
đỉnh núi và hòa vào những dòng suối đang đổ vào những  
con sông lớn chảy ra biển cả.



Tượng người ngồi khóc,  
điêu khắc nhà mồ Tây Nguyên.

# Ngũ quan và nghệ thuật

## 1. Hãy đọc bức tranh

Cứ cho là một cuốn tiểu thuyết vừa nhà văn phải viết trong một hai năm. Ta đọc truyện đó mất khoảng hai tiếng đến nửa buổi, chưa kể những người đọc dãn dã trong vài ba ngày. Về một bức tranh công phu cũng cần vài tháng, vài năm, như Leonardo (1452 - 1519) vẽ nàng Mona Lisa trong bốn năm chẳng hạn. Thế mà hầu như ít ai xem bức tranh trong vài giờ, nói gì đến vài ngày. Cái đó chứng tỏ người ta không đọc được bức tranh như xem một cuốn truyện. Người ta thường nói rằng đọc truyện xem tranh, chứ không nói rằng đọc tranh, nhưng thực sự muốn hiểu được hội họa phải đọc được tranh, tùy từng ý thích và trình độ. Tôi đến một phòng triển lãm, vài người đòi phải giảng giải, tôi làm họ cụt hứng khi nói rằng không thể xem tranh hộ ai, cũng giống như ta không thể nhờ người khác ăn hộ mà thấy no được. Cũng như nhiều người, họa sỹ lúc đầu cũng chỉ xem tranh trong vài phút, nhiều năm sau có thể xem tranh trong hàng giờ và ngày nào cũng xem tranh, từ năm này qua năm khác. Đọc truyện Kiều hay một kiệt tác văn học, mỗi tuổi thấy mỗi khác, mỗi lúc thấy mỗi cái hay khác nhau. Triển miên trong ảo tưởng là lúc đẹp đẽ nhất của con người, và chán



nhất là mất quá nhiều thời gian cho việc kiếm miếng cơm manh áo.

Năm học vừa rồi một sinh viên nghiên cứu đề tài về những mức độ thường ngoạn hội họa. Anh dẫn ở một cuốn kinh nào đó về các mức độ cái Tôi rất lý thú. Đó là: Cho anh là hơn người. Cho anh là bằng người. Cho anh là kém người. Thực sự hơn người. Thực sự kém người. Thực sự không hơn người, nhưng cứ nghĩ là hơn. Thực sự không kém người, nhưng cứ nghĩ không thể vượt qua họ. Đường nhiên kinh Phật mang tính khái quát, có thể hiểu trong cư xử nhân luân, nhưng cũng có thể hiểu trong tương quan giữa một khán giả và tác phẩm nghệ thuật. Ta kém bức họa. Ta bằng bức họa. Ta hơn bức họa. Giống như ta xem một kiệt tác, một bức tranh của đồng nghiệp, một bức tranh thiếu nhi. Xem tranh đọc sách cũng giống như đối thoại với một người, có người nhiều lời, ưa bộc bạch để ta thông cảm, có người ít nói kín đáo buộc ta phải cảm nhận, tìm hiểu. Tác phẩm lớn là hàng trăm con người đang trò chuyện với ta. Muốn quán xuyến được tác phẩm phải có khả năng vấn đáp với từng ấy con người, lần theo họ trong từng mối quan hệ. Đọc truyện xem tranh một cách nghiêm túc thực ra rất mệt. Vào những bảo tàng lớn, tôi rất hay buồn ngủ, tôi cũng thấy nhiều người ngủ gật trên các ghế băng dài, thậm chí có người đánh một giấc dưới gầm tủ trưng bày cổ vật. Lúc nhỏ, bà cụ hàng xóm hay nhờ tôi đưa đi xem tuồng, mỗi vở phải xem đến hai ba lần, vì bà xem từng đoạn rồi ngủ khò khò, hôm sau xem tiếp đoạn chưa xem.

Trong hàng ngàn năm, hội họa vẫn làm cái việc mô phỏng tự nhiên, đến mức giống tự nhiên được coi là tay

nghề của họa sỹ và tiêu chuẩn của nghệ thuật. Leonardo nói rằng: Một người được gọi là họa sỹ phải vẽ được tất cả các hình dạng của tự nhiên. Khi máy ảnh ra đời, họa sỹ thấy nhiệm vụ ấy không cần thiết nữa, họ vẽ cái mà họ suy tưởng. Picasso (1881 - 1973) nói rằng Tôi không vẽ theo tự nhiên, mà vẽ cùng tự nhiên. Điều này làm cho khán giả của Mona Lisa luôn đông hơn *Những cô gái ở Avignon*. Đây là hai tác phẩm của hai danh họa, tiêu biểu cho hai phong cách nghệ thuật Hiện thực và Lập thể. Nghệ thuật đã thay đổi, nhưng phần đông khán giả chưa thay đổi.

Mona Lisa không phải là người đàn bà đẹp, nhưng Leonardo đã nhìn thấy ở nàng nụ cười bí hiểm và sự sâu thẳm của tâm hồn. Ông đã điển hình hóa nhân vật này đến mức nhà buôn đặt vẽ Joconda không công nhận đó là chân dung vợ mình, và không nhận tranh nữa. Nhưng đây là lần đầu tiên trong lịch sử hội họa, người họa sỹ có thể diễn tả được sự chính xác của cơ khối trong phân tích ánh sáng đậm nhạt, và qua đó biểu hiện được vẻ không cùng của trí tuệ cũng như tự nhiên. Sau Leonardo cũng không có ai làm được như vậy. Picasso vẽ *Những cô gái ở Avignon* từ một nhà thổ. Những bức tượng và mặt nạ gỗ châu Phi với tính hoang dã và phân cắt các diện nhiều chiều đã gợi cho họa sỹ đập vỡ các hình thể nhân vật, một sự mở đầu cho ngôn ngữ hội họa lập thể, khi chàng họa sỹ mới 26 tuổi. Từ đây nghệ thuật đã thay đổi, nó không tái hiện tự nhiên nữa, mà thuần túy là một phương tiện bộc lộ tâm hồn. Nếu ai còn xem nghệ thuật theo kiểu đối chiếu, coi nghệ thuật như phương tiện phản ánh hiện thực thị giác, thì không có

cách gì thưởng ngoạn nghệ thuật Hiện đại. Họ chỉ có thể xem từ Vangogh đổ về quá khứ thôi. Những bức họa của Marc Chagall, Matisse, Dali, Kandinsky và Pollock sẽ không có ý nghĩa gì và không tài nào hiểu được nghệ thuật trừu tượng sinh ra từ sự khủng hoảng xã hội (qua hai cuộc thế chiến), hay nói như Paul Klee (1879 -1940) "xã hội càng khủng hoảng nghệ thuật càng trừu tượng".

## 2. Quan sát từ nhiều hướng

Tôi thường xem đi xem lại những bức tranh của Jan Van Eyck (1390 ? -1441), họa sỹ Bắc Âu tìm ra sơn dầu. Bức tranh Lễ sùng bái của các con chiên thần bí vẽ một khu vườn có đến hơn 150 loài hoa cỏ, loài nào ra loài ấy, nay phần nhiều đã tiết chủng. Bức *Đám cưới của vợ chồng Arnolfini*, cầm tay nhau thề thiên chỉ địa, sau lưng họ, trên tường treo một cái gương, nhìn kỹ trong gương nó phản chiếu hình ảnh toàn bộ nội thất phía trước. Xem tranh Van Eyck có lẽ phải dùng một kính phóng mới thấy hết các chi tiết. Cuộc sống bao giờ cũng đa dạng phong phú, ngay trước mắt ta, ta thường nhìn, mà chỉ thấy được phần nào. Một bông hoa hồng chẳng hạn, khi chưa nở những cánh nụ xanh nhạt ôm lấy đóa hoa xấp phớt hồng, khi nở rồi những cánh nụ quăn xuống, nhường chỗ cho nhiều lớp đóa hoa tung ra. Một cái lá sen với những gân lá tỏa từ gốc cuống, khi ra đến gần rìa lá những đường gân này tách ra làm hai và kết với gân bên cạnh thành những cung tròn quanh mép lá. Tự nhiên lúc nào cũng hoàn thiện, vừa cân đối vừa không cân đối, không vì cái đẹp, mà vì tồn tại.

Nghệ thuật là của riêng con người, không có cái đẹp thì không ra người. Tề Bạch Thạch (1864 - 1957) vẽ tranh *Thu sắc suy* (Sắc thu tàn) với con ve sâu lò dò trên cái lá đỏ, lớp cánh của nó mỏng tang như một mạng lưới giấu phía sau là cái bụng xanh mờ. Càng là họa sỹ giỏi khả năng quan sát càng tinh tế, khả năng thể hiện sự tinh tế ấy chính là giá trị nghệ thuật. Hoa cỏ giống như động vật có đực cái và sự gọi tình. Hoa loa kèn chẳng hạn, với sáu cái cánh, ba cánh trong nhỏ hơn nở lệch với ba cánh ngoài, tạo thành hình lục lăng rất cân đối, khi chưa nở thì giống như đàn ông, khi nở rồi lại giống như đàn bà. Georgia O'Keeffe (1887 - 1986) thường vẽ những bông hoa phóng cực to, mẫu lục biếc hoặc hồng phớt gọi cảm, gọi tình, đôi khi trông đậm đàng vô cùng. Ấy thế mà, nhiều người hỏi bà như vậy, bà bảo rằng không phải, tôi không có ý đấy.

Ông chồng thương gia Arnolfini đứng cạnh vợ trong bức họa của Van Eyck, mặt đầy đa nghi và có vẻ không đoan chính cho lắm, cô vợ còn trẻ bụng chưa tương nom hiền lành và ngoan đạo. Trên đầu họ là chiếc đèn chùm thấp nển, dưới chân là một con chó bông xù. Có lẽ không có gì không lọt qua mắt họa sỹ, nhưng y còn muốn nhiều điều hơn từ hiện thực, đằng sau, bên trong cánh tượng hạnh phúc này là gì, và số phận dẫn họ đến đâu. Tất cả chỉ là cảm giác.

Cảm giác không bao giờ là chính xác, nó tràn ngập và tạo ra tính đa hướng của tác phẩm, nghệ sỹ không kiểm soát được nó, nó dẫn dắt tác phẩm khác xa với ý định ban đầu. Một bài thơ Đường nói về cô gái đã có chồng, một chàng trai theo đuổi tặng cho cô đôi ngọc Minh châu.

Cảm kích mối tình của chàng, nhưng cô đã hứa chung thủy với chồng cũng là một trang hảo hán cảm kích gác trong vườn thượng uyển. Câu kết bài thơ viết rằng: *Hoàn quân minh châu song lệ thủy / Hận bất tương phùng vị giá thì*. Nhiều người dịch là: Trả lại chàng đôi ngọc Minh châu mà hai hàng nước mắt rơi lã chã / Hận chẳng gặp lúc chưa lấy chồng. Thể thì tốt quá, vừa có tình vừa thủ tiết. Thế nhưng nếu dịch là Trả lại chàng đôi ngọc Minh châu bằng hai hàng nước mắt, thì vấn đề khác hẳn. Cái hay của nghệ thuật có lẽ ở chỗ chẳng phải thể này, cũng chẳng phải thể kia, vừa là thể này, vừa là thể kia, cái đúng không có ý nghĩa gì cả. Trong bức tranh *Con nghé quả thực* của Nguyễn Tư Nghiêm, bên cạnh nhưng người nông dân vui mừng được chia quả thực, còn có đứa bé gái rất buồn đứng bên gốc cây chuối, có lẽ nó là đứa con nhà địa chủ vừa bị tước mất con nghé. Mấy chục năm vừa rồi, người ta chỉ xem về thứ nhất của bức họa mà bỏ qua về thứ hai. Nghệ thuật cũng hay vì tính bao dung đó.

Là một người Bắc bộ, tôi gần với đình chùa, hơn là tháp Chàm. Đứng trước pho tượng Phật son son thếp vàng, tôi đọc được ở đó nhiều ý nghĩa, thấy sự tịch mịch, nghiêm cẩn, thấy vẻ gợi tình khi người thợ chuốt bàn tay Phật mà như đang cảm tay một thiếu nữ. Nguồn gốc văn hóa của ta ở đâu ta có nhiều tin hiệu và xúc cảm hơn để đọc những biểu hiện nghệ thuật tương đồng. Tôi mất nhiều thời gian để chiêm ngưỡng một bệ thờ Linga - Yoni, một pho tượng thần Siva, một vũ nữ Apsara. Thời gian của nghệ thuật ấy cũng lâu đời hơn, vẻ đẹp huyền bí cũng ngầy ngất hơn và hơi thở của đá cũng khó cảm nhận hơn

hơi thở của gỗ. Vượt qua ranh giới đó, ta có thêm một nền văn hóa khác, cũng thân thương, nhưng đầy khát vọng sống. Ở thế kỷ 16, khi Leonardo và Raphael nhìn thấy những tượng gỗ châu Phi chắc lắc đầu quảy quảy, phải đến thế kỷ 20, Picasso mới phát hiện ra vẻ đẹp không cân đối này, không có gì chung với lý tưởng hoàn thiện hoàn mỹ của truyền thống Hy Lạp. Không thể đòi hỏi người khác giống như mình, không thể đòi hỏi một thứ nghệ thuật cho mình hiểu. Nghệ thuật như món ăn, mỗi người một khẩu vị, tác phẩm giống như bữa tiệc, nhưng liệu ta có đủ lịch lãm để dự tiệc không?

### **3. Thông điệp của cảm giác**

Người phương Đông xưa, những nhà quý phái thường chơi thư họa, đồ cổ. Nếu ai có một bức thư pháp của Nhan Chân Khanh (709 - 785), hay một bức sơn thủy của Mã Viễn (họa gia thời Tống), thì thật nức danh thiên hạ. Anh muốn xem ư, dễ thôi, đến đàm đạo với chủ nhân, rồi trai giới, tức là tắm rửa sạch sẽ, ăn chay, xa sắc dục ba ngày, rồi ngồi một mình trong căn phòng u tịch trầm ngâm phảng phất, trước bức họa một buổi, một ngày, hai ngày tùy theo. Nếu là người có thư pháp có thể viết lên đó một vài dòng, hoặc bài thơ vịnh cảnh. Cũng giống như người đi thưởng ngoạn ca trù phải biết cảm trống chầu, xem tranh cũng cần có đạo. Hội họa giá vẽ bày trong các xa lông quý phái, tranh trục quyển (tranh cuộn dọc và ngang) trong các gia trang của sỹ đại phu, dần thành thú chơi rườm rà, mệt nhọc. Nghệ thuật cũng chẳng cầu kỳ

như thế, nên thời hiện đại, nghệ thuật có xu hướng bình dân, tất nhiên không có nghĩa không cần chút kiến thức nào để thưởng thức.

Khi nói rằng tôi không hiểu gì bức tranh pho tượng này, tức là ta đã từ chối cảm giác của mình. Thông điệp trí tuệ từ bức họa đem lại vốn không nhiều bằng cảm giác, mà cảm giác thì ai cũng có, nhiều là đằng khác. Trông thấy một mỹ nhân, Lý Bạch băn khoăn: *Đãn kiến lệ ngân thấp / Bất tri tâm hận thủy*, nghĩa là: Chỉ thấy nước mắt rơi lã chã / Không biết lòng cô giận ai? Đó chỉ là một cảm giác, thắc mắc muốn nhìn vào bên trong tâm hồn qua vẻ bên ngoài. Cái đời sống cảm giác ấy vốn tràn ngập trong sinh hoạt tình cảm và văn nghệ của người Việt. Chẳng hạn cảm giác về cái buồn: *Giời mưa bong bóng phấp phồng / Mẹ đi lấy chồng con ở với ai* (Ca dao), cảm giác tình tứ: *Gió xuân lật cá yếm đào / Sao trông thấy oản không vào thấp hương* (Ca dao). Cảm giác là một thứ trừu tượng, khó phân tích, không thể quá quyết đúng sai. Một chàng trai đến chơi nhà bạn gái, bố cô ta lườm cho một cái. Cái lườm là một ngôn ngữ trừu tượng, có thể phiên dịch thế này: đàn ông gì suốt ngày bám váy đàn bà, lại rủ rê con tao đi đâu, uống xong chén nước rồi biến cho sớm, cái mặt cứ càng càng lên thế kia kìa, y hệt như thằng bố ngày nào... Chàng trai kia tất nhiên là cảm nhận được ý nghĩ đó, tất nhiên không cần lý giải. Ngôn ngữ trừu tượng đầy rẫy trong cuộc sống, vì cảm nhận bằng cảm giác là nhanh nhất.

Thế mà hội họa trừu tượng bị phản đối nhiều nhất, như một thứ vô nghĩa lý, trẻ con cũng vẽ được và phản nghệ thuật. Dẫu ngày nay có được chấp nhận, nhưng đa số vẫn

không thích và hiểu tranh trừu tượng. Có lẽ lỗi chính là đòi hiểu cái vốn không để hiểu. Trong sinh hoạt của con người có nhiều khu vực không để hiểu. Kandinsky (1866 - 1944) cho rằng đó là nghệ thuật không có đối tượng, tức là hội họa trừu tượng không lấy bất cứ hình ảnh nào mà con mắt trông thấy để vẽ, nó chỉ là ngôn ngữ tuyệt đối sinh ra trực tiếp từ tâm hồn. Xem tranh trừu tượng của Pollock (1912 - 1956) có cảm giác nước Mỹ thật hoành tráng, đồ sộ, hay ít nhất là những tòa nhà chọc trời trên những đại lộ thẳng băng hàng trăm cây số. Pollock không vẽ ra hình ảnh mà vẽ ra cảm giác này. Tranh trừu tượng của Frank Stella (sinh 1936) thường chỉ có một màu, hoặc ba tám là ba màu nguyên, nhưng màu đơn của ông gọi cảm vô cùng, như màu da người chẳng hạn. Họa sỹ Nguyễn Trung cũng khai thác cảm giác của mặt da gồm, bề mặt đồ đồng, hay vải gai làm thành những bức họa đồng sắc trừu tượng. Đương nhiên tranh trừu tượng không chỉ có thể, nó còn mang được những xúc cảm thực tại về thân phận và cuộc sống, không phải lúc nào cũng nói ra được bằng lời. Trừu tượng luôn nằm giữa hai cực rộng nhất và hẹp nhất, không có nội dung nhưng vô cùng xúc cảm. Khi một họa sỹ đã từng vẽ hình hài rất vững, chuyển sang vẽ trừu tượng, tức là từng nét vẽ đã được sàng lọc qua tự nhiên rồi.

Ta hãy xem một buổi trình diễn Opera, tất cả ngũ quan mắt mũi miệng tai, da thịt đều thỏa mãn, đều đầy ắp những cảm giác, mà có thể ta không hiểu một lời hát nào. Nghệ thuật sinh ra từ cảm giác, rồi lại được tiếp nhận bằng cảm giác. Ngũ quan của ai được tôi luyện nhiều bằng nghệ





Tượng Tổ Phật đá nan đề, chùa Tây Phương, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

thuật đều có sức cảm nhận tốt hơn, ăn ngon hơn và chơi cũng hay hơn. Chẳng thế mà những món giản dị như canh cua, nước rau luộc đậm sấu, bánh gio, bánh dậm cũng đủ làm nên những cảm giác quê mùa người Việt đắm thắm, hưởng chi là đồ gốm Lý Trần, tượng Phật thời Lê, tranh thờ và thổ cẩm. Thế mà Trần Thái Tôn lại viết thế này: *“Lưỡi vương vị ngon, tai vương tiếng / Mắt theo hình sắc, mũi theo hương / Lệnh dên làm khách phong trần mãi/ Ngày hết quê xa vạn dặm trường”*. Giác quan đuổi mãi theo sự vật bên ngoài làm lu mờ mất cái bản thể của mình. ở đây có cái gì rất mâu thuẫn, không phát triển ngũ quan thì không hiểu biết thế giới, phát triển ngũ quan thì lại đánh mất cái bản ngã của mình. Biết làm sao đây?

#### 4. Cao hơn dục vọng

Ta có năm giác quan, mắt mũi miệng tai và tay chân, nói theo khái niệm Hán là: thị giác, khứu giác, thiệt giác, thính giác và xúc giác. Cách nói tiếng Việt là để chỉ các cơ quan cảm giác của cơ thể. Cách nói tiếng Hán là để chỉ chức năng của các giác quan, riêng chữ thiệt là cái lưỡi, xúc giác là toàn bộ da thịt bên ngoài, không cứ là tay chân, tất nhiên bàn tay đóng vai trò chính yếu. Năm giác quan này giống như năm cánh cửa mở thông ra thế giới, không chỉ có thể, đó cũng là những cánh cửa mở thông vào nội giới, tức là đời sống tâm hồn bên trong. Thế giới thì vô hạn, mà khả năng của giác quan thì có hạn, mắt không thể nhìn quá xa, tai không thể nghe siêu âm, cho nên, năm ông sấm sờ voi này thường đưa tới trí tuệ của ta những thông tin sai lệch. Năm ông cùng sai do phiến diện và khả năng hạn hẹp, tổng hợp lại ta nhận được một thông tin sai to tướng về sự vật. Lại còn do yêu mà sự vật nên đẹp, do ghét mà sự vật nên xấu, thông tin ấy càng sai lệch nữa. Đây chính là nỗi khổ do có trí tuệ, một thứ tuệ nghiệp, mà ai nấy cứ tưởng học rộng hiểu nhiều thì hay lắm, hơn người lắm, thực ra chỉ là biết lắm cái sai hơn, mà mắc lỗi lắm nhiều hơn.

Thế giới ở bên ngoài hay bên trong? Là cái ta nhìn thấy hay cảm thấy? Thật khó quả quyết. Tâm sinh vạn vật sinh. Không có cái tâm rượu ngon gái đẹp, thì rượu ngon gái đẹp trước mắt cũng chỉ giống như nước lã và khúc gỗ. Ôi khó tin quá. Nhà Phật có câu chuyện: Có lá cờ bay phấp phới trên cao. Một gã nói rằng: Gió thổi cờ bay. Gã khác nói: Chẳng có gió nào thổi cờ bay, cái cờ tự bay. Thiền sư đi qua

bảo: Chẳng có cái cờ nào tự bay, cũng chẳng có gió nào thổi cờ bay, mà là cái gì đang bay trong đầu chúng mày.

Nếu ngắm nhìn những pho tượng cổ Hy Lạp bằng đá cẩm thạch, phần lớn đều khỏa thân, người ta không những không khời lên chút nhục dục nào, mà còn cảm thấy chúng được sinh ra từ một dân tộc lạnh mạnh và trong trẻo nhất trần gian. Những lực sỹ chiến thắng trong các cuộc thi đấu thể thao, những chiến binh thắng trận và những nhà triết học - người Hy Lạp cảm nhận thấy vẻ đẹp có được từ sự thống nhất giữa thể chất và tinh thần trong các hình tượng này. Một trí tuệ trong sáng chỉ có thể nằm trong một cơ thể cường tráng. Người ta nói rằng ở thành bang Sparta người ta chỉ cho phép nuôi những đứa trẻ sơ sinh đẹp đẽ khỏe mạnh, còn đứa nào ra đời ốm đau què quặt lập tức bỏ vào rừng cho thú dữ ăn thịt. Nghệ thuật Hy Lạp cho thấy sự tài tình của sáng tạo, từ những khối đá vô tri mà tạc thành những cơ thể có cảm giác như da thịt con người.

Người ta khó hình dung nếu một bức tượng Hy Lạp nguyên vẹn thì nó như thế nào, hầu hết đều bằng đồng tô màu, khó có thể có cảm giác da thịt như những bản sao bằng đá cẩm thạch do người La Mã làm lại. Chiến tranh, thời gian làm những pho tượng ấy gãy tay, cụt đầu, lâu dần những hình thể không tay, cụt đầu, thậm chí chỉ là khúc thân không cũng có vẻ đẹp nhất định. Sự không toàn vẹn thậm chí còn hấp dẫn hơn một hình thể đầy đủ.

Hình như ai cũng thích ngắm nhìn tranh tượng khỏa thân, tất nhiên thích hơn nếu là người thật. Cảm giác thẩm mỹ lẫn lộn với ham muốn dục vọng, không thể nói

rằng, thích nhìn khỏa thân là thấp hèn. Về đẹp trời cho làm u mê cả trí tuệ sáng suốt nhất, nhưng lại chẳng có nghệ thuật nào dẫn con người đến sự u mê cả, rõ ràng là ngược lại, nghệ thuật là phương tiện nhận thức xã hội sáng suốt nhất. Gần đây một số nghệ sỹ không vẽ nữa, họ mời người mẫu ngồi dưới ánh sáng được sắp đặt như tranh cổ điển, thỉnh thoảng người mẫu lại thay đổi tư thế sao cho góc nào cũng giống như một tuyệt tác khỏa thân. Ở đây có sự khác nhau giữa việc xem tranh khỏa thân với việc nhìn thấy một người cởi truồng, cũng có lúc hai việc đó là một, khi người họa sỹ nhìn ngắm người mẫu chuẩn bị cho một bức họa. Bức họa *Vệ nữ ngủ ngoài đồng* của Giorzone (1476 - 1510) cho thấy hình như con người là tột trung cao nhất của cái đẹp tự nhiên. Cơ thể cô nàng cân đối và gợi cảm đang chìm trong giấc ngủ trái dài bằng cả cánh đồng u tịch. Hội họa không làm việc gợi dục, nhưng rõ ràng nó kích thích rất mạnh vào các giác quan, nhất là xúc giác. Hình như một phần của hội họa là truyền đạt cảm giác đa thịt qua con đường thị giác. Người vẽ được tự nhiên kích động rất mạnh, anh ta cảm thấy rất rõ sự nhọn sắc của cái gai, sự xù xì của vỏ mít, cái khô lạnh của đồ sắt và chất ẩm áp của đồ gỗ... Những cảm giác này ai cũng có, nhưng nó mạnh hơn ở người nghệ sỹ, tức khắc họ muốn truyền đạt bằng màu sắc hay hình khối, và còn muốn đọc đằng sau cảm giác ấy là gì, nó nói lên cái gì của tinh thần sự vật. Đây chính là điều làm cho tranh khỏa thân cao hơn dục vọng và mang tính thánh thiện.

## 5. Cái đẹp là bản năng

Có câu chuyện rằng: Sư cụ nọ nuôi một chú tiểu từ bé. Hai người sống trên núi cao, chưa từng xuống chợ và không gặp ai. Sư cụ nghĩ thằng bé như vậy sẽ không bao giờ vương vòng tục lụy, nhưng cũng phải thử, đến năm nó 15 tuổi bèn cho xuống núi. Chiều tối tiểu về, sư cụ hỏi: con có thích gì dưới đó không, có gì đẹp không? Đáp: chẳng có gì đẹp, chẳng thích gì. Sư cụ gắng hỏi con nhớ kỹ xem chẳng nhẽ không có gì hay sao. Tiểu nghĩ một hồi, đáp: À có một con gì tóc nó dài, tay nó trắng nõn, đi lại uyển chuyển, mà cười tươi lắm.

Đối với sư cụ 15 năm tu hành của đệ tử thế là toi cơm. Nhưng cảm giác về cái đẹp là một bản năng, người ta dù có tu luyện đạo cao đức trọng đến đâu, cũng không làm mất được cái bản năng này và nhiều bản năng khác, và cũng có thể tu hành là để quay lại với bản năng của mình. Bản năng không tốt cũng chẳng xấu, nó hình thành bởi sự tồn tại, tự nhiên dậy con người từ khi là vô cơ, đến khi thành cây cỏ, rồi động vật. Cái đẹp đôi khi cũng không song hành với sự phát triển. Nhà văn Đỗ Chu nói: *“Về mặt tiến hóa con chuột cao hơn con chim, nhưng về mặt thẩm mỹ rõ ràng con chim đẹp hơn con chuột. Cũng giống như rất nhiều người, con chuột lấy phá hoại làm vui”*.

Khi mở thông với ngoại giới, các giác quan ngày trở nên nhạy cảm hơn. Ta làm nghề gì điều luyện thì bàn tay con mắt của ta đối với công việc đó như có thần. Người nghệ sỹ quan sát nhiều, lại sống với sự quan sát, nên giác

quan của họ cũng tinh tường hơn người khác. Nếu lấy kiến văn làm hạnh phúc thì nghệ sỹ quả hơn người, nhưng nếu lấy ngu si hưởng thái bình thì càng biết nhiều càng khổ. Người tu khổ hạnh, mũ ni che tai, việc ai mặc kệ, đóng cả năm giác quan, chay tịnh và kiêng sắc dục. Chỗ này Tuệ Trung Thượng Sỹ nói: *Như người ở dưới đất / Tự nhiên trèo lên cây / Đang an trở thành nguy. Người tu để giác ngộ thì vô chấp, lại mở hết năm cánh cửa cho gió bốn phương lùa vào.* Đó là: Lấy trời làm màn, lấy đất làm giường / Đói thì ăn, mệt thì nghỉ. Như vậy hoặc là không biết gì, hoặc biết đến nơi đến chốn, thì mới có niềm hoan hỷ.

Trẻ con quanh ta đều vẽ và đều thích vẽ. Vẽ là ngôn ngữ đầu tiên của trẻ thơ khi lời ăn tiếng nói còn vụng về. Khi ngôn ngữ nói và viết phát triển, trẻ sẽ thôi vẽ dần, những đứa nào còn tiếp tục vẽ có khả năng trở thành họa sỹ. Tranh trẻ con ai nhìn cũng thấy đẹp. Nó đẹp thực sự vì cái nhìn thơ ngây, không vụ lợi, vì cả sự vụng về, không diễn tả nổi cái con mắt nhìn thấy. Chiếc ô tô có cả bốn bánh, ngôi nhà nhìn thấy hai mái, còn hình người như bốn cái que cắm vào quả cam. Trẻ con vẽ theo sự hiểu, được xui khiến bởi tâm hồn còn như tờ giấy trắng. Tuy vậy tranh trẻ con không bao giờ thành tác phẩm, nó chưa có cái đẹp của nghệ thuật, mà mới có cái đẹp tự thức. Trẻ con học theo người lớn cũng khó như danh họa muốn vẽ như trẻ con. Xem tranh thiếu nhi, Picasso nói: Bằng tuổi chúng nó, tôi vẽ như Raphael. Bằng tuổi tôi, tôi vẽ như chúng nó.

Để truyền đạt được cái giống như thật cần học hành mất nhiều thời gian. Một họa sỹ bình thường phải học qua

3 năm trung học và 5 năm đại học. Nhưng để vẽ cho đẹp có thể phải học cả đời hoặc không học ngày nào. Những danh họa cổ điển có thể vừa vẽ giống vừa vẽ đẹp. Trẻ con và người nguyên thủy có thể vẽ đẹp, mà không thông qua bước đào luyện nào. Cho rằng họ hoàn toàn bản năng và hồn nhiên chỉ đúng một phần, phần khác họ có cái tự do tuyệt đối, mà bất cứ loại người nào khác không có. Nghệ thuật của họ không vụ lợi, chỉ có niềm thỏa thích đơn giản, và nếu có là niềm tin siêu nhiên không xét đoán. Theo nghĩa một tác phẩm nghệ thuật, thì nghệ thuật nguyên thủy và trẻ thơ chỉ là những hành vi. Hành vi đẹp đương nhiên sinh ra sản phẩm đẹp, dù sản phẩm ấy chưa thực sự hoàn thiện như một tác phẩm.

Tôi lang thang trong những triền núi Đà Bắc, qua những bản làng của người Mường, người Thái, thấy những sản phẩm mây tre đan tuyệt đẹp. Ngạc nhiên vô cùng khi thấy bức liếp ở một chái nhà người ta đan thành hình con chim, và nắp chiếc giỏ đựng trâu lủng lẳng giữa mông một bà cụ là hình mặt trống đồng. Người Kinh đan cũng khéo, nhưng hầu như ít ai đan được hoa văn trên liếp như vậy. Nhìn những cô gái thêu hoa văn thổ cẩm, người ta thường tự hỏi, họ mất bao lâu để thuộc lòng những hoa văn này, hay chẳng mất ngày nào cả, cứ tự nhiên mà thêu thôi. Khi tôi lấy mẫu nước chếp lại hoa văn cạp váy, một cô bảo: em thêu cả năm mới xong, bác chếp thế nào được. Những cô gái Mường Thái bận váy rất cao, áo cánh thì rất ngắn, sự không cân đối đó bắt nguồn từ đâu nhỉ, hay bắt nguồn từ mỹ cảm mà trời đất đã dạy cho họ.

## 6. Sông là sông, núi là núi

Xã hội nông nghiệp vốn được coi là xã hội nghèo nàn và lạc hậu, nhưng hình như về mặt văn hóa nghệ thuật nó lại phong phú nhất. Xã hội công nghiệp vốn được coi là tiên tiến và phát triển, thì nghèo nàn vô cùng về xúc cảm và sáng tạo. Có lẽ sự tuần hoàn chậm chạp trong xuân hạ thu đông, sự độc đoán của các ông vua, và sự gần gũi với thiên nhiên đã làm cho văn hóa nông nghiệp phong kiến mang nhiều màu sắc, dù điều này mâu thuẫn với bản chất tự do của nghệ thuật. Khi một lão nông ngồi vót nan đan cái rổ cái rá, một người thợ chuốt những bình lọ gốm ta thấy dường như bàn tay họ đầy xúc cảm như cầm nắm tay chân người thân. Những sản phẩm nông nghiệp không bao giờ cân đối và hoàn chỉnh, dưới góc độ kỹ thuật, nhưng chúng lại luôn có đôi và gọi tình. Cái rổ cái rá, cái nong cái nia, cái dầm cái sàng, cái chày cái cối, cái hom cái giỏ, cái chum cái chĩnh... nghĩa là từng sản phẩm đều có đực cái và có sản phẩm đực và sản phẩm cái, ngay cả một thanh kiếm cũng có thanh kiếm đực và kiếm cái. Quan niệm từ cặp đôi trở nên phổ biến trong tiếng Việt. Ví như: lờ dờ, lạnh lẽo, nhạt nhẽo, lằng nhằng, lỏi thối, sờ soạng, xẩm xỉa.... Chúng ta hãy để ý các từ nong nia, hom giỏ, chày cối..., và cảm nhận cái vô nghĩa trong khái niệm, cái khêu gợi trong cảm giác, hình như chúng đều hình thành trong đời sống va chạm của nhục cảm, trong sự sờ mó thiên nhiên và con người.

Ở chùa Bút Tháp có pho tượng Phật bà Quan âm nghìn mắt nghìn tay, làm năm 1656. 42 tay lớn tỏa ra như bông hoa sen đang nở, mỗi cánh tay là một tư thế, mỗi bàn tay



co duỗi các ngón khác nhau. Không biết bàn tay con người có bao nhiêu cử chỉ, có thể biểu hiện bao nhiêu trạng thái, nhưng ở đây mọi cử chỉ đều sinh động, tuyệt mỹ như chuẩn bị vuốt ve, bắt tay, mơn trớn, hoặc nhẹ nhàng tiếp xúc với ta. Họa sỹ Lý Trục Sơn nhận xét: Cái ông làm ra pho tượng này chắc phải cảm nhiều tay chị em lắm. Bạn hãy đi thăm quan những chùa làng Bắc bộ và ngắm nhìn cho kỹ những pho tượng Quan âm. Từ khuôn mặt, những nếp áo quần, những bàn tay và cánh tay chi tiết nào cũng hoàn thiện, và dường như được lắp ghép một cách phi lý, dù nhiều tay, nhiều mắt, lại ngồi trên một con thủy quái, nhưng không có vẻ gì quái dị, trái lại rất sinh động và biểu cảm. Mỗi ngón tay như rung động, như đang chạm khẽ vào cánh hoa, như đang duỗi ra co lại bởi các xúc cảm tự bên trong, còn thần thái khuôn mặt thì như chìm vào một thế giới nào xa vời lắm. Nghệ thuật luôn chứa đựng những điều không lý giải, cảm nhận được, nhưng không thoát ra được thành lời. Giữa ngôn ngữ nói và ngôn ngữ hình ảnh có một khoảng cách rộng hơn vực thẳm, và hình như chúng chạy theo hai hướng, hai logic và phi lý của riêng chúng, chỉ chung nhau một phần rất bé mà chúng ta gọi là hiện thực.

Trong một khóa thi đại học sinh viên nọ làm luận văn về Thiền họa. Giáo sư hướng dẫn anh ta trình bày một quan điểm: *“Trước khi tu tập, tôi thấy núi là núi, sông là sông. Trong khi tu tập, tôi thấy núi không phải là núi, sông không phải là sông. Đắc đạo rồi, tôi thấy núi vẫn là núi, sông vẫn là sông”*. Đây là luận đề của một bức thư pháp nổi tiếng của Nhật Bản: *“Sơn thị sơn. Thủy thị thủy”*. Chúng ta cần để ý sự vật lần một, khi chưa nhận thức khác

sự vật lần hai, khi đã nhận thức. Trong buổi thi đó, tôi đã thêm vào: *“Nhận thức cuối cùng là núi vẫn là núi mà chẳng phải là núi, sông vẫn là sông mà chẳng phải là sông”*. Vị giáo sư đáng kính đã nổi khùng: *“Tôi nằm cạnh vợ tôi, mà chẳng phải vợ tôi, thì ra cái gì”*. Câu này chân bản có lẽ là: *“Vợ mây vừa là vợ mây, vừa là vợ thằng khác à”*. Ô hô hô, không nên vận dụng triết học vào thực tế.

Nhà thơ Nguyễn Văn Chương có bài thơ về một ông già làm nghề đan thuyền thúng. Khi tuổi cao sức yếu, và thuyền thúng cũng ít ai dùng nữa, ông chuyển sang đan nôi cho trẻ sơ sinh. Trước đây con thuyền đưa bao người đi lại trên mặt nước, nay những chiếc nôi đưa trẻ nhỏ vào những lời hát ru. Thật là một bài thơ đẹp, nôi hay thuyền không quan trọng, đan nào cũng là đan, nhưng cuối cùng là đưa rước con người. *Chiếc nôi với con thuyền/ Giống nhau chẳng, bé nhỏ*.

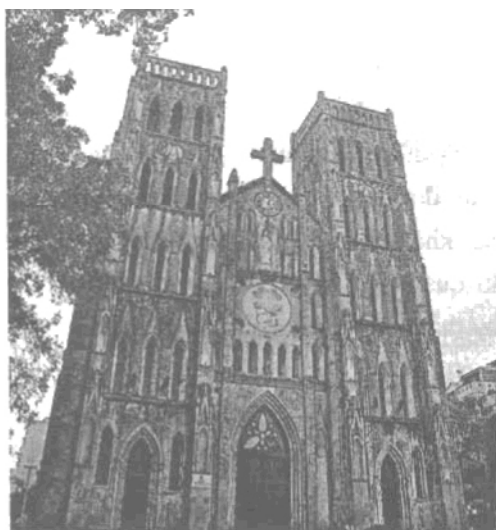
*Bất nhị môn, bất nhị pháp* (Không hai cửa, không hai đạo), là nguyên tắc của nhà Phật. Muôn vật vừa là nó, vừa là một, ví như cái bàn, cái ghế, cái bâng tuy khác nhau nhưng cũng chỉ là cây, cây mít, cây na, cây bưởi tuy khác nhau nhưng cũng chỉ là gỗ. Sự vật có bản thể chung nhất, sinh tồn thành muôn hình vạn trạng, vì thế mà sinh ra cái đẹp, bởi thế bản chất cái đẹp là đa dạng, dị biệt, chỉ có bản chất con người trong đó là không thay đổi. Ở đây có sự khác biệt giữa nghệ thuật và tôn giáo. Tôn giáo khuyên người ta đi về chỗ duy nhất. Nghệ thuật bảo con người muốn đi đâu thì đi. Song sự mâu thuẫn này lại làm cho tôn giáo và nghệ thuật luôn có khả năng hợp nhất trong các công trình tuyệt mỹ.

2007

## Lầu chuông đón gió

Tiếng chuông nhà thờ từ thửa nhỏ đã in vào tâm hồn tôi khi nhà tôi ở cách Nhà thờ Lớn không xa. Cứ 15 phút chuông lại điểm một lần. 15 phút một tiếng, 30 phút hai tiếng, 45 phút ba tiếng, kết thúc một giờ là bốn tiếng. Phần lớn những người sống gần nhà thờ đều quen với tiếng chuông, nên không mất ngủ, tôi ít ngủ, nên tiếng chuông cứ văng vẳng bên tai, nhiều khi mơ màng như một chuyện cổ tích đưa lũ trẻ chúng tôi bay lên cao mãi trên vòm nhà thờ cùng các thiên thần. Sau này, trong chiến tranh lại sống ở các làng quê, tiếng chuông chùa lại là một thức tỉnh khác, đưa đến một tâm thức khác, cảm nhận thấy tiếng chuông hình như là một phần rất quan trọng của đời sống con người ngày xưa, từ hàng ngàn năm là dòng chảy nào đó trong hồn người.

Gác chuông trong một ngôi chùa thường tọa lạc sau tam quan, đôi khi được xây vào trung tâm, hoặc ở hậu đường, có chỗ người ta xây cao một phần của hai hành lang làm hai gác chuông, gác trống đăng đối. Dù kiểu nào vị trí ở đâu, gác chuông thường là kiến trúc hai tầng, với tám mái cong, nom như bông hoa sen nở. Đây là một ngôi nhà bỏ ngõ, thông suốt hai tầng chịu lực dựa trên bốn cột gỗ cao, người ta có thể đi vào từ phía hoặc trèo lên trên



Nhà thờ Lớn Hà Nội. Ảnh Nguyễn Anh Tuấn

húng gió muôn phương. Hãy cảm nhận cái hư vô, cái không có gì, không hình thù, vô thể và để cho lòng mình cũng trống rỗng như vậy, sự trống rỗng ấy giúp con người trút bỏ phiền muộn, những gánh nặng trong cuộc sống, nơi mà ta đi vào và đi ra đều là tay không. Bài thánh ca có câu: *Văn chung thanh, phiền não khinh/ Trí tuệ trưởng, bỏ đề sinh*. Nghĩa là: Nghe tiếng chuông phiền não nhẹ cả/ Trí tuệ nảy nở, mà cái tâm bỏ đề sinh sôi.

Tiếng chuông điểm giờ nói ở trên phát ra từ một cái đồng hồ lớn, còn chuông chính của nhà thờ là một gian chuông lớn nhỏ. Người bồ già đu chiếc giây thừng mắc vào tâm quả lắc, chuông chính rung lên, tất cả các quả lắc làm cho mọi chuông vang động theo một nhạc điệu nhất định. Âm thanh rung từ trong ra ngoài, còn tháp cao nhà thờ giống như một hộp âm lớn tỏa vào không gian. Chuông chùa thường chỉ có một quả, lối đánh bằng chày

thúc vào núm chuông, âm thanh rung từ ngoài vào trong, rồi lan tỏa như sóng nước trầm và nhẹ vào bốn bề trống không của gác chuông. Hai lối đánh chuông khác hẳn nhau, đòi hỏi hai kiến trúc khác nhau, và cách tạo không gian khác nhau. Ta lắng nghe tiếng hồi âm của âm thanh khi quay trở về với chuông chùa rất khác tiếng chuông bay thẳng lên giới của chuông nhà thờ.

Cả chuông chùa và chuông nhà thờ đều được đánh vào lúc sáng sớm và chiều hôm, đối với người nông dân xưa là cái nhắc nhở nhịp sống, thúc dấy, đến nhà thờ cầu nguyện và ra đồng, chiều về chuẩn bị nghỉ ngơi, đến nhà thờ và lo việc nhà. Cái nhịp sáng tối đó cứ đều đặn trong bốn mùa xuân - hạ - thu - đông, trong một xã hội không có đồng hồ, đêm thì định thời bằng tiếng gà gáy, ngày thì bằng coi bóng mặt trời. Danh họa Pháp Millet có vẽ cảnh hai vợ chồng nông dân mãi làm ruộng, chợt nghe tiếng chuông nhà thờ bèn đứng cúi đầu cầu nguyện trong bóng hoàng hôn. Nhiều nhà trí giả còn cho rằng tiếng chuông còn là một khái niệm triết học. Khi ta gõ từ chuông phát ra âm thanh, âm thanh đó tan vào không gian, rồi biến mất. Vạn vật cũng như vậy, đều từ không sinh ra có, rồi lại trở về không vậy. Ông thầy tôi từng giảng cho tôi điều này, nhưng tôi mãi mà không hiểu, ông bèn bảo: giống như cậu là không, cậu gõ vào một cô gái đèn bong một cái, cô ấy có chưa... đấy gọi là không sinh ra có vậy. Cái có và cái không vừa đơn giản, vừa rắc rối, và người ta sống hàng ngày, hàng giờ với toàn cái có, cái không là vĩnh viễn, nhưng xa vời, không ai hiểu được. Từ đời này qua đời khác, những nhà truyền giáo tìm mọi cách để dạy người đời cái vĩnh hằng, coi mọi điều trên trần thế chỉ là ảo ảnh, nhất thời.

Gác chuông, tiếng chuông nhằm đánh thức cái vô thường này trong tâm trí mê muội của nhân gian.

Mỗi miền quê, từ xa xưa những ngôi chùa nhỏ bé chìm lẩn trong những hàng cây, chỉ nhô lên những đầu đao cong của gác chuông, hoặc những ngôi tháp bé nhỏ. Sau này khi Thiên chúa giáo vào Việt Nam, tháp chuông nhà thờ cũng là hình ảnh ẩn tượng nơi làng quê. Tiếng chuông có thể vang vọng qua vài làng, có khi tới hàng chục cây số, người ta đón nhận nó một cách vô thức, không nhất thiết có theo tôn giáo hay không. Khi vào trong nhà thờ với những vòm cuốn Gothic cao vợi vợi, một không khí hoàn toàn tĩnh thần và hướng thượng bao trùm lên con người bé nhỏ. Đứng dưới hoặc leo lên gác chuông chùa, không có cái cảm giác bị trấn áp như vậy, nhưng cái cảm giác hư vô thì rất rõ. Vạn vật trong trời đất và con người đều là những chốc thoáng, nay có mai không. Không gian và thời gian như hòa nhập, hiện tại như không có, và khi quay lại với đời sống thường ngày buộc người ta phải suy nghĩ lại tất cả những gì đang làm, để làm gì và dẫn đến cái gì. Một lần nghe chuông, đứng dưới lầu chuông, thì chưa cảm thấy gì, nhưng nhiều lần và hàng ngày sống trong âm hưởng của tiếng chuông chùa con người tự được giác ngộ. Cái tâm thân ngữ hành của mình (kim, mộc, thủy, hỏa, thổ), cũng đồng dạng với vạn vật, nên chỉ có tình yêu thương mới là bắt đầu và kết thúc chặng đường mà vạn vật lúc này hay lúc kia sinh ra và cùng đi đến đó, hay thực ra chẳng là đi đâu cả. Vẫn ở đây, vẫn là thế. Cái gọi là vòng trần, bể dâu, trầm luân, bão tố thực ra chỉ là những màn trình diễn cho vui mà thôi.

2007

# Những chiếc bát gốm đen

*Tiểu phùng tri kỷ thiên bôi thiếu*

*Thoại bất đồng tâm bản cù đa*

(Rượu gặp tri kỷ ngàn chén ít

Chuyện chẳng cùng lòng nửa câu nhiều)

Đặt một chiếc bát gốm ngày nay bên cạnh một chiếc bát gốm thời Lý Trần, người ta không khỏi băn khoăn sao lại có lúc con người sống đẹp và khỏe mạnh như vậy, không khỏi nghi ngờ về văn minh hiện tại như là sự tụt hậu của phẩm chất nhân tính. Chiếc bát Trần chân cao, vẽ hoa văn lam loáng thoáng như cây cỏ, dáng giản đơn gồm khối lòng bàn tay ở trên chống lên khối trụ ở dưới, đặt khít tay những tráng sỹ đánh quân Nguyên. Chiếc bát Lý thì thanh nhã, mỏng và lượn vành, như bông hoa trên tay. Kiểu dáng đồ vật nói lên cái đời sống sinh ra nó, người sử dụng nó. Chắc hẳn Lý Trần là thời kỳ người Đại Việt sống rất thanh thản trong tinh thần Phật giáo. Đó chỉ là một phỏng đoán, vì hai thời đại đó cũng đầy rẫy chiến tranh, khốc liệt đáng khác, nhưng một phong cách nghệ thuật cho cả nước, cho thấy tinh thống nhất của cộng đồng dân tộc. Gốm hoa nâu là sản phẩm đặc biệt của gốm Lý Trần, được gọi theo màu nâu bôi trên các phần trang trí không men. Màu nâu này chiết xuất từ đá quặng có màu nâu đỏ, có hàm lượng oxyt sắt, khi nung gốm tới nhiệt độ 1300 độ C, chúng có màu



Bát gốm men đen, thế kỷ 11-12.

nâu đen bánh mật, nâu cà phê, nâu đỏ nhạt, nâu vàng. trang trí gốm hoa nâu, người ta làm theo hai cách: hoặc là hoa văn nâu nền men trắng, hoặc hoa văn trắng, nền nâu. Bát gốm đen là một trong những kiểu thức đặc biệt của gốm hoa nâu, vì chúng có màu sẫm hơn, thiên về đen bánh mật. Qua bảy tám trăm năm dưới lòng đất, lớp màu nâu đen trở nên đen bóng hơn và bề mặt lý hơn. Không rõ người ta sẽ dùng chúng để ăn cơm hay đựng thức ăn gì, hoặc chỉ để uống rượu, như ta thường thấy trong các phim lịch sử Trung Quốc.

Loại bát gốm đen lòng nông, màu đen bôi chừng 2/3 phía trên, còn phía dưới để mộc vốn phổ biến từ Trung Quốc tới Việt Nam, có lẽ từ khoảng thế kỷ 10. Nếu không được tạo hình đẹp, chúng chỉ là loại bát thông thường rẻ tiền, dễ vỡ, giống hệt như bát dân thế kỷ 18, do làng Bát Tràng sản xuất. Loại bát gốm đen có tính nghệ thuật hoặc chân thắt nhỏ, miệng loe rộng, có thể vuốt chìm thành



tùng khía như cánh hoa súng trong thành bát, hoặc chiết trung từ dáng chiếc bát hình thuyền thời Hán Đường và dáng chiếc âu miệng rộng. Hai loại bát này người ta hoặc bôi đen toàn bộ, hoặc trang trí hoa văn chân chim có màu trắng, do cạo bớt màu nâu đi, để lộ xương gốm. Việc trang trí hoa văn chân chim được làm tinh xảo tới mức, người ta có cảm giác một con chim nào đó vừa đi qua, dẫm lên chiếc bát và để lại những dấu chân. Cùng là một dáng, đáy thật nhỏ, miệng loe rộng, nhưng phủ men ngọc khác hẳn với bôi đen. Bát men ngọc có sự nhẹ nhàng, tinh nhã, gợi ý cho việc đựng đồ ăn ngọt, hay yến sào. Bát gốm đen chắc khỏe, có vẻ trầm ấm, hợp với việc cầm vò rượu đổ vào đáy những bát đầy. Cách mà các tráng sỹ thời cổ muốn tỏ sức mạnh của mình trong ẩm thực, gọi là *Tiểu phùng tri kỷ thiên bôi thiếu* (Uống rượu gặp người tri kỷ thì ngàn chén cũng ít). Bát gốm đen chiếm lượng nhỏ trong đồ gốm Việt, và sau này hình như nó không còn được ưa chuộng nữa. nên tự nó là hiếm hoi và đặc sắc.

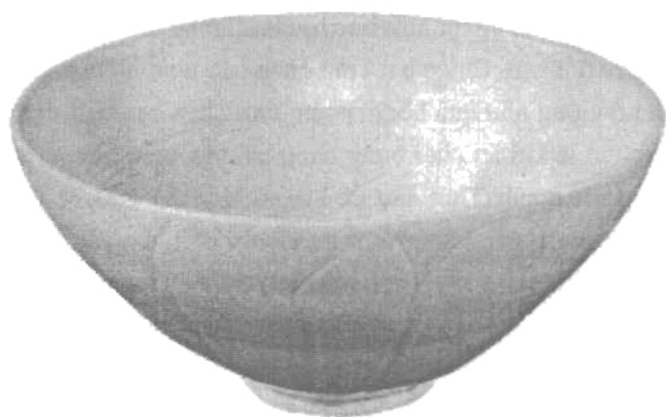
Thời xa xưa, người phương Đông thường làm những chiếc bát gỗ quét sơn đen và đỏ son. Lớp sơn ta có khả năng chống thấm, dùng nhiều nước sơn bóng và nhẵn. Đây có lẽ là gợi ý cho loại bát gốm đen sau này. Màu đen, tùy từng thời đại, cũng là màu được ưa chuộng, ở trong chất vải, chất gỗ và chất gốm nó gợi nên cảm giác trang trọng, đơn giản và thượng võ. Khi sang Đại Việt, vào thời Trần (1226 - 1400), sứ Tàu đã ghi lại: dân tình thường mặc đồ đen trông như một bầy quạ, ra đường thường không mang binh khí và thích đấu võ tay không. Ta hình dung con người thời đó mạnh mẽ cương trực, lại có độ

khoan dung của những Phật tử, họ dùng những bát gốm đen lớn để uống rượu, ăn cơm và rau bằng những chiếc bát men ngọc thanh nhã. Bát đĩa tuy là đồ dùng thường nhật nhỏ mọn, nhưng cái thường nhật lại thể hiện mức độ văn hóa rõ nhất. Nhìn vào đồ gốm Lý Trần thấy rõ đây là thời vô công thịnh trị, thời mà văn minh Việt có được sự tập trung, dưới ánh sáng của tinh thần Phật giáo, có được cái mà vua Trần Thái Tông đã viết trong Khóa hư lục: *Chớ có cấm cổ nhai cơm, mà uống phí cả đời người.*

2007

## Cái bát

Vào thời hồng hoang, con người chụm hai bàn tay lại vực nước suối uống, lâu dần người ta nghĩ ra cái bát nặn bằng đất có thể tích như hai lòng bàn tay. Đồ đựng này có thể dùng một chiếc lá, một vỏ con trai, vỏ quả cây sấy khô, hoặc bằng gỗ khoét, nhưng tốt nhất vẫn bằng đồ gốm, sang trọng hơn thì làm bằng kim loại vàng bạc. Khi bàn xoay ra đời làm bát gốm là việc dễ nhất, vì dáng hình không lớn, độ cong không nhiều và cũng là loại đồ được sử dụng nhiều nhất. Khi Đức Phật Thích Ca viên tịch, ngài đặt chiếc bát khất thực lên bộ quần áo để lại cho đệ tử, nên thầy tìm trò kế thừa gọi là trao y bát. Stupa ở Sanchi (Ấn Độ), mộ tháp kỷ niệm Phật đầu tiên có dạng hình cái bát úp. Những chiếc bát cũng thường được làm như một bông hoa sen, nó được kết hợp bởi hình bán cầu của quả cam bồ đôi và một đóa sen sắp nở. Tuy nhiên, chiếc bát ăn cơm ngày nay thường dùng lại ít thấy trong lịch sử gốm, mặc dầu nó có dạng lòng hai bàn tay nhất. Trước Công nguyên, xuất hiện nhiều chiếc bát tước, miệng loe, lòng nông, có chân cao như một cái chuôi để cầm, phát triển đến thế kỷ 6-7 sau Công nguyên. Loại bát tước này có nhiều cỡ từ nhỏ đến to, loại nhỏ đôi cái phần trên có dạng bán cầu, loại to có đường kính tới 35cm, dáng vẻ trịnh trọng, nên thường dùng trong nghi lễ tôn giáo. Khoảng thời gian từ



Bát gốm men trắng, thế kỷ 11-12.

thế kỷ 2 trước Công nguyên đến thế kỷ 9 sau Công nguyên, một loại bát thuyền được dùng nhiều trong dân gian. Bát có dạng như chiếc thuyền thúng, có hai cạnh hai bên để cầm, như một lòng bàn tay, lòng bát nông, dùng để uống rượu, uống nước hơn là để ăn. Có lúc bát được làm bằng gỗ, hoặc sơn son vẽ hoa văn đen, hoặc để mộc, còn phần lớn làm bằng gỗ nhẹ, nom rất xinh xắn. Đến thời Lý, thế kỷ 11-12, bát ẩm thực quả là một khoa tạo dáng cầu kỳ. Phổ cập là các loại bát men ngọc miệng loe, đường kính tới 20cm, thót đáy, vành bám những điểm lốm lổm làm cho miệng bát uốn lượn như cái lá sen, thành bát khía những vệt dài từ miệng xuống thành những cánh hoa sen, hoa súng. Nữa là những bát men đen có in dấu chân chim làm hoa văn ngẫu nhiên, như con chim đi qua lòng chiếc bát. Có lẽ con người sử dụng những chiếc bát đó phải nho

nhã thanh lịch lắm. Cử chỉ khoan thai tinh thần sáng láng, ăn cơm mà như ngắm một bức tranh. Thế kỷ 13-14, thẩm mỹ thay đổi hẳn. Chiếc bát Trần chân cao xuất hiện, phần trên nở giống như quả hồng, phần dưới chân cao từ 5 đến 10cm, có lẽ khi ăn phải bưng bằng hai tay, biểu hiện của vẻ đẹp sức mạnh. Thời ông Lê Lợi và Nguyễn Trãi, chiếc bát ăn cơm to gần bằng bát ô tô, vẽ chỉ chít hoa văn lam trên nền gốm trắng ngà xanh nhạt. No đủ, lịch thiệp, nhiều nghi thức rắc rối và ăn có mời làm có khiến. Chiếc bát đàn lòng nông, men vàng khè ở miệng, cho thấy bước thụt lùi của đời sống và thẩm mỹ thế kỷ 18. Người ta có lẽ cốt ăn qua loa cho xong bữa rau dưa, và sống cho qua ngày. Thời bao cấp, bát ăn cơm vốn không đẹp, nhưng lại quý hiếm vì hoàn toàn không mua được, trừ khi công đoàn phân phối. Có hai loại: bát sứ Hải Dương men hơi bóng in hoa văn đỏ, bát gốm Bát Tràng khi thì có viền hoa văn xanh, khi thì không, thành mỏng, dễ vỡ, do tiết kiệm đất mà kỹ nghệ cao. Kê lóng ngóng đánh vỡ bát, người già thì bị lườm nguyệt, trẻ con thì bị xoi vãi cái tát. Những bát xưa cũng có nhưng bị bán dần thành đồ cổ quý hiếm.

Dân buôn bát phải dậy từ 1 giờ sáng thỏ hai sọt bát đi bộ từ Bát Tràng đến chợ Đồng Xuân là khoảng 3-4 giờ sáng, cực nhất là phải leo lên và xuống dốc cầu Long Biên, ở đó có những thương binh đầu gấu đứng đón, có thể giằng co với cánh thương nghiệp và đưa hàng vào chợ. Kinh tế thị trường len lỏi ngay trong ngõ sông cấm chợ.

Bát chiết yêu là sản phẩm thuần túy dân gian, miệng loe lung thất lại đột ngột nên lòng đáy rất nhỏ. Chiết yêu

nghĩa là lưng nhỏ, lưng cong, lưng gập, lưng gầy, chỉ người con gái ngực nở, hông nở nhưng eo thon. Bát chiết yêu sinh ra từ thẩm mỹ này, thể tích đựng thì không nhiều, nhưng trông thì rất đầy, nên các bà bán bún, cháo rong hay dùng để đánh vào con mắt thẩm ăn, thích nhiều của khách. Hơn nữa đáy bát thu nhỏ cũng dễ cầm. Chiếc bát chiết yêu kiểu diêm như vậy nên trở thành hàng xuất khẩu. Xi nghiệp gốm sứ Bát Tràng có thể làm những bát chiết yêu đường kính 35cm vẽ hoa văn tinh khéo, nay có lẽ tìm được ở các nước XHCN Đông Âu cũ. Bộ đội ra trận không thể cầm một thứ dễ vỡ như bát gốm nên được trang bị chiếc bát sắt này. Bát này có thể tích gấp rưỡi bát bình thường tráng men ngoài xanh trong trắng, đáy có một chiếc lỗ. Linh ta đánh một chiếc vòng vào đó, lồng đôi đũa cắm vào giá hoặc cắm lưng lồng túi sau khi đi ăn cơm. Bộ đội mỗi tháng được 21 cân gạo, rau thịt đều nhiều hơn dân nhưng do tuổi ăn tuổi ngủ, hành quân vác nặng nhiều nên lúc nào cũng thèm ăn. Để ăn được ba bát cơm là cả một chiến thuật với những tay lính háu ăn. Bát đầu xới vừa, bát giữa xới ít, bát cuối lèn thật chặt rồi đứng dậy. Vào bữa cơm, thịt ăn trước, rau chén sau, nhờ đột nhiên có bom đạn thì lại thành ma đói.

Mỗi thời, mỗi chỗ, chiếc bát thay đổi tùy theo cách ăn uống và văn hóa. Bát to hơn bát thường thì gọi là bát ô tô. Phở do Việt kiều bán ở Mỹ có loại phở xe lửa đựng trong chiếc bát gằn bằng cái chậu. Lao động ở xứ tuyết 10 giờ đồng hồ liền không thể ăn ít được. Bát ăn chè, đựng nước chấm loại nhỏ xinh xinh bằng nửa bát thông thường. Cúng cho vong linh vào rằm tháng bảy, quần một chiếc lá đa, đồ

cháo vào đấy, ma cũng được một cái húp. Dầu vậy thì thời nào có bát đó.

Bây giờ thời này ai cũng để ý đến ăn nhưng chẳng ai để ý bát như thế nào. Bát sứ Hải Dương, bát Bát Tràng, bát sứ Giang Tây, Quảng Đông, bát Tây... đủ kiểu đủ dáng chẳng còn cái gì là một phong cách ăn thuần Việt. Sự đói kém trước tạo ra một ức chế phản hồi nên bây giờ người ta ăn lấy được. Người Việt gọi là ăn uống, ăn nằm, ăn cắp, ăn hối lộ... trăm tội đều vì cái mồm, và khái niệm ăn được dùng cho nhiều hành vi. Ngay từ ăn cũng có thể diễn đạt phong phú: chén, đánh, đá, hốc, hớp, hít, nhậu, húp, nhôm...

Đối với nhiều dân tộc ăn bốc, bàn tay chính là cái bát, và có những cái bát thật to để đựng thức ăn. Người phương Tây thời hoang dại đi săn, con dao và cái gạc dùng để chẹn cổ con vật là quan trọng. Hai vật dụng này dần biến thành con dao ăn và cái đĩa. Ăn kiểu Tây thì cái đĩa quan trọng hơn cái bát. Nhưng người phương Tây và người Trung Quốc ăn một món lỏng là xúp và thang, tức là những món ăn được hầm có nước. Cho nên cái đĩa phương Tây có loại bẹt, có loại lòng sâu để đựng súp, và Trung Quốc thì có cái bát. Cái thìa sinh ra để múc xúp và thang. Người Việt ăn canh, tức là một thứ nước rau thuần túy thì húp thẳng vào bát không cần đến thìa và cũng không sinh ra thìa. Nhưng khi cái bát trở nên quá sâu lòng thì phải có một vật dụng để cời thức ăn - chính là đôi đũa. Chúng ta vụng dao và đĩa, khéo dùng đũa. Người Tây ngược lại rất lúng túng khi được cầm đũa và điều luyện với dao đĩa. Ăn uống dần trở thành một biểu hiện văn hóa, trở thành tính

cách riêng của từng tộc người. Bát đĩa, thìa dĩa dần trở thành một khoa tạo dáng. Thức ăn màu sắc mùi vị dần cũng có ý nghĩa thẩm mỹ như là một bức tranh. Đói kém thì ăn cốt no. No đủ thì ăn thưởng ngoạn. Người lang thang chẳng có gì mà ăn, thì có gì ăn nấy, cái bát chẳng có một ý nghĩa gì. Người nông dân và lấy và để cũng chỉ có cơm và rau. Còn có những người ăn uống thanh lịch nhưng ngoạn một cái hết cả triệu bạc.

2005



# Dáng và men

(Mỹ cảm từ gốm thời Lý)

Cái câu "*Nhất dáng nhì da*" bấy lâu nay người ta vẫn dùng để đánh giá người đẹp, thì hình như từ việc đánh giá đồ gốm. Dáng gốm và nước men quyết định những cảm giác của ta về nó và là một cảm giác lơ mơ, khó xác định, giống như ta nhìn thấy người đẹp, một bức tranh đẹp, đọc một bài thơ hay, mà không thể phân tích thế nào là đẹp. Tất nhiên, gốm trước tiên là một đồ vật, nên người ta nhìn nhận tính công năng của nó đòi hỏi các yếu tố thẩm mỹ khác, nhưng thực tế phần lớn các gốm có tính nghệ thuật ở chỗ thoát ly công năng, như một đồ chơi mỹ cảm thuần túy, hơn là để dùng. Cái thời kỳ mà người ta dùng toàn đồ gia dụng đẹp như gốm Lý để ăn uống có lẽ là thời kỳ rất thanh bình, trong tinh cảm bác ái Phật giáo. Tính trịnh trọng trang nhã, vẻ thanh thoát giản dị, kết cấu đơn giản mà hàm xúc của gốm Lý, có lẽ thấm nhuần ý tưởng Phật tính, như một trạng thái tự nhiên, tự tại, không vui, không buồn và mỹ mãn ở mọi xúc cảm. Một chiếc bát men ngọc, để thu nhỏ, miệng loe rộng, được nhấn nhiều điểm trên thành miệng để biến đường thẳng thành đường cong. Thân bát vượt hình cánh hoa sừng. Lòng bát trở hoa văn ám họa hoa cúc dây. Nước men màu



Ấm men ngọc, thế kỷ 11-12.

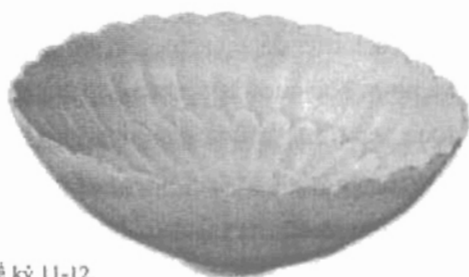
ngọc bích làm cho hoa văn chìm đi, mà nhìn rất rõ. Cầm giác thành gốm rất mỏng, mà thực ra khá dày. Nước men đục gây cảm giác tiếng gõ không kêu, mà thực ra tiếng gõ rất thanh. Những xúc cảm hết sức trái ngược này nằm gọn trong một chiếc bát, thậm chí ở một mảnh gốm, khiến cho ta khi cầm một mảnh gốm biết ngay đó là gốm Lý. Nó biểu hiện mức độ sâu rộng của phong cách nghệ thuật phổ quát và ý tưởng nghệ thuật thấm đậm vào từng tế bào nghệ thuật, khiến cho một chi tiết cũng mang đầy đủ đặc điểm của tổng thể. "Gốm Lý" đã trở thành một khái niệm có nghĩa là gốm rất đẹp ở phong cách uyển nhã, cũng giống như nói là "thơ Đường", phần nào để lý giải cái phẩm chất "ý tại ngôn ngoại" như là một khái niệm mỹ học.

Nếu ta cầm trên tay một chiếc bát cao chân vẽ men lam thời Trần thì có một cảm giác khác hẳn. Nó thô dày, bề

thể, đòi hỏi người dùng nó phải khoẻ mạnh, trang nghiêm, âu cũng là sự di dưỡng tinh thần ngược lại từ đồ vật nghệ thuật đến con người. So với tinh uyển nhã mà gốm men ngọc Lý, định hướng về một tinh thần viên mãn, hướng thượng, tính hùng hậu của gốm Trần gọi ra vẻ thiên nhập cuộc. Mỗi một phong cách này đã tiêu biểu chừng hai trăm năm, nằm trong thể thống nhất hoàn hảo của hai tinh thần Phật giáo và hai vương triều hùng mạnh sinh ra nó (thời Lý 1010-1225, thời Trần 1221-1400). Thực ra gốm Lý không chỉ có men ngọc, mà còn có gốm trắng, gốm đen và gốm hoa nâu, và gốm gạch đều nằm trong phong cách phổ quát chính thống chi phối toàn bộ nghệ thuật từ kiến trúc, điêu khắc, trang trí đến nghệ thuật ứng dụng. Cái tổng thể dẫn dắt các chi tiết tuân thủ theo một mỹ cảm, đồng thời tự do trong kỹ thuật và sự gọi cảm riêng của từng nghệ thuật, thể loại. Gốm trắng Lý có vẻ trong sáng đặc biệt. Không chút hoa văn, màu mè, nhưng đa dạng vô cùng về dáng vẻ. Các âu khum thành, âu đứng thành, đĩa cao miệng, bát mỏng thành miệng loe... Tạo dáng của chúng được chuốt bản xoay hết sức tinh vi sao cho không quá khéo, vẫn có cái gì hơi vụng một cách có chủ ý, hay nói cách khác là dùng ở điểm chưa hoàn hảo, tạo ra sức hấp dẫn của cảm quan bù đắp nghệ thuật. Có thể nói đây là "tài khéo trong sự vụng về", "cao sang trong vẻ thô lậu" như là tiêu chuẩn đặc sắc của nghệ thuật phương Đông. Men trắng ngà vàng ngà hoặc vàng xanh trắng rất đơn giản màu mà đa sắc. Gốm đen chủ yếu dùng cho các bát miệng loe thông dụng, men chỉ quét 2/3 phần thân trên, còn đáy và chân bát thường không men. Những

bát gồm trong lòng phủ men đen hoàn toàn có trang trí hoa văn chân chim hết sức đặc biệt. Người ta dùng chân con chim thật ấn vào lòng bát chưa nung. Khi ra thành phẩm tựa hồ như có con chim từng đi qua chiếc bát. Men đen thô và sâu, đôi khi ngả ra màu bánh mật nồng ảm. Nếu như những chiếc bát men ngọc để dành cho công nương, quý tử thông thả thưởng thức cao lương mỹ vị, trên lầu son gác tía và ngắm mây trôi, thì bát men đen rót đầy rượu ngon chuốc mềm lòng các tráng sĩ, các đạo nhân lang thang giang hồ, gây niềm hứng khởi vô tận cho kẻ lang thang không biết mình đi đâu và ngâm câu thơ của Lý Bạch *"Hoa gian nhất hủ tửu. Độc chúc vô tương thân"* nghĩa là *"Trong hoa có một vò rượu. Một mình uống không ai là người thân"*.

Tháng 2/2003



Bát gốm men ngọc, thể ký 11-12.

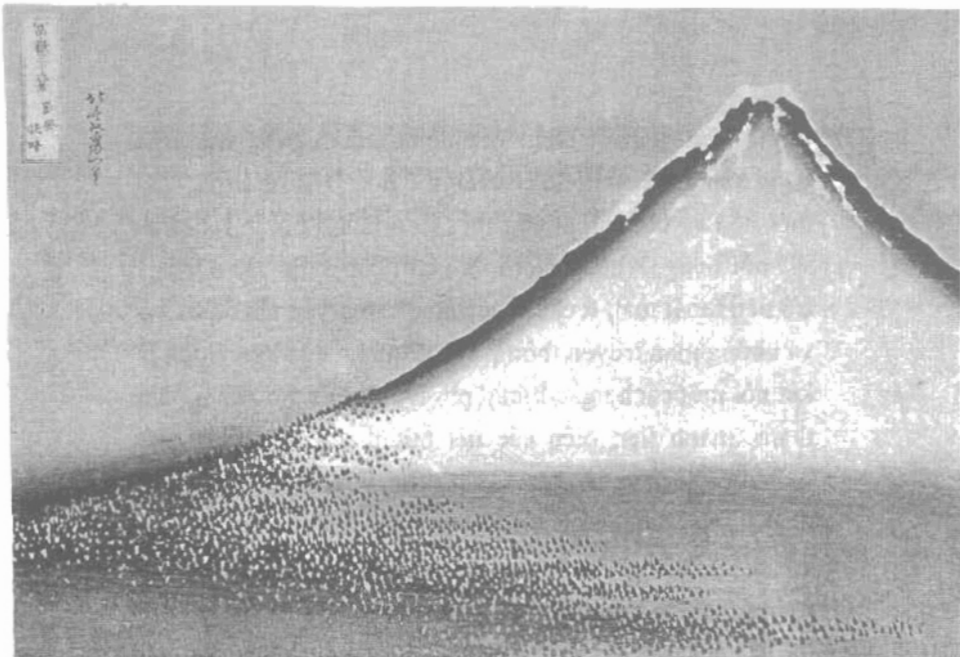
## Gợi ý của Hiroshige

Vào thế kỷ 19, nước Nhật rất khe khắc với việc đem tranh in khắc gỗ ra nước ngoài. Những người lái buôn phương Tây hiểu rõ giá trị bản in đồ họa tươi màu ấy, bèn dùng chúng làm giấy gói hàng, như gói táo rồi đưa về châu Âu. Những hàng này được cập vào thương cảng Marseille - Pháp, hoặc chuyển đến Amsterdam - Hà Lan. Tuy hơi nhàu một chút nhưng cũng còn đẹp chán, và người bốc dỡ hàng thường khoe các bản in này với các họa sỹ Ấn tượng lai vãng đến đó vẽ. Vô cùng kinh ngạc về tính táo bạo, màu sắc sáng bùng, kỹ xảo khó bì của tranh khắc gỗ Nhật Bản, các họa sỹ Ấn tượng tìm thấy ở đây những đặc điểm trùng hợp với ý tưởng đem mọi vật ra trước ánh sáng của mình, thoát khỏi cái nền nâu tối mờ mờ của hội họa Cổ điển. Không thể nói rằng hội họa Ấn tượng bắt nguồn từ tranh khắc gỗ Nhật Bản, nhưng đây là nguồn cảm hứng có tính gợi ý về sự thay đổi trong hội họa một cách triệt để, ở cách phân tích hình thể trong ánh sáng và những bố cục không mang tính đăng đối với hoạt cảnh toàn vẹn trong không gian duy nhất.

Là nền đồ họa có tính chuyên nghiệp cao, tranh khắc gỗ Nhật Bản thoát tiên do những họa sỹ bậc thầy vẽ mẫu như Hiroshige, Hokusai. Họ có thể in khắc trực tiếp nhưng

phần lớn giao cho các xưởng in thực hiện. Cái này giống như phường thợ khắc của ta từ thế kỷ 16-19 ở Hàng Trống, Hàng Nón; chỉ cần đưa đến một bức tranh vẽ nét, một cuốn sách chép tay, đặt hàng bao nhiêu bản, với số tiền thỏa thuận, tùy theo độ khó của mẫu đến bản khắc bản in, một thời gian sẽ nhận được số sách, tranh như ý. Ở Trung Quốc phường in khắc tinh nào cũng có, và có phong cách riêng, kỹ thuật riêng, hình thành đặc điểm thẩm mỹ riêng. Nghề in khắc gỗ Nhật Bản chắc cũng từ Trung Quốc mà ra, nhưng phát triển đến độ tinh xảo đáng kinh ngạc. Số bản in màu có thể lên đến 50 đến 70 vạn, còn bản nét có thể rất nhỏ và tinh tế như sợi tóc. Người ta có thể cắt ngang cây gỗ làm bản nét, nhằm tăng độ khoẻ của thớ gỗ theo chiều dọc thân cây, mới tạo được những nét mảnh, dường như không thể nhỏ hơn, so với bút vẽ. Thoạt nhìn thật khó phân biệt phong cách cá nhân trong đồ họa Nhật Bản, nhưng mỗi đại gia đều có ngón nghề riêng trong đề tài, bút pháp và kỹ xảo, như cách vẽ cây, vẽ núi, cách tạo mưa, vẽ tuyết, vẽ đá. Họa sỹ Ấn tượng phần nhiều thiên về phong cảnh, và những đồng nghiệp tiền bối Nhật Bản cũng điệu nghệ về môn này, như Hiroshige trong loạt tranh in khắc phong cảnh từ Kyoto đến Tokyo như một chuyến du ngoạn dài, non xanh nước biếc, con người dần trải và biến đổi trong hành trình vừa đi vừa vẽ. Hay Hokusai với hàng chục phong cảnh núi Phú Sĩ. Song không phải đường nét là mối quan tâm hàng đầu đối với các họa sỹ ấn tượng. Tính Ấn tượng nằm ngay trong phương pháp in chồng nhiều sắc độ, nhiều lần, tạo ra những giai sắc tinh vi và chuyển hóa rất trong trẻo. Những

màu thanh thiên, vàng nhạt, màu trắng được ưa chuộng rất gần với lối phân tích ánh sáng ngũ sắc khi ra ngoài trời vẽ dưới ánh nắng mặt trời chói chang lúc ban trưa, dịu dàng lúc sáng sớm và chiều tối của Monet và Pissarro. Tính dịch chuyển rất từ từ của lối in khắc trên cùng một màu lại là gợi ý về cách vẽ cùng một cảnh vật ở nhiều thời điểm khác nhau. Tuyệt tác trên sông Seine có 3 ngày, nhưng Monet đã vẽ hơn 30 bức họa về cảnh này, lối in màu tạo ra những ấn điểm nhỏ li ti, gần gũi với phương pháp điểm họa của Seurat. Thực ra phương pháp điểm họa có từ Mễ Phi họa gia đời Tống. Ông này đáng được coi là một thủy tổ Ấn tượng. Mây, núi, đá, cây đường như đều được vẽ từ những chấm li ti với những sắc độ rất nhạt, chuyển dần thành đậm. Trong tranh lúc nào cũng như bao phủ bởi một làn sương mù trắng xóa. Turner - họa sỹ Anh đi trước chủ nghĩa Ấn tượng một bước, nhìn thấy dưới ánh mặt trời chói chang, mọi vật thể đều không nhìn thấy rõ hình tướng và như vỡ tung ra. Sự phá vỡ hình thể và kết cấu bằng điểm họa là kết quả của những quan sát tương đồng khi đặt sự vật ra nơi có nguồn sáng chiếu đa hướng như mặt trời. Ở đây các họa sỹ Ấn tượng ban đầu sử dụng các nét bút dài, đặt màu nguyên liên tục theo quang phổ, đan dài các nét bút vào nhau, vừa phá vỡ hình thể, vừa xác định hình thể trong sự thống nhất không gian và sự vật, không tách làm hai như tranh Cổ điển, đặt sự vật vào trong không gian ba chiều, coi như đó là hai phần độc lập. Từ nay, họa sỹ vẽ bất cứ cái gì đều là vẽ bức tranh rồi, không cần dựng không gian thấu thị rồi đặt người vào trong các song tuyến thu về tụ điểm như Leonardo và Raphael nữa.



Hokusai. Thanh cảnh, gió lạnh. Trích từ bộ tranh Ba mươi sáu cảnh núi Phú Sĩ. Khắc gỗ màu. Thế kỷ 17.

Mặt phẳng và gợi ý ba chiều thay cho ba chiều kiểu sân khấu Phục hưng. Ánh sáng đa chiều ngoài trời thay cho ánh sáng một chiều khu biệt hai phần tối sáng. Các màu xanh đỏ vàng trắng và biến sắc không cần đến sự hỗ trợ của màu đen. Gọi là Ấn tượng nhưng sự vật mơ hồ dần, tan vỡ dần, ở giai đoạn cuối tranh của Monet giống như một bức tranh trừu tượng.

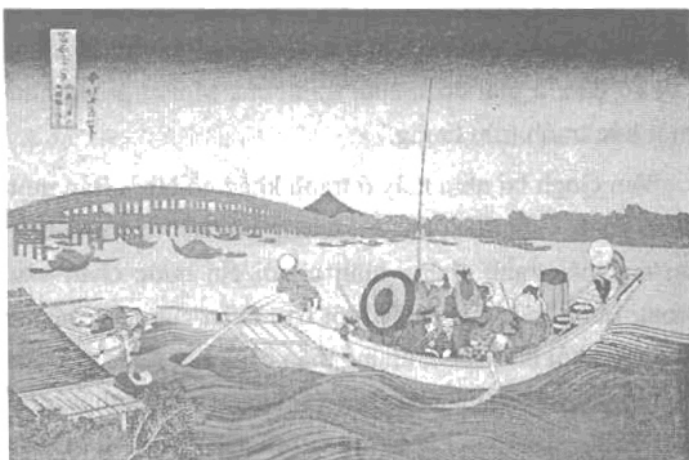
Van Gogh lại nhìn thấy ở tranh khắc gỗ Nhật Bản một cách khác. Ông thích thú với những bố cục mà trọng tâm lại ở ngoài tranh những hình người chỉ bước chân vào trong tranh một nửa, hoặc một bàn chân của ai đó đang chạy ra khỏi bức tranh, những thân cây lù lù được đặt vào chính giữa không gian bức họa. Những cái này ít thấy, nếu như không muốn nói là kỵ trong hội họa châu Âu truyền



thống. Van Gogh đã chép rất nhiều tranh in khắc Nhật Bản bằng sơn dầu, trong đó chuyển thể bức "Hoa diên vĩ" của một họa sỹ vẽ bình phong thời Edo thành bức "Hoa diên vĩ" nổi tiếng. Những điểm này làm cho sáng tác hội họa trở nên thoải mái, ít câu thúc vào các nguyên tắc thẩm mỹ và không gian truyền thống. Và cái mạnh của Van Gogh là kết nối một cách ngẫu hứng, phi lý bởi một tình cảm đắm say, mãnh liệt, biến các nét bút thẳng thành nét bút xoắn. Có lẽ ông là người hứng thú với tranh Nhật Bản nhất trong các họa-sỹ Ấn tượng. Nhưng Van Gogh (cùng với Cezanne và Gauguin) lại là người cuối cùng của trường phái này, những người muốn cứu vãn sự đổ vỡ hình thể mà các họa sỹ Ấn tượng dẫn đường tạo ra, muốn đặt vấn đề con người lên trên hội họa, trước hết là con người sau đó mới đến nghệ thuật.

2003

Hokusai. Đứng trên dè Onmaya ngắm mặt trời lặn dưới chân cầu Ryôgoku.  
Trích từ bộ tranh *Ba mươi sáu cảnh núi Phú Sĩ*. Khắc gỗ màu. Thế kỷ 17.



## Thập mục ngư đồ (10 bức tranh chặn trâu)

*Lươn vường vị ngon tai vường tiếng  
Mắt theo hình sắc, mũi theo hương  
Lénh dềnh làm khách phong trần mãi  
Ngảy hể quê xa vạn dặm trường.*

(Trần Thái Tôn)

Bài thơ Thiền trên nói về con người mãi đuổi theo các cảm giác ra bên ngoài mà quên mất đời sống nội tâm, đến mức mình làm khách của chính mình, không biết cội nguồn mình ở đâu. Cuốn *Tây Du Kí* của Ngô Thừa Ân nói về thầy trò Đường Tăng sang Tây Trúc thỉnh kinh. Bốn nhân vật thực ra chỉ là một người, trong đó Trư Bát Giới là thân xác, Xa Tăng là tình cảm, Tôn Ngộ Không là lý trí, Đường Tăng là cái tâm. Thân xác thì luôn đòi hỏi ăn uống, thỏa mãn nhục dục. Tình cảm thì thuận chiều, bảo sao nghe vậy. Lý trí luôn tò mò, chống đối tất cả những gì chưa hiểu biết. Cái tâm ưa tĩnh mịch, quan chiêm trần ai. Đây chính là những mâu thuẫn nội tại của con người, khi không sai khiến được chính mình. Nhà Phật đã đưa ra hình ảnh đũa mục đồng và con trâu để nói về sự mâu thuẫn, khác biệt và thống nhất giữa tinh thần và thể xác. Mục đồng chăn trâu, giống như cái Tâm chăn

dắt cái Thân, hoặc ngược lại. Theo Thiền sư Thích Quảng Trí người cho ẩn loát cuốn *Thập mục ngư đồ tụng luận giải* vào năm 1721, mà chúng ta sẽ đề cập, thì Trâu là năm giác (mắt, mũi, mồm, tai và da thịt), chần trâu là Ý thức và Mục đồng là cái Thân. Ở góc độ của ẩn dụ thì hiểu là: "Người chần Trâu" hay "Trâu chần Người" cũng được, hoặc "Trâu - Người, và sự chần" cũng được. Cuối cùng cũng phải đi đến cái thống nhất, không ai cản chần ai, mà ai cũng ngoan. Trâu là Người, Người là Trâu và đều là hư vô cả.

Người ta cho rằng 10 bức tranh chần trâu xuất hiện vào thời Nam Tống (1127 - 1279), bởi các thiền sư Trung Hoa. Chúng được treo ở Thiền viện, như một chỉ dẫn về phương pháp tu tập. Phương pháp đó lan truyền sang Nhật Bản, Việt Nam. Ở Nhật Bản nổi tiếng là bức *Thập mục ngư đồ* của Shubun, họa sỹ nổi tiếng của Thiền viện Shokobugi thế kỷ 15. Bức tranh được treo trong chùa này. Còn ở Việt Nam hiện tìm thấy cuốn sách dẫn giải về 10 bức tranh chần trâu của thiền sư Thích Quảng Trí. Năm 1719 vua Lê Dụ Tông (1705 - 1729) có đến chơi chùa Trấn Hải. Người hỏi tăng Pháp Thông, hiệu Quảng Trí, trụ trì ngôi chùa, rằng ông xuất gia đầu Phật, lãng quên sự đời, thì đã nên công quả gì. Thiền sư giật mình và để chúng tỏ công tích tu tập đã biên soạn cuốn *Thập mục ngư đồ tụng luận giải*, rồi dâng lên vua vào ngày rằm tháng 5, năm 1721. Song Thiền sư cũng chẳng phải là tay vừa. Trong con mắt của ông thì từ vua quan cho đến thú dân trong xã hội đều là những người mãi danh lợi, cơm áo mà không hề tu tập, nói cách khác là tự chần mình. Ông viết: "*Bậc thiền từ*

chưa chẵn vì phú quý, trai gái, họ hàng, ngọc ngà, châu báu, ừng tiếp muốn việc. Thời gian dẫu mà phân tính. Bọn Vương hầu thì thê thiếp, vàng bạc, đánh đóng đẹp bậc. Thời gian dẫu mà chẵn. Đám Công khanh sỹ phu thì a dua quyền thế, say sưa bổng lộc, khoe khoang tiếng tăm, ân huệ trên dân, quý hiển một mình. Cũng chẳng chịu chẵn. Kẻ học trò luo tâm khổ tứ, lo công danh. Thiết gì đến chẵn. Còn dân tình ruộng vườn, buôn bán sớm tối vất vả, khó nhọc trăm bề, lãng xãng cả ngày. Thời gian dẫu mà chẵn". Vậy nên, ngay đức Khổng tử cũng dạy rằng: "Tự Thiên tử chí ư thứ dân, giai dĩ tu thân vi bản" (Tự Thiên tử cho đến thứ dân, phải lấy tu thân làm gốc). Trong cuốn sách này, Thích Quảng Trí nhắc nhở ngay cả những nhà sư không lo chẵn mình như thế nào. Bây giờ ta có một câu hỏi: Chẵn để đến cái gì, chẵn như thế nào, có mấy cách chẵn?

Trong nghệ thuật Phật giáo có hai loại tranh Chẵn trâu. Một là bộ tranh theo quan điểm tu tiệm của Đại Thừa, nghĩa là quá trình tự chẵn là quá trình tu tập dần dần đến giác ngộ. Hình ảnh chính là con trâu đen biến đổi dần dần thành trắng. Khi nắm bắt được cái tâm, tâm và thân hợp nhất cả hai cùng quên nhau, lại cùng có thể chạy theo hướng riêng của mình mà không sợ sai lạc và cùng trở về bản thể là vô hình. Bức tranh thứ mười là một vòng tròn hư không. Bộ thứ hai theo quan điểm đốn ngộ của Thiền tông, hoặc người ta giác ngộ, hoặc không, hoặc thành Phật, hoặc không thành Phật, chứ không có chuyện suýt thành Phật. Vả lại "Phật vô thứ đệ", "Pháp bất nhị môn" (Phật không có cấp bậc. Pháp không hai đường), nên trâu

đen hay trắng cũng thế. Nếu ở tranh Đại thừa vòng tròn ở tranh thứ 10, thì ở tranh Thiền tông vòng tròn ở tranh thứ 8. Tranh thứ 9 là một cảnh hoa, tranh thứ 10 là đạo sỹ thông tay vào chợ - Ý nói khi tu xong thì trở lại với tự nhiên, đạo hải hòa với thế tục.

Dại thừa	Thiền tông
1. Vị mục (Chưa chẵn)	1. Tầm ngư (Tìm trâu)
2. Sơ điều (Mới chẵn)	2. Kiến tích (Tìm thấy dấu vết)
3. Thọ chế (Chịu phép)	3. Kiến ngư (Thấy trâu)
4. Hồi thủ (Quay đầu)	4. Đắc ngư (Được trâu)
5. Tuần phục (Vâng chịu)	5. Mục ngư (Chăn trâu và thuần hóa)
6. Vô ngại (Không ngại)	6. Kỵ ngư quy gia (Cuối trâu về nhà)
7. Nhiệm vận (Tùy ý, tha hồ)	7. Vong ngư tồn nhân (Quên trâu còn người)
8. Tương vong (Cùng quên)	8. Nhân ngư câu vong (trâu và người cùng quên, cùng biến mất)
9. Độc chiếu (Soi riêng)	9. Quy nguyên (Trở về cội nguồn)
10. Song dẫn (Dứt cả hai)	10. Nhập triền thùy thủ (Thông tay vào chợ).

## Tranh Chăn trâu Đại thừa:

Trong tư tưởng Đại thừa, tu hành là một quá trình gian khổ, dụng công, thoát tiên vượt qua chính mình, chinh cái bản ngã của mình (Ngã chấp), thì đến vượt qua cả phương pháp tu tập được gọi là đứng đắn nhất (Pháp chấp). 1/ Bức tranh đầu tiên *Vị mục vẽ về con Trâu chưa được chăn dắt*, đen hoàn toàn, luôn xa rời Mục đồng, tìm nơi cỏ mọc. Phần tranh phía trên có tiêu đề "*Khoan hoài du ngoạn ẩm tửu*" (Thong thả chơi bời, rượu chè) vẽ mấy vị tiên sinh đang đánh chén. Thà mình khoái lạc cũng giống như con Trâu chưa được chăn. 2/ Bức hai là *Sơ điều*. Trâu mới được chăn, mồm đã có chút dãi trắng. Nhưng Mục đồng vẫn phải dắt mũi, ra roi, nếu chưa ngoan thì quật. Tranh trên vẽ nhà sư mới tự tu tập gọi là "*Sơ tĩnh lực*" (Mới tĩnh mịch, lắng vào suy tư) và chú rằng: "*Khuynh hung đốc úc, hạ khổ dụng tâm*" (Đốc lòng, nghiêng ý, khổ sở dụng công). 3/ Bức ba là *Thọ chế*. Trâu đã chịu nghe Mục đồng, đầu và cổ đã trắng, nhưng vẫn còn phải dẫn dắt. Tranh trên là "*Đệ nhị tĩnh lực*" (Trầm tư mặc tưởng sâu hơn) và "*Phế tất vong san nan năng toàn lực*" (Bỏ ngủ quên ăn, khó điều hòa được lực). Vị sư dù đã quên ăn ngủ, nhưng còn khó không chế mình. Bức bốn là *Hồi thủ*. Trâu đã trắng được đầu và hai chân, đã nghe Mục đồng hơn. Tranh trên "*Đệ tam tĩnh lực*" (Tĩnh mịch giai đoạn cuối) và "*Cửu phần chi địa, bất thị nhất chiến nhi hàng*" (Vùng đất cố chấp, một trận không dễ hàng). Vị sư cảm thấy khắc phục chính mình như đánh vào nơi chương địa, rất cố chấp, một trận không dễ thắng ngay. Tranh năm là *Tuần phục*. Trâu đã ngoan ngoãn,

Tranh Chăn trâu Phật giáo.



Tranh 1



Tranh 2



Tranh 3

Tranh Chăn trâu Thiền tông.



Tranh 1



Tranh 2



Tranh 3

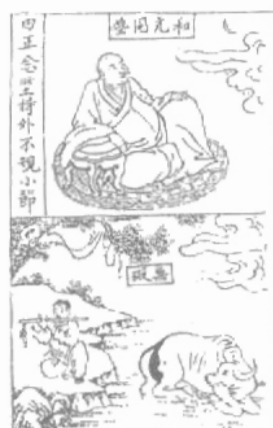
trắng hơn nửa người. Mực đồng bỏ thùng không cần chặn dất. Tranh trên "*Đệ tứ khinh an*". Vị sư đã thấy nhẹ nhàng. Và "*Thuần diệc bắt dĩ cứu chi hựu cứu, duệ cứu tinh thâm*". Nhưng thuần phục chưa xong, lại thêm lên. Còn cần phải tham cứu một cách tinh thâm. Tranh sáu là *Vô ngại*. Trâu đã gần trắng hết. Mực đồng không còn lo lắng gì về trâu nữa, vui vẻ thối sáo. Tranh trên "*Hòa quang đồng trần*". Vị sư đã "*Hòa cùng ánh sáng, lẫn trong bụi*"



Tranh 4



Tranh 5



Tranh 6



Tranh 4



Tranh 5



Tranh 6

trần" và "Nội chính niệm kiên trì, ngoại bất quy tiểu tiết" - Bên trong thì chính niệm kiên trì. Ngoài không theo tiểu tiết. Tranh bảy là *Nhâm vận*, theo cuộc, tùy thời. Trâu trắng hoàn toàn nhờn nhợt. Mực đồng say ngủ. Ai nấy tự do, tự tại. Tranh trên "*Tuyền thạch tự ngu*" - Vị sư nơi rừng suối đã tự tin. Và "*Trước thực tầm thối đoan tâm cùng chiếu*" - Nằm cái thực, để suy đoán mạch mối, nơi tận cùng của nội tâm. Tranh tám là *Tương vong*. Trâu và Mực đồng





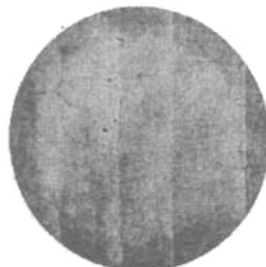
Tranh 7



Tranh 8



Tranh 7



Tranh 8

cùng quên nhau. Tranh trên "*Đại hưu đại yết*". Vị sư hoàn toàn nghỉ ngơi. Và "*Thiên tư đồn yết, nhất niệm không dư*" - Nghìn vạn suy nghĩ cũng dứt hết. Một việc cũng không còn. Tranh chín là *Độc chiếu* (Soi riêng) - Trâu biến mất. Người tức là thân - tâm tự tại. Tranh trên "*Giác thiên hoảng lộ*" (Bầu trời hé mở). Và "*Giác trần lao nhi tác mộng tề áo dắc châu*" - Hiểu rõ cảnh trần lao như giấc mộng đêm qua - Hạt châu trong áo. Nhà sư tìm thấy cái quý của chính mình. Tranh mười là *Song dẫn*. Cả Trâu và Mực đồng đều



Tranh 9



佛經頌云  
諸佛似一大圓鏡  
我身猶若摩尼珠  
諸佛法身入我體  
我身常入諸佛軀

Tranh 10



Tranh 9



Tranh 10

biến mất (Dứt bặt cả hai) hay là "Nan danh, nan trạng" -  
Lìa danh lìa tướng. Và "Hoàn ngã bản lai chân diện mục."  
Vị sinh thân xứ nhất luân minh" - Mặt thật xưa nay trả lại ta.  
Chỗ thân chưa có, một vầng trăng.

### Tranh Chấn trầu Thiền tông

Ý tưởng của Thiền tông là con người sau khi tu tập, thì  
quay lại với cuộc sống, chứ không phải để tách biệt nó,

nên phương pháp là "đốn ngộ" và kết quả lại quay lại như dạng thức ban đầu nhưng ở chất lượng khác. Tranh một là *Tầm ngư*. Mục đồng đã mất trâu. Thân và tâm tách khỏi nhau. Nhưng thân tìm tâm, hay tâm tìm thân. Trâu không lạc lối. Sao lại phải tìm. Như vậy ta tự nghi ngờ bản thân mình. Tranh hai là *Kiến tích*. Trâu thì phải ăn cỏ. Do đó tìm thấy dấu vết trên đồng cỏ. Mục đồng cảm nhận điều gì đó. Tức là những dấu hiệu của nhất thể, của Phật tính. Tranh ba là *Kiến ngư*. Mục đồng cảm nhận được Trâu, cùng đi về nhà, cảm thấy điều gì đó, vô hình, phải dùng con mắt nội tâm xem xét. Tất cả khác nhau về hình dáng, nhưng chỉ là một. Tranh bốn là *Đắc ngư*. Mục đồng đã tóm được Trâu, cố gắng thuần nó. Dùng lý trí để tu tập Thiền, vượt qua trở ngại ban đầu. Nhưng Trâu tiếc đồng cỏ, cứng đầu cưỡng lại, thể hiện sự vô tổ chức. Tranh năm là *Mục ngư*. Mục đồng chăn trâu. Trông Trâu ăn cỏ, thành thoi nhưng vẫn phải tập trung theo dõi. Sai lầm ở trong tâm, trong bản thân, chứ không phải ở ngoại giới. Giữ tâm không bị chao đảo. Tranh sáu là *Kỵ ngư quy gia*. Mục đồng cười Trâu về nhà. Không cần dắt Trâu vẫn biết đường. Trâu không vương vấn đồng cỏ thơm. Mục đồng chính là Trâu, cùng là một. Đã thuần phục. Tìm Trâu nhưng tìm ở ta. Tranh bảy là *Vong ngư tồn nhân*. Mục đồng quên Trâu, chỉ còn người. Trâu mất, bởi Mục đồng đã giác ngộ, bởi Trâu chính là anh ta. Đây là chân lý "bất nhị". Và tiến đến "từ bỏ cả phương pháp", như "Bất thủ bỏ bầy. Bất cá bỏ nôm". Giống như đã qua sông ai lại vác thuyền theo. Tranh tám là *Nhân ngư tồn vong*. Mục đồng quên Trâu. Trâu quên Mục đồng. Mục đồng là Trâu. Trâu

là Mục đồng là hòa nhập và trống rỗng. Mọi ham muốn không còn. Ý tưởng thần thánh cũng không còn. Không ràng buộc cái gì. "Đứng về mặt tâm lý, giác là vượt ra ngoài ràng buộc của bản ngã". Tranh chín là *Quy nguyên*. Trở lại với trời đất, pháp giới. Trâu vẫn là Trâu, Người vẫn là Người. Muôn vật vô ngại. Tự tại. Tha hồ hoa thơm cỏ lạ. Tranh mười là *Nhập triển thủy thủ*. Vị chân nhân sau khi tu tập, "vào rừng không khua lá, vào nước không quặn sóng". Bụi trần không nhiễm. Đạo sỹ, chân nhân, nhà sư không phải là Phật, Bồ tát, chỉ là người bình thường, vô tâm vô sự.

Như vậy việc dẫn dắt ý tưởng của hai bộ tranh hoàn toàn khác nhau, tuy chung một đích người ta phải tự tu dưỡng lấy thân - tâm mình làm gốc. Tranh Đại thừa dẫn dắt đến cái cuối cùng của bản thể vô vật, mà cũng vô ngã, cái "*Bản lai vô nhất vật*" (Xưa nay không một vật) như Huệ Năng đã nói. Tranh Thiền tông dẫn sự tu tập trở lại với cuộc sống bình thường. Người càng tu hành "*Mỗi bước đi lên, mỗi bước cao*" và "*Mỗi bước đi lên, mỗi bước nghỉ ngơi*" như Tuệ Trung Thượng Sỹ nói. Và chẳng thì Thiền sư Thích Quảng Trí cũng đã dẫn về loại người vô tích sự: "*Đáng tiếc một đời qua sông, gặp việc thì ngó vách*". Và tu hành "tốt quá", cũng như danh lợi nhiều quá thì cũng giống như "*Con tắm làm cái kén, cái ổ kén càng tốt thì con tắm càng tự trói chặt hơn, lại còn tự bỏ mình vào nước sôi*".

Theo JL.Jagadin trong "Le Judo international" nói rằng: "*Thập ngư đồ vẽ lại quá trình công phu của người học đạo, trước hết là thắng bản năng của mình, sau đó*

*dẫn tự tri, cuối cùng là tự tại. Cái vòng tròn cuối cùng tượng trưng cho sự đoạn tuyệt với tất cả những suy tư của chúng ta, cắt đứt mọi trạng thái ý thức và hiện hữu mà bình thường chúng ta không biết được".*

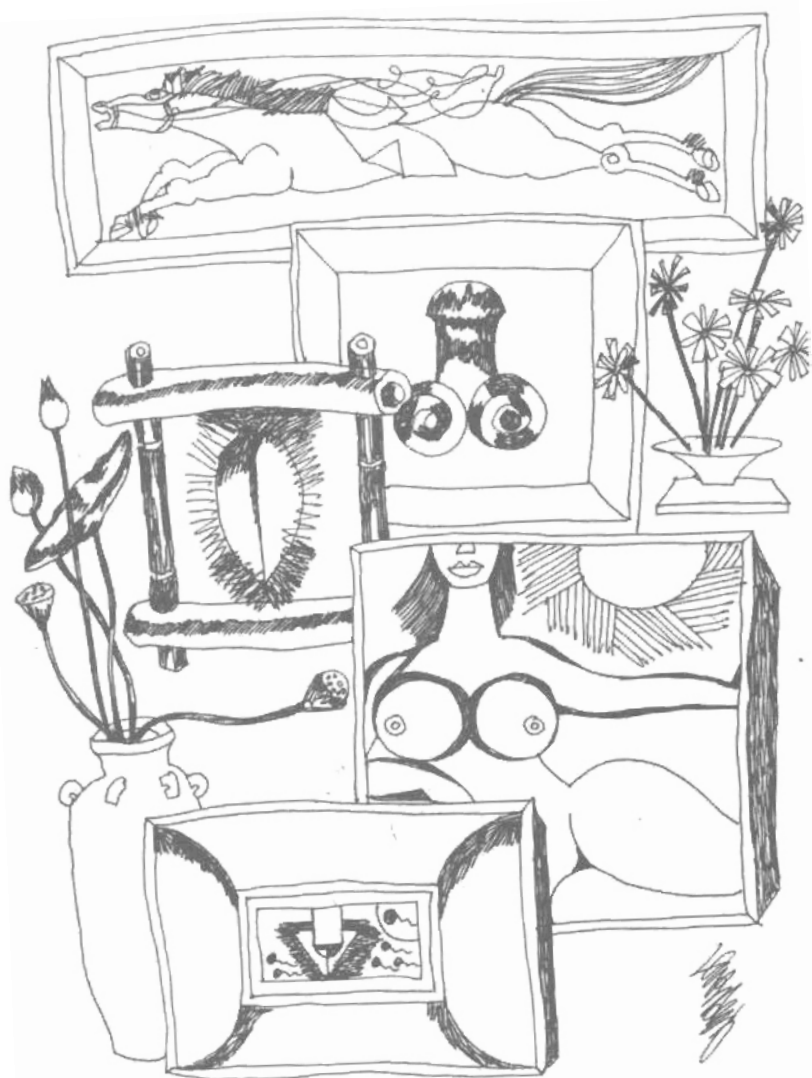
2002

Tài liệu tham khảo

"Luận giải thi tụng mười bức tranh chân trâu" - Thiền sư Thích Quảng Trí, NXB Thành phố Hồ Chí Minh, 1999.

"Zen ink Paintings" Sylvan Burnet và William Burto (Kodangha International LTD).

"Thiền họa", Luận văn tốt nghiệp Nguyễn Bích Thủy, Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội 2001.



## PHẦN II

# Nghệ thuật ngày thường

## Một thoáng hay hai mươi năm

Tôi nhớ không chính xác lắm, khoảng năm 1994, khi đi cùng triển lãm của nhóm họa sỹ Nguyễn Quốc Hội vào TP Hồ Chí Minh, đã gặp họa sỹ Trung Quốc Sài Húc. Ông tự giới thiệu mình là đại diện quan trọng của phái nghệ thuật Thông tục, đang thịnh hành ở Trung Quốc, (trong đó về điện ảnh có Trương Nghệ Mưu). Ông kể về một triển lãm hội họa Thông tục, khi khai mạc một lão họa sỹ đi bộ từ Thượng Hải đến Bắc Kinh, cởi quần áo, tắm rửa ngay trước phòng trưng bày, rồi bước vào khai mạc. Không rõ thực hư câu chuyện, nhưng nó bày tỏ sự rửa mình của thể hệ già trân trọng những thay đổi của thể hệ trẻ cho đất nước. Khái niệm Thông tục bao hàm một thứ nghệ thuật bình dân, đến gần với nhân dân cả về ngôn ngữ lẫn nội dung, ở mặt nhất định khác lạ hoàn toàn với bút pháp quốc họa truyền thống của người Trung Hoa. Ngày nay khoa hội họa truyền thống ở các trường nghệ thuật Trung Quốc rất khó khăn để tuyển người theo học. Đối với nhiều nghệ sỹ Trung Quốc, truyền thống là một gánh nặng, không dễ gì trút bỏ để tìm đến cái mới.

Nghệ thuật truyền thống Việt Nam lâu đời, nhưng chưa đến mức nặng nề và nghệ sỹ Việt không đủ sức triệt để để nhất nhất đi theo truyền thống, hoặc cái mới nào đó. Hai





mười năm của trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương (1925 - 1945), bên cạnh chất liệu sơn dầu, đã sinh ra sơn mài và lụa, bên cạnh lối họa cổ điển phương Tây, lối vẽ mảng trống, ưa hoa lá vàng son và ước lệ phương Đông cũng đã hàm chứa trong sáng tác của họa sỹ, sinh ra một phong cách hội họa Việt Nam. Chúng ta đã có gánh nặng của chiến tranh và đói nghèo, văn hóa chưa đủ sức trở thành áp lực. Ngược lại, truyền thống không thành áp lực, sáng tác có nhiều tự do, nhưng cái nền tảng văn hoá cũng mỏng manh, nghệ sỹ không có những bệ đỡ lớn. Nhà văn trong nước muốn nổi lên thì phải vượt qua những Nam Cao, Nguyễn Huy Thiệp, nhưng nếu là nhà văn Trung Quốc, thì họ phải đo với Lỗ Tấn, Tào Ngưu. Cũng tài năng ấy, nếu ở trong nước ta chỉ có Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái để so sánh, nhưng nếu ở Paris, thì phải đối mặt với Van Gogh, Picasso. Nền tảng lớn đè bẹp những tay xoàng,

dễ dàng nâng đỡ nhân tài, tức là người ta phải vượt lên trên những đỉnh cao có sẵn. Nền tảng không thể làm ra trong chốc lát. Từ 1925 đến nay, hơn 80 năm, là quãng thời gian đủ cho vài chục trường phái tranh đua, nhưng còn là ngắn cho một nền nghệ thuật.

Đầu thế kỷ 20, khi bắt đầu vẽ tranh, các họa sĩ có cảm giác mình đang đứng trên mảnh đất trống trơn, không biết bắt đầu từ đâu. Lối họa phương Tây có khả năng diễn tả sự thực như mắt nhìn thấy, trở nên hấp dẫn. Cuối thế kỷ, các họa sĩ không còn hứng thú với công việc của cái máy ảnh nữa, tìm đến sự nối liền giữa ngôn ngữ và ý tưởng trong không gian nhiều chiều và đồng hiện. Chỉ 10 năm sau, các nghệ sĩ trẻ lại chán hội họa giá vẽ, bắt chước tác phẩm chắc chắn không bán được xu nào, lao vào bày đặt bằng mọi thứ có trong tay, lấy bản thân mình thể hiện ý tưởng, cũng như huy động mọi phương tiện kỹ thuật thị giác. Ngay cả hội họa và điêu khắc của những nghệ sĩ khoảng 25 - 30 tuổi hiện nay, cũng rất khác lạ. Lối vẽ mỗi bức tranh là một cảnh huống độc lập, một điểm nhìn và tính chính thể không còn giá trị, thay vào đó bức họa giống như dở dang, chỉ thực sự có ý nghĩa trong một chuỗi tác phẩm. Bức tranh đôi khi chỉ vẽ một bàn tay, một cái đầu phóng to. Triển lãm tranh và tượng giống như một triển lãm sắp đặt. Phô trương tính dục, sự lệch lạc giới tính, gào thét và đầy uẩn ức, nhồi nhét hỗn tạp vào tác phẩm, gây xóc bằng cảm giác khác lạ... diễn ra ở mọi trung bày, như một chứng bệnh xã hội, đương nhiên nó cũng chứng tỏ được tính cách cá nhân và thái độ xã hội. Như vậy là một thể hệ nghệ sĩ mới đã hình thành không

có đặc điểm gì chung với những người đi trước, mà rất có thể chúng ta không hiểu được và không thông cảm được với họ. Nghệ thuật của họ là kết quả của sự thụ động đối với những bất cập của đời sống thị trường, hay ngược lại là phản ứng cần thiết và tích cực? Vai trò của người nghệ sỹ ngày nay cũng khác. Không còn những họa sỹ hay nhà điêu khắc thuần túy. Họ có thể làm tất cả nếu thấy cần thiết. Cũng không có ranh giới tuyệt đối với các nghệ sỹ tạo hình, họ có thể làm phim, đạo diễn, làm sân khấu nhưng trong phạm vi của nghệ thuật thị giác trong không gian đa chiều. Sau 20 năm cơ cấu nghệ thuật Việt Nam đã thay đổi hoàn toàn, chưa thể nói đó là hay hay dở, nhưng đó là thực tế.

2007

## Những dòng sông

**T**rong nghệ thuật, hình như có hai luồng suy nghĩ: Hoặc là nghệ thuật nhất thiết phải có tính dân tộc, hoặc là điều ấy không còn cần thiết nữa khi thế giới đang được san phẳng, chỉ có một thứ duy nhất là nghệ thuật của các nghệ sỹ thế giới. Ý nghĩ đầu xuất phát từ trong thời đại thông tin và toàn cầu hóa, việc có một sân chơi chung và bình



đẳng về công nghệ và kinh tế là cần thiết, nhưng nghệ thuật vẫn mang sắc thái đặc thù vùng miền và dân tộc, các quốc gia đem đến ngôi nhà chung thế giới những sản phẩm văn hóa đặc sắc của dân tộc mình. Ý nghĩ sau cho rằng, chúng ta cùng nói tiếng Anh, tiêu chung một đồng tiền mạnh, không cần một sản phẩm đặc chủng. Ở đâu cũng có sông có núi, có nhà cửa, con người. Nay tôi ở Pháp, mai ở Mỹ, ngày kia sang Trung Quốc, gọi tôi là người gì cũng được. Vả lại suy tôn tính đặc thù cũng dễ dẫn đến xung đột sắc tộc và tôn giáo, hoặc chí ít là tính hẹp hòi dân tộc. Tính cô

lập về địa lý, sự chậm tiến về công nghệ trong hàng trăm, hàng nghìn năm dẫn đến những nền văn hóa bản địa đặc trưng, nay bị thay thế bởi tốc độ và thông tin, cất di sản đặc trưng vào trong bảo tàng.

Trên thực tế, vấn đề không còn là ý nghĩ nữa, mà đã là những biểu hiện có thật trong đời sống nghệ thuật. Những nghệ sỹ thế giới đã hình thành, họ nhận các dự án, các tài trợ, đi hết nước này đến nước khác, sống và làm việc ở đâu cũng như nhà của mình, và sáng tác ra các tác phẩm phi dân tộc tính. Ở Việt Nam cũng vậy, cũng đã có những nghệ sỹ như vậy, đặc biệt những người làm Sắp đặt, Trình diễn và Video art. Những sáng tác đó luôn có cảm giác mới lạ và gây sốc với những người xem ít có dịp đi lại giao lưu, ngược lại làm cho nghệ sỹ thấy mình được tắm chung dòng sông nghệ thuật thế giới đương đại.

Khi nghiên cứu các nền văn hóa lai căng, nói ngôn ngữ bồi, những nhà khoa học xã hội đã nhận thấy sự hình thành những ngôn ngữ Anh lai căng và bồi, trong đó tiếng bản địa, được pha trộn với tiếng Anh, và nói tiếng Anh theo thói quen bản địa, dần dần không chỉ hình thành một thứ tiếng mới mà cả một thứ văn hóa mới. Khu vực tiếng Trung Quốc và tiếng Việt cũng vậy, rất nhiều Việt kiều nói một thứ tiếng Việt chỉ còn chung với tiếng Việt gốc ở những từ vựng căn bản, chứ không còn là tiếng Việt nữa. Điều này thấy ngay ở trong nước, chứ không phải ở đâu xa xôi. Những đứa trẻ sinh ra trong hai dòng ngôn ngữ, có thể nói rằng chúng nói tốt cả hai thứ tiếng, hoặc nói tồi cả hai thứ tiếng đều được. Đây là chưa nói đến sự chủ động mất gốc, rất sung sướng được ăn mặc, nói năng, cử chỉ

như người Mỹ. Chúng ta hãy xem âm nhạc Hip-hop và sự trình diễn của những Hip-hop thanh niên Việt, Graffiti và Sắp đặt đang thịnh hành ở Hà Nội và TP Hồ Chí Minh. Hợp chúng quốc dần dà không phải là sản phẩm của riêng nước Mỹ nữa, mà bắt đầu của nhiều quốc gia, bắt đầu từ các thành phố trung tâm thương mại và văn hóa, từ các công ty đa quốc gia.

Đây là một hiện tượng trong hoạt động nghệ thuật cần nghiên cứu, vì nó có nhiều sản phẩm cả hay lẫn dở, cũng như khả năng tác động xã hội không nhỏ. Một hiện tượng có tính chất thế giới, mà chỉ có những nền văn hóa mạnh, kinh tế mạnh mới đủ sức lấy lại dân tộc tính một cách tự nhiên trong văn hóa, hoặc chỉ ít phải có thái độ tiên phong, lấy đời sống dân chủ hiện đại làm mục tiêu của dân tộc, trong đó môi trường sinh thái bền vững và nền văn hóa trong sáng phải được đặt ngang hàng với tăng trưởng kinh tế và công nghiệp hóa. Và thật bất ngờ vấn đề môi trường và văn hóa này được đặt ra chủ yếu bởi các nghệ sỹ thế giới

Thực ra người ta dường như khó có thể lựa chọn mình là một con người sắc tộc nguyên bản, hoặc là một con người thế giới. Nhịp sống tuần hoàn của xã hội nông nghiệp và tập tục làng xã hình thành người nông dân Việt Nam. Ít nhiều những ai sinh ra lớn lên trong thời chiến tranh và bao cấp đều có chút ít tư chất này. Làng mạc bị đô thị hóa, cảm xúc thời chiến không còn, những thế hệ sinh sau 1980, khi nền kinh tế bao cấp chuyển sang kinh tế thị trường, hoàn toàn khác cha anh, tự đặt mình vào thời đại toàn cầu không do dự. Và ai đặt mình vào đó đều đi

trên con tàu cao tốc, có thể là toa hạng nhất, hạng két, những ai không muốn đi cũng bị kéo theo một cách bất đắc dĩ, những sản phẩm nghệ thuật của họ vô cùng khó khăn để giữ được bản sắc, hoặc cách này hay cách khác trở nên lạc hậu tự nhiên. Nhưng đây lại là vấn đề ít được ý thức nhất, khiến cho nền văn hóa hiện tại mất tính chủ động, thiếu sự cảm thông giữa các thế hệ và quan niệm khác nhau.

Ở những xã hội phát triển, những nghệ sỹ tiên phong dẫn đầu những trào lưu nghệ thuật, thực ra không phải là những thanh niên, mà là lớp trung niên và già. Sự đối lập già trẻ, và việc để cho lớp trẻ nắm nhu cầu đổi mới lại thường xảy ra ở những xã hội chậm và đang phát triển.

Các nghệ sỹ thế giới không chỉ sinh ra từ khu vực văn hóa tiếng bồi và lai căng. Họ có thể xuất hiện mọi nơi, từ những nơi chậm phát triển nhất, từ những thành phố công nghiệp và từ khu vực trên, dễ dàng đối thoại với nhau trong thế giới phẳng. Họ hình thành tự nhiên khi các biên giới được tháo gỡ, tự nhìn nhận vai trò cấp tiến của mình trong nền văn hóa truyền thống, tiếp nhận và hiện diện mọi nơi trong internet. Không cần nguồn gốc và cắt đứt với nguồn gốc hoặc tự nguyện hoặc tự nhiên, cũng tiện cho việc làm một thứ nghệ thuật hoàn toàn đương đại. Ở đây người ta phải học cách bao dung và chung sống, có thể vẫn phải băn khoăn giữa hai dòng chảy bản sắc cộng đồng và sự cá nhân hóa triệt để của con người.

2007

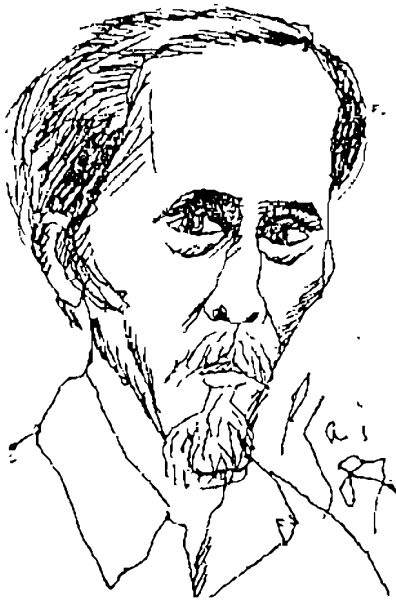
## Họa sỹ là ai

Vẫn như thời bao cấp, họa sỹ là một khái niệm danh dự, hơn là một nghề nghiệp, vì trong phân công lao động hiện tại, nó chẳng nằm trong thang bậc nào. Bạn làm ở cơ quan nào thì ăn lương theo chức nghiệp tương đương cơ quan đó. Có thầy giáo, giáo sư dạy vẽ và còn lại là cán bộ mỹ thuật. Những họa sỹ tự do không có lương, không đóng thuế, cũng như hoàn toàn bỏ tiền tự lo lấy nghề nghiệp của mình, nhưng khi nhiều người từ bỏ công chức, thì họ cảm thấy có vẻ là họa sỹ chuyên nghiệp hơn.

Khái niệm họa sỹ chuyên nghiệp ở Việt Nam cũng được hiểu một cách buồn cười. Ai học qua trường Mỹ thuật vẽ thường xuyên thì coi là chuyên nghiệp. Ai tự học dù có nổi danh đến mấy vẫn bị đố kỵ và coi là nghiệp dư. Là họa sỹ mà vẫn sinh các danh hiệu giáo sư, tiến sỹ, chủ tịch hội, thư ký này nọ thực chất cho thấy càng nhiều chức vụ, họ càng ít và xa với sáng tác, càng nhiều học vị càng thấy họ mềnh hơn. Làm tròn danh hiệu một họa sỹ thì chỉ ít phải có tranh để đời, không có cái đó, ông ta chỉ là một thường nhân khéo tay hay mắt.

Ở nhiều nước phương Tây, khi nghệ thuật là một hoạt động thường nhật và đỉnh cao của tinh thần, được gọi là họa sỹ chuyên nghiệp không dễ gì. Anh ta phải chứng





Bùi Xuân Phái. Tự họa, bút sắt, 1987.

minh, bằng nghề nghiệp của mình đem lại thu nhập đều hàng tháng, ví dụ 3000€, và sẽ đóng thuế vào nhà nước số tiền đó từ 30-40%, tùy theo. Như vậy tranh của anh ta mới được đem ra đấu giá, được sắp xếp thứ hạng trong xã hội, và được giảm giá nhiều hàng hóa phục vụ cho nghề

nghề nghiệp, và được nhận tài trợ lớn (nếu có thể). Một họa sỹ chỉ được bày tranh ở 1, 2 gallery mà thôi. Còn lại là nghiệp dư không tính đến, những cầu thủ chân đất đá cho vui mắt, mà không kiếm được đồng nào cả.

Quy luật này, về đại thể, không thể áp dụng cho các nước chậm và đang phát triển. Nhưng khi các nền văn hóa cần giao lưu, cần cọ sát thì nó nảy sinh vấn đề. Các họa sỹ Việt Nam có thể bán tranh trong nước, nhưng khi ra nước ngoài, chủ yếu chỉ được nhìn nhận trên phương diện trao đổi văn hóa, và với các gallery tầm thấp, chứ không tài nào có thứ bậc gì trong nghệ thuật phương Tây. Khi mở cửa, văn hóa nghệ thuật có vẻ là lĩnh vực đi đầu, tạo ra nhiều mối quan hệ song phương và đa phương, nhưng dần

dà, dường như chỉ có thể làm ăn kinh tế, đôi bên cùng có lợi, còn văn hóa nghệ thuật thì mọi nẻo đường đi đến sân chơi đỉnh cao đều bị bịt chặt.

Thời bao cấp, nhà nước thông qua hội đoàn cấp vật liệu, lo trưng bày triển lãm, sau đó bảo tàng chọn mua. Nghệ sỹ được bao cấp toàn diện cả về vật chất lẫn tinh thần trong một quy trình khép kín. Khi sự bao cấp chấm dứt, thói quen này vẫn tồn tại. Ở nhiều địa phương, họa sỹ vẫn chờ đợi được cấp vật liệu thì vẽ, không thì thôi. Ở Hà Nội, có khá hơn, nhưng không ít họa sỹ chẳng biết vẽ gì, luôn đòi Hội phải định hướng sáng tác. Lớp họa sỹ trẻ không qua chiến tranh, nếm trải chút ít khó khăn cuối thời bao cấp, tỏ ra thờ ơ với những điều mà những người đi trước quan tâm. Đề tài chiến tranh cách mạng không mấy thu hút họ. Tự lo học hành, kiếm việc ra trường, rồi tự lo triển lãm, bán tranh, cũng như tìm kiếm quan hệ với hoạt động nghệ thuật ngoài nước. Cái mới tỏ ra quan trọng hơn cái đẹp. Gây sốc để được chú ý. Theo đuổi những hình thức tân kỳ, và tự coi mình là nghệ sỹ tiên phong, tất nhiên không tiến đến chỗ tham nhũng. Song cái thời phần khởi tranh bán chạy như tôm tươi đã qua, nếu không muốn suy đồi bởi thương mại hóa, chỉ còn cách lao vào hoặc Pop Art chính trị, hoặc là Sắp đặt và Trình diễn, và tìm kiếm tài trợ ít ỏi từ các quỹ văn hóa nước ngoài.

Ở phương Tây, quý nhất là họa sỹ tự học, thứ đến là họa sỹ học từ một bậc thầy, hạng bét là họa sỹ học tại trường. Picasso nói rằng Trường Mỹ thuật Paris đã đẻ ra những đôi giống nhau, nhưng không đi được. Người tự học đáng quý vì họ thực sự có nhu cầu thôi thúc nội tại,

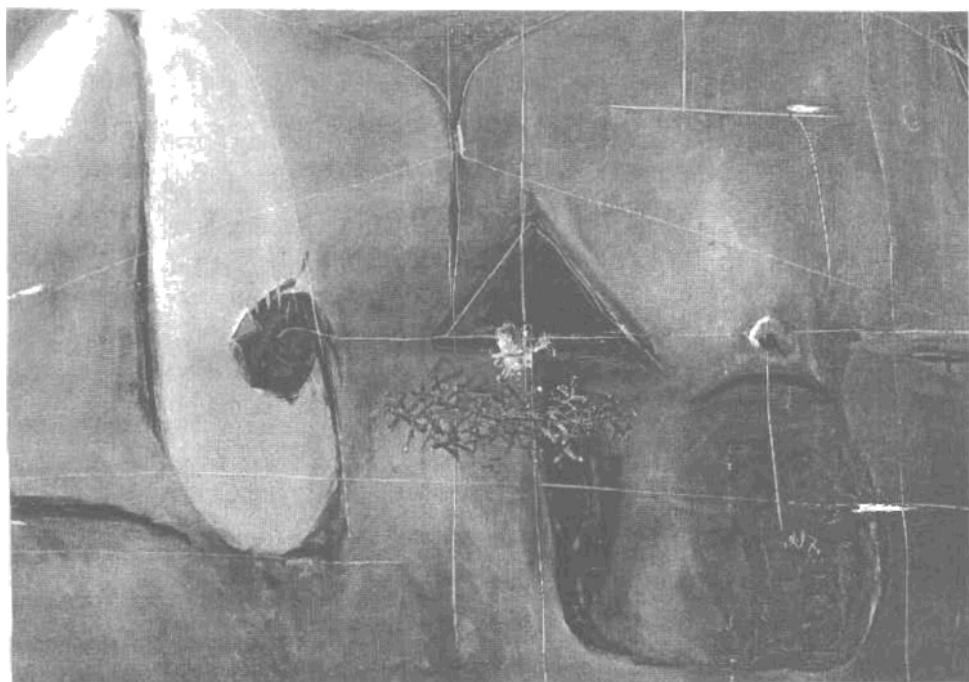
không chờ đèn ai dậy mình. Và thầy giỏi để dậy ra trò giỏi. Những sinh viên ra trường lại cần có cơ chế đỡ đầu mới có thể gia nhập hoạt động nghệ thuật xã hội. Ví dụ hàng năm có 25 họa sỹ tốt nghiệp. Người ta giao tiền cho năm nhà phê bình, mỗi người phụ trách năm họa sỹ, cho họ tiền và dạy bảo họ về ý tưởng nghệ thuật. Sau vài năm, thì tổ chức triển lãm và lọc ra vài người, gọi là có tài năng, đưa vào cơ chế chuyên nghiệp, bắt đầu từ những thang thấp nhất của hệ giá cả. Số còn lại đánh tìm những công việc khác như quảng cáo, dạy học, trang trí thiết kế. Tài năng không phát triển theo quy luật nào. Có người bắt đầu vụt sáng, sau lại lụi nhanh, có người quá lứa mới bộc lộ, vậy vẫn cần theo dõi để khỏi bỏ sót. Khi họ sáng tác cần có các công ty kinh doanh bảo trợ, ngược lại, nghệ sỹ giúp các công ty giáo dục văn hóa nghệ thuật cho công nhân. Nhà nước sẽ bớt thuế và ưu tiên thị phần cho những công ty giúp đỡ lớn cho nghệ thuật. Trong hàng vạn người mới có một người biết vẽ. Trong hàng vạn họa sỹ mới có một danh họa. Do vậy họa sỹ không phải là con người phổ biến. Phê bình và Gallery sẽ tách họ ra khỏi kinh doanh, để tránh sự thu hút của thị trường. Sau khi họa sỹ chết, người ta sẽ mua lại xưởng vẽ và làm địa chỉ văn hóa cho địa phương. Chỉ có một hệ thống tích cực như vậy, xã hội mới có được hiện tài và phát triển văn hóa. Ta thường gào rất to rằng Nguyễn Sáng, Dương Bích Liên, Bùi Xuân Phái là danh họa. Vậy có ai biết danh họa ấy vẽ bao nhiêu tác phẩm, chúng đang ở đâu, và căn phòng bé nhỏ của các ông còn di vật gì, ai đang ở.

2004

## Thị trường nghệ thuật

Nói rằng Việt Nam có thị trường nghệ thuật, vừa đúng vừa không đúng. Đúng ở chỗ phàm có buôn bán ở mức độ nhất định đều hình thành thị trường. Không đúng ở chỗ thị trường này hoàn toàn có xu hướng xuất khẩu, không nhằm mục đích hướng nội. Nếu là buôn bán tôm cá, hoa quả ra nước ngoài thì hoàn toàn bình thường, nhưng đây là những sản phẩm tinh thần, mà không nhằm phục vụ dân tộc, thì rõ ràng nó có vấn đề. Họa sỹ nói rằng dẫu họ có bán rẻ cho đồng bào, đồng bào cũng không mua. Bày triển lãm trừ ngày khai mạc và bế mạc, phần lớn cũng là khách trong giới và bè bạn, còn vắng như chùa Bà đanh. Thị trường nghệ thuật nội địa không thể hình thành tự nhiên, như các nhu cầu tiêu dùng khác. Cái này do giáo dục và sự nâng cao đời sống văn hóa mà thành.

Vào cuối thế kỷ 19, người làm nghệ thuật vẫn là công dân hạng ba trong Sĩ - Nông - Công - Thương. Họ nhận đặt hàng từ tôn giáo, nhà nước phong kiến và dân chúng, mong sao có việc làm, không hề đòi hỏi phải thế này thế kia cho có cá tính sáng tạo và ký tên vào tác phẩm. Những họa sỹ trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, từ 1925, là những nghệ sỹ thành danh đầu tiên, phát triển song song với giai tầng thị dân trong các đô thị Pháp thuộc. Trí thức trung lưu



Nguyễn Quân. Trừu tượng, sơn dầu, 1997.

là khách hàng của họ. Những người này có văn hóa, nuôi được vợ con, có chút tiền xem hát kịch, phim, mua tiểu thuyết và thắng hoặc mua tranh, hoặc đặt hàng họa sỹ vẽ chân dung trong gia đình. Trong vòng hơn 150 họa sỹ bấy giờ tạm đủ sống, nhưng cũng nghèo, họ cũng phần lớn xuất thân từ gia đình có học. Tầng lớp trí thức trung lưu biến mất trong chiến tranh và thời bao cấp. Những cán bộ trí thức nhà nước, thì đều ăn ở còn khó khăn, nói gì đến mua tranh. Kinh tế thị trường phát triển, nhiều nhà đã trở nên khá giả và giàu có, nhưng tầng lớp trí thức trung lưu vẫn không quay lại. Kẻ có tiền sẵn sàng mua dàn âm thanh, bộ xa lông vài ngàn đô, mua ô tô vài trăm triệu, nhưng không mấy may có ý định mua một bức tranh có giá tương tự. Điều ấy phản ánh bản chất thiếu hụt văn hóa của những người giàu bây giờ. Khi

bán tranh cho người nước ngoài, người Việt nghĩ rằng họ rất giàu. Thật nhầm to, họ không giàu hơn người Việt, mà có nhu cầu văn hóa cao và thường xuyên hơn. Họ cũng là trí thức trung lưu. Còn những thợ phủ phương Tây cũng chẳng bỏ đồng nào cho nghệ thuật cả.

Trong suốt 30 năm ở Hà Nội chỉ có một gallery số 7 Hàng Khay. Từ 1987 lác đác thêm vài cửa hàng tranh nhỏ. Năm 1988, mới có triển lãm tụ tập của nhóm họa sỹ 16 người tại Bảo tàng Mỹ thuật. Rồi một thị trường nghệ thuật mạnh mẽ nổi lên trong suốt thập kỷ 1990 - 2000, với khoảng 200 gallery trong toàn quốc. Cho đến nay, chưa có một thống kê tài chính nào về thị trường này. Nhưng nó đóng góp phần không nhỏ đối với đời sống nghệ sỹ, biến nhiều người cán bộ ăn lương, trở thành người sáng tác chuyên nghiệp. Họ có xưởng vẽ, có nhà to, tiện nghi và mua được nhiều vật liệu, phục vụ nghề nghiệp, cũng như thường xuyên được triển lãm bán, hoặc giao lưu văn hóa ra nước ngoài. Giới họa sỹ là những chủ bé vàng trong làng văn nghệ Việt Nam. Trong đó nhiều nhà văn, nhà thơ, nhạc sỹ vẫn nhậu nhĩ ngồi quán trà năm xu, nhầm chén rượu lậu một nghìn với vài củ lạc, lo ngay ngáy tới vợ con eo xèo vì tiền điện, tiền học. Thực ra những tranh đẹp xuất hiện khoảng 1985 - 1995, khi mà phần đông các họa sỹ vẫn nghèo túng. Đáng lẽ ra khi có tiền, thì phải dần thân hơn nữa vào nhân quần và nghệ thuật, thì họ lại quay ra vẽ theo thói quen, quay ra sản xuất một thứ hàng hóa mang khẩu hiệu “dân tộc và hiện đại”. Kết quả là thị trường càng mở rộng, thì nghệ thuật càng xuống dốc, hay nói cách khác cũng trở nên hoa mỹ kiểu cách và vô hồn. Họa sỹ càng vẽ

đẹp tranh càng xấu. Tranh càng to càng vô hồn. Tiền càng nhiều nghệ thuật càng ít giá trị.

Gallery Blum Bloosum là gallery đầu tiên trưng bày quy mô hội họa Việt Nam ở Hồng Kông. Tiếp sau đó là các triển lãm hội họa Việt Nam ở Thái Lan do hội Siem, ở Na Uy do cộng đồng châu Âu tổ chức. Những triển lãm có quy mô về mặt văn hóa ở nước ngoài không nhiều, dù họ không có ý định nâng hội họa Việt Nam lên một tầm nào đó trên trường quốc tế, mà chỉ để giới thiệu văn hóa, tư tưởng Việt Nam qua hội họa, theo cách nhìn của họ, chứ không phải của chúng ta. Vì chúng ta đã chẳng bỏ một đồng nào để tổ chức những triển lãm này. Hàng loạt các gallery tầm thấp hơn ở Singapore, Hồng Kông, Thái Lan, Malaysia, Mỹ và nhiều nước châu Âu... nhìn thấy món hàng béo bở, có thể khai thác trong thời gian ngắn. Các họa sỹ Việt Nam cứ tưởng việc này có thể lâu dài, bị choáng liên tục trong những cơn khủng hoảng kinh tế thế giới. Người mua ban đầu thì lợi dụng sự chênh lệch quá lớn về thị trường nghệ thuật, và sự chưa hiểu biết gì về luật kinh doanh nghệ thuật ở Việt Nam, sau đó chính họ và vấp phải sự bán hàng phá giá, không giữ cam kết với một gallery và sự tăng giá vô cơ của các họa sỹ. Còn sáng tạo xem ra cạn kiệt nhanh chóng vào cuối thập kỷ 1990 - 2000. Những tình cảm làng quê đậm thắm đã nhạt nhòa, những kỷ niệm chiến tranh kể lể mãi cũng nhàm, những bức xúc của thời ăn bo bo đã hết. Và lạ thay từ một thị trường hội họa sống động trở thành thị trường hội họa mỹ nghệ vẫn tiếp tục phát triển.

2004

## GALLERY và luật kinh doanh nghệ thuật

**G**allery ở Việt Nam mới phát triển trong khoảng 20 năm nay, với sự thăng trầm y như tính khí nghệ sỹ. Đại bộ phận các chủ gallery đều không học hành gì về kinh doanh nghệ thuật lẫn nghệ thuật. Thấy lãi và yêu thích nghệ thuật thì làm. Tranh tượng không phải là hàng hóa dễ hỏng, nên để lâu cũng chẳng sao, vả lại cũng không cần mua, mà do họa sỹ ký gửi. Nhưng cái dễ không bù đắp được cho cái khó. Tiền thuê nhà đất và thường tăng giá, họa sỹ lúc vẽ đẹp, lúc vẽ xấu, khách hàng nước ngoài phụ thuộc vào đời sống công nghiệp toàn cầu lúc mua, lúc không, không thể xác định, họa sỹ thường bán phá giá tại nhà, ngoại ngữ và giao thiệp hạn chế, cũng như không hề được sự hỗ trợ của ngành giới mỹ thuật. Kết quả là hàng loạt gallery chết yếu, hoặc bán kèm đồ cổ, mỹ nghệ và tăng giá, làm tranh giả qua mặt họa sỹ. Tất cả phản ánh một thứ kinh doanh rất ấu trĩ về nghệ thuật, tự phát và thụ động trước tính bốc đồng của giới họa sỹ Việt Nam.

Từ một gallery số 7 Hàng Khay suốt từ 1960 - 1980 đến 200 gallery khoảng năm 1995 là con số nói lên sự thịnh đạt cả thị trường nghệ thuật. Những người phiên dịch là những mối liên hệ đầu tiên, khi lúc ấy giới nghệ sỹ chẳng ai rành



ngoại ngữ. Chính giới phiên dịch này đã tô vẽ cho khách nước ngoài một hình ảnh nghệ thuật Việt Nam rất méo mó và buồn cười, gồm những họa sỹ mà họ quen biết và những thông tin ít ỏi đọc trong sách. Tiếp đó chủ các gallery ngày ngày ôm lấy các tập Kenner, Streamline, nghiền English, tự giảng giải lấy về nghệ thuật Việt Nam một cách ngây ngô. Tiếp đó nghệ sỹ và nhà văn hóa đủ kiểu nhảy vào cuộc. Gallery không chỉ là các cửa hàng mà biểu hiện mọi hình thức, địa chỉ văn hóa, phòng trưng bày lâm thời, phòng bán tranh kèm thổ cẩm và mỹ nghệ, cửa hàng bán sách kèm bán tranh, các câu lạc bộ văn hóa cũng treo tranh bán, các sảnh và phòng ăn của khách sạn lớn bé treo tranh bán và họa sỹ bán tranh tại nhà. Các phòng triển lãm của ngành giới mỹ thuật dần dần đóng vai trò thứ yếu và nó cũng không kiểm soát được nghệ thuật thương mại như ý muốn ban đầu, cũng



vô hình chung trở thành một gallery loại tồi. Tình hình này tất nhiên không phản ánh nghệ thuật Việt Nam đang tốt hay xấu. Trong quan niệm của số đông đang nghèo đói mà có tiền là tốt rồi. Tranh xếp xó hàng chục năm nay bỗng lưu thông ra thế giới là hay rồi. Và rất nhiều những tác phẩm tốt đang lẫn lộn với những tranh pháo mềng mềng trong các thành phố lớn. Từ 1988 - 1995 chắc chắn là giai đoạn vẽ tốt nhất của các họa sỹ trung niên và trẻ lúc ấy. Bà Huệ một thương gia Hồng Kông cùng những đồng nghiệp đã mở gallery Lã Vọng ở Trung tâm Hồng Kông chuyên buôn bán tranh Việt Nam, đã rất sớm nhận ra vẻ đẹp hái ra tiền của giai đoạn nghệ thuật sau Đổi mới. Đến nay thì hoạt động của họ đã xếp hẵn. Gallery Blum Bloasom nhảy vào cuộc, tổ chức một triển lãm linh đình và có chất lượng về hội họa Việt Nam, với công tác phê bình đặc biệt tốt. Nhưng lãi chưa bù được lỗ, hàng đoàn người nhờ sự quảng cáo của gallery này đổ xô vào Việt Nam, mua thẳng tranh của họa sỹ với giá gốc, đẩy gallery họ vào chỗ ế ẩm. Các họa sỹ Việt Nam không biết gì đến việc giữ chữ tín, ai mua cũng bán. Kết quả là mọi gallery vào Việt Nam đều thất bại vì không thể độc quyền được người sáng tác. Một Hoa kiều khác làm Curator cho Bảo tàng nghệ thuật Singapore đã mua cho bảo tàng này khoảng 100 bức tranh, có lẽ là sưu tập tốt nhất về hội họa Việt Nam thập kỷ 1990, sau đó chấm dứt. Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam thậm chí không nghĩ mình là người chậm chạp. Từ 1996, 1997 đến nay các gallery đi vào hoạt động xô bồ. Họ không nghiên cứu, không phát hiện, chỉ thấy lãi là làm, thấy ai bán chạy thì kiếm bằng được tranh, không kiếm được thì thuê chép bán bán sao. Về thanh lịch

đầy sắc màu của các gallery không phản ánh ông chủ nó đang vỡ nợ, đang làm tranh lậu, đang đau khổ vì bọn họa sỹ khó tính như thời tiết, tăng giá tranh vô lối và bắt đầu tiến hành kinh doanh kiểu chụp giật. Hoặc tung một số tiền lớn mua rất nhiều tranh của một họa sỹ đang ăn khách. Hoặc một bức tranh chắc chắn có thể bán, họ thuê một người chép lại y như hệt, bán đi, rồi trả tranh gốc cho họa sỹ và bảo rằng không bán được. Có gallery cũng triển lãm, cũng sáng sủa mưng mưng tập. cũng mời nhà phê bình viết bài, nhưng phải là một bài viết thật kêu, bóc những thương nhân thành những thiên tài, tán dóc một thứ tranh vẽ đồng quê, tượng Phật thành chủ nghĩa yêu nước, đầy tính dân tộc trong hội họa.

Thật ngạc nhiên khi mọi họa sỹ đều có thể gửi tranh bán ở gallery. Một gallery lớn những năm 1995 đầu tư bằng cả kinh phí năm của hoạt động Hội Mỹ thuật, tổng số 200 gallery có đầu tư ít nhất gấp 100 lần giới Mỹ thuật, nhưng chưa bao giờ giới Mỹ thuật (Hội, Vụ, Bảo tàng) coi gallery như một cơ thể sống, một đối tác quan trọng trong đời sống nghệ thuật. Những đề nghị kết nạp chủ gallery vào Hội Mỹ thuật, nâng đỡ các gallery lành mạnh, trừng phạt danh dự với các gallery vi phạm bản quyền đều bị bỏ ngoài tai. Cũng may là kinh tế có quy luật chọn lọc tự nhiên. Sự kinh doanh không định hướng, ăn cắp bản quyền, coi nghệ thuật chỉ đơn thuần là hàng hóa dẫn đến sự sập tiệm tất yếu của hàng loạt gallery. Dù 15 năm qua cũng có kẻ đã làm giàu, những hội họa Việt Nam đã tiến dần đến một hình ảnh phi thẩm mỹ, với một kỹ xảo cao không thể tưởng tượng được.

2004

## Thuế trong nghệ thuật

Nói đến việc đóng thuế khi bán tranh, họa sỹ thường lảng tránh, nếu không muốn nói là phản đối. Ở những nền kinh tế đang phát triển trốn thuế không phải là chuyện lạ và rất khó thuyết phục một ai rằng đóng thuế thì có lợi hơn là buôn lậu. Đối với các nước phát triển, có thị trường nghệ thuật như là một phần quan trọng của nền kinh tế thì chỉ có những nghệ sỹ đăng ký hành nghề tự do và đóng thuế thu nhập mới có thể nâng giá trị tác phẩm của mình ở mức tiền rất cao. Ngược lại những ai không nằm trong hệ thống có thể đánh thuế đều coi là nghiệp dư và sản phẩm nghệ thuật chỉ ở hàng mỹ nghệ trở xuống, hoặc là biểu hiện của hoạt động văn hóa bình dân. Thang giá trị về mặt kinh tế không tính tới những người này vì đương nhiên họ không có vai trò gì trong nghệ thuật. Chẳng hạn một bức tranh có giá trị 1 triệu USD, thuế có thể từ 40 - 60%, thực chất họa sỹ không nhận được nhiều tiền. Nhưng nếu không chịu đóng thuế thì bức tranh của anh ta có thể chỉ là vài trăm USD và vì vậy nhận được 40 - 60% từ 1 triệu USD cũng không phải là nhỏ.

Trên thực tế, Việt Nam chưa có thị trường nghệ thuật nội địa. Họa sỹ không hy vọng gì bán tranh cho nhân dân mình, mà đều hướng vào khách hàng nước ngoài. Thuế



Tượng Thị giả và tượng lăng mộ thế kỷ 18.

thu nhập ở Việt Nam đã có, cho mức thu nhập từ 3 triệu đồng/tháng trở lên, những lại không thể tính cho họa sỹ. Việc bán tranh của họa sỹ không phải là thường xuyên, cũng không phải là lao động có thu nhập ổn định. Có lúc họ kiếm vài trăm triệu đồng một năm, nhưng có khi vài năm chẳng bán được bức tranh nào. Có người mới vẽ, mới bán thì bán được nhiều, vẽ lâu, vẽ nhiều lại không bán được nữa. Người mua nước ngoài luôn có xu hướng tìm giá tranh Việt Nam và trốn thuế, do vậy mà chẳng ai muốn đề cập đến vấn đề này, cũng vì vậy mà hội họa Việt Nam chẳng nằm ở thang giá trị nào trong thị trường nghệ thuật quốc tế. Giống như thị trường thể thao, người ta không thể mua bán cầu thủ lậu, và cầu thủ không thể đá bóng lậu. Một họa sỹ gọi là nổi tiếng thế giới, thì cả ở giá trị tinh thần văn hóa và giá trị kinh tế đều cao như nhau. Cho dù là về bản chất giá trị nghệ thuật không thể tính bằng tiền.

Thuế trong thị trường nghệ thuật là vấn đề tế nhị. Đối với những nước đang phát triển, đang cần khuyến khích hoạt động văn hóa thì thuế vẫn phải đánh và phần lớn số tiền thuế đó lại được hoàn trả giúp đỡ cho các hoạt động nghệ thuật còn yếu kém và khó khăn, cũng như sự đầu tư thích đáng cho các danh họa. Khi vấn đề này được công khai, thì nghệ sỹ không ai không đồng ý. Và giai đoạn đầu của thiết lập thuế trong nghệ thuật có tính chất tượng trưng, để đủ cho nghệ sỹ thấy rằng lao động của họ cũng nằm trong hệ thống lao động xã hội của kinh doanh lành mạnh, nhưng trong đó nghệ thuật là một lao động đặc biệt, một hình thức hành nghề tự do.

Vai trò của một nghệ sỹ tầm cỡ thế giới hay hàng đầu dân tộc không chỉ ở những giá trị tinh thần văn hóa, mà cả ở sự đóng góp vào thu nhập quốc gia, ví dụ như Picasso hay Van Gogh, thì về giá trị tiền họ đóng góp bằng nhiều tổ hợp công nghiệp. Một cầu thủ bóng đá như Beckham hay Ronaldo cũng vậy, họ không chỉ đá bóng hay, mà đóng góp rất nhiều tiền cho các quốc gia họ phục vụ. Họ chính là các công dân số một. Việc bán tranh không đóng thuế, giống với đá bóng lậu, và những cầu thủ như vậy chỉ có thể có mặt trong các đội nghiệp dư, chân đất. Họa sỹ nào tự ví mình như Picasso, mà một xu thuế cũng không muốn bỏ ra thì thật nực cười. Dùng thuế nghệ thuật đầu tư trở lại nghệ thuật là giai đoạn đầu tất yếu, cho đến khi nào hoạt động nghệ thuật tự cân bằng thu chi, thì cũng là lúc nó tự xác định vai trò của nó trong thị trường và tinh thần xã hội, và dần dần trở thành một hoạt động kinh tế có lỗ, có lãi, có thắng có thua, như là một quá trình tự đào thải

các giá trị kèm văn hóa, quá trình cân bằng giữa kinh tế và nghệ thuật.

Hơn 30 năm bao cấp làm cho nghệ sỹ mất hết ý thức tự lập, đến mức làm thơ, viết văn, vẽ tranh, nặn tượng cũng chờ nhà nước đầu tư, quên mất cái thiên chức tự phát là nghệ thuật sinh ra ở lòng người. Việc bùng lên một thị trường tranh xuất ngoại lại là một phản chiều khác nghệ thuật phát triển nhưng dựa dẫm vào túi tiền và sự hào phóng của người mua. Bán được tranh nhiều, thì vẽ nhiều. Không bán được thì không vẽ. Nếu ta đánh thuế một bức tranh là 10% chẳng hạn, thì họa sỹ vẫn giữ nguyên gốc bước đầu và tăng giá thêm 10% bắt người mua phải trả. Chúng ta muốn nền hội họa Việt Nam vào hàng quốc tế, sớm muộn cũng phải tính đến vấn đề này. Không có chỗ đứng cho một thứ nghệ thuật trốn thuế và họa sỹ mơ tưởng hão huyền rằng chúng ta vẽ đẹp nhất châu Á. Nhưng hệ thống thuế nghệ thuật cần được hình thành dần dần cho phù hợp với từng bước đi của nghệ thuật trong thời gian dài, có khi là hàng chục năm, và cơ quan thuế, cần ngồi vào bàn nói chuyện với nghệ sỹ rằng cái hoạt động này sinh lợi ở chỗ nào, cũng như có lúc không thể sinh lợi, thì cho nó tiền để hoạt động.

2004

## Tranh giả

Khi thị trường phát triển, hàng thật hàng giả là tất yếu, và nghịch lý của kinh tế là chính hàng giả thúc đẩy các chân giá trị, làm cho thị trường sôi động hơn. Cho đến những năm 1980, tranh tượng vẫn chưa được coi là hàng hóa. Không có nạn sao chép tranh, không có ăn trộm tranh, việc bán được một bức tranh được coi là sự kiện đặc biệt. Thời kỳ chiến tranh phá hoại, nhằm bảo vệ những tác phẩm nghệ thuật, Bảo tàng Mỹ thuật cho đi sơ tán những bản gốc, thuê chính tác giả chép lại một bản sao, rồi treo tạm để xem. Họa sỹ cứ vậy hồn nhiên sao chụp tác phẩm của mình thành vài bản. Bảo tàng cũng có tổ chức phục chế tranh. Họ chép lại khá nhiều tác phẩm. Sau 30 năm chiến tranh, sự thật giả bắt đầu lẫn lộn. Nhà phê bình Hải Yến cho rằng bức *Thiếu nữ sơn dầu* của Hoàng Lập Ngôn, sau khi đi sơ tán về đã “dối” ra vài phân. Họa sỹ Nguyễn Trọng Niết phàn nàn rằng bức tranh thật của mình đã bị bán sang bảo tàng Phương Đông Liên Xô, còn trong Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam là tranh chép. Khoảng 13 tác phẩm tốt của sưu tập Đức Minh được Bảo tàng đưa đi sơ tán, cũng được Bảo tàng chép lại. Nhân thế đó ông Đức Minh cũng thuê Nguyễn Tư Nghiêm chép lại bức *Con nghệ quả thực* bản gốc của Bảo tàng. Sự lộn xộn về tranh thực và tranh chép ở Việt Nam, chính là bắt đầu từ Bảo





tàng Mỹ thuật, đến mức ngày nay thật khó tin vào tính xác thực của các chân bản treo tại Bảo tàng. Tiếp sau đó khi thị trường tranh nẩy nở, họa sỹ bán được một bức tranh, hồn nhiên chép lại một bức y như thể cho dễ bán. Có

người khoe bức này của tôi đã bán được 13 bản. Tiếp nữa là các Gallery, thuê những họa sỹ thất nghiệp và sinh viên chép tranh của những ai bán chạy. Rồi những xưởng chép tranh Tàu, Tây, Ta tràn lan khắp thành phố Hồ Chí Minh và Hà Nội, cũng đã dẫn đến các tỉnh có du lịch, một cách không kiểm soát. Đỉnh cao của việc làm tranh giả thuộc về những sưu tập danh tiếng. Hàng giả của họ có chất lượng cao và giống với nguyên bản nhiều hơn. Nhiều người Việt không coi ăn cắp là việc gì lạ. Dùng xe công đi chơi, gọi điện thoại "chùa", bù khú trong giờ làm việc, ăn cắp của công, hơn nữa là đút lót, hối lộ, tham nhũng là việc thường nhật, tới mức đương nhiên. Nhưng trong các hoạt động kinh tế khác, luật pháp đã có những quy chế, còn trong lĩnh vực tranh giả, dường như chưa có quy định gì, và giờ đây đã có thi tính thực tế và tính khả thi rất ít hiệu lực.

Từ thượng cổ chép tranh tượng đã có và nhiều khi là tốt đẹp. Như người La Mã sao chép các pho tượng đồng Hy Lạp bằng đá cẩm thạch, đến nỗi ngày nay người ta cứ giữ nguyên cảm quan về nghệ thuật Hy Lạp qua các pho tượng cẩm thạch. Họa viện thời Tống sao chép nhiều tranh lụa và giấy Hán Đường vì vậy mà người ta có thể hình dung hội họa trước thời Tống ra sao. Ở ta cũng vậy tượng Tuyết Sơn chùa Trăm Gian lấy mẫu từ tượng Tuyết Sơn chùa Tây Phương. Tượng hậu chùa Bút Tháp lấy mẫu từ tượng chùa Mật - Thanh Hóa. Bắt chước người xưa là một vinh hạnh đối với các họa gia phương Đông cổ. Tuy vậy thì làm giả nghệ thuật trong thương mại cũng xuất hiện rất sớm. Đồ gốm giả, đồ ngọc giả, tranh và thư pháp giả tràn lan nhiều

triều đại phong kiến Trung Hoa, khiến nảy sinh cả khoa giám định cổ vật. Người phương Tây đi đầu trong việc gìn giữ bản quyền và chống làm giả. Có thể chép tranh của một danh họa trong bảo tàng, nhưng phải xin phép và thay đổi kích thước, cũng như thể mà người ta kiểm soát được số lượng tranh chép. Tình hình này khắc hẳn với nạn tranh giả ở ta. Các cửa hàng chép tranh xuất hiện công khai ở nhiều thanh phố. Tranh *Hoa hướng dương* của Van Gogh, tranh *Mùa thu vàng* của Levitan đầy rẫy các cửa hàng, mà mấy tay bói sỹ thân nhiên ngồi chề tác.

Tranh giả Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm..., và đặc biệt là Bùi Xuân Phái nhan nhản mọi sưu tập, thậm chí xuất hiện trong các cuộc đấu giá của hai hãng nổi tiếng Christin's và Sotheby. Có nhà phê bình nhận xét hóm hỉnh rằng "*khi sống Phái vẽ nhiều bao nhiêu, thì khi chết ông vẽ nhiều bấy nhiêu*". Bùi Xuân Phái vẽ bột màu trên giấy báo đương thời. Người chép bây giờ lấy cả báo mới rồi chép lại, và lạ thay cũng bán được. Các họa sỹ bán chạy như Lê Thiết Cương, Đào Hải Phong, Thành Chương... cũng bị sao chép không thương tiếc. Thời trước chỉ có sơn dầu Liên Xô, Trung Quốc và Đức. Người chép tranh bây giờ dùng cả sơn dầu Hà Lan, Đài Loan... màu khác hẳn. Người ta mua ký họa của danh họa, rồi chuyển thể ra sơn mài, sơn dầu, lụa như thể chính họa sỹ vẽ ra. Không có sự kiểm soát nào cả. Và cũng không có hội đồng nghệ thuật nào cho đến thời điểm này có khả năng và trình độ giám định, chưa nói gì đến sự hỗ trợ của các phương tiện khoa học. Xem tranh, hiểu được chân giả là cả một vấn đề lịch duyệt, ở đây vai trò khoa học cũng

có giới hạn nhất định. Vì thế anh hay tôi là nhà phê bình, nghiên cứu lão luyện có con mắt tinh đời, cũng không thể nói cho người xem rằng đây là tranh thật hay giả, vì điều ấy không an toàn cho họ, và đứng về mặt pháp lý là hoàn toàn không có cơ sở.

Nạn tranh giả làm rối loạn thị trường và làm mất uy tín nhiều tác giả, gây khó khăn cho khoa nghiên cứu. Bức *Chơi ô ăn quan* của Nguyễn Phan Chánh ít nhất thấy "ba bản thật". Một ở bảo tàng Fuoka (Nhật), một trong sưu tập Hà Thúc Cần, một ở Việt Nam. Tranh Bùi Xuân Phái thì hoàn toàn hỗn loạn, trong tương lai không khéo trở thành hữu danh vô thực. Các họa sỹ trẻ cũng đã và đang khoanh tay trước những tranh chép từ sáng tác của họ, còn khả năng bảo vệ bản quyền thì xa vời lắm.

2004

## Luật hoạt động và kinh doanh nghệ thuật

**T**rong lịch sử cũng như trong hiện tại, nước ta chưa có luật cho hoạt động nghệ thuật. Đó là vì hoạt động này chỉ được đánh giá trên mặt tư tưởng, chứ không phải là kinh doanh. Người thợ thủ công phong kiến cần biết rõ rằng ở đâu thì chạm 5 móng, hoặc 4 móng, tên của vua nào phải ký huy, ngoài ra anh ta tha hồ sao chép mẫu mã của người khác, đóng một khoản thuế cố định và hài lòng làm công dân hạng ba, dưới cả nông dân. Ông Đức Minh là người có ý thức sớm nhất về việc này, phần vì ông là nhà kinh doanh, phần rất am hiểu nghệ thuật theo nghĩa rộng, không đơn thuần chỉ là nghệ sỹ với tác phẩm. Khi mua tranh, ông đòi hỏi người bán viết hóa đơn xác nhận quyền sở hữu, mô tả tình trạng tranh, giá tranh và ký tên. Việc này làm cho nhiều họa sỹ rất khó chịu, nhưng thời gian đã chứng minh rằng ông sáng suốt. Cho đến nay nghệ sỹ Việt Nam vẫn không có thói quen này, họ không hề biết tác phẩm của họ sẽ lưu lạc đến đâu sau khi bán. Một gallery sao chép tranh của họ, công khai treo bán, họ không biết kiện ai. Một họa sỹ lấy đúng phong cách của đồng nghiệp vẽ và bán rẻ hơn, đồng nghiệp kia cũng chịu. Một cơ quan mỹ thuật đem tranh của họa sỹ đi triển

lâm nước ngoài, làm mất, làm hỏng, lịch thiệp nhất là xin lỗi và cầu hòa. Một đơn vị nợ in tranh làm lịch kiểm bạc tỷ, mà không trả cho họa sỹ thậm chí một quyển lịch... Tất cả những điều trên đây là thường nhật, mà mọi quy định được ban hành không đủ tính pháp chế hiện thực. Mức phạt hiện nay cao nhất cho việc chép tranh trái phép là 10 triệu đồng. Vậy là có thể chép tranh của Nguyễn Sáng, Nguyễn Phan Chánh bán vài chục nghìn đô, rồi nộp phạt như trên, chắc cơ quan thu phạt cũng vui vẻ nhận tiền, thậm chí có thể nộp một nửa, mà không viết hóa đơn thì càng thích. Lại có thể sao chép tranh của một họa sỹ đã chết 30 năm, thế thì tốt quá, vì đây mới chính là đối tượng cần sao chép. Sự phức tạp và tinh tế của hoạt động nghệ thuật rộng hơn rất nhiều các quy định hiện hành. Các quy định hiện hành mới nói lên rằng nó đang coi nghệ thuật là kinh doanh mỹ nghệ đơn thuần, không đáng là bao trong kinh tế toàn thể.

Dù một bộ luật rộng nhất cũng không thể bao hàm hết các hoạt động có thể phát sinh hàng ngày, nhất là những hoạt động có thể lura theo chỗ bất cập của luật mà khôn khéo qua mặt như kinh doanh nghệ thuật. Do vậy mà luật nghệ thuật trước tiêu chí có thể bảo vệ những cái chính yếu về văn hóa, những di sản nghệ thuật quan trọng, những nghệ sỹ quan trọng và tác phẩm của họ. Hồ sơ các di sản và những nghệ sỹ trọng yếu được kê biên với những xác minh chính xác và nghi vấn, như đối tượng hàng đầu của luật nghệ thuật. Việc xếp hạng các di tích hiện nay mới chỉ dừng lại ở con số nhất định, vô hình chung không coi những di tích chưa được xếp hạng



vào danh mục cần bảo vệ. Rất nhiều đồ cổ, tượng quý nằm rải rác trong các di tích nhỏ. Cũng như đáng lẽ phải cấm hoàn toàn việc tô mới tượng Phật và đồ cổ trên toàn quốc, thực chất là làm biến dạng hoàn toàn các di sản nghệ thuật. Sách và đồ cổ từ thế kỷ 19 hắt về quá khứ, hoặc có thể là muộn hơn với mốc 1945, phần nào được bán ra nước ngoài, phần nào chỉ lưu hành trong nước. Sau 30 năm không xác minh được nguồn gốc đồ cổ có thuộc về người đang sở hữu hay không. Điều này được công khai mới ngăn chặn nạn bán tháo đồ cổ ra nước ngoài và nỗi lo sợ chết khiếp bị tịch thu đồ cổ như trước đây, và mới tiến tới công khai hóa các sưu tập, bảo tàng tư nhân, cũng như quốc gia được ưu tiên gia hạn thời gian mua đồ cổ trước tiên, khi tư nhân muốn bán. Phần các danh họa trong nước hiện đại trong thế kỷ này, chúng ta chỉ ca tụng suông, mà chẳng làm gì giữ gìn các tác phẩm của họ. Bảo tàng Mỹ thuật chỉ mua được số ít, phần lớn trôi nổi trong các sưu tập tư nhân, rồi tuồn ra nước ngoài, kể cả các tác phẩm quan trọng như *Cô gái*

*bên hoa huệ* của Tô Ngọc Vân, *Chơi ô ăn quan* của Nguyễn Phan Chánh. Xác minh một danh mục tác giả và tác phẩm ưu tiên bảo vệ như tài sản văn hóa càng sớm càng tốt, tình trạng tranh giả về họ cũng ít hơn.

Thế nào là chép tranh và tranh giả có rất nhiều thang bậc phức tạp. Về đại để người ta có thể chép lại một bức tranh với mục đích học tập, nghiên cứu, không kinh doanh và không trùng kích thương với tác phẩm chân bản. Việc này thì mọi người trong quá trình yêu thích, học nghệ thuật đều làm và căn bản không xác định được. Vậy thì việc chép tranh với mục đích kinh doanh, số lượng nhất định, nếu có đăng ký, thay đổi kích thước và được tác giả đồng ý, được coi là hợp pháp trong chừng mực nào? Hiện trong nước tình trạng chép tranh và tranh giả có những biểu hiện: 1. Chép lại tranh y như thật, không hỏi tác giả và kinh doanh. 2. Phóng to bản chép nhằm bán đắt hơn. 3. Chuyển thể chất liệu, dùng ký họa vẽ ra chất liệu sơn dầu, sơn mài, lụa, hoặc từ tranh sơn mài vẽ y một cái như thể bằng sơn dầu. 4. Dùng đúng một phong cách nào đó đang bán chạy nhất, vẽ tranh khác, ký tên khác bán giá rẻ hơn (ví dụ nhại phong cách của Đỗ Quang Em). 5. In các tác phẩm hội họa lên lịch, áo phông, đồ ứng dụng... không hỏi và không trả nhuận bút cho tác giả.

Các quy định xử phạt bản quyền trong mỹ thuật còn rất lúng túng để hiện hành. Bản thân họa sỹ cũng không thể cứ vẽ ra mỗi bức tranh là đi đăng ký bản quyền, cũng như việc kiện tụng sẽ tốn kém hơn rất nhiều mặt kệ. Đối với nền kinh tế, việc bán tranh giả không ảnh hưởng nhiều, mà chỉ phá giá và làm mất uy tín cho tác giả, nhưng nguy



hại là làm hỗn loạn hoạt động văn hóa, tung ra đời sống những phiên bản cấp thấp. Trong luật về nghệ thuật thì trừng phạt danh dự có hiệu quả hơn phạt tù và tiền. Ví dụ một gallery, một sưu tập, một họa sỹ bị đưa lên công luận có dính dáng đến làm tranh giả thì công việc làm ăn sẽ sập tiệm không lâu, họa sỹ không thể mở mặt cả đời. Do vậy nên biết mỗi cơ sở bắt đầu kinh doanh, mỗi sinh viên thi vào trường mỹ thuật phải ký cam kết không tham gia vẽ và bán tranh giả. Việc chặn ngay từ gốc và trừng phạt danh dự, thích hợp với tính phức tạp của kinh doanh nghệ thuật hiện tại, không bị các tiêu cực tham nhũng khuyến khích kinh doanh nghệ thuật tiêu cực hơn.

2004

## Khủng hoảng và giải pháp

**K**hủng hoảng là một trạng thái xấu trong kinh tế. Tiền mất giá, hàng hóa đắt, thất nghiệp và phá sản trong đời sống lộn xộn. Nhưng đối với nghệ thuật, khủng hoảng là quá trình cần thay đổi, đang và chưa tìm ra hướng đi. Các sáng tạo vẫn tiếp diễn, cũng như phong cách nghệ thuật cũ trở nên lỗi thời. Khủng hoảng nghệ thuật đơn giản chỉ có hai lý do: nhân văn và ngôn ngữ nghệ thuật. Có khi bắt đầu từ một, khi là cả hai. Mỹ thuật Việt Nam hiện tại chính đang ở trong giai đoạn khủng hoảng, khi mà mọi ngôn ngữ hội họa, dựa trên sự ảnh hưởng của trường phái Hiện đại (Modern Art), đã được khai thác, khi hoạt động đụng chạm đến những ngưỡng cửa của nghệ thuật thế giới mà không sao lọt vào được (đỉnh cao), và khi nhiều nghệ thuật mới được các nghệ sỹ thể nghiệm (như Sắp đặt, Trình diễn, Video Art) vẫn chưa chính thức được thừa nhận. Ngay trong giới mỹ thuật cũng có rất nhiều người chưa coi những môn đó thuộc về, hoặc là nghệ thuật.

Sự đòi hỏi thay đổi của thể hệ trẻ ít những lý do nội tại nghệ thuật, mà chỉ là kết quả của quá trình mở rộng dân chủ. Trước kia không được vẽ khỏa thân và trừu tượng, thì nay được vẽ, và khi được vẽ rồi, thì mới thấy những khai thác nội tâm về các loại tranh đó không nhiều. Họa sỹ Việt



Tượng Phật Tam Thế, chùa Sủi, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

Namĩ nghĩ nhiều đến nhà cửa, xe máy, bồ bịch, không có mấy tư duy trừu tượng. Quan niệm về Sắp đặt và Trình diễn, như là sự sử dụng vật chất bất kỳ, chủ yếu là đồ phế thải và thân thể của chính nghệ sỹ, làm cho nhiều tay trẻ nhẩy vào những nghệ thuật này một cách giản đơn và mau lẹ. Thực chất những nghệ thuật này đã không bán được, lại tốn kém gấp trăm lần vẽ tranh. Và lại, nó có khoảng cách (có tính hoàn toàn) với quần chúng trong nước, không hề là một thứ bộc trực ý tưởng, như người ta thường nghĩ. Tính cấu trúc và tính hệ thống khá cao, thậm chí còn vượt xa rất nhiều trình diễn sân khấu và điện ảnh. Có thể không tiếc lời khen ngợi những nghệ sỹ dám làm Sắp đặt, Trình diễn và Video Art, nhưng cũng thành thực nói rằng so với

những gì hiện làm trên thế giới, thì nghệ thuật mới ở nước ta chỉ như những bài tập sơ đẳng. Nói riêng về mặt kinh tế, mỗi đầu tư của ta cho một cuộc từ vài trăm nghìn đến vài triệu. Ở những cuộc Sắp đặt và Trình diễn của thế giới là vài triệu đến vài trăm triệu đô. Khoảng cách này không có trong hội họa. Và cứ tiếp tục bày ở các nhà văn hóa nước ngoài, nhận tiền tài trợ của các quỹ nước ngoài, thì đương nhiên ăn cơm người, mặc áo người, ít nhất cũng phải nói vài câu cho người hải lòng chú nhĩ.

Hướng đến một giải pháp vẫn tốt hơn là ca thán, khi đến lúc hiểu rằng văn hóa nghệ thuật không phải thứ hỗ trợ cho xã hội vui tai, vui mắt, có cũng được, không có cũng được, mà không có văn hóa nghệ thuật, thì kinh tế cũng không phát triển cao và lành mạnh. Hiện tại những việc có thể làm ngay là: Xây dựng bảo tàng nghệ thuật Hiện đại giai đoạn 1980 - 2000, thời sáng tạo hừng khởi nhất của nhiều thế hệ họa sỹ hậu chiến. Nếu không làm nhanh sẽ trắng tay. Chính thức thừa nhận các loại hình nghệ thuật mới: Sắp đặt, Trình diễn và Video Art vào mỹ thuật, và xây dựng khu triển lãm riêng cho các loại nghệ thuật này. Nhà nước đứng ra tổ chức và giới thiệu những triển lãm mỹ thuật quan trọng với Bộ Văn hóa và những bảo tàng nước ngoài, trong đó trưng bày nghệ thuật truyền thống một cách quy mô, ví dụ đưa cả chùa Tây Phương, Bút Tháp (điêu khắc) trưng bày ra nước ngoài, nhằm xác lập vị thế của nghệ thuật Việt Nam, như nghệ thuật Triều Tiên và Nhật Bản. Bắt buộc cán bộ nhà nước xem ít nhất 1/2 triển lãm nghệ thuật tại các thành phố lớn. Các nghệ sỹ triển lãm phải có bản thuyết trình về ý

tưởng nghệ thuật của mình. Tất cả những vấn đề này, đều nằm trong tầm tay chúng ta, đều có thể thực hiện được với những đầu tư hiện tại.

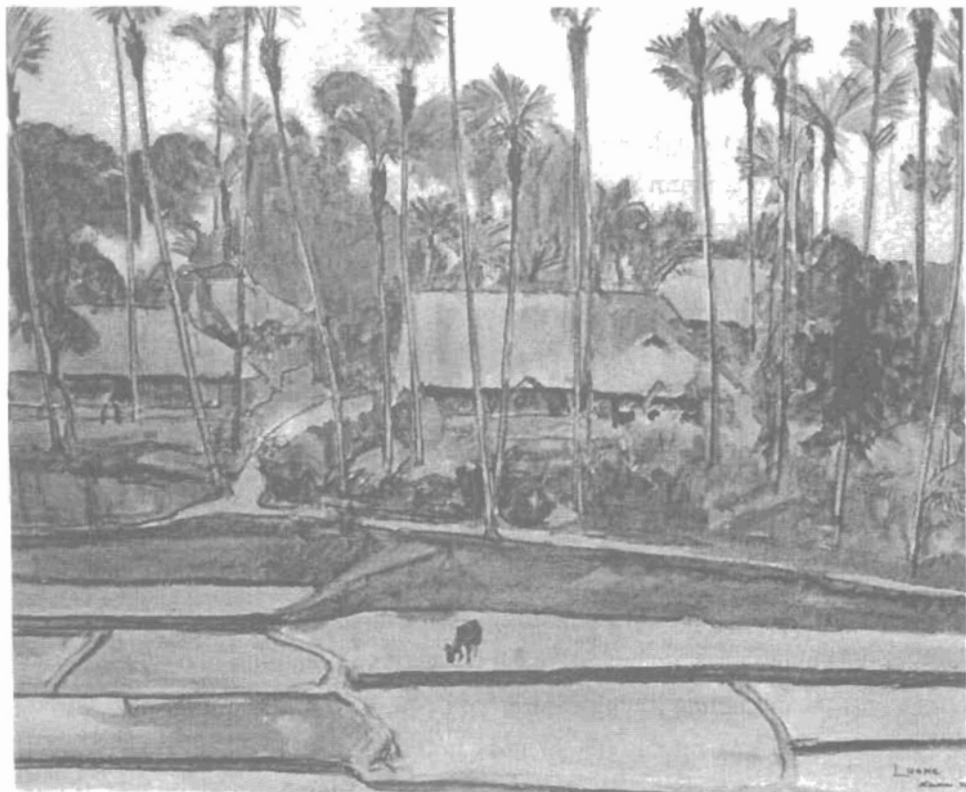
Thế nhưng tại sao ta chỉ nghĩ đến, và nếu có nghĩ đến thì chưa làm. Chủ nghĩa Công thần trong nghệ thuật là rào cản đáng kể, cùng với nhu cầu văn hóa rất thấp trong đại bộ phận trí thức. Vào thời mà cha ông dựng chùa Bút Tháp, Tây Phương, dân số Việt Nam không quá 10 triệu người với tổng thu nhập toàn quốc thua xa bây giờ. Nhưng nên nhớ rằng mức sống của chúng ta lúc ấy, kể cả văn hóa và kinh tế, chỉ kém châu Âu từ 1,5 đến 2 lần, còn bây giờ có thể là 100 lần, hoặc 100 năm. Sự làm giàu bằng mọi cách bây giờ lại là nguyên nhân suy thoái đạo đức toàn diện, chỉ có thể chỉnh lại bằng văn hóa nghệ thuật. Và nghệ thuật dù không được chăm sóc vẫn cứ nảy nở, nhưng đó lại là cây trồng biến thành cây dại.

2004

## Buông câu đã mấy đời

**T**rong nền hội họa của các họa sỹ trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương (1925 - 1945), Lương Xuân Nhị không đóng vai trò cách tân và nổi bật. Ông luôn giữ một vị thế khiêm nhường, nhưng nhất quán với bút pháp hiện thực trong sáng cho đến tận bây giờ, là một trong vài họa sỹ lớp cũ còn lại và vẫn vẽ. Họa sỹ sinh năm 1914, trong gia đình thị dân Hà Nội truyền thống, vào học trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương năm 1932, tốt nghiệp năm 1937, và với 90 năm của cuộc đời chứng kiến mọi thăng trầm của đất nước và bản thân, vẫn giữ được một lối họa thuần khiết, ít bộc lộ một xáo trộn nào trong tâm hồn. Đó là sự kiên định nghệ thuật hiếm có, cũng như là cách ứng xử phổ cập mà nhiều nghệ sỹ Việt Nam luôn tạo ra một hình ảnh thanh bình trong cơn giông tố. Điều này luôn là một câu hỏi lớn. Tại sao bức họa được gọi là hiện thực, khi nó luôn là cái gì rất khác với thực tế. Tại sao không có tính xã hội trực tiếp trong nghệ thuật Việt Nam. Ta chỉ có thể trả lời đó là một cách ứng xử phương Đông mà thôi.

Thành quả của các họa sỹ trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương là điều hay trong cái dở mà chủ nghĩa Thực dân đem đến Việt Nam. Nhiều người cho trường họa này nằm ngoài ý muốn của người Pháp và là ý tốt riêng của



Lương Xuân Nhị. Đổi cộ, bột màu.

họa sỹ sáng lập Victor Tardier (1876 - 1937). Bất luận thế nào thì về không gian và thời gian của hội họa trường Đông Dương cũng chứa đầy nghịch lý trong đời sống sáng tác của các họa sỹ. Họ nằm giữa lòng yêu nước và thực tại không cho phép nói ra những ý nghĩ thật của mình, biến nó thành một thứ tình cảm xác thực về dân tộc và lại mơ hồ khi phân tích. Đó không phải là một cái đẹp duy mỹ như nhiều ý kiến phê phán. Ngôn ngữ hội họa có cách đề cập riêng những gì con mắt nhìn thấy và nó yêu cầu con mắt thụ cảm phải nhìn xuyên qua sự vật tới tâm hồn nghệ sỹ và ý tưởng bên trong hội họa của nó. Từ năm 1937, tức

là năm tốt nghiệp của Lương Xuân Nhị, họa sỹ có cái háo hức của người mới bước vào đời và vào nghề, để có một loạt sáng tác đầy hứng khởi năm 1938. Thế nhưng ngay từ đầu thì không khí tĩnh lặng, đời sống có vẻ bình thản bao trùm lên các bức họa của họa sỹ. Ngày nay người ta nhìn lại, ít ai có thể nghĩ rằng đó là tác phẩm của một người mới 24, 25 tuổi. Sự chững chạc, có phần hơi già có ngay từ đầu, và thay đổi rất ít cho đến tận bây giờ, như là sự nhất quán nhìn ra con đường của mình ngay từ lúc trẻ và cứ thế chậm rãi tiến bước. Loạt sáng tác từ 1936 - 1944, trừ chuyến đi Nhật Bản năm 1943, cho thấy họa sỹ không chỉ là người cặm cụi trong xưởng họa. Ông đi lại khá nhiều vùng quê nắm lấy cái bắt chợt và điển hình hóa nó thành những khung cảnh trầm buồn, những gương mặt u hoài của người Việt từ nông thôn đến thành thị. Quán nước, bờ suối, bến đò, cầu qua suối, qua sông... những khoảng khắc của phong cảnh, của những con người độ đường như họa sỹ, mà ẩn dưới cái vẻ nên thơ là cái gì đó có tính chất số phận. Nếu ta xem kỹ hai bức *Quán nước* năm 1937 và *Cầu ngói Thanh Toàn* năm 1938, thoát tiên chỉ là một cảnh sinh hoạt thực tại, dần dà gọi vào chiều sâu, đánh thức vào những con người lam lũ, độ đường và cái cũ kỹ của nông thôn thời cổ. Phong cảnh Đền Hùng, chùa Thầy, lăng Tự Đức, ở những năm này cho thấy khả năng khái quát cảnh rộng và chú trọng đến tính hoành tráng của di tích. Bức *Đền Hùng* là cái nhìn đồ sộ trong bức họa khổ lớn, cảnh vật như dựng ngược lên, bao trùm lấy sự nhìn. Và ngược lại là nỗi buồn không tả xiết của vua Tự Đức trong Khiêm Lăng, với ngôi đình cô đơn trên mặt



nước tĩnh lặng, ngẩn ngơ về một cổ quốc suy tàn. Ở độ tuổi chưa đầy 30, chúng ta chưa dám chắc họa sỹ có những suy tưởng quá phức tạp. Nhưng nếu nhìn lại toàn bộ lớp văn nghệ sỹ thời đó, trạc tuổi ông, đều trưởng thành vượt bậc, có những sáng tạo và triết lý sâu xa tới mức sau này họ không thể lặp lại. Hội họa bắt đầu từ trực giác, có thể cái đầu chưa kịp phân tích nhưng con mắt đã nhìn ra và có khả năng thẩm thấu hiện tượng.

Khi vẽ phong cảnh, họa sỹ có vẻ cố tìm cái nét hoang vu, trống vắng, bất chấp sự lộn xộn của cảnh vật, ở nhiều chỗ họa sỹ không cầu kỳ để chọn cảnh, cắt cảnh và sắp xếp bố cục. Tự sự hoang dã có chiều sâu tinh thần nhất định, nơi con người từng đi qua, từng cải biến ít nhiều, tự nó nói lên cái nghèo của làng quê. Khi vẽ cảnh sinh hoạt và chân dung, số phận con người là điều ông quan tâm hàng đầu, cũng như hạnh phúc và ước vọng, nhưng mong manh. Sáng tác từ những năm 1939 - 1944 cho thấy rõ. Càng vẽ người ông càng đưa ra những hình thức gây ấn tượng mạnh. Nhân vật luôn được vẽ to, gần như choán toàn bộ không gian tranh. Các bức *Thiếu nữ bên hoa sen* - 1940, *Thiếu nữ đan len* - 1941, *Thiếu nữ bên hoa loa kèn* - 1941, *Thiếu nữ bên hoa cúc* - 1941, là những ví dụ, trong đó bố cục kiểu tranh thờ chân dung cổ được khai thác tinh tế. Các thiếu nữ ngồi tư lự, chẳng biết họ nghĩ gì, nhìn vào đâu, vợ vẫn hết sức, cũng chẳng có tâm trạng gì cụ thể. Càng nhìn càng thấy họ như những hình bóng vừa quá khứ vừa hiện tại, vừa như ký ức, vừa cụ thể hiện hữu. Chân dung vẽ *Thân phụ* - 1940 và *Em trai* - 1940 họa sỹ cho thấy kỹ hơn ý tưởng về sự tự trọng và nhẫn nhịn của

lớp người thế hệ cũ trong hoàn cảnh lộn xộn của chiến tranh và các ý thức hệ.

Lương Xuân Nhị có thể là họa sỹ đồ họa xuất sắc nếu ông chuyên chú vào mặt này. Hai bức truyền đơn dịch vận vẽ trong kháng chiến chống Pháp năm 1947 - 1951 xây dựng những biểu tượng rất đặc trưng. Bức *14 tháng 7 và 19 tháng 8 năm 1945* hai ngày độc lập của Pháp và Việt Nam vẽ bà Jeane d'Arc và một thiếu nữ Việt Nam tung cờ và vũ khí trên bản đồ Pháp và Việt. Bình đẳng và tự do như nhau là ý tưởng sáng suốt ngay trong cuộc kháng chiến. Bức *Chết cho ai? Tại sao? Chết để làm gì?* về người lính Pháp ngơ ngác dưới làn đạn là một ẩn tượng kinh hoàng của cuộc chiến vô nghĩa. Thời kỳ này ít thấy tranh của họa sỹ, có thể ông vẽ ít hoặc tranh đã thất lạc. Cũng là thời kỳ trong ông có nhiều xáo trộn, hình thành tâm trạng khó nói, hẳn lên các sáng tác mãi về sau. Loạt phong cảnh sau hòa bình 1954 như *Đôi cọ* - 1955, *Bên bờ giếng* - 1956 cho thấy sự chín muồi về kỹ thuật sơn dầu và sự tinh táo khi nhìn sự vật. Nông thôn không còn vẻ đằm đuối như trước và hiện lên đủ mọi nét chân thực vốn có. Cái nghèo và cái đơn sơ ẩn mình trong vẻ trù phú xanh mướt của đôi cọ, hàng tre. Loạt chân dung tự họa và từng người trong gia đình đẩy về chân thực và tự trọng của những thị dân Hà Nội, đã có vẻ trở nên quê mùa trước những đổi thay của một thành phố mới. Những con người như vậy còn rất ít trong Hà Nội cổ, có học, trang nghiêm, tự làm lấy mà ăn và luôn giữ cái nguồn gốc chân quê tự bao giờ. Họa sỹ không theo đuổi một phong cách mới nào trong hội họa, dù ông chứng kiến tới tận bây giờ sự biến

động liên tục của các trào lưu hội họa và cái mới của lớp trẻ. Ông không bao giờ công kích cái mới, thậm trọng giữ vị trí người thầy nghiêm túc với các bài học cơ bản từ Trường Mỹ thuật Đông Dương. Đối với ông, nghệ thuật không có cũ và mới. Ai thể nào thì vẽ thể đấy, và cũng chẳng cần thay đổi nếu trước đó đã tốt. Dấu sao hội họa cũng chỉ là phương tiện để thể hiện tâm trạng, và tốt nhất là bút pháp hiện thực. Họa sỹ đóng vai người quan sát và mặc cho dâu bể chìm nổi.

2003

## Người lính và bậc ẩm giả

Mai Văn Hiến, một trong những họa sỹ quan trọng của nền Mỹ thuật Việt Nam, mất chiều ngày 8-5-2006. Ông sinh năm 1923 tại Châu Thành - Mỹ Tho, học trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương khóa 17 (1943 - 1945), tham gia kháng chiến chống Pháp (1945 - 1954), Thương vụ, Trưởng ban đối ngoại hội Mỹ thuật Việt Nam 1966 - 1983, Giải thưởng Nhà nước về Văn học Nghệ thuật. Ông để lại nhiều kỹ họa kháng chiến sinh động và nhiều tác phẩm hội họa xuất sắc về hồi ức chiến tranh.

Từ nhỏ tôi rất có ấn tượng với bức tranh hình như của Mai Văn Hiến, vẽ mấy anh bộ đội áo xanh người chuẩn bị đi tập bắn, người thì đang trồng cây non bên chái nhà doanh trại mát lá vàng ươm. Lớn lên trong chiến tranh, rồi vào bộ đội, tôi thấy cuộc sống chẳng thơ mộng chút nào như bức tranh kia. Rồi lớn lên chút nữa lại thấy rằng cũng cần phải giữ lấy sự mơ mộng trong mọi hoàn cảnh. Có lẽ đó là tính cách thấy được ở tác giả bức họa. Có thời gian dài đi nghiên cứu, tôi thường đến nhà Đỗ Huy, người bạn giúp tôi phần chụp ảnh, từ sớm tỉnh mơ. Chúng tôi ngồi trà lá, hút thuốc lao vật ngoài đường, đối diện với ngôi nhà chung của các văn nghệ sỹ ở 65 Nguyễn Thái Học. Từ bên đường ông Mai Văn Hiến, đầu đội mũ len, mặt đỏ gay, lò dò đi sang. Cứ thế, tôi gặp ông rất nhiều lần, như những câu chuyện chẳng có gì là nghệ



Búi Xuân Phái. Chân dung Mai Văn Hiến, bút sắt.

thuật cả. Ông rất ít nói về bản thân, hầu như không bao giờ khen chê ai, chuyện gì cũng biến thành ngụ ngôn. Dần dà, tôi hiểu được đó là tính cách của cả một thế hệ đi qua muôn vàn bất trắc.

Sự hóm hỉnh nằm ngay trong những bức họa. Khi giảng về bức *Gặp gỡ*, thầy giáo tôi cũng nói vui như bức tranh, chàng vệ quốc trên đường hành quân gặp nàng dân công, có thể là vợ chồng, có thể là người yêu, có thể là đồng hương, mừng mừng tủi tủi dẫm lên cả cành cây. Tôi lảng máng nhớ một đoạn hồi ký của nhà văn nào đó viết về những tháng năm ở Việt Bắc, hằng đêm, khi anh em nghệ sỹ đã ngủ say, có bóng người rất nhẹ nhàng ghé mình xuống chiếc phản tre, tỏa một không khí ấm áp, đó là Mai Văn Hiến.

Sinh năm 1923 ở Châu Thành, Mỹ Tho, 20 tuổi, Mai Văn Hiến thi đậu trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương. Khóa học của ông, còn có Lê Thanh Đức, Phạm Tăng, Mai Văn Nam... chỉ trong thời gian 1943-1945, sau khi Nhật đảo chính Pháp thì trường giải tán. Cách mạng tháng 8 - 1945 thành công, người họa sỹ trẻ nhanh chóng trở thành người vẽ quốc quân, vẽ mẫu tiền, vẽ minh họa cho báo Vệ quốc quân, báo Quân đội Nhân dân, tham gia mọi chiến dịch quan trọng nhất trong 9 năm kháng chiến. Như chiến dịch Đông Bắc, giải phóng Thượng Lào và chiến dịch Điện Biên Phủ. Bức họa *Du kích Đông Bắc* là một trong những tác phẩm xuất sắc theo ký họa kháng chiến và ký ức nguyên vẹn về những người vệ quốc, những du kích qua một bản nhô. Tôi cảm thấy cái không khí lạnh giá trong tranh và đứa bé con người dân tộc đội mũ nổi rất xinh xắn làm nên cái vẻ hồn hậu của cuộc sống núi rừng trong kháng chiến. *Bướm dọc đường* lại là một thơ mộng khác - những cô dân công, du kích, bộ đội vẫn vợ nghỉ trưa ven đường, những con bướm cũng vẫn vợ như kết duyên họ lại. Sau hòa bình, ông công tác ở Văn phòng Hội Mỹ thuật Việt Nam với nhiều công việc. Ông am hiểu căn kẽ từng nghệ sỹ và tình hình nghệ thuật các nước xã hội chủ nghĩa nói chung, do nhiều lần đi công tác nước ngoài. Tôi không khi nào hỏi chuyện được về cá nhân ông, nhưng hỏi về bất cứ ai, và những vấn đề xã hội của nghệ thuật đều được ông trả lời nghiêm túc với một nhãn quan tinh tế. Thăm nghĩ, con người này cứ chốc chốc lại nhấp một chút rượu hóa ra chẳng say gì, mà tỉnh táo hơn người, người thực sự có đời sống chiều sâu trong



Mai Văn Hiến. Bộ đội ở Cao Bằng, ký họa, 1949.

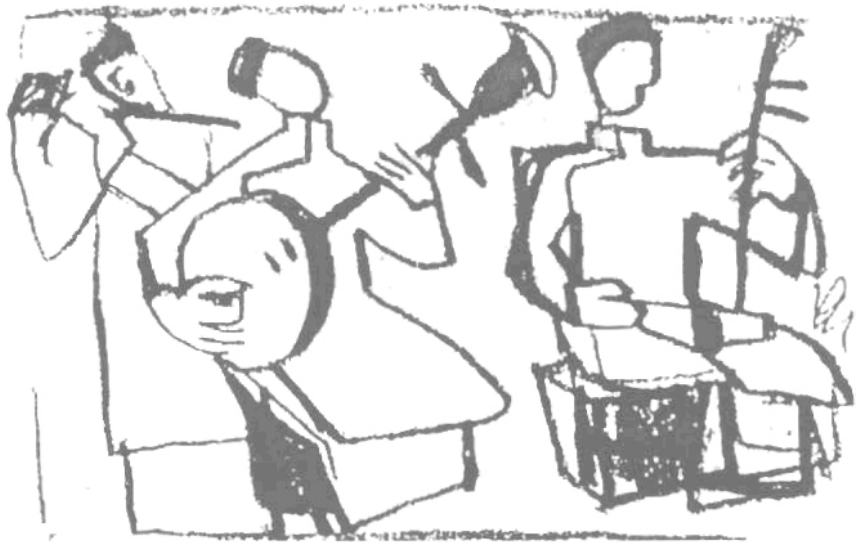
nghệ thuật Việt Nam của thế kỷ qua. Căn nhà ông sống, những họa sỹ như Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Sáng, Trần Đông Lương, Văn Giáo đã về trời trước ông cả, còn nhà văn Vũ Tú Nam và họa sỹ Nguyễn Tư Nghiêm thì chuyển đi nơi khác, có lẽ Mai Văn Hiến cũng lẽ loi trong một thời gian dài. Và cũng như họ ông để lại cuộc sống những tác phẩm thật đẹp. Ông vẽ không nhiều, nhưng mỗi bức họa đều là một khoảng khắc điển hình và sinh động của cuộc kháng chiến đã qua, trong đó lúc nào ông cũng là một người lính tận tụy với nhiệm vụ và một nghệ sỹ cẩn thận không bỏ sót chi tiết nào của hiện thực.

2006

## Tuồng ảo hóa

Chuyện Bùi Xuân Phái vẽ tranh về sân khấu chèo đến nay không còn gì mới. Loạt tranh đầu ông vẽ những năm 1958, loạt sau vẽ những năm 1968, ông mất 1988, như vậy mọi việc đã diễn ra ba bốn mươi năm qua, họa sỹ ngày nay cũng khác, sân khấu ngày nay cũng khác, chỉ còn niềm băn khoăn con người là sản phẩm của chính nó, hay là nhân vật trong vở kịch nhằm chán của đạo diễn tối thượng đế. Mặc dầu có hai lý luận người diễn viên phải tỉnh táo nhận thức mình đang làm gì và ngược lại phải nhập vai hoàn toàn như là nhân vật thật, thì chúng ta cũng chẳng biết thật sự trên sân khấu kia là giả định hay toàn bộ cuộc sống cũng chỉ là tuồng ảo hóa. Không có họa sỹ nào mong ước cái việc làm trang trí phòng màn, vẽ phục trang sân khấu. Đơn thuần nó là một công việc, nhưng ngay cả những người đam mê nhất, cũng muốn vẽ những bức tranh hội họa, hơn là chạy theo mấy tay đạo diễn. Nếu không có sự kiện bị mời ra khỏi trường Mỹ thuật tháng 10 năm 1957 một cách lịch thiệp, Bùi Xuân Phái đã chẳng đến với sân khấu. Năm sau 1958, vợ chồng ông sinh thêm mụn con thứ tư, không lương, không sổ gạo, nên mùa đông năm đó, họa sỹ mừng rơn khi được ông Trần Hoạt và đạo diễn Trần Huyền Trân mời về trang trí cho đoàn chèo Hà Nội. Thoạt tiên, ông vẽ phục trang cho hai vở





Bùi Xuân Phái. Chèo, mực Nho trên giấy.

Thạch Sanh và Cô Sơn. Tất cả các nhân vật trong vở được Phái vẽ thoáng hoạt, những đủ để nhận diện được rõ tinh cách trong phục sức. Người trong đoàn trở vài mảnh màu trong tranh để cho thợ may đi chọn mẫu vải. Toàn bộ tài liệu này đã được ông Đặng Ngọc Tuấn giữ lại. Chúng ta không còn biết các phong trang trí từng vở, từng hoạt cảnh của họa sỹ như thế nào. Những cái đồ bằng vải và gỗ, cắt dán, sau vài mươi lần diễn chúng cũng hỏng, hoặc xếp xó, hoặc tận dụng cho vở mới, và cũng chẳng ai nghĩ rằng đây là sản phẩm của một danh họa. May thay, Phái chính là một danh họa, ông vẽ thừa ra rất nhiều thứ bên ngoài yêu cầu của đoàn chèo. Nào là ký họa chì, thuốc nước, nào là tranh sơn dầu với những khoảng khắc chớp nhoáng.

Là người hâm mộ họa phái Ấn tượng, chắc chắn Bùi Xuân Phái biết Edgar Degas (1834-1917) người chuyên



vẽ đề tài sân khấu Ba lê. Cảnh diễn viên luyện tập, bận y phục, ra sân diễn trong ánh đèn chói chang, được Degas diễn tả bằng phần màu rất lung linh. Ông cảm nhận từng giọt mồ hôi khi đứng bên cánh gà tạo ra cái đẹp choáng ngợp của một màn múa ba lê với hàng trăm diễn viên. vở kịch của Bùi Xuân Phái khác hẳn. Nó là chuyện giàu nghèo, thị phi của Thạch Sanh, chuyện tôi có đôi môi đỏ như son mà cuộc đời đen như mực của Cô Son dám giật toang khăn che mặt để phạm thượng nhìn vào chồng mình là hoàng đế. Sân khấu chèo không ít bi kịch, nhưng kết thúc vẫn là chính thắng tà, thiện thắng ác và hành động nhân vật thì đầy bất trắc, nghiệp chướng, không có gì chung với những Hồ Thiên Nga hay Carmen. Cuộc sống cụ thể của Phái và sân khấu chèo (hiện đại) là một bối cảnh khác, khiến họa sỹ chìm đắm vào đó nửa để kiếm tiền, nửa để chiêm nghiệm, vì thế ông đã tự họa mà thành một vai diễn có lẽ là trong một bi kịch.

Họa sỹ đi lại, ngó nghiêng toàn bộ nhà hát và hứng thú vô cùng trước những chuẩn bị của cánh diễn viên trong hậu trường. Vài cô soi gương, chải tóc, tô môi son,

kê lông mày, vài chàng thử khăn ướt áo, rồi sau vở diễn họ trút bỏ xiêm y, lau mặt mày. Phái chẳng bỏ sót điều gì, và ghi được nhiều pha hờ hang ngoạn mục. Mỗi một hình thể đều toát lên một thân phận, khuôn mặt thường không vẽ rõ, có thể là bị lóa đi trong ánh đèn sân khấu, hoặc họa sỹ không muốn diễn tả một khuôn mặt đã hóa trang. Ông cũng không mô tả ánh sáng, mà dùng những màu tương phản mạnh với những vệt bút loang loáng gợi ra sự diễn dưới ánh đèn. Thời đó các đoàn diễn cũng đi lưu động, về nông thôn phục vụ đồng bào, tổ chức sân khấu đương nhiên là sơ sài, nhưng lại càng làm cho diễn viên phải diễn xuất nhiều hơn, họa sỹ nhìn thấy cái thực của hành động hơn. Một thoáng vô tình Phái bước vào hậu trường, một cặp diễn viên đang trang điểm dở, quay ra làm tình, họa sỹ mỉm cười quay ra, nhưng kịp ghi lại một ký họa sinh động. (Ta có thể xem vài ký họa kiểu đó trong sưu tập Trần Hậu Tuấn và Đức Minh). Sự hòa nhập vào nghệ thuật sân khấu, dẫn đến hẳn một loạt tranh chéo trong sáng tác hội họa của Bùi Xuân Phái. Từ biếm họa, vẽ tả chân, ký họa nhanh các hành động, các trích đoạn hành vi... đến những bố cục ba bốn người đàn, hát, múa quạt. Diễn viên đem lại cho ta những ý tưởng sâu sắc về cuộc sống, còn bản thân họ bị lãng quên sau vở diễn, đó là cảm quan của họa sỹ, khi ông cũng đọc diễn trong cái nhìn, cây bút và tờ giấy.

2005

## Thấy mình bé nhỏ để thành người lớn

Khi Nho học đã hết thời, nhiều kỹ nghệ thủ công đã thất truyền, thì vài giá trị truyền thống nào đó lại nảy nở ở vài người đặc biệt như là sự lại giống. Người ta bỗng thấy một cậu bé đục chạm long - ly - quy - phượng thoăn thoắt như thuộc lòng từ kiếp trước, một "ông đồ" chừng mười tuổi vung bút viết chữ Nho như phượng múa rồng bay, và một số người am hiểu âm luật, ca từ, tín ngưỡng cổ như họ tái sinh từ các thầy cúng ngày trước. Điều ấy có lẽ chỉ có thể lý giải rằng các di sản văn hóa cũ vẫn tồn tại quá nhiều ở nông thôn, cũng như hoạt động xã hội và tôn giáo truyền thống chưa mất đi. Tổ tiên đã nhắm vào một vài người để truyền lại các kỹ năng từng có, hoặc đã đầu thai vào chính họ. Nói như vậy, có vẻ duy tâm, nhưng những người thừa kế di sản này luôn có tính cách đặc biệt, cũng là gánh nặng của chính họ. Họ lạc lõng như những người ở thế kỷ 18, sống trong thế kỷ này. Dẫu tài nhưng không có cơ quan nào muốn thu nạp họ, vì những dị thường về nhân cách. Nhờ trời, họ vẫn sống được và có lộc bởi các tài năng đặc biệt, còn lòng kinh bang tế thế kiểu sỹ tử luôn là nực cười trong cơ chế thị trường.



Lê Quốc Việt. Rũ áo về vườn. Khắc gỗ, 2002.

Lê Quốc Việt là một người như vậy. Anh sinh năm 1972, quãng đời niên thiếu trôi qua trong những ngôi chùa ở Thanh Hóa và Ninh Bình, gõ mõ, tụng kinh và học Hán tự. Nhưng sư cụ bảo "tâm mày còn động quá" nên ra đời. Việt lặn lội thi vào trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội và tốt nghiệp khóa Đồ họa năm 1996. Đạo Phật và lễ thói của một ngôi chùa bao trùm lên cách sống và sáng tác của họa sỹ, như một người tu cũng dở, ở không xong, dùng dằng giữa "xuất" và "xử", giữa hồng trần và tịch diệt. Năm 1998, Việt cùng nhóm nghiên cứu trẻ của Viện nghiên cứu Mỹ thuật trình bày triển lãm *Người Việt Nam*, kết quả của vài năm đi in rập những chạm khắc về con người qua các đình chùa miếu mạo. Sau đó nhóm này đã xuất bản cuốn sách tiếng tăm *Hình tượng con người trong chạm khắc cổ Việt Nam*, gần như tổng kết tiến trình nghệ thuật và hình ảnh con người trong nghệ thuật từ thế kỷ 11 - 19. Nhiều đề tài tranh của họa sỹ lấy từ các tư liệu này. Năm 2000, Việt cùng hai đồng nghiệp già biên soạn cuốn sách *Đồ họa cổ Việt Nam*, tổng kết các dòng in khắc gỗ Phật giáo và tranh Dân gian. Đây cũng là miếng đất mầu mỡ cho họa sỹ với những tranh khắc gỗ lớn được trưng bày trong

nước và Âu Mỹ vài năm qua. Cũng thời điểm đó họa sỹ trình bày triển lãm Thư pháp cá nhân tại Văn Miếu, làm giới đồ Nho chỉ còn cách bẽ bút, đập nghiêng. Dịch bia, dịch sách, vẽ thủy mặc, tranh khắc gỗ và nhảm nháp nền văn hóa cổ có sẵn trong người, làm họa sỹ vui đi nỗi buồn có tài, mà không được trọng dụng của mình. Những đơn xin việc nằm mốc trên bàn các phòng tổ chức nhiều cơ quan văn hóa, như là sự thất bại của học thức của một người trẻ tuổi có vốn Hán Nôm vào bậc nhất Việt Nam và tay nghề họa sỹ vững vàng.

Tranh của Lê Quốc Việt có lẽ ảnh hưởng trước tiên từ họa sỹ Phan Bảo, bây giờ là ông nhạc của Việt, ở những bố cục đông người kín mít bề mặt tranh. Các đề tài đều rút ra từ đời sống tín ngưỡng Phật giáo và những câu chuyện huyền hoặc và tình tứ trong dân gian. Một bức tranh luôn từ hàng chục đến hàng trăm nhân vật, chen lẫn những hàng chữ Nho khắc họa thêm ý nghĩa của nội dung. Những bài học về không gian ba chiều, đã được thay thế bằng lối diễn hình trên mặt phẳng và tính đa hướng của bố cục. Sự ám ảnh của quá khứ và tính siêu hình Phật giáo đôi khi quá mức và làm cho bức họa trở nên nặng nề. Họa sỹ chỉ thú với cái công phu tỷ mẩn của mình và tiếp nối một cách đẹp đẽ nền đồ họa đen trắng Phật giáo truyền thống. Tuổi còn trẻ, con đường nghệ thuật còn dài, có lẽ họa sỹ luôn phải thấy mình bé nhỏ hơn để trở thành người lớn.

2003

## Đắm đuối cái vô hình

Năm 1985, khi giới thiệu về nghệ thuật Mỹ, Thái Bá Văn có nhắc đến khái niệm nghệ thuật không hình thể. Ông cho rằng chính xác hơn phải hiểu đó là vô thức, một sự tự do trong sáng tạo mà các nghệ sỹ đương đại theo đuổi. Nghệ thuật luôn luôn là sự kè tục, rất khó có tự do hoàn toàn, khó có người nào đó rũ bỏ tuyệt đối cái bóng của những người đi trước, vì vậy nó là con đường đầy mâu thuẫn, khó khăn nhất để phủ định chính mình.

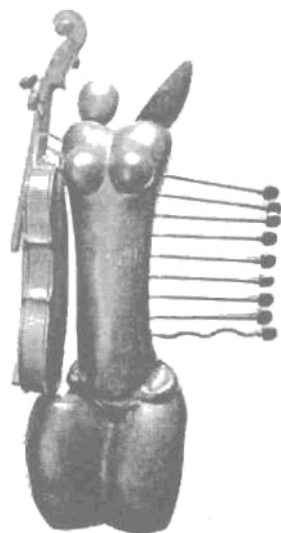
Điều khắc Việt Nam có một truyền thống huy hoàng, nhưng căn bản là điều khắc tôn giáo đầy tinh thần làng xã, điều mà các nhà điêu khắc hiện đại không muốn lặp lại nữa. Và cho đến nay họ vẫn lay hoay trong rất nhiều các thử nghiệm, nhất trong các thể hệ trẻ gần đây. Vân Thuyết là nhà điêu khắc thuộc lớp trung niên, sớm định hình, với những hình khối về phụ nữ biến đổi và kết hợp với vài hình thể có tính tượng trưng. Từ lâu, cũng như nhiều người đồng lứa, ông muốn tách khỏi một thứ tả thực bao trùm lên nghệ thuật lúc đó, muốn để cho hình khối tự nói lên những ý tưởng. Những sáng tác ban đầu, mang dáng dấp của nghệ thuật siêu thực, nhưng còn non yếu và khiên cưỡng. Dần dà và đến cuộc triển lãm lần này, nhà điêu khắc đã chững chạc, với một phong cách nhất quán về sự

cô đọng của các ý tưởng tượng trưng. Tất cả đều được phát triển từ một cơ thể phụ nữ không toàn vẹn, chủ yếu cắt từ phần cổ đến đùi, như hình thể gốc Hy Lạp qua chiến tranh mà mất đầu và chân tay, lâu dần trở thành cái đẹp không hoàn thiện nhưng đầy gợi cảm. Từ đây, nhà điêu khắc kết hợp với những cánh tay Phật, nhưng cây đàn, cái nón, bình nước... đôi khi biến thành hình khối thuần túy, mà vẫn có ngữ nghĩa về con người.

Xuất thân từ người học âm nhạc, cho đến nay Văn Thuyết vẫn gắn với cây đàn violon và những giai điệu cổ điển. Không rõ âm nhạc có tác động bên trong thể nào đối với một người làm điêu khắc, nhưng ngôn ngữ khối cũng có nhạc tính tự nó, cũng có lời thầm thì trong hữu hình và cả vô hình. Cuộc sống nhiều cái đã rồi, nhiều sa đà vớ vẩn, mà lại ít tiền có lẽ cũng là những bức xúc của sáng tác. Cái đẹp và cái xấu dẫn dắt người làm nghệ thuật, chẳng biết lúc nào là tỉnh táo. Văn Thuyết tự thuật rằng: Nghệ thuật của tôi buông theo đời sống tâm linh, chứa chất nhu cầu của nhục cảm, của lý trí, của sự khai sáng... Những âm điệu thì thầm riêng tư, những khoảnh khắc bí ẩn dò sâu vào tâm hồn con người. Đầu đó có sự ám ảnh của mê muội, của lo âu, của hồi hộp và cả sự hoang mang bất định xen lẫn hoài nghi.

Có thể là một thân hình không toàn vẹn, nhưng ngực căng đầy và cũng đầy nhục cảm, phần thân thất lại, đột ngột phình ra ở khối hông, đôi khi ông tạo những đường cong chuyển tiếp nhẹ nhàng, đôi khi gãy khúc và có phần trắng trợn. Có thể là những khối tròn, khối ống, khối tam giác kết hợp với nhau. Một phần cây đàn, một dây thừng





Vân Thuyết. Nữ hoàng âm nhạc, Đồng, 2000.

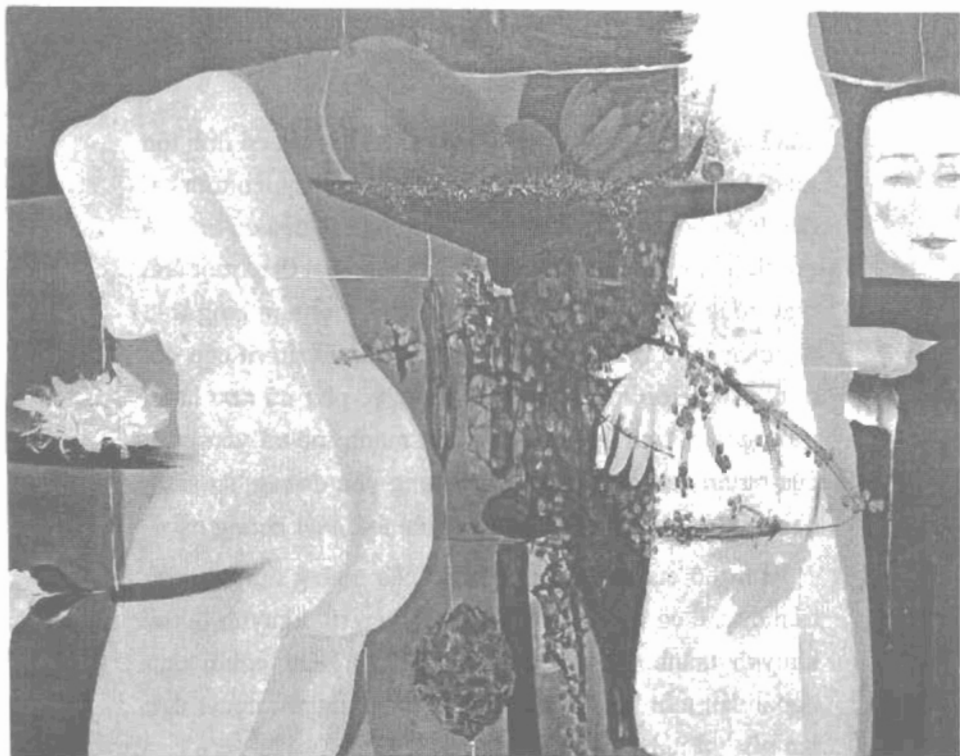
quần cũng có khả năng biểu cảm. Về thực chất, Vân Thuyết vẫn là người tôn trọng tính hiện thực của điêu khắc, chưa bao giờ đi đến cái phi lý và phô trương như nhiều sáng tác hiện tại. Ông vẫn thuộc những người trải qua thời bao cấp khốn khó, tù tởn vế nặn, muốn thay đổi, cách tân, nhưng không thể dứt bỏ quá khứ. Con đường này vẫn hay, vẫn làm cho nhiều người có đời sống ở mức trung bình, và sáng tác đều đặn. Những tác phẩm cũng thay đổi không nhiều trong thời gian dài, và nếu là một nghệ sỹ sâu sắc, chú ý đến nhân quần, thì ngày càng có những sáng tạo nhân bản hơn. Tôi nghĩ rằng con đường này, hoặc cần trọng cổ điển, hoặc mạnh bạo đến mức khó chịu, thờ lợ (ở mặt ngôn ngữ nghệ thuật) đều có thể hay cả. Cái mạnh của điêu khắc Việt Nam là rất giàu cảm giác, nhưng cái yếu là rất không triệt để và chuyên nghiệp, cũng như kiến trúc tính.

2007

## Tường vi mây độ hoa



Nếu là họa sỹ, hàng ngày ta vẽ, vài nét bút chì giống như vài câu văn tập viết, một bức tranh giống như câu chuyện nhỏ kể cho chính mình. Vài năm nhìn lại, có thể ta có một cuốn sách rời rạc với nhiều chủ đề, có thể có một cuốn tiểu thuyết mạch lạc. Đó chính là sáng tác, và sáng tác nghệ thuật không có gì thần bí cả, tuy không phải lúc nào cũng hiểu được tác phẩm nghệ thuật, vì nó sinh ra từ những khu vực không để hiểu của con người. Lý Bạch viết: "Đã lâu không về núi Đông/ Hoa tường vi đã mấy độ / Mây trắng tan ra mãi/ Trăng sáng lọt vào nhà ai" (*Bất hướng Đông sơn cữu/ Tường vi kỷ độ hoa/ Bạch vân hoàn tị tán/ Minh nguyệt lạc thủy gia*). Đó là những vần thơ tưởng chừng hoàn toàn rời rạc, không có chủ đích, nhưng tuyệt diệu vì cũng lơ lửng như tâm hồn con người.



Nguyễn Quân. Ngũ quả, sơn dầu, 1996.

Khi xem một bức họa khoả thân, người ta không thể tách rời xúc cảm da thịt và cái đẹp thuần túy. Hội họa truyền đạt sự sờ mó qua cái nhìn và lơ lửng giữa ranh giới của mô tả tính vật thể và tính cảm trong suốt. Đi giữa ranh giới của vật chất và tinh thần, điều mà chỉ có nghệ thuật thực hiện được. Những bức họa khoả thân của Nguyễn Quân luôn là những trạng thái không toàn vẹn, dường như không có một nhân vật nữ khoả thân thuần túy từ đầu đến chân nào. Ông phân cắt hình thể con người, thường thức nó như những trích đoạn, đầu mình, tứ chi mỗi phần như có tiếng nói riêng, tự than thở về số phận và khoe mẽ vẻ đẹp của mình, thậm chí thân thể trở thành không gian nằm

của bức họa. Ta nhìn ái tình dưới niêm xác tín có tính tôn giáo. Sự ngưỡng vọng sinh tồn đặt ngang, hay lên trên cái đẹp trời cho. Cỏ cây, chim hoa, muôn thú đều có tình và gọi tình, như khi lang thang trên đường chợt thấy một ánh mắt trong và sâu thẳm của một cô gái, một tấm lưng trần từ chiếc xe đi trước mặt, hay xuân về chim riu rít cặp đôi trên cành. Hội họa khỏa thân và vẽ về phụ nữ như là sự trải nghiệm tình ái, nhìn thấy cái mạnh mẽ và yếu đuối của người đàn ông, giống đực trong yêu đương, sự sùng bái cái đẹp không có lý do và phiền toái biết chừng nào.

Hơi thở của làn da, nhịp điệu của những đường lượn trên cơ thể có năng lực thị thẩm quyền rũ, khuynh quốc, khuynh thành. Như người xưa đã nói: Khi người đẹp ngoái đầu một lần thì nghiêng cả thành người, ngoái đầu lần nữa thì nghiêng cả nước người.

Nguyễn Quán là một họa sỹ có năng lực truyền cảm. Cuộc sống và trí tuệ phong phú của ông thổi vào trong những bức họa sự sinh động vô tình. Một chút sắc sỡ như tiểu họa Hôi giáo, chút lắng lơ như dân ca Bắc bộ, chút tín ngưỡng như không khí đền chùa, phần còn lại là của ông khắc khoải và hải hước để vượt lên những khó khăn thường nhật. Họa sỹ bày tỏ mình vừa rõ ràng, vừa kín đáo trong tranh.

2006

## Hạnh phúc là họa sỹ

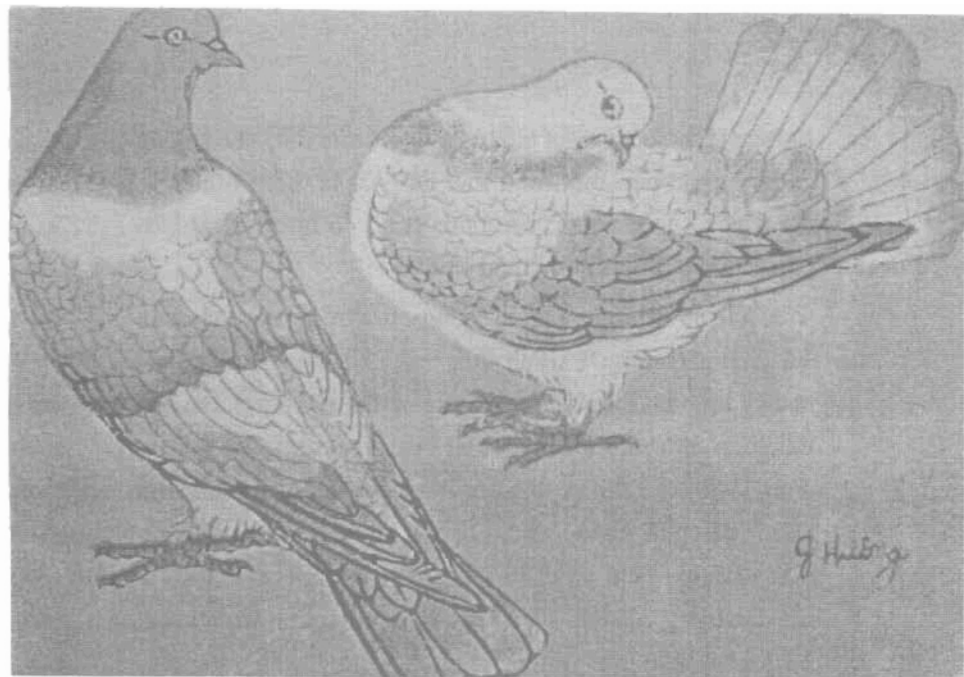
Thoạt tiên tôi định viết về bà, như một nhà phê bình viết cho một họa sỹ. Nhưng vò đầu bứt tai mãi cũng không hài lòng, vì cách đó xa lạ với một người tình cảm. Nhớ mùa đông năm 1979/1980, vừa đối lại vừa rét, nhiều sinh viên đã bẻ giường để nấu ăn và sưởi. Bà đã gọi ban chấp hành đoàn trường chúng tôi lên họp, rồi không ký luật ai cả và mở một chỗ cho nấu nướng tự do tại nhà bếp, cho phép sinh viên lấy chất đốt không mất tiền. Kết quả thật ngược lại, chẳng ai lấy gì, cũng không bẻ giường nữa. Hơn nữa thế kỷ là họa sỹ, nhưng bà có rất ít thời gian để vẽ. Hình như nghệ thuật phân công bà chăm lo cho những nghệ sỹ khác và chỉ được dành cho mình rất ít cái riêng.

Sinh trưởng trong một gia đình văn nghệ với người cha là nhà văn Vũ Ngọc Phan và mẹ là nhà thơ Hằng Phương, bà được hấp thụ vốn văn hóa phong phú của gia đình, và nhất là vốn văn hóa ấy được thử lửa trong hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ. Nếu như sự nghiệp của người cha lấy lòng với bộ sách *Nhà văn Việt Nam* cho văn học Tiền chiến, thì sự nghiệp của cô con gái dần nảy nở trong chín năm kháng chiến ở Việt Bắc, được học và tiếp xúc với các bậc thầy Nguyễn Sĩ Ngọc, Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn, Nguyễn Tiến Chung... Học khóa mỹ thuật

Tô Ngọc Vân 1955-1956, bà tiếp tục học khóa I Cao đẳng Mỹ thuật, rồi trở thành giảng viên của trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam (sau đổi thành Đại học Mỹ thuật Hà Nội). Thời gian đi thực tế ở nhiều vùng nông thôn, các khu công nghiệp rồi đặc biệt năm 1971 bà đi Trường Sơn phục vụ kháng chiến trong tiểu đoàn 39 công binh và tiểu đoàn xe 52, thuộc đoàn 559, đã lắng đọng trong tâm hồn họa sỹ những sự kiện, những con người, những hình ảnh không thể nào quên, đầy tình người trong máu lửa. Song tất cả đã được vẽ lại với một cái nhìn điềm đạm, trong sáng, dường như những gian khó của đời sống kinh tế thấp, những hiểm nguy của bom đạn luôn chìm đi, ẩn dấu trong cảnh đẹp thơ mộng. Chất lọc mà dường như là để nguyên, tinh khéo mà tỏ ra thô phác và thi vị hóa trở thành tính cách nghệ thuật.

Những ký họa thuộc nước và mực nho cho thấy lối nắm bắt sự vật nhanh, đơn giản hóa, lại có khả năng đẩy sâu nếu cần. Từ những bà cụ nón thúng khăn mỏ quạ, yếm sồi váy chùng, những lão nông rắn rỏi, những chiến sỹ du kích bồng súng đứng gác hoặc trên đường hành quân sinh động... cho đến những phong cảnh lúc được bao quát đến từng chi tiết, lúc buông vài nét mà vẫn nên thơ. Tự chúng, khi chưa được xây dựng thành tác phẩm đã có sự hấp dẫn và sức sống của một họa sỹ đi nhiều từng trải.

Đồ họa in khắc gỗ của họa sỹ có thể được chuyển thể từ các ký họa và thậm chí được chuyển thành những chất liệu khác nhau, như bức *Cầu Hàm Rồng* năm 1970. Bà yêu thích cả tranh khắc gỗ đen trắng, lẫn khắc gỗ màu khi vận dụng sự tinh tế của tranh khắc gỗ dân gian Đông Hồ.



Vũ Giáng Hương. Đôi chim bồ câu, khắc gỗ, 1959.

Nếu như bức *Chùa Thầy* năm 1957, diễn tả một ngày đông bình đạm, cầu ngói nép bên cây gạo, lác đác vài người nông dân đi lại, thì bức *Chuyến phà đêm* năm 1965 là cảnh du kích tải gạo và bộ đội khấn trương chuyển pháo qua sông. Ánh trắng sáng lóa dòng sông, còn người và thuyền chỉ hiện lên bằng các bóng đen. *Chân dung cháu gái* năm 1978 và *Đôi chim bồ câu* năm 1959 là hai kỹ thuật đơn giản và kỹ lưỡng khác nhau trên không gian phẳng. Nếu như dành nhiều thời gian cho khắc gỗ có lẽ họa sỹ là trứ danh trong lĩnh vực này.

Phần lớn những tranh sơn dầu được sáng tác những năm 1990 trở lại đây, cho thấy họa sỹ trước kia có ít thời gian, ngay cả cách vẽ cũng chưa thật dụng công. Ta có cảm giác các bức họa đều được vẽ nhanh, hoặc trực tiếp

từ thực tế, hoặc chuyển thể từ ký họa ít sửa đổi, không quá cầu kỳ nhào nặn một hình thể. Đó vừa là điểm mạnh và điểm yếu của sáng tác sơn dầu, vì nó có hơi thở rất hồn hậu, nhưng cũng thiếu chiều sâu.

Có lẽ sở trường và thành công nhất trong sáng tác của Vũ Giáng Hương là tranh lụa, một chất liệu gắn bó với họa sỹ tới năm mươi năm qua. Bà có thể vẽ rất kỹ, dài hơi và chính chu mọi chi tiết (như bức *Hợp tác xã đánh cá* năm 1956), có thể vẽ thoáng hoạt đơn giản, dường như không cần phác thảo, can hình, như nhiều bức phong cảnh tĩnh vật, thậm chí cả chân dung. Tranh lụa cho thấy hòa sắc đặc trưng của họa sỹ, ưa các sắc trung gian, vàng nhạt, xanh nhạt, nâu nhạt, rất ít đối chọi. Vàng - xanh - lơ nhạt, tím - nâu - vàng xám, hồng - vàng - trắng là những cặp hòa sắc thường dùng tạo ra một sắc thái tình cảm rất nhẹ nhàng thanh thản, dù là đề tài của những bức tranh không phải lúc nào cũng như thế, đặc biệt vẽ về chiến tranh. Không gian tranh có xu hướng chuyển từ ba chiều về hai chiều, con người luôn xen lẫn có cây hoa lá, sinh hoạt luôn ở trong cảnh đẹp như biển sương sớm, rừng âm u suối đổ thông reo, vườn hoa... xua tan cảm giác mệt nhọc, gian khó của bước đường hành quân và lao động thời chiến. Họa sỹ có những vận hội tốt để không đặt vấn đề gì căng thẳng cả, đó là quan niệm thẩm mỹ và nghệ thuật như vườn hoa mơ mộng để con người thưởng ngoạn và triu mến với tất cả.

Họa sỹ chú ý đến nhiều mặt của cuộc sống, từ gần đến xa, từ những gì trực tiếp xung quanh mình ra thế giới bên ngoài. Bà vẽ cha mẹ anh chị em mình thành những chân



dung trang trọng, trước tiên khái quát một nét đặc trưng của nhân vật, để ai cũng nhận ra họ, sau đó là cái nhìn vào nội tâm như họa sỹ suy tưởng, Đặc biệt bà dành sự ưu ái cho trẻ con, vẽ chúng ở mọi nơi, mọi lúc, bé bên mẹ, bé cõng em và bé ngồi một mình, những cô gái sắp lớn tuổi trắng tròn với tương lai và số phận nào đó phía trước. Qua mỗi bức họa ấy họa sỹ như tìm lại một câu chuyện của chính mình, một nữ họa sỹ trưởng thành từ chiến tranh, nhưng nhiều may mắn mà ai cũng biết, và nhiều đau khổ mà không ai biết. Ở tuổi 75 bà vẫn làm việc như bảo mẫu của giới văn nghệ và vẽ tranh, và hạnh phúc là họa sỹ luôn ưu ái với cuộc sống.

2005

## Bạc thầy Tinh tướng họa

*Đan thanh bất tri lão tương chi*

*Phú quý ư ngã như phù vân*

Đỗ Phủ

(Mãi mê nghề vẽ quên già tới

Phú quý với ta như mây trời)

Một ngày đẹp trời năm 1995, đang đứng vắn vợ, chợt gặp thi sỹ Lâm Huy Nhuận cùng hai lão gia Hoàng Cầm và Hoàng Lập Ngôn ngất ngưỡng tới, họ rủ tôi cùng đi ăn bít tết tại Hàng Buồm. Hai thi sỹ nhả mãi chẳng hết đĩa thịt, riêng Hoàng họa gia nhောင် một cái dĩa chén sạch. Tôi thăm cảm phục sức sống của ông già 85 tuổi này, ông nói: *"Tôi chẳng có bi quyết nào hết, ngoài sống lạc quan và lúc nào cũng thờ "hình vuông"*. Nghĩa là Hít vào - nín - thở ra - nín, một chu kỳ hình vuông đúng 2 phút. Vào Sài gòn bằng máy bay, hết đúng 45 cái thở". Nếu chỉ có thế, Hoàng đã chẳng có gì đáng nói, cuộc đời dài gần trọn thế kỷ 20, họa sỹ đã ghi vào nghệ thuật Việt Nam bút pháp Tinh tướng họa độc nhất vô nhị của một kẻ lãng tử tài hoa, coi vòng trần chẳng khác đám mây và coi mình như con bướm vắn vợ trên hoa, ghẹo nguyệt.

Vụ rong ruổi trên chiếc xe ngựa Mê ly, còn nổi tiếng đến bây giờ. Năm 1941, Hoàng đóng một cỗ xe, đưa vợ là Hồng Hương Liên (một cô gái gốc Hoa), con gái mới 10



Hoàng Lập Ngôn. Chân dung nữ nghệ sỹ Kim Cương, mực nho trên giấy.

tháng tuổi là Hoàng Hồng Mê Ly, cùng hai người bạn là họa sỹ Song Văn và Dương Bích Liên, xuất phát từ đường Cổ Ngư đi xuyên Việt. Dọc đường, lương thực cạn dần, họ vừa vẽ tranh, vừa triển lãm rong, vừa gạ bán, thậm chí diễn cả kịch, vào đến miền Trung nắng gió thất thường, chương khi nghi ngút, con gái Mê Ly bị ốm và hai gã họa sỹ trẻ xin quay về tại Quảng Bình, Hoàng vẫn tiếp tục lên đường. Giờ đây, chúng ta không hình dung được ông và gia đình đã rong ruổi thế nào trong 3 năm, nhưng có lẽ cuộc phiêu lưu đó quyết định tính cách lãng du suốt đời cho Hoàng Lập Ngôn.

Quê hương ở Đa Ngư, Văn Giang (thuộc Bắc Ninh cũ), nhưng ông sinh tại Nam Định năm 1910. Tốt nghiệp

trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương niên khóa 1934-1939, Hoàng Lập Ngôn thoát tiên cũng có lối vẽ tả thực lãng mạn như nhiều họa sỹ đương thời, mà phụ nữ trẻ đẹp là đối tượng trong các sáng tác của họ, dần dà ông tìm về một lối họa, có lẽ từ phương Đông cổ xưa xác định phong mạo con người qua những hình dung tinh cách, từ đó đưa ra các tiêu chuẩn về nhân tướng. Khoa này gắn với cả việc xem tướng đoán mệnh, xây dựng tinh cách cho các tiểu thuyết trường thiên, các nhân vật tuồng chèo. Tuy nhiên, sáng tác của họa sỹ hướng về những con người cụ thể, từ đó rút ra những đặc điểm xương cốt. Như vậy, đối tượng trước hết phải là những người có cốt cách, tương đối điển hình, và tốt nhất là những danh nhân, những nghệ sỹ. Hàng loạt các bức họa chân dung về Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái, Vũ Cao Đàm, Mai Trung Thứ, Lê Phổ, nhà thơ Phùng Quán, Tố Hữu, Tú Mỡ, Xuân Sanh, nhạc sỹ Nguyễn Xuân Khoát, nghệ sỹ Kim Cương... mỗi người hiện lên ở những đặc điểm riêng nhất của mình về thần tướng và về cái con người bản nguyên do năm tháng và lối sống hun đúc thành, lại có những đặc điểm chung do cùng một cách vẽ nhìn thấu vào tận tâm thức người mẫu, rút ra những nét đơn giản nhất từ cả một con người phức tạp. Bức chân dung Hồ Chủ tịch là một điển hình của tinh tướng họa Hoàng Lập Ngôn. Cụ Hồ hiện lên với những nét khắc khổ, tinh anh mà sâu thẳm thẳm của con người đầy lo nghĩ và quyết đoán. Khó có thể dùng lời để diễn tả lại một nghệ thuật đặc sắc như Tinh tướng họa, bởi vì nó là cốt lõi của các âm thị, của ấn tượng thị giác, chỉ có thể nhìn trực diện thông qua các bức họa, đối chiếu với người

mẫu, mà nhận ra vẻ đẹp của lối họa này. Trước tiên, những người mẫu vốn tự hình thành mình trong cuộc bể dâu đầy bất trắc, từ đó mà tâm sinh tướng, nét vui buồn, sự từng trải, sự trong sáng và tri tuệ từ trong tâm khảm hiện lên nét mặt bên ngoài. Sau đó người vẽ giống như những người bóc vỏ tìm đến hạt nhân, gạt dần những chi tiết bên ngoài, lọc ra những đường nét thể hiện cái tận cùng bên trong, trong một giây phút ngẫu hứng, và một tay bút thực luyện, để cho cái thần và cái ý truyền đạt tức thời qua ngòi bút. Lối vẽ đó đòi hỏi họa sỹ cũng phải là người từng trải, cũng giống như một người xem tướng đoán mệnh, lấy cái giang hồ của mình mà xét đoán nhân gian. Cho nên trước ông, Tinh tượng họa, phần nhiều chỉ là một khoa hỗ trợ cho bói toán, sân khấu, sau ông, ít người có thể học hỏi hoặc trở thành một bút pháp nào khác.

Là một trong số ít những họa sỹ cuối cùng của trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương còn sống cho đến thế kỷ này, Hoàng Lập Ngôn thể hiện cho một tính cách lạc quan, dám sống và đam mê cuộc sống với lòng hoan hỷ tự thân. Dầu vậy thì ngay cả hội họa cũng không phải là quan trọng nhất, ông vẽ cũng không nhiều, các tác phẩm không chau chuốt cầu kỳ, không phải là những bức sơn dầu, sơn mài đồ sộ mà chủ yếu là những nét chì điểm chút thuốc nước trên một tờ giấy. Điều quan trọng là ta được sống, được chứng kiến và với sự tự do tự tại như trời ban cho người nghệ sỹ.

2006

# Ý điên

*Trong sáng tác, "kỳ quặc và  
khó hiểu là bịp bợm".*

**Ở** Thăng Long, nếu được hỏi ai là nhà điêu khắc thú vị nhất, mọi người sẽ trả lời là "Ý Điên". Ý chưa bao giờ gửi tượng đến triển lãm, cũng chẳng tham gia làm tượng đài hay bất kỳ công việc điêu khắc công cộng nào, cũng chưa bao giờ được đài báo nhắc đến một câu. Thế nhưng hầu hết các nghệ sỹ Hà Nội và rất nhiều người nước ngoài đều chơi tượng của ý, từ một sinh viên mới tập toạ học vẽ đến một họa sỹ danh giá. Có thể vì Ý Điên bán tượng rất rẻ. Có thể vì thương ý nghèo đói mà người ta mua giúp vài bức. Có thể vì nhìn thấy ở đây những điều kỳ quặc mà người ta vẫn quan niệm về nghệ thuật. Điều chắc chắn rằng những pho tượng ấy không có gì chung với nền điêu khắc hiện nay, nếu có thể hình như nó có mối liên hệ lơ mơ nào đó với những nền điêu khắc thổ dân hoang sơ, như điêu khắc nhà mồ Tây Nguyên.

Nguyễn Như Ý sinh năm 1970, ở Sóc Sơn, tốt nghiệp khoa Điêu khắc trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội năm 1995. Qua hai năm đầu đi học Ý thuộc loại sinh viên học giỏi và hiền lành. Từ năm thứ ba trở đi, ý có biểu hiện không bình thường và kỳ quặc xuất hiện khiến nhiều thầy trò rất e ngại. Ví dụ ý thường ngủ trong một cái tổ xếp

bằng cùi như tổ chim, đôi mũ phòng độc có cả bình dẫn oxy lên lớp, hình như không bao giờ thay giặt quần áo và cuối cùng bài tốt nghiệp là một đám tượng nhỏ bằng bàn tay bầy lớn nhón trên mặt bàn. Ý ra đời với hai bàn tay trắng, có vài dụng cụ hành nghề, ngồi đục đẽo bất cứ ở đâu, bất kỳ loại gỗ gì. Những bức tượng hoàn toàn ngẫu hứng không hề được phác thảo, chuẩn bị trước, không có tiêu chuẩn nào và cũng chẳng là hình thù gì, với trí tưởng tượng phong phú đến bất ngờ. Đôi khi là người, đôi khi là những con thú, rất có thể lại là những con ma. Khúc gỗ như thế nào thì đục như thế, rồi bán ngay tại chỗ từ vài nghìn đến vài chục nghìn, cũng không bao giờ có giá cả cụ thể. Có tiền thì rủ bạn đi uống rượu, nhưng chúng bạn phần nhiều e ngại, thì rủ bất cứ ai. Ngày hôm sau lại giống như ngày hôm trước, không tương lai và không đếm xỉa đến đời sống bình thường.

Một ngày kia y cũng tìm được bạn gái để làm vợ, hay nói một cách khác, người ta chờ y đến rước cô gái đó đi cho rành. Vì cô này thì điên thật và ốm đau bệnh tật, có lúc chỉ nặng hơn 20 cân. Hai vợ chồng lúc điên thật, lúc không điên công nhau đi trong niềm vui làm nghệ thuật mà không được ai thừa nhận cả. Họ rất thích ngủ dưới đất, nếu đào hầm thì tốt, và ăn thịt sống như muông thú. Bao nhiêu cây mít nơi làng họ ở đều bị đốn sạch để làm tượng. Ý cũng từng có xe máy, nhưng một lúc hứng lên thích đi ô tô, đã bán xe máy để thuê tắc xi đi trong vài ngày. Đào Anh Khánh, một họa sỹ nổi tiếng về những màn performance độc đáo đã thuê Ý đến đục cho một số tượng lớn rất đẹp đặt tại nhà sàn Gia Lâm. Trong một phần tiền

công, Ý nhận con ngựa của Khánh. Ý đóng một cái xe, rồi nhong nhong xe ngựa từ Sóc Sơn đi lại Hà Nội. Nhưng một hôm, con ngựa ỳ ra không chịu đi nữa, Ý đành phải kéo xe và dắt ngựa về bán làm thịt. Ý còn làm rất nhiều tượng đất và vẽ tranh.

Nếu đánh giá một cách nghiêm túc, điêu khắc của Nguyễn Như Ý không phải là không đáng kể. Nó hoàn toàn thuộc về một dòng nghệ thuật dân gian, mang tính nguyên sơ, bản địa, đã từ lâu chìm trong quá khứ. Nó gần với mọi hành vi bản năng, mang tính huyền hoặc và tín ngưỡng vật linh hóa, coi vạn vật như có thần. Nhưng mặt khác, với có ý thức và "tinh táo" theo cách riêng như Ý, nó là sự phản ứng với sự sáo rỗng và hình thức chủ nghĩa của nhiều sáng tác điêu khắc hiện tại, mà trước tiên là sự phản ứng về lối sống. Tất cả đều sang trọng, mực thước, nói năng như đóng kịch, làm nghệ thuật để phú quý, và làm ra một thứ nghệ thuật tầm tầm. Bán tượng rẻ như bán quạt nan và chổi rế, "Ý Diên" vừa vui vẻ và vất vả trên con đường "độc đáo" của mình. Cũng như mọi biểu hiện của văn hóa bản năng và hoang sơ không có đất sống trong xã hội hiện tại, cả người sáng tác và tác phẩm sẽ nhanh chóng tàn lụi nếu không tha hóa, cuối cùng chúng chỉ được lưu giữ bởi những người yêu cái nghệ thuật giản dị, lạ hoắc và rất buồn cười, để bổ sung cho sự khô khan, nghiêm nghị của những bức tranh pho tượng với những chủ đề lo cho trời sập.

8/2004



## Cô nhồi đệm

Có một chàng họa sỹ vẽ đẹp và mơ mộng, nhưng tính khí thất thường, đôi khi lỗ mãng, cứ nghĩ mãi tại sao hai tư chất đó lại song hành trong một con người. Tôi đến nhà anh chơi. Bố anh giở một quyển truyện tiếng Pháp, rồi đọc thẳng cho chúng tôi nghe bằng tiếng Việt. Ông già đọc say sưa, lưu loát, như là đang cao hứng sáng tác, chứ không phải là phiên dịch. Truyện rằng: “Có cô gái nọ theo cha đi một chiếc xe ngựa qua các làng mạc làm nghề nhồi đệm, nên thường gọi là Cô Nhồi Đệm. Rồi khi cha qua đời, cô vẫn tiếp tục đánh xe ngựa đi nhồi đệm. Một ngày kia, đi qua một lâu đài, người ta gọi cô vào nhồi đệm. Lâu đài to, lắm phòng ngủ, đệm nhiều đến nỗi cô làm cả tháng chưa hết việc. Chủ nhân lâu đài là một bá tước trẻ tuổi thanh nhã. Chàng đối xử với cô hết sức ân cần, khiến cho cô có cảm tình với chàng. Cô chỉ mong có nhiều đệm, để được ở lại làm việc lâu hơn. Rồi đến ngày kia, đệm cũng đã nhồi xong hết, chàng trai trẻ trả tiền cô rất hậu hĩnh và hẹn một ngày cô sẽ trở lại nhồi đệm tiếp. Cô ra đi mà lòng buồn vô tận, mặc cho ngựa kéo xe lững thững đi qua hết mọi nẻo đường, ai gọi cô cũng chẳng nghe thấy gì, rồi cô chết trên chiếc xe ngựa”.

Qua những câu chuyện của ông già, thấy rằng sự trưởng thành của một con người cần nhiều sự bồi đắp về tinh thần lắm. Huống chi một nghệ sỹ, mà sau này anh ta còn phải nói lên tiếng lòng của nhiều người. Ông già bố họa sỹ đọc cho tôi lời của bà mẹ một văn hào: *“Ta ơn Chúa, đã ban cho con một đứa con trai, nó đã nói được những điều mà mọi người cũng nghĩ đến nhưng chẳng thốt lên thành lời”*.

Một ngày nọ, chàng họa sỹ chệnh choáng hơi men bước vào nhà giáo sư X.. Giáo sư đang mạn đàm với nhiều giáo sư, nghệ sỹ khác, bèn rót mời họa sỹ chén trà. Chàng không nói năng gì và đổ toẹt chén nước xuống đất. Giáo sư X. cố kiềm chế và bảo rằng: *“Sao em lại cư xử như vậy?”*. Trả lời: *“Tại thầy mời em uống nước với chó”*. Hóa ra những “học giả” xung quanh toàn những bậc lỗ mỗ, vẽ thì xấu, viết còn sai chính tả, chỉ giỏi bợ đỡ. Biết chuyện chẳng lành, giáo sư X. bèn dắt chàng ra sân để đàm đạo riêng. Vô phúc cho một điêu khắc gia vừa hý hứng nhận tiền làm tượng đài về qua đó. Chàng họa sỹ quên phắt chuyện uống trà với chó, túm lấy nhà điêu khắc và du anh ta ngã lăn chiêng, rồi mắng rằng: *“Này, muốn kiếm tiền thì đi buôn đi bán, chó có giữ cái trò tượng đài như thế...”*.

Khi tôi viết bài báo phê phán điêu chưa tốt của tượng đài, nhiều người khen tôi là dũng cảm. Nhưng tôi thấy mình chẳng dũng cảm bằng chàng họa sỹ kia, và cũng còn kém xa sự dũng cảm của những người thấy việc chẳng ra gì mà vẫn cứ làm. Chuyện đã kể ra, chẳng còn gì bí mật nữa. Tên chàng họa sỹ là Bùi Minh Dũng, thường gọi là

Dũng “diên”, xưởng vẽ ở đầu phố Hàng Hành. Bây giờ chàng đã điếm đậm hơn, ngoài vẽ ra, thì bỗng con đi rong phố. Tranh của chàng chỉ là chuyện thường ngày được chất lọc một cách mạnh mẽ, thơ mộng và khác lạ, có thể xem rất lâu. Một trong ít họa sỹ đáng kể trong lúc văn hóa còn không ít phần là nguy tạo, đến mức một ý nghĩ chính đáng lại phải hành xử một cách lệch lạc.

2005

## Em bé da đen

*“Điều gì có thể theo đuổi suốt cuộc đời”.  
Khổng Tử đáp “chỉ có lượng thức mà thôi”, và  
“điều gì mình không muốn, thì đừng đem đến  
cho người khác”.*

A nh tôi bán bia ở một cửa hàng ăn uống quốc doanh đầu ngõ Thanh Miến cắt phố Nguyễn Thái Học. Nguyễn Sáng sống ở gần đó nên thỉnh thoảng ra cửa hàng uống bia. Anh tôi quý trọng tài năng của Sáng. Sáng quý anh tôi là người lao động, nhưng hào hiệp, thường cho các nghệ sỹ ăn uống mà không đòi tiền. Một bữa, anh tôi giới thiệu tôi với Nguyễn Sáng tại quán rượu Thủy hử, gần ga Trần Quý Cáp. Gọi là quán Thủy Hử vì nơi đây thường tụ tập nhiều văn sỹ bất đắc chí và các tay giang hồ. Biết tôi là sinh viên trường Mỹ thuật, câu đầu tiên Sáng hỏi *“cậu có biết bức Em bé da đen của tôi không”*. Tôi đáp là không biết. Sáng đi đâu cũng có một đám thanh niên hâm mộ, nhiều người trong họ là họa sỹ. Đám này ồ lên *“thế thì ông biết gì về nghệ thuật”*. Tôi trả lời chẳng lẽ phải biết bức **Em bé da đen** mới là biết nghệ thuật. Họ và cả Sáng ngạc nhiên nhìn tôi và bắt đầu nói chuyện với tôi cời mớ.

Là người giang hồ, chỉ học hết lớp 10, đi bộ đội lăn lộn trong chiến trường, rồi làm đầu bếp. anh tôi chưa từng học nghệ thuật. Thú vui của anh là ăn ngon, nếu không ngon



thì nhin (nên nhớ rằng vào thời bao cấp, mọi người chỉ cốt có cái ăn, chứ không cần biết có ngon hay không), mặc điện, đàn nhạc, múa võ, chơi cờ và tán tỉnh phụ nữ. Anh đi đâu cũng dắt theo một cô gái da đen. Cô này là con hoang của một người lính Âu Phi với một người đàn bà Việt. Không rõ mối duyên này là cưỡng bức hay tự nguyện. Sau chiến tranh, tay lính về mảnh đất đầy cát và nắng của mình với chút phụ cấp. Người đàn bà Việt để yên thân, nuôi nấng đứa bé một thời gian rồi mặc kệ. Anh tôi hơn cô ta một tuổi, họ cư xử với nhau vừa như bố con, vừa như người tình, và quý nhau vô cùng. Anh chăm sóc cô theo kiểu người da đen chăm sóc người da đen. Khi nhìn thấy họ như vậy, Sáng lắc đầu và cười rất lạ. Người

Việt không có tính cách phân biệt chủng tộc, nhưng sự kỳ thị thì vẫn có. đặc biệt những điều do xâm lăng mà ra. Cô bé da đen thì chẳng biết điều gì, chỉ biết mình có vẻ như là cái gai ngoài đường, không ai ưa cả. Cô rất hiền, tóc xoăn màu hung, da đen nhưng sáng, nhưng để tự vệ đôi khi rất hung hăng, người cao to phốp pháp vào thời mà tất cả đều gầy gò, thì không ai dám dây với cô cả. Anh tôi đôi khi tham gia buôn bán, vài tạ gạo, vài bao đường, bao lạc, nhưng lúc bấy giờ, mọi buôn bán đều là phạm pháp, nên không ít lần gặp rắc rối với phòng thuế, và cánh buôn khác. Cô gái da đen thường đi cũng lam hộ vệ. Anh hay vỗ vào vai cô, nói rằng đây là vệ sỹ của đại ca

Những vụ cần quét, bắt giết, đốt làng, hãm hiếp dân bà của lính Tây, Nguyễn Sáng đã từng chứng kiến. Ông vẽ thành bức tranh bi tráng *Giặc đốt làng tôi* vào năm 1953. Ông cũng thấy nhiều trẻ em lai lớn lên sau hòa bình và thường tìm hiểu chúng là bị kịch hay hạnh phúc của gia đình có chúng. Người Việt tương đối độ lượng và chóng quên, không hay hằn thù. Có đứa bé da đen đã lớn lên trong sự đùm bọc đặc biệt, vì ai cũng sợ làm tổn thương nó. Điều này đã dẫn Nguyễn Sáng đến đề tài *Em bé da đen*, ông vẽ thành tranh sơn dầu vào những năm 1970. Khi đưa ra triển lãm tên tranh như vậy, nhiều người không hiểu và phản nản. Không rõ ai đã đổi tên tranh thành *Tình cảm họa sỹ*.

Cô bé lai đen ngồi chấp tay vào lòng để người chị gái chải đầu. Phía sau là mẹ đang bế em bé và người bố. Phổi cánh rất đơn giản, cùng với lối tạo hình nhân vật cho thấy rõ họ là một gia đình nông dân. Cô chị sinh trong kháng

chiến chống Pháp, cô bé da đen sinh vào lúc chiến tranh kết thúc, còn đứa nhô sinh sau hòa bình. Bất kỳ bức họa đều không phải là một câu chuyện để kể như vậy. Còn điều chúng ta kể ra chỉ là bất đắc dĩ để hiểu cái hoàn cảnh tế nhị, mà Nguyễn Sáng đã vẽ về niềm vui nỗi buồn của một gia đình nông dân, mà chúng ta không thể đoán biết được tâm tư của họ đã dẫn vật như thế nào trong và sau cuộc chiến, nhưng cách mà họ đón nhận đứa trẻ da đen chúng tỏ họ đã vượt lên, đã chấp nhận sự thật, để dẫn đến lòng hoan hỷ với đứa con tội nghiệp. Ngày nay gần như chúng ta không trông thấy những người da đen, nhưng thời của Sáng, ở Hà Nội, không ít người như vậy. Họ đã đi đâu và số phận ra sao. Sau chiến tranh chống Mỹ, cũng không ít trẻ em lai Mỹ, chúng cũng dần hòa tan một cách êm dịu vào trong lòng xã hội Việt Nam. Nhưng đã ai vẽ về chúng như Nguyễn Sáng đã vẽ, và còn có ai băn khoăn về số phận con người như Sáng đã băn khoăn. Sau khi Nguyễn Sáng chết, năm 1988, những người đi theo Nguyễn Sáng như Tường Vân, Tích Cốp cũng chết dần chết mòn vì rượu cà. Anh tôi cũng chết vì say rượu mà lao vào ô tô năm 1992. Cô bạn da đen của anh, ngồi bên cạnh anh suốt hai ngày trước khi chôn, rồi từ đấy không bao giờ tôi gặp lại cô ta nữa.

2004

## Nhìn lại hiện thực trong hội họa

Chủ nghĩa Hiện thực trong nghệ thuật nói chung, hội họa nói riêng là một ngôi đền thiêng của nhiều nghệ sỹ. Ngôi đền ấy cũng hay bị các anh chàng trẻ, hăng tiết vệt xúc phạm, cũng là bởi giới hạn của nó khá mông lung, và các tiêu chuẩn của nó không rõ ràng và có thể hiểu theo nhiều cách. G.Courbet (1819 - 1877) họa sỹ Pháp người mở ra trường phái Hiện thực đầu tiên, nhằm thay đổi tính lý tưởng hóa, luôn quay lại với quá khứ Hy - La của nghệ thuật Cổ điển và sự hư tưởng thái quá của nghệ thuật Lãng mạn. Đối với ông, không có gì mà mắt nhìn thấy không phải là hiện thực và không đáng vẽ. Courbet đã đặc tả một bộ phận từ bụng cho đến đùi của phụ nữ thành một tác phẩm, mà tất cả những ai muốn bàn về hiện thực đều chết khiếp. Khi đến Nga, nghệ thuật Hiện thực trở thành một phương tiện hữu hiệu cho các họa sỹ trường họa Lưu động, khi hướng nghệ thuật về đời sống nhân dân Nga. Song có một thời, nghệ thuật Hiện thực được quan niệm một cách cực đoan, người ta coi xã hội này là quá tuyệt đẹp, đến mức nghệ thuật chỉ làm mỗi việc là phản ánh nó sao cho thật giống. Cái giống tự nhiên trở thành tiêu chuẩn của nghệ thuật Hiện thực và chết nỗi cái giống ở đây được giới hạn trong một số khu vực nhất định, ngoài khu vực đó ra hình như không được công nhận là hiện thực. Trên thực tế,



không nghệ sỹ nào có thể làm việc máy móc như thế. Tả thực chỉ là bài học đầu tiên của nghệ thuật, không phải là cái đích cuối cùng, và có thể đi đến hiện thực bằng nhiều con đường, thay cho một sự duy nhất đúng.

Ngay từ đầu, hội họa Hiện thực Việt Nam không rơi vào giáo điều. Một mặt do truyền thống nghệ thuật phương Đông luôn mang tính tượng trưng, lấy quan sát, tâm tưởng thay cho trực họa, mặt khác nghệ thuật Việt Nam dù có ảnh hưởng phương Tây đến đâu cũng chưa bao giờ trải qua cổ điển. Nhưng sự hạn hẹp cũng đã có, có một thời ngoài sinh hoạt tập thể của công nông binh, dường như họa sỹ không dám vẽ gì khác, cũng như các bức họa nặng về ngợi ca, không có một ý kiến cá nhân nào. Nếu như tranh trù tượng là nơi trú ẩn của nhiều tay kém tài, thì tranh hiện thực cũng là đất sống của những tay cơ hội. Với những bức tranh về chiến đấu sản xuất hơi hợt mô tả cái vẻ bên ngoài, họ tham dự mọi triển lãm và coi mình như là thứ nghệ thuật chính thống.

Khi thời của chủ nghĩa đề tài qua đi, hội họa Hiện thực không hề mất giá trị, mà nó mở ra nhiều chiều, nhiều mặt hơn nữa. Họa sỹ không phải là cái máy ảnh vụng về, hiện thực không phải là những cái tương tự với đời sống, hiện thực bao gồm cả những nhận thức nhiều chiều về nó, cả sự phê phán và phủ nhận với ý nghĩa một hiện tượng có thể có nhiều cách quan sát và trình bày khác nhau. Một bức tranh tĩnh vật không chỉ là lọ hoa đẹp, hoặc đĩa quả cốc chén được mô tả tài tình, mà còn là đời sống tự thân của đồ vật, nếp ăn ở của gia chủ, và thái độ nghệ thuật như thế nào đó. Một bức tranh phong cảnh là tình cảm thực tại

của họa sỹ đối với cảnh vật, đem đến cái đẹp dị thường qua những cảnh vật ta vẫn trông thấy hàng ngày. Đương nhiên, trước hết người ta cũng xem họa sỹ có khả năng mô tả như thế nào. Cảm giác về vật chất trong tĩnh vật và sự thay đổi của nó trong ánh sáng. Nét bút tạo mây mưa, cây cỏ, hơi nước, ánh sáng trong tranh phong cảnh. Đương nhiên sau đó là tâm trạng của nghệ sỹ hàm chứa trong từng nét bút. Từ hiện thực vật thể đến hiện thực tâm lý và sự thống nhất của nó chính là giá trị của hội họa hiện thực. Bùi Xuân Phái đã kể ra cả một lai lịch Hà Nội cổ, khắc họa ấn tượng về đời sống thị dân qua từng mái ngói, bờ tường, cột điện, trong đó là nỗi lo lắng băng khuâng về một quá khứ đẹp đẽ sắp mất đi. Những bức chân dung của Nguyễn Sáng luôn là cái gì đó có tính chất số phận, luôn lơ lửng câu hỏi tao là ai? Và mày là ai? Vào hội họa hiện thực không thể y nguyên như đối tượng. Họa sỹ cắt xén, thêm bớt và có thể vì thế mà nó trở nên chân thực hơn. Nó bị phơi bày, làm lộ rõ cái gì là bản chất. Cái này mới là hiện thực. Hội họa hiện thực như vậy có thể làm chết khiếp những tay tưởng rằng hiện thực chỉ là mô tả.

Phát triển trong thời văn học đóng vai trò chính yếu trong văn nghệ, lý luận về nghệ thuật hiện thực chủ yếu dành cho văn học, còn các lĩnh vực khác lý luận này chưa khai triển được ở ngôn ngữ chuyên ngành. Việc xây dựng hình tượng điển hình trong hoàn cảnh điển hình không hẳn phù hợp với hội họa, vì hội họa không biểu hiện được quá trình và quan hệ nhân quả. Nếu chỉ khuôn hội họa vào một không gian và thời điểm duy nhất thì tự làm hạn chế khả năng biểu hiện của nó. Thủ pháp đồng hiện ra đời, có lẽ từ



Tượng chân dung sư tổ, chùa Trăm Gian, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.



Tượng lăng mộ Thanh Hóa, thế kỷ 18, đá.

hội họa hoành tráng Mehico, và được hội họa Việt Nam chấp nhận, nhằm tăng khả năng biểu hiện hiện thực đa thời và đa chiều. Thủ pháp này thịnh hành từ những năm 1980, họa sỹ có thể vẽ nhiều hình thể khác nhau không theo trật tự không gian và thời gian lên tranh. Hình ảnh chiến sỹ ra trận, cô gái ở nhà, một góc chùa, một tượng Phật, vài cây cỏ, thậm chí một khúc sông... tức là rất nhiều hình ảnh vốn không cùng lại được vẽ tổng hợp vào bức họa. Không gian ba chiều cũng không được tôn trọng nữa, về đại thể không gian tranh chuyển về hai chiều, và tùy từng chỗ vẫn có ba chiều, hoặc hai chiều rưỡi. Nhưng quan trọng nhất là vấn đề cần nói, cần biểu hiện thì rất rõ, và thực ra cũng là hiểu nhiều cách về một bức họa.

Thủ pháp đồng hiện đã thay đổi căn bản hội họa Hiện thực Việt Nam, cũng được chấp nhận ở mọi thể hệ họa sỹ, và làm cho hội họa Hiện thực cũng gần gũi hội họa Biểu hiện - Trừu tượng hơn. Cũng vào những năm 1980 trở đi, dưới ảnh hưởng của hội họa Siêu thực và Cục thực, một số họa sỹ đã vẽ hiện thực theo một tinh thần mới, như Lê Huy Tiếp và Đỗ Quang Em. Tất cả sự vật trong tranh của họ đều được vờn tía kỹ càng như cầm nắm được, nhưng tinh thần bức họa lại không như vậy, nó có vẻ gì rất ảo giác không sự thực chút nào. Các hình thể dường như có đời sống tự nó trong một không gian ảo tưởng hơn là hiện thực. Hiện thực nhiếp ảnh cũng là một thủ pháp khác, tức là họa sỹ thoát tiên chụp ảnh và vẽ y nguyên như bức ảnh, sau đó họ có thể vẽ những bức họa ganh đua với tính hiện thực của ống kính máy ảnh, bức họa cũng có cảm giác lạ lùng bởi đôi khi người ta không biết họa sỹ đã vẽ như thế nào.

Chưa bao giờ nghệ thuật Hiện thực mất đi giá trị, mà chỉ kém đi khi người ta tự hạn chế mình trong một khuôn mẫu gọi là hiện thực. Phẩm chất hiện thực vốn có trong mọi nghệ thuật và là thủ pháp, ngôn ngữ, mục đích biểu hiện của nghệ thuật hiện thực. Khả năng của nó cũng minh mông như đời sống, chọn lọc nhưng không từ chối tất cả những gì thuộc về con người.

2007

## Có một thời Hội họa Trừu tượng

**T**rong suốt thời chiến tranh và bao cấp, hội họa trừu tượng không có mảnh đất cắm dùi. Một vài họa sỹ muốn vẽ, nhưng không dám, một vài người có thử nghiệm, nhưng không ký tên vào tác phẩm. Đó là những bức họa trừu tượng của Bùi Xuân Phái, mà thực ra ông vẽ đường phố dưới dạng cấu trúc. Từ những năm 1990, khi những kiêng kỵ không còn mấy, hội họa trừu tượng bỗng đột ngột phát triển, một phần do vài họa sỹ nước ngoài mang tới, còn phần đông do các họa sỹ thành phố Hồ Chí Minh, đặc biệt là họa sỹ Nguyễn Trung, sau chuyến đi Pháp của ông. Nhóm họa sỹ của ông đã đem ra Hà Nội một triển lãm, hầu hết là tranh trừu tượng, đến năm 1993, những họa sỹ trong nước đã tự tổ chức triển lãm Hội họa trừu tượng đầu tiên tại TP Hồ Chí Minh. Cũng thời gian đó tôi cùng đạo diễn Trần Thủy Mai làm một phim truyền hình Hội họa Trừu tượng Việt Nam, và phát trên Đài truyền hình trung ương. Chúng tôi thật không ngờ, có nhiều người phản đối hội họa trừu tượng đến vậy, trong đó phần đông là các văn nghệ sỹ Hà Nội, đến mức họ định làm một hội thảo chống trừu tượng và cuốn phim nói trên. Một nhà báo nước ngoài đã viết trên Vietnamnews một cách châm biếm rằng: *Hội họa Hà Nội rất hiện thực,*

*nhưng kinh tế rất trừu tượng.* Hội họa trừu tượng thoát tiền ra đời là một trường phái, sau đó trở thành một thể loại tranh. Hội họa trừu tượng Việt Nam cũng vậy, dù chưa hẳn là một trường phái, nhưng nó cũng gắn bó với sự thời thượng nhất định, gắn với nhu cầu mở rộng đời sống dân chủ của thời Đổi mới, sau đó nhanh chóng trở thành một thể loại tranh, ai cũng có thể vẽ.

Ngay từ khi ra, đời hội họa trừu tượng đã bị la ó om sòm, nhưng hình như càng bị phản đối nó càng phát triển. Từ năm 1911, Kandinsky (1866 - 1944) một họa sỹ Nga, sống ở Đức đã vẽ những bức tranh không có đối tượng. Trước đó, dù là vẽ gì, hội họa cũng vẫn phải dựa vào những hình thức có sẵn trong tự nhiên và xã hội, người xem tranh ban đầu cũng dựa vào sự đối chiếu giữa hội họa và cuộc sống. Hội họa Lập thể, Biểu hiện, rồi Siêu thực những trường phái lừng danh đầu thế kỷ 20, đã từng làm người nản lòng bởi những cách tân quá sức tưởng tượng, nhưng dù sao chúng phần nào còn dựa vào thực tế. Loại bỏ tất cả những gì mắt thường nhìn thấy, cái hội họa không đối tượng này gây một cú sốc không tưởng tượng nổi ở chỗ họa sỹ đã chẳng vẽ một cái gì, ngoài những vệt màu được phối hợp theo trật tự nào đó, tất nhiên là một bảng màu đẹp. Không gian ba chiều và đa chiều mà hội họa đã đạt được trở lại hai chiều, bức tranh chỉ còn lại cảm giác, không có điểm tựa nào cho sự cảm nhận. Mondrian (họa sỹ Hà Lan, 1872 - 1944) coi vẻ đẹp của hội họa chỉ đơn thuần là một cấu trúc đẹp, tranh của ông thuần là những đường ngang dọc và những điểm màu nấn nót. Họa sỹ người Mỹ Frank Stella (sinh 1936) vẽ trừu tượng chỉ



Phạm An Hải. Phổ cổ, sơn dầu, 2006.

bằng một hai màu tô phẳng, song cách tô màu của ông rất độc đáo, trên mặt phẳng chỉ là một màu nhưng gợi cảm giác vô cùng. Cuối cùng phải kể đến Pollock (1912 - 1956), đã sáng tạo nên một thứ trừu tượng hành động, ông quăng đổ ném màu lên tranh, hoặc để hộp màu chảy tự do trên bề mặt tấm toan. Cũng phải rất lâu công chúng phương Tây mới chấp nhận một thứ hội họa như vậy, hướng chỉ nước ta, nhưng dần dần người ta cũng nhận ra rằng, trong nghệ thuật, người nghệ sỹ đôi khi cũng chơi hình thức như một sự luyện tay nghề. Vài câu thơ vu vơ, vài giai điệu ngân nga, hoặc vài nét vẽ băng quơ... những cái đó vốn không có nội dung, nên cũng chẳng có nhiều vấn đề tư tưởng. Hội họa trừu tượng cũng không có tuyên ngôn, ý tưởng gì ghê gớm, dần là một loại tranh cho riêng họa sỹ mà thôi.

Trong cuộc sống, ngôn ngữ trừu tượng không xa lạ. Anh chàng trẻ đến chơi nhà bạn gái bị bố cô ta lừa cho một cái. Cái lừa đó có thể dịch ra nhiều ý nghĩa. Một đám mây vô định, một mảng tường rêu phong, một mảnh gốm cổ... những cái này được các họa sỹ trừu tượng chú trọng. Các ký hiệu trừu tượng cũng phổ biến trong đời sống xã hội, như các bảng chỉ dẫn giao thông chẳng hạn. Người ta có cảm giác, rất nhiều cảm giác không cụ thể, không có cách diễn đạt bằng hình hay bằng lời, ngôn ngữ trừu tượng là cần thiết. Cảm giác về màu trong tranh cũng vậy. Vui buồn, ái ố hỷ nộ, nóng lạnh, xa gần... đều có thể diễn đạt bằng sắc màu. Hội họa trừu tượng Việt Nam phát triển không trên các cơ sở triết lý này kia, như các họa sỹ phương Tây. Nó đơn thuần thoát đầu thích vì bị cấm, sau đó là cảm giác được tự do sáng tác hơn trước, cuối cùng là những thể nghiệm sắc màu, bố cục, các sắc thái tinh cảm mà thôi. Ví dụ Đỗ Minh Tâm (họa sỹ Hà Nội, sinh 1963) vẽ cảm giác bốn mùa thay đổi với sự biến đổi đan xen của các giai sắc. Phạm An Hải (họa sỹ Hà Nội, sinh 1967) cảm hứng từ thành phố nhìn trên cao tạo ra các bố cục có tính hình học. Nguyễn Trung (họa sỹ TP Hồ Chí Minh, sinh 1940) được coi là bậc thầy của hội họa trừu tượng trong nước, ông khai thác vẻ đẹp bề mặt của cảm giác đồ gốm và đồ đồng cổ, tạo ra những bức họa rất thâm trầm đầy xúc cảm. Công Kim Hoa (nữ họa sỹ Hà Nội, sinh 1965) vẽ tranh trừu tượng bằng chất liệu sơn mài, vàng son lộng lẫy trong những bố cục gợi cảm và táo bạo. Hiện trong nước có lẽ có hàng trăm họa sỹ vẽ trừu tượng, kể cả chuyên và thỉnh thoảng vẽ xen kẽ với các bút pháp



khác. Hội họa trừu tượng lôi kéo niềm hưng khởi cho những tay sùng sỏ, muốn làm những điều to tát, nhưng nó chỉ thực sự thuyết phục bởi những họa sỹ đã từng vẽ hiện thực rất vững và có kỹ thuật cao.

Cái sinh ra từ cảm giác, vô hình, vô thể, chỉ có thể xem bằng cảm giác, nếu đòi hỏi phải phân tích, tìm các ý nghĩa cụ thể, thì không thể tiếp cận với nghệ thuật trừu tượng. Nghệ thuật này có một thời thịnh hành như một cái mốt, một trào lưu thời thượng, rồi cũng suy thoái trong nỗi chán chường để quay lại với hội họa hữu hình. Có một thứ hội họa trừu tượng không sinh ra từ lý do nào, từ hiện thực nào. Có hội họa trừu tượng kết hợp với biểu hiện, mà các hình thể lúc mờ lúc tỏ, gọi là biểu hiện- trừu tượng, loại tranh này rất thịnh hành. Có loại tranh trừu tượng mà họa sỹ cần thận chất lọc từ các hình thức trong đời sống, chỉ giữ lại các cấu trúc của nó. Có thứ trừu tượng mà ngôn ngữ trở nên tối giản, tranh thường chỉ có một màu và nét bút hầu như không thay đổi, cái này dẫn tới một thứ gọi là hội họa cực thiểu. Dù thế nào đi nữa, hội họa trừu tượng vẫn khó thưởng thức, bởi nó quá hẹp trong hình thức, đòi hỏi người xem thâm nhập theo con đường trực giác, cũng rất tùy tiện hơn là những định kiến nghệ thuật. Mới non 20 năm phát triển, tranh trừu tượng Việt Nam cũng có vẻ đẹp riêng nhất định, được chấp nhận dần dà, có đối tượng dần dà, ít nhất trong những hoàn cảnh sống quá phức tạp thì một bức họa trừu tượng cũng có thể đem lại một sự thư thái.

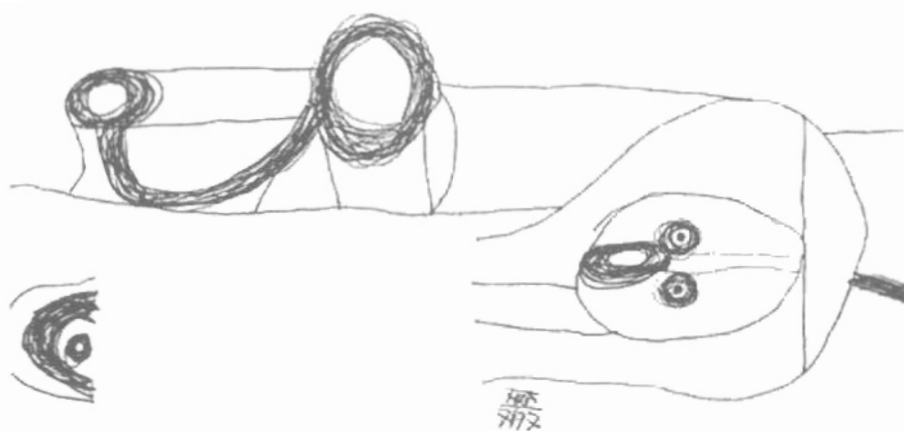
2007

## Hội họa

### Biểu hiện - Trừu tượng

Đây vốn là hai trường phái hội họa phương Tây đầu thế kỷ 20, có mục đích và ngôn ngữ khác nhau. Một cái lấy tâm trạng nội tâm thay đổi, phá nát những hình thể bên ngoài. Một cái phủ nhận hoàn toàn đối tượng, coi hội họa là vẻ đẹp của ngôn ngữ và cấu trúc thuần túy. Những người đi sau đã nhận thấy những điểm chung của hai trường phái, một cái còn giữ lại hình thể và khả năng biến đổi, một cái tìm tòi tính biểu cảm của ngôn ngữ thuần túy, bèn kết hợp chúng thành hội họa biểu hiện - trừu tượng. Cho dù không hẳn là một trường phái, nhưng hội họa này có khá nhiều họa sỹ tài ba với nhiều tác phẩm và sự gợi ý nghệ thuật. Sự kết hợp đó xảy ra ở nhiều nơi, nhiều nước, Việt Nam cũng vậy, hội họa Biểu hiện - Trừu tượng có lẽ là một diện mạo căn bản của hội họa những năm 1985 - 1990 đến nay. Ví dụ Trần Trọng Vũ, Đặng Xuân Hòa, Hà Trí Hiếu, Hoàng Tường, Trần Văn Thảo, Bùi Minh Dũng... hầu hết họ là những họa sỹ trẻ lúc đương thời, coi hội họa là phương tiện đa năng để thể hiện chứ không phải một thứ duy nhất đúng nào đó.

Hội họa Biểu hiện có manh nha từ Van Gogh, khi ông coi từng nét bút dù là vẽ ánh sáng, cây cỏ cũng là từng



Đặng Xuân Hòa. Con người, bút sắt, 1997.

bộc bạch của nội tâm, chính nội tâm làm cho bút lực chuyển động, do vậy mà những hình ảnh đang vẽ chẳng qua là nguyên cơ của nội tâm. Hội họa biểu hiện vì thế lấy sự bộc lộ, đối chọi, quăng ra bề mặt bức họa những khát vọng bấy lâu bị dồn nén. Có thể xem điều đó ở họa sỹ người Na Uy E. Munch (1863 - 1944) và sau này là họa sỹ người Đức Beckman (1884 - 1950). Không chỉ nội tâm họa sỹ, mà cả tâm trạng xã hội, thời của châu Âu khủng hoảng giữa hai cuộc thế chiến, cũng được thể hiện. Tiếp nhận nghệ thuật biểu hiện, nhưng thực tế các họa sỹ Việt Nam không có nhiều vấn đề như thế, tuy không phải chúng ta không có gì để biểu hiện, mà thực ra sự biểu hiện của ta thiếu một cơ sở triết lý, và các nghệ sỹ thực chất muốn giấu những tình cảm riêng của mình hơn là muốn biểu hiện. Từ đó họ sinh ra một thứ biểu hiện mơ mộng, thâm kín, nói điều này điều kia, nhưng chẳng cụ thể là nói gì. Khi hình thể đã bị phá vỡ, những cảm quan trừu tượng

xuất hiện, đó là những phần vô hình vô ảnh, chỉ có các vệt màu trong bức họa. Nửa như có hình thể, nửa bị dập xóa theo nhưng tâm trạng nhất định tạo ra sự gợi cảm của bức họa, trong những tương phản đối chọi của màu sắc.

Khi thủ pháp đồng hiện được du nhập, các họa sỹ nhanh chóng nắm lấy các motif của riêng mình, mỗi người có cách vẽ đồ vật, con người theo kiểu riêng và đưa lên tranh tùy theo tâm trạng cụ thể lúc vẽ. Đôi khi bức họa đầy ắp hình thể, đôi khi chỉ có một vài, còn lại là cả không gian bỏ ngỏ với những vệt màu sắc. Thủ pháp Biểu hiện - Trừu tượng tỏ ra thích hợp, và giúp cho họa sỹ dễ dàng trên con đường sáng tác, đương nhiên đó cũng chỉ là thủ pháp. Ai sâu sắc, quan tâm nhiều đến xã hội nhân luân, lại có sự nhạy cảm trong tay bút thì có sáng tạo sâu sắc hơn. Khi nghệ thuật được quy về vài chiêu thức căn bản thì nó cũng trở nên dễ dãi và thiếu sáng tạo.

Sự tiếp nhận đan xen các bút pháp mở ra con đường rộng rãi cho hội họa. Họa sỹ có thể học hỏi nhiều trường phái, không cần câu nệ mà sử dụng tùy từng cái hay, cái phù hợp với mình cho sáng tác. Đây chính là đặc điểm, mà người ta vẫn gọi là, sự ảnh hưởng đa phương và phát triển đa phương của hội họa hiện đại Việt Nam. Ảnh hưởng đa phương tức là tiếp nhận hầu như toàn bộ nghệ thuật Hiện đại (Modern Art), từ trường phái Dã thú cho đến Trừu tượng. Các trường phái này đều vào Việt Nam không chính thức, chủ yếu qua sách vở, chứ không hề có họa sỹ hay các tác phẩm thuộc các trường phái đó đến. Sự ảnh hưởng như vậy tự nó đã là gián tiếp và khúc xạ, tính lý thuyết và chân xác không cao. Do vậy mà các họa sỹ

trong nước cũng không thể tiếp nhận ảnh hưởng có hệ thống. Ở phương diện ngôn ngữ biểu hiện - trừu tượng tạo ra hiệu quả va đập trực tiếp, mà tính tượng trưng trong nghệ thuật truyền thống không thể có được. Đó là sự biểu hiện của hình thể và màu sắc, trong quá khứ như là hình thể của Michelangelo (1475 -1564) và màu sắc của Titian (1477 - 1576), trong đó tự cấu tạo của đường nét tạo ra hình thể biểu cảm các trạng thái nội tâm, tự các hòa sắc biểu cảm các trạng thái tình cảm. Ngôn ngữ biểu hiện - trừu tượng nói liền xúc cảm thị giác với ý tưởng, nói liền cảm quan với bàn tay thể hiện, do đó mà bức tranh mang lại nhiều tình cảm tính tự thân, không cần đến đề tài hay tích chuyện, hoặc nội dung văn học cần viện dẫn.

Tuy nhiên cái mạnh cũng nằm kề cái yếu. Hội họa biểu hiện - trừu tượng mang dấu ấn cá nhân họa sỹ sâu sắc, cũng như sự chú quan cực đoan, cái đẹp một mình để làm họa sỹ sa đà vào sự trình diễn sắc màu thuần túy và nội tâm hạn hẹp. Việc mô-tif hóa quá trình sáng tác là một hạn chế khác, làm cho những bức họa trong loạt sáng tác dễ lặp đi lặp lại, và chỉ thay đổi bề mặt chút ít. Sự thương mại hóa trong thời gian qua, khi thị trường nghệ thuật phát triển, góp phần đánh quy hội họa một lần nữa, khi sự đói nghèo qua đi, khi các họa gia trở thành tầng lớp trường giả mới.

2007

## Đơm hoa kết quả

Một lần đến dự triển lãm của nữ họa sỹ người Mỹ tại tư dinh của ông Đại sứ Mỹ, tôi thấy ông nói rằng: *"Đối với chúng tôi, nghệ sỹ là công dân số 1, và nước Mỹ có chủ trương giới thiệu nghệ thuật của các nghệ sỹ Mỹ qua hoạt động của sứ quán"*. Ở Hà Nội, ngoài hai trung tâm văn hóa, là viện Goethe và L'Espace, thì hầu như rất ít các hoạt động nghệ thuật có tính chất thường xuyên của các nước khác. Thông qua hai trung tâm đó, người Đức và người Pháp vừa muốn giới thiệu văn hóa nghệ thuật nước mình, vừa muốn tạo ra sân chơi cho các nghệ sỹ Việt Nam, đặc biệt là những khu vực ít được biết đến, ít được khuyến khích. Đó là hoạt động văn hóa hai chiều, tất nhiên chỉ có những nước có truyền thống văn hóa lâu đời, dày dặn và có tiềm năng kinh tế mới có thể làm được, nhưng đặc biệt ở đây là phải có con mắt rộng mở, chấp nhận mọi thứ không phải của mình.

Từ Pháp trở về, họa sỹ Đào Minh Tri đã kể với tôi rằng: Tôi tưởng là sang Pháp để học, nhưng trường học mà tôi đến, họ bảo rằng, anh hãy làm đúng nghệ thuật của nước anh để chúng tôi học theo. Trường chúng tôi là một nơi để tất cả các nền nghệ thuật khác đến trình bày những đặc sắc của dân tộc mình. Chúng tôi chẳng dạy cái gì cả,



mà tiếp thu những gì chưa biết. Họa sỹ còn cho biết với quan điểm đó, trường này thu nhận được nhiều tác phẩm tự do và mỹ mãn của nhiều nghệ sỹ trên thế giới. Thực ra, ngay từ sau Cách mạng Pháp, nước Pháp đã muốn biến mình thành thủ đô nghệ thuật của thế giới, những gì mà các nghệ sỹ không trình bày được ở nước mình thì đem đến nước Pháp thực hiện. Đó là Picasso từ Tây Ban Nha, Marc Chagall từ Nga, và Van Gogh từ Hà Lan... Và rất nhiều những người khác, và bây giờ, nước Pháp coi họ như là những nghệ sỹ Pháp. Cái trung tâm nghệ thuật thế giới này, dần mất đi vai trò do qua hai cuộc Đại chiến Thế giới và do sự bảo thủ của châu Âu. Nửa sau thế kỷ 20, nước Mỹ lại đóng vai trò là trung tâm nghệ thuật, với New York, đặc biệt là với nghệ thuật Hậu hiện đại (Post Modern Art) và đương đại. Một mặt, họ giàu có, bỏ ra rất

nhieu tiền mua các tác phẩm từ Cổ điển đến Hiện đại, mặt khác, liên tục tạo điều kiện cho những nhân tài đến Mỹ, mà nếu thực sự là nhân tài, thì lôi kéo thành công dân Mỹ. Những nền văn hóa mạnh, không sợ giao lưu, không sợ ô nhiễm bởi những nền văn hóa khác, bởi vì văn hóa mạnh tự nó có khả năng sinh bảo vệ, đó là truyền thống của tinh thần dân trí.

Trong suốt một thời gian dài, văn hóa luôn gắn bó với từng đất nước, từng dân tộc, nếu có sự phát tán giao lưu, thì luôn đi qua con đường tôn giáo, ví dụ văn hóa Ấn Độ và Trung Quốc với phương Đông thông qua đạo Nho, đạo Lão, đạo Phật và Ấn Độ giáo. Những nước nhỏ hơn thường chú trọng đến giữ gìn bản sắc hơn là đưa văn hóa nghệ thuật của mình ra nước ngoài. Thời đại công nghiệp, thì bất chấp có truyền thống văn hóa dây dện hay không, những nước công nghiệp tiên tiến đều muốn đóng vai là những nước văn hóa tiên tiến, một mặt vừa tự biến mình thành một trung tâm văn hóa của nhân loại, vừa bành trướng cái nền văn hóa đó ra nước ngoài, vừa thu hút những tinh hoa nghệ thuật và những nghệ sỹ ưu tú của nước khác, trong đó có cả ăn cắp đồ cổ, buôn bán phi pháp những tác phẩm nghệ thuật (đặc biệt trong thời kỳ thực dân). Thời đại của hội nhập và thông tin toàn cầu, việc gìn giữ một nền văn hóa hoàn toàn độc lập và riêng biệt gần như là không thể, bắt đầu từ sự xâm lược của hàng hóa, kỹ nghệ, đến lối sống, sự mất dần của các truyền thống thủ công và sản xuất tự cung tự cấp, sự chấp nhận một lối sống toàn cầu cho nhanh, cho tiện, miễn là kiếm được nhiều tiền. Đó là một thách thức đối với những



nước nhỏ và những nền văn hóa dù không phải là yếu, nhưng xuất hiện những nhu cầu hòa nhập vào thế giới hiện đại (chẳng hạn như Việt Nam). Trước thời Đổi mới, văn hóa nghệ thuật Việt Nam gần như không có giao lưu gì với nước ngoài, và ngược lại (trừ những quan hệ trong sáng trong khối Xã hội Chủ nghĩa). Từ đó đến nay, khi đất nước mở cửa, những quan hệ kinh tế thiết lập trên diện rộng trên cơ sở của bình đẳng quốc gia, đôi bên cùng có lợi, nhưng văn hóa vẫn còn nhiều trở ngại khác, một mặt nhiều giá trị văn hóa nghệ thuật nước ngoài chúng ta không muốn vẫn xâm nhập vào Việt Nam, đặc biệt thông qua con đường Internet, mặt khác các nghệ sỹ trong nước chưa thật bình đẳng với các nghệ sỹ nước ngoài. Ví dụ, có những triển lãm nghệ thuật tại Việt Nam, người ta chấp nhận dễ dàng những nghệ sỹ nước ngoài, nhưng lại kiểm tra gắt gao với các nghệ sỹ trong nước. Những hoạt động nghệ thuật của Việt Nam ra nước ngoài, ví dụ trong khu vực mỹ thuật, chủ yếu do đối tác bỏ tiền, nên dù muốn hay không, cũng bị thương mại hóa và được trình bày theo ý thích của đối tác. Cái đó làm cho hình ảnh của nghệ thuật Việt Nam ra nước ngoài luôn không thật chân xác và sự tự hiềm về tự do lúc nào cũng thường trực trong ý nghĩ của các nghệ sỹ trong nước. Ngay ở Hà Nội, rất nhiều tác phẩm không thể trưng bày ở các nhà triển lãm của nước mình, nhưng lại có thể bày ở Viện Goethe, L'Espace. Những nghệ sỹ trẻ nhìn qua hàng rào ở đường Nguyễn Thái Học và cửa kính ở đường Tràng Tiền, mà tưởng ở bên kia hay ho, thoải mái lắm. Tự làm khó mình và coi văn hóa như là một đối tượng sẵn có, theo những mô hình định

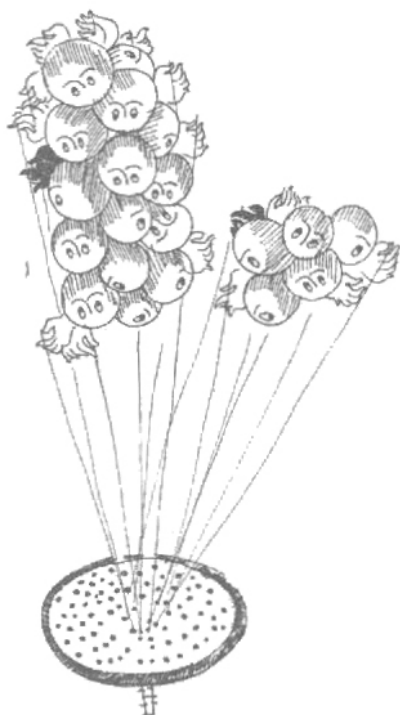
sẵn, là một thành kiến cần suy nghĩ lại, bởi vì văn hóa nghệ thuật, nó luôn sinh ra từ thực tế của xã hội, dù đó là một bức tranh tả thực hay trừu tượng, một tượng đài hay là một tác phẩm Sắp đặt, nó luôn vươn đến những gì chưa có, những gì con người còn đang khát vọng, nó hoàn thiện và bù đắp cho những thiếu sót của cuộc sống và những phiếm khuyết của chúng ta về nhân văn.

Một họa sỹ trẻ hỏi tôi: Tại sao lại phải vẽ, tại sao lại phải bán tranh, tại sao vẽ thể này, tại sao vẽ thể kia? Trả lời rằng: Nếu tôi vừa khỏe mạnh, vừa đẹp trai, vừa giàu có, thì tôi chẳng làm gì cả. Nghệ thuật là sự bù đắp những cái tôi không có, hay có rất ít.

2006

## Tự vấn về nghệ thuật

Mùa đông năm nay, giới mỹ thuật sẽ tổ chức một hội nghị về Nghệ sỹ trẻ, một vấn đề được đặt ra từ năm 1980, và trở nên sôi nổi những năm 1990, cũng như là tương lai khó đoán định của nghệ thuật hiện nay. Ai cũng có thời trẻ và già, và nếu như không có chủ nghĩa công thần luôn lẫn lộn giữa thành tích chiến đấu và thành tựu nghệ thuật, thì đã chẳng có vấn đề nghệ sỹ trẻ. Và khi ông già công thần không còn than thở nữa, thì cái cũ và cái mới lại nổi lên. Người ta tạm suy nghĩ hờ hững rằng, già thì luôn sống với quá khứ, không muốn thay đổi, đại diện cho cái cũ, trẻ thì ham sáng tạo, bất chấp kinh nghiệm và tay nghề non yếu, chạy theo những gì tân kỳ, do đó đại diện cho cái mới. Sự thật phức tạp hơn thế nhiều, không ít người



già cấp tiến, và không ít người trẻ cổ hủ, buộc người ta phải tính đến tính xu hướng, cụ thể là nghệ thuật Trừu tượng, Sắp đặt, Trình diễn, và Video Art được coi như là những hình thức mới, có đông đảo những nghệ sỹ trẻ tham gia. Và bất cứ ai không vỗ tay cho họ sẽ được coi là lạc hậu.

*"Con nghệ mới sinh, không kinh con cộp"*, một phương ngôn rất vui của dân gian, nói lên tình liều lĩnh hồn nhiên của lớp trẻ, hiện lan đến từng sinh viên của các trường nghệ thuật và họ được cổ súy từ nhiều quỹ tài trợ, học bổng quốc tế. Có lẽ phải giải quyết từ những thói quen thiếu dân chủ trong sinh hoạt văn nghệ cứ cái gì khác trước và khác mình là không chấp nhận và sự cố hữu sợ thay đổi, khiến cho chương trình đào tạo nghệ thuật của nước ta dậm chân từ học thuật thế kỷ 19. Vẽ tả thực hay trừu tượng, làm hội họa, điêu khắc hay sắp đặt, trình diễn chỉ là những vấn đề hình thức, kỹ thuật và bút pháp. Cái cũ và cái mới nằm ở mọi nơi trong các hình thức nghệ thuật. Việc đưa vào nhà trường học thuật của chủ nghĩa Hiện đại (Modern Art) và Hậu Hiện đại (Post Modern Art) cũng chỉ là mở rộng thêm học thuật mà thôi, và đáng lẽ thêm cả một môn nghệ thuật truyền thống và Đông phương học nữa. Người ta không thể nào hiểu được một sinh viên nghệ thuật đã học quá dài 5 năm hình họa, lại học lại tiếp cái môn đó ở 3 năm cao học, điều đó giống như cầu thủ đã được tuyển vào các câu lạc bộ lại phải học kỹ thuật rê bóng.

Trong mọi lĩnh vực tiêu chuẩn đánh giá và chất lượng sống đang được hạ thấp xuống cho dễ thở, và nâng cao sự trao đổi bằng phong bì cho thuận tiện. Trong nghệ thuật

các nghệ sỹ đang có xu hướng trường giả, mà ở đó ăn mặc, đi lại, nói năng, phương tiện trở nên quá cầu kỳ, còn những vấn đề bức thiết của đời sống dân tộc chẳng thấy đâu trong các bức họa. Chúng ta mầu mè và yếu đuối làm cho nghệ thuật mầu mè và yếu đuối theo. Yếu đuối và lạc hậu là nhạc điệu căn bản của nghệ thuật lúc này, tôi nhìn thấy nhạc điệu ấy bao trùm lên cả âm nhạc, văn học và mỹ thuật, mà căn bệnh ấy lại không thể chữa bằng các trang bị thật hiện đại, bằng các phương tiện sống và hành nghề tân tiến nhất, đắt tiền nhất, nếu như lối sống không cấp tiến. Nghệ thuật đối thoại với trời đất ở cái hư vô trống rỗng, đối thoại với nhà nước ở các thiết chế văn hóa và đối thoại với con người ở sự thuận tiện hóa của xã hội dân sự. Về ban đầu vốn sẵn có trong nghệ thuật và triết học phương Đông, mà chỉ có thể tìm về nó bằng lối sống lấy từ bỏ làm chính. Về sau, thường thì nghệ sỹ chỉ phàn nàn thiếu tiền tài trợ, mà không thấy rằng một thiết chế văn hóa chuyên nghiệp và dân chủ tự nó sinh ra nhiều thuận lợi cho nghệ thuật dẫn đến một ngành công nghiệp sạch. Về cuối cùng đòi hỏi sự cọ xát cập nhật của nghệ thuật và đời sống bằng cách diễn hình hóa các chi tiết và các sự việc nhỏ nhất nhất.

Mười năm bán được tranh (1990-2000) và nuôi được họa sỹ một cách dồi dào, nên coi là giai đoạn đặc biệt, trước đó không có và sau đó có lẽ không lặp lại. Con đường chung của các nghệ sỹ thế giới là có một nghề nào đó và làm nghệ thuật bằng tất cả thời gian còn lại, trong điều kiện các doanh nghiệp tham gia bảo trợ nghệ thuật đã thúc đẩy sự song hành giữa kinh tế và văn hóa.

2006

## Kim tự tháp nghệ thuật

*Nếu chỉ bàn trên phương diện lý luận thì vấn đề "nghệ thuật đỉnh cao và nghệ thuật công chúng" là không cần thiết. Trong xã hội hiện đại người ta đặt vấn đề thứ bậc trong nghệ thuật gần với kinh tế, ngoài phạm vi kinh tế ra, nói chuyện cao thấp trong nghệ thuật là nói cho vui, hoặc để vài trăm năm sau hậu biết.*

Từ trước đến nay, nghệ thuật vẫn hoạt động theo hình dạng kim tự tháp, nghĩa là ở mọi lúc mọi nơi có một vài đỉnh núi, còn lại là thân núi và chân núi. Không có thân và chân thì cũng chẳng có ngọn, nhưng lịch sử nghệ thuật vốn là một thứ bất công, nó chỉ kể đến ngọn mà dường như không đá động đến chân. Thời đại Phục hưng có hàng nghìn danh họa, nhà điêu khắc, thế mà phần đông chỉ biết đến ba người là Leonardo, Raphael, Michelangelo. Nghệ thuật Trung Hoa cận hiện đại cũng có hàng vạn họa sỹ, mà chúng ta chỉ biết đến mỗi Tề Bạch Thạch. Vậy thì cái quan niệm kim tự tháp nghệ thuật này cũng có thể hiểu theo nhiều cách: Hoặc là mỗi một thời đại có một vài đỉnh cao nổi bật trong một hoạt động nền tảng. Nền tảng càng mạnh, đỉnh cao càng kỳ vĩ. Hoặc là xét ở tiêu chuẩn này thì người này là đỉnh cao. Ví dụ trong thời Phục hưng ở khía cạnh nghệ thuật gắn với lý tưởng xã hội thì Raphael là đỉnh cao, ở khía cạnh nghệ thuật thuần túy thì El. Greco

(rất ít người biết) mới là đỉnh cao. Do đó đối với nhân dân và các nhà xã hội học, đỉnh cao trong nghệ thuật có thể hoàn toàn khác với quan niệm của các nghệ sỹ. Và ví dụ theo tôi trong thi ca Việt Nam Tố Hữu là nhà thơ cách mạng lớn của một thời, nhưng Hàn Mặc Tử mới là nhà thơ của con người. Vấn đề này dẫn đến cái hoặc thứ ba: Thế nào là đỉnh cao tùy thuộc vào thị hiếu, nhu cầu của từng cá nhân và nhóm người. Ví dụ đối với nhiều nông dân, chèo và quan họ là đỉnh cao của ca nhạc, các loại khác không đáng kể, và đối với nhiều người thơ Đường luật mới là thơ. Đối với một số nhà nghệ thuật Trung Quốc thì nghệ thuật Hy Lạp, âm nhạc cổ điển Đức và thơ Đường là ba cột chống trời của nghệ thuật nhân loại. Thế còn bao nhiêu chiếc cột khác tính làm sao? Quan niệm thế giới đa dạng, mỗi nền văn minh đều có đỉnh cao riêng và không nên, không thể so sánh có lẽ phù hợp hơn cả. Vì không dễ gì trong thời đại đó, thời khắc đó người ta nhận biết được những đỉnh cao bên cạnh mình.

Trong thời phong kiến, đương nhiên những hoạt động cung đình được coi là đỉnh cao, còn những sáng tác khác đều thấp lè tè cả. Vua chúa tập trung thợ giỏi, đầu tư nhiều tiền, đồ án kỳ vĩ và mục tiêu là nếu không sánh với trời đất thì cũng nói lên sự trường tồn của xã tắc. Sự tập trung vật lực và trí tuệ của thời chiếm hữu nô lệ và phong kiến đương nhiên để lại những công trình muôn đời sau không sánh nổi. Như Kim tự tháp Ai Cập, Vạn lý trường thành Trung Hoa và Angkor Campuchia. Thế nhưng không phải cứ cái gì của triều đình cũng là đỉnh cao. Vua Lê Thánh Tông anh minh lập ra Tao đàn có 28 thi nhân tượng trưng

cho "nhị thập bát tú" trên giới, nhưng đến nay chẳng ai nhớ một bài thơ nào của Tao đàn cả. Ngàn năm các ông đồ Việt Nam làm thơ Đường luật, nhưng sự đặc sắc lại thuộc về mấy bài thơ của Bà huyện Thanh Quan. Mới hay người ta không thể dùng sức mạnh, sự ảnh hưởng để áp đặt cho nghệ thuật thế này là nhất, thế này là nhì cả. Có thể nghệ thuật đòi hỏi thời gian sàng lọc, nó có sống được với thời gian mới có vị thế thế nào. Van Gogh lúc sống chỉ bán được một bức họa. Đến nay giá tranh của ông đắt nhất trong thị trường nghệ thuật. Nhưng cũng phải nghiêm túc mà nói dù Van Gogh là danh họa mà giá tranh đắt nhất, nhưng ông cũng không hoàn toàn là đỉnh cao duy nhất của hội họa ấn tượng cuối thế kỷ 19 đầu thế kỷ 20.

Ngày nay buộc lòng người ta phải lấy cái tiêu chuẩn kinh tế để đánh giá nghệ thuật, khi nghệ thuật cũng là một phần của nền kinh tế thế giới. Phim hay nhất cũng phải có doanh thu cao nhất. Nhạc hay nhất cũng phải bán được nhiều đĩa. Danh họa phải bán được tranh giá cao. Nghệ thuật gắn với kinh tế, đi vào cơ chế chuyên nghiệp hóa. Sự đóng góp của nghệ sỹ với xã hội bao gồm cả giá trị tinh thần và giá trị tiền bạc (do thuế thu nhập và bản tác phẩm). Tuy nhiên còn phải phân tích tầm ảnh hưởng quốc tế, khu vực, quốc gia, dân tộc và nhóm dân tộc để đánh giá xem nghệ sỹ này, nghệ thuật này cao đến đâu. Còn quần chúng mọi nơi vẫn sống bằng cơm rau nhì nhằng và thương thức dân ca hò vè tự tạo.

2006



## Không cùng tốc độ

Một người đồng nghiệp của tôi vừa làm một bộ phim tài liệu về những người phụ nữ trên sông Thạch Hãn có chồng con chết trong chiến tranh từ cả hai phía. Họ dùng những lời ca để động viên nhau vượt qua những ngày khó khăn cô độc và thiếu thốn. Đây là một đề tài khá nhạy cảm. Muốn bộ phim được trình chiếu, anh bạn bèn đem nó tới cơ quan chức năng về điện ảnh. Theo lời kể, người ta hỏi rằng kịch bản của anh đâu? Ai cho phép anh chưa duyệt kịch bản đã làm phim? Thế anh là ai? Họa sỹ hả. Vậy thì về ngành Mỹ thuật mà hỏi. Đương nhiên là ngành Mỹ thuật không bao giờ muốn dây vào việc này. Câu chuyện này cho thấy những vướng mắc có thực ngày càng nhiều nan giải giữa người sáng tác và cơ quan xét duyệt. Những họa sỹ làm Trình diễn (Performant Art) và Video Art cũng đang gặp phải những vấn đề tương tự. Đa phần người ta coi Trình diễn thuộc về sân khấu điện ảnh, hà cớ gì đám họa sỹ lại thích nhẩy nhót như vậy. Và cực chẳng đã thì có lẽ tìm vài đạo diễn sân khấu điện ảnh đưa vào hội đồng Mỹ thuật. Video Art cũng sử dụng các kỹ thuật quay và dàn dựng phim, vậy thì tại sao các ông nghệ sỹ tiền phong cứ sấn vào lĩnh vực này. Cứ như thế, dẫu có giải thích cũng chẳng hiểu được. Thông cảm, thấy nội dung không có vấn đề gì thì cấp phép, bằng không thì tạm dừng lại.

Sự phát triển của khoa học và nghệ thuật ngày nay đã thúc đẩy ngôn ngữ nghệ thuật phát triển đa dạng và có tính chất liên ngành. Nghệ thuật không thể và không nên từ chối những phương tiện ngày càng nhiều và tốt hơn, phục vụ hay hơn cho mục đích biểu hiện của mình. Khi Sắp đặt (Installation), Trình diễn (Performance Art), và Video Art ra đời nó vận dụng tất cả những phương tiện cả âm thanh lẫn hình ảnh và các cách thức tạo hình ảnh vào trong hành xử của nó. Và vì thế những phương tiện trước kia chỉ phục vụ riêng cho sân khấu điện ảnh cũng có thể được dùng cho mỹ thuật, mà hoàn toàn không phải là sân khấu điện ảnh. Người ta có thể đưa cả những kiến trúc đồ sộ vào, những máy móc hiện đại như ô tô, cần cẩu vào làm Sắp đặt. Người nghệ sĩ có thể dùng chính bản thân mình hoặc thuê, nhờ một tập thể người mẫu, bè bạn vào làm Trình diễn. Khi Trình diễn ngày được quay thành phim và chiếu lên nhiều màn hình, thì nó vẫn là Trình diễn, hoặc có dàn dựng thì là Video Art mà thôi. Những đạo diễn sân khấu điện ảnh hoàn toàn chẳng có tác dụng gì khi tham gia duyệt các vấn đề nghệ thuật này. Khái niệm Mỹ thuật cũng đã quá hạn hẹp, và được thay thế bằng khái niệm Nghệ thuật thị giác.

Một người sáng tác hiện nay lại hoàn toàn có thể tham gia vào nhiều nghệ thuật. Nhà văn, ca sĩ vẽ tranh, rồi bày triển lãm hội họa. Họa sĩ, nhạc sĩ viết tiểu thuyết, làm thơ rồi cũng in ấn đăng hoàng như văn hào. Tốt thôi, nghĩa là làm phong phú thêm cho đời sống tinh thần và thử sức mình ở những ngôn ngữ khác. Song nếu như nhà văn vẽ tranh, bày triển lãm, họa sĩ in thơ thì tương đối đơn giản,

nhưng nếu họ xây dựng một bộ phim và muốn được trình chiếu thì đó lại là cả một vấn đề.

Rõ ràng là đời sống văn hóa văn nghệ của chúng ta đã mở rộng phong phú, nhưng cơ chế quản lý lại chưa phát triển thích ứng và các quy chế quy định không được hoạch định tiên liệu, mà thụ động đi theo những biểu hiện mới phát sinh. Vì thế những sáng tác nào khác lạ với quy chế thì rất lúng túng để xét duyệt. Khi nền kinh tế thị trường



đã lao đi, ít nhất với tốc độ bám đuổi tiến trình hội nhập, những nhu cầu vật chất và tinh thần của con người ngày càng phát triển đòi hỏi sự cung ứng đa dạng, đa diện cho nó. Thời kỳ của "phở mậu dịch, kịch tivi" đã hết. Nghệ thuật cũng là một phần của hoạt động sản xuất. Các câu lạc bộ thể thao, các tổ chức nghệ thuật cũng tiến đến doanh nghiệp, chỉ có điều hàng hóa của nó hết sức đặc biệt và đôi khi đem lại nhiều lợi nhuận hơn các xí nghiệp thuần túy. Vậy cơ chế quản lý xét duyệt mới nên như thế nào để cho sự xét duyệt có ý nghĩa tạo điều kiện cho những sáng tạo mới ngày càng nảy nở trong một nền văn hóa hiện đại, trong đó những gì thuộc về con người đều có thể được nói ra một cách nhân ái.

2006

## Khi còn chưa muộn

Lác đác ở Hà Nội đã xuất hiện những bức tranh tường do những Picasso lang thang nào đó vẽ ra. Chúng giống hệt như những bức tranh tường ở New York về cả cách vẽ, hình vẽ, và có lẽ giống cả nguồn gốc sinh ra nó là cái nghèo trên đường phố, "cái nghèo của nước Mỹ", nghèo cả về tâm hồn lẫn túi tiền. Thoạt tiên chỉ là vài chữ cái, vài hình phác, rồi được xịt bằng các hình sơn kín đầy hình vẽ lên các bức tường công cộng, rồi loang ra một cách vô tội vạ thành những bức tranh kéo dài, ở bất cứ đâu có thể.

Để có thể hiểu và kết luận về hiện tượng này, cần tìm về nguồn gốc của nó. Chúng tôi không chắc về nguồn gốc phương Tây nói chung của tranh tường lang thang, nhưng chắc chắn nó xuất hiện từ thành phố New York (Mỹ) vào những năm 1970. Ở mặt tích cực người ta coi đây là một thủ nghệ thuật đầy cảm hứng của một thứ tô vẽ đường phố, gọi là Graffiti Art. Vài nghệ sỹ và nhà phê bình coi nó như là biểu hiện chân thực của văn hóa đường phố và có thể khai thác vào thị trường nghệ thuật. Nó mang hơi thở của cảm hứng đường phố hàng ngày, và cũng chịu ảnh hưởng của trường phái Siêu thực và tinh thần bản năng của họa sỹ Pháp Jean Debuffet. Khi

bị thị trường nghệ thuật lôi kéo, Graffiti nhanh chóng xuống dốc những năm 1980.

Thật không có gì đáng nói, nếu như tô vẽ đường phố không xuất hiện tài năng là Jean Michel Basquiat (1960 - 1988) và Keith Haring (1958 - 1990). J.M.Basquiat người đầu tiên tô vẽ trên đường phố và đường tàu điện ngầm ở New York, vượt qua tất cả đám lang thang để vào một gallery đầu những năm 1980. Lối vẽ của ông pha trộn từ văn hóa châu Phi, vùng Caribbean, châu Âu và nghệ thuật bình dân.

Cha là người Haiti và mẹ là người Puerto Rico, Basquiat lớn lên ở Brooklyn (New York), không học hành gì về nghệ thuật, nhưng rất say mê tìm tòi những hình thể kéo dài, những chữ tượng hình Ai Cập và cả Picasso vẽ tranh thiếu nhi. Basquiat cùng bạn là Al Diaz vẽ bất hợp pháp lên những bức tường trong thành phố và đường tàu điện ngầm. Năm 1979, ông chấm dứt hợp tác với Al Diaz và làm việc với các nghệ sỹ và nhạc công ở Đông Manhattan, và nhanh chóng từ chỗ là người bồi bán thành một ngôi sao nghệ thuật năm 1980, khi được nghệ sỹ Colab bảo trợ cho trưng bày ở Times Square (Quảng trường Thời đại) - một trung tâm giao thông và thương mại ở New York. Từ năm 1983 - 1984 Basquiat cộng tác với các nghệ sỹ Mỹ Andy Warhol và Francesco Clemente trong vài sáng tác hội họa. Nổi tiếng, có tiền và dẫn đến nghiện ngập, Basquiat chết vì dùng ma túy quá liều năm 1988.

Keith Haring lớn tuổi hơn Basquiat, lớn lên ở vùng Kutztown, bang Pennsylvania, từng theo học nghệ thuật ở

Ivy school (Pittsburgh), và trường nghệ thuật thị giác New York, khi nhìn thấy tranh của Basquiat, rất thích và làm quen với ông này, bắt đầu vẽ tranh tường thành phố và đường tàu điện ngầm, cũng được hoan nghênh vào những năm 1980. K.Haring có lối vẽ đơn giản với những hình thể trẻ con, chó, hình người nhảy múa với sự ảnh hưởng từ Andy Warhol, Pop Art, nghệ thuật châu Phi, Cuba và văn hóa Hip-hop. 1988 khi phát hiện bị mắc AIDS, ông làm việc cho cộng đồng giúp đỡ những người bị AIDS và nghiện ma túy. Năm 1990, K.Haring chết vì AIDS.

Vài nhân vật trên đã gỡ thể diện cho sự sôi nổi thành phố của những tay lang thang yêu hội họa, những cũng gây ra nhiều hy vọng hão huyền về mình tài năng thể này, chắc lúc nào đó xã hội sẽ dòm ngó đến và sẽ giàu có. Tuy nhiên đại bộ phận những tranh tường hoang dã thành phố là tầm thường, giống nhau, rất ít cá tính và phản ánh sự thất nghiệp, thất



học và thất vọng. Một số người đổ lỗi cho những nghệ sỹ và nhà phê bình vì chán các món chính thống, mà cố xúi cho một thứ hoang dã hỗn nhiên ngoài đường phố. Ở đường tàu điện ngầm New York, người ta phải tìm cách phát minh ra một loại sơn đặc biệt, khi bị vẽ bắn lên, có thể xóa đi nhanh chóng. Đám họa sỹ rong cũng chán dần cảnh tác phẩm vĩ đại của mình, sơn xịt rất công phu mà vẫn trôi ngay sau vài gáo nước. Graffiti suy thoái dần ở New York, và bây giờ dường như đang nẩy nở vô tư ở Hà Nội.

Có thể nói Graffiti ở Hà Nội không phải là một hiện tượng đơn thuần vẽ bắn và bất chước. Nó nằm trong sự du nhập của văn hóa Mỹ rất nhiều mặt vào Việt Nam. Thanh niên Việt Nam sinh nói tiếng Anh, người Việt thích dùng hàng ngoại, các cửa hàng cửa hiệu ngày một giống các trung tâm thương mại ở Mỹ, ca sỹ, diễn viên điện ảnh đi lại như ở Hollywood, nhà hàng fast foot, Mac Donald... Tóm lại là sự Mỹ hóa đã bắt đầu có chiều sâu và các thế hệ trẻ Việt Nam đang chờ đợi nó. Chúng ta không rõ các "danh họa" Graffiti ở Hà Nội xuất thân thế nào, nhưng thông qua hình ảnh Graffiti trên mạng, họ đưa thẳng các hình mẫu New York vào Hà Nội, không cần biết ý nghĩa, nguồn gốc, cái mà họ sao chép, tất nhiên cũng sơ đẳng về kỹ thuật và nghệ thuật hội họa. Những biện pháp hành chính nên làm ngay, khi nó chưa quá lan rộng, dù sao đây là một vấn đề văn hóa, cũng cần có sự giải thích, nói chuyện với nhau để hiểu người ta có thể vẽ ở đâu, ở đâu thì không được, và làm ảnh hưởng đến thẩm mỹ công cộng nói chung. Những Graffiti Hà Nội cho thấy chẳng hề



có Basquiat hay Keith Haring nào, và ngay đối với giới họa sỹ chuyên nghiệp thì thời đại của Van Gogh và Picasso cũng đã qua rồi. Không còn có chuyện một thiên tài nghèo đói bị vùi dập, bỗng một ngày kim lòi ra khỏi bọc, ngọc chui từ trong đá sáng chói và hốt bạc triệu, rồi tha hồ thưởng thức các em chân dài cùng với ma túy. Kinh tế thị trường và sự chuyên nghiệp hóa buộc tất cả phải lao tâm khổ tứ, học hành, lao động, vất vả để trưởng thành trong nghề nghiệp.

2006

## Hợp với nhân sinh

Vào thế kỷ 3, họa sỹ Tạ Hách đưa ra sáu quy tắc nghệ thuật, gọi là *Lục pháp luận* đã chi phối hội họa Trung Hoa đến 17 thế kỷ sau. Sáu phép đó chỉ có 24 chữ, nếu không nhớ được hết, chỉ cần nhớ câu đầu là "Khí vận sinh động" hàm ý nghệ thuật phải đạt đến sức sống của tự nhiên. Như vậy lý luận không cần dài, mà cần khái quát đưa nó đến gần trời đất và con người. Nhìn lại nền lý luận của chúng ta, chưa bao giờ được kiểm nghiệm có tác động thế nào đến thực tế và có được nghệ sỹ sử dụng trong sáng tác hay không. Với cá nhân tôi là một nghệ sỹ, những lý luận đó phần nhiều là vô bổ, và phải tự hình thành lý luận riêng khi sáng tác. Và nhiều nghệ sỹ khác cũng như vậy. Tại sao? Bởi vì những lý luận đó đòi hỏi nghệ thuật trình bày trên những hiện thực không tưởng và xa lạ với đời sống nhân sinh, ngay khi cả nền kinh tế cũng từng phát triển trái với quy luật tự nhiên.

Từ lý luận xem vào thực tế là cả một khoảng cách. Khi câu chuyện Tấm Cám được hiểu là cuộc đấu tranh giữa cái thiện và cái ác thì không có gì phải bàn nhiều, nhưng nếu ta nhìn nó là cuộc đấu tranh giữa hai cái ác thì vấn đề khác hẳn. Tấm và Cám đều chỉ có một mục đích là giành lấy ông vua. Một cái ác thông minh, nhưng hành động không

triệt để. Một cái ác ngu dần, nhưng trưởng thành dần trong sinh tử thì khôn ngoan không ai bằng và khi hạ thủ thì đối phương không còn đường sống. Bài học này không phải là không còn giá trị mà còn diễn ra sôi động hơn.

Khi Nguyễn Tư Nghiêm vẽ bức *Con nghé quâ thực*, lý luận của ta chỉ nêu được một chiều là niềm vui của người nông dân trong cái cách ruộng đất. Tuy nhiên trong bức tranh còn vẽ một em bé rất buồn, nó chính là chủ nhân của con nghé. Vậy thì một sự kiện xảy ra đem lại niềm vui cho người này, đem lại nỗi buồn cho kẻ khác. Nghệ thuật là như vậy, nó trình bày nhiều chiều của cuộc sống nhân văn, còn đúng hay sai là tùy từng người xem người đọc. Nếu lý luận nghệ thuật không nhiều chiều, không thấu tình đạt lý, mà chỉ đóng vai trò hướng dẫn, chỉ trích, thì nó bị đặt ra ngoài từ đầu trên các giá sách ế.

Nhà văn Nguyễn Huy Thiệp từng cho rằng dân tộc ta đang ở trong tình trạng thảm hại. Đó là một ý kiến đáng lưu ý. Nhiều nhà kinh tế nước ngoài, ngay từ thời đầu Đổi mới đã nêu ra rằng cần phải tính cái giá cho sự phát triển bằng mọi cách khi phá hủy môi trường sống. Ý kiến này đang được thực tế chứng minh. Người ta có hai môi trường để sống: đó là môi trường sinh thái và môi trường nhân văn. Và chúng ta đang làm hỏng cả hai. Nói như vậy không phải để đưa ra một nhận định bi quan mà là tìm cách thức tốt hơn cho cuộc sống. Văn học nghệ thuật có khả năng tiên liệu. Nam Cao trong *Đôi mắt* đã từng nói đến những người lãnh đạo mà không có tri thức thì hậu quả như thế nào. Vũ Trọng Phụng trong *Số đỏ* đã nhắc nhở về đám lưu manh len lỏi trong đời sống thượng tầng

xã hội. Nếu chúng ta phân tích điều đó từ nửa thế kỷ trước thì ngày nay những cán bộ không có trình độ và những Xuân tóc đỏ đã không nhiều như vậy. Văn hóa nghệ thuật không đơn thuần là trang sức và trò tiêu khiển xã hội. Nó phải là quyết sách của nhà nước trong quá trình phát triển, để trở thành một nhà nước văn hóa, là một bánh xe chạy song song với bánh xe kinh tế, trong đó lý luận nghệ thuật phân tích các vấn đề của văn nghệ giúp cho mặt nhân văn của hoạt động kinh tế. Và đất nước chỉ có thể được gọi là phát triển khi người dân thực sự có nhu cầu văn hóa nghệ thuật.

Nghệ thuật ngày nay nằm kẹp giữa cơ chế bao cấp tinh thần vẫn chưa thực sự thay đổi và nền kinh tế thị trường đã mở rộng. Nó đòi hỏi một đời sống dân chủ hơn cho sáng tạo và xây dựng thị trường nghệ thuật để chuyên nghiệp hóa. Trong quá trình hội nhập, vai trò của văn hóa nghệ thuật yếu ớt như hiện nay thì không những bản sắc bị phai mờ mà sự hội nhập của dân tộc là thụ động.

Nghệ thuật sinh ra để bù đắp cái chưa hoàn thiện của con người. Khi xã hội có điều bất cập thì nó lên tiếng, khi xã hội thiếu thốn thì nó vẽ ra những viễn cảnh tương lai. Vì thế cái mới là mục đích, tự do là phương tiện của nghệ thuật - một hoạt động có tính điều chỉnh và tự điều chỉnh cơ chế hoạt động của mình. Điều này phụ thuộc vào ba mặt: hành nghề ở mức độ chuyên nghiệp hóa, yêu cầu một thiết chế nghề nghiệp (luật nghệ thuật), và tự do sáng tạo. Ba mặt trên không đầy đủ, dù tài khéo đến đâu, những sản phẩm nghệ thuật chỉ là nghiệp dư, không có

giá trị xác lập nền văn hóa, không trở thành các biểu tượng xã hội.

Trong nền kinh tế thị trường, sự chuyên nghiệp hóa xác định nghệ thuật là một bộ phận của nền kinh tế, cũng sản xuất ra giá trị kinh tế, tỷ lệ đó càng lớn so với các ngành sản xuất khác, càng chứng tỏ một xã hội phát triển. Một mặt là người nghệ sỹ chỉ có lao động sáng tạo nghệ thuật, hoặc là hoàn toàn, hoặc là chủ yếu, mặt khác là cơ chế xã hội có tính chuyên nghiệp. Khi cơ chế bao cấp được dỡ bỏ trong phần lớn hoạt động sản xuất, thì riêng khu vực nghệ thuật mới phần nào. Vì thế rất nhiều nghệ sỹ đã sáng tác chuyên nghiệp, nhưng tổ chức xã hội cho nghệ thuật lại không chuyên nghiệp, khiến nghệ sỹ không có đất trình bày, tiền đầu tư của Nhà nước (hữu hiệu nhất) là bị chia nhỏ theo kiểu công đoàn, mà không đến tay những người thực sự lao động. Cũng bởi vì người tự chuyên nghiệp hóa thường đứng ngoài biên chế và công sở. Nghệ sỹ không đòi hỏi đặc quyền về tự do dân chủ, mà chỉ cần hưởng mức độ này như người dân thường, tức là mọi hoạt động nghệ thuật nếu không được phép, cần được giải thích trên cơ sở luật pháp xã hội, không có những cấm kỵ từ bên trong. Chúng ta chưa có luật nghệ thuật, còn lại các quy định, quy chế hoàn toàn có tính tạm thời. Vì thế không biết giới hạn của sáng tạo là ở đâu, tại sao lại có những khu vực kị húy, và vừa có những sáng tạo quá trớn với truyền thống đạo đức, lại nhiều người cảm thấy hạn chế khi sáng tác. Ví dụ trong vấn đề xin giấy phép và các công trình đầu tư của Nhà nước, trong đó những người biết việc (nghệ sỹ) lại phải hỏi những người không biết

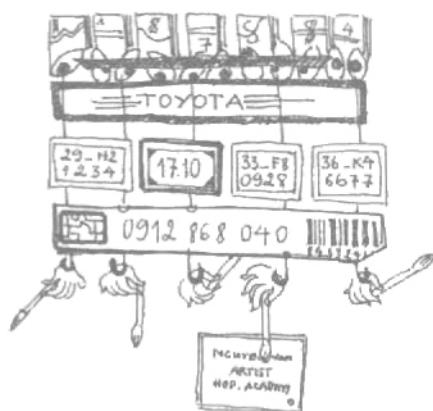
việc (người xét duyệt, hội đồng giám khảo). Kết quả là những nghệ sỹ có sĩ diện thì đứng ra ngoài lề, những người cốt đạt hợp đồng thì hồng về nhân cách ngay từ đầu. Do vậy mà những công trình văn hóa nghệ thuật của chúng ta mấy chục năm qua, hoặc yếu kém, hoặc không có tầm cỡ của dân tộc.

Lấy Hà Nội làm ví dụ, một Thủ đô văn hóa, mà những công trình đẹp nhất vẫn do người Pháp để lại. Đến Hà Nội, người ta vào bảo tàng nào, có lẽ chỉ có Bảo tàng Dân tộc học là tạm ổn vì phương pháp trình bày ở đó là tiên tiến, cộng với một vị giám đốc sáng sủa. Ở khu vực nông thôn những công trình đẹp đẽ nhất vẫn là những đình, đền, chùa thời phong kiến. Trong nước hiện có từ hàng chục đến hàng trăm họa sỹ, nhà điêu khắc sáng tạo rất chuyên nghiệp, nhưng Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc 2005 rất nghiệp dư. Song vấn đề không phải là thay kiến trúc sư thì có tòa nhà tốt hơn, thay nhà điêu khắc thì có tượng đài đẹp hơn mà là cả cách quản lý văn hóa không có khả năng chấp nhận nghệ thuật đỉnh cao, cuối cùng không khuyến khích được tự do sáng tạo. Chương trình giáo dục của các trường nghệ thuật hàng nửa thế kỷ qua không thay đổi và không gắn bó với sự phát triển của nghệ thuật nhân loại. Các Hội, Vụ, Viện tiêu tiền đều của Nhà nước mà hiệu quả công việc thấp hơn nhiều so với các hoạt động cá nhân. Sự quản lý hiện tại chỉ chăm sóc được các khu vực nghiệp dư mà bỏ qua khu vực chuyên nghiệp. Nghệ thuật vẫn tự nó vận hành khi những điều kiện xã hội không tương thích, thì các cá nhân vẫn tìm cách hoàn thiện và đi đến cái mới. Sự thiệt hại thuộc về nhân dân và Nhà nước khi

không tiếp nhận được những thành quả lao động sáng tạo và những hoạt động sản xuất kinh tế thiếu một bộ mặt văn hóa. Chúng tôi mong rằng trong đường lối văn hóa văn nghệ của Đảng và Nhà nước trong thời gian tới cần xét đến cơ chế tự điều chỉnh của văn hóa nghệ thuật, vì không một nghệ thuật nào gọi là có giá trị mà phát triển lại đi ngược với bản chất nhân văn.

2006

## Cần một trung tâm bảo hộ bản quyền mỹ thuật



Hàng thật và hàng giả là hai mặt tất yếu của nền kinh tế thị trường non trẻ. Khi văn học nghệ thuật cũng tham gia vào quá trình sản xuất và là một phần của kinh tế, hàng giả văn học nghệ thuật cũng xuất hiện. Nếu như đối với văn học và âm nhạc, việc in sách

lậu, làm băng đĩa lậu làm thiệt hại về kinh tế cho những doanh nghiệp, nhưng về căn bản không phương hại nhiều đến nội dung nghệ thuật (một cuốn tiểu thuyết đã xuất bản, một bài ca đã thu âm phát hành), thì trong hội họa và điêu khắc việc làm tranh giả và tranh nhái vừa làm thiệt hại kinh tế cho các cá nhân nghệ sỹ, vừa làm suy thoái thẩm mỹ. Những hoạt động kinh doanh nghệ thuật của nhà xuất bản, xưởng phim, đoàn kịch... thực chất là những doanh nghiệp (nếu tham gia kinh doanh), thiệt hại kinh tế do hàng giả và ăn cắp bản quyền mang



tính chất tập thể, tập đoàn, nên được chú trọng nhiều hơn về xử lý luật pháp. Thị trường mỹ thuật dù mở ra sớm nhất trong các ngành nghệ thuật, nhưng lại chậm nhất trong việc được luật pháp bảo vệ. Những thiệt hại kinh tế do tranh giả, tranh nhái mang tính cá nhân nên cho đến nay vẫn không được chú trọng giải quyết và đại bộ phận họa sỹ đành bó tay trước việc tranh của mình bị sao chép và bán tràn lan trên thị trường.

Có thể nói các quy định về xử phạt hành chính đối với việc vi phạm bản quyền mỹ thuật chưa thật hữu hiệu. Có lẽ bởi những lý do: 1. Thiếu những chuyên gia có chuyên môn về quản trị kinh doanh nghệ thuật, nên soạn thảo quy định chưa sát với thực tế. 2. Nếu bị xử phạt mà vẫn có lãi thì người ta vẫn cứ làm. 3. Sức mạnh của các phong bì đẩy tiền chống lại hiệu quả sự xử phạt. Bằng chứng là rất nhiều quy định, quy chế đã ra đời nhưng những cửa hàng sao chép tranh vẫn hoạt động và buôn bán công khai trong các thành phố lớn, đây là chưa kể các gallery. Việc sao chép tranh cũng phong phú về hình thức, nên nhiều trường hợp không dễ chứng minh là đã vi phạm bản quyền.

Bùi Xuân Phái là một trong những họa sỹ bị sao chép tranh nhiều nhất, đến mức một người chơi tranh nước ngoài nhận xét: *"Khi sống Phái vẽ nhiều bao nhiêu, thì khi chết ông vẽ nhiều bấy nhiêu"*. Tình hình có thể là tệ hơn, khi số lượng tranh giả Bùi Xuân Phái đã gấp nhiều lần tranh thật và có nguy cơ làm mất giá trị toàn bộ tranh thật. Những danh họa khác bị "chuyển thể một cách có chất lượng" một sáng tác của họ thành nhiều chất liệu. Ví dụ bức tranh chính là sơn dầu được vẽ thêm thành tranh sơn

mài, lụa, các kỹ họa, phác thảo sinh thời họa sỹ chưa sử dụng được dùng thành chất liệu quan trọng. Họa sỹ có sống lại cũng phải tái phục. Những họa sỹ hiện tại thuộc loại bán chạy bị sao chép đại trà, có chiều sâu và được kinh doanh nhiều năm qua. Nhiều họa sỹ trẻ lấy thẳng một phong cách bán chạy làm lối vẽ của mình, dùng hoàng ký tên mình với những bố cục khác. Đây là trường hợp khó xử và tệ nhất khi xem xét một vấn đề vi phạm bản quyền. Nhiều người vẽ thuê (từng công đoạn) thành một loại tranh nào đó rồi người ta cũng tổ chức triển lãm, cũng có khai mạc, tặng hoa cho một "họa sỹ ảo". Có người đóng vai vài họa sỹ cùng một lúc, lúc thì là phong cách A, lúc là phong cách B, lúc vẽ trừu tượng, lúc vẽ hiện thực. Hiện tượng "họa sỹ ảo" có lẽ chỉ có ở Việt Nam, là hệ quả tất yếu của việc kinh doanh không có pháp luật và việc cấp phép triển lãm thuần căn cứ vào nội dung. Những phức tạp của kinh doanh nghệ thuật nên được giải quyết từ gốc. Ví dụ buộc các sinh viên theo học các trường nghệ thuật phải ký cam kết không tham gia sao chép tranh, vì đây là lực lượng lao động chính cho các nơi làm ăn bất chính. Về lâu dài các chủ gallery phải có bằng quản trị kinh doanh nghệ thuật và cũng phải cam kết như vậy. Cũng như các nghệ sỹ cần đăng ký hành nghề chuyên nghiệp.

Trong khi chờ đợi việc xử lý hành chính của các cơ quan quản lý văn hóa, giới mỹ thuật có lẽ trước tiên nên tự lo cho mình, như giới âm nhạc, là thành lập một trung tâm bảo hộ bản quyền. Cơ quan giám định nghệ thuật cũng nên xuất phát từ đây, hơn là những hội đồng nghệ thuật tạm thời vừa thiếu quyền lực, vừa thiếu chuyên

môn. Đương nhiên là trung tâm bảo hộ bản quyền mỹ thuật không thể thay thế cho các cơ quan pháp luật, nhưng nếu được nhà nước ủng hộ tích cực thì việc tiến hành bảo hộ bằng danh dự cũng rất có giá trị, khi mà các nghệ sỹ công bố trên trang web của trung tâm rằng tranh tượng của mình chỉ có ở đâu, ở đâu là không phải, đại diện của giới mỹ thuật nhận định họa sỹ nào tham gia làm tranh giả, thì có nghĩa là sự nghiệp của anh ta đi đút. Việc trừng phạt bằng danh dự hiệu quả hơn rất nhiều việc xử phạt hành chính.

Đương nhiên một trung tâm như vậy cần có ít nhất một người có kinh nghiệm và chuyên môn mỹ thuật, một luật sư và một chuyên gia giỏi về quản trị kinh doanh nghệ thuật. Tiền hoạt động sẽ do các thành viên (những nghệ sỹ có nhu cầu được bảo hộ bản quyền), đóng góp và về lâu dài sẽ thu nhập bằng những giám định nghệ thuật và phần trăm do xử lý các vụ việc. Cần học tập kinh nghiệm của giới âm nhạc và mỗi nghệ sỹ cũng nên ý thức về quyền lợi của mình trong kinh tế thị trường phụ thuộc vào sự ra đời của một trung tâm như vậy.

2006

# Window Shopping

(Design thường nhật ở Mỹ)

New York và nhiều thành phố khác ở Mỹ, các cửa hàng bày biện rất đẹp mắt và hấp dẫn, khiến nhiều người không có ý định mua vẫn vào xem, nên người ta gọi là window shopping, tức là chỉ đi xem mà không mua. Trưng bày thú vị là nghệ thuật quảng cáo hữu hiệu đến mức gây tò mò, không xem, không được, còn có ý định mua thì thường bị móc nhãn túi, bởi cái gì cũng hay cũng tốt và giá cả lại hợp lý. Design của xã hội hậu công nghiệp đóng vai trò quyết định trong kinh doanh. Bước vào cửa hàng Godiva, các hộp sôcôla thường bọc bằng giấy kim loại vàng, như thể những viên kim cương, đá ngọc ngời trong hộp quý. Bạn có thể mua từ một viên kẹo, cho đến một hộp. Rồi chủ cửa hàng - một ông già chừng 70 tuổi, vừa bước ra từ lò kẹo mà ông là thợ chính, đem theo một khay kẹo thơm phức tuyệt trần, mời du khách ăn một chiếc, ông ghé vào tai bạn nói: cái này tăng sinh lực cho đàn ông. Sau đó bạn không thể không móc ra 30USD mà mua một hộp sôcôla và cẩn thận đem về nước. Qua vài ngày đi lại, với nhiều loại thời tiết, để về đến châu Á, chất lượng kẹo không có gì thay đổi. Cho vào miệng thấy thơm, rồi ngọt, thấy vị đắng và tan trong

đư âm của vị giác tinh thần. Tính ra mỗi chiếc kẹo đó chừng 30 ngàn đồng Việt Nam.

Phụ nữ Việt Nam trước khi ra ngoài đường trang điểm chải chuốt có khi đến hàng giờ đồng hồ. Nhưng ở nhà thì ăn mặc như con bú dù, đầu quần đầy lờ. Phụ nữ Mỹ chọn những bộ đẹp nhất để mặc trong nhà. Hấp dẫn ông chồng mới là quan trọng. So ngay với Việt Nam, nhà phổ thông của người Mỹ không rộng lắm, nếu ở thành phố, trên những nhà chọc trời, thì cũng chật như nhà tập thể, còn ở địa phương thì thường là nhà một tầng rươi xinh xắn, trong khuôn viên vườn tược rộng rãi và cách rất xa đường giao thông. Bố trí trong nhà rất tiện nghi. Ở bồn rửa bát có máy xay thức ăn thừa thành nước rồi tổng luôn ra cống, bên cạnh đó là máy rửa bát. Đèn trong nhà rất nhiều, nhưng cường độ yếu, và muốn sáng người ta bật nhiều đèn lên cùng một lúc, nên ánh sáng rất dịu đều ở tất cả mọi góc. Đã có những ngôi nhà được chương trình hóa toàn bộ, nếu đi xa, quên tắt đèn, đóng cửa, có thể kiểm tra bằng máy vi tính và thu vén lại từ xa. Nhiều gia đình trung lưu chuyển sang ăn uống bằng gốm nghệ thuật. Thỉnh thoảng họ ra hội chợ gốm, mua trọn bộ bát đĩa âm chén độc bản có ký tên tác giả, design rất đẹp đem về dùng, một thời gian rồi cất đi, sau vài năm họ có cả một bộ sưu tập. Đến chơi vài nhà, bạn là khách quý, ông chủ tháo những chiếc đĩa treo tường như những bức tranh, để đựng thức ăn, ăn xong, tự tay ông ta rửa lấy, rồi lại treo lên tường.

Ở nhiều công trình công cộng: nhà ga tàu bay và ô tô, xe hóa, công sở, chủ nghĩa kết cấu giữ vai trò quan trọng. Người ta để nguyên các đường điện, đường ống dẫn ga.

dẫn nước lộ ra trên nền nhà và cả cầu thang máy chạy suốt các tầng nhà cũng trông thấy. Đứng trong những không gian như vậy, lúc đầu thấy lạ lùng, sau thấy gần gũi, đỡ sợ, vì ta hiểu được mình đang đứng ở đâu, làm gì, khác với cảm giác hãi hùng đi trong thang máy kín bưng đến 50 tầng. Trong thành phố, còn nhiều kiến trúc nhà thờ đá nhỏ từ thế kỷ 17, 18, 19, chen lẫn những ngôi nhà xây dựng những năm 1900. Ở một vài nơi, chẳng hạn như trong quân đội, người ta thiết kế những nhà thờ dành cho mọi tôn giáo. Có những phòng riêng cho đạo Phật, đạo Hồi, đạo Thiên chúa và có một phòng lớn thiết kế có tính thiêng liêng tượng trưng dành cho mọi tôn giáo trên thế giới. Những ngôi nhà chọc trời hàng trăm tầng, và lại sâu xuống mặt đất vài ba tầng nữa vừa để máy giặt, trung tâm đường điện, nước, ga, và thường tìm những sinh viên, nghệ sỹ và người lao động thường một hai người ở và trông nom luôn cho ngôi nhà. Đi giữa thành phố với những nhà cao tầng, ánh nắng không bao giờ lọt xuống đường, như đứng giữa rừng bê tông. Vào sáng sớm thứ 7, chủ nhật, khi thành phố còn ngủ yên, trông rất buồn bã cả một rừng bê tông im phăng phắc. Tuy nhiên khu vực nhà chọc trời cũng chỉ chiếm từ 1/3 - 1/2 trong vài thành phố lớn, trừ New York, kiến trúc thấp vẫn chiếm tỷ lệ lớn. Rừng rất nhiều cũng như thiên nhiên hoang sơ được gìn giữ, nai, sóc, chồn, chim bay nháy tự do bên cạnh con người. Ngay ở thủ đô Washington DC rừng bạt ngàn và đến 9 giờ tối đường xá đã tối om chìm vào im lặng như trong rừng thẳm.

Có lẽ cửa hàng quần áo, đồ dùng gia đình, cửa hàng

sách và băng đĩa hấp dẫn nhất. Mọi thứ quần áo được thiết kế từ cỡ nhỏ nhất cỡ to nhất, có những chiếc quần đùi chu vi vòng bụng tới 2m. Người Mỹ có nhiều người quá to béo một cách đáng thương. Trong sinh hoạt thường nhật họ ít để ý đến ăn mặc nói năng như thế nào, điều này khác với Tây Âu, nên phần lớn khá luộm thuộm. Không phải quần áo đúng mốt là quan trọng, mà bạn mặc quần áo của cửa hàng nào mới quan trọng. Cửa hàng đồ sinh hoạt bày biện như một gia đình, cái gì cũng thích mắt cả, nếu là các bà các cô ở ta mà lạc vào đây có lẽ ở lại ngủ luôn. Nhiều chiếc ấm pha trà kiểu dáng và men y như vẽ chẳng hơn Bát Tràng, nhưng được lót thêm bên trong một lớp hợp kim giữ nhiệt, pha trà để hàng giờ đồng hồ vẫn nóng và giá thành đắt gấp 20 lần đồ Bát Tràng. Cửa hàng sách băng đĩa đóng vai trò quan trọng trong đời sống. Sinh viên không có tiền mua có thể đến đây đọc cả ngày, hoặc vừa ăn sáng uống cà phê vừa đọc sách, tầng một có những dàn kính lão đủ các số, còn sách vở chia thành từng mục như nghệ thuật, điện tử, xây dựng, địa lý..., tuy nhiên lại có phần sách riêng về Việt Nam, đồng tính luyến ái và tình dục. Giá sách cũng luôn luôn thay đổi, sách cũ vài tháng, vài năm luôn rẻ hơn sách mới ra. Sách nghệ thuật về các bậc thầy cổ điển rẻ hơn rất nhiều so với sách của các nghệ sỹ đương đại. Nước Mỹ là một xã hội tiêu dùng, hàng ngày các công ty sản xuất phải bịa ra những đồ mới, kiểu dáng mới nhằm hấp dẫn người mua luôn chán ghét cái cũ. Do vậy không ngày nào mà người ta không nhìn thấy sự thay đổi về những kiểu dáng mới lạ. Nếu đi trên đường

sẽ trông thấy đủ mọi loại xe ô tô, nhiều cái kỳ quặc đến mức, không biết dùng vào việc gì.

Người dân luôn có thái độ hài hước trước mọi biến cố xã hội chính trị. Vào ngày Halloween, ở các cửa hàng người ta treo vài con búp bê quỷ và đặt những quả bí ngô khoét hình đầu người, nhét bánh kẹo bên trong. Vào dịp bầu cử, người ta làm hình một con voi và con la đang chồm vào nhau, tượng trưng cho sự tranh đấu của hai Đảng Dân chủ và Cộng hòa. Đợt chiến tranh ở Iraq, nhiều cửa hàng đặt tượng sáp Saddam Hussien và tượng các chính khách Mỹ hoan hỷ đang đi bên nhau. Người mua hàng ra đó chụp ảnh kỷ niệm rất đông đến mức sợ ảnh hưởng đến lòng yêu nước, cảnh sát đã hạn chế số lượng người chụp ảnh.

2006



## Một ngày phẳng lặng

Nhiều người đặt một câu hỏi, mà họ cho là đơn giản, cho vị chức sắc hoặc nhà phê bình: "Hội họa Việt Nam đang như thế nào?" Câu trả lời có thể là đơn giản thế này: Có khoảng 1700 hội viên hội Mỹ thuật trên 4000 người đang cầm bút vẽ (và làm điêu khắc) trong toàn quốc, trong đó khoảng 200 sáng tác thường xuyên. 300 gallery mua bán tranh đang hoạt động và cũng chừng ấy triển lãm một năm. Hội họa Việt Nam đang phát triển đa phương trong sự ảnh hưởng đa phương Chủ nghĩa Hiện đại (Modern Art).

Lời đáp có tính chất số liệu này hóa ra lại chẳng nói lên nhiều điều, bởi nó đề cập đến hoạt động nghệ thuật ở diện rộng, mà không xác định được đỉnh cao và sự tác động của nghệ thuật đến đời sống xã hội. Nếu nhìn về hội họa trước Cách mạng tháng 8/1945, trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, trong 20 năm, cho ra lò 153 người, trong đó 1/3 là nghệ sỹ thành danh có ảnh hưởng ít nhất đến 10 triệu người trên chừng 25 triệu người lúc đó. Thế mà hơn 1700 nghệ sỹ tạo hình hiện nay có lẽ không tác động được đến 3 triệu người trên dân số 83 triệu. Nguyên nhân thì rất nhiều, và có lẽ chúng ta phải dần dà đưa ra từng lý giải.

Thời trước các phương tiện thông tin không nhiều, khả năng lựa chọn của người xem rất đơn giản, nhưng quan trọng là lúc đó có tầng lớp trí thức trung lưu có thể sưu tầm, thưởng thức nghệ thuật và phổ cập nó đến những người xung quanh. Tầng lớp trung lưu này đến nay vẫn không phục hồi được, mặc dù người giàu đã xuất hiện rất nhiều. Nghệ sỹ trước đây (ít nhất trước 1975) cố gắng sáng tác giản dị, tìm mọi cách làm cho dân chúng hiểu nghệ thuật. Nghệ sỹ bây giờ chạy theo những ý tưởng riêng, không quan tâm đến việc ai hiểu mình hay không. 300 gallery dường như chỉ là một vì họ kinh doanh một số loại tranh bán chạy giống nhau, không cần góp phần nâng cao chất lượng nghệ thuật, giống hệt như ngư dân thả cửa quảng mìn, lưới vét bắt cá, không quan tâm đến tái tạo đàn cá. Hoạt động nghệ thuật do các cơ quan nhà nước quản lý (Vụ, Hội), chủ yếu chú trọng đến tính phong trào của nghệ thuật, không thúc đẩy hoạt động chuyên nghiệp, không phân loại được đỉnh cao, kết quả không xây dựng được những tác giả có ảnh hưởng ở tầm dân tộc. Các nghệ sỹ có tính chuyên nghiệp cơ mình lại vào trong các xưởng vẽ và hoàn toàn không biết gì về thị trường nghệ thuật. Câu nói của Gauguin, mà Bùi Xuân Phái chép lại trong sổ tay: *"Ta không hiểu đời, đời không hiểu ta. Vậy ta xin khép mình lại"*, càng ngày càng có vẻ đúng ở một thời đại rất cần đến vai trò của văn hóa nghệ thuật, mà người nghệ sỹ lại vô cùng khó khăn để được xã hội chấp nhận.

Sau thời kỳ của các họa sỹ lớn như Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Tường Lân, Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Dương Bích Liên



và Nguyễn Tư Nghiêm (duy nhất còn sống), người ta có cảm giác khó xác định các danh họa hiện tại. Có thể là ảnh hưởng của họa sỹ bây giờ hẹp hơn, hoặc nghệ sỹ bây giờ tầm nhân văn kém hơn và bây giờ là thời của kiến trúc, điện ảnh và âm nhạc. Có thể kể đến Nguyễn Trung (sinh 1940) ở miền Nam với những bức họa trừu tượng bao trùm lên sự theo đuổi nghệ thuật trừu tượng toàn quốc, ở cả ngôn ngữ và chiều sâu văn hóa; Nguyễn Quân (sinh 1948) cả về hội họa, phê bình và hoạt động văn hóa có tinh chất tiên liệu trong nghệ thuật. Những người trẻ hơn như Trương Tân (sinh 1961) và Lê Quảng Hà (1963) với sự độc đáo về bút pháp và thái độ quyết liệt với nhiều mặt tăm tối trong cuộc sống. Khó có ai như ông già Lê Công Thành xông vào ổ gà điếm, như trời sai ông đến đây, để viết và vẽ về những người phụ nữ một cách trong

sáng nhất. Sự dẫn thân độc nhất vô nhị ấy cho thấy việc xa rời thực tế và những vấn đề hàng ngày của cuộc sống của các nghệ sỹ hiện tại. Những tiếng vỗ tay to, quần áo đẹp và những lời nói văn hoa thay thế cho những bức tranh về số phận.

Chúng ta đang ở tình trạng những người được biết đến và hưởng nhiều bổng lộc xã hội lại rất ít tài cán, những người có tài năng, thực chất lại chẳng ai quan tâm và chẳng được gì, các giải thưởng rơi vào những tác phẩm tầm phào và thương mại nghệ thuật, nói như Bùi Xuân Phái là: *"một họa sỹ không có gì, vẽ ra một bức tranh không có gì, và bán cho một người mua không có gì"*.

Tiềm năng nghệ thuật của đất nước là khá lớn và khá mạnh, bởi truyền thống nằm sẵn từ một xã hội nông nghiệp và tiểu thủ công khéo léo, lý trí không phát triển bằng cảm tính, triết thuyết khó chấp nhận hơn biểu tượng, chỉ còn thiếu là một sự phát triển cá nhân trong những cái nhìn có tính triết học. Sau cơn sóng Chủ nghĩa hiện đại, là cơn bão Hậu hiện đại (Post Modern Art) với các nghệ thuật sắp đặt (Installation), Trình diễn (Performance) và Video Art mà vào Việt Nam, lôi kéo lớp trẻ vào trò chơi với nhiều tài trợ và các nguyên tắc thẩm mỹ truyền thống được vứt bỏ nhanh chóng. Cái mới, sự độc đáo, sự âm ỉ, sự khó hiểu và không cần hiểu diễn ra đều đều trên các sân chơi của các trung tâm văn hóa và ngôn ngữ nước ngoài. Tây vỗ tay chắc là phải đúng và hay hơn ta. Không hiểu không thích thì có mà hiểu mà thích, nếu không thì là lạc hậu và kém dân chủ đấy. Bạn hãy đến vài nhà văn hóa như vậy để xem những long trọng viên đang cố gắng

tập thưởng thức Performance và Multimedia (Đa phương tiện), giống như hồ tập ăn rau và hươu tập ăn thịt vậy. Con thuyền mỏng manh của các nghệ sỹ trẻ lênh đênh vào biển nghệ thuật phương Tây được chính người phương Tây gọi là nghệ thuật ngoại vi hay sự phản ứng ngoại vi. Người trong nước thì chưa chấp nhận, chưa hiểu và càng lắm thì đòi hỏi một thứ Sắp đặt và Trình diễn có tính dân tộc.

Ngày nay các công ty xuyên quốc gia đã xuất hiện. Sự liên doanh khiến phải từ bỏ nhiều những lễ thức độc quyền, cách thức làm ăn cũ. Còn văn hóa chẳng nhẽ cũng là một biểu hiện của sự liên doanh, một thứ xuyên quốc gia. Tôi nghĩ đang có một thứ văn hóa toàn cầu đơn điệu, giống nhau và chán ngắt, giống như Mac Donald, và nó đang xóa đi cái vai trò cá nhân, tính cách cá nhân, chứ không phải ngược lại như các nghệ sỹ mong đợi.

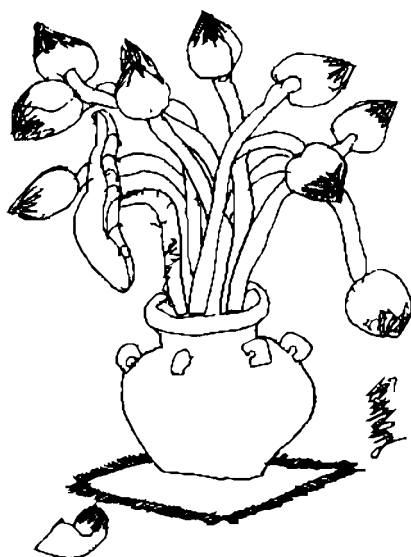
2006

# Nồi kê chín dở

*Chỉ có một cái đẹp thực sự là  
cái đẹp nói lên sự thật.*

(Danh ngôn)

Là người được học hành nhiều năm về nghệ thuật, đôi khi tôi vẫn thấy thắm mỹ của mình chẳng bằng những nhà sưu tập, những người chưa một ngày ngồi trên ghế nhà trường nghệ thuật. Có những đứa trẻ sinh ra lời thôi nhếch nhác, có đứa thích chải chuốt, sĩ diện như một thói quen bẩm sinh. Khi lớn lên chưa chắc đứa luộm thuộm có thắm mỹ tồi hơn đứa điệu đà. Thắm mỹ biểu hiện bằng các hình thức bên ngoài, nhưng hình như quyết định bởi đời sống tâm hồn bên trong. Khi Sư tập Đức Minh tan vỡ, con ông là Tú có một phần, sau bán cho ông Danh Anh, con út là Trí có một phần toàn là những bức danh tiếng như *Chơi ô ăn quan* của Nguyễn Phan Chánh, *Thiếu nữ bên hoa phù dung* của Nguyễn Gia Trí. Có lẽ người anh đã nhường cho người em những gì tốt đẹp. Nhưng nhìn kỹ, tôi lại thấy những bức không tên tuổi thích hơn. Ông Danh Anh cho tôi xem một bức phổ khô khan và đơn điệu của Bùi Xuân Phái, thậm chí ta không nghĩ tranh này do Phái vẽ. Xem lại lần hai thấy hay hay, là lạ. Xem lần nữa thấy thích hẳn. Tôi thán thán phục thắm mỹ của ông Đức Minh, rằng mình có học mấy cũng



chẳng lại. Bùi Xuân Phái là người có thẩm mỹ tốt, nên ông vẽ gì cũng đẹp, nhưng ông hình như từ bỏ một hướng thẩm mỹ đặc sắc của chính mình, tức là vẽ một bức tranh có vẻ ít tình cảm, ít hoài cổ, ít xúc động hơn. Có lẽ điều này hạn chế con đường trở thành bậc thầy cao hơn nữa của ông. Ông là "tiểu danh họa". (Đây là cách nói có tính chất phát triển của nghề nghiệp, không hàm ý chê họa sỹ).

Ông Bùi Đình Thân (Đức Minh) là một nhà buôn từ thời Pháp thuộc. Cái danh tinh tư sản dân tộc luôn bị kẹt giữa sự cạnh tranh của tư sản mại bản và phong trào giải phóng dân tộc của những người cộng sản. Con đường sưu tập của ông hình thành từ lòng yêu nước, muốn giữ lại những giá trị văn hóa còn chưa được nhận thức chứ

không đơn thuần là thú chơi tranh. Thấm mỹ bản năng tốt cộng với một ý thức như vậy dẫn đến khả năng phát hiện những họa sỹ và tác phẩm hơn người. Người đi buôn hiểu rõ giá trị của đồng tiền, thẩm mỹ của họ thực sự là kết quả của mồ hôi xương máu. Ông Nguyễn Văn Lâm là một trường hợp khác. Một thị dân, buôn bán nhỏ, có tri thức, tinh tình khoáng đạt và cảm thông với văn nghệ sỹ. Ông bán bánh mỳ và cà phê, khi văn nghệ sỹ qua ăn uống, không có tiền, ông cho chịu và có thể gán tranh. Ông thoát kỳ thủy không có tiền mua bán nghệ thuật như ông Đức Minh, nhưng dần dà cũng có sưu tập nhất định, tự nhiên, không cố gắng, không quá chọn lọc. Nghệ sỹ thích đến quán của ông chơi, tâm sự với nhau, chè chén, cảm thông, thân tình hơn đến "Bảo tàng Đức Minh". Thấm mỹ của ông Lâm hình thành từ sự tiếp xúc thường nhật với văn nghệ sỹ qua con đường cảm thông số phận, sự túng bấn thường trực. Trần Hậu Tuấn, sinh năm 1955, thuộc thế hệ sau cả ông Đức Minh và ông Lâm. Xuất thân từ gia đình trí thức trong quân đội, sớm theo học thể thao, ưa võ nghệ, có thể nói học vấn của Tuấn hình thành theo lối giang hồ. Bổng dãi, võ thuật và hội họa từ Bùi Xuân Phái đều là những nghệ thuật đẹp, đem lại cảm quan thẩm mỹ lành mạnh, tinh tế và thoáng đạt cho ông. Bươn trải trong cuộc sống, mua bán đối chác tranh trong giai đoạn thị trường nghệ thuật nẩy nở, dẫn đến những kinh nghiệm khôn khéo và không ít cay đắng trong chốn éo le thật giả. Không chút nghi ngờ nào vào kinh nghiệm của mình, nhưng trước một bức họa, một đồ cổ ông Bùi Đình Thân còn nhìn kỹ lưỡng, thậm chí mượn, trao đổi tạm



thời tác phẩm với họa sỹ, để có thời gian xem xét, thưởng ngoạn trước khi mua. Ông Nguyễn Văn Lâm thì gì cũng sưu tập, mua, đổi, xin dễ dãi như ta đi chợ quê thuở trước. Cái gì thuộc về văn nghệ sỹ là ông yêu quý, tình cảm giản dị, đôi chút vụ lợi đáng yêu giúp ông dễ dàng tiếp nhận cái mới, cũng như thu thập không ít "phế thải". Ở giai đoạn Trần Hậu Tuấn, thì sự cho coi như không còn - tranh tượng lớn hay bé, nghệ sỹ già hay trẻ tất cả đều phải tiền. Mà có tiền chưa chắc đã xong, đâu muốn bán, nhưng các nghệ sỹ tiền phong còn ngúng nguẩy, dõ dưng không kém gì nhà sưu tập. Tuấn có cách thức riêng của mình để tiếp cận tác phẩm. Trò chuyện, nêu ý kiến, qua lại, ngấm nghĩa, khen cho vui, rồi đột ngột thẳng thắn phê bình. Hai vị đại lão tiên sinh Bùi Đình Thân và Nguyễn Văn Lâm thì đã châu trời, còn bạn Tuấn thì chắc cũng lượng thứ cho nhà phê bình khi viết những dòng này, chỉ là muốn tìm hiểu về một con đường thẩm mỹ. Số phận cũng đùn đẩy tôi vào nghề phê bình, dù cho đến nay tôi cũng chẳng thích cái việc dòm dõ vào bếp núc của người khác. Thuở nhỏ do học cùng với Bùi Quốc Trí mà nhiều lần được vào bảo tàng Đức Minh, nhưng không phải vì yêu nghệ thuật, mà vì đó là tư gia duy nhất ở Hà Nội có bàn bóng bàn. Lớn lên lại có dịp du ngoạn Xiêm La với ông Lâm. Ở lân bang tình yêu này, mọi người phải ghen tỵ với sự hồn nhiên của ông Lâm, khi một mỹ nữ Thái cất cơn ho của ông bằng cách kéo tay ông đặt lên ngực mình. Và bây giờ thỉnh thoảng được đánh trần, bạn xà lòn nằm ngủ dưới những kiệt tác trong phòng tranh của Trần Hậu Tuấn. Họ lưu giữ những quốc bảo, nhưng ít

ai đánh giá được tầm quan trọng của họ. Công sức của hai lão nhân tựa hồ đã tan tựa giấc chiêm bao. Chỉ còn lại nỗi kẻ chưa chín của họ Trần đang nấu dở. Chúng kiến sự tan vỡ của các sưu tập mới chợt hiểu câu nói của người xưa *"Trăm năm xây nhà vạn gian, phá đổ chỉ có một ngày"*, cũng là vì người ta còn thiếu cái đức văn hóa vậy.

5-2005



## Bảo tàng nghệ thuật hiện đại Một nhu cầu cấp thiết

Cả nước ta hiện nay chỉ có một bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam và một bảo tàng Mỹ thuật khác nhỏ hơn, ít tác phẩm hơn ở thành phố Hồ Chí Minh. Ngay ở bảo tàng lớn, việc sưu tập cũng không thường xuyên, và nó chứa thập cẩm ngũ vị những tượng cổ sao chép từ các đình chùa và một số tranh hiện đại, chủ yếu từ 1925 - 1980. Do chiến tranh, người ta đã sao chép nhiều tác phẩm hiện đại, đem bản chính đi sơ tán, treo bản chép, khi quay lại, mọi thứ dần lộn xộn, có thể nói vô cùng thất vọng khi xem các phẩm hội họa Việt Nam hiện đại tại bảo tàng vì thật giả lẫn lộn. Từ sau năm 1980, dường như bảo tàng không sưu tập một cách có hệ thống các giai đoạn sáng tác của các nghệ sỹ nữa. Lý do có thể là kinh tế khó khăn, giá tranh thì rất cao và người ta cũng không đánh giá cao các nghệ sỹ đương đại. Ngay trong giới Mỹ thuật, những bút pháp ngoài hiện thực, cũng chỉ được chấp nhận dè dặt. Ở trong bảo tàng Mỹ thuật, những tranh biểu hiện, trừu tượng và các tìm tòi mới lạ chỉ có số lượng khiêm tốn, chưa kể những tranh tượng được coi là có vấn đề, sẵn sàng bị bỏ qua. Như vậy nghệ thuật trong 30 năm qua, về thực chất, không có sưu tập nào trong nước chú trọng. Những sưu tập

tư nhân thì không đủ khả năng để thu nhận có hệ thống với số lượng lớn. Nếu ai được xem sưu tập của bảo tàng Singapore về hội họa Việt Nam sau Đổi mới, sẽ phải xấu hổ, vì chúng ta đã bỏ qua một giai đoạn nghệ thuật đẹp đẽ và bán rẻ cho người nước ngoài. Người Nhật, người Trung Quốc đã từng như vậy, và bây giờ họ phải đi mua lại rất đắt những cổ vật và tranh tượng mà có thời họ tổng tháo đi.

Khi bảo tàng Mỹ thuật không thể làm hết trách nhiệm của nó, nhiều sưu tập tư nhân đã có những đóng góp đáng kể, như sưu tập Đức Minh, Nguyễn Văn Lâm, Phạm Văn Bổng... Đáng tiếc công tác xã hội nghệ thuật của ta quá kém, sau khi các nhà sưu tập kia chết, công lao của họ cũng đổ xuống biển, làm lợi cho mấy tay buôn tranh và sao chép tranh giả. Một thể hệ sưu tập mới hình thành, nhưng lần này thì thật giả lẫn lộn ngay từ đầu, nhiều bộ sưu tập không đáng tin cậy. Năm 1996, khi tôi còn là thành viên quỹ Văn hóa Việt Nam - Thụy Điển, tổ chức SIDA muốn quỹ bỏ tiền ra mua những tác phẩm hội họa đương thời, mà họ thấy là rất đặc trưng cho giai đoạn văn hóa Việt Nam thời mở cửa và Đổi mới. Nhưng sưu tập để ở đâu, và ai tuyển chọn là một câu hỏi. Tôi nêu ra ý kiến là không nên trông cậy vào Hội đồng Nghệ thuật của bảo tàng, hay Hội Mỹ thuật, nếu không tình hình sẽ không có gì thay đổi, mà chúng ta nên tự làm lấy. Dù rất ưu ái, Hội đồng Quỹ cũng phải nói với tôi rằng: ở đây có mỗi mình anh thuộc giới Mỹ thuật, và ý kiến của anh dù hay đến đâu, cũng không thể vượt qua một tập thể. Việc này sau bị bỏ qua, và cho đến nay tôi vẫn còn tiếc một cơ hội trời cho như vậy. Đó vẫn còn là vấn đề của việc đánh giá nghệ

thuật ở nước ta, nó quyết định giá trị công tác sưu tập nghệ thuật, bằng cách này hay cách khác người ta vẫn thu nhận những sáng tác hạng nhì, và bỏ qua những gì không được coi là chính thống, điều mà tất cả ai cũng biết, mọi thành viên hội đồng này nọ đều nhận ra, nhưng quyết định cuối cùng vẫn là bỏ qua tài năng. Khi điều này chưa được nhận thức thì có xây bảo tàng hiện đại cũng không có gì khác. Có sự từ chối các giá trị phê phán hoặc khác mình, cộng với những động cơ cá nhân luôn nhân danh tập thể và quan điểm này nọ.

Về đại thể ở một nước cần có hai loại bảo tàng nghệ thuật: bảo tàng chuyên sưu tập cổ vật và những tác phẩm kinh điển và bảo tàng hiện đại chuyên sưu tập các tác phẩm đại diện cho các khuynh hướng nghệ thuật đương đại, mới nhất và là nơi trưng bày những sáng tạo mới nhất chưa thể công bố rộng rãi. Về bảo tàng ban đầu chúng ta đã có, nhưng bảo tàng hiện đại thì chưa. Cho đến nay ít nhất có ba giai đoạn sáng tác của các nghệ sỹ trẻ thập kỷ 1980, 1990 và 2000, chưa kể nghệ thuật Sắp đặt, Trình diễn và Video Art đang thịnh hành hiện nay. Những tác phẩm tốt nhất của những năm này phần lớn đã bán ra nước ngoài, một phần trong các sưu tập trong nước, tuy vậy vẫn còn kịp để có thể hình thành một bảo tàng hiện đại tốt, nếu như chúng ta có thiện ý và với một số tiền không nhiều lắm từ 2 hoặc 3 tỷ đồng. Lấy làm ngạc nhiên khi tại nhiều hội thảo có những ý kiến rằng tại sao chỉ những ông nghệ sỹ trẻ mới là đương đại, còn những người sáu bảy mươi vẫn đang sáng tác thì không đương đại à. Đương nhiên khái niệm đương đại không bao hàm lứa tuổi, giống

như một cái xe bò cũng song hành với một cái máy bay trong thế kỷ 21, cũng như trong cùng một thời điểm, nghệ thuật vẫn có thể song hành nhiều khuynh hướng sáng tác cổ điển và tiền phong và ở một mặt nào đó, nó phản ánh sự chuyển mình và khát vọng tinh thần của cả xã hội, dù không trực tiếp. Điều đáng buồn là chúng ta đã và đang để tuột mất những sản phẩm tinh thần ấy, thay vì đó lại chấp nhận và thỏa hiệp với những vật phẩm vàng thau lẫn lộn, để rồi các thế hệ con cháu mai sau phải sang Mỹ, châu Âu, hay Singapore để tìm hiểu về nghệ thuật Việt Nam thế kỷ giai đoạn này.

2007



## Giá trị của một bức họa

Từ thời thượng cổ người Việt mới quen mua một bức tranh dân gian giá vài nghìn, nay là hai ngàn rưỡi, tức bằng nửa bát phở, khó tưởng tượng ra những giá trị nghệ thuật cao hơn. Khi họa sỹ trong nước bán được bức tranh vài ngàn USD, thì mọi người coi đấy là chuyện đặc biệt và quá khích với thu nhập thông thường. Sự kiện bức tranh *Hoa hướng dương* và *Bác sỹ Gachet* của Van Gogh bán đấu giá từ 50 - 80 triệu USD thì không còn ai hiểu ra sao nữa. Rồi đến bức *Cậu bé với chiếc tàu* của Picasso gần đây được bán với giá hơn 100 triệu USD tiếng cười trừ đã thay cho sự ngỡ ngàng. Nhiều bạn hỏi không biết bức tranh đẹp thế nào mà giá đắt như vậy. Như thế là theo quan niệm thông thường bức tranh càng đẹp thì giá càng đắt, vậy mà đó là cái đẹp rất khó chiêm ngưỡng, gợi ra sự tò mò hơn là niềm đam mê. Năm 1996, Ủy ban Nhân dân thành phố Hồ Chí Minh khó khăn lắm mới quyết định mua bức tranh *Vườn xuân Bắc Trung Nam* của họa sỹ Nguyễn Gia Trí với giá 600 triệu đồng, tương đương 100 nghìn USD lúc đó. Nhiều ý kiến đã phản đối rằng trong khi đồng bào đang trầm luân trong lũ lụt, hạn hán, không nên làm cái việc lãng phí như vậy. May rằng, bức tranh vẫn được mua và đặt tại Bảo tàng Mỹ thuật thành phố Hồ Chí Minh. Câu hỏi tại sao tranh của danh họa lại đắt giá không dễ trả lời.

Chắc chắn giá tranh Van Gogh và Picasso luôn đạt kỷ lục không phải vì hai ông vẽ đẹp hơn các danh họa khác. Sự phát triển tự nhiên của đời sống văn hóa và thị trường nghệ thuật đã thúc đẩy giá tranh lên cao đến vậy. Khi đặt nhu cầu ăn ở là quan trọng, không thể hiểu được hiện tượng đó. Vua chúa chẳng thể hiểu được bọn thi sỹ nông cuồng. Người kinh doanh chẳng thể hiểu đám nghệ sỹ theo đuổi cái hư danh phù du. Và dân chúng cũng chẳng thể hiểu được tính tiên lượng và quái dị của nghệ thuật. Khi Van Gogh đi vẽ ngoài đồng ở Hà Lan, người cùng làng đã chặn lại mà nói sao ông không đi cày ruộng mà vẽ vôi nhăng nhit như vậy. Khi sống ông cũng chỉ bán được một bức tranh giá 300 quan. Trên thực tế nghệ thuật vừa là vô giá vừa là vô ích, hoặc chẳng có giá trị nhất định. Thang giá trị tính bằng tiền, chung quy là hoạt động của





giới kinh doanh nghệ thuật, thấp thì bán cho những tri thức trung lưu, cao thì bán cho cánh tư sản. Và mua cũng không muốn tượng được món hàng đắt giá này sẽ đi đến đâu. Nhưng quy luật "Người giàu trồng lau ra mía. Người nghèo trồng củ tía ra củ nâu" làm họ yên tâm. Không chỉ có nghệ thuật mà mọi hoạt động văn hóa thể thao ở các nước phát triển đều là kinh doanh bậc cao, không ô nhiễm, mà "nhất bản vạn lợi".

Việc đánh giá sáng tạo khoa học và nghệ thuật chỉ như các lao động thông thường dẫn đến sự không hiểu được tại sao các công trình phát minh khoa học và nghệ thuật lại đắt giá, do đó mà không biết thu lời, không trọng hiền tài, và chỉ có khả năng lao động giản đơn. Từ việc giặt vải bằng chày vò và dùng chày khuấy nước, người phương Tây đã nghĩ ra cái máy giặt. Còn nếu không ở phương Đông vẫn cứ giặt bằng tay và chày vò. Người Việt đã biết giặt sạch bằng bong bóng quả bồ hòn, nhưng lại chả tài nào nghĩ ra xà phòng. Ôtô, xe máy, tivi, tủ lạnh, quạt, bàn là... tóm lại là các tiện nghi công nghiệp sử dụng năng lượng điện, chúng ta tiếp nhận không từ phương Tây, mà không cần sáng chế gì cả. Họ thu lời chán chê từ xuất khẩu công nghiệp đến cho vay tiền, và cao hơn buôn thông tin, tạo ra một khoảng cách giàu nghèo giữa những nước công nghiệp phát triển và còn lại. Ở những nước đó những tích tụ và hoạt động văn hóa lâu đời đã đẩy các sản phẩm văn hóa nghệ thuật lên một mức cao chưa từng thấy và dường như là độc quyền ở phương Tây cho dù các giá trị nghệ thuật các dân tộc là không thể so sánh, cũng đều là phản ánh những đời sống xã hội khác nhau. Việc bán

những cầu thủ bóng đá như Zidane, Ronaldo quá 50 triệu USD đã từng được coi là sự xỉ nhục những người lao động. Còn việc bán các tác phẩm hội họa đến hàng trăm triệu USD phần là kết quả tất yếu của những nền văn hóa tự xưng là đỉnh cao và chuẩn mực của nhân loại, là sự tích tụ dần dà có chiều sâu của hoạt động văn hóa, phần là giải tỏa những năng lượng thừa của xã hội tư bản giàu có, và sự đam mê điên rồ với các siêu sao. Những quy luật đó không thể và không phổ cập, cho các nền nghệ thuật phương Đông, nhưng có ảnh hưởng kích thích các thị trường nghệ thuật châu Á ở mức độ thấp. Ví dụ trong thang giá trị và tiền đối với hội họa, những năm 1996 - 1998 ở Pháp, về thời giá cao nhất là Van Gogh, thấp nhất là Lê Bá Đảng. Và khi thị trường nghệ thuật Âu Mỹ phát đạt, thì thị trường nghệ thuật Việt Nam cũng dễ thở.

Khi Van Gogh vẽ *Cánh đồng sau cơn mưa*, đoàn tàu hỏa nhả khói đen trên cánh đồng sũng nước và xanh ngắt hoa màu. Cảnh tượng mơ mộng của cái thời tiền công nghiệp đó là một hình ảnh không bao giờ còn được trông thấy nữa. Ấy thế mà vào thời Van Gogh không ít người còn dị ứng với tàu hỏa và điện như là một thứ quái vật. Sự lưu giữ đời sống xã hội một cách thấu đạt tình người chỉ có thể thấy trong nghệ thuật, chính là giá trị của tranh Van Gogh. Khi Leonardo vẽ Mona Lisa với nụ cười bí hiểm, ông đã biểu hiện được vẻ đẹp của trí tuệ con người, cũng sâu thẳm và vô cùng như thiên nhiên. Còn Picasso lại là hiện thân của liên tục sáng tạo và liên tục từ bỏ trong suốt thế kỷ 20 vừa qua. Những giá trị nghệ thuật và tư tưởng do các thiên tài đưa ra, có liên quan, nhưng không chặt

chẽ đến các mức độ tiền bạc. Những kể cả về mặt tinh thần và tiền bạc nó được đẩy lên bằng mô hình kim tự tháp, mà chóp là các danh nhân châu Âu, sau đó phần giữa và phần đáy mới là các châu lục khác. Dù nền kinh tế các nước khác có phát triển đến đâu, cũng khó lòng đảo lộn cái kim tự tháp này. Sự tăng giá cho một danh họa phụ thuộc phần nào thôi vào thị trường nghệ thuật thế giới, mà trước tiên phụ thuộc vào sự đánh giá của chính dân tộc có danh họa đó. Người Thái Lan, Philippine, Trung Quốc, Nhật Bản đã mua tác phẩm của các họa sỹ của họ tới triệu USD, nhằm bắt phương Tây phải đi theo thang giá đó. Nếu dân tộc không tự đánh giá và mua sáng tác của nghệ sỹ dân tộc mình thật cao thì hy vọng gì vào người khác đánh giá. Nhiều người ở Việt Nam đã có nhiều tiền. Họ đi picnic tốn kém, mua ô tô hàng trăm triệu đồng, mua salon vài nghìn USD. Nhưng nếu bỏ vài nghìn USD mua một bức tranh thì khó khăn lắm. Những đồ công nghiệp như vậy rẻ thối ra ở Âu Mỹ, những triệu phú ở đó chẳng bao giờ xa xỉ như vậy. Nhưng hàng tuần họ đi nghe nhạc giao hưởng, xem ca kịch opera, mua tranh, mua sách, đi du lịch sang các nước có văn hóa cổ lâu đời. Chúng ta đã thoát ra khỏi cảnh thiếu ăn thiếu mặc, nhưng thói quen của kẻ đói rét lâu năm đã giữ chúng ta lại với việc kiếm tiền, ngày ngày bằng mọi cách kiếm cho thật nhiều tiền, cất vào tủ khóa lại và cam phận là kẻ nghèo đói văn hóa.

2004

## Sự đốt nát hý hửng

Ngay từ thời phong kiến, làm tranh giả, thư pháp và đồ cổ giả đã là một nghề kiếm lời. Luật bản quyền chưa có, vua chúa dường như không cấm đoán, thậm chí coi việc xem nghệ thuật, mà phân biệt được chân giả được coi là tài năng, có con mắt tinh đời, như vậy mới xứng đáng là người gìn giữ báu vật. Kẻ làm đồ giả cũng được coi là có tài năng, cũng phần nhiều xuất thân từ đám sưu tập, hoặc do tham tiền, hoặc do ham chơi đồ quá khả năng mà phá sản, đem cái năng khiếu của mình đổi lấy chút bạc vụn trong cái chốn thật giả bất phân. Truyện Liêu trai chí dị của Bồ Tùng Linh có kể về những cú lừa ngoạn mục, kẻ muốn lấy một lấy một cây cổ cầm, đã dụng công luyện cho tiếng đàn của mình mê hồn để dụ kẻ có đồ tự đem đàn đến. Trong Hàn lâm viện của triều đình, có những họa công chuyên chép lại những bức tranh cổ của nhiều triều đại trước để lại, sắp mực nát. Dân gian cũng có những xưởng chuyên sao chép đồ gốm, thư họa, gọi là minh khí, tức là mô hình, đồ mô phỏng, đồ chép lại, bán với giá rẻ, còn ai không biết, thì cứ việc lừa như bán đồ thật. Đồ minh khí ở Việt Nam có ngay từ thời Đông Sơn.

Ngoài đường, trên các phố phường đầy rẫy những cửa hàng chép tranh và bán. Quy định về việc này do những

người ít am hiểu về hoạt động nghệ thuật soạn thảo, nên rất lỏng lẻo và không thiếu lỗ hổng. Nhiều tác giả, mà đám chép tranh rất thích lại được phép theo quy định này, ví dụ như Tô Ngọc Vân. Nhưng các cửa hàng này chưa tệ bằng các gallery và nhiều sưu tập. Họ chép tranh ít hơn, nhưng kiếm lời nhiều hơn và phá hoại sự phát triển lành mạnh của nghệ thuật thì không ai bằng. Vậy phải xem tranh như thế nào để phân biệt chân giả. Đây không phải công việc có thể chỉ dựa vào mắt thường và kinh nghiệm thuần túy, dù có tinh tường đến mấy. Đối với một danh họa, phương Tây phân biệt ra ba loại tranh: tranh thật do chính họa sỹ vẽ, tranh do họa sỹ vẽ phác thảo, hoặc chỉ vẽ một phần, gọi là tranh xưởng họa (artist studio), và cuối cùng là tranh còn tồn nghi. Ba loại này đưa cho chuyên gia và máy tính cùng phân tích để tổng kết ra những đặc điểm của phong cách cá nhân, kỹ thuật hội họa riêng biệt. Tìm những chứng từ mua bán và sở hữu. Kết luận cuối cùng vẫn là sự nhạy cảm của một chuyên gia, mà cả đời ông này chỉ nghiên cứu có một hai họa sỹ. Những giám định khảo cổ học về niên đại của vật liệu, vải vẽ, chứng tích ADN nếu có, cũng quan trọng.

Chúng ta đang sống trong thời như vậy, đang ở năm 2004, cũng có một nền hội họa không kém ai, nhưng chẳng hề đếm xỉa đến những phương tiện như trên, và có một hội đồng nghệ thuật mà nếu cho giám định một đồ cổ, một bức tranh chắc chắn là toát mồ hôi hột và ú ớ. Vậy là bạn nếu có mua tranh, thì cứ tự mình quyết định thôi. Ở nước ta tác phẩm của danh họa có thể bị làm tranh giả, chủ yếu sáng tác từ năm 1930 đến 1990, nghĩa là trong

phạm vi 60 năm qua. Không khó khăn gì để phân biệt những đặc điểm của kỹ thuật và vật liệu trong thời gian đó. Trước 1955, ta không có sơn dầu Nga và Trung Quốc, trước 1980 ta không có sơn dầu Đài Loan và phương Tây nói chung. Những loại sơn dầu này hoàn toàn có những đặc điểm khác nhau về chất và kỹ thuật vẽ. Vải vẽ, giấy vẽ cũng khác. Các loại giấy báo và giấy in trước 1945 và 1955 hoàn toàn khác với giấy vẽ từ năm 1955 cho đến 1980 và từ 1980 đến nay. Nhìn chung phương tiện bây giờ càng ngày càng nhiều và phong phú hơn, nhưng đối với nghệ thuật hội họa thì hình như các vật liệu càng được sản xuất thủ công càng dễ biểu cảm cái đẹp. Trong trường hợp chất liệu sơn mài, màu sắc bây giờ đa dạng hơn trước rất nhiều, đặc biệt là hệ màu xanh, nhưng chất lượng sơn ta, vàng, bạc, sơn đều kém so với thời điểm những năm 60 đổ về trước. Đây là cái mà ta có thể căn cứ để nhận biết những tranh thật giá của Nguyễn Sáng, Nguyễn Gia Trí và Nguyễn Tư Nghiêm. Thuốc nước và màu cái thời Nguyễn Phan Chánh cũng đậm bạc hơn về màu, hòa tan trong nước hơn so với thuốc nước bây giờ, chất lụa mịn màng thờ đều và dày mà họa sỹ dùng cũng vô cùng khó kiếm. Do đó cũng rất dễ phân biệt về các tranh chép về Nguyễn Phan Chánh hiện nay.

Họa sỹ có thể vẽ một mạch, có thể vẽ đứt đoạn. Nhưng tinh cảm và bút pháp của họ trên một bức tranh thường nhất quán, cách hoà trộn màu, cách đan màu là một thách thức đối với người chép tranh. Do vậy, kẻ chép thường dùng sơn mới để tạo ra những hoà sắc không thể pha được bằng sơn cũ (tính cả sự thay đổi theo thời gian),

dùng cách vẽ ngược, như chỗ để thừa ra thì lại vẽ nổi lên trên, nét đan xuống dưới trước thì lại vẽ sau. Bút pháp tạo hình với tỉ lệ của bức họa cũng là một đặc điểm nữa. Ví dụ Bùi Xuân Phái thường vẽ tranh khổ nhỏ, vẽ nhiều mẫu bằng một bút duy nhất. Trong diện tích nhỏ xích lô có thể to bằng gần bằng cái nhà, người đứng có thể bằng nửa cột đèn. Nhưng khi kẻ chép tranh phóng to lên, tỉ lệ đó lại không hợp lý. Và họ không thể dùng một bút vẽ cả bức tranh như ông Phái.

Nét vẽ là một quá trình đào luyện và biểu cảm của trí tuệ. Học vấn đến đâu thì nét vẽ có học vấn đến đó. Không dễ gì bắt trước được những nét loạ quạc của Nguyễn Tư Nghiêm. Bố cục, không gian giữa bản chính và bức chép về cơ bản là giống nhau, nhưng họa sỹ thường dùng những nét phá và hòa sắc để làm mất tính cân đối hoặc lấy lại sự hài hòa cho bức họa. Đây cũng là đặc điểm những người chép tranh thường mắc lỗi. Gần đây, nhiều sưu tập dùng ký họa của họa sỹ chuyển thể sang chất liệu sơn dầu, sơn mài, nhưng so với ký họa thì dờ dẩn lắm, và màu sắc thì thường phải bịa cho hao hao giống phong cách của họa sỹ. Họ còn dùng ảnh để phóng ra những chân dung tự họa, và những chân dung người cùng thời của họa sỹ. Nhưng đặc điểm của thấu kính máy ảnh thì vật gì gần thì thường to và nổi, vật ở xa thì thường bị méo và nhỏ cho nên một mặt người chép theo ảnh thì thường thiếu sọ và đầu như cắm vào cổ. Vậy mà sự dốt nát rất hi hửng khi lừa được vài ông Tây bà đầm lắm đô la. Bức họa sau vài chục năm là khô hết chất dầu bên trong. Đặt tay lên bề mặt bức họa, ngửi chất sơn, thấy khô hoàn toàn và không còn mùi, là

bức tranh đã vẽ lâu, và cái sự cũ này đã bao nhiêu lâu còn tùy thuộc vào cách cảm nhận. Cũng như vậy dù có dùng phương tiện gì, cách phân tích khoa học nào, cũng không thể thay thế cho sự nhạy cảm. Xem bức tranh, cũng như đứng trước một con người, họ thành thật hay giả dối, không phải khó khăn gì ta mới biết. Và tại sao có tiền cứ phải chạy theo những người nổi tiếng đã chết, điều đó nói rằng ta kém cỏi, không tin vào con mắt của mình. Tại sao không để tiền mua tranh các họa sỹ trẻ đương thời vừa rẻ hơn, vừa đảm bảo là tranh thật. Tuy khó nhận biết, nhưng cái đẹp đương thời là cái đẹp sống động. Đối với nghệ sỹ nghĩ đến họ lúc đang sống là tốt nhất.

2004



## Quá khứ đã mất Quá khứ tiếp tục và Quá khứ thay đổi

Đối với một số người này quá khứ là cái đã chết, đã bị cắt đứt, không còn chút liên hệ nào với hiện tại, dù chỉ là một cảm giác. Đối với một số người khác, quá khứ vẫn tồn tại, vẫn tiếp tục và can thiệp vào cuộc sống hiện tại. Hai nhận thức này vừa là ảo giác vừa là hiện thực. Khi ta không hiểu về ngày xưa nữa, không có xúc cảm gì với các di sản, đời sống quá khứ còn rất ít giá trị, hoặc chỉ có giá trị như một đồ cổ mà nếu như không bán được ra tiền, thì cũng chẳng đáng quan tâm. Khi ta sống trong hội lễ, chịu ảnh hưởng của các tập tục và thói quen canh tác sản xuất thì truyền thống vẫn là tiếp tục, có thể là niềm vui thích, có thể ràng buộc như một gánh nặng không quẳng đi đâu được. Trống đồng Đông Sơn, những pho tượng Chăm là quá xa lạ, nhưng mái đình, nếp chùa lại gần bó với tình cảm thân thương, là cổ hương, cổ nhân, cổ tri của ta. Quá khứ quá xa thì liên hệ với hiện tại ít hơn, quá khứ gần, hoặc nhất thiết gần với sinh hoạt và đời sống tâm linh đang còn thì nó vẫn còn nẩy nở tâm hồn trong lòng người đang sống. Những cuộc chiến tranh của thế kỷ qua vẫn còn là những ký ức chưa phai mờ đối với các cựu chiến



Tượng người múa, Champa, Trà Kiệu, Quảng Nam, thế kỷ 10, đá.

binh, là thường nhật với họ, họ có thể viết văn, vẽ tranh đầy xúc cảm với nó. Họ lang thang với các âm hồn trong nỗi nhớ không khuây. Nhưng đối với các thế hệ trẻ hậu chiến, đó là việc lỗi thời của các ông bà già, chúng tôi không quan tâm, không thể thấy nó hay đẹp ở chỗ nào. Song chính sự sùng bái quá khứ, có thể là một thất bại đối với sáng tác nghệ thuật, mà các sáng tác về đề tài chiến tranh Cách mạng hiện nay là một ví dụ. Nghệ thuật đòi hỏi nghệ sĩ phải có thái độ riêng, có sự phê phán lịch sử

cũng mạnh mẽ như xúc cảm ký ức của họ thì họ lại không có. Và vì thế dù có tài mấy, có tình cảm chân thành mấy cũng khó thành công khi vẽ ra một bức họa chiến tranh.

Nền nghệ thuật Lý (1010 - 1225) và Trần (1226 - 1400) là điển hình của hai phương pháp sáng tác với quá khứ gần của chính nó. Hào khí sôi động của ba lần chống quân Nguyên Mông, vó ngựa Mông cổ sầm sập và tinh thần thượng võ của người Trần sấm mình, không ra đường không mang binh khí và thích đấu võ tay không, âm vang toàn bộ đến tinh thần nghệ thuật từ một ngôi chùa đến một chạm khắc gỗ. Nhà Lý cũng không ít chiến tranh, nhưng nghệ thuật đầy thư thái, tịch mịch và mỹ mãn như chốn Niết Bàn. Do vậy không phải là vẽ cái gì, nặn cái gì, mà là thái độ thẩm mỹ như thế nào. Tại sao lại không thể phản ánh một cuộc chiến mà không cần đến hình ảnh người lính và chém giết. Bài học của nghệ thuật Lý là sâu sắc nhưng cũng khó lòng tiếp thu. Chiếc bát men ngọc Lý, bát chân cao Trần, và bát chiết yêu Nguyễn rất đẹp, và ngành gốm hiện tại đang bắt chước, nhưng hình như thời đại công năng của nó đã hết. Cái bát bây giờ giống như cái bát nguyên thủy, đặt khít vào hai lòng bàn tay. Không đẹp lắm nhưng tiện dùng hơn. Cái đẹp có thời và cũng hết thời như mọi cái khác. Có cái đẹp trở thành chuẩn mực, định hình. Có cái đẹp trở thành cái xấu, và tệ nhất là trở nên chán ngắt, ngăn trở cái mới.

Đối với người Ai Cập Hồi giáo, Kim tự tháp chắc chắn là cái gì rất xa lạ. Quá khứ 5000 năm trước chỉ còn là di sản xác ướp. Người Hy Lạp ngày nay chẳng phải là người Hy Lạp thời Homer. Trong sự biến đổi phức tạp và liên tục

của lịch sử nhiều phần của quá khứ bị cắt đứt và tự liên hệ với hiện tại, hay nói chính xác là với con người và nghệ thuật hiện tại. Có phần bị cắt lúc này, lại tự tiếp nối lúc khác và khi nó được tiếp nhận nó còn gần hiện tại hơn cả những hiện tại khác. Không thiếu những sự việc hiện tại trở thành quá khứ vụt đi ngay lập tức, cũng như không thiếu những sự kiện quá khứ đang được cố gắng phục nguyên. Pautovsky (1892 - 1968) nói rằng Puskin (1799 - 1837) gần với ông hơn rất nhiều nhà văn đang cùng sống. Điều này cho thấy có những di sản đã cổ hủ, lạc hậu, không còn tích sự gì, ngoài sự cản trở, có những di sản luôn là mới mẻ hấp dẫn, và sự trở thành quá khứ ngay lập tức của những cái ít giá trị.



Tượng Thánh mẫu,  
chùa Trăm Gian, thế  
kỷ 18-19, gỗ phủ sơn.

Ta có thiện cảm với triều đại Lý-Trần - hai triều đại lịch sử rất nam nhi, ngược lại rất chán, rất đáng thương hại với triều đại Hậu Lê, vua chẳng ra vua, tôi chẳng ra tôi, đầy rẫy bị hài kịch. Nhưng nghệ thuật Lý-Trần là một ẩn số, không dễ giải đáp, không gần gũi, dễ hiểu như nghệ thuật Hậu Lê. Nghệ thuật Hậu Lê, chỉ ít cũng cách ta từ 400-200 năm, tồn tại trong các làng xã mà cơ cấu canh tác, tâm lý nông dân vẫn song hành trong đời sống hiện tại. Dù có yêu hay ghét, tư chất nông dân vẫn không thoát đi đâu trong con người Việt Nam, dù đã rời làng ra phố, hay muốn quên đi cái gốc rễ của mình. Như thế, có cái quá khứ muốn ôm lấy, muốn nó thuộc về mình cũng chẳng được, có những tập hủ tục, tính cách muốn dứt đi cũng chẳng xong. Ghen ghét, đố kỵ, kéo chân nhau, coi trọng cư xử hơn năng suất lao động... đâu biết là những thói xấu, nhưng bất kỳ lúc nào, tất cả chúng ta vẫn lặp lại trong quan hệ thường nhật. Nhận biết cái thiện, cái đẹp thì dễ, nhưng hành trì nó thì khó. Phần không thể vơ vào và phần không thể từ bỏ của quá khứ là hiện thực.

Sự hiện hình của quá khứ, hay gọi là quá khứ tiếp tục nằm ở cả bình diện văn hóa vật chất và tiềm thức bên trong. Cây chia vôi, gầu dai, gầu sông, cối đá, cối đất, bình vôi, liềm, hái... thậm chí cả con trâu dần dần biết mất trong làng xã, và chỉ còn ít vật tượng trưng trong bảo tàng. Nhà tranh vách đất, nhà gỗ vì kèo, nhà đất trình tường, nhà đá ong, nhà sàn dần bị tháo bỏ, chưa nói đến các di sản được bảo vệ đình - đền - chùa cũng biến dạng và tàn trang ghê gớm. Một phần tâm lý truyền thống tự nó tan biến. Một phần còn lại biến thành niềm lưu luyến vô hạn,

lòng hoài cổ, lớn hơn thì tạo ra ước vọng trở về cội nguồn. Một phần khác biến tướng thành thói hư tật xấu, mà khi nghèo hèn còn là người tốt, khi giàu có thì tồi tệ và đạo đức giả. Túi ni lông, đồ nhựa, đồ kim loại, hàng hoá công nghiệp chiếm giữ và dần hình thành một tâm lý mới, cũng sẽ trở thành quá khứ không lâu trong tốc độ phát triển chóng mặt. Những vật chất công nghiệp ít tính kỷ niệm hơn vật chất thủ công, khiến cho con người hiện đại sống rất gần nhau, nhưng lạc lõng như trên hoang đảo. Đây chính là đặc điểm của nghệ thuật hiện đại, bơ vơ khi ở cạnh nhau, càng cố gắng khác nhau, thì càng giống nhau như không thể khác được. Thử nhìn vào các nghệ sỹ Sắp đặt và Trình diễn chẳng hạn. Thoạt đầu thì thấy lạ lẫm, khó hiểu, nhưng càng ngày càng thấy những tính cách người Việt không chệch đi đâu được, từ cách tổ chức đến cấu trúc tác phẩm. Sáng tác ấy là hệ quả tất yếu của một quá trình đòi hỏi cái nhìn thay đổi mà lại không dám thay đổi gì, do đó thoạt tiên là thay đổi nghệ thuật, sau đó chẳng thay đổi được gì cả. Song nếu chỉ thay đổi hình thức nghệ thuật, mà bản thân người nghệ sỹ không thay đổi, thì có gì gọi là thay đổi.

Khảo cổ học lịch sử với những phương tiện ngày càng khoa học hơn đã đưa ra những nghiên cứu bất ngờ làm thay đổi cả quá khứ. Tượng cổ Hy Lạp phần nhiều chẳng phải bằng đá cẩm thạch trắng muốt, mà bằng đồng và tô màu lòe loẹt. Tranh của Michelangelo (1475 - 1564) trên vòm giáo đường Sistine màu sắc rất sặc sỡ, chứ không thanh đạm như sau 500 năm người ta vẫn nghĩ về nó. Thời Trần, người Việt mặc toàn đồ đen mò ra đường trông như

bầy quạ và xung hô là máy - tao chứ không cô đi chú bác như bây giờ. Nhưng người ta đã quen với một quá khứ như người ta nghĩ. Nàng Venus ở Milo cụt tay đẹp hơn khi lấp tay vào, và không kể đến thế kỷ 16 chưa phát minh ra điện, nên Michelangelo không vẽ màu sắc sỡ thì ai mà nhìn được bức họa trên cao. Nguyễn Huy Thiệp cũng giáng những quả tạ vào quá khứ khi viết về danh nhân lịch sử như một đám phàm phu tục tử. Có thể cách thức này là quá khích, nhưng trước khi có thể xác định được một quá khứ chính xác thì hãy tiếp cận vấn đề một cách nhân văn. Cái gì thuộc về con người thì chẳng xa lạ với tôi. Quá khứ cũng vĩ đại và cũng tầm thường như nhiệm vụ lịch sử của nó và thói quen trần tục của nó.

2005

## Ảo ảnh

Dali nhìn Gala đang ngồi tưới cát lên đôi chân trần tuyệt mỹ trên bãi biển. Mơ màng cảm thấy có gã trai lơ nào dám vuốt ve chân vợ mình, danh họa tiến đến tặng cho hắn một quả thối son. Kết quả chẳng có gã trai lơ nào, mà chỉ có cô nàng xinh đẹp sung húp cả mặt mày vì cú đánh. Hoang tưởng đến với các họa sỹ Siêu thực như là một sự thực tâm tưởng, không còn phân biệt được ranh giới giữa hành vi thường nhật và ảo ảnh trong nhận thức. Khi Magritte vẽ con tàu đi trên biển, thì cả con tàu và cánh buồm cũng đều là sóng biển, được cấu tạo bởi các lớp sóng. Sự thực thì biển phẳng lặng đến tận chân trời, chẳng có con tàu nào cả. Khi sống trong nghệ thuật người ta cảm thấy ranh giới giữa sự thực và ảo tưởng rất mong manh, nhiều khi cảm thấy chính cuộc sống cũng chỉ là ảo ảnh.

Dưới quan điểm của Phật học, cái mà chúng ta nhìn thấy là hiện thực khách quan, có lẽ chỉ là một ảo ảnh theo cách nhìn của con người. Con ruồi với hàng vạn nhãn cầu nhìn thấy chúng ta và thế giới hoàn toàn khác như ta nhìn. Đối với người độ cao 4m, thì đối với con mèo chỉ là 1m và đêm cũng rõ như ngày vậy. Tuyệt đối hóa cái ảo tưởng, để rồi say đắm trong các giấc mộng sang giàu và là cái hữu lý và cái phi lý của con người.



Thời nội chiến Nam - Bắc triều và Trịnh - Nguyễn phân tranh (thế kỷ 16-17), xương máu đầy đồng, đất nước chia cắt hỗn loạn, dân tình tương tượng ra vị Phật Bà Quan âm có nhiều tay để cứu vớt chúng sinh, nhiều mắt để thấy hết nỗi khổ của chúng sinh. Tượng Phật Bà Quan âm nghìn mắt nghìn tay chùa Bút Tháp, ra đời năm 1656, là một hình tượng cho ảo vọng của dân chúng. Bà nghĩ nhiều về cuộc đời nên đầu vỡ tung ra, người ta tạc Quan âm có bốn tầng đầu ba mặt trên có Phật Adidã ngự, ngài đã dùng phép thuật ghép các mảnh đầu của Quan âm lại. 42 tay lớn vươn lên như đóa sen nở, 958 tay nhỏ xếp thành những vòng tròn đồng tâm rực rỡ phía sau (vừa là tay, vừa là mắt). Bà cười trên con thủy quái, vượt biển Nam, từ Ấn



Phan Cẩm Thượng. Giác mộng. Khắc gỗ. 2000.

Độ sang Việt Nam, như cái thiện chế ngự cái ác... Tóm lại là bao nhiêu hình dung thì có bấy nhiêu cách thể hiện, nghệ thuật vì thể mà phong phú.

Con người bây giờ lại có ảo tưởng khác bằng cách tham những nhiều tiền và hiện đại hóa đến tận chân răng. Tôi thấy ở miền Nam có những chiếc ô tô vài chục nghìn đô, được trang bị thêm dàn máy cũng chừng ấy tiền, đi picnic lật mui lên và lắc, chủ nhân của nó là những nam thanh nữ tú mới mười chín, đôi mươi. Tôi thấy ở miền Bắc, có những đứa trẻ 7, 8 tuổi sáng nào cũng vào nhà hàng sang trọng ăn sáng hết khoảng 100 nghìn. Làng quê Bút Tháp, thời điểm này bình quân mỗi người 200- 300 nghìn đồng một tháng. Nhiều cụ già hàng tháng khó khăn để có 2 nghìn đèn hương lên chùa. Những nơi như vậy có lẽ phải làm thêm vài ba pho tượng Quan âm nữa.

Sự phi lý của cuộc sống tạo ra sự thật ảo và ảo giác về sự thật. Họa sĩ Nguyễn Minh Phước đã có một màn trình diễn đáng ghi nhớ. Anh nhờ chừng 20 người lao động ngoài đường ngồi thành vòng tròn, cầm bút viết vào lưng nhau ước vọng của mình trong cuộc sống và suy nghĩ thế nào về nghệ thuật. Một vòng tròn luẩn quẩn người nọ hỏi người kia một câu hỏi làm sao cho đỡ đói nghèo thì chẳng ai trả lời được. Tôi nhớ một tấm áo viết "Tôi chỉ mong có đủ tiền cho con đi học, còn nghệ sĩ các anh cao quý lắm không dám bàn tới". Hình như nghệ thuật hôm nay không cao quý đến mức như thế, khi nó lảng tránh tất cả va chạm, thậm chí chỉ là vẽ ra một ảo ảnh.

2005

## Cái đẹp trong mắt ai

Xưa kia khi một cô gái quá chải chuốt, người già thường bảo "Người đẹp chẳng mài ra mà ăn" và "Cái nét đánh chết cái đẹp". Ở những thời kỳ miếng cơm, manh áo day dứt hàng ngày tưởng như không ai chú trọng đến hình thức nữa. Trên thực tế cái đẹp, sự hướng tới những hình thức văn hóa nghệ thuật, tính làm đẹp, ưa trang trí... dường như là một bản tính tự nhiên của muôn loài và con người, bất kể hoàn cảnh sống ra sao. Nghệ thuật xuất hiện ngay từ thời Tiền sử, khi mà mức sống rất thấp và hoang dã. Những sắc tộc canh tác săn bắn phụ thuộc nhiều vào thiên nhiên, tự cung tự cấp tất và tiền gần như không có, thì sự hướng tới cái đẹp lại có tính chất hàng ngày. Thẩm mỹ là một nhu cầu tự nhiên và đương nhiên, tùy từng mức độ, tôn giáo và triết lý sống. Nói đến cái đẹp là nói theo nghĩa hẹp, nói đến thẩm mỹ thì có vẻ rộng hơn. "Mỹ" bên ngoài chính là sự tổ chức hình thức của văn hóa sống, bên trong chính là tinh thần của các giác quan. Xã hội Việt Nam thời xưa quần cư trong làng xã, kinh tế không cao, nhưng đạt đến mức độ văn hóa nhất định, lấy tam giáo (Nho - Lão - Phật) làm cơ sở tinh thần, và lấy cảm quan hài hòa với thiên nhiên đạo đức gia phong đúc kết thành quan niệm thẩm mỹ. "Giấy rách giữ lấy lề", "Lá lành đùm lá rách", răng đen, áo tứ thân, khăn mỏ quạ, yếm thắm,

nón thúng quai thao... là quan niệm sống và thị hiếu thường nhật. Cái đẹp nằm trong cái nghèo, "bần nhi lạc" (nghèo mà vui). Trong sự đơn sơ, thô phác về hình thức, tinh tế về tình người, thêm một việc chẳng bằng bớt đi một việc, nhường nhịn, làm lành, rất muốn nhưng tỏ ra nhún nhường, e ấp. Tất cả, lâu dần, đúc kết thành một lối sống thanh đạm với một trình độ thẩm mỹ đồng đều và khá cao. Từ một ngôi nhà lá, nhà tranh vách đất, căn nhà gỗ... đến một ngôi chùa, ngôi đình đồ sộ khác nhau về mức độ đầu tư kinh tế và công phu xây cất, nhưng lại thống nhất chung ở một tinh thần thẩm mỹ coi con người như một phần của trái đất, âm dương là nguyên lý, ngũ hành là vật chất, chân thiện mỹ là tiêu chuẩn. Đụng chạm vào xã hội hiện đại, sau nhiều năm chiến tranh, nền công nghiệp nhập ngoại thiếu những quy hoạch lâu dài, nền kinh tế thị trường sơ khai, dân số tăng vọt... đời sống thẩm mỹ cổ truyền đổ vỡ tan tành song hành với sự suy thoái đạo đức trên diện rộng. Tham nhũng, buôn lậu, lãn công,..., mãi dâm, ma túy... đi kèm với những biểu hiện văn hóa nhập ngoại lai căng, trong khi một mô hình văn hóa mới chưa định hình và chưa trở thành lối sống của con người Việt Nam dân tộc và hiện đại. Sự xuống cấp thẩm mỹ cũng là toàn diện, bất kể ý định xây dựng tốt hay xấu, biểu hiện trước tiên ở nền kiến trúc thiếu phong cách lệch lạc hoàn toàn giữa công năng và thẩm mỹ, đồ ứng dụng hàng ngày chuộng hàng Âu Mỹ hơn hàng nội, ở sự ứng xử trong các thể hệ trẻ và tựu trung ở văn hóa nghệ thuật chuộng sự tân kỳ, gây sốc và đứng ngoài nhân tình thế thái mà khoe tài, khoe khéo, hoặc bám sát hiện thực thì thành

tục tũu, thô thiển, rượt đuổi các phong cách, trường phái nghệ thuật phương Tây, bắt chắp thực tế Việt Nam có phù hợp hay không. Ở khu vực nông thôn mọi di tích cổ định đền chùa đều bị xây sửa tô vẽ lòe loẹt, tôn giáo nhiều nghi lễ phù chú phiến toái và dị đoan, hội lễ ít tính đặc thù văn hóa, mà mang tính thương mại và ồn ã phô trương vô cùng. Các khu cư dân mới này nở ven đường quốc lộ và đường liên tỉnh, xuyên huyện không ra làng, cũng chẳng ra phố. Ăn uống, biếu xén, phong bì thay thế cho mọi quan hệ.

Ứng xử xã hội trở nên thực dụng, thi thẩm mỹ cũng mang tính thực dụng như một thứ thị hiếu trọc phú, khả năng thưởng thức tinh thần thuần túy, sự mơ mộng cũng mất dần. Dù không được giáo dục, ai nấy cũng tự hình thành một nhãn quan thẩm mỹ riêng. Thẩm mỹ truyền thống có tính phổ cập cho mọi công dân dù học thức ít hay nhiều. Từ ông đồ Nho lắm chữ, người thợ thủ công chạm khắc đình chùa, vẽ tranh dân gian, đến người nông dân cấy bừa, đan lát thị hiếu và mức độ thẩm mỹ của họ là tương đồng. Mô hình làng xã tan vỡ và đang tan vỡ, người nông dân mất khả năng phán đoán thẩm mỹ truyền thống. Họ bắt đầu dùng đồ tạp nham, đồ sắt, đồ nhựa thay cho đồ gỗ, đồ gốm, quần áo may sẵn, xe máy, tivi rẻ tiền miễn là tiện dùng, dù rất chóng hỏng và ít tính năng. Trong khối cư dân thành thị và cán bộ một mặt họ không còn giữ được thẩm mỹ truyền thống từ nguồn gốc nông thôn, mặt khác sự phú quý tăng trưởng không đi đôi với học thức và trình độ thẩm mỹ, dẫn đến hình thành thẩm mỹ lai căng và chấp nhận mọi cái đẹp.

Trong tình hình như vậy, giáo dục thẩm mỹ là một vấn đề quan trọng, không hề chỉ đơn thuần có ý nghĩa tinh thần, hoặc để thưởng ngoạn văn thơ. Xu hướng chuyên môn hóa trong xã hội kỹ thuật cao, càng ở xã hội công nghiệp, người ta càng chỉ hiểu biết trong lĩnh vực hẹp của mình. Bảo tàng, triển lãm, phim ảnh, nhạc kịch... trở thành nhu cầu bắt buộc như là sự bổ sung cho sự thành thạo một ngành nghề, nhưng khiếm khuyết về đời sống nhân văn. Song điều này không có nghĩa những nhà chuyên môn thẩm mỹ, những nghệ sỹ, những thầy cô giáo dạy vẽ, dạy nhạc thì có thẩm mỹ cao hơn những người tìm hiểu nghệ thuật. Rất có thể giáo sư nghệ thuật đương nhiên có chuyên môn nghề nghiệp cao hơn sinh viên, nhưng lại có thẩm mỹ thấp hơn. Thẩm mỹ bắt đầu từ văn hóa ứng xử chân thành nhưng không thô thiển, từ lựa chọn các phương án sống ăn mặc ở, tiêu dùng hàng hóa, và cao hơn là khả năng thưởng thức nghệ thuật. Thẩm mỹ càng cao thì nhu cầu tiêu dùng càng cao, cũng như khả năng sáng tạo trong sản xuất càng cao, tự mình đóng góp vào một xã hội hoàn mỹ, đòi hỏi một xã hội hoàn thiện hoàn mỹ cho mình. Đương nhiên trong lịch sử điều đó chỉ là lý tưởng, nhưng chính nhờ lý tưởng mà các công trình kỳ vĩ và các xã hội tiệm cận chân thiện mỹ ra đời. Như Goocky nói: *"Mỹ học là đạo đức học của ngày mai"*.

2005

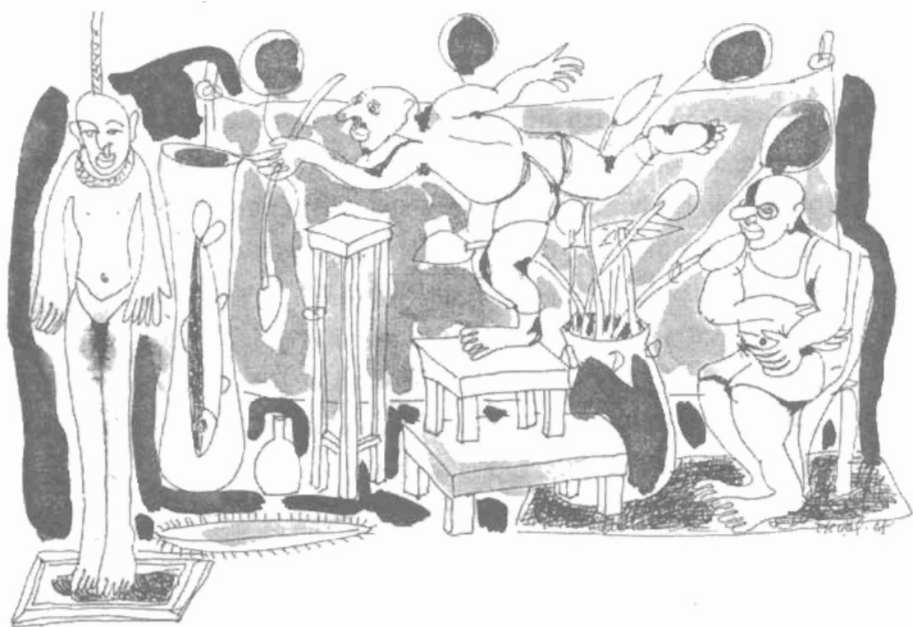
## Thách thức nghệ thuật

Khi hội họa trừu tượng lâm vào ngõ cụt trước những khảo khát bộc lộ tư tưởng và không thể là giới hạn cuối cùng của nghệ thuật, thì ba hình thức mới hình thành đó là Sắp đặt, Trình diễn và Video Art. Những hình thức này được chấp nhận ở từng quốc gia với nhiều nghi vấn, chúng có phải là nghệ thuật tạo hình hay không, cuối cùng thì nghệ thuật tạo hình cũng phải mở cửa để chấp nhận một khái niệm rộng rãi hơn là nghệ thuật thị giác, bao gồm tất cả những gì nghệ sỹ đưa ra, bất chấp tính truyền thống của hình thức, mà mắt có thể nhìn thấy, và cốt yếu truyền đạt một ý tưởng nào đó là được. Ba hình thức mới đó đã chiếm 68% trong các triển lãm nghệ thuật thế giới. Ở phương Đông, đặc biệt là các nước châu Á với truyền thống đạo đức và mỹ học Khổng Mạnh nó gặp phải sự phản đối kịch liệt nhất, song lại phát triển nhất. Ở Trung Quốc, Nhật Bản, Singapore và Thái Lan tràn ngập Sắp đặt, Trình diễn và Video Art. Nhiều nghệ sỹ từng sở thế giới về ba môn này là người Trung Quốc và Nhật Bản. Thế là cũng giống như hội họa trừu tượng, càng bị phản đối, nó càng phát triển. Khi ba môn này xuất hiện ở Việt Nam, mạnh nha khoảng những năm 1993, chính giới mỹ thuật cho đến nay không có một ý kiến nào chấp nhận hay không chấp nhận. Còn nhiều nghệ sỹ già tỏ ra rất cay cú,

dùng nhiều lời mạt sát trong các hội thảo và báo chí, thậm chí cả những lời rất thiếu văn hóa. Thế nhưng những cái gì cần vẫn phải có, nhiều cuộc sắp đặt và trình diễn vẫn xuất hiện êm ái, nhiều cuộc xem chừng hơi quá khích đã bị tạm ngừng. Vài cuộc được các nghệ sỹ nước ngoài đem tới một cách rụt rè và có một cuộc rất âm ỉ của nhóm Quobo của Đức, trong năm nay 2003. Một thứ duy tâm mới xuất hiện trong những nghệ sỹ trẻ. Ai tán thành họ thì coi là cấp tiến. Ai không tán thành thì họ coi là bảo thủ. Những người công kích thì không xem xét nó trên sự phát triển hiện thời của văn hóa thế giới, khi nó đã đường hoàng chiếm chỗ trong các bảo tàng tầm cỡ, đã đặt ra những ý tưởng sâu sắc về con người và văn hóa, sử dụng một ngôn ngữ toàn cầu, để phản ứng với văn hóa toàn cầu và văn minh công nghiệp. Những người hứng thú nó thì không xem xét đến những nhu cầu nội tại của dân tộc. Cha mẹ đã nghèo, con cái lại hay làm mình làm mẩy, cứ đòi ăn diện, nhảy nhót. Và chính những nghệ sỹ cấp tiến cũng lâm vào cảnh túng bần khi theo đuổi những chương trình nghệ thuật tốn kém và phi thương mại.

Sự phản ứng với tính chất bảo thủ của các Hàn lâm viện và tính chất quý phái của nghệ thuật thế kỷ 19 đã sinh ra chủ nghĩa Hiện đại, như là một ý tưởng đưa nghệ thuật ra khỏi xưởng vẽ đến với nhân dân. Rồi chủ nghĩa Hiện đại cũng trở thành Hàn lâm viện theo một cách khác, cũng rục rịch trong các bảo tàng, làm sang cho phòng trà của giới thượng nhân, đã kích thích sự nảy sinh nghệ thuật Pop Art muốn dùng một tiếng nói đại chúng và phản ứng lại xã hội công nghiệp. Trong sự phát triển cực độ của





khoa học kỹ thuật, sự chương trình hóa mọi hoạt động của con người, người ta không biết máy móc phục vụ cho con người, hay con người phục vụ cho máy móc và cũng chỉ là một loại máy móc. Những sản phẩm dư thừa đầy rẫy, đã trở thành những vật liệu đầu tiên của một thứ điêu khắc tự do không lệ thuộc vào các chất liệu và ngôn ngữ khối truyền thống, thậm chí có thể chuyển động, rồi trở thành vật liệu của môn Sắp đặt. Song có lẽ những nghi thức tôn giáo với nhiều bày biện, tính linh thiêng và tự nguyện của lễ hội và tín ngưỡng các bộ lạc đã gợi ý không nhỏ cho Sắp đặt và biểu cảm bằng thân thể dẫn tới môn Trình diễn. Các khai thác trở lại truyền thống của các nghệ sỹ phương

Đồng nhằm vào các biểu hiện này. Họ muốn có một Sắp đặt mang tính dân tộc. Ở châu Á rất nhiều người phát triển Sắp đặt từ không gian điêu khắc, hoặc thích bày biện điêu khắc như một tác phẩm Sắp đặt. Một số khác dùng các phương án hội họa làm Sắp đặt. Họ quan tâm đến tỷ lệ, bố cục, hài hòa màu sắc, cách phối ánh sáng... và tóm lại là môn Sắp đặt đẹp mắt. Ở phương Tây và Mỹ, nghệ thuật Sắp đặt nói riêng, ba hình thức trên nói chung đã tiến tới mức cực đoan. Thoạt tiên là từ bỏ phong cách, coi mỗi lần triển lãm là một ý tưởng được công bố, sau đó đẹp tác phẩm đi, không cần lưu giữ, gây dấu ấn cá nhân và bút pháp thể hiện. Tiếp đó là từ bỏ cái mỹ, một phạm trù gắn bó với nghệ thuật từ khi sơ sinh. Cái đẹp hoặc không được quan tâm đến, hoặc là thứ yếu. Bởi rằng trong cuộc sống có nhiều điều không đẹp, cần phải nói ra trực tiếp không nhất thiết phải thông qua hình thức thẩm mỹ (điều này thấy rõ trên Video Act, chứ không phải Video Art). Không khuyến dụ người xem, tất nhiên như vậy không cần qua nhiều khán giả và giải thích, coi người xem như là một thành phần cấu thành của hoạt động tác phẩm. Nhiều tác phẩm sẽ hoàn thiện nốt khi người xem bước vào đó, làm gì tùy thích. Kết hợp cả ba hình thức mới trong một lần trình bày, hoặc trình diễn với tính đồng hiện với sự hỗ trợ tối đa của khoa học kỹ thuật và không quá lựa chọn phương tiện và không gian. Còn không gian tự nhiên và đời sống thường nhật như là phần có sẵn của ba nghệ thuật này, với ý tưởng sắp đặt và trình diễn kiểu dã thú. Không thỏa hiệp và áp đặt ý tưởng, cũng như phô bày kết cấu bên trong của hình thức thể hiện, để tránh tính thần bí và lợi

dụng khoa học. Video Art (Video nghệ thuật) chuyển thành Video Act (Video hành động, hoặc trình diễn trên video), từ bỏ hoàn toàn đỉnh lưu khái niệm nghệ thuật. Những cuộc cãi vã đồ mặt tía tai của những người trong một gia đình, những người đồng nghiệp, bạn hữu, đến các nghị sỹ quốc hội... chẳng có gì là thẩm mỹ cả, nhưng đó là nhân văn, cũng cần thể hiện bằng một hình thức phi thẩm mỹ như thế để nêu lên tính phi lý vẫn có của hiện thực. Sự phát triển cao độ của khoa học và y học, song hành với sự phát triển của bệnh tật và virus thông minh, là quá trình rượt đuổi khôn ngoan hay ngu ngốc, cũng là ý tưởng của một cuộc Sắp đặt lớn tại Mỹ năm 2002. Sự nhàm chán của cuộc sống toàn cầu được thể hiện trong hàng vạn chiếc ảnh chụp đời sống thường nhật không chọn lọc trên toàn thế giới, cùng bốn bức tượng nhựa đúc khỏa thân một gia đình gồm bố mẹ và con trai, con gái kích thước thật trưng bày tại Bảo tàng Modern Art New York 2000. Cùng nói tiếng Anh, cùng tiêu đô la, cùng làm việc tại những văn phòng máy lạnh và computer giống hệt nhau, cùng đi thuê nhà ở và ăn fast food, thì còn lấy đâu ra cảm giác đặc thù dân tộc. Nghệ thuật mới này đã cảnh báo tất cả những điều ấy, nó nhắc ta nhìn vào và chữa chạy trước tiên cơ sở đời sống thường nhật của chính mình đang tự toàn cầu hóa và giống nhau như đúc ở sự bận rộn, ở phương tiện vật chất và ở sự giảm sút của tình người. Trong khi đó ta lại cứ lo lắng cho nghệ thuật đang khủng hoảng và làm cái quái gì khó hiểu thế.

2003

## Đám mây sắc sỡ

Cứ 5 năm một lần, một triển lãm Mỹ thuật ở tầm quốc gia được tổ chức. Nhưng hiện tại, so với 25 năm trước, số hội viên Mỹ thuật đã tăng lên ba lần, số người cầm bút vẽ và làm điêu khắc cả nước đã xấp xỉ 3000 và nghệ thuật đã thay đổi rất nhiều, nhưng cách tổ chức triển lãm vẫn không gì khác trước. Hơn 2979 tranh tượng được gửi về ba thành phố Hà Nội, Đà Nẵng, và TP. Hồ Chí Minh, loại đi còn 737 tác phẩm, số còn lại mất công đem đi lại đem về, tốn kém vô cùng. Một ngàn nghệ sỹ đang phàn nàn Hội đồng Nghệ thuật có mắt như mù, vài trăm người có tác phẩm tham dự không được giải thưởng cũng phàn nàn như vậy. Tất nhiên không thể không loại, không thể không chọn ra vài giải thưởng. Tiêu chí: tác phẩm có nội dung tư tưởng tốt, chất lượng nghề nghiệp cao, có sáng tạo mới, nhìn chung là đảm bảo, nhưng mỗi tỉnh ít nhất cũng đảm bảo phải có một tác phẩm, người già nhất và trẻ nhất cũng không được loại - đây là phần phong trào của triển lãm. Ở các địa phương trước tiên tiến hành sơ duyệt, thành phần gồm Ban Tuyên huấn tỉnh, Sở Văn hóa, Hội Văn nghệ. đòi hỏi hàng đầu là tư tưởng tỉnh và dễ hiểu. Nghệ sỹ địa phương phàn nàn không có con mắt xanh nào ở đó và người ta đòi hỏi nghệ thuật phải tìm cách làm cho người



ta hiểu, chứ người ta không học để hiểu nghệ thuật. Tranh khỏa thân, tranh trừu tượng, những tác phẩm gai gai bị loại hàng đầu. Tiếp đó là bớt đi tinh vật và chân dung. Ví dụ Thái Bình ở tỉnh duyệt một hồi còn 20 bức gửi lên Hà Nội. Hà Nội gạch một lần nữa, Thái Bình chỉ còn 2 bức.

Tiêu chí trên với những tác phẩm tốt nhất sẽ được giải thưởng. Đây là vấn nạn tranh cãi nhất của giới mỹ thuật. Tất cả các giải thưởng lớn bé, trong ngoài nước đều có tiêu chí và đã hình thành một "đội săn giải" có khả năng

đáp ứng mọi tiêu chí, sau đó cười thối mũi vào ban giám khảo, đặc biệt là triển lãm Philippe Morris. Họa sỹ Trần Huy Oánh, thầy tôi, người nhiều lần làm chủ tịch hội đồng nghệ thuật, có lần cùng tôi xem lại các tác phẩm được giải thưởng. Tôi chỉ cho ông những tranh này bắt nguồn từ đâu, cái nào ảnh hưởng cái nào, và nói đùa rằng: *"Đã ăn cắp lại còn được khen thưởng"*, ông vô cùng ngạc nhiên. Tại cuộc họp Hội đồng nghệ thuật hội Mỹ thuật Việt Nam năm 2005, tôi cũng lưu ý rằng không nên chấm giải chỉ căn cứ tác phẩm, mà báo cho nghệ sỹ gửi ảnh hoặc đĩa đến, để có thể xem xét cả chuỗi sáng tác trong thời gian của họ, mới nên chấm giải, đồng thời những người làm phê bình nghiên cứu chúng tôi sẵn sàng thuyết trình cho hội đồng những vấn đề cụ thể của hiện trạng mỹ thuật. Ý kiến vẫn bị bỏ qua, giới mỹ thuật không cần thiết đến nghiên cứu. Trao đổi với họa sỹ Lý Trục Sơn tại triển lãm Mỹ thuật toàn quốc ở Vân Hồ, ông nhận định: *"Tôi thấy nhiều danh họa bị loại, xem kỹ tranh của lớp họa sỹ 55 - 65, tôi thấy họ hết hơi thực sự, bị loại cũng đáng. Hội đồng nghệ thuật giống như những người đi mua ngọc, nhưng chỉ chọn hòn to, nên vớ phải toàn đá cả"*.

Nhiều tác giả có tiếng và là lực lượng chính trong mỹ thuật hiện nay không tham gia triển lãm. Lê Thiết Cương nói: *không thể dùng thước mét đo đám mây*. Các loại hình nghệ thuật mới như Sắp đặt, Trình diễn, Video Art cũng không có chỗ trong triển lãm. Như vậy, tiềm lực mỹ thuật hiện nay không phải là xoàng, nhưng triển lãm này không phản ánh được thực chất sự phát triển của mỹ thuật.

Trong triển lãm này không thiếu những tác phẩm mới mẻ, đặc biệt của lớp nghệ sỹ khoảng 30 - 45 tuổi. Những tác phẩm đáng kể lại nằm trong một chuỗi sáng tác mà một bức tranh không đủ để nói lên một họa sỹ, cũng như khó đánh giá sự phát triển của nghệ thuật thông qua một điểm. Phần còn lại rơi vào những cấu trúc tỏ ra hiện đại, những chủ đề được quan tâm quá nhiều mặt, khiến tác phẩm giống như những bức tranh cổ động bằng sơn dầu. Chúng ta đòi hỏi họa sỹ hãy vẽ liên tục trong 5 năm, 10 năm, chứ không nên sáng tác cho một triển lãm, hoặc đến kỳ triển lãm thì sáng tác, hoặc vì thị hiếu của hội đồng nghệ thuật. Một cuộc triển lãm toàn quốc mà tổ chức theo "phong cách hàng thùng". Tranh tượng bày treo sát nhau, một cách thuận mắt, không tài nào phân biệt đâu là phong cách này, bút pháp kia, không phân biệt sơn dầu, sơn mài, lụa, giấy, đồ họa, mà nhón nháo trong những chiếc khung xộc xệch, còn không thiếu tên tác giả một đăng, chú thích một nẻo. Xuân hạ thu đông, năm tháng lần hồi, nhưng bây giờ là năm 2005, thế kỷ 21, cứ sau 18 tháng tri thức nhân loại lại nhân lên gấp đôi, chả lẽ giới mỹ thuật vẫn đứng yên như 25 năm trước.

2005

## Lời phê bình dân dã

Ở tuổi thanh niên, thấy tôi có vẻ tự phụ coi thường các bậc tiền bối, cha tôi bèn nhắc khéo: *"Ngạn ngữ có câu: 30 tuổi tôi bảo tôi khôn hơn bố tôi. 40 tuổi tôi bảo tôi khôn bằng bố tôi. 50 tuổi tôi bảo tôi khôn kém bố tôi"*. Lời phê bình này không dễ chấp nhận và đòi hỏi nhiều thời gian trải nghiệm. Khi viết phê bình, tôi thường tự hỏi người ta có đọc cái ý tứ, hay có đọc văn phê bình không. Vẻ đẹp của bức tranh, lời văn của cuốn truyện thường mới là trọng tâm của thưởng ngoạn, chứ mấy ai quan tâm đến văn phê bình làm gì. Sự sắc sảo của nhà phê bình thường được gắn với kẻ chuyên bôi lông, tìm vết, đâm bị thóc chọc bị gạo, bắt quả chì là sự xảo ngôn đối với nghệ thuật. Tôi không cho là như vậy. Văn chương phê bình tự nó có vẻ đẹp riêng, nó diễn đạt cái hiểu của ta về nghệ thuật.

Tôi nhận thấy tính phê bình có sẵn trong đời sống thường nhật, trong lời ăn tiếng nói hàng ngày, nên thường gọi là lời phàn nàn của người nghèo. Một ông già nói: "Ở tuổi 60 tôi có bốn cái nhất: yếu nhất, ngu nhất, lười nhất, bẩn nhất. Thêm một cái nhất nữa chắc là chết". Lời này nên đọc cho các vị chân yếu, tay mềm, lẩn cẩn mà nhất định đòi cơ quan giữ thêm vài năm công tác. Sự chán nản của ông già nọ hóa ra lại dẫn đến một suy tưởng minh triết.





Một chàng trai trẻ khổ sở theo đuổi ả phù dung, đến gần mục đích mới thấy cô nàng cũng bình thường bèn than thở "Anh tưởng cái giếng sâu/ Anh nổi dây gầu dài/ Ai ngờ cái giếng cạn/ Anh tiếc hoài sợi dây". Thoạt tiên, lời ca dao này có vẻ ý vị hẹp hòi, nhưng nếu đặt nó vào nhiều trường hợp lớn hơn: năng lực ít mà đòi quyền cao chức trọng, vốn ít mà đòi buôn to, học ít mà đòi giáo sư tiến sỹ, đạt được mục đích cũng chỉ là cái hư danh phù phiếm mà bại hoại cả đời người, thì đó là lời cảnh tỉnh có tính khái quát.

Xem những vở văn nghệ tự biên tự diễn của đơn vị, bộ đội có câu "Bóp vú đàn ông, còn hơn xem văn công quân chúng". Phở mỳ do mậu dịch quốc doanh bán trong thời bao cấp thường chỉ như đúng nước sôi nhạt, nên dân tình có câu "Phở mậu dịch, kịch ti vi". Đó toàn là những lời phê bình trực diện, có tính hài hước và văn chương súc tích. Xem ra đến Kim Thánh Thán của Tàu, Hoài Thanh của ta cũng chẳng có được cái phong vị dân gian như vậy.

Thời Lê (thế kỷ 15) lối học tầm chương trích cú đã cho ra đời rất nhiều ông tiến sỹ, chữ nghĩa thánh hiền thì lâu lâu, nhưng trước thực tế thi tắc ty, nên dân gian phê rằng *"Thời Lê có hai tư ông tiến sỹ/ Tám ông chán/ Tám ông nguy/ Tám ông chán nguy"*. Như vậy dưới con mắt nhân dân tiến sỹ thời Lê vô tích sự cả. So với lời bàn của một cao nho *"Tiến sỹ thì đầy triều, mà nhân tài vẫn không có"* hẳn là sinh động hơn.

Có một họa sỹ vẽ tả thực tài khéo, nhưng cứ nhìn người có quyền chức mà vẽ, nên tranh có phần rất nịnh. Một hôm, họa sỹ Quang Thọ chợt gặp tay kia bèn túm lấy cười ha hả, rằng *"Tôi qua tôi vừa nằm mơ thấy cậu"*. Tay kia mừng lắm bèn hỏi *"Mơ thấy thế nào"* - *"Tôi mơ thấy cậu dưới địa ngục của nghệ thuật"*. Và sau đó lại là một tràng cười ha hả. Phê bình dân dã không phải làm cái việc nói khéo, không sợ mất lòng, nên có lẽ mang tính dân chủ nhất. Pautovsky và Phêđin một hôm đi nhờ xe taxi, người lái xe hỏi các ông là nhà văn thì có biết từ nào dài nhất trong tiếng Nga không. Hai nhà văn đưa ra vài từ, ông lái xe bảo *"Các đồng chí nhà văn ạ, các đồng chí còn biết ít lắm. Từ dài nhất trong tiếng Nga là Nhéblagoraxxmottrichelxtviusiexiadêla"*. Từ này dùng trong văn bản của Nghị viện có nghĩa là *"những việc không đáng được xem xét"*. Tiếng Việt đơn âm, chẳng có từ nào dài như vậy, nhưng ở một chón pháp lý nọ, tôi được nghe một nhời đánh giá của người lao động *"Cái lý là lý có chân/ lúc xa ông nọ lúc gần ông kia"*, cũng thật đặc sắc.

2005

## Ăn thịt Điện Biên

**T**rong một cuộc hội thảo về Tượng đài, ngành phê bình do Hội Mỹ thuật tổ chức, tháng 6/2004, điêu khắc gia Tạ Quang Bạo không ngần ngại nói rằng: *"Xã hội có bao nhiêu cái tốt thì tượng đài có bấy nhiêu cái tốt. Xã hội có bao nhiêu cái xấu thì tượng đài có ngần ấy cái xấu. Phải chạy chọt, lo lót, rút cục tượng đài chỉ là chỗ kiếm tiền của các nhà điêu khắc"*. Ông nhấn mạnh rằng vì chui vào trong chăn nên mới biết chăn có rắn. Sự sục lở phản móng của tượng đài Điện Biên Phủ gần đây là một minh chứng của cái công cuộc làm lông nghệ thuật này. Đáng nhẽ đơn giản đem đồng lên đúc tại chỗ, thì người ta vẽ voi ra một cuộc hành quân năm sông bảy núi ba cầu phở tương và tốn kém. Xong để dựng lên một tượng đài như thế nào thì lại không biết, chứ không hẳn là một "mẹo" như nhà báo Lang Là viết trên báo Thanh Niên gần đây. Từ trước đến nay, vì tư duy nghệ thuật và khả năng tính toán hạn chế, mọi tượng đài trong nước đều làm theo thể "thượng thu hạ thách" - trên bé dưới to, cho dễ xây, khó đổ, chân móng thì gia cố như một ngôi nhà. *Chiến thắng Điện Biên* của Nguyễn Hải nguyên là một tượng tròn nhỏ, đặt tại Bảo tàng Mỹ thuật, khi phóng to lên là cả một vấn đề, không hề là một thứ trên bé dưới to như trước. Bức tượng này chịu ba lực tác động: trọng lực, sức gió và sóng âm thanh.



Với ba nhân vật tư thế khác nhau, bỗng một em bé và phất lá cờ tung bay, trọng lực bức tượng không rơi vào một chỗ mà phân tán rất nhiều hướng. Sức gió trên cao rất mạnh, do bố cục tròn có lá cờ phía trên, nên có xu hướng tạo xoáy. Bằng chứng là phần nền xa bị lở trước phần bệ, giống như bão lay cây cổ thụ bật đất xung quanh trước. Gió tạo ra sóng âm và tiếng động tác động vào bên trong pho tượng rỗng, nếu đúc kín lực này không triệt tiêu được và phá hủy từ trong ra. Nếu treo lên gần đỉnh đầu tượng Nữ thần Tự do ở New York sẽ thấy tiếng động và sức gió như ngồi trong máy bay trực thăng. Lực xé bên trong và lực lay bên ngoài sẽ phá hoại bức tượng Điện Biên nhanh hơn là sức nặng của nó. Sự sửa chữa nhất thời sẽ không giải quyết được gì.

Đáng lẽ ngay từ đầu, cần làm một mô hình nhỏ chừng vài chục cm. Giả định đặt trên nền móng là bùn và thối

gió nhân tạo (tương ứng cấp 12 với tỷ lệ pho tượng), sau đó mới có thể tính ra kết cấu móng. Cần chú ý lòng chảo Điện Biên rất trũng nước và không bền vững. Địa chấn mạnh, rất có thể phải đặt giữa hai tầng móng con quay vĩnh cửu xoay đa chiều, theo kinh nghiệm của kiến trúc Nhật Bản. Những người làm tượng đài Việt Nam chưa bao giờ nghĩ đến một thí nghiệm khoa học như vậy, cũng chẳng có nhà khoa học nào được mời tham gia công trình tốn kém và khó xây dựng hơn một tòa nhà, như thế này.

Nhìn lại các tượng đài trong nước có rất nhiều điều không ổn. Nước rất nghèo, tượng rất to. Nhiều tượng nhưng thực ra chỉ có ba dạng: tượng anh hùng dân tộc, vô thi tay chèn cầm kiếm, mặt vuông chữ điền, văn thi áo thụng cầm cờ, để râu ba chòm. Tượng Bác Hồ khoảng 55-65 tuổi, gơ một tay hoặc bước một chân, y phục kiểu Tôn Trung Sơn. Và tượng Công Nông Binh. Tất cả đều giống nhau như một người làm, một bộ cục trên bé dưới to, không hề có đặc điểm riêng về tính cách, tướng mạo, chân dung, thời gian và không gian của y phục và hành trạng. Ví dụ Quang Trung là người đoán mệnh, chết yếu khi 36 tuổi, mà vẫn mặt vuông hàm bệnh. Theo một tỷ lệ hợp lý trong vòng 4km vuông mặt bằng, pho tượng chỉ nên cao 3-4m. Đằng này, ví dụ, tượng Lý Công Uẩn, tầm nhìn 4 chiều không đầy 100m xung quanh, mà người ta định làm cao hơn 10m. Không một nhà điêu khắc nào, được đào tạo cẩn thận về tượng đài, tất cả đều làm mò, theo kinh nghiệm, xưa thì vì lòng yêu nước, yêu nghệ thuật, nay thuần một mục tiêu làm ăn.

Không có một nước nào, dù giàu đến mấy, lại làm

nhiều tượng đài như nước ta. Cũng chẳng có ở đâu để làm tượng đài, lại tổ chức công kênh như vậy. Ngoài tác giả, đơn vị thi công, những đối tác khác như ngân hàng, tài chính, các ban ngành về văn hóa, hội đồng nghệ thuật, hội đồng góp ý về lịch sử, ý tưởng, các nhà phê bình, nhà báo... Cũng tốt thôi, nhưng đại bộ phận lại không hiểu gì về kiến trúc và điêu khắc. Những nhà kiến trúc và điêu khắc thì chỉ tìm cách làm hài lòng các ban bộ trên, chứ không hề bảo vệ chính kiến nghệ thuật. Phong bì là mối liên hệ tốt nhất giữa các đối tác. Kết quả là đầu tư cho tượng đài rất lớn, nhưng chi tiêu thực cho xây dựng rất ít. Đến lúc đó, tiền ít thì chỉ thuê được thợ tồi. Những thợ này vì mặt vắn mà tiếp tục ăn cắp nguyên liệu, nên công trình còn kém nữa. Đàn kiến chia xẻ con cá, không phải là hình ảnh mĩa mai, mà là một hiện thực. Hỏi một người bạn nhận 10 triệu thi công một pho tượng giá trị 100 triệu, vào thời điểm X: *"Với số tiền như vậy làm sao dựng được tượng cao 10m"*. Trả lời: *"Thì cũng đành làm một đồng cứt cao 10m vậy"*. Con cá rần thom ròn chỉ còn lại cái xương chính là hình ảnh của tượng đài hiện nay, nên nó xấu, làm hỏng môi trường, hay sụt lún không có gì lạ.

Chỉ xét riêng về mặt nghệ thuật, tư duy tượng đài, và điêu khắc nói chung rất nghèo nàn, cho thấy khả năng tượng tự do rất thấp của các nghệ sỹ. Điêu khắc hiện tại không chỉ bó khuôn vào tượng người (hoặc cùng lắm là những khối trừu tượng), mà là một tư duy không gian. Ở Nam Ninh, thủ phủ tỉnh Quảng Tây (Trung Quốc) người ta làm tượng một con bò mẹ bị hổ ăn thịt nửa người vẫn che cho con bò con. Đây chưa hẳn là một tác phẩm đẹp.

nhưng ít nhất là một ấn tượng rất đẹp về đức hy sinh của tinh mẫu tử. Khi nghệ sỹ còn vướng vào những chuyện bên A, bên B, những ý nghĩ thơ mộng mất sạch, còn trần trụi lại việc tranh đoạt hợp đồng, rồi họ rất có thể lở nặng khi không lường trước được những phát sinh bởi tiêu cực phí. Có lẽ những cuộc thi, ngoài tượng đài, cũng nên cho họ thi thêm các môn lịch sử, nhân tướng học và trang phục, với những giám thị nghiêm túc. Chúng tôi không nói rằng tượng đài là không cần thiết, nhưng với hoàn cảnh hiện nay là như thế. Tượng đài cũng giống như một ngôi nhà, không phải xây xong là xong, mà cần tu sửa hàng năm. Có bao nhiêu tượng đài thì phải nuôi báo cô ngân ấy, một sự tốn kém lâu dài cần phải tính trước. Xây nhà rồi mới mua đồ, quy hoạch không gian rồi mới dựng tượng. Vậy mà chúng ta thường sắm đồ to hơn nhà, làm tượng to bất chấp không gian hẹp. Cuối cùng, như một nhà điêu khắc nước ngoài nhận xét: tượng đài của ta *"chẳng những không kỷ niệm được các chiến sỹ hy sinh vì tổ quốc, mà còn làm hy sinh cả nền điêu khắc và hội họa"*.

2004

## Bình cũ rượu mới

*Mãi mê nghề vẽ quên già tôi*

*Phủ quý với ta như mây trời*

(Đỗ Phủ)



Tề Bạch Thạch. Tôm bơi trong cỏ lười mác (Du hà tiến đào thảo), mực Nho trên giấy.

Thuở nhỏ, tôi thích vẽ, một ông già người Tầu tặng tôi bức tranh "Đàn tôm" của Tề Bạch Thạch. Bức tranh không phải là bản chính, nhưng là bản in hiếm hoi đạt chất lượng gần như thật của hiệu Vinh Bảo Trai, một hiệu in truyền thống nổi tiếng ở Trung Quốc. Giá của bản in là 50 đồng. Bằng lương tháng của một cán bộ những năm 1960. Tề Bạch Thạch thường ngắm nhìn cỏ cây chim thú, đến mức chúng nhập cả vào người ông, ông cũng ngỡ mình là tự nhiên nên khi thể hiện rất bột phát và sinh động vô cùng. Ông nuôi một đàn tôm trong bể



cánh. Khi vẽ chẳng khác nào thả đàn tôm tung tăng trên tờ giấy.

Cha mẹ nhất quyết không cho tôi học nghệ thuật, nên tôi thường đi qua trường Yết Kiêu nhìn vào vườn trường cây cối rất đẹp, lại nuôi cả khỉ mà thêm thú vui. Đi bộ đội về, quên hẳn ý thích học vẽ, rồi ngẫu nhiên lại thi vào trường Mỹ thuật. Vì thời gian ôn thi ngắn, chỉ có thể thi vào ngành nghiên cứu phê bình. Thấy bảo làm nghệ sĩ phải vào Hội Mỹ thuật. Trầy trật mãi rồi cũng được làm hội viên. Và rồi tóc đã hoa râu mới được đi dự Đại hội Mỹ thuật toàn quốc năm 2004. Nhìn xung quanh cũng toàn già như mình trở lên, không có ai dưới 30 cả. Té ra bây giờ mới hiểu đây hình như là đại hội của các cán bộ mỹ thuật.

Khi mùa thu sắp tàn, cái rét đến, những con ve sầu thôi ca hát và biến vào cây cỏ. Tề Bạch Thạch vẽ bức "*Thu sắc suy*" (Sắc thu tàn) có con ve sầu cánh mỏng tang ngậm giọt sương trên cánh lá đỏ. Vẽ hoa cỏ côn trùng để nhìn thấy cái bất tận của tồn tại và cái thoáng qua của cuộc đời. Tề Bạch Thạch vận dụng bút pháp truyền thống cũ và đưa vào đó luồng sinh khí mới của nước Trung Hoa mới, đưa nghệ thuật đến với nhân dân. Nền cách thức của ông người ta gọi là "bình cũ rượu mới". Ông thực sự bước vào hội họa khi đã ngoài 60, và trở thành danh họa của Trung Hoa và cả thế giới. Có lẽ 60 tuổi, Tề mới là thanh niên.

Vào buổi kinh tế thị trường, tại Đại hội vẫn còn nhiều họa sĩ đòi hỏi Hội cấp tiền sáng tác và định hướng nghệ

thuật. Nhiều người khác đến đây cho vui, gặp bè bạn. Sau năm năm, ai cũng già đi, một số đã chầu trời, tình cảm cũng cần thiết. Vị tổng thư ký cũng nhắc nhở chỉ lý là kinh phí đại hội hơn một tỷ mà chỉ bầu có 11 thành viên ban thư ký. Vị chi bầu ra mỗi người hết 100 triệu, vậy hãy lựa chọn và tham gia đại hội xứng đáng. Mô hình cũ trong đời sống mới như thế nào, chưa thấy bàn, khi cơ chế bao cấp còn tồn đọng nguyên xi trong những người nghệ sĩ, kể cả những người không sống bằng lương.

Cách mạng văn hóa ở Trung Quốc đã phá các đề tài "chim, hoa, lá, cá, gái". Tề Bạch Thạch không vẽ khoa thân, nhưng các mục kia đều phạm cạ. Thế là cái bình cũ rượu mới mất thiêng, may mà người ta chưa đem tranh của ông đi đốt. Vào cuối đời Thanh, ghét bọn tham quan, trọc phú, Tề Bạch Thạch treo tấm biển ở cửa "không bán tranh cho nhà quan". Thật là một thái độ nghệ thuật vì nhân dân, ngay cả cách bán tranh. Ngày nay, nhiều nghệ sĩ Trung Quốc coi truyền thống như một gánh nặng, vô cùng khó khăn để thoát khỏi truyền thống. Khoa mục, tàu xuyên chỉ rất ít học sinh theo học. Đối mới âu cũng nhọc nhằn.

Tề Bạch Thạch đúng bút lông vào hồ nước trong, lấy một bút lông khác chấm vào nghiền mực, rồi rỏ giọt mực vào bút lông đúng nước. Mực chảy tan trong ngòi lông tạo ra những sắc độ trung gian. Ông đặt từng nhát bút gọn gàng lên tờ giấy, mực tiếp tục loang nhẹ thành hình những con tôm. Dùng một bút lông tía, ông vung nhanh và mạnh thành những chiếc râu tôm mảnh và sắc cứng như sợi chỉ sắt. Khi vẽ truyền đạt hết nghệ thuật

vẽ, tức là truyền đạt luôn cái đời sống thực tế. Vì vẽ rất cừ, nên 90 tuổi Tề Bạch Thạch được bầu làm chủ tịch Hội liên hiệp văn học nghệ thuật Trung Quốc. Năm nay kỷ niệm 140 năm ngày sinh Tề Bạch Thạch (1864 - 2004), và Đại hội VI Hội Mỹ thuật Việt Nam, nên nhẽ húng viết bài này.

2004



## Hiện thực nhiếp ảnh và hiện thực mới trong nghệ thuật

**D**o những quan niệm ấu trĩ, trong một thời gian dài, nhiều nhà nghệ thuật khoanh vùng một phạm vi sáng tác, ví dụ đề tài công-nông-binh, coi đó là hiện thực tối ưu của nghệ thuật. Ngoài ra các phạm vi khác không được coi là hiện thực. Dần dà khái niệm hiện thực được mở rộng không chỉ là phản ánh một khu vực, dù là chính yếu trong xã hội, không chỉ là một thứ hiện thực đối chiếu, mà tất thảy đều là hiện thực, và mọi bút pháp là cách trình bày khác nhau về sự thực. Đến giới hạn này khái niệm "hiện thực" lại trở nên quá mơ hồ. Một khái niệm mới được hình thành là "hiện thực nhiếp ảnh". Cái máy ảnh được coi như một thứ vô tri giác. Trước ống kính của nó thế nào, tấm ảnh như thế ấy, phỏ nháy là ảnh nhòm qua cái lỗ và bấm một cái. Nhưng chính các nhà nhiếp ảnh đã phân đối ý nghĩ phiến diện như vậy. Nhiếp ảnh làm được nhiều hơn người ta nghĩ khi đề cập đến sự thực và đời sống bên trong sự thực. Không chỉ có nhiếp ảnh hiện thực, mà còn có nhiếp ảnh siêu thực và trừu tượng. Ví dụ như Man-Ray là một nhà nhiếp ảnh siêu thực tầm cỡ trong chủ nghĩa Siêu thực đầu thế kỷ 20. Song vẫn là cái quan niệm hiện thực có chọn lọc, nhiều nhà nhiếp ảnh khoe rằng phải

đợi hàng ngày, hàng giờ mới chớp được cái hình ảnh quý báu ấy. Người khác đặt mẫu hiện thực, như bắt người nông dân phải cuốc đất, gánh thóc thế này, anh công nhân vận hành máy móc thế kia, rồi chụp ra một tấm hình tiêu biểu. Hiện thực nhiếp ảnh Mỹ là một quan niệm trần trụi có tác động to lớn đến đời sống thị giác và nghệ thuật, tới mức các họa sỹ phải luôn nhìn lại công việc của mình xem có phải là nghệ thuật mới hay không. Quan niệm này có đặc điểm: Không từ chối, và chọn lọc bất cứ sự vật hiện tượng nào đang diễn ra trong từng giờ từng phút trên quả đất. Người phóng viên phải có mặt ở những chỗ gian nan, gay cấn nhất của cuộc sống và đem về tất cả những gì trông thấy. Thái độ nghệ thuật và nhân đạo bộc lộ ở sự trình bày toàn diện như thế nào. Và về kỹ thuật ảnh đen trắng là chính. Năm 1997, Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại New York (Mỹ) đã trưng bày hàng nghìn tấm ảnh, mà một phóng viên đã chui vào nhà tù Pôn Pốt, lấy các phim tư liệu rửa ra. Các phim này do Khmer Đỏ chụp cho thấy địa ngục trần gian như thế nào. Rồi là các triển lãm nhiếp ảnh hiện thực: nạn đói ở Somali, tình dục ở trẻ em châu Phi, chiến tranh ở Bosnia... Khi một vấn đề được phơi bày chi chít hàng nghìn hàng vạn tư liệu sống động, tự người xem được thấy những gì họ không tưởng tượng được. Nhiếp ảnh hiện thực bao bọc toàn bộ cuộc sống thông tin thị giác. Các họa sỹ đứng giữa họ và những phẩm chất hiện thực trong nghệ thuật Cổ điển, khi mà máy ảnh chưa ra đời, luôn thấy ngượng và rùng mình khi cầm bút vẽ. Một cuộc phối hợp tuyệt vời giữa nhiếp ảnh và nghệ thuật tạo hình, cũng được bày ở Bảo tàng trên năm 2000, theo kiểu

nghệ thuật Sắp đặt. Ở một phòng lớn, thông với nhiều phòng phụ, trên tường người ta treo hàng vạn bức ảnh chụp về sinh hoạt thường ngày của nhân loại. Trẻ con đi học, đàn ông đi làm, phụ nữ đi chợ... tức là một thứ chổi cùn rế rách của loài người trên thế giới đều được ghi lại. Giữa phòng bày bốn pho tượng bằng nhựa là một gia đình, gồm bố mẹ, con trai và con gái. Tất cả được đúc theo kích thước thật, khỏa thân và rất chú trọng đến bộ phận sinh dục, nhằm nhấn mạnh sự lớn của người lớn và sự trẻ của người trẻ. Bốn bức tượng này đặt giữa phòng ảnh hiện thực như vậy, nhằm nêu ra một ý tưởng cuộc sống của con người đang đơn điệu và nhàm chán như thế nào, nhất là trong tiến trình công nghiệp hóa và toàn cầu hóa, mà mọi đặc sắc địa phương, đặc thù dân tộc đang biến mất.

Trước sức ép của mọi nghệ thuật thị giác nói chung, nghệ thuật hiện thực (chủ yếu trong hội họa) tự nhiên biến dạng phong phú. Có thứ Hiện thực mới, có nghệ thuật Cực thực và Hiện thực nhiếp ảnh... Hiện thực mới là một khái niệm chiết trung, bởi các nghệ sỹ không muốn lặp lại sự đơn thuần của vẽ giống, hoặc nâng nó thành không gian ý tưởng với hình tượng điển hình. Cũng không nhất thiết phải tuân thủ tính duy nhất đúng về thời gian và không gian, mà hiện thực ở chỗ nó đang tồn tại, vừa phức tạp vừa đơn giản, vừa xấu vừa tốt, vừa hay vừa dở, như ta thấy và như ta nghĩ, cũng như có thể trình bày nó một cách trực tiếp ở rất nhiều tâm trạng. Nghệ thuật Cực thực về bản chất gây sự choáng ngợp về thị giác. Sự vật vẫn thế, nhưng nhiều lúc nó làm ta ghê sợ, và kinh hãi, bởi tính vật chất nhân tạo thái quá. Những bức tranh vẽ những chiếc

ghế bành bọc da và gôi nhồi căng phồng choáng ngợp căn phòng cho thấy sự ketch cớm của đời sống trường giả. Nhiều người tưởng lầm hội họa hiện thực nhiếp ảnh là vẽ theo một cái ảnh chụp. Đây là một cuộc đua về khả năng của bàn tay, với công nghệ tinh vi của máy móc. Một bức tranh có thể diễn tả không thua kém một bức ảnh chụp. Nhưng mục đích của nghệ thuật này không chỉ dừng lại ở thế. Nó chính là sự phản ứng với xã hội công nghiệp đã và sẽ biến con người thành một thứ máy móc. Tôi rất ấn tượng với một số bức tranh phong cảnh của một số họa sỹ ít tên tuổi. Họ không vẽ phong cảnh đồng quê, non sông đất nước, mà vẽ phong cảnh của những bãi thải công nghiệp. Những chiếc xe ô tô tróc sơn bẹp dúm, những căn nhà đổ nát hoang tàn, cây cỏ lơ thơ như ở sa mạc... nhưng vẫn phảng phất cái gì đó là tâm hồn con người hàm chứa trong sự cần cỗi công nghiệp. Đây chính là cái khác lạ đáng yêu của nghệ thuật, dù cuộc sống có như thế nào.

2003

## Xuống ngựa uống chén rượu

*Hạ mã ẩm quân tửu  
Vấn quân hà sở chi?  
Quân ngôn bất đắc ý  
Quy ngựa Nam sơn thủy  
Đã khứ mạc phục vấn  
Bạch vân vô tận thì.*

(Vương Duy)

Cách đây 1300 năm, họa sỹ nhà thơ Vương Duy trên đường lang thang gặp một người bạn bất đắc chí. Bài thơ trên là cuộc trò chuyện của họ: "*Xuống ngựa uống với anh chén rượu/ Hỏi anh có điều gì/ Rằng tôi không vừa ý/ Về đầu núi Nam ngử/ Anh đi, tôi không hỏi nữa/ Mây trắng bay chơi vơi*". Khái cảm rút lui khỏi cuộc sống này đã dẫn đến một nền hội họa sơn thủy tao nhã. Núi non trập trùng cao vút, mây trắng bay ngang, suối luôn khe đổ ra sông lớn và con người bé nhỏ cùng những thảo am ẩn dật trong cái thiên nhiên vĩ đại này. Lánh đời, đi ra khỏi cuộc sống cũng sinh ra nghệ thuật và nghệ thuật ấy rất siêu thoát. Nhưng ngược lại lao vào cuộc sống, chấp nhận mọi gian khó, dung tục cũng sinh ra nghệ thuật tao nhã không kém. Đó là nền hội họa hoành tráng Mehico, là những bức họa sinh động của Van Gogh hay đầy tính cội rễ của Gauguin. Matisse thì quan niệm: Những bức tranh của tôi



giống như chiếc ghế bành êm ái cho người lao động nghỉ ngơi sau những giờ phút lao động cực nhọc. Picasso thì ngược lại, chiến tranh ở Tây Ban Nha ông vẽ Guernica, ở Triều Tiên ông vẽ "Cuộc thảm sát ở Triều Tiên". Một bên là sự đổ vỡ tan hoang của đời sống và nhân tính, một bên là cả đám người man rợ cô vào nhau như một đồng vũ khí trong bút phát lập thể. Như vậy, hoặc là vào hăn, hoặc là ra hăn, như quan niệm xuất-xử xưa kia, thì đều có thể có những giá trị không khoan nhượng.

Cuộc chiến tranh vệ quốc kéo dài 30 năm ở Việt Nam cũng đã phân biệt nghệ sỹ thành ba phía: kẻ chạy ra nước ngoài, người vào Nam, người ở lại miền Bắc, nhưng tính thần độn thể hay nhập cuộc hình như không phụ thuộc hoàn toàn vào người đi hay ở. Chiến tranh đã từ lâu kết thúc, nhưng theo nhiều nhận định, dường như chưa có tác phẩm văn học nghệ thuật nào xứng đáng với tầm vóc của nó. Mấu chốt nằm ở chỗ, người nghệ sỹ đã quan sát, đã mô tả, nhưng hình như rất ít suy nghĩ, đặc biệt là suy nghĩ cá nhân bằng một thái độ nhân văn lớn lao. Những đợt thi về văn học chiến tranh, những triển lãm mỹ thuật về chiến tranh Cách mạng liên tục được tổ chức, nhưng những tác phẩm nhỏ thì rất hay, cảm động, nhưng không ghép lại được thành một công trình kỳ vĩ. Chiến tranh càng xa, ký ức và tình cảm càng nhạt, một họa sỹ cao niên cả đời trong quân ngũ đã nói với tôi rằng: Rất buồn, tại cuộc triển lãm đề tài lực lượng vũ trang và chiến tranh cách mạng vừa qua, tôi đã đóng góp vào đấy một sự nhàm chán.

Cuộc sống không chờ đợi, những cách suy nghĩ khác hình thành. Một cuộc triển lãm Sắp đặt không chính thức

đã diễn ra tại nhà sàn Anh Khánh và sau đó được chiếu lại trong triển lãm *Sài Gòn thành phố mở* mùa đông 2006. Tác giả của nó là con trai một phi công Mỹ từng lái máy bay ném bom ở Việt Nam, cùng con trai một phi công ta làm một chiếc máy bay giấy vừa giống F4 vừa Mig21, sau đó, họ đốt đi, ý nói bây giờ là hòa bình, quá khứ gác lại. Cách nhập cuộc của thanh niên bây giờ là như vậy, họ sinh sau chiến tranh, không hay biết gì về khó khăn thời chiến và bao cấp, chẳng xúc động gì với nỗi niềm của cha mẹ, và nhu cầu của họ muốn nối liền đất nước với đời sống phát triển và hiện đại trên thế giới. Hội họa không đủ, thì làm Sắp đặt, Trình diễn, Video Art, hoặc Đa phương tiện, miễn là nói lên ý tưởng. Nghệ thuật bây giờ là ý tưởng, trước tiên là gióng lên những hồi chuông về ưu phiền và những bất cập xã hội. Nhưng đôi khi xã hội cũng thấy phiền toái bởi chuông trống om xòm quá mà vấn đề chỉ là bôi ra cho có chuyện, và không ít nghệ sỹ chẳng có ý tưởng gì nhưng coi việc gào thét trên sân khấu và làm Sắp đặt là chứng chỉ của nghệ sỹ tiên phong. Nghệ thuật là một thú chơi, nhưng đòi hỏi công phu và kỹ năng thâm hậu, mà tốt nghiệp Đại học Mỹ thuật, hay Học viện Âm nhạc đối với Sáng tạo mới chỉ là học hết vở lòng thôi. *Ta đại ta tìm nơi vắng vẻ/ Người khôn người đến chốn lao xao* (Nguyễn Bình Khiêm), cũng không phải là để cho cái thú chơi này.

2007

## Thư pháp thời hiện tại

Khoảng 15 năm nay trong nước nở rộ phong trào thư pháp, không với ý nghĩa phục hồi Hán học, mà chú ý vào nghệ thuật viết chữ. Một vài ông đồ cũ bỗng nổi danh, cũng như nhiều thanh niên có trình độ Hán văn luyện thêm thư pháp, ấy là chưa kể nhiều người dùng bút lông viết chữ quốc ngữ, và gọi đó là thư pháp Việt. Nếu là một trò chơi bút mực, phần nào mang tính nghệ thuật, thì không phải bàn nhiều. Chỉ cần khéo tay đôi chút, biết chút ít Hán văn là có thể viết thư pháp, bằng chứng là có nhiều lão nhân chỉ biết khoảng 20 chữ đã ra Văn Miếu kiểm tiền, vì thực ra thiên hạ chỉ cần viết vài chữ, đại loại chữ Phúc, Thọ, Nhân, Nhẫn, Tài..., thì 20 chữ cũng đã thừa. Nhưng nếu coi đây là một nghệ thuật, thì thư pháp không dễ như vậy, và có thể nói ngay rằng chúng ta có truyền thống ngàn năm Hán học, nhưng không có truyền thống thư pháp. Tất cả những chữ trên bia đá, hoành phi câu đối ở đình chùa, chữ viết của bộ lễ trên sắc phong...mới chỉ là nghệ thuật viết chữ đẹp, thấp hơn thư pháp một bậc. Nói đến thư pháp là phải nói đến các tác gia thư pháp, giống như tranh dân gian, tranh thờ miền núi đều có thể gọi là hội họa, đồ họa, nhưng một nền hội họa thực sự phải đi liền với sự hình thành của họa sỹ. Ngàn năm Hán học của chúng ta, không có đến mười nhà



Tượng Tổ Didáca, chùa Tây Phương, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

thư pháp có tên tuổi. Ở Trung Hoa có hàng nghìn họa sỹ thành danh ngay từ thời Tam Quốc đến nay, nhưng số nhà thư pháp không được một phần mười, mặc dầu toàn bộ người Trung Quốc lúc nào cũng viết chữ Hán. Mặc dù người Việt viết chữ Hán đã lâu, nhưng đối với thư pháp lúc nào ta cũng là non trẻ.

Việc có nhiều câu lạc bộ và lớp thư pháp hiện nay đã làm cho làm cho các nhà thư pháp Việt Nam nắm được

các nguyên tắc của Lục thư - sáu thể chữ triện, lệ, chân, hành, thảo, khải, cùng phương pháp dùng bút lông. Nhưng viết sao có thần khí lại còn phải đợi thời gian nữa, và từ đó thành tác gia với tư cách là các danh nhân lại là một chặng đường dài, vì không hiểu sao trong lịch sử thư pháp, các nhà thư pháp danh tiếng đều đồng thời là danh nhân cả.

Nghệ thuật thư pháp phát triển sâu rộng từ Trung Hoa cho đến Triều Tiên, Nhật Bản và Việt Nam trong quá khứ, nhưng đến thời hiện đại, người ta phải nhìn lại có nên tiếp tục như vậy nữa không. Thứ nhất toàn bộ xã hội đã chuyển sang viết bút máy, bút bi, và ngày nay viết bằng máy vi tính, còn bút lông chủ yếu cho các họa sỹ. Cái nền tảng xã hội của thư pháp đã yếu hẳn. Thứ hai tầng lớp văn nhân sỹ đại phu phong kiến không còn nữa, cái yêu cầu cảm - kỳ - thi - họa không đặt ra nữa, con người phát triển tài hoa ra hướng khác. Xã hội công nghiệp, con người ai nấy đều thực dụng ở mức độ khác nhau, nên cũng chẳng thể có con người tinh thần thuần túy, lấy trời làm màn lấy đất làm giường như trước. Cuối cùng cũng có nên chỉ khuôn thư pháp vào nghệ thuật viết chữ Hán nữa hay không. Người Nhật đã đi tiên phong. ngay từ những năm 1950, phái Tiền vệ của họ đã chỉ coi thư pháp như là phương tiện, nét chữ không cần bao hàm ngữ nghĩa, và thư pháp tiếp cận hội họa trừu tượng.

Tinh thần này lan ra phương Đông, không hẳn chỉ từ Nhật Bản, mà còn một phần từ nghệ thuật Hiện đại phương Tây (Modern Art), bức thư pháp được coi như là một bức họa, thậm chí là phương tiện của nghệ thuật sắp

đặt. Thư pháp không phụ thuộc vào thể loại và nghĩa chữ trở nên dễ dàng hơn cho quần chúng tham gia vào nghệ thuật. Cho nên, nhà nghiên cứu Trung Quốc Bạch Liêm Thận có viết: *“Thư pháp Trung Quốc thế kỷ XX là một trong những biến thiên rất quan trọng, nó đã đi từ tình hoa truyền thống nghệ thuật biến đổi thành nghệ thuật hoạt động quần chúng”*.

Ở nước ta, hiện tại chỉ có một nhóm thanh niên tiếp nhận tinh thần này, đó là nhóm thư pháp *Tiền vệ* đứng đầu là họa sỹ, Lê Quốc Việt (sinh 1972) và Trần Trọng Dương (sinh 1981), Nguyễn Quang Thắng (sinh 1973), Nguyễn Đức Dũng (sinh 1978), Phạm Văn Tuấn (sinh 1979). Trừ Việt nguyên là họa sỹ tự học Hán văn trong chùa, còn những tiên sinh trẻ tuổi kia đều xuất thân từ học Hán Nôm. Nhóm này đã lẻ tẻ, hoặc tập thể đã trưng bày nhiều năm và thường niên viết tại Văn Miếu vào dịp tết, đến năm 2006 họ bày triển lãm *Tiền vệ* đầu tiên ở Văn Miếu và Hoàng thành Hà Nội. Cuộc trưng bày đó gây một choáng váng cho khán giả quen xem thư pháp truyền thống, nghĩa là các thể chữ viết thuần túy trên giấy. Nhiều bức đã từ bỏ hoàn toàn yếu tố nội dung, không để đọc nữa, cũng không phụ thuộc vào thể chữ, quy định chữ, mà ngẫu hứng như trò chơi nét và bút mực. Báo chí đã đặt vấn đề đây là thư pháp, hay phản thư pháp. Tuy nhiên so với cuộc triển lãm lần này, vào cuối tháng 9/ 2007 tới đây thì sự biến đổi sang hội họa trừu tượng còn mạnh hơn nữa. Năm trước họ còn phụ thuộc nhiều vào kết cấu cân đối hoặc biến đổi của chữ Hán, từ chữ mà phát triển thành tranh, dấu ấn cá nhân cũng chưa rõ, thì năm nay mỗi người đã là

một diện mạo và tự do hơn với các nguyên tắc của thư pháp, đồng thời sử dụng nhiều kỹ xảo rắc phẩn, nhũ, làm nhàu nền giấy và thay đổi mẫu giấy tạo các hiệu quả thẩm mỹ bề mặt.

Không thể vội vàng kết luận thư pháp *Tiền vệ* Việt Nam chịu ảnh hưởng của các phái *Tiền vệ* Trung Quốc và Nhật Bản, vì toàn bộ nhóm này hầu như không có tiếp xúc gì với ngoài nước cả, hoặc họ chỉ ít nhiều nhìn thấy trên báo chí mà thôi, song có cái tinh thần mặc nhiệm và tự duy trừu tượng vốn nằm sẵn trong bút nghiên mực giấy và trong hội họa trừu tượng vốn thịnh hành ở nước ta từ thập kỷ 1990. Nét và sự biến đổi không cùng của nét trong quá trình trừu tượng hóa tự sự vật cụ thể là một thành tựu của thư pháp, tuy nhiên để cho chữ mang ngữ nghĩa nét trong chữ không thể phát triển đến mức phi lý, đây chính là cái giới hạn mà các họa gia muốn vượt qua để đi đến cái đẹp thuần túy hoặc mang tính biểu hiện. Như vậy vốn thư pháp sinh ra từ tượng hình có cơ hội quay trở lại các hình thức mô tả hoặc tượng trưng, và càng làm rõ cái nghĩa thư họa đồng nguyên. Mực lan tỏa tự do trên giấy, với độ ngấm nước và độ nhòe nào đó tạo ra các mảng đẹp, dù không có màu nhưng có sắc độ. Nét đi với mảng tạo ra nhiều tương phản đậm nhạt khác nhau, và nếu người vẽ, viết có sự sâu xa về tinh thần, sự điêu luyện của bút lực thì bức thư họa không cần đến nội dung, mà đã có vẻ đẹp chân thiện.

Những người phản đối cho rằng trước hết thư pháp phải đọc được, phải có nội dung do chữ Hán đem lại, và rất có thể những người viết đó hạn chế về Hán văn mà chỉ

lạm dụng nó. Họ gọi đó là cách bịt tai trộm chuông, tức là do kém cỏi mà tự huỷ hoại mình. Sự phê bình này chưa dành cho các thư pháp gia của ta, mà ở Trung Quốc và Nhật Bản. Tuy nhiên sự tiến đến trừu tượng đã trở thành một trào lưu lớn của thư pháp đương đại, nó quyết không chui vào cái lồng lục thể (sáu kiểu chữ) nữa, để dẫu có viết đẹp cũng chẳng hơn cổ nhân. Từ thư pháp tĩnh tại, viết trên giấy thuần túy, tiến đến nghệ thuật hành vi, chỉ có một bước. Nhà nghệ thuật không quan trọng ở sản phẩm, mà quan trọng ở hành động sáng tạo, và sáng tạo ở bất cứ đâu, vật thể nào, mặt phẳng nào, cứ gì phải là bút nghiên mực giấy. Trò chơi này chỉ mới bắt đầu. Ở Nhật Bản và Trung Quốc, thì đã có một quá trình và những sân chơi lớn, còn ở nước ta mới là một hiện tượng non trẻ. Nhưng nếu hướng đến nhân văn và cái mới, thì nghệ thuật nào mà chẳng hay. Đặc biệt đối với thư pháp, chữ nghĩa lớn lao bởi con người tâm cõ.

2007



## Cái mới

Mười lăm năm qua (1988 - 2003) hội họa Việt Nam đã trở thành một sự kiện, được biết đến ở quốc tế. Nhưng mức độ mà nó đạt được mới ở tầm giới thiệu văn hoá và thương mại. Cái giá trị nghệ thuật và nhân văn chưa được đánh giá như họa sĩ mong muốn, và còn xa để bước vào cái bảo tàng tâm cỡ. Điều ấy có nhiều nguyên nhân nội tại và khách quan, nhất là khi nền kinh tế còn đang trong giai đoạn phát triển, hội họa và nghệ thuật nói chung do nghệ sĩ tự lo, đại bộ phận dân chúng còn xa lạ với những gì nghệ sĩ làm ra, còn sùng bái nghệ thuật tôn giáo.

Dẫu vậy thì một đất nước sau chiến tranh vệ quốc, vết thương cũ chưa hẳn lành, kinh tế thị trường còn non trẻ đã đặt ra quá nhiều thách thức để hoà nhập nền kinh tế thế giới, môi trường sống bị phá huỷ nghiêm trọng, tệ nạn và sự xuống cấp về thẩm mỹ... tất cả vẫn là nguyên liệu tốt cho các đề tài nghệ thuật khi hướng về nhân dân, mà đòi hỏi nghệ sĩ phần lớn hơn, sâu sắc hơn những gì đã đạt được, gần nhân bản hơn, trước hết với chính nội tâm anh ta, để nhìn thẳng cái gì là nghệ thuật trước mắt, cái gì là nghệ thuật lâu dài.

Hội họa giá vẽ đã bùng nổ cực thịnh nhất là được hỗ trợ bởi các chất liệu và kỹ pháp truyền thống như sơn mài,

lụa, giấy gió. Nhưng họa sỹ cũng đã thấy giới hạn tận cùng của nó. khi muốn biểu hiện một ý tưởng rộng rãi hơn, muốn người xem sống chung với tác phẩm của mình như một thành phần biểu hiện. Vì vậy mà nghệ thuật sắp đặt và trình diễn là niềm đam mê mới cuốn hút lớp họa sỹ trẻ từ 20 - 30 tuổi, muốn nhanh chóng được ghi nhận tên tuổi và phổ biến ra nước ngoài

Đời sống văn hoá làng xã và các di sản nghệ thuật cổ điển, đền, chùa, tượng Phật, đồ gốm cũng bởi lẽ luôn luôn can thiệp vào tư duy hiện đại, làm nên tính truyền thống và tín ngưỡng trong nền hội họa mới. Về lại các mô típ tượng trưng cổ và một trật tự không gian mới là một cách. Tiếp nối tinh thần thẩm mỹ truyền thống trong các bút pháp hiện đại là cách khác. Trong quá trình này, nếu như sự hướng ngoại, sùng bái phương Tây cho thấy không ít những biểu hiện lai căng, thì sự hướng nội, tìm về cội nguồn và phương Đông lại cho thấy không ít những biểu hiện nệ cổ và chấp vá. Đó cũng là quá trình tìm tòi đa hướng và đa dạng về phong cách của giai đoạn nghệ thuật mới gắn liền với sự chuyển đổi từ kinh tế bao cấp, sang kinh tế thị trường và sự phát triển của đời sống dân chủ. Do vậy mà tính thuần khiết của hội họa của gần một thế kỷ không còn nữa. Sự khủng hoảng trong sáng tác mà bộc lộ những giới hạn cuối cùng của ngôn ngữ hội họa giá vẽ, vừa cho thấy nhu cầu tất yếu tìm đến cái mới của nghệ thuật và nói lên cái mới của đời sống. Cho dù là cái mới này chưa hoàn hảo, và nhiều điều non yếu, nhưng vẫn hơn là lặp lại sự tẻ nhạt đã trở nên tẻ nhạt, tưởng rằng là hiện thực, nhưng lại ít hiện thực nhất, vì

nếu chỉ vẽ được cái vẻ ngoài của cuộc sống và tự nhiên,  
mà không nắm được phần hồn, phần nhân bản nằm sâu  
bên trong sự vật.

2003



Tượng Tổ Tăng già Nan đề, chùa  
Tây Phương, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

# Một thể hệ mới

*Trầu này trầu tình trầu tình*

*Ăn vào cho đỏ môi mình môi ta*

(Dân ca)

*Cái then tiếng khóc của em bằng  
đôi môi anh*

(Vi Thủy Linh)



Cũng như nghệ thuật trừu tượng, càng bị phản đối càng phát triển và chỉ bình thường sau khi trở thành một thể loại hội họa không còn thời thượng, nghệ thuật Sắp đặt đã và đang bị phản đối cũng bắt đầu được công nhận ở nước ta. Người ta cho rằng

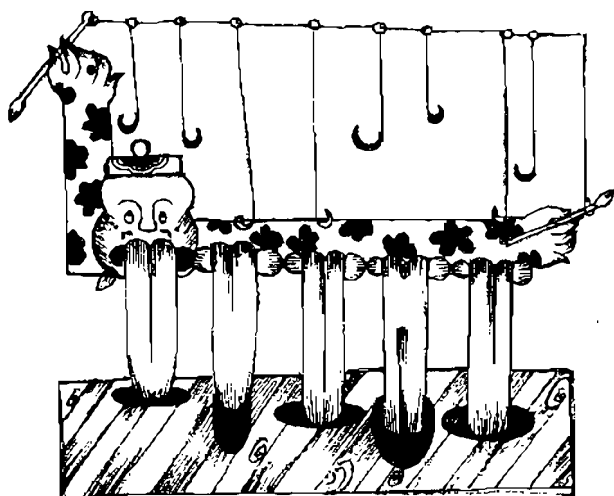
nghệ thuật này có mầm mống từ sự chuyển đổi các nghệ thuật thị giác vào không gian ba chiều thực, phá vỡ các tiêu chí truyền thống, thậm chí chấp nhận sự phản nghệ thuật, như một cách để thay đổi.

Sáng tác với một tinh thần vô chính phủ, nghệ sỹ người Mỹ gốc Pháp Marcel Duchamp (1887 - 1968) từng mang cái bồn vệ sinh và cánh cửa nhà mình đến triển lãm, có lẽ là để nói với từng nghệ sỹ đương thời rằng nên đổi

mới hoàn toàn, đừng nghĩ đến quá khứ nữa, hơn là cho rằng đó là tác phẩm nghệ thuật. Năm 1938, ông trưng bày tác phẩm 1.200 bao than rải trên nền nhà và đóng đinh lên tường. Đến những năm 1960, các nghệ sỹ Pop-art đưa ra những tác phẩm có tính đại chúng cả về cách thức và quy mô nghệ thuật, loại bỏ tính bác học, truyền thống của nghệ thuật trong các bảo tàng, viện Hàn lâm và các Salon. Sự dư thừa vật chất của đời sống công nghiệp tạo cơ sở gợi ý tinh thần và vật chất sáng tạo cho các nghệ sỹ nhát nhanh chổi cùn rế rách của đồ thải công nghiệp hình thành tác phẩm. Cho đến những năm 1970 thì nghệ thuật Sắp đặt đã trở nên phổ biến ở phương Tây, rồi phương Đông vào cuối thế kỷ.

Trong vòng 15 năm qua, Sắp đặt hấp dẫn các nghệ sỹ trẻ Việt Nam, chắc chắn là do các nghệ sỹ trẻ giai đoạn đầu Đổi mới khi ra nước ngoài trình bày triển lãm hội họa đem về. Nghệ thuật Sắp đặt Trung Quốc hiện đại và Đông Nam Á thường xuyên có thông tin vào Việt Nam khiến nghệ sỹ từ già đến trẻ phản ứng gay gắt với Sắp đặt, Trình diễn và Video art. Thậm chí, đến tận bây giờ các cơ quan quản lý văn hóa vẫn mời giới biểu diễn và điện ảnh thăm định Trình diễn và Video Art, tức là họ vẫn chưa quan niệm nó thuộc về mỹ thuật. Cuộc triển lãm Sắp đặt toàn quốc lần này do đích thân Vụ Mỹ thuật - Nhiếp ảnh (Bộ VH-TT); Hội Mỹ thuật TP.HCM tổ chức (với 2/3 kinh phí tài trợ của Quỹ Thụy Điển và Quỹ Đan Mạch), với cách đặt vấn đề có tính thể nghiệm, tức là xét duyệt rất chặt chẽ và giới hạn chủ yếu trong các nghệ sỹ trẻ (rất nhiều còn là sinh viên) đồng thời bỏ đi một số các tự bạch của nghệ

sỹ vốn là một phần của nghệ thuật Sắp đặt và chính ở đây bộc lộ những bất cập của quản lý văn hóa. Bởi rằng những nhà quản lý chẳng biết nhiều về những cái họ được quản lý; hoặc là nó quá mới, mà các quy định cũ khó áp dụng được. Khi ngồi với nhau, những người lớn tuổi chúng tôi bảo nhau rằng lớp nghệ sỹ 20-30 tuổi hiện nay là một thế hệ khác, một cách nghĩ khác, không còn điểm gì chung ngay cả với những người kế cận trước. Nguyễn Quân nói rằng: Những người làm Sắp đặt, Trình diễn như Đặng Thị Khuê, Bảo Toàn, Đào Anh Khánh đối với họ đã là "Cổ điển" rồi. Ông cũng không quên nói rằng: Vô khối những sáng tác mới là hơi hợt, phù hợp với sự hơi hợt của công chúng hiện nay. Điểm đáng lưu ý này, chúng ta còn phải bàn kỹ hơn. Trong cuộc Tọa đàm sau triển lãm, một nghệ sỹ trẻ miền Nam mang lên hai tờ giấy. Một tờ anh gấp cẩn thận, nhỏ dần, một tờ vo viên lại. Anh nói đó là hai cách làm (nghệ thuật), cách đầu có thể là bài bản, trường quy, cách sau thì trực tiếp và đầy cảm xúc, nhưng cũng là tờ giấy thôi. Tôi thầm nghĩ: Hàng chục ngàn năm con người lấy đất nặn gốm, mới có gốm Lý, gốm Trần. Nay vo viên cục đất mang lên, cũng có thể là gốm, nhưng bàn tay nào, ai nung, để cục vo viên ấy là một sản phẩm văn hóa. Nghệ thuật Sắp đặt, Trình diễn và Video Art tương đối thoải mái về hình thức và cách diễn đạt, chính vì vậy, nó cần cái bệ đỡ văn hóa, cái mà những nghệ sỹ trẻ đang làm rất thiếu, nói đúng hơn là thiếu một chiều sâu văn hóa. Đương nhiên họ chú ý rộng rãi đến nhiều mặt của cuộc sống, không ngại va chạm và trình bày lại nó một cách bộc trực, cố gắng tìm những tiếng nói biểu hiện. Sự an toàn thông



qua bao cao su, chiếc tạp dề bằng thịt bò... mà văn nghệ cũ hoặc ít đả động đến hoặc nói một cách tế nhị thì các nghệ sỹ trẻ không ngần ngại nói toạc ra. Điểm này làm cho không ít Sắp đặt mang tính gây sốc, bất chấp người xem có chấp nhận được hay không.

Dù còn non trẻ, nhưng nghệ thuật Sắp đặt Việt Nam đã có những lối mòn trong cách thức sáng tác. Những hình thức buộc dây, túi nilon, đan tre pheo, hộp giấy, căng phông màn... lặp đi lặp lại mà những cấu trúc tác phẩm chưa thực sự mới, còn phụ thuộc quá nhiều vào bố cục hội họa và điêu khắc. Nhiều cách vận dụng lại từ Sắp đặt nước ngoài, như treo đàn nón, dây đèn, đồ sơn tung tóe, làm nhà gỗ dán ảnh. Chất liệu và sự đầu tư của nghệ sỹ ta cũng ít ỏi và nghèo nàn trong các ý tưởng đơn tuyến, khiến cho ít tác phẩm có chiều sâu và khả năng lưu giữ lâu dài. Sự vội vã hành chính hóa và vơ lấy cái mà trước ta từ chối cũng là một hải hước nữa còn kỳ khôi hơn là những ý

tưởng quá mới mẻ. Chúng ta thiếu một không gian triển lãm chuyên nghiệp cho Sắp đặt và một Bảo tàng cho nghệ thuật hiện đại nói chung, cũng như nhất thiết phải có một khu vực triển lãm thử nghiệm để cho những sáng tác quá mới chưa thể đưa ra bên ngoài, như thế mới khỏi lãng phí những cuộc trưng bày vừa công phu vừa tốn kém mà đại quần chúng vẫn chưa thưởng thức hết.

2007



## Chúng ta đang ở đâu

Cuộc triển lãm sắp đặt *Quobo* lần trước và *Come-in* lần này của các nghệ sỹ Đức (đang diễn ra tại trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội) vẫn đặt ra nhiều câu hỏi cho công chúng và thậm chí là nhiều nghệ sỹ Việt Nam. Vẫn là những cái đó có phải là nghệ thuật không (đối với chúng ta) và hiểu nó như thế nào. Nếu cứ tiếp tục vẫn đáp như vậy, thì chẳng bao giờ hiểu được. Vấn đề là giải tán câu hỏi, chứ không phải đi tìm câu trả lời. Sắp đặt là kết quả của cả tiến trình nghệ thuật phương Tây, sự dư thừa và khủng hoảng nhân văn của xã hội hậu công nghiệp. Chúng ta từng theo đuổi tiến trình này, từ phong cách Cổ điển và Ấn tượng, đến cuối thập kỷ 1990 là Trừu tượng, từ Mở cửa đến hội nhập, không chỉ là nghệ thuật, mà cả nhiều lĩnh vực xã hội đang có xu hướng phương Tây hóa và đánh phải mất bản sắc. Nhà phê bình quá cố Thái Bá Vân từng nêu ý kiến rằng: Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương là cái gì rất mới mẻ đối với nghệ thuật Việt Nam, nhưng chúng ta phải xem nó trong thời điểm nào của nghệ thuật thế giới. Năm 1925, là lúc mọi trào lưu nghệ thuật Hiện đại (Modern Art) đã vượt qua, ngay cả hội họa Trừu tượng cũng xong việc từ 1911. Hôm nay, không ít người còn say sưa khi nhắc đến Picasso và Van Gogh, nhưng không hề để ý rằng những người đó

tương đương với thời của vua Tự Đức và Thành Thái. Do vậy mặc dù là hội nhập, không có nghĩa tất cả các mặt ta tương đồng với phương Tây về không gian và thời gian. Về mặt nghệ thuật đã chót một lần đi theo người khác, thì hình như cứ thế tiếp tục phải đi theo mãi.

Người Đức đem đến một triển lãm Sắp đặt xuất phát từ những đồ vật gia đình. Từ khía cạnh design, chúng là những vật dụng cách đây 20 -30 năm, chúng dẫn dắt ta đến những không gian bên trong (gia đình), ta sinh sống như thế nào, cái cá nhân có bị hòa tan và đóng vai trò gì trong sự đồng chiếu giữa con người với đồ vật. Mỗi một phong cách design trước hết được sinh ra để phục vụ nhu cầu tiện nghi và cái mới, rồi chính nó design quy định thị hiếu và thói quen thẩm mỹ của chúng ta, giống như ta xây cái nhà cho mình, lại bị chính cái nhà sinh ra ta theo một chiều hướng tính cách nào đó.

Sống là một phong cách, hay phong cách chỉ là sự phản chiếu đời sống đơn thuần, sự cóp nhặt đồ vật dù là đắt tiền như chúng ta đang sống hiện nay, là sự đa phong cách hay chẳng có phong cách nào cả. Đồ vật cho thấy cả nền sản xuất, khả năng kinh tế xã hội và cuối cùng là tình cảm văn hóa của người tiêu dùng bình thường. Triển lãm này, tuy đơn giản cả về mục đích và cách thức trình bày, nếu như chúng ta từ bỏ những thói quen xem mỹ thuật bằng tranh, bằng tượng, thì cũng có thể thấy những hàm ý về thói quen sinh hoạt và đời sống hỗn độn của chúng ta trong kinh tế và sử dụng đồ vật, điều mà trong quá khứ, những sinh hoạt nghèo nàn của người nông dân với kinh tế nông nghiệp không hề có.

Ở đây, tôi muốn nói đến liệu có phải hoàn toàn từ bỏ những cội rễ nghệ thuật truyền thống, để bắt nhịp vào nghệ thuật hiện đại có xu hướng toàn cầu, như các nghệ sỹ trẻ Việt Nam đang mong muốn và theo đuổi. Lưu Trọng Lư đã từng cảm thán thế này: *"Ta vay mượn của người hàng xóm từ một câu ca lý tưởng thường đến một triết lý cao siêu. Xưa kia ta là người Tàu, bây giờ ta là người Tây. Chưa bao giờ ta là người Việt Nam cả"*. Mặc dầu chỉ là một cảm thán có tính chất thái quá, nhưng cũng không phải là không có ý nghĩa nhắc nhở đối với tinh thần dân tộc trong quá trình vay mượn và thu nhận từ nước ngoài, nhất là ở một thời đại tất cả đang chuẩn bị được san phẳng, cho một sân chơi kinh tế lớn, chứ trước tiên không phải cho văn hóa nghệ thuật.

2007



## Một phác thảo tương lai

Từ hồi Đổi mới đến nay, sáng tác nghệ thuật đã được cởi mở rất nhiều. Nhưng tự do không bao giờ là đủ đối với nghệ sỹ, và vấn đề không phải là mở rộng thêm tự do nữa, mà là thiếu một thiết chế hành nghề, khi nghệ thuật đang chuyển dần sang chuyên nghiệp. Giống như giao thông, không phải trước kia chỉ được đi 100km, nay cho đi xa hơn 1000km, mà là muốn đi đâu thì đi, nhưng có luật giao thông. Dù muốn hay không nghệ thuật cũng phải là một phần của đời sống kinh tế, tham gia vào quá trình sản xuất xã hội. Một xã hội càng phát triển, càng văn minh, thì thu nhập bằng văn hóa nghệ thuật, du lịch và thể thao càng lớn, trở thành ngành công nghiệp sạch, không ô nhiễm và luôn nâng cao tinh thần.

Cho đến nay, khi bao cấp nghệ thuật không còn nữa hoặc rất hạn chế, người làm nghệ thuật theo kiểu tư duy bao cấp vẫn còn, cũng như vô số hoạt động khác tìm con đường riêng với sự đa phương về phong cách, thị trường riêng, tài trợ từ nước ngoài, làm cho quản lý trở nên khó khăn. Hoạt động nghệ thuật triển lãm, biểu diễn vẫn phải xin giấy phép, những người cấp phép thì chẳng biết đảng nào mà duyệt. Công chúng thì thờ ơ với truyện, thơ, phim, kịch, hội họa, nghệ sỹ thì nhọc nhằn với khán giả và tìm

thị trường ra ngoài, và đã hình thành xuất khẩu nghệ thuật, còn nhà nước không đánh thuế được những hoạt động đó.

Sớm hay muộn, khi gia nhập kinh tế thế giới, cơ chế chuyên nghiệp cho nghệ thuật vẫn phải hình thành và điều này không mâu thuẫn gì với việc xây dựng một nền văn hóa văn nghệ nhân văn đậm đà bản sắc dân tộc.

Cơ chế này có đặc điểm gì: 1. Người làm nghệ thuật sống bằng thu nhập nghệ thuật. 2. Nhà nước đánh thuế kinh doanh nghệ thuật. 3. Thay việc quản lý định hướng bằng luật hoạt động nằm trong luật pháp xã hội nói chung.

1. Người nghệ sỹ đăng ký hành nghề, phải chứng minh mình thu nhập bằng sáng tác (đều đặn hoặc không đều đặn). Chỉ những người đăng ký, đóng thuế mới được tham gia vào kinh doanh, hoặc bán sản phẩm cho giới kinh doanh, và tham gia vào thị trường đấu giá. Thang giá trị tính bằng tiền sẽ phân cấp thứ bậc nghệ thuật.

Để được như vậy phải hình thành thị trường nội địa ít nhất chiếm 2/3 đến 1/2 tiêu thụ nghệ thuật. Tiến hành nâng cao dân trí có tính chất bắt buộc bằng nghệ thuật, trước hết từ lớp trí thức trung lưu. Tổ chức những biểu diễn, triển lãm nâng nghệ thuật Việt Nam vào đẳng cấp thế giới ở cấp nhà nước (ở các bảo tàng lớn và các giới thiệu quy mô phi thương mại). Các doanh nghiệp phải tham gia bảo trợ nghệ sỹ và nghệ thuật, bù lại nhà nước giảm thuế và mở rộng thị phần cho họ. Kinh phí hoạt động của các cơ quan phải có một tỷ lệ và chương trình về nghệ thuật (xem phim, kịch và mua tranh). Nghệ sỹ được bảo trợ lãnh trách nhiệm giáo dục nghệ thuật cho cán bộ công

nhân trong doanh nghiệp. Nhà nước mua nghệ thuật với giá cao buộc các sưu tập trong ngoài nước theo thang giá nội địa, nhằm nâng cao địa vị nghệ thuật đất nước.

2. Đã kinh doanh thì phải đóng thuế. Nhưng kinh doanh nghệ thuật khác hẳn với hàng hóa nói chung và tính đến sự tế nhị, cũng như sự thay đổi không có quy luật của sáng tác và thị trường nghệ thuật. Thuế này chia làm ba thời kỳ (không nhất thiết rạch ròi). Giai đoạn cần phát triển, hoàn trả thuế phần lớn, hoặc toàn bộ cho chính giới nghệ thuật. Tiền này giới nghệ thuật tự cân đối và phát triển nghề nghiệp. Giai đoạn hai, nhà nước thu một phần, trả một phần khi nghệ thuật đã tự sống. Giai đoạn cuối cùng, khi thu nhập nghệ thuật, chiếm từ 20-30% nền kinh tế, thì coi đó là bình đẳng như một doanh nghiệp. Có phương án dự phòng khi nghệ thuật đi xuống.

3. Quản lý và luật nghệ thuật. Không một đất nước nào muốn giàu có tươi đẹp lại mặc kệ văn hóa nghệ thuật thế nào cũng được. Nhưng làm thế nào để văn nghệ vừa lành mạnh vừa tự do, và hai đặc điểm này không mâu thuẫn nhau. Chuyển sang chuyên nghiệp thì hoạt động nghệ thuật đòi hỏi pháp trị thay cho nhân trị. Nhưng nghệ thuật là một lĩnh vực tinh thần bậc cao, không luật nào có thể bao quát hết, do đó cần đến sự tự quản, nơi thử nghiệm những hình thức mới mà phía quản lý chưa biết duyệt thế nào, và nếu sai phạm thì phạt bằng tiền và cấm hành nghề trong một thời gian nhất định.

Nhìn chung nghệ sỹ là yêu nước. Mục đích nghệ thuật là nhân văn. nghệ sỹ cũng là một công dân sai đúng cần

có luật pháp, chứ không thể là một sự nhắc nhở nào khác. Khi nghệ thuật là một phần của sản xuất kinh tế, thì sự lựa chọn của dân tộc quyết định sáng tác của nghệ sỹ. Nghệ sỹ lại phải luôn vượt trên dân tộc, trở thành tri thức dẫn đường đưa dân tộc lên cao.

Vậy hiệu quả của chuyên nghiệp hóa văn hóa nghệ thuật là gì: Đảo ngược tình trạng của xã hội nông nghiệp nơi nghèo thì văn hóa lành mạnh, nơi giàu thì văn hóa suy đồi (như hiện nay). Mức độ đóng góp kinh tế từ nghệ thuật tạo ra một đất nước vừa giàu có vừa có văn hóa cao, và giàu có bằng văn hóa.

2005

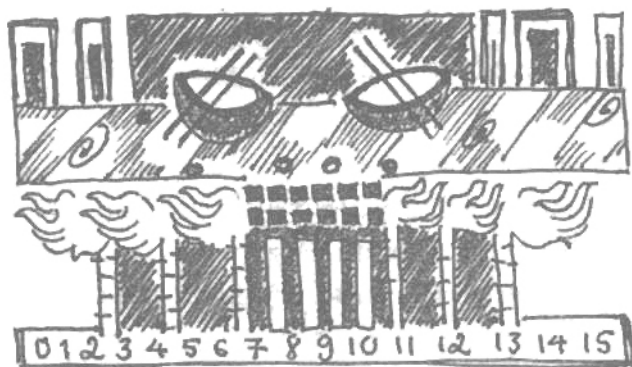
## Năm 2005, Mỹ thuật thì phong phú Giải thưởng thì nhạt nhẽo

Từ triển lãm Mỹ thuật từ tám khu vực trong nước, những tác phẩm được giải khu vực sẽ tập trung về Hội Mỹ thuật Việt Nam để xét tặng giải thưởng Mỹ thuật toàn quốc hàng năm. Hội đồng nghệ thuật trước kia chỉ có tính cách tham vấn cho Ban chấp hành hội, nay bắt đầu hoạt động độc lập. Quan niệm của từng thành viên hội đồng rất khác nhau, những cũng dành thống nhất là chất lượng nghệ thuật năm 2005 rất bình thường.

Lần đầu tiên dự Hội đồng xét giải thưởng Mỹ thuật năm 2005, tôi chợt hiểu những nan giải của nghệ thuật không phải thiếu tiền để sáng tác, mà là thiếu tâm hồn. Trước một đất nước đầy rẫy những khó khăn trên con đường hiện đại hóa và dân chủ, mà người nghệ sỹ lại không có cảm giác gì, không biết vẽ gì, thì thật là lạ. Phòng nghệ thuật trưng bày các tác phẩm để xét giải, tựu trung 26 tác phẩm đã được giải các triển lãm của Hà Nội và bảy khu vực trong cả nước. Tôi phát biểu rằng với một quy chế có sẵn và một mâm cỗ dọn sẵn, người chấm không có quyền lựa chọn nào khác, khi biết đời sống nghệ thuật bên ngoài phong phú hơn thế này, ban tổ chức không nên mời tôi lần sau. Họa sỹ Đào Minh Tri, Hồ Hữu Thú,



Trương Bé đều cho rằng phòng trưng bày này không có một chút không khí nghệ thuật, hầu hết đều bằng quan với cuộc sống, không sáng tạo và ông Tri nhấn mạnh ông đã xem nhiều triển lãm trên thế giới không còn ai vẽ như thế này nữa. Được giải thích rằng các thành viên hội đồng nghệ thuật không thể đi dự hết tất cả triển lãm từ tám khu vực trong nước và kinh phí cũng không cho phép làm điều đó. Và thực trạng mỹ thuật của các địa phương chỉ là như vậy, thì cứ chấm như vậy, trên cơ sở của thực tế. Về điều thứ nhất có thể khắc phục bằng cách gửi thông tin qua mạng, hoặc đưa các tác phẩm vào đĩa với nhiều góc độ, chi tiết cho hội đồng. Về điểm thứ hai, thì hoàn toàn không phải như vậy. Tôi biết không ít hơn 100 họa sỹ, nhà điêu khắc có sáng tác mạnh hiện tại, đặc biệt là các nghệ sỹ trẻ, không tham gia dự triển lãm khu vực và giải thưởng này. Nhà điêu khắc Đào Châu Hải nói: nhiều nghệ sỹ nói với tôi, thẩm mỹ của hội đồng các anh có vấn đề, các anh



không trong sáng, nên chúng tôi không tham gia. Đại diện cho ngành Đồ họa, họa sỹ Ngô Mạnh Lân lấy làm tiếc chỉ có hai tác phẩm đồ họa lọt vào đây, bức *Truyền thuyết Âu Lạc* của Nguyễn Nghĩa Phương rất đẹp, rất công phu, mà lại không được xét. Hiện có hàng chục họa sỹ đồ họa sáng tác tranh in gần như chuyên nghiệp, vậy tại sao ít người gửi tranh đến, và ngay cả hai bức tranh đồ họa dự giải cũng không phải là hai sáng tác tốt nhất của hai tác giả. Họ có thể đã chọn cái "vừa mắt" ban giám khảo. Nhà phê bình Nguyễn Đỗ Bảo nói: vậy thì đó là bản lĩnh kém của nghệ sỹ, chứ không phải lỗi của Hội đồng và theo quy chế ai gửi tác phẩm đến thì xét, chứ Hội không xét những sáng tác không tham dự.

Sân vận động Hàng Đẫy và nhiều sân cỏ khác vắng teo, khán giả đã chán những đội bóng bán độ. Nhưng ban tổ chức thì vẫn một mực rằng bằng chứng đầu. Khi nghệ sỹ không gửi tác phẩm đến dự giải, thì ngành Mỹ thuật báo rằng tại họ không gửi đến, chứ chúng tôi luôn giang tay chào đón. Nhiều năm qua vẫn là như vậy, vẫn giang tay chào đón, nhưng nhiều bàn tay sáng tạo ưu tú vẫn không muốn bắt cái tay kia, và cái tay kia chẳng muốn nắm hồi, còn hội đồng cứ chăm cái người ta đưa sẵn cho mình, không đòi hỏi thêm sự lựa chọn nào.

Có thể nói rằng giải của ngành Mỹ thuật hiện nay là hội thi văn nghệ quần chúng. Nó tốt cho phong trào theo diện rộng, nhưng lại ít khả năng tìm ra những sáng tạo đỉnh cao. nghệ thuật luôn vận động nhưng con mắt nhìn nhận nó đã cũ kỹ, chỉ phù hợp với thời kỳ độc tôn xu hướng hiện thực trước kia.

Với tư cách một thành viên của hội đồng nghệ thuật, tôi đề cập mấy thay đổi như sau: 1. Thay hệ thống giải ABC, bằng giải bình đẳng cho các phong cách. Cụ thể chia làm hai loại: a) Phong cách hiện thực, cổ điển và sáng tác đề tài chiến tranh Cách mạng. b) Các bút pháp mới trong hội họa và điêu khắc. 2. Xét chấm cho tác giả thay vì chấm cho tác phẩm. Tức là xóa tác phẩm dự giải, tác giả gửi một đĩa chụp ảnh sáng tác trong 1, 2 năm qua. 3. Một giải cho các loại hình mới: Sắp đặt, Trình diễn, Video Art gửi qua băng đĩa. 4. Mỗi thành viên hội đồng có quyền giới thiệu một vài tác phẩm, nghệ sỹ tiêu biểu hiện tại dự giải ngoài triển lãm khu vực. Quy chế cũng là do con người đặt ra, không hợp thời, không tìm ra sáng tạo mới thì nên thay đổi.

Việc năm nay chỉ có một giải B cho một tác phẩm Sắp đặt của Văn Ngọc và ba giải C cho hội họa và điêu khắc cho thấy sự đòi hỏi những ý tưởng xã hội trong nghệ thuật, vượt lên một bức tranh đẹp đơn thuần. Tôi thấy nhiều nghệ sỹ giống như những con mèo, mắt tinh hơn người, nhảy cao hơn người, mà chỉ loanh quanh trong nhà, chỉ cần ăn ngon, được vuốt ve, rồi cuộn đuôi vào sưởi nắng. Họ cũng là giáo sư tiến sỹ như ai, mà không hề thấy thế giới đang ở thế kỷ 21, và hề gặp cái mới thì từ chối.

2005

## Thiếu quang

*Vũ trụ có vô cùng hay không thì không biết.*

*Nhưng sự ngu dốt của con người chắc chắn là vô cùng.*

(Einstein)



**T**rong khoảng 10 năm nay khi ba nghệ thuật mới: Sắp đặt, Trình diễn và Video Art công khai xuất hiện và ngày càng lôi kéo các nghệ sỹ trẻ, giới mỹ thuật thủ cựu từ chỗ phản đối đến chỗ mặc kệ và chấp nhận từng phần. Mặc dù không có gallery nào đón chào, không một tổ chức mỹ thuật nào sẵn lòng tìm chỗ cho ba nghệ thuật mới, nhưng những cuộc trưng bày có tính chất cá nhân, những phòng triển lãm ở các

nhà văn hóa và ngôn ngữ nước ngoài, những cuộc du ngoạn xuất ngoại, cho thấy vị trí không thể xem thường của nó. Triển lãm với chủ đề nước, gồm cả Sắp đặt, Video Art, Trình diễn và hội họa tại trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, năm 2004, cho thấy chẳng có sự mâu thuẫn nào về mặt ngôn ngữ giữa hội họa và những hình thức mới, trong

đó có cả một họa sỹ lão thành Trần Đình Thọ tham gia. Cởi mở chỉ có tốt hơn cho nghệ thuật dễ dàng hơn đi đến cái mới.

Tuy vậy mọi việc chưa han dễ dàng, 50 nghệ sỹ làm nghệ thuật mới trong chừng 1600 họa sỹ nhà điêu khắc toàn quốc là một tỷ lệ chênh lệch. Song lực lượng bổ sung cho 50 người kia từ sinh viên các trường nghệ thuật sẽ càng ngày càng nhiều, ít nhất họ thấy ở đây những tương lai của sự nhập cuộc nghệ thuật và sự tê nhạt khi cổ cầm mãi cái bút bôi lên bề mặt phẳng. Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005 đã thông báo từ chối nghệ thuật mới, với lý do không có điều kiện (địa điểm). Lờ từ chối hợp lý và có thể kéo dài nhiều năm nữa.

Không phải là hội họa và điêu khắc đã hết thời, nhưng tạm thời các họa sỹ và điêu khắc gia trong 10 năm nay đã không đưa ra được ý tưởng và hình thức nào mới. Bài cải lương bờ tre, bến nước, con thuyền, đình chùa, tượng Phật và cả trầu tượng nữa như đã quá quen tai, tự nó làm nhạt đi sắc màu nghệ thuật. Nhìn màu sắc của hội họa bây giờ đã thấy một sự mệt mỏi thực sự của cảm xúc khi vẽ mãi những cái đã chán. Kết quả là họa sỹ vẽ càng đẹp tranh càng xấu. Nhất là khu vực các đề tài chiến tranh và cách mạng dường như người ta không còn lấy lại được cảm xúc về hồi ức và những kiến thức lịch sử cần thiết làm cho bức họa phong phú và có một nhãn quan nghệ thuật về chiến tranh và cách mạng riêng. Hội họa và điêu khắc không có lỗi gì. Lỗi ở người nghệ sỹ, không tự đổi mới mình, chỉ ý vào kỹ thuật, kinh nghiệm sống, và sự khoắc lác hàng ngày lâu dần cũng trở thành kiến thức. Điều này cũng sẽ đúng với những nghệ

sỹ làm nghệ thuật mới. Vì Sắp đặt, Trình diễn, Video Art cũng chỉ là phương tiện và hình thức, dù lợi thế mang tính tổng hợp và yêu cầu cọ xát với cuộc sống làm cho nó có tính thời sự và trong mọi không gian, thời gian và vật chất thể hiện. Hiệu quả và giá trị nghệ thuật quyết định cuối cùng vẫn là tầm vóc con người, trong khi dân số ngày càng tăng lên, nhưng tính nhọc tiếu cũng tăng lên. Những thói hư tật xấu, đồ kỳ, tham nhũng và bệnh hoạn cũng không thiếu, trong giới nghệ sỹ. Chưa bao giờ giới mỹ thuật có nhiều bằng cấp: thạc sỹ, tiến sỹ, giáo sư, viện sỹ và đi lại toàn thế giới, nhưng sự thất học cũng sâu sắc như vậy. Đây là sự trở trêu của nghệ thuật, chúng ta đã vẽ rất đẹp khi học hành chẳng được bao nhiêu, có một dúm mầu, không có xương vẽ nào và lúc nào cũng lo cơm gạo. Còn bây giờ cơm gạo ê hề, xương họa thênh thang, tranh bán đắt như tôm tươi, nhưng muốn tìm một tác phẩm khả dĩ xem trong 10 phút cũng khó. Có lẽ kiến thức trong nghệ thuật được hình thành theo cách khác và cần quan niệm khác. Đôi chút lòng bác ái bản nguyên và dám đi đến cái mới là vừa đủ. Đọc thiên kinh vạn quyển, mà lắc đầu trước kẻ ăn mày và cái mới, thì bỏ sách kia chỉ là mớ giấy vụn. Cuộc sống càng đa đoan, càng nhiều phương tiện, thì sáng tạo càng khó khăn. Vì sáng tạo là quá trình loại bỏ cái về bên ngoài, đi vào cái bản chất. Hình thức của nó thô thiển hay tinh khéo không quan trọng miễn là bộc lộ được cái bên trong.

Tính trực tiếp và ngẫu hứng của Sắp đặt, Trình diễn và Video Art là một lợi thế để bộc lộ cái bên trong của cuộc sống, cũng như dễ trở thành tầm thường khi quan niệm về nó quá đơn giản. Ba nghệ thuật này về căn bản là không

duyet được, nếu không chấp nhận chỉ có thể duyệt phương án, chứ không phải là tác phẩm. Tác phẩm chỉ thực sự xuất hiện ngày trưng bày với khán giả. Tác phẩm là một quá trình sống, rồi tự hủy đi sau triển lãm, chứ không phải là một bức tranh, pho tượng có tính ổn định hoàn thiện trước triển lãm. Vì vậy mà số lượng nghệ sỹ của nghệ thuật mới có thể tăng giảm bất ngờ, tự đối ngũ mỹ thuật, tùy thuộc vào các điều kiện xã hội, ít nhất chấp nhận nó, mà chưa bao cấp. Nghệ thuật mới cũng đào thải nghệ sỹ nhưng nhanh chóng hơn bao giờ hết, làm cho họ nhanh chóng nghèo túng và bị lãng quên sau cuộc chơi thượng thặng, phi phong cách hóa.

Có ba kế cho triển lãm Mỹ thuật toàn quốc năm nay: Hạ sách là trưng bày hội họa, đồ họa và điêu khắc theo lối cũ. Mặc dù triển lãm chưa diễn ra, nhưng là vấn đề đã được biết rồi. Trung sách là dành 50% không gian triển lãm cho ba nghệ thuật mới, như một sự chấp nhận hài hòa bước tiến của nghệ thuật. Thượng sách dành toàn bộ triển lãm cho Sắp đặt, Trình diễn, Video Art và đồ họa trong sự vận dụng nhiếp ảnh và vi tính, thực sự là bước nhảy vọt diệu kỳ của nền mỹ thuật Việt Nam. Đến bây giờ thì tôi hiểu vì sao cuối truyện Kiều, Nguyễn Du viết là *"Mua vui cũng được một vài trống canh"*.

2005

Phan Cẩm Thượng. Trăng hạ huyền. Khắc gỗ. 2000.





# PHẦN III

## Tản văn nhàn đàm

## Bóng đá và tôi

Lúc nhỏ thì ai cũng mê bóng đá, riêng tôi rất vụng về nên ra sân thường phải ngồi châu rìa, khi nào thiếu người mới được vào đá. Bọn trẻ con chúng tôi tổ chức một trận bóng đá bên thua phải cõi truồng, gỡ được mới được mặc quần. Tối hôm đó ông trưởng khối gọi tất cả bố mẹ chúng tôi đến nói rằng: *"Chơi đùa cũng phải có đạo đức"*. Chúng tôi được một trận đòn nên thân, từ đấy không đi đá bóng nữa. Năm ba mươi tuổi tôi tự nhiên rất thích đá bóng và tham gia với đội sinh viên của trường Mỹ thuật. Cánh sinh viên cũng thích có một ông giáo trong đội, thỉnh thoảng đi đâu chỗ nọ chỗ kia, được mọi người quý mến. Đội chúng tôi cũng một lần được mời đá ở sân Hàng Dẫy, với điều kiện sau đó mời đội bạn đi uống bia. Sau này mới thấy hổ, tiền thuê sân chỉ bằng 1/3 tiền bia. Tôi đá một mạch từ đó đến bốn năm tuổi thì hai đầu gối lủng lẳng. Bè bạn nói rằng "thể thao thì nghiệp dư còn chán thương thì chuyên nghiệp". Thực ra, những danh thủ bóng đá không xa lạ với tôi. Tôi học cùng trường với Chính Cối và Phương Tròn (tên thực thì không nhớ), hình như là cầu thủ của đội Đường sắt cũ, lại học cùng với em của Ba Đền và Cao Cường, còn Quán Trọng Hùng là hàng xóm. Chúng tôi đi xem tất cả các trận đấu của họ nếu có về, còn không thì nghe tường thuật qua đài truyền thanh. Có ông già nói



với tôi: "Tại sao lại gọi là sân Hàng Dẫy, cái tên xấu quá, sao không gọi là sân vận động Công viên các Hoàng tử, như người Pháp, có phải ai cũng muốn đến không". Hình như bóng đá của ta nghiệp dư ngay cả cách đặt tên. Vào bộ đội, đóng quân ở Thanh Xuân, chúng tôi đấu với đội bóng làng Triều Khúc. Làng này cũng một khẩu hiệu: "Đội bóng đá Quân đội Nhân dân Việt Nam thi đấu hữu nghị với Đội bóng đá làng Triều Khúc". Kết quả Quân đội Nhân dân Việt Nam thua 0-5. Ông chính ủy rất tức, động viên mọi người tập hàng ngày để phục thù, nhưng tháng 4 năm 1975, phần lớn bộ đội chuyển vào Nam, nên không bao giờ có trận lượt về nữa. Tôi thấy văn hóa làng vừa có nét vênh vang vừa hóm hỉnh.

World Cup 1974, chúng tôi được xem lại năm 1976 trong bộ đội. Thủ trưởng tính giờ bắt mọi người đến sớm nghe đọc hết hai tờ báo Quân đội và Nhân dân, rồi mới được xem. World Cup 1978 chúng tôi nghe tường thuật

qua Bản tin buổi chiều, rồi sau này cũng được xem băng hình. Đến Espana 1982 thì người Hà Nội được xem truyền hình trực tiếp. Thực ra hàng ngày nếu có điện chúng tôi vẫn theo dõi giải vô địch bóng đá Liên Xô và không bỏ qua trận nào của các đội Việt Nam. Phần lớn mọi người rất yêu đội Liên Xô, vì truyền hình bóng đá quốc tế hình như do Liên Xô giúp, và lại đội Liên Xô đá rất thật thà, hậu vệ thì không biết chém chân, tiền đạo thì không biết ăn vạ, lại hay bị trọng tài phạt oan. Người yêu Liên Xô nhất có lẽ là ông Dương Tường, mỗi lần chúng tôi chê đội Liên Xô là ông rất cáu. Chơi và xem bóng đá dần dần trở thành một phần của đời sống, ở đó con người bộc lộ rất rõ tính cách. Người ta có thể cố làm chức này chức nọ, giáo sư tiến sỹ, nhưng không ai cố làm Pele được, thể thao như vậy rất rõ ràng. Sự thắng thua trong thể thao thoát tiên chỉ là sỹ diện, sau dần thành cá độ, người ta mất tiền và thất vọng vì đội mình hâm mộ, dẫn đến những cay cú lạ thường. Tôi thấy hình như ở đâu người ta cũng thích cá độ. Khi nghe bình luận viên bóng đá thấy anh ta cũng đứng về một đội nào đó, khen hết lời, rồi khi đội đó thua giọng anh rất chua xót thất vọng. Ví dụ trận Cameroon thua Anh trong World Cup 1990, bình luận viên rú lên: *"Ói Mila, ói Mila!"*. Đọc tự truyện của một vận động viên nhảy cao Xô viết, khi bị tai nạn ô tô, anh hỏi bác sỹ rằng anh có nhảy cao lại được nữa không. Bác sỹ nói anh chỉ nên hỏi rằng có đi được nữa hay không. Vận động viên rất thất vọng và nói thể thì chưa làm gì. Người bác sỹ trả lời: *"Thể thao nếu không làm cho người ta vươn lên, khắc phục những yếu đuối thì chỉ là trò ngó ngoáy chân tay"*.

Vua cờ Nguyễn Tấn Thọ từng nói với tôi: *"Đánh ván cờ cũng phải trang trọng. Đối phương trọng nề mình, thế là đủ bằng một phần"*. Bóng đá, và thể thao nói chung đã làm thế giới thay đổi hẳn. Ít ai nhớ tên một chính khách, nhưng lại thuộc tên hàng chục cầu thủ. Xã hội chính trị đã nhường chỗ cho một xã hội văn hóa dân chủ và những nghệ sỹ, những danh thủ có ảnh hưởng sâu rộng đến nhân loại, ở cả thành tựu của họ, và cả sự nhanh chóng bị đào thải của họ. Đó chính là đặc điểm của xã hội hiện đại không chấp nhận bất cứ sự trì trệ nào, mà phải thay đổi phát triển hàng ngày, trong đó cái đẹp của sức mạnh, sự cao thượng của tinh thần làm nên sức quyến rũ của thể thao, cũng như mang lại rất nhiều tiền bạc. Cuộc đấu trí giữa hai huấn luyện viên được biến dạng rất nhiều chiều bởi 90 phút của 22 con người, gây ra những trạng thái tình cảm khác nhau. Khi xem bóng đá ở nước ngoài, chủ nhà dặn tôi rằng đừng có vỗ tay lung tung mà ăn đòn đấy nhé. Cổ động viên nước ngoài chỉ đứng về một đội, như là một thứ tôn giáo. Trước trận đấu tôi cũng có tình cảm với đội này đội kia, nhưng kết thúc thì nghĩ rằng đội nào thắng cũng thế mà thôi, 1-0 cũng giống 5-0. Khi tôi in một quyển sách gặp rất nhiều lỗi, tôi rất phàn nàn về Ban biên tập, thầy giáo tôi nói rằng: *"Có sách là tốt rồi, giống như đá bóng cần gì phải thắng 3-0, thắng 5-4 cũng là thắng"*.

2006

## Tiền sỹ giấy và con tò he

*Minh nguyệt mừng lung chiếu cửu châu  
Kỷ gia hoan lạc kỷ gia sầu  
Kỷ gia đông khách đoàn viên nhật  
Kỷ cá phiêu linh tại nguyệt đầu.*

(Lục Du)

(Vàng vạc trắng soi khắp chín châu  
Mấy nhà sung sướng mấy nhà sầu  
Mấy nhà vui vẻ ngày đoàn tụ  
Mấy kẻ chân trời góc bể đau).

Vào những năm 1960, 1970, ở Phú Quốc (Quốc Oai, Hà Tây), nhằm dịp Trung thu và Tết Nguyên đán người ta bày bán các đồ chơi cắt dán giấy tinh xảo. Đặc biệt là các con giống dưới dáng vẽ các nhân vật lịch sử, cao chừng 20 phân, gắn vào chiếc cần tre dài chừng 40cm, tay có khớp cầm bình khí nối với chiếc cần tre bằng một sợi dây chỉ có dán một lá cờ ngũ sắc. Khi gió thổi, lá cờ rung rinh, những con giống giật giật đôi tay múa bình khí. Lúc đó không hề có đồ chơi điện, thế là một sáng tạo. Khi trẻ con chọn con giống, người ta có thể đoán tính cách của chúng. Đưa ưa nghiêm nghị, thượng võ, thì chọn Quan Công giáp xanh, mặt đỏ, râu dài. Đưa bực tức, nóng nảy thì chọn Trương Phi giáp đen, mặt đen, râu xồm. Đưa hiền lành thì chọn Triệu Vân giáp vàng, mặt trắng, hoặc Đường



Tặng bạn cà sa đội mũ thất Phật. Giá của mỗi con giống khoảng 1960-1970 từ 2-5 xu, sau 1970 từ 5-10 xu. So với nghề hàng mã hiện nay, thì những con giống đó là những tác phẩm. Bây giờ cũng ít người nhớ rằng phủ Quốc từng có một nghề thủ công đặc sắc. Vùng Thường Tín, Phú Xuyên lại có nghề nặn con tò he. Nghề này không chỉ

nhằm dịp tết xuân thu, mà rong ruổi quanh năm qua các chợ phiên ở làng và đường phố Hà Nội. Chợ phiên xưa, ít thì tháng họp đôi lần, nhiều thì tuần một lần, tại một bãi đất trống khoảng giữa giữa nhiều làng, sao cho dân làng nào cũng chỉ phải đi bộ khoảng năm bảy cây là vừa. Gồng gánh thúng mủng thóc gạo, tôm cá, gà vịt, rau cỏ ra chợ buôn bán, song phần nhiều lại là trao đổi, chứ ít mua bằng tiền. Rất nhiều sản vật làm bằng tay như rối rã, vải diêm bầu khổ rộng chỉ khoảng 35-40 phân. Thời bao cấp, ra chợ như vậy đều bị coi là buôn lậu, nên đôi khi bị thương nghiệp dẹp chạy như vịt, và cũng chạy như vịt vút cả thúng mủng khi máy bay Mỹ đến. Người ta nói rằng kinh tế thị trường có mầm mống ngay từ thời bao cấp chính là những chợ phiên này. Mẹ tò he là món hàng của trẻ con. Phần nhiều được nặn rất vụng bằng bột sắn nhuộm phẩm. Người ta làm khuôn tre vuông như bao diêm rồi nặn lên đó những con gà, vịt, và hoa lá. Trẻ không mấy khi ra chợ, mà bà và mẹ mua quà mang về. Chơi chán có thể ăn. Bông ngô cũng vậy, nhuộm phẩm trông sắc sỡ như tò he. Đặc biệt là có ông làm tò he bằng cách thổi một loại bột kẹo dẻo có màu đỏ nâu, gắn vào con giống thường là có hình gà vịt một chiếc dăm kèn lá, bạn có thể thổi kêu te te, chén thì rất ngọt. Người nặn tò he có đẳng cấp không nhiều. Ông về chút bột gắn vào cái que nặn thân trước rồi đôi chân, đi hải, áo giáp đùi, giáp bụng. Khuôn mặt, vẽ tròn đôi con mắt tí xíu rồi dính vào, dùng dao gỗ nhún khoé môi khoé mũi. Đôi tay nặn sau, đeo giáp tay, cầm binh khí, lưng cắm vài lá cờ lệnh. Nếu có tóc thì dùng mẩu lược bí nhún thành nếp trên đầu. Mỗi con giống như vậy



chỉ nhỏ bằng ngón tay út. Giá bán phụ thuộc vào độ tinh xảo, càng nhỏ đôi khi càng đắt tiền. Thường là một bộ Lưu, Quan, Trương, hoặc thầy trò Đường Tăng, Thạch Sanh, Lý Thông, công chúa. Xem nặn tò he giống như xem biểu diễn nghệ thuật vậy.

Người xưa tuy nghèo, nhưng lại ăn nhiều cái Tết âm lịch. Tết mừng ba tháng ba, ăn bánh trôi bánh chay, kiêng lửa tưởng nhớ ông Giời Tử Thôi vì sĩ khí mà công mẹ chết cháy trong rừng. Tết Đoan ngọ, mừng năm tháng năm, ăn rượu nếp, hoa quả tẩy khử sâu bọ. Rằm tháng bảy, Tết Vu Lan xá tội vong nhân, cúng cháo cho mọi cô hồn lang thang trên cạn và dưới nước. Rằm tháng tám, là tết Trung thu, ở Việt Nam dành riêng cho trẻ con. Lúc này hoa quả nhiều, bánh nướng bánh dẻo tượng trưng cho mặt trời và mặt trăng, khi chúng quay quanh ta và ta quay quanh chúng. Mừng chín tháng chín, Tết Trùng dương rồi kết thúc ở Tết Nguyên đán sang năm mới. Người thời cổ phần đông làm nông nghiệp, ít ra khỏi làng quê của mình. Thợ thủ công và người buôn bán có thể đi xa, rất xa. Ăn tết xong, sau tháng giêng, họ khởi hành, sau vài tháng dài rong ruổi, họ trở về nhà, sớm là rằm tháng bảy, muộn là rằm tháng tám, muộn nhất là tết Trùng dương. Họ phải trở về để tránh cái rét mùa đông gió mưa, bão tuyết không lợi cho khách bộ hành, và cũng là thời gian tu nghiệp ở nhà chuẩn bị hàng họ cho năm sau. Nếu mừng chín tháng chín, ai không về được, thì lên đài Vọng hương, một kiến trúc thường có ở ngoại vi đô thị cho khách lỡ đường lên đó uống rượu và ngóng về quê hương. Và vẫn còn một hạn chót là Tết Nguyên đán để đoàn tụ đại gia đình.

Đôi vợ chồng trẻ với đứa con là tiểu gia đình, được lồng trong đại gia đình là ông bà, cụ kỵ, cô dì chú bác tạo ra một quan hệ dòng tộc lớn. Cái này yên ổn thì đất nước yên ổn. Sự suy đồi từ bên trong hay từ bên ngoài đều có nguy cơ làm hỏng cả hai. Trong bốn giai tầng Sĩ - Nông - Công - Thương, có thể chọn một. Trong bốn nghề nông canh - tiểu - ngư - mục lại có thể làm cả. Tự rèn luyện mình, to thì văn võ song toàn, nhỏ thì giữ đạo trung hiếu lễ nghĩa, tài năng thì cảm kỳ thi họa. Tất cả các món đồ chơi xưa đều nhằm mục đích hướng nhân và hướng nghiệp này, tức sao cho trẻ hiểu biết con người tự nhiên, sau đó hiểu biết thân phận xã hội của mình. Tiến sỹ giấy là một đồ chơi như vậy.

Sau Tết Vu Lan, người ta bắt tay vào làm đồ chơi hàng mã cho Trung thu. Ở Thanh Hóa, Bắc Ninh, Hà Tây, Hải Dương không đâu không có thợ giỏi. Ở Hà Nội, thì tập trung ở phố Hàng Mã. Những đầu sư tử giấy thì trung tâm lại ở phố Ngõ Huyện. Đèn ông sao lấy hình mũ thất Phật, thấp nền sáng và quay khi dấy. Đèn kéo quân tự quay nhờ đối lưu hơi nóng. Đèn con cá, đặc biệt là con Thiềm thừ mình cá đầu sư tử, hoặc rồng. Đương nhiên là có cả ông Tiến sỹ có cờ biển, cân đai, lọng. Ông này nhắc nhở trẻ con học hành cẩn thận, cố gắng thành người có học thức và ra làm quan giúp vua trị nước. Và nếu học dốt mà vẫn có bằng cấp và được làm quan thì chính là tuồng "Tiến sỹ giấy" đó thôi. Trong thời chiến tranh đồ hộp và kim loại có nhiều. Những bà đồng nát đi thu mua, rồi bán cho những người làm đồ chơi. Những con thỏ có bánh xe, khi kéo chạy thì đồng thời gõ vào cái trống bum bum. Những

con bướm khi kéo thì vấy cánh. 9 giờ tối rằm Trung thu nọ, khi đồ chơi nhựa đã tràn ngập, có ông lão bán hàng vẫn còn nguyên một xe ba gác đồ chơi sắt tây, bèn khóc hu hu. Một bà cụ thấy thương, bèn mua một con bướm, rồi an ủi *"Để sang năm bán vậy"*. Ông trả lời *"Sang năm thì gì hết, bán cho khi à"*. Những đồ chơi cổ truyền cứ chết dần chết mòn, chỉ còn lại khoa hàng mã cho các vụ thờ cúng nhưng chế tác vụng về lắm. Thay thế vào đó là các đồ chơi tân thời: mặt nạ nhựa, súng nhựa, tàu bay, xe tăng điều khiển bằng điện tử. Trí tưởng tượng phong phú cũng đi theo cùng với ông Tiến sỹ giấy ngày xưa. Vì tất cả không phải nghĩ, chỉ cần ấn nút là cử động được rồi. Khi người ta dùng kính viễn vọng nhìn gần mặt trăng, rồi leo lên đó cắm cờ, chị Hằng cũng bớt đi đôi phần thơ mộng, té ra cũng chỉ là quả cầu lớn nhốn, chẳng có sự sống. Nhớ ngày nào chơi chồng nọ chồng hoa và đánh chuyền, để nhẩy cao mãi, tung cao mãi tới trời xanh và chợt nhớ câu thơ kỳ dị của Tú Xương:

*"Năm cháu cũng một ông mà*

*Kể ra thì lại mỗi nhà một ông"*.

9/2004

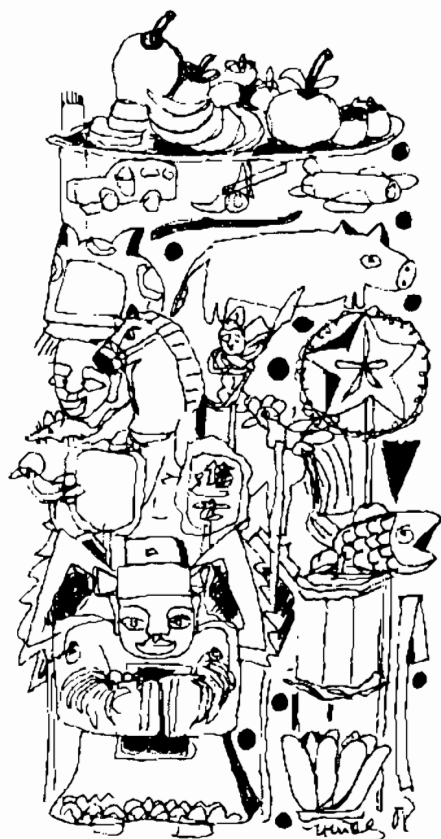
## Bánh nướng, bánh dẻo và ông Giăng

*Mùa thu đi đau  
Để trăng ở lại  
Mà hồng cũng đỏ  
Nước non xanh  
Hạc vàng đi dần  
Ngân mây ở lại  
Dây sông sâu.*

**A**n chơi thì ai cũng thích, học hành thì ai cũng ngại. Người xưa biết vậy bèn đưa các triết lý mà con người cần biết vào đồ ăn và đồ chơi. Bánh chưng bánh dày là trời tròn đất vuông, là quan niệm âm dương, sự sống có được là bởi hợp lại của hai mặt trái ngược. Trung thu là dịp tốt nhất để trẻ con vừa chơi, vừa ăn, vừa học. Đèn ông sao, đèn ông sư, đèn con cá, con rồng, mâm ngũ quả, bánh nướng bánh dẻo, ông tiến sỹ giấy... mỗi thứ đều có ý nghĩa nhất định. Từ ấu thơ, trẻ như tờ giấy trắng được viết lên, khắc họa dần bằng những quan niệm này kia về cuộc sống.

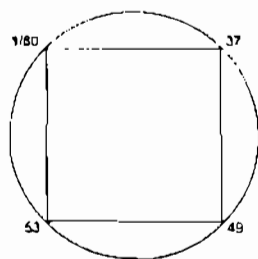
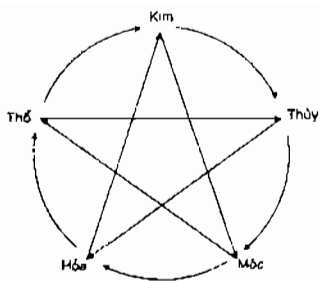
Nhiều người tưởng rằng, đèn ông sao là một đồ chơi mới dám bày chục năm nay. Thực sự nó là biểu đồ của tương sinh, tương khắc trong thuyết ngũ hành. Kim sinh Thủy, Thủy sinh Mộc, Mộc sinh Hỏa, Hỏa sinh Thổ, Thổ sinh Kim, ấy là cái vòng tròn luân quán của tạo hóa, hiểu

theo nghĩa đen là: Sắt sinh ra nước (nấu chảy), nước sinh ra cây, cây sinh ra lửa, lửa sinh ra đất, đất lại sinh ra sắt. Nhưng rồi Kim lại khắc Mộc, Mộc khắc Thổ, Thổ khắc Thủy, Thủy khắc Hỏa và Hỏa khắc Kim, hiển theo nghĩa đen là: Sắt chặt được gỗ, gỗ cắm vào đất, đất ngăn được nước, nước dập được lửa và lửa nấu chảy sắt. Sinh và khắc tuần hoàn tạo ra sự biến đổi vô cùng của tạo vật, và có thể cuộc sống mãi mãi sinh sôi nảy nở, và diệt vong. Ngôi sao này



người ta phải dán bằng giấy bóng 5 màu: trắng, đen, xanh, đỏ, vàng cũng giống như năm ngũ quả ít nhất gồm 5 loại bưởi, chuối, hồng, na, ổi cũng là tượng trưng của ngũ hành, năm yếu tố tạo nên thế giới. Và may quá vào mùa thu thì có đủ.

Từ tháng 5 đến tháng 10 (âm lịch), hai vụ gặt lúa chiêm và lúa mùa khá xa, nên tháng 8 nhà nông thường thiếu thóc gạo và đói dài. Dịp tết Trung thu với hoa quả



và bánh kẹo giúp cho ai nấy hoàn hồn, vui vẻ đợi mùa lúa mới, lúc ấy một miếng bỏng ngô còn có ý nghĩa, hưởng chi một cái bánh mới thơm tròn. Bánh dậm, bánh khoai, bánh tét, bánh dày, bánh tẻ, bánh tro... bằng bột ngô, bột khoai, bột gạo nếp, đồ xanh được làm tinh khéo mà thành phần gạo tẻ trong đó rất ít. Người Tây Nùng khi già bánh dày còn cho thêm những lá nhuộm màu vào đó, nên bánh dày cũng có màu ngũ sắc đen trắng đỏ vàng xanh, xếp lên trông thật thích mắt.

Bánh nướng bánh dẻo thật sự là một ông thầy triết học, lại chén được ngon lành, nên hấp dẫn trẻ vô cùng. Mỗi chúng ta vừa là trời vừa là đất, hoặc là cả hết tinh tú trời đất, nên ta sẽ chén cả hai. Vừa là trời nên tôi vô hạn, tôi là cha mẹ ông bà thời trước, là con cái cháu chắt thời sau, nên tôi vô cùng. Vì là đất, nên tôi có sinh ra và có chết đi như tất cả mọi tạo vật khác. Nên ra tôi là hình tròn và hình vuông, cái vô hạn và cái hữu hạn. Lồng hình vuông vào hình tròn, tôi - đời người sẽ tiếp xúc với vòng tròn ở các tuổi 1 (60), 37, 49 và 53 (tuổi 60 quay lại từ đầu). Ở điểm tiếp xúc, tức là người ta chạm vào tiếp tuyến, vô cùng dễ văng ra, nếu không giảm tốc độ, giống như ta đi xe vào

đúng của vậy. Nên người ta thường hay chết vào những tuổi đó. Nhưng theo con số thì những cạnh của hình vuông này không bằng nhau, ta là một hình vuông lệch, được bù lại từ tuổi 37 đến 53 người ta sống được nhiều hơn tất cả những quãng thời gian trước và sau, tức là khả năng sống lớn và có ý nghĩa nhất trong thời gian ngắn.

Bánh nướng và bánh dẻo, vừa tượng trưng cho trời đất, vừa tượng trưng cho mặt trời và mặt trăng, đôi khi được làm to như cái đĩa, hoặc lớn nửa bằng cái mâm để dâng hiến thiên địa. Vuông là tĩnh, tròn là động, nên người ta có thể làm chiếc bánh dẻo đặt khít lòng chiếc bánh nướng, gọi là nhốt cái động trong cái tĩnh, hoặc ngược lại đặt khít chiếc bánh nướng trong lòng cái bánh dẻo, gọi là nhốt cái tĩnh trong cái động. Hành vi của người ta cũng loanh quanh trong cái tĩnh và động này. Quan niệm trời tròn đất vuông có thể là sai qua góc độ khoa học và chỉ đúng trong trường hợp con người đứng trên mặt đất lấy mình làm tâm nhìn ra bốn phương thẳng 4 đường chân trời nên tưởng là đất vuông, lấy vòng tròn làm tâm quay một vòng thấy bầu trời tròn, nên tưởng là trời tròn. Giời đất là thứ vô thủy vô chung và vô hướng, đem cái hữu hạn của mình để nhìn cái vô hạn, thì bao giờ cũng sai, giống như hàng ngàn năm qua ta ngắm vầng trăng thấy thơ mộng biết bao, khi đến gần thì chỉ là một quả cầu vô hồn, tăm tối và không có sinh khí. Vậy thì hồn nhiên, tự tại thì thấy đâu cũng đẹp, cũng nên thơ, biết nhiều thì thấy méo mó, sinh buồn, và trí tuệ trở thành nghiệp chướng vậy.

Mùa thu 2006

# Khi chén rượu, khi cuộc cờ

(Nhân đọc bài "Đánh cờ giang hồ"  
của Vũ Lâm)

Người xưa xếp Cầm - Kỳ - Thi - Họa, không có ý phân biệt trước sau, cao thấp. Xét về mặt trò chơi, chúng đều bình đẳng. Xét về mặt nghệ thuật, đương nhiên âm nhạc, thi ca, hội họa được trọng hơn môn cờ, nay thuộc ngành thể thao. Thực ra, bốn cái này có ý rằng: âm nhạc xuất phát từ tình cảm, cờ tướng là sự phân tích của trí tuệ, thi ca cũng từ tình cảm nhưng cũng phải mượn cảnh sinh tình, còn hội họa thì phải dựa vào tự nhiên. Đây là quá trình đi từ nội tâm ra đến thế giới bên ngoài. hay nói ngược lại cũng được, và ở một góc độ nào đó, thế giới bên ngoài là không có thật, là tương đối, những gì ta nhìn thấy do sự suy diễn của nội tâm. Cầm - Kỳ - Thi - Họa, đối với một con người, là yêu cầu phát triển toàn năng, trên thực tế chỉ có ít người trong giới văn nhân lãng tử đáp ứng được, song nếu giỏi được một môn đã là tốt lắm rồi.

Người ta cho rằng môn cờ xuất phát từ Ấn Độ, 64 ô một bàn cờ liên quan đến thuật toán. Nó xuất phát từ con người lúc nhàn rỗi, nghĩ đến cảnh chiến tranh vốn thường xảy ra giữa hai nước có vua, quan, lính, voi, ngựa, xe, bèn bày những quân giả định chơi trò chiến tranh. Đây cũng





là những quân cờ đầu tiên trong lịch sử môn cờ. Sang phương Tây, chế độ gia đình một vợ một chồng hình thành sớm, nhất là khi có Thiên chúa giáo, nên vai trò của người vợ rất lớn. Cờ bổ sung thêm quân Hậu, vai trò của quân Hậu lớn đến mức nó đi được nước rộng nhất trong bàn cờ. Vua thì chỉ huy bàn dân thiên hạ, nhưng chỉ huy Vua là vợ vua. Tính dân chủ trong xã hội phương Tây có sớm nên quân Vua cũng chạy được mọi nơi trong bàn cờ, và quân Tốt sau khi đến tận cùng có thể trở thành bất kỳ quân nào ta muốn, tức là được thăng thưởng vô hạn. Trái lại với quan niệm phong kiến ở phương Đông, Vua chẳng đi đâu ngoài cung của mình, còn Tốt chỉ để thi, có đi mà không có về, đi nước tận cùng thì gọi là Tốt lự. Nhưng người Trung Hoa sớm có máy bắn đá và thuốc nổ, nên quân Pháo xuất hiện. Chũ Pháo có bộ thạch, chỉ máy bắn đá, sau có bộ hỏa, chỉ thuốc nổ. Quân Pháo xuất hiện tạo ra

bước ngoặt của môn cờ. vì nước đi đột biến của nó có khả năng thay đổi cục diện từ yếu sang mạnh. Cứ thế cờ Vua và cờ Tướng phát triển, thoát chỉ là trò chơi lúc thư nhàn, sau trở thành chuyên nghiệp với mức độ trí tuệ sâu sắc vô cùng. Có người nông cạn, có người sâu sa, có người bộp chộp, có người điềm tĩnh. Nhưng thước đo này chỉ nói lên một phần nào đó trong mỗi người. Rất nhiều người thấp cờ nhưng lại giỏi giang cái khác. Những tay cao cờ phần đông đều nghèo kiết xác. Ở đây người ta gọi là cái ngu trong cái khôn và cái khôn trong cái ngu.

Ngồi ở bàn cờ, người ta mê mải, tưởng mình là bậc quân vương, điều binh khiển tướng. Đi kém một nước, để mất một quân, cũng đau khổ, xót xa như mất số gạo, người tình. Thua một tay cờ vẹt thì tức tối vô cùng, y thế giáo sư bị anh học trò hạ nhục. Vài ba lần ngấn tò te trước bàn cờ, người ta chẳng mấy chốc trở nên tầm thường trước cơm áo, cao siêu ở những đầu những đầu, chứ trước sóng gió của cuộc đời thì lú tu tu.

Trong cờ Tướng cũng có biết bao nhiêu điều tương tự với đời thường, đây mới là ý nghĩa đáng học. Ra quân cần hơn nước đối phương, trung cục cần hơn thế, tàn cục cần quyết thắng. Y hệt như trong bóng đá chủ động thế trận, ép sân và ghi bàn, ép sân mà không ghi được bàn, có thể bị đối phương phản công. Cờ cũng vậy chiếu người ta không hết, sẽ bị thua lại mau chóng, ép đối phương quá, đến mức mình cũng hết nước đi, lại phải cời ra, thế là dần dần thua lại. Vậy thì cũng như cuộc đời có tiến, có thoái, có đi, có nghỉ, có đánh, có chờ, như kỳ thủ Nguyễn Ngọc Phan An nói: *"Quân ăn, quân nghỉ, quân đợi, quân chờ."*

*Đỉnh cao chiếm, quân chết không ăn. Đi Sĩ, Tượng phải cẩn thận, vì cả bàn cờ đúng hết, đi sai Sĩ Tượng là thua", (giống như bóng một đằng, hậu vệ một nẻo). Ông cao cờ này có một bài thơ đáng kể:*

*"Cây xương rồng*

*Xù gai xấu*

*Ít ai muốn gần.*

*Cây hạnh trở bông*

*Cây tầm gửi nương náu.*

*Tiền bạc là quý báu*

*Với kẻ tiểu nhân*

*Còn chốn nương thân của người quân tử*

*Là vàng trắng với chị Hằng.*

*Xưa Lý Bạch nhảy xuống sông vớt trăng*

*Nay ta thu gió về để hỏi."*

(Nguyễn Ngọc Phan An)

Người ta như bông hoa của đất, dùng Cẩm - Kỳ - Thi - Họa để vui cho mình và vui cho đời, tiêu giao tháng ngày với trời đất, sao cứ phải com áo gạo tiền để làm hèn cả tâm thân nào có được trăm năm.

2005

# Sách vở như là cuộc đời

*Thật đáng sợ người nào cả đời chỉ đọc một quyển sách (Ngạn ngữ phương Tây), Victor Hugo thêm vào: Nhưng nếu là quyển Kinh Thánh thì được.*

1. Lúc tôi mới biết đọc, biết viết là lúc chiến tranh lan ra miền Bắc. Lên ô tô đi sơ tán, cha nhét vào túi tôi bộ truyện *Tam quốc diễn nghĩa*, của La Quán Trung, gồm 13 tập. Giữa rừng xanh núi đỏ, ngoài lang thang dưới các tán cây chò cao ngất hoặc trong đồi cọ, thì tôi chỉ còn biết ăn sắn luộc và đọc *Tam quốc*. Như mọi đứa trẻ con, chúng tôi thoát tiên chỉ biết truyện này là những cuộc đấu liên miên của những anh hùng mã thượng, dần dà hăm mộ vài nhân vật trong đó. Bọn tôi, khóc rống lên suốt ngày nhất định đòi bố đổi tên là Triệu Tử Long. Ba thế lực Ngụy, Thục, Ngô phân chia Trung Quốc, mấy chục năm đánh nhau, rồi chết hết cả một cách vô nghĩa, và gia đình Tư Mã lập ra nhà Tấn, thống nhất Trung Quốc. Sau này tôi biết có hàng vạn đứa trẻ như mình, cả thời thơ ấu chìm ngập trong *Tam quốc*, *Thị Hử*, không ít người thành danh. Tôi không biết nhà văn Nguyễn Huy Thiệp có thể không, nhưng hình như văn của ông đặc giọng văn học dịch (như của Phan Kế Bính). Tôi phân vân không biết nếu mình lớn lên bằng một cuốn sách khác thì như thế nào, có tốt hơn không, như



trẻ con 10 năm trước nghiên Doremon chẳng hạn. Và tại sao, lại sống trong một cuốn sách nước ngoài mà không bằng một cuốn sách của nhà văn Việt Nam. Cuốn sách đầu tiên luôn ảnh hưởng đến cả cuộc đời một con người, người ta sẽ lặp lại vài tính cách và số phận trong đó như là định mệnh, và nếu là một cuốn sách dở thì sao nhỉ.

Ai đọc *Tam quốc* thoát tiên cũng thích phe Lưu Bị, ghét phe Tào Tháo, dần đọc Lịch sử, thấy Tào Tháo là nhà thơ, nhà chính trị kiệt xuất, mới thấy tiểu thuyết có nhiều chuyện bịa. Và rồi trở thành người đàn ông, nghe bài hát mở đầu phim *Tam quốc diễn nghĩa*, như thế này:

*Cổn cổn Trường Giang dòng thế thủy*

*Lãng hoa đào khứ tận anh hùng*

*Thị phi thành bại chuyển đầu không*

*Thanh sơn y cựu tại*

*Kỳ độ tịch dương hồng*

*Bách phát ngư tiêu giang chủ thượng*

*Quán khan thu nguyệt xuân phong*

*Nhất hồ trọc tửu hỷ tương phùng*

*Cố kim đa thiếu sự*

*Đô phó tiểu đàm trung.*

Nghĩa là: Cuốn cuộn Trường Giang chảy về đông/  
Sóng hoa cuốn sạch những anh hùng /Thành bại phải trái  
cũng như không /Núi xanh nguyên vẹn cũ /Mấy độ bóng  
chiều hồng /Bạc đầu ngư tiều trên bãi sông / Kìa xem  
trăng thu gió xuân / Một chén rượu nhạt vui mừng gặp  
/Xưa nay đâu ít chuyện / Bất quá trận cười suông. Xem ra  
thì không phải bình luận gì nữa, tiểu thuyết chính là  
những chuyện đảo điên nhất của cuộc sống, kết cục cũng  
là hư vô. Đây cũng là ý tưởng của nhiều sách truyện, mà  
sau đó tôi được đọc.

Ở nơi sơ tán, người ta tổ chức thi đọc thuộc bài thơ 30  
năm đời ta có Đảng của nhà thơ Tố Hữu, phần thưởng là  
một thùng thóc. Mọi người vô cùng ngạc nhiên khi đưa  
cháu lên ba của tôi xung phong lên đọc, hóa ra nó đọc bài  
thơ ngắn *Cảng đậu đun hạt đậu*, mà nó thuộc khi nghe tôi  
đọc *Tam quốc*. Tôi mới để ý rằng đối với trẻ con tất cả thơ  
trên đời cũng chỉ là thơ mà thôi và sách nào cũng như sách  
nào vậy. Và mọi nền giáo dục đều rất chủ quan khi nghĩ  
rằng những cuốn sách mình soạn cho trẻ con là sách tốt  
nhất. 40 năm sau, khi đã đọc vài bỏ sách, tôi mới thấy  
được một lời của triết gia Ấn Độ Vivekananda: "*Chỉ nên  
đọc sách của những người dẫn đạo, còn bao nhiêu sách  
vở trên đời đều nhằm nhì cả*", thì đã quá muộn. Những  
điều ta gặp phải trong cuộc sống và những cuốn sách ta  
đọc, hình thành một dòng chảy tư duy bất tận trong đầu,

mà chính ta cũng không bắt nó ngừng được. Đó thực sự là một dòng sông ô nhiễm trùn lên cái thiên lương của con người, đặc biệt vào lúc tuổi tác trở nên bảo thủ và thực sự biến thành bệnh tật hơn cả ăn uống và môi trường độc hại.

Nhưng sách nào là sách tốt để đọc từ tuổi ấu thơ? Rất khó để biết đây, trừ một vài người có thiên tư và đặc biệt ngay từ nhỏ. Thịnh thoảng tôi cũng tìm đọc vài nhà văn chưa nổi lắm, như cuốn *Nước mắt của tuyết trắng* của Phạm Thuận Thành viết về những người đi lao động xuất khẩu ở Liên xô cũ, rất chân tình và có những nhận xét thú vị: *thủ trưởng thì ăn cấp tiền bạc của nhà nước, người công nhân không có quyền hành gì thì ăn cấp thời gian*. Hay cuốn *Ớ rơm* của Trần Quốc Tiến nêu ra những tệ hại của chức sắc cấp làng xã, đến mức có thể tóm tắt phẩm cách của họ (những cán bộ thoái hóa) như sau: ngu dốt, tham lam, đồi trụy. Cuốn sách lấy từ thực tế của một vùng nhỏ ở Nam Định, mà tôi thấy nhiều nông dân ở Bắc Ninh, vốn rất ít khi đọc sách chuyển tay nhau đọc. Tôi đến Nam Định trò chuyện với nhiều người và nêu ra ý rằng dù sao cũng là văn chương, có nên hiện thực một cách thô thiển như thế không? (Chi tiết để bát cứt trước kẻ tham nhũng, bảo rằng nếu muốn vợ tiền thì phải ăn cứt, hấn cầm ngay cái bát). Có người trả lời rất hay rằng: “*Đã đến lúc sự thực phải được nêu ra như nó vốn có. Đó mới là văn chương*”.

2. Tôi đưa vài quyển truyện cho một số trẻ con đọc, phần đông thích *Đế mèn phiêu lưu ký* của Tô Hoài, số ít thích *Truyện cổ Andersen* và *Lăng quả thông* của Pautovsky,

và gần như không em nào thích Hoàng tử bé của Saint Exupéry. Có lẽ nếu làm một trắc nghiệm người từ nhỏ đã thích đọc sách khó hiểu hẳn cuộc đời phải bắt đầu hơn người chỉ đọc được sách dễ hiểu. Người thông minh phạm vi hoạt động lớn hơn, nhiều quan hệ hơn người ngu dốt, do vậy mà cũng gặp nhiều rủi ro hơn. Thánh nhân dãi dãi khờ chính là chỗ này. Gần đây, rất nhiều trẻ không đọc bất cứ sách nào, kiến thức chúng thu được hoàn toàn thông qua chơi game và chat qua mạng, nhưng chúng cũng không phải là những đứa bé trong lãnh. Cách đây 30 năm, nhiều trẻ con đọc cả Hồng lâu mộng và Liêu trai chí dị. Thế giới và con người chỉ khoảng 20 năm nay hoàn toàn đổi khác. Không thể căn cứ vào những người đọc nhiều để đánh giá những người đọc ít. Con người bây giờ thích được thỏa mãn và kích thích vào các giác quan, dù rất thụ động, cái gì phải suy ngẫm nhiều và sâu người ta thường tránh ra. Lại không ít người tài cao học rộng vẫn bất hạnh nghèo khổ, nhiều người ít học lười biếng nhanh chóng thành đạt, giàu có, vậy thì biết noi theo ai đây, hướng hồ có hạnh phúc hay không lại là chuyện khác.

Ở làng, thấy hai anh chàng cầm gạch non thách nhau viết đúng tên mình lên tường. Thì ra cả hai đều chưa học qua lớp một, không biết đọc biết viết. Nhưng cả hai đều khỏe mạnh trực tính, nuôi dạy con cái tốt. Một người quanh năm quét dọn cho chùa làng, sự cụ bảo với tôi: *“Người này chắc lên Niết bàn trước chúng ta”*. Ông Bảo Hưng, một chủ doanh nghiệp may có tiếng, con nhà địa chủ chưa kịp học đã chạy bán xối lên Hà Nội làm thuê, nhưng ông từng trải, và lúc nào cũng tự học bằng cách đọc



sách. Thấy bài thơ hay, như Mầu tím hoa sim của Hữu Loan, ông photo thành vài bản, gọi con gái lên và đưa cho. Một cảnh thật xúc động. Ông khoe: *"Tôi vừa mua một cây cảnh 72 triệu, và mua một bức tranh 5 triệu"*. Tôi nói: *"Sao anh không mua một bức tranh như mua cái cây"*. Bảo Hưng đáp: *"Muốn hiểu cây phải mất 15 năm, hiểu tranh cũng vậy, mà tôi thì hết thời gian rồi. Cái cây thì sau này con tôi có thể bán được, còn bức tranh nếu phải bán đi tôi cũng ngượng"*. Đây là lời nói của người tay trắng mà thành triệu phú.

Cha tôi trước khi đọc bộ *Nho giáo* của Trần Trọng Kim thường thấp máy nén nhang. Có lần đọc một tiểu thuyết, đến đoạn ngày đầu con trai đi học, bà mẹ là áo cho con, mà khóc nhiều đến mức không phải vẩy nước vào áo nữa, ông bỗng sứt sứt nhắm mắt. Là một cán bộ nghèo ông không bao giờ là quần áo, trừ dịp lễ tết đều do chị tôi là cho. Chị tôi thường ngâm một ngụm nước to rồi phun như mưa vào áo quần, nước mắt không thể nào nhiều như vậy được. Thế hệ cha tôi thật dễ xúc động, cũng dễ bị lừa, sau này tôi nghĩ hồn nhiên hạnh phúc hơn cái gì cũng biết rành giọt. Hình như Puskin viết: *"Ban ngày tôi bị lừa/ Đêm mơ tôi vẫn thích"*.

Trong *Liều trai chí dị* có câu chuyện, gã học trò nọ đốt nát đi thi được một người nhắc bài, hỏi sao anh lại thông kim bác cổ như vậy. Tay này đáp: *"Ta cũng vốn là học trò thi mãi vẫn trượt, chết đi tức khi hóa thành con một sách"*. Kẻ đọc sách xưa là một giai tầng được kính trọng. Người xưa nói: *"Mọi nghề đều hèn hạ/ Chỉ có đọc sách là cao siêu"*. Đọc sách, đi thi, làm quan là chương trình làm

người của bọn kẻ sỹ. Ngày nay ai cũng đọc sách, nên kẻ đọc sách chẳng có gì quan trọng nữa. Trước đây sách ít nên người ta ham đọc, bây giờ sách nhiều người đọc lại ít đi. Trước đây dẫn dắt tư tưởng là các triết gia, các nhà văn hóa, bây giờ là các nhà kinh doanh. Những người xưa kia cưỡi lạc đà, thuyền buồm rong ruổi sa mạc và biển, nay họ cưỡi máy bay và nặn ra các chính phủ. Có ít người đọc sách cho vui, có nhiều người đọc sách để kiếm tiền. Ở thế kỷ 19, muốn có quyển sách để đọc không dễ, có sách lại phải biết chữ Hán chữ Nôm. Giữa thế kỷ 20, sách vở bắt đầu nhiều lên, lại in bằng quốc ngữ, số lượng tri thức tăng lên hàng trăm lần so với thời phong kiến. Nhưng sách càng dễ kiếm dễ đọc thì trí thức giả càng nhiều. Hỡi ôi nếu theo đúng chương trình thì ta có tận những hai mươi ngàn ông tiến sỹ. Song tằm và ớt thì mua của Thái, chăn và gỏi thì mua của Tàu, phim thì mua của Hàn quốc, chưa kể các hàng công nghiệp điện tử cao cấp... thế thì nhiều trí thức thế liệu hàng nội địa có chiếm được thị trường không. Khi con cái người có tiền đều cho đi học nước ngoài cả, không khéo mực lại động trên nghiên sâu.

3. Tôi sống trong chùa, ngắm những pho Kinh Phật đồ sộ, thật là kinh hãi, không biết sao người ta có thể viết ra ngần ấy chữ nghĩa, rồi đổ hết cho là lời của Phật. Và hiểu thế nào hai chữ giác ngộ, giác ngộ cái gì và giác ngộ thế nào. Phần đông các cụ bà 60 tuổi đổ lên không hiểu một chữ nào trong những lời họ tụng. Đối với các cụ Phật là đáng thiêng liêng có nhiều mắt để nhìn thấy mọi nỗi khổ của chúng sinh, có nhiều tay để cứu vớt mọi chúng sinh, việc



Tượng Phật Tam thế, chùa  
Kiến Sơ, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

của họ là yêu chồng thương con làm việc thiện. Từ Kinh Phật, lần ra được một ý nghĩa: thế giới mà ta nhìn thấy chỉ là thế giới mà ta nhìn thấy, không phải là như nó có. Hóa ra trí tuệ của mình là sai lạc cả. Ví dụ giản đơn ngôi nhà cao 4 thước đối với con người, thì chỉ là một thước đối với con mèo, dù ta cao 1,6 thước và con mèo cao 20 phân. Mỗi một con mắt nhìn thế giới một kiểu, do vậy mà hình ảnh thật sự của thế giới thế nào không ai biết.

Tôi bắt đầu ngo ngoe viết lách khi còn là một thiếu niên, khi đọc truyện của các nhà văn. Tôi thích câu nói của Jose Marti: *Trong cuộc đời, mỗi người nên trồng một cái cây, để một đứa con và viết một cuốn sách.* Có lẽ câu nói ý chỉ cuộc đời mỗi người đều phong phú, đáng để kinh nghiệm cho đời sau, không bao hàm ý nghĩa viết sách để trở thành nhà văn. Ý nghĩ viết cái gì đó cũng dần qua đi,

do vốn liếng quá nghèo nàn, cơm áo luôn níu kéo, cho đến khi người Thầy của tôi bảo viết chung, một, rồi hai, rồi ba cuốn sách. Gửi vợ con và đồng lương cơm về nhà ngoại, tập hợp tài liệu trong hai năm, tôi chui vào buồng làm việc liền một năm cả ngày lẫn đêm, khi ra thì phờ phạc như con ma. Năm 1989, cuốn sách Mỹ thuật của người Việt ra đời. Thầy nói: *"Câu đã có danh vọng, và câu sẽ ỏm vì danh vọng"*. Càng làm việc nhiều, bao nhiêu người thích thì có bấy nhiêu người ghét. 40 tuổi, khi gần kết thúc một cuốn sách, tôi thường phải lấy vải quần chặt quanh ngực mới viết được. Nhớ đến lời của một văn hào: *"Sau mỗi một lần ngồi bút chấm vào mực, thì để lại trong lọ mực một giọt máu"*. Dù sách của mình chỉ là khảo cứu nghệ thuật nhĩ nhăng, chứ chẳng phải là văn chương cái thể gì. Dẫu sao để viết được cũng phải đi khắp đất nước, xem xét hàng ngàn tác phẩm, do vậy mà cũng từng trải hơn, hiểu và yêu non sông gấm vóc hơn.

Đọc ở đầu đó, khi Thi Nại Am viết *Thủy hử*, ông có đến 40 người hầu, 20 đứa thiếu niên chuyên đi mời chúng bạn về kể chuyện, 20 ông già chuyên ghi chép chuyện của 108 vị anh hùng. Thế mà ông vẫn phải thốt lên: nếu người đời không đọc truyện này, thì để cái thân sau của ta đọc vậy. Thi Nại Am phải ngồi tù vì viết chuyện phản loạn, một người bạn quan chức vào ngục thăm bảo rằng: *"Ông làm thế nào để vào ngục, thì hãy làm như thế để ra ngục"*. Thi bèn viết *Hậu Thủy hử* cho 108 anh hùng quy hàng. Xưa Phan Huy Chú viết *Lịch triều hiến chương loại chí*, ông được vua ban vài lạng cao hồ cốt, vài gói chè và mấy cây bút lông, nhận bút có vậy. Văn sỹ hôm nay có kẻ giấu vì

viết lách, lại có người bỏ tiền tự in, vất vả vô cùng, nhưng hình như viết là một cái nghiệp, ma quỷ ẩn bút vào tay, không viết không chịu được. Vào hiệu, bạt ngàn sách vở, riêng thơ và sách khảo cứu phần nhiều đáng ngờ lắm. Tình thơ thì rung động vì cả tiếng kêu của con tắc kè, khảo cứu thì sách nọ chép của sách kia. Ngạn ngữ phương Tây nói: viết một cuốn sách là giết chết một cái cây.

Nhiều khi tôi cảm thấy nếu không có Thần Phật phù trợ chắc không thể làm xong một việc lớn. Trong 10 năm, tôi đi lại nhiều đình đền chùa và lăng mộ, ghi chép và chụp tài liệu cho cuốn Điều khắc cổ Việt Nam. Nơi gần có thể nhờ nhà nhiếp ảnh, nơi xa tự làm lấy. Chỉ tính tiền đi đường xe cộ ăn ở có thể xây được cả ngôi nhà. Tôi bèn đi dạy học cho nhiều trường trung học nghệ thuật các tỉnh, từ đó theo học sinh về các làng quê, đi đến đâu cũng được sự tăng nhân dân giúp đỡ, leo lên đình chùa, bề tượng cứ như ở nhà mình và chưa bao giờ có ai hỏi về giấy tờ công tác. Soạn xong sách được họa sỹ Trương Hạnh giám đốc NXB Mỹ thuật để tự do trình bày, tự chọn nơi in. Người nhận coi in là anh Ngoạn cẩn thận vô cùng. In xong ông Hữu Ngọc ở quỹ Văn hóa Việt Nam Thụy Điển mua nhiều sách phát cho các thư viện các tỉnh. Ông nói: cậu tuy không được đồng nào, nhưng sách của cậu quảng bá mọi nơi. Tôi không biết cách nào để cảm ơn bao nhiêu người như vậy, có cả những người tôi chưa từng biết mặt như anh Vũ Công Điền, chụp cho tôi toàn bộ điều khắc Champa trong bảo tàng Cổ vật Chăm Đà Nẵng, mà không hề đòi hỏi gì. Sau này đi thăm lại các di tích, thấy một số tượng Phật bị mất trộm theo sách của mình, đó là điều làm tôi còn mãi áy náy.

Thế hệ chúng tôi nhiều xa lạ với máy vi tính, chủ yếu viết tay với bút mực. Nhìn thấy bản thảo chữ viết lằng ngoằng trên giấy trắng thủ vị hơn nhiều so với chữ in ngay ngắn, và sau đó nếu lần đầu trông thấy quyển sách của mình được xuất bản thì mừng vui vô cùng. Ông Phạm Văn Bổng, một nhà sưu tập ở Hàng Buồm, nay đã mất, có mua nhiều bản thảo hồi đầu của Nguyễn Huy Thiệp. cho tôi xem. Nhà văn viết chữ rất ngay ngắn, thưa chữ thưa dòng, trên một loại giấy thông dụng, có lẽ cho dễ điền dễ chữa, đầu truyện đôi khi vẽ thêm một hình minh họa. Tính chuyên nghiệp thể hiện ngay từ bản thảo. Thầy tôi, ông Nguyễn Quân thì có thể viết ở bất cứ đâu, giấy gì, bút gì cũng được, chữ không đẹp, nhỏ nhưng khá dễ đọc, viết hàng trăm trang nét chữ không khác, chứng tỏ tinh thần rất khỏe mạnh. Gặp tôi khi còn là sinh viên, ông hỏi: cậu có ngồi được 4 tiếng liền không? Ông và tôi cũng thường viết cả đêm, trong khoảng 20 năm liền, giờ thì chịu. Những người viết nhiều thường không đánh giá cao những người chữ đẹp. Thầy nói: *"Người chữ đẹp chỉ giỏi rán dậu cho vợ"*. Ông cũng chê những người chơi cây cảnh: *"Những tay kìm nên một cái cây còi cọc mấy chục năm không thể làm bạn được"*. (Chỗ này tôi phải xin lỗi các nhà bonsai). Hình như người viết bây giờ chia làm hai phái, phái viết tay và phái viết bằng vi tính. Nhiều người già vẫn viết tay, nhiều người trẻ viết máy, cảm xúc viết chắc cũng khác nhau, cũng giống như vẽ tranh sơn mài các ông già vẫn thích bóng nhẵn phẳng, hình hài gần sự thực, thanh niên đập, gạch, màu sắc hỗn độn hình thể mới ưa. Nghệ thuật đôi khi vẫn cần lạc hậu. Sự lạc hậu được

núp bóng truyền thống. Bút lông, bút chì, bút sắt, bút máy, bút bi rồi máy vi tính, có lẽ không đơn giản là sự thay đổi về kỹ thuật, sự thay đổi này có lẽ nói lên rất nhiều điều về con người.

4. Đứng ngoài nhìn cuộc sống của văn nghệ sỹ ai cũng thích. Thật là tự do, phóng túng, râu tóc quần áo đều khác người, rượu chè và nói phét, lại được nhiều chị em hâm mộ. Ở trong giới văn nghệ, mới biết đây là một môi trường không hay hóm gì. Lúc nào cũng bức xúc với xã hội và chính trị, tiền bạc thì thất thường, gia đình thường lộn xộn, còn nghệ thuật luôn là cái đích rất ảo tưởng. Nếu định chui vào chỗ khó để rèn luyện thì được, chứ môi trường này không thành tài chắc chắn thành tật. Ở một nơi như vậy, người có tài có lao động còn khổ, nhưng lại thấy không ít người bình an, nhìn kỹ thấy họ đang làm một thứ giả nghệ thuật. Hóa ra trong nghệ thuật có không ít anh nghệ sỹ giả trà trộn vào.

Hồi còn ở trên phố cổ, ban đêm thẳng hoặc có vài nhà thơ say mềm từ quán rượu nào đó ghé qua. Họ lục rượu ở nhà tôi, uống cho thỏa thích, ngâm thơ văng cả hàng xóm, và tự hào nào có thua kém gì Lý Bạch, Đỗ Phủ. Rồi họ quăng từ trong túi một vài tập thơ, in rất đẹp ra đất, nhẩy lên và đập cho tơi tả cả bìa: như cứt, thế mà cũng gọi là thơ, nẩy cho mày - họ hét lên như vậy, rồi bỏ đi. Những tập thơ này chắc do các nhà thơ khác tặng. Trước những tập sách bị cừ xừ như vậy, tôi cũng không đọc, mà gom chúng vào một cái vại sành. Có ngày bỗng nghe trẻ con

quanh nhà đọc những câu thơ tình rất ngộ nghĩnh, tôi bèn lục lại những tập thơ kia, mới thấy nguyên bản từ đây. Đại loại có câu, mà tôi xin phép phải diễn nôm ra cách khác: *Anh nhẩy tọt vào trong lòng em / Như bom Mỹ khoan sâu lòng đất hồi chiến tranh phá hoại...* Vô cùng xin lỗi bạn đọc và các nhà thơ khi viết những dòng này. Điều mà tôi muốn nói là không nên tặng sách cho các thi hào, danh nhân, trân trọng nhất là họ xếp lên giá sách và không bao giờ đọc.

Năm 1989, khi cuốn *Mỹ thuật của người Việt* của hai thầy trò tôi ra đời. Nhuận bút được 500 nghìn đồng, giá sách là 2500đ. Thầy tôi nói đừng lấy tiền nữa mà lấy bằng sách, giữ lại một số, còn đem tặng bạn bè. Số sách tặng có lẽ gần 200 cuốn. Vài năm gần đây, khi đẩy lịch sử mỹ thuật, tôi nói với sinh viên nên tìm cuốn sách đó đọc, họ đã mua lại được ở hiệu bán sách cũ. Nhiều cuốn chưa được đọc lần nào, còn nguyên chữ đề tặng của Nguyễn Quân cho danh nhân này nọ. Tôi cũng hay mua sách cũ, trong đó có nhiều cuốn quý như *Thơ Đường*, *Thơ văn Lý Trần...* đều do các danh nhân bán đi. Đương nhiên không thể bắt con người nhất nhất trọng vọng mãi một thứ, người ta cũng có quyền được chán, nhất lại đang túng thiếu. Cho đến nay việc tặng sách không có gì thay đổi. Quan chức các ngành nhận được nhiều sách biếu nhất, thử đến các giáo sư, tiến sỹ, danh nhân, rồi mới đến bè bạn. Sinh viên là những người cần đọc nhất thì chẳng ai tặng.

Sách vở là tài sản quý báu nhất của con người, cung cấp cho ta biết bao trải nghiệm và chia sẻ. Đọc Lê Quý Đôn, tôi thấy một bài châm rất hay: *"Ít tằm năng chải*



*đầu. Uống rượu ít ăn rau nhiều. Ăn thịt ít ăn cháo nhiều. Nhiều khi nhắm mắt ít khi mở mắt. Nhiều khi ở riêng ít khi ở chung".* Đọc cuốn *Giầu và Nghèo*, có câu: *chẳng ai lại cắn vào tay kẻ nuôi mình*. Câu này nên treo ở ban công tham những. Khi bắt đầu đọc được chữ trong sách báo đưa trẻ thấy vui làm sao, cho đến ngày mới cầm cuốn sách đã buồn ngủ díp mắt mới buồn làm sao. Chẳng thế mà Lý Bạch ngâm: *Triều như thanh ti mộ thành tuyết* (Sớm còn biếc như tơ, chiều đã trắng như tuyết), để nói đến cái thoáng qua của cuộc đời.

2007

## Tấm áo manh quần

Dù là một họa sỹ, nhưng nói đến mốt, với tôi là làm bàn, tôi cũng chỉ biết về nó như người bình thường biết về quần áo. Trong thời chiến tranh và bao cấp, mọi người chỉ mong có hai bộ quần áo lành để mặc, chưa nói gì đến đẹp. Lúc bấy giờ có câu ca 10 yêu cho anh chàng nhà nghèo: *Một yêu anh có may ô / Hai yêu anh có cả khô ăn dần / Ba yêu rửa mặt bằng khăn / Bốn yêu bàn chải đánh răng hàng ngày...* Đàn ông lúc ấy, vào mùa hè, nếu không đi làm cù quần đùi và cởi trần tròng trọc cả ngày, vì ngay cả áo may ô cũng phân phối. Nên lại có câu, lấy từ Kiều: *Bắt phanh trần phải phanh trần / Cho may ô mới được phần may ô.* Cũng may, thời khó khăn cũng qua đi, bây giờ ai nấy đều có khả năng ăn mặc đẹp, nhưng tôi nghĩ thời trang là một vấn đề lớn hơn chuyện ăn mặc. Khi đi nghiên cứu những đình chùa và điêu khắc cổ, tôi thấy những pho tượng là cả một lịch sử thời trang và chân dung người Việt qua từng thời. Con người thân thể thì không thay đổi nhiều, nhưng con người tâm hồn và ăn mặc thì luôn biến động, chậm như xã hội nông nghiệp xưa cũng trăm năm lại thấy khác đi nhiều, và đối với người xưa ăn mặc vô cùng quan trọng, bởi nó nói lên chức phận, đạo đức và nghề nghiệp của họ. Có thời hình như cả nam lẫn nữ đều để ngực trần, và quần một chiếc váy thô sơ, đôi khi

quanh cạp váy, quần một dải khăn dài tết thành mũi khá đẹp. Những pho tượng thần Mây, Mưa, Sấm, Chớp ở các ngôi chùa vùng Dâu Keo (Thuận Thành, Bắc Ninh), theo lối này. Vào thời phong kiến, nhất là từ sau thế kỷ 16, những y phục trên các pho tượng rất phức tạp, áo trong, áo ngoài đến ba bốn lớp, chưa kể rất nhiều trang sức và tùy từng chức phận mà độ cầu kỳ của áo quần tăng lên, nhất là trang phục của các bà hoàng thời Hậu Lê. Cũng giống như bây giờ người lao động nghèo áo quần thường giản dị, còn người khá giả ăn vận cầu kỳ hơn, tuy nhiên quần áo không còn nói lên địa vị xã hội nữa, nhiều kẻ ăn mặc quá sang trọng chỉ là phản ánh cái tài năng vẽ nét lịch sự của họ thôi.

Tôi chưa bao giờ đi xem trực tiếp một buổi trình diễn thời trang, chẳng hoặc có xem trên truyền hình và thấy rằng hình như đó là một nghệ thuật không bình dân lắm. Đương nhiên không bình dân không có nghĩa là không hay, vì có thể đời sống của ta chưa cao, hoặc nó chỉ đáp ứng cho một khu vực xã hội nhất định, và không biết nó có chi phối đến ăn mặc hàng ngày không. Tôi thích nhìn những cô người mẫu dưới góc độ thân phận, giống như chúng tôi biết về những người làm mẫu cho họa sỹ và thích cái ngông cuồng của những ý tưởng thời trang dù phần nhiều không có khả năng ứng dụng. Đôi khi coi đấy là một tác phẩm hội họa, hay một bức tượng di động. Mặc dù một ở trong nước trong thời gian dài thay đổi không nhiều, nhưng cũng có những cái mốc nhất định. Bộ com lê thay cho áo the, quần chùng, khăn xếp. Rồi chiếc áo tân thời, do sáng kiến của họa sỹ Lê Phổ và Cát Tường thay

cho chiếc áo tứ thân. Bộ quần áo đại cán gần như là đồng phục của một thời tập thể. Quần côn, ống rất chặt và dài xuất hiện trong thanh niên, những năm 1970, sau đó đến quần loe ống rộng như cái nón. Hai mắt này làm người ta ngứa mắt đến nỗi ai mặc bị coi là đồ hư hỏng, sẽ bị rạch hoặc cắt ống ngay ngoài đường đầu tóc cũng vậy, có thể bị húi một đường tông đơ nếu quá dài hoặc trông lố lãng. Cái cứng nhắc của một thời có thể là không hay đối với sinh hoạt cá nhân, nhưng nó cũng làm cho nạn trộm cắp và tham nhũng không có đất sống.

Mặc dù bây giờ ai cũng có nhiều quần áo đẹp, nhưng chất lượng vải, cắt may và kiểu thức thì không thể nói là sang trọng. Bình dân phụ thuộc hoàn toàn vào đồ may sẵn, đi lao động và chợ búa thì được, chứ không hề đẹp để đi dự lễ tiết, thưởng ngoạn nghệ thuật, và không có tính dân tộc trong trang phục. Những người dân ở các nước phát triển có thể tốn nhiều tiền cho ăn mặc, nhưng hiệu quả thẩm mỹ vẫn không cao và phần lớn tiêu thụ các sản phẩm chất lượng thấp và phai sinh, trong khi những ưu việt của dệt may thủ công truyền thống đang biến mất hoàn toàn. Tôi không thích lắm những buổi trình diễn thời trang khai thác phong cách truyền thống và sắc tộc, vì phần lớn đều chỉ khai thác được kiểu thức bên ngoài, mà nông cạn về chiều sâu văn hóa. Có lẽ một không phải là sản phẩm thời thượng mà là sự chắt lọc của các tính cách và tập tục.

2007

## Dặm đường Trung Hoa

(Từ Đại lý đến Tây Tạng)

Hãng phim truyện Việt Nam đang tìm trường quay và tư liệu lịch sử cho bộ phim Thái tổ Lý Công Uẩn, nên đã thực hiện vài chuyến sang Trung Quốc, nhờ vậy tôi may mắn được đi theo đoàn trong 9 ngày tháng 10, từ Đại Lý đến Tây Tạng. Nói dặm đường Trung Hoa là nói cho oai, chứ với đất nước mệnh mông với nền văn hóa thâm hậu 5000 nghìn năm này có ai dám nói đã từng trải. Từ Côn Minh đến Đại Lý trên đường cao tốc 360 km, tôi chẳng thấy bóng người công an nào, nhưng không ai vi phạm luật giao thông cả. Thỉnh thoảng có hình người cảnh sát bằng bìa cứng ở giữa đường, ý chỉ rằng nơi đây có trạm kiểm soát. Hai bên đường rất nhiều làng mạc bằng đất đắp của người Di, người Bạch và người Hán một hình ảnh sót lại có lẽ từ thế kỷ 19, rất đẹp nhưng rất nghèo. Khoảng cách giàu nghèo ở đất nước phát triển này ngày càng lớn, nhưng hình như Trung Hoa vẫn tiếp tục xây dựng cơ sở hạ tầng hiện đại trước. Hình như trong chương trình đại khai phá miền Tây 37 sân bay hiện đại đã được xây dựng, cũng như đường xá cho thế kỷ 21 đã tới tận những dãy núi Hy Mã Lạp Sơn tương phản với cảnh nông thôn nguyên vẹn từ hai ba thế kỷ trước.

Trong cuốn An Nam chí lược của Lê Tắc, một tác phẩm lịch sử quan trọng thời Trần, có câu rằng: “*Nước Nam tuy nhỏ vài nghìn dặm / Đông giáp biển Đông, tây giáp Đại Lý*”. Nước này nằm ở miền nam Trung Quốc, từng có bang giao với nước ta, thực hư thế nào không rõ. Đêm nay, tôi nằm ngủ ngay bên cửa nam thành Đại Lý, ngôi thành cổ, nằm kế bên núi Thương Sơn cao ngất, tuôn mây trắng lên giới và tuôn nước bạc xuống thung lũng rồi chảy ra hồ lớn Nhĩ Hải bao bọc cả thành phố hiện đại Đại Lý. Thành cổ này còn nguyên tường bao, các vọng lâu, vài phủ quan tổng trấn, còn lại trên quy hoạch cũ, những phố xá xây theo lối cổ bán hàng du lịch tấp nập. Từ quán nơi đoàn làm phim tá túc của một gia đình người Bạch, món ăn của họ nhiều ớt, mặn, đặc biệt là thịt muối, nhưng nấu thì rất nhanh trong 10 phút đã xong tất cả và niêm nở. Hôm sau chúng tôi lên Thương Sơn tìm đến trường quay Thiên Long bát bộ. Trường quay này xây dựng quy mô hơn một cái thành, có nơi cho vương triều Đại Lý, nhà Tây Hạ, nhà Liêu, bộ tộc Nữ Chân và nhà Kim, rất quy mô hoành tráng, có thể dùng vài nơi gần gũi với thời Lý nước ta. Ngày thường trường quay là nơi du lịch.

Anh chàng Tống, một người người Trung Quốc nhanh nhẹn và hào hán, dẫn đoàn, nói đùa rằng: *10 năm nữa không biết Hà Nội có bằng Côn Minh không?* Về nhà cửa thì khó so sánh, nhưng về đường giao thông chắc chắn Hà Nội cần có quy hoạch chiến lược. Đi máy bay ở Trung Quốc vé không còn quan trọng nữa, đăng ký xong chỉ cần hộ chiếu là xong và thay đổi chuyến bay cũng dễ dàng. Đất nước này rất năng động, cái gì ra tiền, có lời là làm

ngay. Tây An một thành phố lớn của tỉnh Thiểm Tây, từng là kinh đô của nhà Hán, sau là Tràng An kinh đô nhà Đường, cũng cách không xa Hàm Phong kinh đô nhà Tần, nơi lưu giữ nhiều di tích Trung Hoa phong kiến vĩ đại. Thành cổ Tây An với những cổng và tường thành cũ bao bọc một thành phố hiện đại xây dựng trên quy hoạch từ trước công nguyên. Đại Nhạn tháp, nằm trong chùa Từ Ân một công trình kiến trúc thời Đường, nơi chứa Kinh Phật của sư Trần Huyền Trang vẫn đồ sộ hơn bất cứ công trình hiện đại nào. Tháp vuông cao 7 tầng, 64 m, cạnh đáy 25m mỗi chiều, càng lên trên càng thu nhỏ lại. Tôi thấy tháp chùa Dâu ở nước ta không khác là bao tháp Đại Nhạn, cũng như trong bảo tàng Tây An vô số đồ gốm, tượng Phật gần gũi vô cùng với phong cách Lý. Tháp chùa Phật Tích và Chương Sơn thời Lý, cũng có cạnh đáy khoảng 25 m, chiều cao có lẽ cũng xấp xỉ tháp Đại Nhạn này. Không nghi ngờ gì nghệ thuật Lý ảnh hưởng sâu sắc nghệ thuật thời Đường. Về ban đêm thành Tây An vừa náo nhiệt vừa trở nên cổ kính lạ thường. Những dòng xe ô tô sang trọng, trong đó phần lớn do nội địa sản xuất, lướt qua các cửa thành cổ vòm cong mang cái tên cũng rất cổ xưa: cửa Chu Tước, Huyền Vũ... và các tường thành cao ngất vẫn ôm lấy toàn bộ khu trung tâm. Cách Tây An chừng 30 km, là cung A Phòng dựng lại, đây vốn là cung điện lớn của Tần Thủy Hoàng đã bị Hạng Vũ thiêu cháy trong ba tháng khi đánh vào Tần, sự trùng hưng có lẽ chỉ tương đối và mang tính du lịch. Cũng giống như thế, nhưng Phù Dung viên thời Đường được phục dựng quy mô và cẩn thận hơn với khu trung tâm là Tử Văn lâu cao ngất với các trường lang

bao bọc mang phong cách kiến trúc gỗ đơn giản và đồ sộ thời Đường. Chỉ là những di tích phục dựng, nhưng vé vào cửa cũng rất đắt và khách xem cũng đông. Tôi thấy một hoành phi Duy Thiên Vi Đại treo trên đỉnh Ngự Uyển môn do nhà văn Giả Bình Ao viết.

Khi máy bay lướt trên Tây Tạng, ai nấy đều hồi hộp. Dưới cánh máy bay, những dãy núi khô cằn trùng điệp hiện ra. Tây Tạng nằm lọt trong dãy Himalaya chắn phía nam, dãy núi Karakoram Range chắn phía tây, dãy Côn Lôn chắn phía bắc, độ cao bình quân có lẽ tới 5000m, phía đông thoải xuống các tỉnh trung tâm Trung Quốc. Nhiều đỉnh tuyết phủ trắng dưới chân có nhiều hồ lớn nước xanh lạ thường. Để thích hợp với khí hậu cao và thiếu oxy, người ta dặn chúng tôi cần nghỉ một ngày, không tắm, hút thuốc, uống rượu, và nếu thấy cần thì uống một loại thuốc gọi là Cao nguyên ninh, chống chóng mặt, tăng huyết áp, buồn nôn. Khắp nơi chỗ nào cũng có bình oxy và máy thở cho du khách. Tôi cũng lo lo, nhưng khi đi có người bảo ai đã tập Thiền lên Tây Tạng không sao cả, quả nhiên như vậy, tôi hòa nhập với không khí trên núi khá nhanh. Nhân đây cũng nói ở Trung Quốc có rất nhiều hiệu thuốc Đông y bào chế như thuốc Tây rất tiện cho người dùng, không phải bắt mạch, kê đơn, sắc thuốc gì cả.

Từ tờ mờ sáng, những người Tạng đã đi lễ vòng quanh các ngôi chùa. Họ vừa tụng Kinh, vừa xoay một con lắc, hoặc xoay dây chuông quay đặt vòng theo các bức tường. Có người vừa đi vừa quỳ rồi bò xoài ra đất, tay họ phải đeo đôi guốc gỗ. Từng đoàn người cầm các bình bơ và mỡ động vật chiêu vào những cây đèn trong chùa. Mùi mỡ



cháy rất nồng nặc. Người Tạng sống trong những căn nhà đất đắp, hoặc xây bằng đá, một hoặc hai tầng. Trên gờ tường xếp các cây gỗ làm dầm ngang rồi lấy một loại đất có trộn gi đỏ như đất sét và đập mịn, cứng như sành, làm trần. Nên trên nóc nhà có một sân rộng khá sạch nhẵn. Chỉ có các bộ cửa bao giờ cũng được chú trọng, chạm khắc và nạm đồng cầu kỳ. Chùa Tây Tạng cũng phát triển theo cách thức xây dựng trên, nhưng quy mô thì lớn không tưởng tượng được. Potala là cung điện, chùa trung tâm được xây từ thế kỷ 7, ở nam thành phố Lhasa, đến thế kỷ 17 được Đạt lai Lạt ma đời thứ 5 đại trùng tu lại. Thời cực thịnh ở đây có đến 10 nghìn Lạt ma. Ngôi chùa nằm trên ngọn núi đá Potama (Phổ Đà) cao khoảng 200m, bản thân lầu chính ngôi chùa cũng cao đến 117m, trong đó có nhiều mộ tháp, đồ thờ tự quý và 20 vạn tượng Phật. Để leo lên đây cũng là cả vấn đề, phải mua vé trước một ngày tới 100 tệ, (giá chợ đen là 400), và cũng chỉ được xem từng phần, trong chùa công an và bộ đội canh gác rất nghiêm. Vòng quanh chân núi có lẽ phải đến 4km, có nhiều dãy chuồng quay dài, thế mà tôi thấy hàng đoàn người ngày nào cũng đi vòng quanh vài vòng. Từ trên cao nhìn xuống thành phố Lhasa tuyệt đẹp trải dài đến tận các dãy núi, nhấp nhô các các tự viện, dưới bầu trời xanh như ngọc.

Thế kỷ 7, công chúa Văn Thành nhà Đường kết hôn với vua Thổ Phồn Tây Tạng là Tùng Tán Can Bố. Nhiều di tích của nàng còn ở ngôi chùa Đại Thiều tự, nằm ở cuối con phố Bát Giác. Con phố này là một chợ đi bộ bán thập cẩm ngũ vị đồ văn hóa, đời sống dân núi cao. Giấy da, lông thú, chăn nỉ, dao cong, cung tên, trang sức và

những bộ yên cương với những vòng lục lạc tuyệt đẹp, tranh Thangka với nội dung tôn giáo và tinh thần Tây Tạng. Chợ này vòng quanh ngôi chùa Đại Thiệu. Người Tạng có lẽ dành cả ngày đi lễ, họ xếp hàng rất lâu mới vào được nội tự, nên du khách khó mà vào. Nhiều người trải khăn dày quanh chùa bái vọng. Tôi thấy nhiều tăng lữ ngồi sát ngũ cốc và hạt quý vào các đồ thờ tự không biết để làm gì. Khu chợ có một hiệu sách lớn về Tây Tạng, tôi thấy nhiều người Tạng vào xem và mua sách. Người Tạng có chữ riêng và rất có văn hóa. Tôi cũng mua vài quyển sách về lịch sử Tây Tạng, phép song tu nam nữ, Mandala, quan niệm sống chết...được giải thích qua tranh Thangka, tức là hội họa Tây Tạng trên các tấm vải về toàn bộ tinh thần Tây Tạng.

Chùa Sát La (Slasa) nằm ở chân một dãy núi, không xa thành phố, xây từ đầu thế kỷ 15, là một quần thể lớn có lẽ to bằng 10 chùa Bút Tháp. Có trường học, đại điện, tăng phòng... chia thành nhiều khu độc lập. Các khối kiến trúc đá, đất cao tầng sát nhau, quanh quất trên rẻo núi, tạo thành những đường ngang, lối ngõ phức tạp, lên lên xuống xuống. Đâu đâu cũng đẹp và yên tĩnh lạ thường. Có lẽ Phật giáo Mật tông từng ảnh hưởng sớm và sâu sắc đến nước ta, tôi thấy những thế tay tượng Phật, những trang trí kiến trúc Tây Tạng rất giống với màu sắc và chạm khắc trong đình làng Việt Nam. Một nhà mỹ thuật Mỹ cho rằng các dòng sông ở châu Á đều bắt nguồn từ Tây Tạng, văn minh từ đó chảy xuống, nên có rất nhiều nét tương đồng, đây là một ý kiến đáng lưu ý. Sự bố thí là nét thường thấy ở Tây Tạng. Nhưng người ở đây nghèo, đơn vị bố thí chỉ

là một hào. Tôi thấy có người ăn xin, xong lại đưa cho một nhà sư cả tập tiền một hào. Một nhà sư cầm vài tờ một hào, anh ta đau chân nên ngồi xuống cạnh tôi, tôi đưa cho mấy tệ, nhưng nhà sư từ chối.

Cũng có người Tây Tạng du nhập với xã hội hiện đại, buôn bán, ăn mặc âu phục và đứng ngoài chợ, nhưng phần lớn họ sống ngoài cái ta gọi là văn minh. Không xe máy, điện, uống sữa, ăn thịt gia súc, mặc quần áo tự dệt may, chăn thả, sống trong nhà đất bên lề xã hội hiện đại, đun nấu và sưởi bằng phân bò phơi khô. Họ nhìn thoáng qua chẳng khác người da đỏ châu Mỹ, da rám nắng, tóc dày, người thô và khỏe, tinh thần khuôn mặt rất sáng láng trong trẻo, có lẽ trong lòng họ chỉ có các vị thần Phật. Vào một thời nào đó họ lọt lên núi cao này, không bao giờ muốn xuống nữa và cũng không muốn ai đến đây. Họ chọn một lối sống không có chính trị và tiền bạc, khoa học, có thời 1/3 người dân là sư sãi. Tây Tạng luôn là một câu hỏi, một điều bí ẩn của loài người, nhưng chắc chắn đó là một dân tộc rất thiện và gần với Thần Phật. Tôi nghĩ rằng sẽ quay lại đây, như quay lại một góc gác đã lâu lắm và bị lãng quên trong tiềm thức của mình.

2007

# Văn hóa trên một mặt phẳng

*Đây là chôn nương hoa và cây nguyệt*

*Đang chờ xe sông nước ước mong thuyền*

(Yến Lan)

Từ mở cửa đến nền kinh tế thị trường, từ kinh tế thị trường đến gia nhập tổ chức thương mại thế giới, nền kinh tế nước ta tăng trưởng đáng kể, tuy nhiên cũng có nhiều thách thức đặt ra, nhất là vấn đề môi trường sinh thái và văn hóa. Đương nhiên những đặc thù của nền văn hóa cổ khó giữ được nguyên vẹn, và nó buộc phải biến đổi cho phù hợp với xã hội hiện đại. Truyền thống và hiện đại là một phương châm đúng đắn, nhưng truyền thống đến đâu, hiện đại đến đâu, và sự kết hợp giữa hai mặt đó thế nào, thì chẳng ai liệu lượng được. Người Thụy Điển đã phải cho rằng: *"truyền thống là thay đổi"*. Điều này lại càng đáng suy nghĩ khi bức tường Berlin sụp đổ, thế giới đang được san phẳng ra, và mọi ranh giới hình như đang được dỡ bỏ, trừ cái ranh giới giàu - nghèo lại sâu sắc thêm. Hình như chúng ta chưa kịp toàn cầu hóa về mặt kinh tế, nhưng phần nào đã bị toàn cầu hóa về mặt văn hóa. Giới trẻ hướng về văn hóa Mỹ, Hàn Quốc và phương Tây nói chung một cách thích thú, đến mức kỳ thị chính cái bản sắc Việt của mình. Phim Mỹ, Trung Quốc, Hàn Quốc tràn lan, hoa quả nhãn hiệu Anh, Úc, nhà hàng Mac Donald,



Tượng Quan Âm Nam  
Hải, chùa Kiến Sơ, thế  
kỷ 18, gỗ phủ sơn.

tiếng Anh, đồng đô-la... được ưa chuộng hơn bất cứ sản vật bản địa nào. Hàng hóa công nghiệp: ô tô, xe máy, tủ lạnh, điều hòa... và đương nhiên là cả tổ hợp sản xuất tràn vào nước ta. Và ra đi lại là tượng Phật, đồ gốm Lý Trần, tranh thờ và những bức họa đẹp đẽ nhất của các họa sỹ đương thời. Khu vực nông thôn, nơi còn nhiều các di tích cổ đình đền chùa đang bị bao bọc bởi cư dân có xu hướng đô thị hóa, không còn nhận ra những làng xã cổ truyền.

Tôi thấy nhiều nghệ sỹ thích ăn mặc nói năng như thể đang ở Hollywood, nhiều thanh niên vào các nhà hàng fastfood mà thích thú như vào tiệm cao lầu, nhiều nông dân bán hết cả ruộng để mua điện thoại di động, xe máy. Công nghiệp hóa và hiện đại hóa là xu hướng tất yếu,

nhưng giữ gìn bản sắc văn hóa cũng là một tất yếu ngay cả ở những nước phát triển nhất. Cái mặt phẳng của phiên chợ thể giới chắc chắn không bao gồm những đặc thù văn hóa, và những đặc thù văn hóa cũng không phải là một thứ du lịch văn hóa mô hình, hay là một phiên chợ tình Sapa có sẵn kịch bản. Người ta đương nhiên phải nói tiếng Anh khi buôn bán, nhưng viết văn, làm thơ vẫn phải bằng tiếng Việt và tâm hồn Việt, vẽ tranh sơn dầu bằng con mắt của người Việt, nếu không thì các sản phẩm văn hóa truyền thống thì biến mất, mà các thói hư tật xấu truyền thống lại được phát huy hơn. Văn hóa nghệ thuật không phải như nhiều người quan niệm là tiếp nối của một đời sống vật chất dư thừa, trái lại nó có thể sinh ra từ bất kỳ điều kiện sống nào dù là thấp nhất, miễn là con người ở đó có thừa nhân văn. Nó cũng không phải là sự bù đắp cho sự thiếu sót của các hoạt động xã hội, cũng như nó chính là động lực phát triển cho khoa học và kinh tế, nhất là trong nền kinh tế tri thức hiện tại.

2007

## Hồ Gươm ngày và đêm

*Tôi đứng bên này vỹ tuyến  
Thương về năm cửa ô xưa  
Quan Chương đêm tàn dẫn lối  
Đé cao hun hút chợ Dừa  
Cầu Dền mưa dầm lấy lối  
Giò về đã huột lòng chưa  
Yên Phú đôi bờ sóng vỗ  
Nhị Hà lấp lánh sao thưa  
Cầu Giấy đường hoa phượng vĩ  
Nhớ thương biết mấy cho vừa  
(Nhớ Hà Nội - Nguyễn Văn Ty)*

**T**rong tám bản đồ Hà Nội năm 1871 thời vua Tự Đức, Hồ Gươm còn khá rộng. Mặt nam vượt qua đường Hàng Khay. Mặt bắc tiến sát hồ Hàng Đào, nay là phố Hàng Đào. Góc tây bắc gần giáp với tường thành Hà Nội. Mặt Tây giáp với Nhà thờ Lớn bây giờ. Còn mặt đông cách sông Hồng không xa. Xung quanh Hồ Gươm trừ khu vực đông bắc 36 phố phường còn nhiều làng mạc và đầm lầy. Diện tích hồ cũng giãn nở tùy theo mùa cạn và mùa nước. Thời phong kiến, do hồ rộng và sâu, quân đội thường ra đây tập trận, nên còn gọi là hồ Thủy quân. Khi Lê Lợi đánh đuổi quân Minh về nước, năm 1427, đem thanh gươm báu ra hồ ném trả thần rùa, nên còn gọi là hồ

Hoàn Kiếm. Hồ Gươm là cách gọi tắt. Phố phường mở rộng, người càng ngày càng đông đúc, hồ Gươm ngày càng bị thu hẹp, và hiện tại giới hạn bởi ba trục đường: đường Đinh Tiên Hoàng (đông, bắc), đường Hàng Khay (nam) và đường Lê Thái Tổ (tây). Như vậy là hai ông vua và một phường thợ vây quanh hồ này. Vào thời điểm đầu hòa bình 1954, hồ Gươm thuần túy là nơi dạo mát của người Hà Nội, nơi nghỉ chân ăn kem của một vài người từ nông thôn, chỉ đông đúc vài ngày lễ tết. Nhưng dần dần người thất nghiệp, người vô gia cư, người buôn bán và người rồi việc kéo đến ven hồ sinh hoạt ngày một nhiều. Hồ Gươm là căn nhà của họ suốt ngày đêm và nuôi sống hàng nghìn con người.

### **Giờ Dàn (từ 3 - 5 giờ)**

Đầu giờ Dàn, hồ Gươm hoàn toàn vắng vẻ. Thời chiến tranh không có điện, nơi đây tối om như mực, chỉ có những cơn gió nhẹ lướt trên mặt hồ. Vài cô gái ăn sương ngủ vạ vật trên các ghế bê tông. Hiện tại điện ven hồ thấp sáng đến 5 giờ sáng vào mùa hè và 6 giờ vào mùa đông. Xuất hiện nhiều hơn những trai gái đi bụi như vậy. Họ không đến đây để tăng tịu, mà trải qua một đêm lao động, về hồ Gươm để nghỉ. Quần áo nhàu nhĩ, mặt phờ phạc, nhưng cũng chỉ ngủ say đến 4h30' sáng rồi dắt nhau đi mát. Mấy hàng cháo rong và nước trà rong, tập trung chủ yếu ở đầu Cầu Gỗ, Hàng Đào, Lương Văn Can, Đinh Tiên Hoàng lục tục thu dọn đồ về. Những quán ăn sáng ở ba trục đường chính chuẩn bị dọn đồ, bán bữa sáng. 4 giờ



sáng, vài chục ông bà già bắt đầu đi dạo. "Chợ chay" bán rau hoa quả, luôn luôn chuẩn bị tháo lui đầu phố Hàng Trống lúc sáng vài người. Từ 4 giờ sáng đến 5 giờ, quanh hồ Gươm người đi tập thể dục kéo ra nườm nượp, với ba câu lạc bộ chính: một ở phía bên trái nhà Thủy tạ gần đài phun nước và bến xe, hai ở bên phải nhà Thủy tạ tập Thái cực Trường sinh đạo và Thái cực quyền. Môn Thái cực Trường sinh đạo ngày càng thưa thớt. Trái lại môn Thái cực quyền ngày càng phát triển. Cũng như nhiều nhóm nhỏ ven hồ, họ còn tập đủ loại thể dục chính quy và cải biên. Một cụ già chừng 80 tuổi chít khăn đỏ, lưng giắt kiếm, tay cầm long đao vừa chạy, vừa hô vang hai ba vòng quanh hồ. Một ông già chừng 60 tuổi đi bộ nhưng như thanh niên, người rắn chắc như gỗ lim, luôn có hai ba cô gái mũm mĩm đi theo. Hà Nội đã tỉnh ngủ. Ánh sáng bình minh dịu mát thay cho ánh sáng điện.

4 giờ 30 những người ăn mày ngủ trên các toa tàu điện tỉnh giấc. 5 giờ kém 15 những người lái xe điện chuẩn bị cho tàu chạy. Ga tàu điện gần đài phun nước đường Đinh Tiên Hoàng có bốn chuyến tàu đi theo đường phố Hàng Khay, phố Huế đi chợ Mơ, theo đường Hàng Đào. Quán Thánh đi chợ Bưởi, theo đường Hàng Bông, Hàng Lược đi Hà Đông và theo đường Hàng Bông, Nguyễn Thái Học đi Cầu Giấy. Tiếng chuông xe điện leng keng qua nhiều phố, đánh thức những người còn ngái ngủ. Hà Nội tỉnh giấc. Tiếng tàu điện chỉ còn trong giấc mộng. Sau đó được thay thế bằng tàu điện bánh hơi. Phương tiện này không an toàn nên cũng bị bỏ không lâu.

### **Giờ Mão (từ 5 - 7 giờ)**

6 giờ sáng, những nhóm thể dục, chạy bộ xuôi ngược về dần. Những lưới cầu lông được căng ra và các cao thủ còn thi đấu đến 7 giờ. Chợ chạy rất nhộn nhịp người mua, người bán và luôn có cảnh giằng qua giằng lại, khóc lóc của các cô bán hàng với trật tự viên. Những người quét rác bắt đầu khua chổi trên vỉa hè. Hàng quán ở bốn đường chính mở hết. Xe máy, xe đạp, ô tô tạo thành một vòng giao thông rầm rập quanh hồ đến chóng cả mặt. Tất cả cắm cúi lao về phía trước, mà không biết họ sẽ đi đâu. Hết giờ Mão lộ ra những kẻ kiếm ăn ven hồ, họ ở lại đây cho đến tối mịt.

Trước khi trời sáng những người lang thang tranh thủ đi giải xuống mặt hồ và các gốc cây. Còn đại tiện thường diễn ra ban đêm. Họ là những người suy thận và đói ăn nên đi đái nhiều, đi ỉa ít. Quanh bờ hồ có ba nhà vệ sinh công cộng. Một trước cổng Thủy tạ, một ở sát hồ trong vườn hoa đối diện với sở điện, một ở trong ngõ hẻm Hàng Khay sau chùa Vũ Thạch. Thời bao cấp những khu vệ sinh này rất bẩn. Nay vào phải mất tiền, đi nhỏ 500đ, đi to 1000đ, có người dọn dẹp sạch sẽ. Người lang thang không ai tốn kém như vậy.

### **Giờ Thìn (từ 7 - 9 giờ)**

Người lớn đi làm, trẻ con đi học kéo dài đến 8 giờ, thì bờ hồ trở lại yên tĩnh. Từ 8 - 10 giờ là khoảng thời gian thư thái nhất của buổi sáng vì trời mát, người thưa, hoa rất tươi như cười với người. Xuất hiện những "con bò lạc",

tức là những cô gái nông thôn lơ lửng, ngỡ ngàng lần đầu ra thành phố. Họ có thể tìm được việc làm, người tốt. Nhưng phần lớn bị các tay ma cò, hoặc giả giờ chăm sóc tạm thời và bước ngoặt mới bắt đầu. Bỏ lạc, cùng vài thí sinh thất tình ngỡ ngàng nhìn ra mặt hồ, chờ tắm cá. Vài người về hưu đi mua báo, ngồi lại ven hồ đọc. Các mậu dịch, cửa hàng quần áo, ăn uống, mỹ nghệ, hiệu ảnh bắt đầu náo nhiệt. Nhưng quanh hồ rất ít nhà dân, trừ Hàng Khay.

Những người kiếm ăn quanh hồ đã bày biện dụng cụ hành nghề: bóm vá xe, cờ thẻ, quả vật, quần áo cũ. Đầu phố Bảo Khánh bà cụ làm búp bê đã cặm cụi khâu vá những con rối. Trông bà như mụ phù thủy trong câu chuyện cổ tích có vẻ độc ác, mà rất hóm hỉnh đáng yêu. Bà đã chết vài năm nay. Phía đường Hàng Khay rất nhộn nhịp nhiều người ra Tràng Tiền mua bán.

Phía đường Đinh Tiên Hoàng, khu vực Bưu điện rất đông. Trên mảnh đất Bưu điện, xưa kia là chùa Báo Ân do tổng đốc Nguyễn Đăng Giai hưng công xây dựng trong thế kỷ 19 năm 1886 - 1902. Pháp phá chùa xây dựng Sở Bưu điện, kiến trúc do Charler Lichtenjelden vẽ kiểu. Ngôi chùa cũ chỉ còn lại tháp Hòa Phong bên bờ hồ. Bưu điện cũng được xây lại, nhưng hơi cao nên mặt hồ nhìn từ đường Lê Thái Tổ trở nên thu hẹp.

### **Giờ Ty (từ 9 - 11 giờ)**

Bờ hồ đông hẳn lên. Xuất hiện những người rồi việc chán đời. Họ sẽ ngồi đây cho đến chiều tối, buổi sáng rất lờ lờ, nhưng buổi chiều rất linh hoạt. Lác đác trẻ con đi

học về. Vào những ngày chiến tranh, quanh bờ hồ có những dây hàm trú ẩn lớn. Lớn nhất là dây hàm gần Công an quận Hoàn Kiếm đoạn tiếp giáp bốn đường Lê Thái Tổ, Hàng Khay, Bà Triệu và Tràng Thi. Dây hàm này chạy vòng ôvan quây thành một thung lũng như sân bóng. Trẻ con sẽ đá bóng ở đây suốt từ trưa đến chiều, cũng như liên tục bị công an tịch thu và chặt quả bóng.

Người nông thôn đi chơi Hà Nội tụ tập thành từng tốp ven hồ. Họ đi dạo, mua hàng và quan trọng là tìm chỗ phóng uế. Có người không ngần ngại úp bum vào gốc cây. Có người cầm tờ báo đọc thản nhiên đại tiện. Vì chỗ cần che thì không biết ngượng, chỗ biết ngượng thì có báo che rồi.

Những hàng ăn trưa cơm nắm muối vừng, bánh cuốn, khoai sắn do các cô thôn nữ chừng 13-14 tuổi và các bà già đi bán. Những cô này phần đông từ những huyện giáp ngoại thành Hà Nội, như Phú Thọ, Thường Tín vào Hà Nội. Họ phải dậy từ rất sớm 3 giờ sáng chuẩn bị đem hàng lên bờ hồ. Hoặc họ ngủ lại các nhà trọ bãi Phúc Tân, Phúc Xá khoảng 1-2 nghìn đồng một đêm, chế tác cơm ngay tại Hà Nội. Cặp tuổi lấy chồng 17-18, các cô biến mất. Các cô được rất nhiều anh trung niên thất nghiệp quanh hồ có tình cảm, sẽ giúp họ ăn cơm ế lúc 3 giờ chiều, mà vẫn trả tiền đàng hoàng. Các hàng nước rong trang bị rất gọn nhẹ và phân tán đồ đạc khắp nơi hoạt động như con thoi. Mặc dù rất nhiều công an, trật tự viên nhưng không tài nào dẹp được đám buôn bán vật này. Họ được "nhân dân" bảo vệ. Thời chiến 11 giờ lại là giờ vắng nhất. Liên tục còi báo động và loa rất to ven hồ hô hào cảnh giác.



### Giờ Ngọ (11 - 13 giờ)

Đường ven hồ lại rầm rập như buổi sáng. Những người đi làm về nhà. Vía hè Bờ hồ cũng đông người đến tận 12 giờ. Những người lang thang dạt sang hết hè đường bên kia. Khi người lớn đi ngủ, trẻ con lại đi chơi. Cởi truồng treo cành phượng rồi tụt xuống hồ vẫy vùng là thú nhất. Hồ Gươm rất bẩn và nóng, lội ra gần Tháp Rùa mới ngập đầu. Gần bờ đầy gạch, vỏ chai và đồ hộp chìm trong lớp bùn có chỗ tới 50cm. Tháp Rùa xưa đồn đại là cái mả Tầu. Năm 1886 ông Bá Kim (Nguyễn Ngọc Kim) người làng Tự Tháp bỏ tiền ra xây. Tháp gồm ba tầng vòm cuốn rất xinh nhả, và được coi là biểu tượng của Hà Nội. Từ ngày được tu sửa, nó trở nên rất thô, và người ta lãng quên biểu tượng này.

Giữa trưa các cao thủ cờ tướng và đám rối việc ngoại thủy bắt đầu các cuộc đấu cho tới chập tối. Mỗi ván vài nghìn đôi khi chơi cả ngày toàn hòa chẳng được đồng nào, nên không được coi là đánh bạc. Vừa ăn cơm nắm bán rong nhồm nhoám, vừa chơi, tất cả đều được bung đến miệng mà chỉ mất có vài nghìn. Đám đánh cờ đều hao tổn tâm trí, hại thận nên đại rất nhiều. Cây me cổ thụ đầu nhà Khai trí tiến đức bị nước giải tưới đến ruỗng cả gốc. Sau ba năm như vậy, một đêm mưa bão cây đổ rầm, gãy đoạn mà các kỳ thủ hay đại vào. Nhà Khai trí tiến đức một kiến trúc đẹp có lẽ được xây đầu thế kỷ 20. Khi miền Bắc hòa bình đổi thành câu lạc bộ Thống Nhất cho những người miền Nam tập kết ra Bắc tụ họp. Thứ 7, chủ nhật luôn chiếu phim không mất tiền cho họ. Thường ngày thì là nơi đánh bóng bàn, cờ tướng. Sau giải phóng miền Nam, lại đổi thành nhà bán vé của Hãng không Việt Nam. Bây giờ thì là nơi ca nhạc và buôn bán các kiểu. Đền thờ vua Lê Lợi ngay sau tòa nhà này và bị một bột điện chèn sát phương đình. Tượng vua Lê Lợi tuy bé mà uy nghi đang ném gươm xuống hồ, chứ không lồ bịch như những tượng đại ở Thủ đô. Đền thờ nằm ngay sau cột tượng có thời được dùng làm nơi chiếu phim sinh để có kế hoạch. Sân nhà Khai trí tiến đức là nơi tụ họp của dân lang thang, đôi khi biểu diễn văn nghệ, và thường nhật bây giờ là bãi trông xe cho đám nhậu nhẹt vào nhà hàng Phú Gia cũng rất cổ. Đoạn đường thông từ phố Hàng Trống lên này chỉ có một nhà dân sát trái nhà Phú Đa và phải là nhà tập thể của báo Thiếu niên. Đám dân ở đây rất nghèo và quan hệ thân thiện với những người du đấng.

Từ giờ này đến chiều, thỉnh thoảng xảy ra ẩu đả. Nhưng không ai chết, hay bị thương, kết thúc cũng mau chóng, hôm sau thân thiện như cũ. Đàn ông lang thang có thể sống độc thân, nhưng đàn bà không thể. Họ chọn một người cùng cảnh kết đôi, không hợp thì chuyển sang người khác. Vợ chồng hờ không có giấy tờ, tiền bạc luôn riêng rẽ, nhưng không kém tình nghĩa. Một chị bán nước chung sống với một anh bơm xe. Sau một thời gian hình như cái năng lực kia của chàng khí kém, nàng bèn bồi thường chàng một hộp sữa, hai bánh thuốc Lào, rồi cặp với gã khác. Đánh ghen và tranh chấp tiền bạc cũng thường xảy ra. Khi đàn ông bắt nạt đàn bà, cách tốt nhất là tụt hết quần áo giữa thanh thiên bạch nhật là đám vũ phu phải chịu. Bờ hồ có nhiều cảnh khỏa thân ngoạn mục như vậy. Và đây lại là chủ đề đàm tiếu về chuyện đực cái buổi chiều.

Một nắm cơm nắm rất dẻo với chút muối vừng hoặc chút nước. Một miếng bánh đúc nhân lạc chấm tương. Một chiếc bánh mỳ ròn kẹp chả. Một đĩa bánh cuốn Thanh Trì nước mắm dấm ớt. Một cái bánh giò bọc lá nóng hổi. Sau đó là một chén nước chè đặc điệu thuốc Lào và một cái kẹo lạc. Đó là thực đơn bữa trưa Bờ hồ. Thời bao cấp trong chiến tranh, trẻ con đói buổi trưa thường trèo cây hái quả. Bờ hồ có vài loại quả ăn được. Me và sấu chỉ để nháp nháp lúc no. Quả nhội bé bằng hòn bi ăn ngọt như lê, ăn ít không sao nhưng ăn nhiều thì nôn ọe ra tất cả. Vài loại hoa nhưng mùi rất ngọt, cánh hoa cặp vào môi, môi đỏ tươi như son.

### Giờ Mùi (từ 13 - 15 giờ)

Nếu vào mùa rét giờ này ven hồ rất đông. Còn vào mùa hạ thì rất vắng. Mọi người tránh nắng đến khoảng 4 giờ rồi tụ tập ven bờ phía nam hồ, trước phía đường Lê Thái Tổ. Rất ít người có thói quen ngồi chơi bờ phía bắc. Trẻ con bắt đầu đi học chiều, người lớn đi làm chiều. Đường đông đến khoảng 14 giờ. Sau đó là không khí yên tĩnh. Những cuộc đoán và bàn bạc về số đề cho chiều nay diễn ra sôi nổi.

Khu vực nhà đổ, đối diện với Thủy tạ thời chiến tranh là một sân thể thao. Khu vực này bị bom thời chống Pháp còn lại bãi bằng và phế tích nhà đổ đến năm 1975. Người ta làm một sân bóng chuyền kiêm bóng rổ, kê nhiều bàn bóng bàn bằng đá cùng một bãi xà tạ ở đây. Người chơi không mất tiền, chủ yếu là thanh thiếu niên. Đám bóng bàn kéo đến từ trưa. Bóng rổ và bóng chuyền thì buổi sáng và chiều muộn. Từ chiều tối đến đêm khuya là cánh chơi xà tạ. Thanh niên khi đó lành mạnh. Nay nhà đổ đã bị san, một thương nhân nào đó đang định trồng vào đây một khách sạn cao tầng. Nhưng ven hồ thì không được phép xây cao, nên tòa nhà này vẫn dở dang. Thủy tạ trước là nơi giải khát rất thanh lịch của nhà nước, dưới gầm có nhà thuyền. Nam thanh nữ tú vào chiều tối thứ bảy chủ nhật bơi thuyền đẹp mắt nhất vào những năm 1960. Nay thì thuyền bơi vắng bóng, Thủy tạ thành nơi ăn uống xô bồ.

Cánh phố nhảy tập trung gần đền Ngọc Sơn lãng xãng chào khách. Khu vực này kéo dài đến Hàng Đào xưa rất nhiều thợ Truyền thần và vẽ tranh rở tiền. Những bức



tranh Truyền thần bằng mực nho và muội đèn tuyệt đẹp để hàng trăm năm vẫn tốt. Nay không còn thợ giỏi như vậy. Tranh vẽ ở Bờ hồ có kỹ thuật vờn mặt nước rất trong. Sau trở thành loại tranh sơn thủy bán ở nhiều tỉnh nhưng đều mang tên là tranh Bờ hồ.

### **Giờ Thân (từ 15 - 17 giờ)**

Ven hồ phía nam đông nghịt người cho đến tối. Hàng trăm bàn cờ chia thành nhiều nhóm huyên náo suốt gần Thủy tạ đến đường Hàng Khay. Hàng trăm đám tụ họp nói chuyện trên trời dưới biển, đặc biệt là chuyện về những tiêu cực của xã hội. Nhiều người lâm nhâm hàng tiếng đồng hồ, như ở nhà bị bịt miệng ra đây xả hơi. Giờ này xe đạp và xe máy rất dễ bị mất cắp. Cho nên có câu rằng: "Có vợ mà cho đi Tây. Khác nào xe đạp để ngay Bờ hồ". Những hàng nước thuốc rong đi lại như mắc cửi. Hàng quà vật: ô mai, táo, mận, roi, khế bán rất chạy. Đền Ngọc Sơn cũng là nơi tụ tập đông đảo các tay cờ tướng và người giả rách việc.

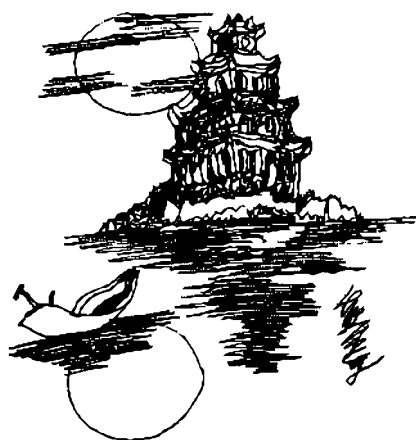
Đền Ngọc Sơn vốn là chùa xây dựng từ thế kỷ 18 trên hòn đảo góc đông bắc hồ. Năm 1843 cải thành đền Ngọc Sơn thờ Tam thánh Quan Công, Lã Vọng và Văn Xương, có lẽ do người Hoa đưa vào. Người Việt sau đưa Trần Hưng Đạo vào thờ. Năm 1865, Nguyễn Văn Siêu tu sửa như hiện nay. Thời chống mê tín dị đoan, cũng như ở Văn Miếu người ta bỏ tượng Khổng Tử và Tử phối, các tượng Tàu bị cắt vào kho. Nay mọi thứ đã phục hồi. Đối diện với đền Ngọc Sơn là phương đình với tám bia thờ Alexandre de

Rhodes. Người ta đã phá phương đình này để xây nhóm tượng "Quyết tử cho Tổ quốc quyết sinh". Tấm bia ghi công đức không hiểu sao bị vứt tận ngoài đê, hình như có người nhặt về muốn ngành văn hóa phải chuộc lại. Nhà điêu khắc Kim Dao chắc không cúng người sáng lập ra chữ Quốc ngữ, nên đã bị Thánh vật chết sau khi làm tượng.

Trên hè đã đông, dưới đường cũng rầm rập xe đi làm về. Giờ ghi đề dóm đã đến đỉnh cao. Rác thải và phóng uế ra góc cây, mặt hồ tơi tấp. Những cơn gió mát thổi đầy mặt hồ xua tan khí độc do hàng vạn con người thờ ra đặc quánh. Đầu giờ gà lên chuồng, nhiều người ra về đi chợ, nấu cơm, hàng quán bán đêm rục rịch chuẩn bị.

### **Giờ Dậy (từ 17 - 19 giờ)**

Thời còn xe điện, các tuyến xe giờ này vào ra ga Bờ hồ tấp nập. Năm 1885 quân đội Pháp chỉ có ba xe ngựa kéo. Năm 1886, Hà Nội có hai xe ô tô. Năm 1899, Công ty Thổ địa Đông Dương đặt đường xe điện Hà Nội, lấy Bờ hồ làm trung tâm, đi Bưởi dài 5,5km, đi Bạch Mai dài 3,5km, đi ấp Thái Hà dài 4,2km (năm 1904 mới nối đến Hà Đông 10km). Năm 1909 mở tuyến Yên Phụ - Kim Liên. Năm 1943 tuyến Kim Liên - Bạch Mai. Ngày 10/11/1901 tàu điện bắt đầu chạy ở Hà Nội. Và sau này thêm tuyến đi Cầu Giấy. Thời chiến tranh, loa công cộng phát tín hiệu "tít tít" lúc 6 giờ sáng, 18 giờ tối và 21 giờ tối. Chập tối mùa đông những gia đình ăn mỳ đi tìm chỗ ngủ. Có đôi vợ chồng vừa nghe tiếng tít tít 18 giờ tưởng rằng đã 21 giờ, nên tiến hành mây mưa mà không biết rằng còn sớm. Đám lang



thang rút dần về các xó xinh riêng. Số ít ngủ lại ven hồ. Vài kỳ thủ hiếu thắng sẽ chơi cờ từ giờ đến sáng. Các hàng giải khát bắt đầu đông đúc. Sự thanh lịch giàu có bắt đầu thay thế sự thất thểu và thất nghiệp. Cuối giờ Dậu, hè phố vắng dần. Xuất hiện những ông già Tàu bán phá xang (lạc rang). Phá xang của họ thơm và ròn trái hạt như nhau, có hai loại ngọt và mặn. Họ bán từ trẻ đến già nhưng vị lạc không thay đổi. Sau năm 1979 họ ra đi đem theo cả hương vị không chỉ của Phá xang, mà cả bánh chín tầng mây trong chảo, bánh bò thơm xốp, táo khế đậm rắc muối ớt hấp dẫn và quấy ròn cho vào miệng là tan. Đầu hòa bình, quanh Bờ hồ, để tưởng nhớ miền Nam người ta trồng rất nhiều dừa. Và có nhiều quán giải khát nước dừa, xirô bằng gỗ. Nam thanh nữ tú thông thả dạo gót bên hồ, nói chuyện tương lai. Cảnh tượng lúc ấy thật thanh bình. Các rạp chiếu bóng Hòa Bình, Công Nhân, Kim Đồng, Tháng Tám gần hồ Gươm lúc nào cũng đông.

### Giờ Tuất (từ 19 - 21 giờ)

Dân các phố cổ no cơm, tràn ra hồ đi dạo. Trẻ con đòi đi ăn kem ở hiệu Bốn Mùa, Thủy tạ và kem Hòa Bình, không quên nhặt que kem làm lồng ve và đánh chuyền. Các quán hàng nước rong lại nhộn nhịp. Mỗi gốc cây là vài đôi trai gái hôn hít coi như không có ai bên cạnh. Chợ đông cô nhộn nhịp nhất vào khoảng năm 1976 - 1980, bên vườn hoa cạnh tháp Bút, đối diện sở Văn hóa. Tức là toàn các cặp đàn ông cặp kè với đàn ông, mà bây giờ người ta gọi là pê-đê. Bây giờ đèn điện đường tương đối sáng, nhưng trong khoảng 30 năm về trước, quanh hồ tối um, với vài bóng điện đỏ lử. Nếu vào đêm trăng không có điện thì hồ Gươm lại tuyệt đẹp. Vào mùa hè, tiếng ve kêu râm ran quanh hồ suốt từ trưa đến tận đêm. Đây là giờ trẻ con đi bắt ve vừa lột xác.

Cùng với đèn Ngọc Sơn, Thủy tạ là một kiến trúc ven hồ mang dáng dấp vừa truyền thống vừa hiện đại, có khối hình cong như chiếc móng ngựa uốn theo vành tròn Bờ hồ. Tầng sát nước là nhà thuyền, tầng một có bao lơn nhìn ra mặt hồ, tầng hai là dàn hoa với những dây cột rất thoáng và đẹp. Khoảng giờ Tuất này đèn thấp trùm lên Thủy tạ tạo ra một khối sáng lung linh soi bóng xuống hồ Gươm. Song phần hồ nơi đây cũng tụ rất nhiều rác. Cuối giờ Tuất, vào mùa đông Bờ hồ lạnh ngắt và thưa thớt, vào mùa hè còn đông người đến đầu giờ Hợi. Nếu chương trình vô tuyến có phim hay hoặc bóng đá quốc tế, thì hồ cũng vắng vẻ. Ngày lễ tết, khoảng giờ này thỉnh thoảng có tổ chức bắn pháo hoa. Những chùm ánh sáng muôn sắc tỏa rực rỡ bầu trời hồ Gươm như sao sa.

### **Giờ Hợi (từ 21 - 23 giờ)**

Hà Nội đang lui dần vào giấc ngủ. Những năm nước thiếu, điện cắt, đây mới là giờ các bà các cô đi giặt giũ, hứng nước. Những chiếc xe điện cuối cùng chạy về bến chính và đậu qua đêm làm ngôi nhà tạm cho dân lang thang. Bến tàu điện nay thành bãi đỗ xe qua đêm. Những người bán chỉ ma phù và lục tào xá, người bán ngô rang lạc rang rong tiếng rao vắng vắng trong đêm vắng. Quanh hồ yên ả, mặt nước thò nhẹ nhàng theo những đợt gió đêm. Tiếng chuông điểm giờ từ Nhà thờ Lớn và Bưu điện nghe rất rõ. Khi con người đi ngủ, cây cỏ và động vật lại bùng tỉnh. Những cây me, sấu, liễu, nhội, đa, đề, gạo, xà cừ rung rinh rũ bụi và thì thảo với nhau. Chuột chạy tung tăng từ cống ra thăm cỏ. Rùa, baba, cá tôm quẫy mạnh dưới mặt nước. Không ai để ý đến sự sống sôi động thực sự này. Trước đây chim chóc làm tổ ở cây cối rất nhiều, nay vắng bóng. Vào những đêm mưa bão, cảnh tượng Bờ hồ buồn thê thảm. Đèn vụt tắt, cột điện reo lên như muốn đứt tung những hàng dây, cây nghiêng ngã, lá rụng rơi. Gió và mưa lừa đám ăn mày cuốn chặt nhau hơn trong đám bao tải và nilông rách nát.

Bờ hồ không phải là nơi trai gái có thể tâm tình quá mức, nên phần đông kéo lên hồ Tây, hoặc tản đi nơi khác. Cuối giờ Hợi, không lâu trước đây những cuộc đua xe mô-tô tàn bạo của các cậu ấm sắp bắt đầu.

### **Giờ Tý (từ 23 giờ - 1 giờ sáng)**

Người Hà Nội đã ngon giấc. Những hàng cháo và chân gà đêm xuất hiện cùng vài hàng nước chè tập trung ở khu

vực dầu Lương Văn Can, Hàng Đào. Họ sẽ bán hàng cho tới sáng. Khách ăn là những thi sỹ sau năm bảy tuần rượu mà vẫn mất ngủ, những đôi nam nữ đi ăn sương một đũa trở về, và đám thanh niên cờ bạc không phân biệt ngày hay đêm. Những người này tạo ra một Hà Nội về đêm quanh hồ bất kể đông hay hè. Các phố lân cận Tô Lịch, Cầu Gỗ, Lò Sũ, Nguyễn Hữu Huân cũng nhiều quán đêm như vậy. Ánh sáng neon từ những công sở ven hồ hắt xuống mặt nước thành những vệt sáng dài. Có lẽ bạn phải xem bức tranh "Đêm giao thừa bên Hồ Gươm" của danh họa Nguyễn Tư Nghiêm, mới thấy vẻ đẹp đêm hồ Gươm. Gió hồ lúc này rất lạnh và muối cũng rất nhiều. Những ngôi nhà cao tầng phía xa nhấp nháy đèn đỏ. Hàng đèn tròn ven hồ trong vắt. Mặt nước im lìm và đèn Ngọc Sơn đang thiêm thiếp ngủ tỏa ra hơi trầm cổ kính.

### **Giờ Sửu (từ 1 -3 giờ)**

Ven hồ chỉ còn ít tiếng đẽ kêu, hoặc một thoáng tác-xi lao nhanh trong gió. Thời không có điện nơi đây tối đen như nông thôn, chỉ vắng nghe tiếng chuông Nhà thờ Lớn cứ 15 phút điểm một lần. Cầu Thê Húc vắng mình rặng rắc. Chùa Bà Đá, đình Đông Hương, đền Bà Kiệu, đền Ngọc Sơn, chùa Vũ Thạch le lói ánh đèn dầu. Tháp Hòa Phong trầm mặc như tháp Chàm. Những di tích còn lại ít ỏi của hồ Thủy quân cổ kính. Không còn ai đi lại ven hồ. Vài chàng bảo vệ gật gù bên ngưỡng cửa những cửa hàng và công sở. Cuối giờ Sửu, Bờ hồ chuẩn bị thức giấc.

Ít có nơi nào ở Thăng Long có sự đan chằng của nhiều

tầng văn hóa như hồ Gươm. Có tầng văn hóa phong kiến còn chút tàn dư và ngày càng bé nhỏ trong kiến trúc hiện đại. Có tầng văn hóa thời Pháp thuộc với phong cách kiến trúc Thuộc địa, hay còn gọi là phong cách kiến trúc Thực dân. Cái tên thì không hay, nhưng kiến trúc thì rất đẹp. Các tòa nhà như Bưu điện cũ, Ngân hàng, tòa Bắc Bộ phủ, Bách hóa Tổng hợp, nhà Khai trí tiến đức kết cấu rất súc tích và bề thế dù quy mô không lớn. Tầng văn hóa hiện tại với những kiến trúc hình hộp có cái gì đó chưa thật định hình. Con người Hà Nội sống ven hồ cũng thay đổi nhiều. Chẳng còn bao nhiêu nguồn gốc Hà Nội cũ. Dân các nơi đem vào đây đủ màu sắc văn hóa từ địa phương họ. Và đặc biệt là dân lang thang, bám ven hồ kiếm sống, với hàng ngàn người, không phải không ảnh hưởng đến cái đời sống, mà "quanh hồ Gươm không ai bàn chuyện vua Lê". Nên từng sinh ra và lớn lên ven hồ này, bạn sẽ cảm nhận được hơi thở của từng cái cây và sự thay đổi ven hồ Gươm gây ra một nỗi buồn khó tả như thế nào, về cái "tạo hóa gây chi cuộc hý trường" này, từ mảnh đất cổ Phật giáo, đền đài của vua chúa, với chút thương nghiệp tiểu thủ công, trở thành một trung tâm văn hóa thanh lịch, và nay có nguy cơ trở thành một chợ giời hỗn độn.

2003

## Bún riêu cua chùa Nhạn Tháp

500 năm trước, huyện Siêu Loại (nay Thuận Thành - Bắc Ninh) nằm ở nam phần sông Đuống trù phú lắm. Dân không cần buôn bán, chỉ thuần trồng lúa, mà vẫn đủ cái ăn. Đất hoang và đất bãi triền sông là nơi trú ngụ của vô số động thực vật, cung cấp không mất tiền cho con người. Đến nay vẫn có thể ra bãi sông nhặt cua về nấu canh riêu. Họ Trịnh mang danh phò vua Lê, tung hoành ngoài Bắc. Phủ Trịnh xây to hơn Thăng Long ở Cổ Bi (Gia Lâm) cách Siêu Loại không xa. Từ đó, theo sông Dâu, đi thuyền hơn 10km đến tận cửa chùa Bút Tháp, rồi thành Luy Lâu và chùa Dâu. Thấy nơi đây người thưa, đất giàu nhà Lê - Trịnh di dân ồ ạt từ Thanh Hóa ra Siêu Loại. Ví dụ như người Đông Hồ đem ra đây cả nghề in khắc tranh dân gian nổi tiếng. Người làng Trà Lâm, phần lớn mang họ Trịnh có nghề làm đậu phụ rất thơm mềm. Cả làng Phú Mỹ đến nay vẫn giữ nguyên thổ âm Thanh Hóa với tính cách rất thuần hậu. Còn rất nhiều họ gốc gác xứ Thanh sống phân tán ở huyện này. Họ mang theo nhiều nghề thủ công và những nề nếp văn hóa truyền thống.

Trong 700 năm từ đầu công nguyên, vô số người Hoa sống ở Siêu Loại, cùng với trụ sở phong kiến đô hộ Luy Lâu. Sau đó khi các Thái thú Tầu dời về Thăng Long, thì



dân Hoa cũng đi đâu cả. Không còn chút gì của ẩm thực Trung Hoa. Cũng không mấy phong vị ẩm thực Thanh Hóa. Món riêu cua chắc chắn của dân đảng Ngoài. Bà hoàng hậu Trịnh Thị Ngọc Trúc, cùng nhiều công chúa, hoàng thân Lê - Trịnh đã đổi ruộng từ Yên Mô (Ninh Bình) lấy đất xây chùa Nhạn Tháp ở Siêu Loại. Trong các món yến tiệc triều đình, không có bún riêu cua, nhưng chắc chắn bà cũng khoái, sau khi tụng kinh, xuống hậu đường húp bát riêu cua thanh đạm. Hiện ở chùa, còn một



Phan Cẩm Thương. Chùa Bút Tháp. Khắc gỗ. 1999.

chiếc cối đá lớn, cao tới 50cm, đường kính tới 45cm, nhưng chỉ khoét một lòng nhỏ, để giã củ nâu nhuộm vải, giã thuốc giã sơn và giã cua. Tùy loại, mà dùng chày gỗ hay chày sắt.

Cua là loài sống cả ở nước và cạn. Sống ở bãi sông, chúng béo và vàng hơn cua đồng. Mai rất vàng và gạch trong mai, nếu khều ra cũng rất vàng. Động thực vật sống trên phù sa đều tốt cả. Chả thế mà có câu "con gái đất bãi, sư sãi phải mê". Các cô thôn nữ đất bãi hít khí sông thoáng mát, ăn ngô non da trắng hồng và khoé, răng đều như hạt ngô mẩy, núng nính, duyên dáng như người mẫu. Cua bãi ăn màu đất và các loài phù du, nên thịt thơm và ngậy. Một bữa bún riêu cua gọi là giản dị, chứ cũng không đơn giản. Ta hãy chuẩn bị cho một bữa tối. Sáng sớm muối một vại dưa cà nhỏ. Tối ăn dưa cà chua chua hăng, vị rất hăng, nhưng thế mới thú. Ớt, tỏi, muối giã bóc vỏ, bỏ hạt giã lẫn với nhau, rồi vắt vài quả chanh vào làm nước chấm đậu. Đậu thì mua ở Trà Lâm rán dầu hoặc chần nước sôi mềm mà không nát. Có thể chấm đậu với tương mua ở làng Đình Tổ. Tương làng này không nổi tiếng như tương Bần, nhưng nói thế nào cho chính xác. Tương Bần dành cho đại chúng, còn tương Đình Tổ dành cho sư sãi. Tương Đình Tổ làm từ hai loại: đỗ tương và ngô. Men tương ủ bằng lá nhãn. Mưa ủ tương rặng nhãn thường trụi lá. Tương ngô rất ngọt, hương vị thơm đặc biệt vô cùng. Tương đỗ Đình Tổ khi ăn thấy cả hạt đỗ, nhưng thử bỏ vào miệng, hạt đỗ tan ra không còn gì. Đọt chuối thái và rau muống chẻ ngâm vào nước. Cua giã nhuyễn lọc nước mưa, nấu cùng với khế, hoặc quả xoài, khi bắc ra trưng

hành với gạch vàng thơm phức rồi bỏ vào nồi canh. Gạch cua nhiều đến mức đọng nửa đáy nồi. Không cần cho thêm đậu phụ, cà chua như dân Hà Nội hay làm. Bún vùng Siêu Loại cũng đặc sắc, các làng Tư Thố, Trà Lâm, Dàn đều có vài xưởng làm bún. Gạo mới, bún dẻo và cứng, mua về gói trong lá chuối, tái ra đến nửa mâm. Lúc giờ gà lên chuồng, trải chiếu ra giữa sân chùa, trăng tháng 8 còn lơ mờ, khi vò rượu nếp bách nhật, tức là chôn dưới đất đủ 100 ngày, rồi thưởng thức với các món trên. Một bữa ăn thanh đạm, mà bà hoàng hậu phải thích thì chắc không xoàng. Nhưng chớ lầm tưởng, Nhạn Tháp là nơi bán bún riêu cua. Ở đây chỉ thỉnh thoảng nấu cho chúng sinh tao nhã. Vài vị tu hành không tán thành coi ẩm thực là một thứ văn hóa vì nó hàm chứa nhiều vụ sát sinh. Ví dụ như phải phanh thây xé xác con cua chẳng hạn. Không khéo có ăn nhiều bún riêu cua, xuống địa ngục phải chịu hình phạt phanh thây xé xác như vậy. Một vị khác thì thoáng hơn cho rằng, bao giờ chúng ta đạt được như đức Thích ca mỗi ngày ăn một hạt kê, một hạt vừng, thì mới không nên khoái khẩu.

2004

# Vô đề

*Là sen nhạt hơi sương  
Gom thành giọt nước trong  
Nắng lên sương bay hết  
Còn đâu đây bụi hồng*

## Thầy là người

Thiếu thời, học ở trường làng, thầy giáo của tôi bé nhỏ xinh trai, tên là Tinh. Cứ chủ nhật, thầy dắt chúng tôi sang một trường khác ở xã khác, huyện khác, để hai nhóm học sinh hai trường thi đấu với nhau toán và văn. Đề thi các thầy ra chung, chấm chung, bên nào thắng thì hát cho bên thua một bài, bên thua hát cho bên thắng nghe ba bài và đãi một rổ khoai. Với cách thức đó, trình độ của chúng tôi tăng lên hẳn. Đường đi thường rất xa 5 cây số, 10 cây số hoặc 15 cây số, địa điểm thường là một ngôi chùa, ngôi đền, vì lúc đó là thời chiến, nên trường sở đều tạm thời và phân tán. Trên đường đi, để đỡ buồn, thầy kể những câu chuyện dân gian kỳ thú. Tôi chẳng giỏi văn lẫn toán, nhưng lại bị vẻ đẹp những tượng Phật, đồ thờ, hoành phi, câu đối nơi đền miếu hấp dẫn. Kho của quý này, lúc đó ai muốn đập phá, lấy đi tùy thích. Lũ học sinh chúng tôi thường xô chân những đôi hia thờ, lấy bát bộ ra choảng nhau, trèo lên tượng Phật, làm hỏng khá nhiều đồ. Kết quả lớn lên, tôi không vào ngành khoa học nào, mà trở thành người nghiên cứu nghệ thuật cổ.

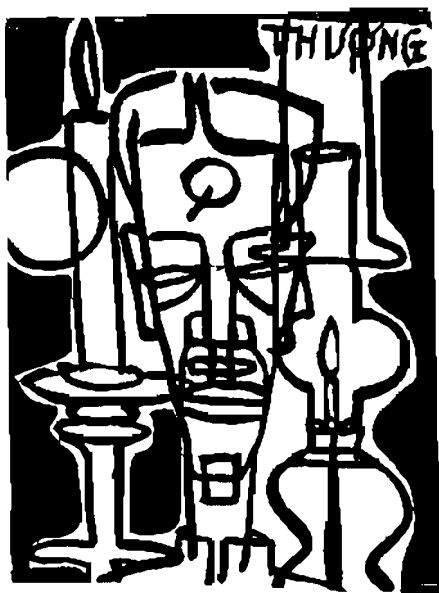
Cuối cấp ba, thầy giáo vật lý của tôi tên là Toàn, người miền Nam. Thầy rất ham chơi cờ chọc và bóng bàn, mà tôi lại là đầu thủ của thầy, nên cả hai thường bỏ giờ đi chơi. Bù lại thầy dạy chúng tôi một phương pháp học vào bản chất. Bốn năm bài vật lý chúng tôi chỉ học trong một tiết. Cả quyển vật lý, học trong một tuần. Vào bộ đội, tôi được cử làm giáo viên dạy vật lý vô tuyến cho các bạn ra-đa.

Ngày lên đường, nhiều thương binh dành một đêm phổ biến cho tôi kinh nghiệm tránh bom đạn. Thầy tiễn tôi và nói "Thầy dặn em hai điều: *Một sau này trở về thì học khoa học tự nhiên, chứ đừng học khoa học xã hội, nhất là tránh xa văn nghệ.* Hai một nguyên soái Nga có nói: *"Càng đổ nhiều mồ hôi trên thao trường, càng đỡ đổ máu trên chiến trường"*. Tôi đã đi qua chiến tranh vẹn toàn, nhưng lại vướng vào văn nghệ, một thứ rức đầu, toàn những danh vọng hão huyền cả. Nhưng không ân hận, vì biết chắc cùng với con người văn hóa nghệ thuật là cái còn lại duy nhất của lịch sử. Sau này gặp lại, chúng tôi nói với nhau, 10 năm học phổ thông coi như toi com, nếu như không gặp những người thầy trên. Văn thì chỉ dùng để viết thư, toán thì chỉ dùng đếm tiền. Muốn làm việc gì phải học lại từ đầu.

### **Thầy là cỏ cây**

Một họa sỹ Nga nói *"Không nên tiếp tục đến thăm các bậc thầy, mà dành thời gian đến thăm thầy của các bậc thầy, đó là tự nhiên"*.

Người sống cạnh cây cỏ, ngồi dưới bóng mát ngắm hoa của nó, ăn quả của nó, nhưng lại xếp cây cỏ vào loại



Phan Cẩm Thượng. Thầy tôi. Khắc gỗ. 1999.

thấp trong thang tiến hóa, coi nó như là thứ không có tư tưởng, tình cảm, muốn đến lúc nào cũng được. Con người là hàng cao nhất trong giới động vật, nhưng lại khác xa động vật ở cách sinh trưởng. Động vật thời gian mang thai dài (so với tuổi đời của chính nó), con sinh ra chóng trưởng thành, vài giờ, vài ngày, phát dục sớm và tuổi thọ ngắn. Con người thời gian mang thai ngắn, từ một đứa trẻ thành người lớn mất hàng chục năm. Điều này con người lại giống cây cỏ. Chăm bẵm một cái cây để tự đứng được trong mưa gió như thế nào chăm sóc một con người như thế đấy. Khi lớn và về già cây cỏ bắt đầu khác người. Sự sinh - lão - bệnh - tử ở đây có gì không theo quy luật. Người càng già càng yếu. Cây càng già, cây trẻ khỏe,

ngay cả sự chết của chúng cũng chậm chạp vô cùng. Nên chàng thi sỹ Lâm Huy Nhuận có viết: *"Tôi ghen với đời cây - Tuổi già trong thớ gỗ - Lá nhú màu thơ ngây..."*.

Toàn bộ cuộc đời của cỏ cây là một quá trình dâng hiến: bóng mát, hoa thơm, quả ngọt và không đòi hỏi gì. Chỉ có những người tử vì đạo mới sánh được với cỏ cây tí chút. Cây cũng yêu thương, ghen ghét và luôn tỏa lời thầm thì vào trong gió với muôn loài. Nhiều phẩm chất nhân cách như: ngay thẳng, cứng cáp, luôn lột, leo trèo, yếu đuối, thướt tha, khoe mẽ, vênh vang... nguyên đều đọc ra từ cây cỏ.

### **Vô sư trí**

Khi chưa xem bóng đá Anh, thấy các đội trong nước đá cũng hay. Xem rồi thấy bóng đá trong nước rất mèng. Xem lâu có thể chê danh thủ nọ kia đá rất xoàng, huấn luyện viên tồi quá, ta nghĩ mình đã có kiến thức về bóng đá. Nếu cho ra sân, chắc chắn lại không bằng một cầu thủ chân đất. Mới hay rằng giữa biết và làm có một khoảng cách rất xa. Dù có trí, có tiền, có sức trong nhiều lĩnh vực thể thao để đạt được tầm quốc tế có lẽ cũng phải mất hàng trăm năm. Cỏ không trồng cũng mọc, nhưng cỏ thụ thì khó gây dựng lắm. Nhân tài giống như cỏ thụ, nhưng đang được dùng làm củi.

Thường rằm, mồng một lên chùa, thắp hương cầu Phật. Gặp người khó khăn thì giúp đỡ, gặp ăn mày thì bố thí. gặp hạn thì thấy mình chưa tốt, bị giới phạt, gặp may nghĩ mình được báo đáp. Mỗi ngày một chút, lâu dần thành niềm tin, cuối cùng là tôn giáo.

Một nhà sư bảo: Những điều ngài nói cũng hay, nhưng phần nhiều đều ở trong sách cả. Không đạt được cái "Vô sư trí", ngài cũng chỉ là người bình thường. Thập hương là truyền thống giữ lửa từ thời hoang dã. Giờ thập ba nén để tưởng nhớ rằng có thiên địa nhân. Sao lại đốt cả bó như vậy. Chắp tay là gì? Tay có phải trái, âm dương. Chắp tay là hợp nhất hai mặt đối lập. Có gì mà phải thành kính.

Thế "Vô sư trí" là gì. Hiểu nhầm là cái trí tuệ không có thầy. Nếu vậy thì buồn cười quá. *"Không thấy đồ mây làm nén"*. Nhưng học đến khi nào trí tuệ tự sinh may chẳng mình mới là mình, mới có sáng tạo. Đạt "Vô sư trí" thì có sáng tạo, chưa hẳn đã đúng. Đến cái này sẽ hiểu giới hạn trí tuệ của mình đến đâu. Học vẽ cả đời, chợt ngộ ra mình chỉ là anh thợ vẽ, bèn vui vẽ kẻ biển, truyền thần. Thấy mình có vẽ là thiên tài, thì đắm chiêu vật vã, cố làm cái gì đồ sộ. Hóa ra học chỉ là đi tìm cái chìa khóa mở kho trí tuệ sẵn có của mình. Có cái "Vô sư trí" rồi, lại phải có cái nhân tình thế thái. Nghệ thuật sinh ra từ trí tuệ, nhưng khác lạ trí tuệ rất nhiều. Pascal nói rằng: *"Khoảng cách vô cùng lớn từ trí tuệ đến tình yêu vẫn là vô cùng bé so với khoảng cách từ tình yêu đến lòng bác ái"*. Có lẽ nghệ thuật và tôn giáo chính là bác ái vậy.

2005



## Vô đề II

*Mưa xuân chưa rắc hạt  
Lộc còn nấu trong canh  
Hỏi bạn lời e ấp  
Bao giờ thu mới xanh.*

### Thường ngoạn

Năm 1965, trẻ con chúng tôi theo cơ quan là nhà xuất bản Sự thật, lên Phú Thọ sơ tán. Cơ quan này toàn là trí thức cóc cụ, nhưng lận đận về đường công danh, mới hưởng chút ít an bình sau 9 năm chống Pháp gian khó, nay xa vợ, lại phải chăm lo con nhỏ nơi thâm sơn cùng cốc, họ buồn rười rượi. Một bác già đọc cho tôi nghe *Tỷ bà hành* của Bạch Cư Dị và giảng một câu thơ này: "*Tầm Dương giang đầu dạ tống khách*". (Bến Tầm Dương canh khuya đưa khách). Tầm Dương là nơi lưu đầy đương nhiên là buồn. Vào đêm khuya lại càng buồn hơn. Người đi đầy mong có bạn đến, nay lại tiễn bạn đi, thì còn buồn biết chừng nào. Rừng rú đầy hoa thơm cỏ lạ chim thú tung tăng đối với trẻ con chúng tôi hấp dẫn, tò mò, chẳng thấy buồn gì cả. Tôi cũng chưa biết buồn, nhưng lời của ông già đó mãi mãi gợi cho tôi một cách thưởng thức thi ca. Cả một bài thơ dài, chỉ cần hiểu một câu cho chính xác là đủ. Khi đọc kỹ từng câu trong *Tỷ bà hành*, lại thấy rằng đó là một bức tranh tuyệt đẹp, không liên quan gì đến nỗi buồn. Như:



Phan Cẩm Thượng. Cảnh phượng. Khắc gỗ 2000

"Một vầng trăng thu trong vắt giữa lòng sông"... "Kết thúc bản nhạc vỗ mạnh vào đàn một cái" và "Bây giờ lặng im mà hơn cả có âm thanh". Sau này tôi đã đến với hội họa từ những câu thơ đó.

Người già ấy lại dạy rằng đọc thơ Đường bằng chữ phải ngắt đúng nhịp 4/3, 4/1/2 hoặc 2/2/1/2. Từ đây tôi chợt hiểu các vị cao Nho dịch sai câu "Nam quốc sơn hà Nam đế cư" là "Sông núi nước Nam vua Nam ở". Ví dụ câu: Trời chiều bằng lặng/ bóng/ hoàng hôn (Bà huyện Thanh Quan) không thể ngắt nhịp bóng hoàng/ hôn được, cũng giống như câu trên ngắt nhịp Nam đế/ cư. Mà phải ngắt nhịp là Nam quốc sơn hà/ Nam/ đế cư. (Ba câu sau cũng ngắt như vậy tại/ thiên thư, lai/ xâm phạm, thù/ bại

hư). Như vậy câu này phải dịch là Sông núi nước Nam, ở về phương Nam, là ngôi của đế cư. Đây là cách dùng chân lý do dịch nêu ra để nói về cái đúng của ta. *Bình Ngô đại cáo* và *Tuyên ngôn độc lập* cũng có tinh thần như vậy.

Vào bữa tiệc, vui vẻ với không khí thân tình của mọi người, ngắm các thiếu nữ má hồng, nhìn màu sắc của các món ăn, thưởng hương vị của từng thức, chứ ai lại nhìn chăm chăm xem món này có bổ không, món kia có bao nhiêu đạm, bao nhiêu prôtít. Hình như sự thưởng ngoạn văn hóa bây giờ ngày càng kém tinh tế. Ai nấy đều muốn làm tiểu phu đón cúi, chặt cảnh, chứ chẳng để thời gian xem cái cây đâm chồi nẩy lộc như thế nào. Và một thứ văn hóa nghệ thuật cho tiểu phu đã xuất hiện.

### **Phê bình**

Trong nền văn nghệ nước nhà, người ta đòi hỏi quá nhiều ở phê bình, mà hay quên rằng nhà phê bình thường là một ông xu không dính túi và chẳng có quyền lực gì, cũng như nói năng của ông ta luôn e dè kị húy. Thế là hình thành một thứ "phê bình thập toàn đại bổ", nghe thì cũng hay hay, nhưng vô tích sự và chẳng chết ai hình thành. Khen một tý, chê một tý, thậm chí hùng hổ như thiên lôi, nhưng cũng chỉ là một thứ "trống đánh qua cửa nhà sấm" thôi. Vì không mất gì, không được gì, nên nhiều nhà phê bình hay dùng các thước tâm thời đại đo vào tác phẩm. Ngắn hơn thước và dài hơn thước đều gay với ông ấy cả.

Người ta thường thức tác phẩm nghệ thuật, chứ không mấy ai nghĩ rằng cũng phải thưởng thức phê bình. Phê

binh không phải là việc nói lại tác phẩm, nói hộ tác giả, chẳng đi trước, cũng chẳng đi sau nghệ thuật, mà là sự chất vấn tự do với nghệ thuật. Khi Bùi Xuân Phái chết, Thái Bá Vân viết bài *"Vắng đi một ý thức"*. Có thể đọc cả bài, rất lâm ly, nhưng có khi chỉ cần đọc một câu đề bài này. Họa sỹ chết không còn ai đem lại một hình ảnh Hà Nội cổ kính và buồn như ông. Dương Tường trong bài thơ chỉ có một câu: *"Tôi đứng về phe nước mắt"*. Câu này có thể gọi là thơ, mà có thể gọi là phê bình. Cũng hơi lạ, ấy thế mà khi đọc cả thơ, lẫn phê bình của ông đều chưa thích lắm. Phê bình tưởng dường như là thứ viết cho người khác, cho nghệ thuật bên ngoài mình, nhưng thực chất là viết cho chính mình, viết về cái cảm nhận nghệ thuật và thể tục của mình, đem cái đời sống cá nhân của mình đàm đạo với nghệ thuật.

Có thời ở Hà Nội người ta rất ghét hội họa trừu tượng. Một ông kinh doanh người Tây thấy cảnh làm ăn ở Hà Nội rất lằng nhằng, bèn viết trên Vietnamnews thế này: *"Hội họa ở Hà Nội rất hiện thực, còn kinh tế rất trừu tượng"*. Lời nhận xét rất đúng để suy nghĩ, và đến nay có lẽ cả hai cùng trừu tượng cả.

Người Việt không thích phê bình, khen thì tốt hơn. Một họa sỹ nói: *"Bức tranh xấu nhất cũng là đẹp nhất đối với người vẽ ra nó. Cho nên gặp nghệ thuật cứ phải khen cái đã"*. Phê bình là việc của xã hội dân chủ, nhưng hình như người Việt chỉ chấp nhận chỉ quen nghe phê bình từ trên. Phê bình từ dưới lên trên bị nhắc nhở không quá giới hạn, không quá vạch đỏ. Như vậy là có những cái được phê bình và những cái không được phê bình.

Một bạn điêu khắc dùng nan sắt uốn thành một pho tượng gọi là *Cây đời*. Anh nhờ tôi đem gửi tới triển lãm. Tượng khá nặng, tôi lại nhờ một cháu thợ mộc đem đi. Khi về cháu này hơn hờ nói, tượng của chủ Sơn có người hỏi mua, nhưng người ta bảo thế này: "*Cần mua gấp ba tấn tác phẩm Cây đời*". Khi tôi in xong cuốn sách to và dày *Điêu khắc cổ Việt Nam*, cháu thợ mộc sang chúc mừng và nói: "*đem cuốn sách này đập vào đầu các giáo sư, ai chịu được ba đập thì mới công nhận là giáo sư*". Rõ là mấy chục năm làm phê bình chẳng bằng lời nói của đứa thiếu niên 16 tuổi. Có một cuốn sách viết về danh họa Nguyễn Phan Chánh. Phê bình gia Nguyễn Quân cũng viết một bài về ông Chánh. Còn Nguyễn Tuân thì viết về Chánh thế này "*Trong cái nền mỹ thuật sơ khai của xứ này, ông đã tìm được một chỗ gọn để đặt tên*". Nguyễn Quân nói: "*Cuốn sách kia không bằng ba trang của tôi. Ba trang của tôi lại không bằng ba dòng của Nguyễn Tuân*". Nói đúng về chính mình là phê bình vậy.

### **Tự do**

Văn nghệ sỹ nước Nam thường ví mình như con rồng, chỉ tiếc không có biển để vùng vẫy. Một ngày kia, người ta bảo này rồng muốn đi đâu thì đi. Rồng vẫn nằm rên hừ hừ "*khiêng biển lại đây*". Tự do là điều kiện tối thiểu của sáng tạo. Nhưng không phải ai cũng có năng lực sử dụng tự do ấy. Lúc trước, độc tôn một phương pháp sáng tạo (hiện thực), nhưng mà có ai cấm ai làm gì khác ở nhà. Nay khuyến khích mọi phương pháp, có người vẫn muốn phải

chỉ đạo mới viết, vẽ được. Những người tự coi mình là cấp tiến, bay nhảy tung tăng giữa mọi phong cách. Nào là Ấn tượng, Lập thể, Biểu hiện, Trừu tượng... Họ tự do ư. Không, thực ra chỉ làm đầy tớ cho nhiều ông chủ. Không sáng tạo cái gì cho riêng mình, cũng không là tự do. Sáng tạo cần tự do, nhưng chính sáng tạo sinh ra tự do. Không phải vượt ra giới hạn thì gọi là tự do, mà là cái sáng tạo vô chấp, trong sự hiện tồn. Người tu hành từ bỏ tất cả, nhưng lại vướng vào chính cái gọi là tu hành. Ăn ít thì một bát cơm cũng nhiều, ăn nhiều thì một nồi cơm cũng ít. Rượt đuổi các phong cách ngoại nhập, tức là tự tước đi cái tự do bản nguyên của mình.

Trần Nhân Tông viết: *"Ai trôi mà tìm phương giải thoát/ Vô phàm hà tất tìm thân tiên"*. Trần Thái Tôn viết: *"Lưỡi vướng vị ngon, tai vướng tiếng/ Mắt theo hình sắc, mũi theo hương/ Lénh dánh làm khách phong trần mãi/ Ngày hết quê xa vạn dặm trường"*. Các giác quan theo sự việc mình yêu thích mà chạy ra ngoài, đến lúc mình đi xa khỏi mình, mình làm khách của chính mình, và việc đó có tính tự nhiên không ý thức được. Không đi xa khỏi mình thì chẳng biết giới hạn của mình đến đâu. Nhưng đi xa quá, thì đánh mất mình, chẳng biết mình là ai nữa. Do đó sáng tạo là một mâu thuẫn tuyệt đỉnh giữa con người cá nhân và ngoại cảnh.

2005

# Trí thức cử tử quay lại

*Nhà Lê có hai tư ông tiến sỹ*

*Tâm ông chán*

*Tâm ông nguy*

*Tâm ông chán nguy.*

Sống nhiều năm ở phủ Thuận Thành, Bắc Ninh, tôi biên soạn hai cuốn sách *Nghệ thuật Phật giáo Bút Tháp* và *Chùa Dâu và nghệ thuật Tứ pháp*. Khi làm tài liệu tham khảo, tôi thấy có hàng chục công trình nghiên cứu cấp đại học, thạc sỹ, tiến sỹ về hai ngôi chùa danh tiếng này. Tất cả đều tốt nghiệp loại ưu và đều viết theo phương pháp mô tả. Người đi trước thì kể lể những gì mình biết, người đi sau xào xáo của người đi trước, nhưng không một ai xem kỹ các tượng Phật và đọc được văn bia. Cái gọi là sự cấp thiết của đề tài, chẳng có gì cấp thiết cả và tầm phào theo nhiều kiểu khác nhau. Điều này làm tôi giật mình nhìn lại công việc bản thân, chợt nhớ câu phương ngôn Tây *"Viết một cuốn sách là giết chết một cái cây"*. Khi xem rộng ra các công trình cổ như chùa Thầy, chùa Tây Phương, chùa Mía, đình Tây Đằng, Lam Kinh... đều có một danh mục dài dòng các luận án. Các ông Nghè, ông Công, với những đề tài cấp thiết đó, người xoàng thì làm cán bộ nghiên cứu, người sang thì làm vụ trưởng, vụ phó, giám đốc sở nọ sở kia, hiệu trưởng hiệu phó trường



cao đẳng đại học này nọ, nhưng trình độ thật sự ngoài khoác lác hay hơn, thậm chí những giỏi hơn, thì chẳng hơn trước bao nhiêu. Hàng nghìn hàng vạn các luận án khoa học xã hội và nhân văn hôm nay ngày càng nhiều hơn ra đời, trong đó rất ít công trình có khả năng tác động xã hội. Trí thức Cứ tử đã thực sự quay lại. Giai tầng này đã tồn tại 500 năm trong chế độ phong kiến Việt Nam, ngoài lầu lầu Tứ thư, Ngũ kinh, luân thường lễ nghĩa và làm thơ, nhưng đứng trước các vấn đề kinh tế khoa học thì mù tịt, khi giặc già có tàu to súng nhỏ, vua hỏi đến thì vờ vịt ậm ừ.

Nông dân vẫn trồng ngũ

cốc, chăn tằm dệt vải, có hay không có quan phụ mẫu, hoặc vị này hoặc vị kia không quan trọng, miễn là ông ta không phải là "kẻ đòi bầu rượu, người dâng bao chè" một cách quá đáng. Thời đại khoa học và công nghiệp bùng nổ, Nho học và đồ Nho mất vị trí, các nhà công nghệ và kỹ trị thay thế, tuy nhiên chính nghiên cứu khoa học xã hội mới định hướng cho tính nhân văn và thực tế nhân



sinh cho khoa học. Cho nên một kẻ thông kinh sử thì không còn cần thiết, nhưng một người khảo cứu, phân tích lịch sử văn minh bằng nhãn quan cá nhân và thúc đẩy sự phát triển nội tâm thì lại cần, vì chính việc này khoắc cho xã hội một y phục văn hóa. Quá trình này đã sinh ra những người vô dụng và những sản phẩm vô bổ với số đông sẵn sàng lấn át trí thức cấp tiến, nếu có địa vị xã hội, và dù có quyền lực hay không.

Con đường của trí thức Cử tử hôm nay như sau: Một học sinh trung học hoặc cao đẳng, sau vài năm công tác đi học đại học tại chức tổ chức tại trung tâm giáo dục thường xuyên của tỉnh. Chất lượng đại học này rất thấp. Một vị quan chức địa phương đi học, năm buổi mới có mặt một lần, rồi: "thầy thông cảm, chúng tôi còn bận họp ở tỉnh, chiều hẹn thầy đi uống bia". Đến kỳ thi thì cả lớp đóng cho thầy một phong bì, thầy nở lòng nào không cho đỗ. Thi thạc sỹ chuẩn bị từ 30 đến 50 triệu đồng, trong đó ngoại ngữ và triết học thì mua điểm, còn chuyên môn chính khá dễ đỗ. Tiền sỹ từ 50 đến 100 triệu đồng, với một luận văn về cái đẹp. Tất nhiên số tiền trên là chi phí cho cả hành trình lều chõng, được phân chia làm rất nhiều công đoạn, rất nhiều môn học, khó có thể gọi là tiêu cực, nhưng không thể không có. Dăm chục triệu là cả gia tài đối với một nhà nông ở Bắc Ninh, Nam Định, Vĩnh Phú... Do đó khi có bằng cấp phải nhanh chóng tìm cách gỡ lại vốn. Ở đây, tất nhiên tiền cúng thầy cũng không nhiều, nhà nước cũng đầu tư vừa phải, do kinh phí giáo dục tự người đi học phải lo, nhưng cái chính là vẫn con người ấy, trình độ ấy, nay đã là thạc sỹ, giáo sư, tiến sỹ và điều hành

hoạt động trí tuệ xã hội. Đời sống văn hóa Việt Nam hôm nay được mở rộng và nhiều chiều do cải cách dân chủ của nhà nước và công nghệ thông tin toàn cầu, nhưng chất lượng về đạo đức, thẩm mỹ và ứng xử xã hội thấp hơn hẳn thời chiến tranh. Trí thức khoa học tự nhiên cần có các tổ hợp công nghệ để làm việc, phát minh sáng kiến thích ứng với trình độ của tổ hợp công nghệ ấy. Nhưng các tổ hợp công nghệ cao ở nước ta phần nhiều nhập ngoại, hoặc trình độ của kỹ sư, nhà khoa học ta không đáp ứng được, hoặc họ có sẵn chuyên gia. Phần còn lại nghiên cứu lý thuyết trừu tượng và cho tương lai thì không đủ kinh phí và phòng thí nghiệm. Trí thức khoa học xã hội, những người làm việc được đều phải đứng ra ngoài các viện nghiên cứu, cho nên không có một đồng đầu tư nào, còn các viện sỹ vẫn tiêu tiền nhà nước đều đều, cóp nhặt linh tinh để chế ra các đề tài cấp bộ. Nếu tổng kết các nghiên cứu khoa học xã hội có giá trị thì đại bộ phận thuộc về các tác gia tự do. Điều đó cho thấy những đầu tư không đúng chỗ và kinh tế thị trường chưa tác động đến sự phát triển trí thức, nó vẫn là khu vực bao cấp không hữu hiệu. Hiện chỉ có các cô đánh vi tính ngoài đường là vui mừng, vì luận án tiến sỹ nhiều làm không xuể. Khi thợ bậc bảy ít hơn tiến sỹ thì đất nước làm gì chẳng chậm phát triển.

2006

## Phương pháp tư duy

**T**rong lớp học vẽ, hai mươi sinh viên cùng vẽ một người mẫu, kết quả được hai mươi bức họa khác nhau, vừa có phần giống người mẫu, vừa giống người vẽ. Cho họ vẽ một lần nữa, lại được những bức họa khác. Điều đó chứng tỏ không ai suy nghĩ giống ai và không ai có thể lặp lại mình y như trước. Trong hàng trăm, hoặc hàng ngàn họa sỹ, có thể xuất hiện một người mà chúng ta công nhận là danh họa. Anh ta vừa là một cá nhân duy nhất, vừa có thể tạo ra những tác phẩm mang tính phổ quát, quyến rũ lòng người. Rồi một ngày nào đó, danh họa đó cũng trở nên cũ kỹ. Một họa sỹ mới và một phong cách nghệ thuật mới ra đời. Việc đời đại loại cũng như vậy, như dòng sông chảy mãi không ngừng.

Người phương Đông dùng quả bỏ hòn để tẩy bẩn, dùng chày để đập vải, nhưng không tài nào phát minh ra xà phòng và máy giặt, dù nguyên lý của nó nằm sẵn trong quả bỏ hòn và cái chày vò. Người Trung Hoa phát minh ra giấy, chữ in rời, thuốc nổ, la bàn... Nhưng rồi đến một ngày tự ngậm ngùi than rằng: Người phương Tây dùng nghề in để in sách khoa học, còn chúng ta in những giáo điều của Khổng Tử. Người phương Tây dùng thuốc nổ để khai phá, làm vũ khí, còn chúng ta làm pháo hoa. Người

phương Tây dùng la bàn để khám phá ra châu Mỹ, còn chúng ta để xem mò mẫm. Như vậy, để đi đến một sáng kiến đã khó khăn, từ sáng kiến vận dụng vào việc gì trong thực tế còn là một thách thức nữa, bởi nó còn phụ thuộc vào khát vọng và sự lựa chọn của một cộng đồng, một dân tộc.

Nhìn con chim, con người có ước vọng bay lên bầu trời, nhưng chế ra chiếc máy cũng vỗ cánh như chim thì chẳng bao giờ bay lên được, mà vấn đề là nguyên lý bay. Bước lên cầu thang, người ta suy nghĩ tại sao không làm ngược lại, là người đứng yên, còn thang chuyển động - thang máy ra đời. Những năm sống trong chùa, tôi cảm thấy thời gian dường như không trôi. Sớm tối thỉnh chuông, mũ ni che tai, nhật thường vô sự. Nhớ đến bài thơ bốn mùa: *Xuân du phương thảo địa/ Hạ thưởng lục hà trì/ Thu ẩm hoàng hoa tửu/ Đông ngâm bạch tuyết thi* (Mùa xuân đi chơi đất hoa cỏ thơm/ Mùa hạ ngắm ao sen xanh/ Mùa thu uống rượu hoa cúc/ Mùa đông ngâm thơ tuyết trắng), hóa ra người ta sướng thế ư, quanh năm chỉ ăn chơi và thưởng ngoạn. Chợt một ngày vào làng, thấy bạn nhà nông tưới cho củ su hào hai tháng liền mới bán được hai nghìn. Giống, phân bón, nước tưới, điện... thường lên giá, nhưng tăng giá được vài xu cho nông sản phẩm thì khó khăn lắm. Lại chợt thấy một sáng kiến dùng cọc tre thay cho cốt sắt trong bê tông, mới thấy người mình tài thật.

2006

## Cuộc sống muôn vẻ

Đến chơi nhà một người bạn ở Paris, thấy căn nhà thật lạ lùng, tắm, rửa mặt, đại tiện và tiểu tiện mỗi chỗ một nơi. Chủ nhà giải thích nhà này trước của một gia đình đông con. Sáng dậy trẻ con, người lớn vội vàng vệ sinh rồi đi học, đi làm, kiến trúc như vậy cho tiện. Những gia đình kiểu đó có lẽ cách đây 50 năm, nhưng những căn nhà như vậy vẫn còn. Ở Phú Thọ 50 năm trước, một gia đình cũng chỉ có một chuồng xí sơ sài ở bìa rừng, còn tắm giặt tất cả ra suối. Trẻ con thì hoàn toàn ở ở đồi và chui bằng đất, khi giấy rất hiếm. Nhà trong phố cổ Hà Nội, hay villa thời Pháp thuộc, bếp luôn tách ra khỏi khối nhà chính. Người ta soạn mâm cơm rồi bung lên nhà trên. Gần đây, có lẽ theo kiểu Mỹ, bếp trở thành nơi quan trọng trong căn nhà. Nấu nướng, tiếp khách, vui chơi trong gia đình đều diễn ra quanh khu bếp rộng choán gần hết tầng một hoặc tầng hai, thậm chí được thiết kế như một quầy hàng. Người Tây Nguyên, người Thái, người Mường, người Tày... ở nhà sàn bếp cũng quan trọng như vậy, cũng là trung tâm sinh hoạt gia đình và cộng đồng, nơi uống rượu cần và kể Khan, nhưng đôi khi, ở người Thái và người Mường bếp được tách thành một nhà sàn nhỏ bên cạnh nhà sàn lớn. Tùy chỗ tùy nơi vai trò của gia đình và cá nhân, tập quán truyền thống như thế nào thì kiến trúc

thay đổi như thế đấy. Cũng cùng là một kiểu kiến trúc, nhưng nội thất hiện đại không nhà nào giống nhà nào. Và đó chính là sự đa dạng của cuộc sống hiện đại.

Trong kiến trúc truyền thống, sự phân bố không gian có nét chung cho mọi gia đình làng xã. Gian giữa nơi thờ cúng tôn nghiêm, chiếc phản trước ban thờ chỉ có người cha và khách quý được ngồi. Hai gian hai bên kê giường con cái. Bố mẹ nằm buồng kín một chái. Buồng chái kia giành cho ông bà hoặc làm kho ngũ cốc. Thanh niên không có buồng riêng nào cho cá nhân mình, tiếp bạn khác giới cũng phải ngồi trước cha mẹ. Ở phương Tây, trong nhà ai nấy có buồng riêng. Cô gái mười tám có thể đưa bạn trai về phòng, thậm chí ở lại vài hôm. Hỏi một chủ nhà, ông nhún vai "cha mẹ chỉ có quyền giúp con cái thực hiện đúng pháp luật". Trong thâm tâm ông cũng không khoái gì cái quyền đúng pháp luật ấy. Ở phương Đông tình trạng đó hiếm hơn, nhưng khi cha mẹ vắng nhà thì mọi việc vẫn tự nhiên, hoặc chúng kéo nhau ra khách sạn thuê giờ. Việc này phổ biến ngay cả sinh viên nông thôn. Bạn có thể ngồi vài giờ cạnh một nhà khách tỉnh lẻ thì rõ. Cặp vợ chồng trẻ đến trung niên thích một phòng tắm rộng có gương lớn để nhìn ngắm bản thân mình như tranh khỏa thân của Botticelli. Một tay thợ xây lắp chiếc gương có thể thay đổi vị trí vào nhà tắm một ngôi chùa, bị sư cụ gắt cho một trận. Ngài bắt gấn chặt gương lại, chỉ được phép soi khuôn mặt mà thôi. Khi tắm ngài có những ba chiếc khăn, chiếc chuyên lau đầu, chiếc lau mình, chiếc lau chân. Trai giới như vậy thật là kỷ lưỡng. Nhiều cô trung niên ở nông thôn mùa hè cứ cời trần đứng ở



Tượng Quan Âm Tống tử, chùa  
Mia, thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.

giếng dội nước. Sinh con đẻ cái, một nắng hai sương biến cơ thể họ chẳng khác gì đàn ông. Nhìn cảnh đó mới thấy sự cực nhọc của thân phận phụ nữ. Leo lên đỉnh núi cao phía bắc, vào nhà những gia đình H'mông, nhiều căn nhà vừa thấp, vừa bé, vừa tối, mờ mịt vì sương trời và khói bếp, lại lít nhít trẻ con lấm lem. Một gia đình trung lưu ở Thủ đô, ba bốn người sống trong ngôi nhà năm sáu tầng, có người cả năm chẳng leo lên tầng trên lần nào. Có nơi khách sạn đến 175 đô một ngày đêm. Ở bãi Phúc Xá nhà nghỉ chỉ có 2000 đồng/người một tối cho năm bảy chục người cùng ngủ. Trước khu tập thể có vài ba người nhà quê nhặt rác, cả ngày 28, 29 và đêm Giao thừa cũng

không thấy họ về nhà, hỏi thì họ đáp rằng "ngày này rác mới nhiều giá trị". Một ngày ngồi trong phòng giáo vụ, thấy một cô sinh viên nước mắt lưng tròng, đang đơn xin thôi học. Cả nhà cô ta bốn người chỉ trông vào 500 nghìn lương hưu của bà mẹ, nay cô em cũng đỗ đại học nên cô chị phải rút về đi làm. Số tiền đó có lẽ chẳng đủ cho môn tennis, châu bida và châu mátxa cho một đại gia trong ngày. Thời kinh tế thị trường tạo ra nhiều hố ngăn cách giàu nghèo. Bức tranh sặc sỡ nhiều màu sắc của cuộc sống hiện đại chưa chắc đã đẹp, còn cái nhẽ bình đẳng bác ái có lẽ chỉ là ước vọng xa vời lắm.

Có một tay anh chị chuyên trộm cắp gây ra rất nhiều tội lỗi. Con trai y thường vứt ở nhà cho bà mẹ trông. một hôm bà cụ mải làm vườn, đứa cháu nhỏ đánh đổ đèn làm cháy cả chăn màn và bị bỏng nặng. Đưa xuống bệnh viện Hà Nội, vợ y trông con, còn y phải đi làm ôsin cho một gã bị liệt. Gã này nguyên là bác sỹ bệnh viện bị lệch đĩa đệm, bệnh viện mổ tốt quá nên hỏng cả cột sống. Một kẻ phải trả nợ cho cái nghiệp trộm cắp, kẻ kia thì trả nợ cho cái nghiệp hay sách nhiễu con bệnh. Họ hầu hạ nhau một cách thất vọng, và không hiểu sao lại gặp nhau từ những cảnh ngộ rất xa lạ. Nhiều khi tự hỏi có thật sự có số phận không, có thật có một thế giới nào khác không? Nói chuyện với một thiền sư, ngài bảo rằng: Tôi cũng nghĩ mãi thấy thật sự rằng không hề có Niết bàn. Anh phải làm sao có được cái tâm hoan hỷ để sống trong địa ngục mà cũng như ở Niết bàn vậy.

2006



## Cái nồn nường

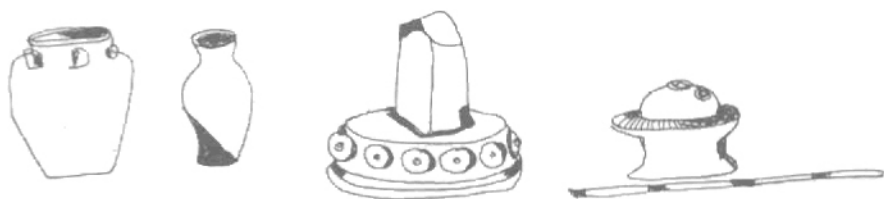
*Một vung một chĩnh chẳng mong*

*Một vung hai chĩnh còn nong tay vào*

(Ca dao)

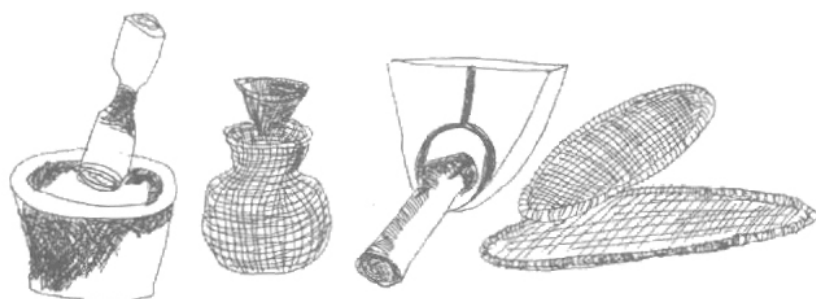
Làng quê là nơi ra đi và quay về của mọi người Việt Nam. Nơi sản sinh và thu nhận, nơi bán đi và mua về, tóm lại vừa là nguyên nhân vừa là kết quả, trong xã hội hàng hóa ngày nay. Nhưng nếu suy ngẫm kỹ cái mà làng quê đưa ra đều là tinh túy: nhân lực, sản vật, tượng Phật, đồ cổ, dân ca và truyền thuyết... đều có tính văn hóa, cái nhận về là sự mất đất, nhà máy, đồ nhựa, xe máy Tàu, quần áo pha nylon và văn nghệ rậm rạp, bắt mắt. Với tốc độ thay đổi nhanh chóng của kinh tế thị trường, thì không biết làng quê truyền thống còn tồn tại được bao lâu. Nó vẫn phát triển vừa suy thoái, không khéo cái văn hiến thiên niên quốc này trở thành bãi rác thải công nghiệp, tham nhũng và vô đạo đức.

Nhà văn Nguyễn Huy Thiệp trong một truyện ngắn kể rằng hai chị em hờ nhà nọ cùng giã gạo, khi đạp chân vào cần cối, người em cảm thấy bộ ngực nóng hôi hổi của cô chị cứ nhẩy nhót sau lưng. Người nông dân thì vẫn tỉnh tứ như vậy, nhưng cái cối giã gạo đạp chân thường đặt ở chái nhà thì hầu như đã biến mất khỏi lũy tre xanh. Cùng đi với nó còn rất nhiều thứ khác, mà mỗi lần nhắc đến, ta



không khỏi cảm thấy băng khuâng như mất mát một cái gì không phải chỉ là vật thể. Đàn trâu mộng hiền lành gặm cỏ, lúc chiều tà bầy trẻ cưỡi qua sông. Đàn cò bay dập dờn trên cánh đồng. Tiếng quốc kêu hôm sớm, tiếng ếch ộp ngày mưa, tiếng dế ong ong đêm dài. Ao làng xanh lơ đầy bèo và soi bóng rặng tre. Cái đại cửa che nắng trưa hè, che gió bắc mùa đông. Nồi nước giải để đầu ngõ hăng hăng khai khai. Và những cối xay lúa, nong, nia, dầm, sàng, liềm, hái, cào cỏ, cây chia vôi, cây 51... cũng dần dà biến đâu mất. Có lẽ chúng đã theo về lòng đất cùng với tổ tiên, cáo chung cho một nền canh tác và cư dân, mà chúng ta thường gọi là lạc hậu. Các đình chùa nếu tượng Phật, đồ cổ không bị khoảng sạch, thì cũng được tô vẽ lóa loẹt bằng sơn hộp. Có lẽ Bà huyện Thanh Quan mà sống lại sẽ tấu được vài trăm bài Việt Nam làng hoài cổ.

Cái cối giã gạo gồm một chiếc cần dài làm nguyên từ một cây gỗ chừng 5m, một đầu cõ gắn thanh chày dọc, đầu kia vít vào đầu lỗ đập chân. Khi giã thường ít



nhất hai người tay níu sợi dây trên xà nhà, chân đập bênh cần cối lên. Thả chân ra chày đập mạnh vào hố cối, nơi để thóc đã xay. Hố cối hình như cái chum thót dít, đặt lọt một đũa tre con. Thóc giã xong gồm gạo, tấm và cám, cần tiếp dùng dần sàng. Ở một ý nghĩa khác chày cối chỉ quan hệ tình dục - cái chày đâm vào cái lỗ. Cái này cũng giống hình tượng Linga và Yoni trong nghệ thuật Champa và Ấn Độ giáo nói chung. Giã gạo không đơn thuần để nấu ăn mà còn là một khoái thú gọi tình trong lao động. Người Việt có không ít loại chày cối, đương nhiên xuất phát từ chế biến thực phẩm. Cối bạc nhỏ bằng quả cau để bà nghiền trầu khi đã móm mém. Cối gỗ nhỏ chùng bằng quả bưởi giã chút vùng lạc. Cối đá giã của nhiều loại cao từ 25cm đến 50cm, đường kính từ 20 đến 60cm, hoặc to hơn. Cối đá dùng nhiều năm mòn thủng cả lòng thì lát thành giềng, hoặc đem ra sân kho để đập thóc. Khi giã giò chả, người giã thường là lực điền hai tay hai chày giáng đều vào miếng thịt nạc mới xẻo từ con lợn. Cối xay thuốc hình

như con thuyền bằng sắt, và chày là bánh xe tròn đập bằng chân. Cối gỗ giã bánh dày có hình lòng máng, chày giã đôi dài hơn 2m. Ngoài ra cối xay bột, cối xay thóc, cối giã gạo bằng sức nước hình thức nhiều kiểu rất thích mắt sinh ra từ một nền kỹ nghệ rất thô sơ, rất gần gũi với tự nhiên. Khái quát lại chúng hình thức hóa thành cái nồn nường, một biểu tượng để nước trong hội lễ có tính phồn thực. Ăn ở và sinh tồn luôn gắn liền với nhau là bản chất của đời sống, và đồ vật nào sinh ra từ bản chất ấy đều có ý nghĩa gọi tình cả.

Bánh chưng, bánh dày, tương ứng cho trời tròn đất vuông, là một ý tưởng triết học đánh chén no nê được. Giỏ và hom cũng vậy. Giỏ để đựng, hom để giữ. Tục ngữ nói: “Chồng như cái giỏ. Vợ như cái hom” - ý nói đàn ông có thể kiếm ra tiền, nhưng giữ được tiền phải là đàn bà. Cái hom là một thứ cửa ngăn đứt vào được, nhưng không chui ra được, cua cá thả qua hom thì đành chịu mắc nằm yên trong giỏ. Cái hom cũng là cái “ấy” của đàn bà. Cũng như vậy vật gì thon thon, dài dài, cử động đều có tính giống đực. Vật gì tròn tròn, bẹt bẹt và ít cử động đều có tính giống cái. Tiếng Việt dùng hai mạo từ cái và con để chỉ mọi đồ vật. Ví dụ cái nhà, cái đình, cái cây, con chó, con mèo, con gà. Dòng sông vì luôn chảy nên có thể gọi là con sông, dao dùng để thái luôn dùng nên gọi là con dao. Và có một cái lúc thì chuyển động, lúc không thì gọi là cái con cũ... Trong các chạm khắc cổ con cá tượng trưng cho dương vật, hoa sen là âm vật. Cả với hoa sen là một hình thức tỏ tình. Cái mõ cá treo ở đình cũng là cái ấy treo dọc, nhưng treo ở chùa thì treo ngang. Con người cũng vậy, cu và hăm, bởi

và đi là từ chỉ những bộ phận sinh dục, nhưng cũng để gọi luôn cho người. Ví dụ ở Cẩn Xà, phủ Quốc Oai (Hà Tây), gọi là chị Bồi Ba, tức là chị Ba có con trai đầu lòng, gọi là anh Đĩ Hạnh, tức là anh Hạnh có con lớn là con gái. Không có chút lẳng lơ, tục tĩu, không có chuyện tiêu lâm, không có những lời hát giao duyên, dân tộc đã chẳng thể tồn tại qua chiến tranh liên miên, đói kém, nghèo nàn và qua nhiều chính thể phong kiến dữ hơn hổ đói.

*Đương khi lửa tắt com sôi*

*Lợn kêu con khóc, chồng đòi tòm tem.*

Vậy thì “tòm tem” là việc gì? Không thể nghĩ đơn thuần chỉ là chuyện đó. Cái nồn nường là cái gì, cũng không đơn thuần là cái đó. Trong đời sống của người Việt thấm đẫm “đời sống của cái tình”, có thể hiểu là tình yêu, tình nghĩa, tình cảm, tình làng nghĩa xóm, tình cha con, vợ chồng, anh em, họ hàng, và tình dục. Bạn cảm nhận thế nào về câu ca đề từ trên. “Một vung một chĩnh chẳng mong/ Một vung hai chĩnh còn nong tay vào”. Có người đàn bà số phận hẩm hiu, không dám mong được một vợ một chồng, mà chỉ mong được làm lẽ, mà vẫn có người phá đám. Làng quê là như vậy. Tình tứ, tốt đẹp, nhưng đầy bất trắc và hẩm hiu, nhất ở trong cơn biến động của kinh tế thị trường, ta có bao giờ tự hỏi khi toàn bộ đời sống vật chất cổ truyền mất đi, người nông dân được cái gì ở đó.

2005

## Dầu cháo quẩy

Vài trăm năm nay, người Việt đã ăn Dầu cháo quẩy, nhưng chẳng bao giờ hỏi xuất xứ của nó và coi nó gần như một loại bánh ăn với cháo, mì, bún, phở. Một thứ cứng và giòn không mềm, cũng không ngọt, có vẻ tương phản với các món nấu có nước kia. Ăn với món nước có thể dùng bánh đa nướng như cháo Thanh Hóa, nhưng thế nào cũng không bằng quẩy Tàu.

Vào thời Tống, bộ tộc Kim ở phương Bắc liên tục quấy rối Trung Hoa. Biết Nhạc Phi là một vị tướng tài ba có khả năng chống được xâm lược, quân Kim bèn mua chuộc tế tướng nhà Tống là Tần Cối ám hại Nhạc Phi. Nhạc Phi chết, người Trung Hoa mất nước, căm giận Tần Cối vô cùng, bèn đúc tượng hai vợ chồng Tần Cối quỳ trước mộ Nhạc Phi. Như thế chưa hã, người ta bèn nặn ra một thứ bánh bột mì cái ngắn cái dài gọi là hai con quỷ, tượng trưng cho vợ chồng Tần Cối, rán trong dầu (giống như hình phạt quăng vào vạc dầu) rồi đem rán cho hã dạn, gọi là "Dầu thiêu quỷ", nói theo tiếng Quảng Đông là Dầu cháo quẩy. Dầu cháo quẩy ra đời từ đây và trở thành món ăn kèm với cháo loãng không thể thiếu, nhưng ý nghĩa của nó cũng dần bị lãng quên.

Rán quẩy là một nghệ thuật, mà cho đến nay người

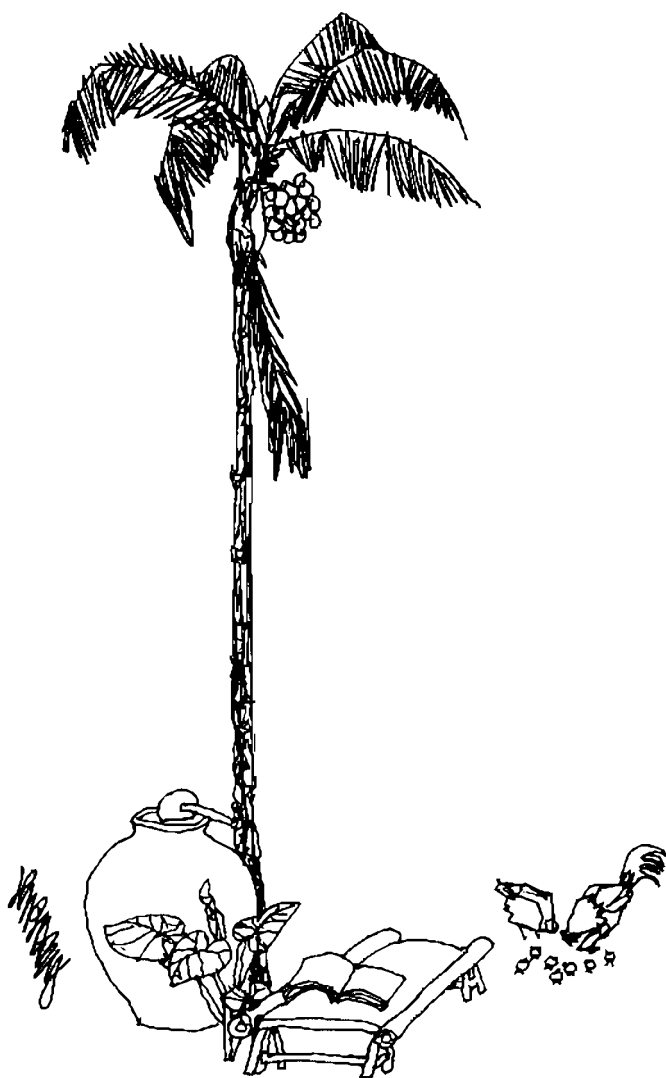


Việt vẫn không tài nào học được. Quẩy Tàu ròn tan, ruột gần như rỗng, các màng kết ngang nên làm cho nó cứng. Bí quyết nằm ở khâu ủ bột theo thời tiết từng ngày. Và ngay cả người Tàu cũng thường bị ủ hỏng. Lúc đó họ phải cậy đến một chuyên gia đi chữa cho từng chậu bột, như bác sỹ đi khám bệnh vậy. Khi người Tàu phản đông đi khỏi Việt Nam họ mang theo cả bí quyết lạc rang, tảo dầm, chỉ ma phu, ma thầy có và dầu cháo quẩy. Người Việt cũng thường ăn quẩy, bèn tự rán lấy. Quẩy Việt vừa to, vừa dầy, vừa nhẽo chỉ như một thứ bánh bột mỳ rán vụng. Sau 10 năm cải tiến, quẩy Việt đã ngon, ròn hơn, nhưng vẫn phải dùng nhiều bột và kết màng dẹt. Nhưng người Việt vẫn còn chưa biết đến một tuyệt chiêu về quẩy

nữa, đó là loại quấy mềm, thường to như cái bánh mỳ, bên ngoài vàng nhưng bên trong trắng đặc, nhưng rất mềm và thơm ngon vô cùng. Một tô cháo thì chỉ cần một chiếc quấy mềm là đủ. Còn cháo phải thế nào nữa chứ, không đơn thuần là một thứ gạo ninh nhừ với nhiều nước.

2006





## PHẦN IV

# Nông thôn và kiến trúc

## Người nông dân và sự tiêu dùng nghệ thuật

Cuối thế kỷ 19, những họa sỹ trường họa lưu động Nga đã cho tranh lên xe ngựa chở đến các vùng hẻo lánh cho nông dân xem. Ở ta, từ Cách mạng 1945, nghệ thuật được xác định là lấy đời sống của nhân dân lao động làm đối tượng phản ánh và phục vụ, rất nhiều họa sỹ đã xuống địa phương “ba cùng” với quần chúng. Mục đích của văn hóa ngày nay không có gì khác trước, nhưng cách thức đã thay đổi. Trước đây không ai mặn mà gì với những bút pháp kỳ quặc, thì ngày nay họa sỹ có thể hoàn toàn vẽ ra những gì cho mình anh ta hiểu. Kinh tế thị trường là một động lực khác quyết định văn hóa nghệ thuật hoạt động như thế nào trên phạm vi thế giới vừa có giá trị cao, vừa là tiếng nói rất cá nhân của nghệ sỹ, vừa thỏa mãn nhu cầu của nhiều người. Không như vậy thì nghệ sỹ cứ chấp nhận treo niêu, không ai thương cả. Ví dụ các ban nhạc phương Tây, phim Mỹ, bóng đá Anh đã đi đến những đỉnh cao của sáng tạo nghệ thuật và thể thao cũng đồng thời chiếm số đông người hâm mộ nhất. Đồng tiền thúc đẩy nghệ thuật và ngược lại. Những phán xét có tính chất riêng lẻ tách rời văn hóa nghệ thuật và thể thao ra khỏi thương mại không đem lại hiệu quả ở mặt nào. Và đương nhiên nghệ thuật

phải vừa tìm cách đi đến đỉnh cao, vừa thu nhận nhiều lợi nhuận từ sở đồng khán giả.

Sự phát triển chênh lệch, thực chất là khác biệt giữa nghệ thuật (đặc biệt là hội họa) với đại bộ phận khán giả trong nước đã làm cho nghệ thuật rất thiếu tiền hoạt động, thiếu người xem, và như hội họa có xu hướng “xuất khẩu”. Mặc dù các họa sỹ không mâu thuẫn gì với người nông dân, chiếm số đông trong nhân dân Việt Nam, nếu không muốn nói là họ vẫn yêu mến nhau. Đại bộ phận các họa sỹ có tài xuất thân từ nông dân. Khi đi học họ nhiều lần đi vẽ ở nông thôn. Người nông dân yêu mến họa sỹ, nhưng không hiểu họ vẽ gì. Họa sỹ cũng không quan tâm đến đối tượng này, và không bao giờ có ý định bán tranh cho họ, cùng lắm là vẽ tặng vài cái truyền thần, tờ báo tường cho các em học sinh hoặc khẩu hiệu cổ động ở nhà văn hóa xã. Họa sỹ nghĩ rằng nghệ thuật của mình rất cao siêu, chân lấm tay bùn thì làm sao mà hiểu được. Và chẳng thì Marx cũng nói: *“Muốn thưởng thức nghệ thuật, phải được giáo dục về nghệ thuật”*.

Song cứ cái đà này, thì chính nghệ thuật bế tắc vì không có thị trường và khán giả trong nước, chứ không phải những người nông dân. Họ có một đời sống thẩm mỹ khác, tiêu dùng một thứ nghệ thuật khác nằm ngay trong môi sinh làng xã.

Trong cái làng xã tự cung tự cấp, đời sống kinh tế, tôn giáo, văn hóa nằm trong một cấu trúc dường như hình thành tự phát trong tự nhiên, mà hoạch định chặt chẽ tới mức quy định tâm thức người Việt. Mái nhà tranh tre ba gian hai



Phan Cẩm Thượng. Bên dòng sông. Khắc gỗ. 2001.

chải, gian giữa quay bịch thóc bằng đất, trên đặt bát nhang thờ, dán tranh chủ và đôi câu đối, y môn thêu bằng vải. Ngoài cửa, Tết nhất có thể dán tranh “Môn thần”, gần ban thờ thì dán tranh “Ngũ hổ”. Hiên nhà khá rộng, có liếp hoặc đại cửa bung nắng. Vườn trước, vườn sau trồng đủ các loại cây ăn quả chuối, na, mít. Ao cạnh nhà trồng xoan, gỗ có thể làm nhà. Lũy tre bao bọc, hoặc bờ dâu trồng dưới. Cái cảnh nhà nông nghèo này vô hình trung có đầy đủ tính thẩm mỹ của một sinh thái cao khiết, khiến con người hài lòng với cảnh “bần nhi lạc”, “giấy rách giữ lấy lề”. Nhà giàu có thể xây nhà gạch, câu đối gỗ, ngai thờ bài vị sơn son thếp vàng, đào ao bán nguyệt, nhưng tinh thần ngưỡng bái tổ tiên và trọng nông nghiệp vẫn là chính, không thay đổi theo mức

độ kinh tế. Ngoài các tư gia đẹp và thanh bản, làng còn có những công trình kiến trúc, điêu khắc, trang trí hàm chứa tinh thần thế tục và tôn giáo lẫn lộn. Cổng làng cuốn vòm, mái cong hai tầng, cầu đôi gờ tường giới thiệu thuần phong mỹ tục. Cái cổng này chỉ giới hạn đây là làng tôi, chứ không có tính chất đem phân rào giậu ngăn cách. Bia “Hạ mã” yêu cầu quý khách sắp đến đình - đền - chùa xuống ngựa. Đình làng mái cong đồ sộ so với trình độ kinh tế và tầm cỡ con người nông dân. Nơi đây sẽ họp hội đồng kỳ hào kỳ mục và hội lễ tung bưng. Trong đình làng chạm khắc nhiều hình thù sinh hoạt dân dã kỳ thú. Chùa nép bên làng cho Phật cư tĩnh, với nhiều nếp nhà dân trải trong không gian đầy cây cối và bóng mát. Tượng Phật sơn thếp cầu kỳ với nhiều vẻ mặt vừa thiêng liêng, vừa gần gũi. Đền thờ Thánh hoặc Mẫu bảo hộ và phù trợ cho tâm linh và nghề phụ của làng. Miếu, am, quán... là những tiểu kiến trúc khác cho thần linh trú ngụ và gợi nên niềm hoài cổ không thể giải thích. Người nông dân sống ở đây tự mình đan rá rối bằng tre, bện chổi bằng rơm, đeo bùa, cày gỗ, mua chum vại Phù Lãng, Thổ Hà..., bằng cách này tham gia vào quá trình sinh tồn và thẩm mỹ đạo đức một cách tự nhiên. Nghệ thuật tự do không xuất hiện. Nhưng nghệ thuật - tôn giáo, và nghệ thuật gắn với ứng dụng thì đầy rẫy khiến bất cứ đồ dùng truyền thống nào cũng làm cho các nghệ sỹ hiện đại thêm ngưỡng. Ấy vậy mà người nông dân vẫn thần phục các bức tranh trầu tượng cao siêu, và nghệ sỹ hiện đại vẫn thương hại cho cái nghèo và lạc hậu về thẩm mỹ của họ. Một bức tranh dân gian xưa là vài nghìn, nay là vài nghìn đồng. Một pho tượng Phật làm mất khoảng bốn mươi thúng thóc. So với một bức

tranh sơn dầu hiện nay một hai ngàn USD quả là một khoảng cách xa vời.

Song vấn đề không ở chỗ cứ có tiền là chỉ dùng cho văn hóa nghệ thuật. Họa sỹ có thể bán tranh tới vài ngàn USD hoặc hơn nữa, nhưng chính bản thân họ chẳng bao giờ bỏ ra vài ngàn như vậy để mua nghệ thuật. Vấn đề ở chỗ người Việt không có nhu cầu hưởng thụ văn hóa nghệ thuật tự do. Tâm lý thực dụng và tiểu nông của người nông dân duy trì ngay cả những người ra thành phố lâu năm. Và nghệ sỹ chỉ ưa tính công năng của đồ vật, nếu là đồ vật nghệ thuật thì đã không mang tính chất tôn giáo, thì cũng sử dụng được cái đã. Cũng là người phương Đông, nhưng người Việt chưa bao giờ hâm mộ thư pháp và hội họa đến mức bỏ ra ngàn vàng mua một bức thư họa, hay thưởng cho một thi nhân, một ca kỹ, như người láng giềng Trung Hoa. Người dân Việt Nam mua một bức tranh lợn gà Đông Hồ với một tâm lý khác. Họ có thể dán tranh ấy ngay vào chuồng gà, chuồng lợn cho gia súc chóng béo, tặng trẻ con cho chóng lớn. Sập gụ, tủ chè, xa lông, máy hát, tivi, ô tô... đều đắt nhưng họ không tiếc tiền vì đều dùng được. Còn vài chục triệu cho nghệ thuật ư, quá xa xỉ. Hiện không thiếu những người giàu có mới phát lên cả ở nông thôn và thành thị, nhưng nghệ thuật phổ cập nằm ở phạm vi vài trăm nghìn trở xuống. Ngay cả những nhà sưu tập, thì vì lợi lộc và kinh doanh là hàng đầu, chứ không phải vì sưu tập. Có người bỏ ra vài trăm triệu công đức cho chùa chiền, nhưng đó lại là tín ngưỡng và dù sao chùa chiền cũng là một cái nhà để sử dụng. Tâm lý truyền thống này quyết định số phận và sự xa lạ giữa nghệ thuật hiện đại và công chúng trong nước.

Bức tranh *Vườn xuân Trung Nam Bắc* của danh họa Nguyễn Gia Trí được thành phố Hồ Chí Minh mua 600 triệu đồng là một quyết định ít có trong nước đối với văn hóa. Ngay cả Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam cũng hiếm khi vượt cái giá 100 triệu đồng. Người Trung Hoa, Thái Lan, Singapore đã mua những tác phẩm của nghệ sỹ trong nước tới triệu USD. Đó là một cách bảo tồn và nâng cao giá trị văn hóa dân tộc và buộc những người nước ngoài phải căn cứ vào mức giá trị đó. Nền kinh tế đang tăng trưởng, nhưng đạo đức và thẩm mỹ đang xuống cấp là một nguyên nhân khác tạo ra các khoảng cách trong nghệ thuật. Có những thứ hội họa xuất khẩu. Có những cuộc Sắp đặt và Trình diễn không mấy được tán thưởng và xa lạ ngay cả trong giới văn nghệ sỹ. Có những ngành thủ công mỹ nghệ xa xỉ, tinh khéo vô cùng về kỹ thuật, nhưng kệch cỡm về thẩm mỹ. Có những tranh ảnh Thái rẻ tiền, tranh sao chép vô tội vạ phục vụ cho lòng yêu nghệ thuật tương đối. Cái hình ảnh văn hóa Việt Nam thuần khiết ít nhất còn thấy đến 1975, và sau đó là một văn hóa có tính đa dạng và đa phương về phong cách và ý tưởng ở nhiều cấp độ.

Người nông dân vẫn duy trì một nền văn hóa có tính truyền thống bởi vì đó là truyền thống đạo đức gia đình và kinh tế tiểu nông của họ. Tuy vậy thì nhà mái bằng, đá hoa và bát sứ Tàu, đồ nhựa và xe cơ giới rẻ tiền, rác thải công nghiệp đang xâm lấn nông thôn, khiến cái văn hóa truyền thống kia khó bề bảo thủ. Ở làng bây giờ người ta bật nhạc Tây rất to, treo cả tranh ảnh hở hang, thanh niên thích nhảy đầm và ăn mặc lòi loẹt, rác thải đổ bừa bãi, nhà máy, lò gạch gây đủ bệnh ung thư, bệnh gan và phổi, tượng Phật



thạch cao trắng toát chen vào cửa thiền, tượng Phật cổ bị bôi trát bằng sơn hộp; chim chóc, rắn rết, ếch nhái, cua cá bị vết sạch sành sanh, chuột nhớn nhở đầy đồng. Nhưng bên cạnh đó các cụ bà vẫn vận áo tứ thân, khăn mỏ quạ lên chùa tụng kinh, các cụ ông vẫn bận áo the, khăn xếp ra đình và rất hăng hái với việc nước, hội sinh vật cảnh và dưỡng sinh hoạt động ở khắp nơi. Cái mới cái cũ đan xen đang diễn ra phức hợp, không thể nói ngay về mặt lợi, mặt hại, trong đó vẫn nổi bật là tinh thần sùng bái tổ tiên quyết định bước đi của cả quá khứ lẫn hiện tại. Trong đó cái lợi trước mắt và cục bộ vẫn che mờ cái hại trăm năm. Tiếng chuông chùa ngân nga, “*giật mình còn tưởng tiếng ai gọi đò*”, khiến bất giác thấy “*Hạc vàng ai cười đi đâu*”.

Tháng 1-2003



Trai gái vui đùa, chạm khắc gỗ, đình Hùng Lộc, thế kỷ 17.

## Kiến trúc nông thôn đổi đẹp lấy xấu

Bây giờ cảnh tượng “nhà ngói, sân gạch”, “chùm nho con sóc”, “hồ bán nguyệt cho nàng rửa chân”... không còn là mơ ước của người nông dân nữa. Thay vào đó là nhà đổ bê tông hai, ba tầng, quét màu lòe loẹt, xây chóp củ hành, hoặc như ngôi chùa con ụp lên đỉnh nhà, sàn lát đá hoa Tàu và hồ xi bệt. Kiểu thức cũ và mới, kiến trúc truyền thống và hiện đại đều có những mặt hay và dở. Nếu chỉ phê phán sự xuống cấp về thẩm mỹ ở nông thôn dẫn đến kết quả kiến trúc như hiện nay, thì rõ ràng không tính đến sự có lý trong tính thực tiễn của người nông dân đối với môi trường sống của họ. Kết quả là những mái nhà gianh tre nửa lá, những nhà gỗ, những nhà tường đất dần biến mất khỏi những làng cổ. Nhà trần bê tông dần thay thế, với tốc độ xây dựng như hiện tại thì chỉ trong vòng 20 năm sẽ không còn cái gì gọi là làng xã cổ Việt Nam. Và lạ lùng, những tính cách tiểu nông và hủ tục truyền thống vẫn có thể được giữ nguyên trong khung cảnh hoàn toàn mới, lại còn có khả năng phát triển. Đây là hệ quả của việc phá vỡ môi trường sinh thái cũ, đổi lấy môi trường sống mới ô nhiễm hơn, và ít thẩm mỹ hơn.

Căn nhà truyền thống ấm về mùa đông, mát về mùa hè, nhưng chật và tối, tính tín ngưỡng và gia phong nặng

nề. Mặt khác khi rừng không còn nhiều, gỗ rất đắt, thì việc xây dựng lại những căn nhà gỗ truyền thống là không thực tế. Thậm chí với giá thành xây dựng một căn nhà gỗ có thể làm ngôi nhà ba tầng với diện tích sử dụng gấp đôi, gấp ba. Chuồng chồ và nhà tắm truyền thống thường gần với khu chăn nuôi gà lợn, trâu bò thì rõ là không vệ sinh, và nhất là đối với các nam thanh nữ tú nông thôn ngày càng có nhiều quần áo là lượt. Các công trình phụ này lọt thỏm một cách tiện nghi trong kiến trúc hiện đại và cũng là nơi để người ta ngăm nhìn mình, điều không thể trong ngôi nhà truyền thống. Đáng lưu ý rằng việc xây nhà ở nông thôn không còn do các ông bà già quyết định nữa. Tầng lớp con cái chừng 35-40 tuổi sẽ tự làm. Họ có tiền và không mấy may tơ tưởng đến kiến trúc gỗ. Xe máy, tivi, tủ lạnh, cuối cùng là computer, và tất nhiên không quên sập gụ tủ chè kiểu Đồng Kỵ chạm trổ hoa cả mặt... sẽ đặt vào ngôi nhà mới. Những thứ đó không phù hợp với kiến trúc cổ. Khoảng cách nông thôn - thành thị được san bằng dần. Những lò gạch mọc lên tua tủa ở mọi miền nông thôn, đặc biệt nơi có các triền sông. Đất phù sa không mất tiền, mà hái ra lợi. Nhưng ở đâu có lò gạch thì ở đó ô nhiễm không khí nặng nề. Người các địa phương khác kéo đến làm ùn ùn. Hoa trái thường mất sạch. Cây cối bị tấp lá. Ô tô tải cỡ lớn và xe công nông quần nát đường làng, kéo theo lượng bụi cát mù mịt dọc đường đi. Nhiều công ty, nhà máy mua những mảnh đất lớn gần trục giao thông chính, những nhà máy này hàng ngày đổ nước và phế thải công nghiệp vào đồng ruộng. Đất canh tác bị thu hẹp. Sinh hoạt của công nhân ở nông thôn làm này

sinh nhiều hàng quán, tụ điểm giải trí phức tạp. Tóm lại là càng gần các khu đô thị và công nghiệp nông thôn càng chịu nhiều sức ép về ô nhiễm môi trường, tệ nạn xã hội như cờ bạc, mại dâm, nghiện hút, và tất nhiên là suy thoái văn hóa truyền thống, cũng như khó khăn cho chính quyền địa phương trước những vấn đề có tính quốc gia, mà chỉ có quyền lực ở tầm làng xã. Nhiều vấn đề không xử lý thì không lợi cho dân sinh, xử lý thì trước tiên họ vi phạm pháp luật vì vượt quyền hạn. Kiến trúc nông thôn luôn thiếu một quy hoạch toàn cảnh, trước những thay đổi về kinh tế, vượt quá những vấn đề kiến trúc, chưa kể đến những mâu thuẫn về sở hữu đất đai có tính truyền thống và quyền sở hữu mới.

Căn nhà bê tông mới hoặc được xây ngay trên nền của căn nhà cha ông cũ, sừng sững mọc giữa làng, như thách thức các gia đình khác, cổ mà xây cao bằng; hoặc mọc ở dọc đường làng mới mở cho thuận tiện buôn bán cùng sinh hoạt tuy đôi chút hừng hực. Nhà nào cũng muốn khác kiểu nhà nào, nhưng nhìn tổng thể cũng chỉ là một phong cách “địa chủ mới”, khoe sang giàu, đòi chút mặt cảm. Nhiều căn nhà mọc từ từ trong vài ba năm do điều kiện kinh tế hạn hẹp. Nhưng nếu đổ trần bê tông phẳng chỉ có một tầng, thì mùa hè nóng hầm hập như cái hầm và rất ẩm, mùa đông thì lạnh ngắt. Nhiều nhà có cổ mùa hè phải đổ nước lên trần như bể bơi. Nhà hai ba tầng, thì chỉ mát tầng dưới. Khí hậu Việt Nam không hợp với mái phẳng bê tông, mưa nhiều gây tình trạng ngấm, dột và mốc. Đặc biệt là vôi sơn như một mảng ni lông dán lên tường, tường không thở được sẽ tạo mốc và gây sùi bề mặt trong một

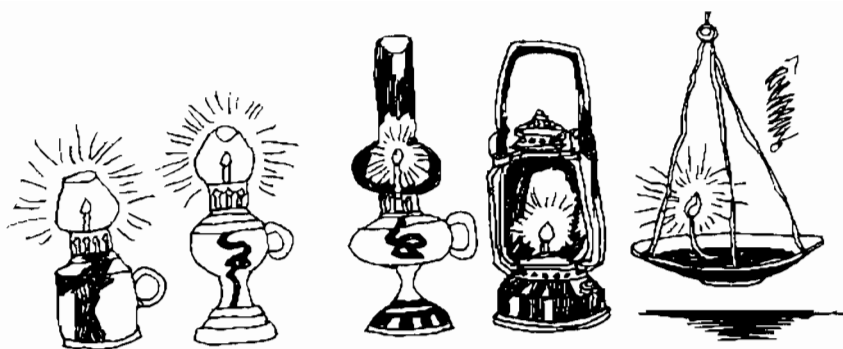
hai năm. Căn nhà trông như bị ghé. Giờ đây ngay cả kiến trúc sư phương Tây cũng nhìn nhận lại thực chất của kiến trúc bê tông kém bền nhất so với gạch, đất và gỗ, kém chịu tác động của chấn động (như động đất, bão lụt), phân hủy nhanh khi gặp lửa và nước. Tuổi thọ của nhà bê tông, lại là kết cấu kém chất lượng như ở nông thôn hiện nay chỉ khoảng 30 năm. Điều này có thể thấy ở các khu tập thể Kim Liên, Trung Tự, Giảng Võ xây khoảng những năm 1970, đến nay xuống cấp trầm hại. Sự kém chất lượng của nhà bê tông nông thôn còn ở rất nhiều mặt: như thiết bị điện, thiết bị vệ sinh, các cửa ra vào và cửa sổ bằng gỗ và kính. Nông dân thường chọn phương án rẻ tiền và hào nhoáng. Sự tiết kiệm này không thích hợp với căn nhà hiện đại. Họ sẽ tốn nhiều tiền hơn khi phải nhiều lần sửa chữa, hoặc sẽ sống tạm bợ trong ngôi nhà hiện đại. Không ai tính đến thiết kế điện như thế này có an toàn cho trẻ con không, nhà vệ sinh và cầu thang dùng gạch men trơn quá có an toàn cho người già không. Và sự rỗng tuếch về văn hóa trong nhà này sẽ hình thành con người thế nào trong tương lai. Trước mắt thì những bữa cỗ mừng nhà mới sẽ rất tưng bừng, có thể đón hàng trăm quan khách, xe máy để chật sân và trước cửa. Trong bữa cỗ sẽ không thiếu tiết mục đánh phỏm. Sau này, ít nữa ta sẽ mua vô khối chậu hoa cây cảnh bày quanh nhà, treo bức ảnh Thái lên tường, nào có thua kém gì cha ông.

2003

# Văn hóa ở nông thôn

Rất giàu mà rất nghèo

Cuốn *Những người khôn khổ* của Victor Hugo, có kể cha Madeleine trồng mấy vật hoa. Bà xờ trong nhà thờ nói: cha trồng hoa làm gì cho vất vả, để con cấy vào đây mấy thửa rau. Cha bảo bà làm gì thì làm, nhưng hoa thì cứ kệ tôi. Ý nghĩa của câu chuyện này có những thứ tưởng như không cần thiết và không sinh lợi, lại rất quan trọng cho tâm hồn. Song ở thời đại này, văn hóa nghệ thuật cũng có khả năng đóng góp kinh tế nhất định. Ví dụ như bóng đá Anh, bảo tàng ở Pháp và du lịch mà không có di tích, hoạt động văn hóa thì chẳng hấp dẫn được bao nhiêu. Cả hai mặt coi văn hóa như là một hoạt động tinh thần phi lợi nhuận, nhưng có lợi ích lâu dài và khả năng kinh tế của văn hóa chẳng mấy được nhận thức ở nông thôn. Ở đây sự trọng lợi, đặc biệt là cái lợi trước mắt độc chiếm. Mười đồng kiếm được chưa chắc có một đồng cho văn hóa giải trí. Đối với nông thôn Việt Nam cũng không thể nói quá đơn giản như vậy, dù điều đó đúng. Vừa có thể nói rằng đời sống văn hóa nông thôn rất nghèo, và có thể nói rất giàu. Hai mặt trái ngược này là có thật. Về văn hóa mới và cách thức hoạt động quả rất nghèo nàn. Nhưng văn hóa truyền thống và văn hóa trong tín ngưỡng thì vô cùng



phong phú. Những ý tưởng kết hợp giữa hai mặt này thường thất bại và tạo ra những biểu hiện lố bịch có nguy cơ làm hỏng cả hai. Đó là những lễ hội truyền thống được tổ chức theo kiểu tân thời loè loẹt và đầy hủ tục, dân ca được phổ nhạc một cách bừa bãi bất chấp tính phi nhạc cụ của nó, và tín ngưỡng mang màu sắc dị đoan nặng nề, xa lạ vô cùng với các tôn chỉ Phật giáo.

Ở cấp độ Nhà nước, thì kinh phí và hoạt động văn hóa vẫn có cho các cấp từ tỉnh, huyện đến xã. Kinh phí này rất khác nhau ở từng tỉnh và các hoạt động lớn chỉ có tính chất thời điểm. Có những cơ quan văn hóa huyện, nếu không chi tiêu tiền cho hoạt động văn hóa địa phương, thì được dùng vào "việc khác". Thế là người ta rất tiết kiệm cho văn hóa, và vào "việc khác" thì nhiều. Ví dụ như từ chối các nhân tài thể thao đơn lẻ, gọi triệu tập các đội văn nghệ và thể thao cận ngày hội diễn để đỡ tiền tập huấn. Kinh phí này vốn đã nghèo, cách thức hoạt động như vậy lại càng cho hoạt động văn hóa sơ sài hơn. Khó khăn thay để có cán bộ có văn hóa (chứ không phải có bằng cấp) vào cương vị lãnh đạo văn hóa. Bù lại cái này, các hoạt động văn hóa mang tính tự

phát, cá nhân và cộng đồng làng xã lại khá tốt. Nhiều câu lạc bộ thể thao do nhóm người yêu thích tự thành lập hoạt động thường xuyên và họ cho biết không chỉ nâng cao sức khỏe, tinh làng xóm, mà cái tạo được rất nhiều cháu vốn hư thành ngoan khi chơi thể thao. Các câu lạc bộ thơ ca, hội người cao tuổi, hội sinh vật cảnh, câu lạc bộ dưỡng sinh và đặc biệt là hội khuyến học... làm cho nhiều làng xã các cụ cao tuổi rất ít khi dùng thuốc, đi viện và học sinh phổ thông có tỷ lệ vào đại học và cao đẳng cao. Có thể nói một học sinh nông thôn vào được đại học khó gấp trăm lần học sinh thành phố về nghĩa đen, nhất là trong hoàn cảnh tiêu cực giáo dục hiện tại. Hệ quả của văn hóa phải được tính bằng thái độ ứng xử của người dân trong cuộc sống hàng ngày. Về đạo hiếu của con cái đối với bố mẹ, vợ đối với chồng, bè bạn với nhau, có thể nói có trình độ phát triển văn hóa cao như Hà Nội có năm mơ cũng chẳng bằng một địa phương nghèo nàn nhất. Rõ ràng là ứng xử văn hóa là một việc khác không phụ thuộc vào trình độ học thức, khoa học và kinh tế. Song ở nông thôn, mặt khác, vì cái lợi trước mắt người ta sẵn sàng vi phạm pháp luật, dùng sức ép cộng đồng làng xã để tranh đoạt nếu cần thiết. Một người nào đó nhảy dù vào di tích văn hóa bán hàng. Chính quyền và địa phương đến dỡ bỏ và tịch thu hàng hoá. Quá ba hôm, người dân kia ì ra, có gọi cũng không thèm nhận lại hàng, thế là chính quyền lại rơi vào thế vi phạm pháp luật vì xâm phạm tài sản công dân. Góc chiếu giữa làng, mảnh đất ngoài đậu, con gà bị què, cái bát bị mẻ... từ những lý do tinh thần và vật chất rất bé đều có thể bùng phát mâu thuẫn lớn. Chùa Tây Phương, chùa Hương (Hà Tây), chùa Keo (Thái Bình)



là những di tích văn hóa bậc nhất của quốc gia. Nhưng người dân đã kéo cả vào chùa bán hàng và làm khó dễ cho du khách, chưa kể môi sinh xuống cấp nghiêm trọng. Làm sao có thể giải thích cho người dân đưa hàng quán ra xa, không níu kéo khách hàng, giữ nguyên hiện trạng truyền thống, thì còn sinh lợi hơn (về kinh tế). Không một nước nào ở phương Tây người ta cho phép ăn mặc lố lỉnh vào nhà thờ, cũng không một nước nào ở châu Á người ta cho phép khách phương Tây quần đùi may ô vào chùa. Thế nhưng đây là cảnh tượng thường thấy ở các di tích văn hóa địa phương. Nhiều ông Tây bà đầm mông và ngực thõn thện vào chùa dù họ đã mua vé chùng 1USD, là cao theo cách nghĩ của người nông thôn. Văn hoá không phải cái bù đắp thiếu sót của kinh tế, mà trái lại trong xã hội văn minh kinh tế phải là hoạt động mang tính văn hóa. Việc làm giàu và làm sạch môi trường trong sáng lại có thể nói được quyết định bởi phương hướng văn hóa.

Bức tranh văn hóa nông thôn ở thời kỳ phong kiến rất thuần khiết, luôn nằm dưới vỏ tín ngưỡng, và được chi phối của tư tưởng Nho - Lão - Phật dưới góc độ hành vi và tôn giáo hơn là ý tưởng. Bức tranh này ngày nay mang nhiều nét phức hợp cổ kim, thật giả, cao thấp và hay dở lẫn lộn. Trong làng cổ ông đồ và ông sư đóng vai trò trí thức quan trọng. Ông đồ thì không còn. Còn ông sư, thì nhân dân chỉ yêu cầu họ cứu nhân độ thế bằng viết sớ, cầu khấn, thậm chí lên đồng. Ý nghĩa Thiền mất hẳn. Đã từ lâu vắng bóng các đoàn chiếu phim, kịch lưu động. Còn chương trình vô tuyến phần lớn chỉ hâm mộ chương Tàu, phim tình cảm Hàn Quốc và cải lương đều là những thứ

để hiểu, lăm ly và kết thúc có hậu. Một số chương trình bố ích như thiên văn, khám phá, y học bốn phương... rất nhiều người không biết xem, vì không hiểu được kết cấu của nó. Nông thôn đã xuất hiện những ban nhạc "đồng quê" do vài thanh niên tự lập, khả dĩ kiếm vài chục cho đến trăm ngàn đồng một tối biểu diễn cho đám cưới. Những bài ca chẳng đồng quê chút nào, mà rên rỉ như tình yêu sắp tan vỡ, tròn sắp sụp tới nơi. Trụ sở thôn và bưu điện văn hóa có vài tờ báo Nông thôn, Nhân dân, Quân đội, rất ít người đọc. Vài ông đồ mới nuôi tiếc chữ thánh hiền bèn tự học chữ Nho khả dĩ viết sớ và đọc bia cho quê nhà. Còn bao nhiêu tượng Phật nhỏ, đồ cổ giá trị bị giới con buôn và trộm cắp vét sạch. Gia phả, thần phả, sách vở chữ Hán Nôm được các cán bộ nghiên cứu tận Hà Nội về mượn, nhưng không bao giờ trả. Nhiều nhà văn nhà thơ xuất hiện từ tầng lớp giáo viên địa phương. Có người được giải thưởng lớn bởi những tiểu thuyết rất sinh động và rất thực về đời sống nông thôn. Những thầy thuốc, bà lang rất quan trọng cho sức khỏe cộng đồng ra đi dần. Những thầy tử vi, thầy địa lý, thầy bói bài lá, bói chân gà... có vẻ ngày càng đông và rất linh nghiệm. Nhiều người giàu ở thành phố xuất thân từ nông thôn, vốn đánh mất những tính cách nông dân thuần phác, lại đem về quê những thói xấu thành thị. Và những người có tiền đã tô vẽ đình chùa, lăng mộ sặc sỡ như đồ hàng mã. Nông thôn ngày nay không còn khép kín, trong tinh thần của nó phản ánh ước vọng làm giàu bằng mọi cách và lưu giữ bản sắc văn hóa tôn giáo thuần phác, là hai mặt khó dung hòa và đầy mâu thuẫn.

2003

## Có thêm tiền đi chữa bệnh

**N**gười xưa có câu “Bệnh tòng khẩu nhập. Họa tòng khẩu xuất”. Nghĩa là “Bệnh tật từ mồm đi vào. Tai họa từ trong mồm đi ra”. Riêng ở khía cạnh bệnh tật điều này càng ngày càng đúng. Thời bao cấp, mỗi người chỉ được phân phối một lạng thịt một tháng, lại đa phần mua mỡ xào nấu, gần như trừ liên hoan không ai biết đến thịt là gì. Như vậy rõ ràng là thiếu dinh dưỡng. Nhưng trong cái dở lại có cái hay. Môi trường hầu như không có công nghiệp, rác thải rất ít, thậm chí coi như chất đốt, ăn uống đạm bạc, nên phần đông không ai bệnh tật. Bệnh viện chỉ có những người bị thương do bom đạn chiến tranh. Việc tăng khẩu phần ăn một cách đột ngột trong khoảng 10 năm nay, cũng như việc xuống cấp nhanh chóng của môi trường sống - người đông, rừng đốt, nguồn nước ô nhiễm, đã đồng loạt gây ra chứng nan y. Người ta có thể chén vài lạng thịt một bữa. Nếu là thịt vệ sinh cũng đã quá tải với khả năng hấp thụ của cơ thể. Hướng hỏ ở nông thôn, không có chuyện kiếm dịch gia súc đem bán, lại còn gia súc nuôi bằng thức ăn tăng trọng, gây biến đổi về gen, hậu quả khôn lường. Dầu có ăn chay cũng chưa chắc an toàn, vì rau cỏ dùng quá nhiều phân hóa học và thuốc trừ sâu. Mùa cổ là mùa những bệnh ghê gớm. Có người ăn 4,5 bữa cỗ trong ngày. Tiền lương hưu không đủ tiền mừng cổ. Cổ

mừng nhà mới, cưới xin, vào đại học, giỗ chạp, khao vọng ngũ tuần... thậm chí là có vài bài thơ đăng báo. Cổ thường ít rau, nhiều thịt rượu. Mùa trả nợ miệng này mang trong nó những nghĩa cử tốt đẹp, lẫn bệnh ung thư và viêm gan trông thấy.

Xưa kia không có dịch vụ y tế, người nông dân rất giàu kinh nghiệm sơ cứu và tự điều trị, cũng như nhờ cậy các lang vườn. Ví dụ tự đánh gió chữa cảm bằng nước tiểu, tóc rối và đồng bạc, nắn bong gân xương bằng lá láng, lá bưởi, chữa đau răng bằng hột bồ kết, chữa bỏng bằng nước lã và nước mắm. Ngâm chân, ăn cháo thường xuyên chà dầu, dùng gừng tỏi, đồ xanh, đồ đen như những vị thuốc. Tóm lại là những kinh nghiệm của nhà nghèo tự cứu mình khi tiền ít, bệnh viện xa. Ngày nay các kinh nghiệm đó dường như không ai biết, ngay cả ở lứa tuổi 60-70. Tất cả trông cậy vào thuốc tây y, gần thì do y tá, bác sỹ làng bán cho, xa thì lên bệnh viện huyện, tỉnh. Từ bệnh nhỏ đến bệnh to cũng thuốc. Khỏi bệnh rồi tiếc tiền mua thuốc cũng uống nốt. Không hề đọc được tên thuốc và biết thời hạn của thuốc đến đâu, chưa nói phân biệt thuốc thật giả, thuốc tây hay ta. Những biểu hiện huyết áp, tiền đình ở dạng nhẹ hoàn toàn có thể phục hồi bằng tập luyện và xoa bóp bằng ngón cứu trong thời gian mười ngày, thì nhiều gia đình để các cụ già nằm liệt dẫn tới chết. Các ông lang, bà lang từ truyền thống chết dần, dường như không có người nối nghiệp, mất đi những bài thuốc xuất sắc, cũng như y đức, cái rất hiếm ở các bệnh viện. Cơ giới hóa ở nông thôn đã giải phóng sức lao động nặng nhọc, nhưng cũng đầy những hiểm họa do kém hiểu biết khoa học kỹ

thuật và thao tác ẩu. Phổ biến nhất là các vụ đâm và đổ xe công nông, có nơi xảy ra như cơm bữa, do địa hình nông thôn phức tạp, nhất là khu vực lên xuống đê, ra bãi sông. Nặng là chết người. Nhẹ là thương tật. Chủ yếu là thanh niên. Điều đáng nói là nhiều thanh niên sau khi xuất viện với thương tật không lớn, nhưng tay thì teo đi, chân thì thẳng đơ như không có đầu gối, và mổ lại vài lần do nhiễm trùng. Một vài bạn bác sỹ họ cho biết phần đông nông dân sau thời gian giải phẫu không có luyện tập phục hồi chức năng. Nhiều người sau khi mổ bồi dưỡng bằng bánh mì, thậm chí bác sỹ phải mua đồ ăn cho, vì họ không có gì cả. Một vụ tai nạn như vậy tốn hàng chục triệu. Nếu kèm theo nạn nhân là người làng, còn phải bồi thường. Tiền mất tật mang. Sau mỗi tai nạn, gia đình nào cũng sạt nghiệp. Các cụ già bức xúc do nợ nần, căng thẳng tự vẫn, thanh niên thì lao vào rượu chè. Mất vệ sinh nông thôn có tính chất toàn cảnh. Làng xã nay đã quy hoạch, nhưng nước thải sinh hoạt luôn chảy vòng vèo rồi tuôn xuống hồ ao, ruộng. Thói quen đem tất cả ra ao làng tắm rửa vẫn thế, nhà nào cũng khoan nước ngầm. Nước thải ngấm xuống đất khá sâu, nên nhiều nơi đã dùng nước giếng khoan mà vẫn phải lọc. Người phun thuốc sâu về có thể rửa bình phun bất cứ chỗ nào. Lươn cua ếch nhái, bìm bịp, cây, cỏ những động vật tự nhiên xưa nay nhan nhản, nay vắng bóng. Còn con nào thì những người đánh bắt bằng điện vét sạch. Rác thải đem ra bãi sông chôn cho đẹp mắt. Còn không thì tự ở vài quãng giữa đường liên xã, chẳng bần làng anh lẫn làng tôi, mùi hôi nồng nặc cả một khu vực. Động vật nuôi chó mèo gà lợn mắc nhiều bệnh nan y

như người. Cái chết của chúng chỉ được đánh giá trên mặt làm ăn thua lỗ, không có kết luận y tế nào cả, mà sự lây bệnh giữa người và động vật luôn có. Huyện lỵ và các khu lao động tập trung (doanh nghiệp, lò gạch) là những nơi đổi mới hàng ngày, thu hút nhiều lao động xa, cũng như xây dựng mới bụi bặm kéo dài hàng chục năm. Cây cối và nhà đẹp luôn được trát một lớp phấn hồng. Mắt mũi mồm tai người trong khu vực luôn đấng ngòm. Chúng sống với bụi, chứ không khắc phục.

Một nông thôn như vậy không thể tạo ra một dân tộc khỏe mạnh được. Tất cả lao vào một cuộc làm ăn ngày này qua tháng khác. Chất lượng sống thu vào từng gia đình, còn mức độ xã hội, ai nấy đều mặc kệ, nếu quăng được túi rác nào ra đường ta cứ quăng. Đất công cứ lấn chiếm, còn vùi nước công cộng có chảy khắc có nhà nước đi khóa. Môi trường sống xuống cấp phản ánh trình độ và ý thức công dân, điều mà không cơ quan nhà nước nào có thể làm thay người nông dân nếu họ không tự làm. Và không khéo cái giá của sự phát triển là thêm tiền đi chữa bệnh. Trong mọi điều kiện sống - sạch sẽ, khỏe mạnh và nhàn hạ, cũng là cách “làm ăn” có hiệu quả.

2003

## Xấn tay áo xô, đốt nhà táng giấy

Càng ngày, lớp trẻ ở nông thôn càng cảm thấy khoáng cách giữa thành thị và nông thôn đang dần được san bằng. Họ cũng ăn điện, môi sơn má phấn, nghe nhạc xập xình và phóng xe máy rất nhanh, không kém gì các cậu ấm cô chiêu Hà Nội. Nhưng những người già thì không nghĩ như vậy. Họ phải đối mặt với những cái không từng có ở môi trường sống tự cung tự cấp cũ - bệnh tật, ô nhiễm, sự xâm lấn cảnh quan làng xã và các di tích văn hóa, và cả nhiều cư xử tân thời rất chướng tai gai mắt của đám thanh niên học đòi. Quá trình này, đơn giản là một sự thay đổi có cả lợi lẫn hại. Người nông dân có thể có mọi thứ như người thành thị, nhưng luôn tồi hơn, cũ hơn, vì vậy làm cho đời sống kém chất lượng hơn. Tại sao người ta không còn thấy giá trị của chiếc áo the nâu, lược bí gỗ, tráp trầu sơn son, bộ tràng kỷ gỗ, cái chậu hoa sành lá lật... Chúng không chỉ đẹp hơn mà còn tốt hơn nhiều đồ hiện đại, không chỉ được sinh ra từ sự nghiền ngẫm thực tế nhiều đời, mà còn từ các triết thuyết phương Đông truyền thống.

Mô hình điện - đường - trường - trạm đã thay đổi và nâng cao đáng kể mức sống nông dân. Có điện và cơ giới hóa, những lao động thủ công được giải tỏa. Nhiều làng



bây giờ khó có thể nhìn thấy một con trâu - sức cày truyền thống cũ. Gieo trồng và thu hoạch diễn ra nhưng trong vòng vài tuần. Thậm chí có những gia đình hoàn toàn đi thuê từ cây cày đến gặt đập, khoan tay nhìn thóc lúa tự đổ vào bờ. Nhiều làng xã đường bê tông đã vươn vào những xóm ngõ hẻo lánh. Học sinh không phải cuốc bộ năm mươi cây số như trước. Hầu như địa phương nào cũng có bác sỹ. Các thành ngữ "cổ cày vai bừa", "một nắng hai sương" chỉ sự vất vả nông dân không còn giá trị nữa. Câu ca "Tậu trâu, lấy vợ, làm nhà. Cả ba thứ ấy thật là khó thay", thì bây giờ người ta có thể làm cả ba việc một lúc. Tuy nhiên sự phát triển nào cũng có cái giá của nó. Chưa bao giờ môi sinh nông thôn xuống cấp nặng nề



như bây giờ. Nhiều khu công nghiệp đã tiến sát làng xóm. Đất canh tác bị thu hẹp. Rác thải đổ vòng quanh. Bệnh nan y xuất hiện. Nguồn nước bị ô nhiễm nặng nề... Và trong từng mặt của sự phát triển, người nông dân luôn bán đi những gì tốt nhất mà mình có và tiêu thụ một đời sống vật chất thấp cấp hơn thành phố. Mạng lưới điện luôn thiếu an toàn do chất lượng đường dây và thiết bị điện gia đình kém. Cũng may người nông dân dùng điện ít, nên tai họa cũng không nhiều. Tuy nhiên nhiều gia đình chỉ dùng điện hết sức tượng trưng. Cùng một diện tích căn phòng nếu ở Hà Nội người ta dùng bốn bóng điện, thì ở nông thôn chỉ có một. Ánh sáng luôn lơ mờ, làm giảm thị lực của học sinh. Giá điện, giá điện thoại ở nông thôn luôn là điều gì bất cập với thu nhập ở nhiều làng mạc cách Hà Nội chừng 30-50 km, mà bình quân thu nhập chỉ có 200.000đ/tháng. Điện thoại luôn được cho vào hộp khóa. Với bán kính như vậy mà rất nhiều số điện thoại, không thể hòa mạng Internet, do chất lượng đường truyền thấp kém. Đường giao thông xây dựng do kinh phí nhà nước, không thể tiến hành đồng loạt ở mọi địa bàn, do đó luôn phát triển theo hai cấp: hoặc do tiến trình quy hoạch (thì tốt), hoặc do "mức độ tình cảm" của ngành giao thông với địa phương. Đường xây dựng mới chạy qua thị trấn, thị xã, do trình độ am hiểu pháp luật tốt hơn của dân thị xã, nên cũng tốt hơn. Đường chạy qua làng mạc, người nông dân thường cho rằng mình không mất tiền mà vẫn có đường nhựa là tốt rồi, nên thường không thắc mắc gì, do vậy mà chất lượng đường cũng kém hơn. Xây dựng nhà cửa cũng vậy. Chất lượng xi măng, gạch, sắt thép rất thấp

và các thiết bị gia đình mà người nông dân dùng cũng kém xa thành phố. Đương nhiên, thu nhập thấp thì phải mua đồ rẻ tiền. Đồ rẻ tiền thì chóng hỏng hơn. Do vậy về thực chất người nghèo lại phải sắm nhiều lần hơn, và càng nghèo hơn. Những chiếc xe máy giá trị 6 - 10 triệu đồng, thường xuống cấp rất nhanh và một lần va chạm là đi đời cả xe lẫn người. Thanh niên nông thôn uống rượu, thường phóng rất nhanh, dẫu không va chạm cũng đầy nguy hiểm, khi xe vượt quá tốc độ so với sức bền của nó. Ở làng có nhiều xưởng sản xuất công nông tự tạo, lại bán cho những người không có bằng lái. Không ít trẻ em chừng 12 tuổi lái cả xe công nông lẫn máy cày bừa, lại được khen là chăm lao động. Tai nạn xe công nông do xe chất lượng thấp và người lái không học hành, xảy ra thường xuyên. Mỗi lần tai nạn là một lần sạt nghiệp cả nhà. Vì giá nhà của nông thôn khá thấp so với mức bồi thường tai nạn.

Tâm lý mua hàng rẻ và không có mấy khái niệm về chất lượng sản phẩm, khiến cho có những tổ hợp sản xuất nào đó chuyên nhằm về thị trường nông thôn. Các loại nước giải khát như bia, nước cam, sữa đậu nành, Cocacola, nước khoáng... không rõ nguồn gốc, không thời hạn sử dụng, đóng chai tái sinh tràn lan. Bao bì nilon là việc nhỏ, nhưng hóa ra lại gây tai hại lớn. Đó là các nilon dùng che ruộng với hàng trăm mét một sào, người nông dân thường vứt luôn tại ruộng, sau khi chúng hỏng và chui dần xuống đất. Túi nilon bao bì ở thành phố thường được thị dân lưu dùng nhiều lần, thì ở nông thôn túi này rất mỏng và rách ngay sau khi dùng. Cùng với đồ hộp nhựa, giấy chúng được vứt một cách thoải mái bất kỳ chỗ nào và

di chuyển theo gió, cũng dần chui xuống đất. Bao bì nylon được dùng phổ biến tới mức, hình như chỉ có bánh trung và bánh dộm là người ta không gói bằng nylon mà thôi. Bánh kẹo, quần áo, nước chấm cũng vậy mang tính chất tự tạo và lưu cữu vô hạn. Nếu như các đồ gia dụng truyền thống như giường tủ bàn ghế đều mang tính giáo dục và tín ngưỡng, thì những đồ này bằng nhựa và phoóc mica chỉ có tính chất sống gấp và phi thẩm mỹ. Vấn đề liên quan đến tinh thần văn hóa lâu dài, mà dường như các nhà sản xuất không chú trọng đến. Thay cho những hoành phi câu đối sơn son thếp vàng rất nhã nhặn, bây giờ hoặc rất lòe loẹt bằng cách chạm khắc cầu kỳ, hoặc hoành phi câu đối vẽ trên kính rất tạm bợ. Nông thôn đang hài lòng với một đời sống chất lượng thấp để nhanh tiến đến hiện đại, mà đáng nhẽ ra sấm sanh dần dần để có thể mua hàng hóa chất lượng cao, đắt tiền hơn, thực chất đỡ tốn kém hơn và giữ gìn các vật dụng truyền thống bao giờ cũng có tính giáo dục, kỷ niệm cũng như bản sắc văn hóa dân tộc. Việc dùng đồ kém chất lượng luôn đi kèm với khả năng thu nhập thấp, tâm lý sống gấp, sự thiếu việc làm và kể cả sự phát đạt nhanh chóng kiểu trục phú. "Văn hiến thiên niên quốc" làm sao có thể đựng trong cái thùng nhựa và hoành phi câu đối sẽ linh thiêng thế nào khi được cất dán bằng mica.

2003

# Ngôi nhà tương lai

*Dấu gù lá rụng tằm chín hết  
Lúa sớm hương thơm của bèo ghê  
Nghe nói quê nhà nghèo vẫn tốt  
Giang Nam tuy sương chẳng bằng về*  
(Nguyễn Trung Ngạn)

Chúng ta vừa dạo qua làng bằng xe thổ mộ. Nếu đi bằng xe máy, sẽ nhanh quá, không nhìn thấy gì hết. Nếu đi bộ, chậm quá, dễ bẻ lặt xới những chuyện âm thầm. Ở bất cứ thời điểm nào, người nông dân luôn giữ sự cân bằng, đòi hỏi thượng tầng kiến trúc có phương hướng lớn ổn định cho nó. Sự biến đổi, trong quá trình hiện đại hóa nông thôn, có tính chất toàn cảnh và có mối liên hệ toàn cảnh với kinh tế thị trường. Việc tư nhân hóa ở nông thôn, cần xem lại bài học tư hữu thời phong kiến ở làng xã, mà vẫn giữ được tình ái hữu truyền thống và tính dân chủ tự phát rất mạnh mẽ. Có nghĩa là khu vực công hữu và sinh hoạt cộng đồng, đời sống tín ngưỡng thông qua các di sản văn hóa vẫn phải chiếm một phần đáng kể.

Nhà đất trình tường, nhà đá ong, nhà tre nửa lá, nhà gỗ với cấu trúc vì kèo truyền thống, hoàn toàn có thể chuyển dịch sang kiến trúc hiện đại, kết hợp với cảnh quan sân vườn, thậm chí còn là lý tưởng của kiến trúc trong tương lai. Bếp và khu vệ sinh mới thay vì đun rơm

ra khỏi mù mịt và chuồng chồ lúc nào cũng hôi hám, sẽ làm người nông dân thấy được giá trị của sự kết hợp truyền thống trong cấu trúc hiện đại. Vật liệu cũ, kết cấu vì kèo, thay đổi mặt bằng phân bố lại phòng, nhằm tránh diện tích thừa mà sinh hoạt vẫn chặt. Tinh gia phong vẫn giữ, nhưng tinh tin ngưỡng không gây nặng nề cho không gian sinh hoạt. Và đôi vợ chồng trẻ có thể vui vẻ đến chín giờ sáng, sau ngày lao động mệt nhọc, mà không bị các cụ kêu là hư. Trong các khu vực công cộng bảo lưu hiện trạng cổ kính như những bảo tàng. Sự tu sửa dưới góc độ bảo tồn, chứ không phải làm mới. Sân chơi thể thao và câu lạc bộ dưỡng sinh là cách tốt nhất lành mạnh hóa đời sống thanh niên, tăng tuổi thọ vô bệnh của người già, giảm các chi phí rượu chè và thuốc men, cũng như tăng cường tinh bằng hữu vượt khỏi phạm vi làng xã bằng hội lễ và thi đấu thể thao. Vai trò của trưởng thôn đứng về mặt quản lý nhà nước không lớn. Nhưng lại là người ứng cử dân hiểu rõ nhất, có ảnh hưởng quan trọng nhất đến sản xuất và sinh hoạt nông thôn, chịu áp lực của cộng đồng làng, cũng như được biết đến ở tính thực tế hơn nhiều cán bộ huyện xã. Những sinh viên thực tập, cán bộ nghiên cứu và nghệ sỹ đi nông thôn dựng cảnh, vẽ tranh, đóng góp trở lại cho văn hóa nông thôn, bằng cách đem nghệ thuật của họ về biểu diễn và trưng bày ở làng, như là cách thu hút khán giả cho tương lai, thay cho tình trạng xuất khẩu nghệ thuật hiện tại.

Sự phá vỡ làng xã cổ truyền diễn ra một cách vô ý thức, hay nói cách khác bởi các ý thức làm lợi riêng biệt, không tính đến tính toàn thể của cộng đồng, và lợi ích

kinh tế cần tiệm tiến với gìn giữ môi sinh văn hóa. Thanh lọc những ưu việt từ truyền thống, nhà ở, cảnh quan, nghệ thuật tôn giáo, văn nghệ dân gian, nghề thủ công... kết hợp với kỹ thuật hiện đại đòi hỏi một bàn tay dẫn dắt có tính trí thức cấp tiến. Trước tiên là một quy hoạch có tính lâu dài giữa đất trồng lúa, đất trồng vườn, đất công hữu hành chính và giải trí, đất cho công nghiệp và doanh nghiệp, cũng như các phương án chống ô nhiễm cần tiến hành song song. Vụ mùa, cây cối tự nó là sự thanh lọc môi trường cực tốt. Khi đất nông nghiệp thu hẹp, thì sự ô nhiễm sẽ tăng theo. Phổ cập mạng lưới Internet nông thôn, nhằm tăng thông tin thế giới và khoa học nông nghiệp, giảm cước phí điện thoại, được coi là đất đỏ ở nông thôn. Ngược lại nông thôn là nguồn cung cấp tốt nhất các vận động viên thể thao, nghệ sỹ tạo hình và công nhân kỹ thuật. Một cuộc tổng kiểm kê nông thôn là cần thiết, nhằm xác định các giá trị văn hoá tinh thần hữu ích khả dĩ loại bỏ hủ tục, định ra một phương án nông thôn hiện đại, một kết cấu làng xã mới hoán chỉnh lần thứ hai, như sự thành công của cơ cấu làng xã lần thứ nhất trong thế kỷ 16 ít nhất đã bền vững 400 năm. Ngay trong số sách văn hóa nghệ thuật đã xuất bản, di vật văn minh vật chất Việt Nam trong các bảo tàng đến 99% có nguồn gốc nông thôn. Văn hóa Việt chính là văn hóa làng, một tế bào độc lập từng có bầu trời riêng tập tục riêng, tín ngưỡng, văn hóa nghệ thuật và nghề thủ công riêng, chung đúc văn minh Việt ở phương thức trồng lúa nước cùng tinh thần tam giáo hiện thực. Quá trình này không đơn giản, chỉ có sự thức tỉnh kiên trì để người nông dân tự ý thức vai trò

nền tảng dân tộc của mình. Nơi đã từng sinh ra Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hải Thượng Lãn Ông, chùa Bút Tháp, chùa Tây Phương. Nơi từng là hình ảnh sống động của Nho - Lão - Phật, mãi mãi là cố hương, cố nhân cho mỗi người Việt.

2003



Tượng Thị giả, chùa Bút Tháp, thế kỷ 17, gỗ phủ sơn.

## Di sản còn gì

Sau 100 năm chiến tranh loạn lạc, nếu tính từ 1858 - 1958, 70% di sản văn hóa Việt Nam biến mất. Trong 30% còn lại, có 10 % tương đối nguyên vẹn, 20% què quặt chắp vá. Di sản đó, ở phương diện vật thể gồm các kiến trúc đình, đền, chùa, lăng mộ, am quán, cung thất, thành trì, điêu khắc, trang trí và đồ thờ tự. Trong 20 năm chống Mỹ một phần di sản tiếp tục bị bom đạn, phần khác do bài trừ mê tín dị đoan một cách thái quá, hoặc không được chăm sóc, hoặc tự do cướp phá. Giới buôn đồ cổ hình thành, chủ yếu từ năm 1975 tẩu tán gần hết các chuông khánh, tượng Phật, đồ gốm trong các di tích thuộc dạng vật thể nhỏ từ 50cm trở xuống. Tiếp đến khai quật các di sản dưới đất và dưới nước chủ yếu là đồ gốm, công khai tấn công các chùa chiền lấy những tượng lớn, điển hình là hai vụ đánh cắp tượng Quan Âm Nam Hải 42 tay cao 2m7 chùa Keo (Gia Lâm, Thuận Thành cũ) và Quan Âm Chuẩn Đề chùa Tây Phương 112 tay, cao 1,54 m. Không thể tin được những vụ trộm như vậy không có sự phối hợp đồng bộ nội công ngoại ứng. Các đồ vàng bạc mỹ nghệ chạm khắc ngà voi, đá, gỗ quý thuộc dạng rất nhỏ gần như biến mất hoàn toàn kéo theo cả nền mỹ nghệ tinh xảo này. Mức độ lành nghề của thợ hiện nay chỉ đạt 30% so với thợ truyền thống. 70% tay nghề kia cũng



đáng coi là một di sản mất mát, một di sản vô hình. Các sách vở trước thế kỷ 15 cơ bản đã bị người Tàu vơ vét, đốt. Văn kinh, bản in tranh sách từ thế kỷ 16-19, bị tiêu hủy tới 90%, phần còn lại cọc cạch, không đủ bộ và do các chùa tự bảo quản. Sách in, sách chép tay từ thế kỷ 16-19 buôn bán tự do trên thị trường, ta có thể mua dễ dàng những sách Hán Nôm này ở nhiều nơi ở Hà Nội, thành phố Hồ Chí Minh và các gia đình Nho học, thầy lang cũ. Tranh thờ của các dân tộc miền núi vẽ trên vải và trên giấy có thể xin, mua, đổi thoái mái ở bất cứ nơi nào có, cũng như được bán công khai ở nhiều cửa hàng tranh và thủ công mỹ nghệ. Tóm lại là trừ một số bảo tàng lưu giữ trong nước, di sản văn hóa vật thể nằm trong dân gian từ lâu đời, hình thành bản sắc dân tộc đã rỗng tuếch, đương nhiên làm suy thoái bản sắc ở tất cả các cộng đồng dân tộc trong nước.

Những di sản còn lại, đặc biệt là nơi có thể tham quan du lịch đang được khai thác tối đa. Thánh địa Mỹ Sơn, Bảo tàng Cổ vật Chăm Đà Nẵng, Kinh thành và lăng mộ thời Nguyễn ở Huế, chùa Thầy, chùa Bút Tháp, chùa Tây Phương, chùa Keo, đình Tây Đằng... ở Bắc Bộ đang suy thoái nặng nề do lượng du khách lớn. Năm trước, khi bảo tàng cổ vật Chăm mở ra vài gian mới với những tượng mới, cho thấy rõ những tác phẩm trưng bày thế kỷ qua với cửa sổ thông thoáng xuống cấp như thế nào, so với bức tượng được bảo quản trong kho. Gió biển, lượng Cacbonic làm mờ nhanh chóng những nét chạm trên đá một cách rất rõ. Trong mười năm gần đây các pho tượng quý chùa Tây Phương, Bút Tháp, Mía bong chóc, mục và rời rã hiển

Tượng Phật Tam thể, chùa Dầu,  
thế kỷ 18, gỗ phủ sơn.



hiện. Môi trường xung quanh các di tích lúc nào cũng đầy rác, đặc biệt là túi ni lông do du khách thải ra một cách vô ý thức. Trong ba ngày lễ hội, các di tích Bắc Bộ luôn quá tải, bình quân 2 người/m<sup>2</sup>. Thức ăn, phế khí, khói hương nồng nặc quanh chùa đến hàng tháng sau. Nếu như cha ông giữ được di sản trong 300 năm, thì chưa chắc chúng ta đã giữ được trong 30 năm, do môi trường sống chung ngày nay đang thoái hóa trầm trọng.

Di sản văn hóa không chỉ giới hạn trong những di tích quá khứ phong kiến, mà cả của những thành tựu văn nghệ cận, hiện đại của những văn nghệ sỹ chết trong thế kỷ qua, cũng như còn sống sáng tác hiện nay. Căn phòng của Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng đã hoàn toàn trống rỗng và người khác đã đến ở. Rồi những xương họa của Nguyễn Gia Trí, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tư Nghiêm... cũng không ai quan tâm. Sáng tác của các họa sỹ thời kỳ Đổi mới 1990 -

2000 một trong những thành tựu rực rỡ nhất để khoe văn nghệ Việt Nam với thế giới đã bán hầu hết ra nước ngoài, còn bây giờ người ta vẫn bàn có nên xây bảo tàng nghệ thuật hiện đại hay không. Khoảng những năm 1990, khi làm con đường nối từ Sơn Tây sang Xuân Mai, người ta đã quên không khảo sát đây là một vệt văn hóa cổ Lý - Trần và Mường. Nhiều gổm cổ bật lên khi đào đường và cứ cách đường 100m sang hai bên gổm rạn vỡ hết do độ rung của đường. Ngoài 100m thì gổm tương đối lành lặn, giá chỉ từ 5000-20.000 đồng một đò. Dân địa phương và cánh buôn đồ cổ đi lại nhộn nhịp. Tôi nhớ một chiếc bát thất Phật, có hình dáng như chiếc mũ thất Phật của ông sư được ghép từ bảy miếng. Cầm chiếc bát giống như cầm một bông hoa súng đang xòe cánh trên tay, nó là kết quả của lòng tin tôn giáo và thẩm mỹ rất tinh tế. Người Xuân Mai giờ gọi con đường này là "phố Thổ", một thứ chơi chữ vừa chỉ con đường của người dân tộc, vừa chỉ nơi có quá nhiều quán Karaoke không lành mạnh. "Phố Thổ" đã thay thế cho một con đường văn hóa. Năm nay một sinh viên của tôi trình bày luận văn về tranh thờ miền Núi, minh họa toàn là tranh thật. Sinh viên đó nghèo nhưng không hiểu mình đang làm một việc rất xa xỉ. Giờ cuốn sách "Bản đồ nghệ thuật thế giới" giờ đây không thấy một cm nào cho Việt Nam. Chợt nhớ trong "Đaghextan của tôi" của Razun Gamzatov có nói các di sản văn hóa và những danh nhân là tấm hộ chiếu để các dân tộc hòa nhập với thế giới.

2005

## Giấc mộng kê vàng

(Biến đổi kiến trúc nông thôn từ truyền thống đến hiện tại)

*Áo xông hương của chàng vắt mắc*

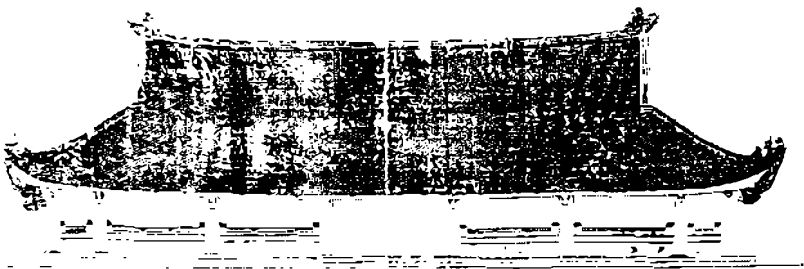
*Đêm nằm em đắp lấy hơi*

*Gửi khăn gửi túi gửi lời*

*Gửi đôi chàng mạng cho người đường xa.*

(Ca dao)

Một ngày mệt mỏi với thành phố ồn ào, ta quay về căn nhà gỗ ở làng xưa, ngủ một giấc ngon lành. Không khí ẩm áp. Gió lùa nhẹ qua cửa liếp, rít một hơi thuốc Lào, chúi chân vào chổi rom, rồi ngã mình trên chõng tre vàng óng. Sớm dậy đẩy cửa sổ nhìn ra vườn sau, cảnh buổi, cảnh na vưon vào tận chân song, vắng vắng đâu đây tiếng chim hót... Cảnh tượng rất đổi bình dị này ngày nay không dễ làm được, ai cũng muốn, nhưng tất cả đã sẵn sàng vứt bỏ nó lấy một đường làng bụi bặm, một căn nhà bê tông dài ngoẵng như cái hang và lòe loẹt. Nếu chỉ nói rằng, người nông dân thật đại dốt, đã đổi đẹp lấy xấu, đổi một nền kiến trúc truyền thống vô cùng trong lành và chân thiện mỹ lấy một thứ đô thị hóa tồi tàn, thì cũng vô đoán. Sự chuyển đổi từ truyền thống sang hiện tại là một áp lực xã hội, không thay đổi không được, vấn đề là xã hội không tạo ra một quy hoạch hệ thống và phương



án tốt cho làng xã, khiến cho nó tự chọn một cách tự phát những gì tồi tàn nhất nhưng phù hợp nhất với khả năng thu nhập và mưu sinh hàng ngày.

Làng cổ hình thành trên những dải và gò đất nổi ở đồng bằng Bắc bộ, ven sông Hồng, sông Thái Bình, sông Cầu, sông Thương, sông Đáy... và những chi lưu của nó. Đê trở thành đường giao thông liên huyện và liên tỉnh, đường sông đóng vai trò chính trong vận chuyển hàng hóa và nối các làng theo các triền sông từ các tỉnh lộ khác nhau, lấy Thăng Long làm trung tâm. Giữa vài làng lại có một khoảng đất công làm chợ, phân cấp từ chợ hàng tổng, chợ hàng huyện, rồi chợ hàng tỉnh, còn Thăng Long, Phố Hiến chính là chợ quốc gia. Tất cả các làng do truyền thống định cư nhiều giặc giã, binh hỏa đều mang tính chất phòng thủ. Thần Thành hoàng, mang ý nghĩa đó trong đó 'Thành' có nghĩa là tường thành, 'hoàng' là cái hào nước, tức là vị thần đất và nước bảo hộ cho cái thành phong kiến và cái làng dân dã. Xung quanh làng người ta đều đắp thành gò đất và trồng những lũy tre dày đặc. Khả năng phòng thủ của lũy tre trong chiến tranh bộ binh cũng rất cao, đồng thời người

dân cũng có thể mở nhiều lối đi ra đồng, thuận tiện hơn xây tường, do đó cổng làng hoàn toàn mang tính tượng trưng, rằng đây là địa giới của một miền đất văn hiến. Giao thông trong làng có những đường chính dẫn đến ngôi đình trung tâm và phân cắt các giáp theo bốn hướng Đông - Đoài - Nam - Bắc. Mỗi giáp đều có miếu thờ. Vào hội làng, người ta tế lễ từ miếu giáp trước rồi mới nhập đình. Những làng phát triển thủ công thường giàu có và quy hoạch gần như thành phố (như làng Trang Liệt, Đình Bảng, Phù Lưu), có đường cái xuyên làng, có cổng thoát nước, các ngõ xóm tỏa ra như chân rết, còn đình-đền-chùa được dồn về một khu trung tâm, chợ làng và Nghè dạy học cũng liền luôn khu này. Tất nhiên quy hoạch làng không cứng nhắc và không theo một lối nhất định, mà tùy theo kiến trúc phong thủy, trong đó cái đẹp và sự thuận tiện sinh hoạt luôn cố gắng hợp thể, vì thế mà đại bộ phận các làng xã cổ truyền Bắc bộ đều chọn được sự phức hợp tốt nhất cho các kiến trúc tôn giáo và dân sinh.

Sự tôn trọng pháp luật và hương ước là yếu tố quyết định cho làng xã cổ ổn định trong gần nghìn năm qua, trong đó sự tăng trưởng dân số chậm và đạo đức phong kiến là cội rễ. Ngược lại sự tăng nhanh dân số và thiếu tôn trọng pháp luật ở cả chính quyền địa phương lẫn người nông dân làm biến dạng hoàn toàn kiến trúc làng xã cổ truyền, trong đó luật phong kiến về công điền, công thổ, tư điền, tư thổ được thay thế bởi chế độ công hữu và ruộng đất mới, và từ sau Đổi mới sự quản lý yếu kém và phức tạp làm cho tình trạng lấn chiếm đất đai ở nông thôn nan giải vô cùng.

Tình trạng này làm cho kiến trúc cổ truyền biến đổi không có quy hoạch tích cực, phá vỡ cấu trúc vật chất xã hội ở nông thôn theo chiều hướng trưởng giả và kinh doanh chụp giật toàn diện. Từ chi tiết đến tổng thể, từ từng ngôi nhà đến cả làng, những nét đẹp đẽ và tinh túy của văn minh vật chất truyền thống biến mất, thay thế bằng một thứ lai căng, lờ loẹt, với sự cực đoan cá nhân mà phi cá tính đến lạ lùng.

Trước hết tất cả các dải đất công ven làng, quanh làng đều được thị trấn hóa mau lẹ. Đất ruộng được đổ đất dần biến thành đất thổ cư, nếu có bán thì giá đất hơn, và ruộng ven đường phần thì bán cho các doanh nghiệp, phần thì bán cho nông dân xây nhà. Ngôi làng phình ra tứ phía, trên các con đường chia đều mặt tiền chừng 4-8m (hoặc hơn); còn chiều sâu thì tùy địa hình từ 10 - 20m (hoặc hơn). Các ngôi nhà bê tông xây theo chiều sâu chữ nhật đó giống nhau về kết cấu hình hộp và khác nhau về màu sắc, kiểu mái vô lối, là một phong cách toàn quốc. Làng cổ lột thỏm trong làng mới, không kịp cải tạo cống và đường điện cho hiện đại, mà chỉ thích hợp từng đoạn đường, từng không gian xé lẻ,... các ngôi nhà cổ được tháo dỡ dần dần, thay thế bằng những ngôi nhà bê tông có mặt bằng hình thước thợ.

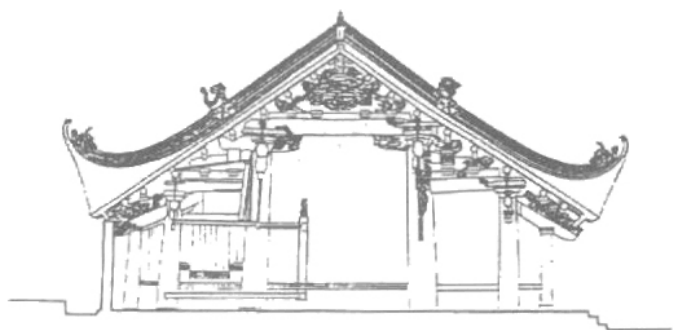
Đường làng cổ xây bằng gạch xếp dọc từ công quỹ làng và từ cặp vợ chồng mới cưới phải đóng góp cho làng 10m đường. Đường gạch rộng chừng 1m, hai bên rộng ra chừng 0,5m. Như vậy chiều rộng đường làng cổ chừng 2m, chỉ phù hợp với đi bộ, xe đạp, và xe cải tiến kéo tay. Bê tông hóa đường làng là một bước tiến ở nông thôn,

nhưng ở đoạn đường liên xã, liên huyện chất lượng không tốt lắm, thường xuyên bị xe công nông, xe tải cây xới nên rất chóng hỏng. Vào mùa khô rất bụi, vào mùa mưa lớp bụi đó trở thành lớp bùn nhão lầy lội vô cùng. Các nguồn nước bề mặt ô nhiễm nặng nề do mọi nguồn hòa chất đổ xuống từ xí nghiệp lân cận và thuốc hóa học nông nghiệp, khiến nước ngày càng trở nên nan giải ở nông thôn. Khoan nước ngầm trở nên phổ biến, nhưng bây giờ nước ngầm cũng rất bẩn. Rác là nguồn ô nhiễm khác, nếu như thời cổ nó là chất đốt, thì giờ đây phủ lên nhiều cánh đồng giữa các làng các bãi thải ô nhiễm, còn ni lông thì tràn ngập làng xóm, khiến làng thị trấn hóa, chứ chưa được đô thị hóa, hoàn toàn nông dân biến thành thị dân một cách bất đắc dĩ. Thất nghiệp và tệ nạn không thiếu. Nói tóm lại là yếu tố cảnh quan thẩm mỹ môi sinh hoàn toàn không được tính đến trong kiến trúc nông thôn hiện tại. Nghèo thì giữ được lối cổ, giàu thì cái đẹp biến mất, đó là mâu thuẫn lạ lùng ở nông thôn. Kiến trúc sư không đóng một vai trò gì ở nông thôn. Thợ xây dựng từ chiềng và một ông chủ nhà 30-40 tuổi, trình độ văn hóa sơ sài tạo ra một công trình nông thôn từ ngôi nhà ủy ban, nhà trẻ, nhà văn hóa, đến nhà ở dân sự.

Làng cổ lọt thỏm vào làng mới, nhưng về cấu trúc cơ bản vẫn giữ nguyên. Lũy tre không đóng vai trò tường bao và bảo vệ nữa, người ta xê ra tất cả các hướng để đi ra khỏi làng thuận tiện và ở những nút ra luôn hình thành các cửa hàng. Đường đi trong làng được đổ bê tông với chiều rộng đủ cho chiếc xe công nông chạy, tức là khoảng 2,5m. Các phân khu gia đình được chia nhỏ hơn, do sự phình của gia



đình mới từ đại gia đình cũ. Mà càng đông con đất và ruộng càng chia nhỏ, tuy người ta vẫn cố gắng hướng mặt nhà về phía đông nam. Trước hết các tường bao truyền thống bằng đá ong, đất nện được phá bỏ dần thay bằng tường gạch con kiến. Cổng nhà theo lối cổ có mái, cổng đắp hoa văn, vòm cuốn và câu đối cũng biến mất dần, thay thế bằng một chiếc cổng chữ nhật cửa sắt hàn. Căn nhà mới không chú trọng đến hàng hiên và đại cửa nữa. Nó cần tạo ra vài buồng ở tầng một: buồng khách có ban thờ (không cần là trung tâm như nhà vi kèo), buồng xếp và buồng ăn thông liền với bếp và buồng tắm-vệ sinh. Tầng hai thường chỉ có hai buồng, để rộng, ít khi sử dụng. Nếu như căn nhà cổ chỉ có hai buồng chái, thường làm kho và chỉ đủ cho một cặp vợ chồng trẻ ở chung với bố mẹ, thì căn nhà mới, sinh hoạt riêng tư của thành niên có thể tốt hơn. Sàn lát đá hoa Trung Quốc rất trơn và bóng, không có khả năng chống ẩm vào mùa nồm còn mặt tiền vẫn có sân nhỏ và toàn bên ngoài ngôi nhà được sơn vẽ như tranh Pop Art. Nếu nhà cao tầng hơn, người ta thường xây khu cầu thang lên cao thành khối chóp, trên đó có thể là điện thờ, lầu hóng gió hình củ hành như tháp Hồi giáo, hình tam giác như nhà thờ, hoặc nhiều hình thù kì dị học từ trên tinh. Nhiều người phương Tây lại rất thích thú với kiến trúc dân sự Việt Nam vì nó rất Pop Art, rất đa phong cách, đa cá tính, lộn xộn và vô chính phủ - đây là một thứ tự do hoàn hảo và hài hước, nhổ toẹt vào mọi học thuyết kiến trúc. Cái này rất gần với nghệ thuật Đada và Hậu Hiện đại (Dadaism và Post Modern Art), y như Duchamp đem cái bồn vệ sinh đến triển lãm nghệ thuật, trưng bày như một



tác phẩm. Người Tây thì chán lẽ một thứ hình khối chuẩn mực, kiến trúc Hy-La hay Gothic và các triết thuyết dù là rất tiên phong với công nghệ hiện đại. Còn người ta thì thèm khát sang giàu và phô trương sang giàu, giống như kẻ nghèo khó nay có tiền bèn đeo đồng hồ mạ vàng, nhẫn, vòng xuyên, điện thoại di động đắt tiền và áo hở ngực kêu gọi. Nếu ta vào bất kỳ căn nhà thị trấn huyện thì đều thấy một ước vọng chung. Ban thờ hương án rất to, hoành phi câu đối vàng son (rộm) rực rỡ, lục bình sứ hoặc gỗ khảm cao tới 2m, lư hương đồng to như cột đình, và bộ xa lông, bình tượng gỗ Đồng Kỵ chạm khắc ghê người có thể ngồi lọt thỏm tới hai người béo. Những loại bàn ghế chạm khắc kinh hồn này, được bọc nhung đỏ, xanh ở phần đệm cũng phổ biến ở mọi cơ quan từ địa phương đến thành phố. Ngồi vào đó ai cũng cảm thấy mình là vua quan, rất oai, rất có thể lực, bên cạnh những đồ điện tử rất hiện đại nhấp nháy và thỉnh thoảng reo lên để chào mừng sự tiến tài tiền lộc.

Việc không có quyền lực kiến trúc và thỏa hiệp với các chủ đầu tư, khiến giới kiến trúc sư không đóng vai trò gì trong kiến trúc Việt Nam hiện đại. Ở khu vực nông thôn cũng vậy, người ta không cần đến kiến trúc sư, mà để cho sự thay đổi của kết cấu làng phụ thuộc vào cơ chế hành chính địa phương phức tạp và tư lợi triệt để hay công hữu. Những nét tinh túy của kiến trúc truyền thống không được phân tích, giảng giải cho người dân, những cái hay cái dở của kết cấu vật liệu hiện đại cũng không được chỉ dẫn ảnh hưởng thế nào đến sinh hoạt và thẩm mỹ. Đá ong, tường trình, vách đất đan dứng, gạch vồ, gạch Bát Tràng, vôi ta, gỗ, đá và tre đều là những vật liệu tốt nhất trong xây dựng, ở cả nghĩa xây dựng nhân cách và sức khỏe, chống ẩm, chống thấm, tạo không khí trong lành, môi trường đạo đức nông nghiệp. Nhưng trong một ngôi nhà hiện đại, vật liệu cổ phải được sử dụng như thế nào, xây hai ba tầng thế nào, không ai chỉ bảo cho nông dân. Đưa nhà vệ sinh kiêm buồng tắm tự hoại vào không gian kiến trúc vì kèo thế nào, làm sao chống thấm và vật liệu bê tông mái bằng thế nào, người nông dân không biết. Ví dụ nhà bê tông mái bằng khi nắng hấp thụ nhiệt, gặp cơn mưa lạnh (thường xuyên trong mùa hè) co lại đột ngột, sinh ra rạn nứt, khiến nhiều nhà bê tông nông thôn luôn dột thấm và rất nóng lúc ban trưa. Vôi sơn không thích hợp với không khí ẩm, rất chóng lở loét và tóm lại cả ngôi nhà không thở (như vật liệu cổ), không tốt chút nào cho sức khỏe. Tính tự do cá nhân, hạn chế bớt sự khắc khổ của lối sống phong kiến là ưu điểm của lối sống hiện đại, nhưng phát triển đến đâu là chừng mực, đi quá đi trở thành trường giả và kịch cớm v.v

và v.v... Nói tóm lại là không ai hướng dẫn người nông dân xây ngôi nhà hiện đại cả và sự tự lựa chọn của họ thật tồi tàn, thậm hại, dù tốn kém rất nhiều tiền.

Do mong muốn hiện đại hóa mau chóng, mà người nông dân ít tiền phải chấp nhận những sản phẩm cấp thấp. Xe máy Tàu, xe công nông tự tạo, gạch men đá hoa rẻ tiền, xi măng kém chất lượng, sắt thép đúc kém, ngói nung non và méo mó, dây điện chịu tải kém, bồn vệ sinh xộc xệch... lắp ghép lại họ cũng được một ngôi nhà trông tươi tươi, cũng bằng chi bằng em, nhưng chất lượng sống rất thấp và phải liên tục xây sửa trong nhiều năm cư trú, cầu mong không có cơn bão lớn nào.

Truyền thống và cái cũ bị phá vỡ, nhưng cái mới chưa hình thành, hoặc hình thành theo chiều hướng tự hậu, đã giảm thiểu công năng kiến trúc, nói lên sự thất bại của chủ nghĩa thực dụng nông dân. Chủ nghĩa này đang cố gắng san phẳng khoảng cách giữa nông thôn và thành thị, bằng hai con đường đô thị hóa nông thôn và nông thôn hóa thành thị, trong khi khoảng cách giàu nghèo gia tăng, cái hố bất bình đẳng này ngày càng mở rộng. Các áp lực xã hội làng xã sẽ được giải tỏa, trong đó dư luận xã hội (làng xã) là cái người nông dân khiếp sợ nhất, nếu họ vượt qua được, họ có khả năng làm bất cứ điều gì, mà không phải e dè. Điều đó giải thích tình trạng lấn chiếm ruộng đất, vi phạm dân chủ, gây ra nhiều tệ nạn xã hội ở nông thôn, nạn mãi dâm, buôn lậu và tự do tranh đoạt, nghĩa là không ngưng ngừng nữa, đình chùa miếu mạo, tổ tông không linh thiêng nữa, thì chỉ có ăn hút và đập phá. Cũng may thay vai trò của gia đình, người già và các tổ chức xã hội

đoàn thể nông thôn đã ổn định lại và hạn chế những tiêu cực xã hội. Điều đó cho thấy, ngôi nhà không phải chỉ là bốn bức tường, mà là một tổ ấm, nơi đào luyện nhân cách, là quê hương, cố hương, cố nhân và cố tri, nếu như ta nghĩ lại, xây dựng lại, dù từng phần, từng con đường, từng xóm ngõ vẫn còn kịp. Ở đây chế độ và sở hữu ruộng đất cần xác định minh bạch, kiến trúc sư của vùng miền có vai trò quyết định bộ mặt nông thôn và tư vấn xây dựng cho người nông dân, giáo dục tinh thần công dân và quan hệ bình đẳng trước luật pháp thay thế cho dư luận xã hội theo tập tục. Đó là một suy nghĩ cho việc lấy lại vẻ đẹp của nông thôn xưa phù hợp với sự phát triển hiện tại, để làng xã Việt Nam khỏi biến vào giấc mộng kê vàng mãi mãi.

Mùa thu 2006



Đá cầu, chạm khắc gỗ  
đình Thờ Tàng, thế kỷ 17.

## Thế giới vô cùng Vạn vật giai không

Địa lý, môi trường từ thế kỷ 19 đổ về trước, khác hẳn so với địa lý môi trường ngày nay, khiến người ta khó có quan niệm đầy đủ về kiến trúc cổ. Rừng, đầm, hồ, sông ngòi nhiều, khí hậu nhiệt đới ẩm quay vòng thuận hòa làm cho người Việt thích sống trong những căn nhà thấp tối, ẩm về mùa đông, mát về mùa hạ, tránh gió thẳng, và ưa dùng các vật liệu thiên nhiên có tính hút ẩm. Nhà sàn, nhà gỗ vi kèo, nhà trình tường, nhà gạch mộc, nhà vách đất, nhà tre đều đảm bảo yêu cầu môi sinh này. Vật liệu có thể thay đổi, giàu nghèo, sang hèn khác nhau, nhưng quy cách tổ chức không gian thống nhất gần như toàn dân tộc. Ở đó các ý tưởng tôn giáo, tiêu chuẩn địa lý, nếp thẩm mỹ thống nhất hữu cơ với nhu cầu ăn ở. Tính đến thế kỷ 18, Việt Nam có 11.800 làng xã, khác biệt nhau về tập tục, hương phong, nhưng thống nhất ở quy hoạch cư dân và canh tác lúa nước. Nhà sàn là tiền thân của ngôi nhà Việt, mái cao nhưng phủ thấp, sàn cao, thân nhà tương như thấp chỉ tầm người ngồi, nhưng nội thất lại khá cao rộng và điều hòa không khí thì dễ chịu vô cùng, làm cho con người vừa tách khỏi tự nhiên, vừa gần với tự nhiên một cách bản năng. Ánh sáng không rơi sâu vào lòng nhà



theo cửa sổ quá một mét, nhưng mở hết các cửa sổ lại khá sáng. Mọi đồ đạc như gương, tủ, bàn ghế trở nên không cần thiết trong ngôi nhà sàn. Từ nhà sàn chuyển xuống nhà đất, chỉ còn lưu lại ở các ngôi đình làng, chủ yếu trong ba thế kỷ 16, 17, 18, nhưng phân khu chức năng đã rõ ràng. Mái đình cao và dốc chiếm tới 2/3 chiều cao toàn bộ, sàn cao từ 70, 120 hoặc 150cm. Mái dốc, góc của mái khoảng  $45^{\circ}$  -  $60^{\circ}$ C cho lưu lượng nước chảy nhanh trong điều kiện bốn mùa đều có mưa cả, điều này cho thấy những nhà mái bằng hiện nay là thất sách khi thường xuyên thấm dột. Nhiệt độ từ nắng nóng, tích nhiệt vào bộ mái, chuyển sang mưa và lạnh rất nhanh, dao động từ  $10^{\circ}$  -  $40^{\circ}$ C, làm vật liệu hỏng vỡ rất nhanh. Mái đình khắc phục bằng cách lợp ngói rất dày giữa hai lớp ngói, phết một lớp bùn, vừa làm kết dính, vừa ổn định nhiệt, và lòng đình rất mát. Khu vực trung tâm lòng thuyền để thoáng, trũng xuống và giạt cấp cao lên dần lên cửa vồng, rồi đưa vào hậu cung, sàn tỏa ra hai bên, hai bên chái lại thấp xuống, hạn chế mọi ánh nắng xuyên thẳng. Quy cách

gian thờ trung tâm phổ biến cho mọi kiến trúc tôn giáo và dân sự. Nhà lá ba gian, năm gian, hoặc ba gian hai chái, có nhà đến chín gian. Gian chính giữa bao giờ cũng là nơi thờ, nghèo thì bích thóc bằng đất, rương gỗ, sang thì hương án, ngai gỗ, bài vị, cửa võng, hoành phi câu đối. Trước hương án đặt phản hoặc sập, đàn bà trẻ con không được ngồi ở đây, khách quý thì được, nhưng không được ngồi quay lưng vào ban thờ. Hai gian hai bên đều kê giường phản và bàn, trường kỷ. Hai chái làm thành hai buồng, cho vợ chồng chủ nhà, bố mẹ và kiem luôn kho đựng. Tuy vậy sinh hoạt cá nhân luôn thận trọng, và thực chất chẳng có nơi nào là kín đáo cả. Ở đây không có chỗ dành cho tình yêu hiện đại, cũng là một lý do để thanh niên nông thôn hiện tại không muốn sống trong những ngôi nhà truyền thống nữa. Từ ngưỡng cửa ra đến giọt gianh là hàng hiên khá rộng từ 120 - 150cm, sát giọt gianh được bung lại bằng liếp, hoặc đại cửa, nên nội thất đã ít ánh sáng, lại càng tối, người ta có thể mở cửa sổ hậu trông ra vườn. Hiên rất sạch nơi chơi của trẻ em và đặt cối xay gạo. Bậu cửa nhà cổ khá cao, ngăn chó mèo, lợn gà, và rác, cũng như tạo chỗ ngồi chơi, tạo bước đi tôn kính khi đi lại trong nhà. Đồ đạc cũng vậy, cấu trúc đơn giản, chút ít hoa văn, tương đối khô khan, khuôn phép người dùng không ngả ngớn.

Nhà tre, nhà vách đất và nhà trình tường nói lên cái nghèo khó của người nông dân, nhưng chúng lại được xây dựng khá công phu, tỷ mỹ, không thiếu tính nghệ thuật. Đan dứng, trộn rom với bùn, trát vách nhẵn phẳng, chuốt tre cần thận, vót đẹp từng con xỏ, đan liếp nong đôi nong



ba, lợp cẩn thận từng lớp mái rạ, gianh, chồng kay đất cho khít... tất cả là những kỹ thuật được tổng kết lâu dài đem lại một công năng sinh hoạt không tồi. Do vật liệu đơn sơ, nhà tre và nhà trát vách khá sáng sủa, so với kiến trúc nói chung, về cả âm thanh trong nhà cũng như ngoài nhà không có gì khác biệt. Câu nói "nhà giọt cả mưa lẫn nắng" chính xác cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng, khiến những người sống ở đó chỉ còn tìm cách "giấy rách phải giữ lấy lề". Nhà trình tường nói chung rất tối với tường dày 50cm, nhưng nhiệt độ trong nhà rất ổn định, luôn khoảng 20<sup>o</sup> - 24<sup>o</sup>C, và bền vững vô cùng, ngay trong tình trạng hoang phế. Khả năng cách âm cũng tốt. Xử lý nền đòi hỏi nhiều kỹ thuật sao cho mùa nồm không bị ẩm. Có thể lót bằng gạch mộc, nung không già quá, để có độ thấm thấu. Hoặc đầm tro, vôi, đất lọc, mặt nền rất cứng, ổn định, không bao giờ bị ẩm. Những nguyên liệu này có thể không đẹp, không sạch theo quan niệm bây giờ, nhưng có lợi cho sức khỏe, cũng giống như mái ngói, vì kèo gỗ. Sống trong vật liệu tự nhiên, có sự thở tự nhiên, cơ thể con người khỏe mạnh hơn. Ở đây bộ mái đóng vai trò điều chỉnh ánh sáng. Nơi nắng ít thì làm mái cao, nơi nắng nhiều như miền Trung, người ta làm mái sát gần tới thềm nhà, ra vào cửa đều phải cúi lom khom.

Phân bố không gian trong kiến trúc cổ có một lợi thế là dân số ít, đất đai rộng, nhà không cao tầng, mà dàn trải trên diện rộng, dù nghèo nhất cũng kết hợp nhà vườn. Vườn trước, vườn sau, cổng, ngõ, ao tự nhiên, hồ bán nguyệt, còn nhà lọt thỏm trong khuôn viên, vô cùng dễ điều chỉnh hướng. Trong khuôn viên này người ta chú

trọng đến kinh tế tự nhiên trong gia đình, rau cỏ hoa quả và chăn nuôi gia súc, xay lúa, giã gạo, chằm tằm dệt vải... nghĩa là tự cung tự cấp hoàn toàn, vì về thực chất xã hội không phát triển kinh doanh, nông dân hầu như không có tiền, tất cả mọi thứ sinh ra từ nhà ta, cho ta dùng. Nhà - gia đình - làng - nước có một mối quan hệ khăng khít, người nông dân không trông mong gì vào sự trợ giúp của nhà nước, ngoài việc quốc gia thái bình, chính sách khoan dung.

Thiên nhiên luân hồi và đời người ngắn ngủi sinh ra cảm thức về cái vô nghĩa, dẫn đến những không gian trống rỗng, không sử dụng vào mục đích gì rõ rệt. Đặc biệt là các loại kiến trúc đình: giang đình, phương đình, viên đình, kiêu đình, dịch đình, trạm đình, biên đình hoàn toàn là kiến trúc bỏ ngõ cho người trú chân, đi chơi, lơ lửng ven sông, ven đường, vườn hoa, nơi thăm sơn cùng cốc. Nhà không có tường, mặt bằng vuông, chữ nhật, bát giác hoặc tròn, bốn bề chỉ là để hóng gió. Kiến trúc đền thờ cũng có nhiều không gian hư vô như vậy: cổng trụ, tường ngăn thấp, bình phong... phân cắt với những vườn cảnh tạo ra những không gian thay đổi, nhiều bề, nhiều hướng, có tính giả tưởng, còn khu vực sử dụng không có mấy (điển hình là Văn Miếu). Không gian hư vô đặc biệt hệ thống trong kiến trúc chùa (kiểu nội công ngoại quốc). Hệ thống này đương nhiên vẫn có trục xuyên tâm và phát triển các lớp ngang kiến trúc trên trục xuyên tâm gây cảm giác đi mãi, đi sâu không cùng, mở ra nhiều hướng làm cho ngôi chùa có vẻ lớn hơn thực thể của nó, không phân biệt trong ngoài là đâu, bắt đầu từ đâu và kết thúc từ đâu.

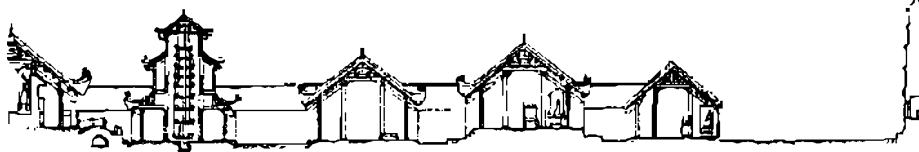
Văn Miếu, chùa Bút Tháp, chùa Keo (Thái Bình) là điển hình của kiến trúc trực, nhiều lớp không gian mở. Những công trình được phân bố với những khoảng cách khác nhau, chắc chắn có một thông số thống nhất với hệ thống điều khắc và để sự quan sát có thể cảm nhận tác phẩm cá lẻ và ý nghĩa chung trong hệ thống. Không gian trống rỗng và đa hướng của Văn Miếu đã khu biệt trong Văn Miếu và ngoài đô thị hoàn hảo để đạt được cái tĩnh lặng giữa nơi ồn ỉ. Hàng loạt kiến trúc bỏ ngõ: Tam quan - Đại trung môn - Khuê văn các - hồ nước - Đại Thắng môn và những cửa tò vò mở ra hai bên đi tủa vào phía hàng bia tiến sỹ tạo thành ba con đường nhỏ xuyên toàn bộ khu vườn cảnh. Trọng tâm được nhấn, cố độ cao là Khuê văn các cũng là lầu hóng gió hư vô. Xuất thế và nhập cuộc, danh lợi và hư ảo là điều cần tri ngộ trong quá trình tiến thân phải có xuất có xử, tri ngộ cái giới hạn trong cái vô cùng.

Phân khoảng trong chuỗi kiến trúc này có thưa có dày không đều đặn, nhưng mang tính liên tục, rồi dồn lên ở những đỉnh cao (như gác chuông và tháp). Trong nội thất, hành lang được mở thông với tiền đường và hậu đường, các nhà khác trong nội chùa mở các cửa ngách thông ra tất cả các lối ngang, còn phía chính diện trên trục đăng đối



thường dùng cửa bức bàn (có tính chất giới hạn giả tường, nửa kín nửa hở). Giữa hai nếp nhà (theo kiểu trùng thiềm điệp ốc), hai giọt gianh của hai mái gần khít với nhau, đôi khi chênh về độ cao, để mở ánh sáng vào trong, tạo ra khoảng không gian nghỉ - một kiểu vườn cảnh. Chiều cao mở rộng trong tiền đường với những tượng lớn, thu hẹp ở chính điện do ban thờ Phật đầy đặc tượng kéo lên sát mái. Phép kích thích thị giác sân khấu được vận dụng. Cái gì ở gần phóng thật to (tượng Hộ pháp), cái gì ở xa thu thật nhỏ (tượng Tam thế), làm cho không gian hẹp có vẻ sâu rộng hơn.

Hệ thống điêu khắc làm thay đổi hoàn toàn không gian trong chùa, khiến cho không thể quan niệm một thiền viện mà không có tượng Phật. Không gian bên trong là không gian của điêu khắc, cho điêu khắc và sinh ra bởi điêu khắc. Các tượng Phật dù cả lễ hay trong tập hợp có chung một xu hướng ngôn ngữ, hoặc vài loại bút pháp nhưng định hướng chung với ý nghĩa lớn của toàn bộ hệ thống. Kích thước cao thấp, to nhỏ, tượng đứng hay ngồi, trên bệ thờ cao thấp ngăm nhìn đâu cũng thấy hết hệ thống, cũng như thấy từng cá thể. Ánh sáng là yếu tố quan trọng trong hệ thống này. Ở những nơi ít tượng, nhiều ánh sáng, không gian rộng bề mặt tượng được làm nhiều chi tiết (Hộ



pháp, Kim cương). Ở nơi nhiều tượng, ít ánh sáng, không gian chật, ngôn ngữ tượng trở nên đơn giản, bề mặt thoáng, khối lớn, thần thái được tô vẽ sao cho toát lên cái tĩnh lặng, thiêng liêng. Tất cả đều được sơn thếp vàng son. Các hòa sắc đen, vàng, son và nâu gỗ mộc là màu chủ đạo. Ánh sáng nội thất cũng mang màu sắc này. Trong hương khói, trong tiếng mõ gõ đều, trong tiếng cầu kinh, ánh sáng Thiền hòa nhập Phật tử và Phật tượng là một, thống nhất cái cá thể hữu hạn trong cái thời gian vô cùng, vô hạn. Việc tạo những nội thất tối, chỉ có ánh sáng vàng son phản quang từ đồ thờ và tượng Phật không chỉ định hướng bởi ý tưởng tôn giáo, mà còn phù hợp với tính chất kỹ thuật sơn thếp trong điêu khắc cổ, sơn ta khô và bền trong khí hậu khô và nóng. Ngôi chùa là nơi di dưỡng cả tinh thần lẫn thể chất con người, do đó nó được tính toán cẩn thận, phía ngoài và tổng thể phù hợp với phong thủy, ngoảnh về hướng Đông Nam, có núi án núi chầu, có tả long hữu hổ, có sông tụ thủy trước mặt. Trong thì đủ các yếu tố âm dương, ngũ hành, có núi, có nước, có rồng có đặc, có kim khí, cây cỏ, đồ gỗ, hương nhang, giếng nước, hồ nhân tạo, đất đai, đá, gốm - tức là đủ ngũ hành (Kim, Mộc, Thủy, Hỏa, Thổ), những thành phần cấu tạo nên thế giới, hỗ trợ cho tâm, can, tỳ, phế, thận trong con người. Về mọi mặt ngôi chùa là toàn thiện, dưỡng sinh, định thần, gây niềm hoan lạc trong bể dâu chìm nổi. Khi tụng kinh, tọa Thiền, người ta có những giây phút nhất định đạt đến sự trống rỗng và điếm sâu nhất của tinh thần sẽ hòa tan cái cá nhân vào vũ trụ, nối liền cái thân thể của mình với vật chất xung quanh, nói một cách thô thiển là có thể

lấy năng lượng của vật chất xung quanh hỗ trợ cho vật chất trong cơ thể mình, nhưng ý nghĩa lớn là hiểu mình để hiểu thế giới.

Yếu tố hư vô trống rỗng, được nhấn mạnh thành đặc trưng không gian và ánh sáng trong chùa. Chữ hư vô, trống rỗng là một cách tạm hiểu không chính xác khái niệm "không". Không đây vừa là tất cả, vừa không là gì cả, là hiện hữu nhất thời và tuyệt đối không hiện hữu. Khái niệm này về căn bản không để giải thích, không để hiểu, mà chỉ cảm nhận. Ví dụ một bàn tay Phật, ngón cái và ngón giữa co lại thành vòng tròn, ba ngón kia xòe ra. Đây là từ không sinh ra thiên địa nhân. Một cửa sổ khi cửa chấn song, người ra nhặt phần bỏ đi làm chấn song, ghép lại với nhau, thì khoảng trống sẽ có hình chấn song. Đây chính không là sắc, sắc là không vậy. Ánh sáng nhìn từ trong nhà ra ngoài là một trong những cảm quan quan trọng. Từ nội thất nhìn ra ngoài vườn, qua cửa tò vò trong thì tối, ngoài thì sáng, sao cho cắt cảnh hiện lên như một bức tranh. Nhìn những song cửa tròn và vuông, nửa sáng nửa tối cảm thức được cái không cái có luân chuyển trong cuộc sống. Bản thân cuộc sống cũng chỉ là ảo ảnh, mà Nguyễn Du gọi là *"Kiếp phù sinh như hình bào ảnh (cái bong bóng nước)"*. *Của phù sinh có có không không*". Mọi phân bố không gian khác, rộng hẹp, nông sâu, cao thấp cũng không ngoài ý nghĩ này, một ý nghĩa triết lý về tồn tại, nhiều hơn sự sùng bái tôn giáo. Tam quan trống rỗng với Không quan, Trung quan và Giả quan, ta đi vào và đi ra, trong hay ngoài cũng vậy. Gác chuông hai tầng, tám mái hứng gió bốn mùa, gõ một tiếng chuông tạo ra âm

thanh, âm thanh chính là cái có rồi quay trở về cái không. Tiền đường trống rỗng, hành lang trống rỗng. Các cửa mở đóng khoan nhặt đi đâu cũng đẹp, cũng phong phú, nhưng đi đâu cũng là hư tịch cả.

Khác với nhà hát và nhà thờ cấu tạo như một hộp âm, kiến trúc chùa đều do quá nhiều khoảng trống, không có khả năng tạo hộp âm như vậy. Nhưng nó chú trọng đến tinh phối hợp âm với năm thanh kim mộc thủy hỏa thổ do bài trí đồ tế tự theo ngũ hành. Khi đọc bài cúng chầu (rằm tháng 7) chẳng hạn, người ta sử dụng 5 người đọc 5 giọng, mỗi người một câu. Ngũ âm do 8 nhạc khí hình thành, phối hợp với nhau là đủ một buổi hành lễ không quá lớn. Ở Phú Giày, khi nhiều giá lên đồng được tiến hành cùng một lúc, vào từng khu vực nghe vẫn rõ, do cách dùng đồ thờ, đồ mã và dàn người quây quanh tạo ra các phân khu âm thanh riêng biệt. Địa lý phong thủy, triết học âm dương, ngũ hành là nền tảng khoa học của kiến trúc cổ, nó không được biểu hiện bằng bất kỳ hình thức đo lường nào, mà bằng sự tuân thủ theo hệ thống đặt con người vào trong tự nhiên, như hòa giọt nước vào biển cả, giọt nước sẽ là vĩnh viễn.

2006

# Trúc biếc hoa vàng

## 1. Nhà tranh vách đất

Giờ đây chỉ ở những vùng nghèo, chưa phát triển mới sót lại những ngôi nhà truyền thống. Làng xã cổ truyền phần nhiều đã bê tông hóa. Nếu ở đất rộng, giữa làng, nhà thường xây hình thước thợ, ở nơi ven đường nhà thường hình ống, bề ngang từ 5 - 10m, chiều sâu đến hàng chục mét. Mặt tiền bán hàng và hút bụi, sâu vào trong kín mít như một cái hang. Đá hoa Trung Quốc lát sàn, mái lợp tôn và những chóp nhà đủ kiểu, nơi như đình chùa, nơi như đền thờ Hồi giáo hay nhà thờ. Không nhà nào chịu giống nhà nào, nhưng chung quy lại là một kiểu bê tông hình hộp, minh chứng cho cái việc đổi xấu lấy đẹp.

Ngôi nhà tranh vách đất, có tính tự tạo của người nông dân không phải vì thế mà không được làm cẩn thận, thậm chí được chau chuốt một cách hoàn mỹ trên các nguyên liệu thô sơ. Bè tre ngâm trong ao bùn vài năm, chống được mối mọt. Nền nhà được bừa và đầm kỹ lưỡng và dựng lên khung vì kèo tam giác. Mái lợp lá gồi, lá cọ hoặc lá giang, rom rạ. Tre được chẻ và chuốt nhỏ, rồi đan đứng. Đất trộn bùn, rom băm, ở vài nơi như Bắc Kạn người ta trộn thêm vôi, trát lên đứng và miết thật nhẵn. Chái, cửa sổ, cửa ra vào căn nhà được bung và làm bằng liếp đan nong đôi, nong ba. Những căn nhà như vậy có thể chịu



được mưa nắng từ 10 - 15 năm mới phải tu chỉnh. Nhìn rộng ra cảnh quan, căn nhà tre lọt trong khuôn viên vườn trước, vườn sau, kề bên là ngôi nhà ngang làm bếp nhỏ nhẵn. Chiều và sớm, khói bếp trườn trên mái nhà gianh, gọi ra cảm giác ấm cúng trong cái nghèo. Thơ Đường có câu *"Thái bình bản vô tượng / Thảo xá xuy yên phủ"*, nghĩa là "Thái bình vốn không có hình tượng / Hãy nhìn lớp khói trườn trên mái nhà tranh".

Khi làm một căn nhà như vậy, cả làng kéo đến giúp. Người đầm nền, người chẻ lạt, người đục vì kèo, người chặt rơm nhào đất. Người mang gạo rau đến góp, còn chủ nhà thiết đãi công làng bằng bữa cơm đạm bạc thăm tình xóm giềng. Động thổ, cất nóc là việc quan trọng, phải chọn ngày lành tháng tốt hợp với tuổi gia chủ. Kèo đã dựng, mái đã lợp, vách đã trát, khâu cuối cùng là đặt đòn chặn mái nối với dây căng chống bão ở bốn góc, là có thể làm cổ tân gia. Gian chính giữa quay bích thóc, cũng bằng đất, trong để thóc giống, trên là ban thờ gia tiên đặt Tam sự (một bát hương, hai cây nến) hoặc Ngũ sự (thêm hai lục bình). Căn nhà này cửa liếp đều sơ sài, ra đồng là bỏ ngỏ. Người nông dân không có nhiều gia sản để mất, và trước 1973, thì nạn trộm cắp ở nông thôn gần như không có.

Căn nhà tre truyền thống thấy hầu hết ở làng mạc đồng bằng và miền núi trong nước, thể hiện mức sinh hoạt vật chất thanh đạm, nhưng trong một tinh thần thẩm mỹ và kỹ thuật xây dựng rất lâu đời. Tre ngâm thân tương đối đặc là nguyên liệu chính làm vì kèo nhà, đan liếp, làm bàn ghế, chống tre, đại cửa, cối xay gạo, đan rổ rá, cán cuốn

thùng... có mặt hầu hết trong đồ dùng nhà nông. Cây luồng, cây vầu, cây nứa... ở từ trung du đến vùng cao, có họ tre, cũng là nguyên liệu tốt. Luồng, vầu ống tương đối to, đường kính có cây tới 15cm, thân dày, thẳng, thích hợp với xây cất lớn. Không nghi ngờ gì về vẻ đẹp của căn nhà tre, mái lá với một tay nghề có thể tạo tác và chuốt tre lên mức nghệ thuật của người nông dân, nhưng rõ ràng nhà tre khó bền vững lâu dài, không an toàn khi có cửa nã, chỉ một chiếc tivi chẳng hạn, chuốt bỏ đi lại tự do và phân bố không gian không giành cho đời sống cá nhân. Nó cũng đòi hỏi một không gian vườn đồi, ao chuôm rộng rãi. Trong hoàn cảnh đất chật, người đông hiện tại, căn nhà tre bị bao bọc bởi một nhà bê tông cao tầng xem ra cũng lạc lõng và nhấn mạnh thêm cái nghèo. Thực ra vẫn không thiếu giải pháp để lưu giữ chất liệu và phương thức xây dựng truyền thống trong kiến trúc hiện đại, cho cả nhà trình tường, nhà đá ong, nhà gỗ và nhà sàn, cũng đang dần mai một trong cuộc sống xô bồ hôm nay.

## **2. "Tậu trâu, lấy vợ, làm nhà"**

Hiếu được cây cỏ và đất đai là một phẩm chất tinh thần đặc sắc của người nông dân. Thờ tự cung tự cấp, tiếp xúc và thao tác với thổ mộc trở thành nhu cầu hàng ngày. Đò đặc, xây cất, từ gia đình đến đền miếu và công cụ lao động, cũng đều từ thổ mộc cả. Cây tre cũng như cây sen từ gốc đến ngọn đều hữu dụng. To thì làm nhà, nhỏ thì đóng đồ, nhỏ nữa thì làm đình làm lạt, phế liệu để đun. Tuổi thọ của nguyên liệu này không dài, tùy từng đồ từ

1 - 3 năm, từ 5 - 10 năm, rồi lại làm lại, như một vòng quay bất tận của tay nghề tự học, tự làm. Pha, chẻ tre không thể cậy sức mà phải mượn lực, lựa thời. Những lão nông vai u thịt bắp, cầm con dao to bản xẻ tằm tre đều đặn thành từng thanh nhỏ, bỏ phần ruột, chuốt phần cật thành những nan tròn hoặc vuông, rồi đan cài thành rổ thành rá. Người ta có thể đan làn, đan hộp, đan gùi, và kết hợp với nguyên liệu mây, song, guột tạo thành muôn vàn thứ đồ mây tre đan và tạo hoa văn trong khi đan. Khéo tay không quan trọng bằng rèn rũa nhãn quan thẩm mỹ. Từ một chế tác thủ công nhỏ bé, nhưng phổ biến này, có thể giải thích tại sao kiến trúc và nghệ thuật truyền thống từ ngôi nhà tre đến đình chùa, tượng Phật đều đẹp một cách giản dị và tinh tế.

Đất là một nguyên liệu quan trọng. Đất thịt, đất sét có thể làm ngói, làm gạch. Đất đồi để trình tường. Bùn kết hợp với vôi, rom làm nguyên liệu kết dính, xây trát chống ẩm và nóng. Nguyên liệu này đã được các kiến trúc sư Pháp sử dụng trát trần nhà trong các villa ở Hà Nội. Đất và tre phối hợp với nhau không hề đơn giản, mà thực ra rất cầu kỳ để tạo thành một ngôi nhà tre, với tất cả sự thanh bần, ẩm cúng, rét thì ẩm, nóng thì mát cho cư dân đồng bằng Bắc bộ.

Nhà gỗ dạng đơn giản, kết hợp với tre và đất, cũng phổ biến khắp đồng bằng, trung du và miền núi, trong đó khung vì kèo và các hoành xà bằng gỗ, còn lại đòn tay, rui mè, tường vách liếp là tre. Dạng kết hợp có thể tăng tuổi thọ của ngôi nhà và dễ chuyển bộ mái từ gianh, cọ sang ngói khi vì kèo gỗ chịu lực tốt hơn, nếu bộ mái quá nặng.

Những ngôi nhà gỗ trát vách đất rất sạch sẽ và vuông vắn, vừa thanh nhã, mà thoáng mát, cũng như khả năng nơi rộng không gian hơn nhà tre. Tùy nắng gió từng địa vực, bộ mái có thể dăng cao hạ thấp. Ở những nơi quá nắng như miền Trung, nhiều mái nhà xuống rất thấp làm cho nội thất tối và rất mát. Hàng hiên để rộng chắn ánh sáng thẳng - nơi cho trẻ con chơi bên bậu cửa và ăn cơm lúc chiều tối. Chái nhà cũng có hiên rộng đặt cối xay thóc và cối giã gạo. Nền nhà gỗ thường được tôn cao, dưới chân cột được kê đá, hoặc gạch giả chống lún. Đất đầm nền có thể trộn ít vôi, hoặc tro bếp cho cứng và nhẵn. Những nhà gỗ trát vách đơn giản, vì kèo cũng đơn giản như vì kèo tre có dạng tam giác với hai cột chính, không gian nội thất vì thế cũng rộng và thoáng dăng.

Sự giản dị của nhà tre và nhà gỗ trát vách được quy định bởi thu nhập thấp của người nông dân. "Tậu trâu, lấy vợ, làm nhà" là ba việc khó khăn nhất của đời người, trong đó làm nhà tre và nhà gỗ trát vách thì đơn giản hơn, với nguyên liệu tự kiếm quanh làng xã, rừng núi, và công xây cất nhờ vả cộng đồng. Cái nghèo thời phong kiến và cái nghèo thời bao cấp làm cho nhà tre và nhà gỗ trát vách trở nên phổ biến ngay cả đối với thị dân ở những thị trấn nghèo và thị dân sơ tán trong chiến tranh, cũng phổ biến trong kiến thiết doanh trại bộ đội, trường học và công sở sơ tán đương thời. Trong 20 năm kháng chiến chống Mỹ, không chỉ người nông dân, mà cả những người Hà Nội đều tham gia làm nhà tre và nhà gỗ trát vách. Bàn ghế, giường tủ trong nhà đều sơ sài mộc mạc. Xe đạp và cái đài bán dẫn chạy pin có thể là đồ đặc quý giá nhất. Chum

nước đầu hiên, cảnh buổi gác vào cửa sổ và cả ánh trăng lọt qua song mỗi đêm thanh vắng, để rúc ngoài bãi, ếch nhái kêu ngoài ao... cũng là những nét nên thơ của một thời vất vả, rồi rít một điệu thuốc Lào thả làn khói đục vào không gian.

### 3. "Hút điệu thuốc Lào"

*"Hút điệu thuốc Lào/ Nâng cao sỹ diện/ Thom mồm bổ phổi diệt trùng lao"* câu về tếu dân gian này được ngâm nga khi những người lao động ngồi quanh đồng lửa, nhâm nhi chén trà, hút thuốc Lào vặt và bàn chuyện thể sự. Cái điệu cây tre (hoặc nứa) là sản phẩm có lẽ phổ biến nhất. Nó được chọn từ phần dóng dài ngọn cây tre, hoặc phần gốc cây nứa. Hút điệu bát cũng cần một ống trúc nhỏ làm cầu nối từ bát điệu đến miệng. Tắm xía răng, dưa ăn cơm, dưa cả xới cơm và những vật phổ biến tiếp theo. Một người nước ngoài không xía răng bao giờ, đã nhận xét thế này *"Người Việt Nam rất hay ăn cổ. Trong đám đông cổ bàn, để phân biệt, những người đã ăn xong được cắm một que tre vào miệng"*. Từ chõng tre, bàn ghế tre, giường tre, đến tủ tre, giá kính, chuồng gà... nguyên liệu tre luôn tỏ ra thích hợp. Kết cấu của chúng thật là đơn giản, quan trọng nhất là kỹ thuật đục mộng, lắp những ống tre đã chuốt cần thận thành khối bàn ghế. Mặt bàn, mặt ghế, mặt chõng cũng là những nan cật tre ken dày, dùng lâu năm bóng và lên nước men vàng rất đẹp mắt. Giát giường tre ken những thanh nhỏ đều, chuốt tý mẩn là cả một công trình, mùa hè nằm thoáng mát vô cùng, trong điều kiện không có điện

và quạt. Khi người già sắp chết, người nhà chuyển họ sang nằm chõng tre, khi chết thì hỏa táng ở luôn chiếc chõng - một tập tục bất đắc dĩ của cảnh nghèo.

Bếp nhà nông là cả một thế giới đồ tre. Cẩn cuộc, cẩn thường bằng tre vừa chặt, vừa bền. Rổ rá thúng mủng... được đan phối hợp giữa cật tre và ruột tre một cách tinh xảo. Rế lót nồi có thể bện bằng cây guột hoặc cật tre. Đan bu gà, đan nôm úp cá, hom giò... dần dà thành chuyên nghiệp để có thêm thu nhập. Đan nong nia cỡ lớn đòi hỏi tay nghề rất cao. Khi cần có thể dùng để ngủ, nên ca dao có câu rằng *"Chồng còng mà lấy vợ còng/ Nằm phân thì chật nằm nong thì vừa"*. Néo đập lúa, đóng cây bừa, gát lưỡi hái không có tre không xong. Dàn gác bếp nơi hong và để đồ vật trên cao như những đồng tro bếp được làm chắc chắn cầu kỳ với nhiều móc bằng gộc tre để treo niêu và dụng cụ lao động. Thường thì tận dụng độ rỗng độ đặc và móc gai của tre để làm các đồ. Nếu đồ có đường cong thì dùng lửa để uốn. Kết cấu phức tạp thì đục mộng, đan bện. Cần buộc liên kết thì dùng nan mây. Kỹ thuật đan mây, uốn song phối hợp với tre tạo ra những đồ vật cầu kỳ, thậm chí rất sang trọng như các bộ xa lông bằng nguyên liệu mây, song tre. Chạn bát, chuồng gà đôi khi được làm như một căn nhà thu nhỏ. Đỉnh cao của đồ tre, đến mức nghệ thuật, có lẽ là nghề làm lồng chim. Tre cốt, chuốt, uốn kết hợp với vòng gỗ tạo thành những lồng lớn bé thanh nhã. Nhưng đây là một ý tưởng tối tệ nhất của con người khi tạo ra cảnh chim lồng cá chậu. Nó cũng giống như những nhà tù đòi hỏi sự xây cất cẩn thận để tạo ra cái mất tự do.

2006

## Kinh Bắc mai này

*Đêm qua ngồi tựa song đào  
Hỏi người tri kỷ ra vào có thấy vấn vương  
Đêm qua gió lạnh đông trường  
Nửa chân nửa chiếu nửa giường để đó đợi ai  
Tay du ngất nhụy hoa nhài  
Tay gơ đôn gió tay chồi ghẹo trăng  
Rủi may bắt tại chị Hằng.*

(Quan họ)

Ba trăm năm trước, nhằm mùa đông năm Bính Thân (1656), tôi chào đời ở Kinh Bắc. Lúc đó, Trương tiên sinh đã làm lễ Hô thần nhập tượng cho bức tượng Phật Bà Quan âm Nghìn mắt nghìn tay, chùa Bút Tháp. Pho tượng với 42 tay lớn vươn lên như một đóa sen nở, 958 tay nhỏ cùng đồng thời là mắt xếp thành một bảng vòng tròn đồng tâm lớn phía sau. Phật Bà có bốn tầng đầu, mỗi tầng có ba mặt, được làm theo truyền thuyết bà nghĩ nhiều về cuộc đời nên đầu vỡ tung ra, Phật Adidã bèn dùng phép thuật vô biên chắp những mảnh đầu đó lại... Câu chuyện mang màu sắc huyền thoại, nhưng sự thực thì pho tượng vẫn hiển hiện cho đến ngày nay, như là vẻ đẹp rực rỡ nhất của nghệ thuật truyền thống Việt Nam. Bắc Ninh ngày nay chỉ là một phần của Kinh Bắc xưa. Địa vực này bao gồm cả tỉnh Bắc Giang, Bắc Ninh, huyện Gia Lâm của Hà Nội hiện nay, và

một phần của tỉnh Hưng Yên tiếp giáp. Khi Lý Công Uẩn xây dựng Thăng Long làm thủ đô hành chính, ông biến Kinh Bắc, quê hương mình, thành thủ đô Phật giáo và văn hóa. Kinh Bắc bao bọc bởi các con sông Thương, sông Cầu và sông Hồng, thời cổ sông Đuống vẫn chỉ là con lạch nhỏ, và hai con sông Tiêu Tương chạy qua miền Đình Bảng nối liền sông Cầu với sông Hồng, sông Dâu nối từ sông Tiêu Tương cho đến sông Châu Giang. Hai con sông chạy theo hướng Bắc Nam, một đã biến mất hoàn toàn, chỉ còn lại dấu tích là những ao nhỏ trong làng Đình Bảng, một thành một con rạch dài ở huyện Thuận Thành nối từ thành Luy Lâu cũ đến miền Song Liễu. Dãy núi Nham Biền sát từ đường 1B đến tận huyện Yên Dũng hùng vĩ nằm giữa sông Thương và sông Cầu. Đình chùa lăng mộ và làng mạc dựa theo hai triền núi mọc lên san sát. Miền Từ Sơn với nhiều dãy núi và quả núi độc lập, nổi tiếng là núi Lạn Kha với chùa Phật Tích, xây dựng từ năm 1057. Miền Yên Phong với những dãy núi sát vào làng Diềm, nơi dân Thổ Hà xưa khai thác đất làm gốm cổ. Miền Gia Lương với núi Thiên Thai đi vào văn thơ cả về cảnh đẹp lẫn đền miếu. Sát Hà Nội là trung tâm gốm Bát Tràng từ thời Lý Trần đã cống nạp nhiều bộ ấm chén quý cho triều đình. Dãy núi Bồ Đà ở huyện Việt Yên với chùa Bồ xây dựng bằng đất như một mê cung. Gốm men vàng Phù Lãng hiện vẫn còn bán đi toàn quốc. Bên núi và bên sông, những làng mạc Kinh Bắc phát triển, làng thì thuần nông, làng làm nghề thủ công, đình đền chùa không nơi đâu không có, đặc sắc như huyện Hiệp Hòa với hàng chục lăng mộ bằng đá của các quan lại thời Hậu Lê bị tráng và thơ mộng. Quan họ là một sinh



hoạt tinh thần khác phổ biến đến 49 làng Kinh Bắc, có lẽ nó được sinh ra từ những điệu hát cung đình nhà Lý, mà trở thành sinh hoạt văn hóa dân gian với những day dứt về tình người, yêu nhau nhưng không bao giờ lấy được nhau, về cái nhân duyên luôn là câu hỏi lớn của con người.

Có lẽ không ở nơi đâu, văn hóa có chiều sâu lịch sử và sự giàu có như ở Kinh Bắc, mà ở bất cứ miền quê nào, người ta cũng có thể tìm thấy được những di tích nổi tiếng như chùa Bút Tháp, chùa Dầu, chùa Ngọc Khám, chùa Phật Tích, chùa Dạm, lăng Dinh Hương, lăng họ Ngô, đình Lỗ Hạnh, đình Diềm, đình Thổ Hà, đình Cao Thượng và làng tranh dân gian Đông Hồ. Nhưng không chỉ là các di tích, mà quan trọng là một nền văn hóa, một tinh thần văn hóa thấm đẫm vào trong đời sống dân gian, khiến người Kinh Bắc trở thành người thanh lịch nổi tiếng trong cả nước. Ba trăm năm sau, tôi lại được sinh ở nơi này, cảnh vật, con người ngày một biến đổi, qua thời cải cách ruộng đất, thời chiến tranh, thời bao cấp, có lẽ nền văn hóa cổ không còn đến 30%. Sau Đổi mới, kinh tế phát triển nhanh, người nông dân không còn đói nữa, thậm chí đã trở thành những triệu phú, tỷ phú, nhưng Kinh Bắc vì thế cũng trở nên như một bãi chiến trường hoang tàn. Đâu đâu cũng là những bãi rác kéo dài theo các kênh mương, và đoạn tiếp giáp giữa các làng. Các con đường liên xã liên huyện bị cày xới nát bét bởi hàng ngày có khoảng hàng trăm xe tải cỡ lớn chở đất cát từ các bến sông đến nơi xây dựng. Các nhà máy xí nghiệp và các doanh nghiệp rải về rất nhiều huyện, và sự xử lý chất thải môi trường rất ít được quan tâm, nên cảnh quan vừa bị phá hoại, đất canh tác bị thu hẹp và bệnh tật, tai nạn

giao thông thì là chuyện hàng ngày. Những kho báu trong lòng đất bị đào xới một cách vô tội vạ. Chó đá, ván khắc, tượng đất nung, đồ gốm thời Hán và Bắc thuộc được bán một cách tự do ở nhiều điểm. Sự tu sửa và cúng giáng Phật pháp cũng làm hủy hoại nhiều di tích văn hóa bằng cách tô son trát phấn lên những tượng cổ kính và thay kết cấu gỗ bằng bê tông. Những làng nghề truyền thống mất dần đi về tinh túy. Tranh Đông Hồ còn rất ít màu tự nhiên trên giấy điệp, làng giấy dó Đông Cao chỉ còn vài người sản xuất giấy cổ. Những ao hồ của làng này bị ô nhiễm tới mức người ta có thể đi bộ ra giữa ao được. Đồ gỗ Đồng Kỵ lèo lẹt và chạm khắc cầu kỳ đến mức không thể tưởng tượng được. Công cuộc làm giàu của các doanh nhân mới, sự kiếm ăn của những nông dân nghèo bất chấp nhu cầu bảo tồn môi trường sống và văn hóa đã làm cho Kinh Bắc cổ suy thoái trông thấy, và không biết mai sau, chắc không lâu, hai mươi hay ba mươi năm nữa, người ta còn nhận thấy những gì từ một trung tâm văn hóa nghệ thuật và tôn giáo đã từng rực rỡ nghìn năm qua. Các làng cổ biến đổi một cách mau chóng, kiến trúc vì kèo, đất trình tường, nhà tre, được thay thế hoàn toàn bằng kiến trúc bê tông không có một quy hoạch và thiết kế thống nhất nào cả. Điển hình là ba làng Na, Nội, Kiều vùng Hiên Vân tiêu biểu cho kiến trúc đất cổ xưa có lẽ mười năm nữa sẽ tan hóa hoàn toàn. Việc đào tạo quan họ theo truyền thống làng rất mỏng manh, thay thế là những tốp hát đại trà, mà những người dân gọi là Quan họ đại và Quan họ đoàn để chứng tỏ sự mất gốc của một nền dân ca đặc sắc này. Những nghệ sỹ mới của Kinh Bắc không chứng tỏ được sự tiếp nối truyền thống và

cũng không đủ mạnh để tạo ra một nền văn nghệ Kinh Bắc hiện đại. Tất cả những vấn đề được trình bày trên không phải để nêu ra một thái độ bi quan về sự phát triển của Kinh Bắc trong văn hóa mới, mà muốn nói lên cái mâu thuẫn tất yếu của việc phát triển kinh tế vùng miền, quốc gia trong kinh tế toàn cầu và sự suy thoái của văn hóa đặc sắc dân tộc, mà chỉ có thể cứu vớt văn hóa vùng miền bằng một chính sách quốc gia. Đương nhiên, Kinh Bắc cũng phải tự giải quyết vấn đề của mình bằng sự phát triển song song giữa kinh tế và văn hóa, chứ không thể đợi giàu rồi mới nghĩ đến nghệ thuật. Một vùng non xanh nước biếc, nơi đâu cũng là địa linh, nhưng nhân thì không kiệt nữa, và biết bao giờ những người tài mới trở thành nhân kiệt.

Tôi còn nhớ ngày bên bến Thổ Hà năm 1970, một cô lái đò đem nổi cơm và nổi cá kho ra đầu thuyền ngồi ăn, cô thản nhiên mức nước sông chan vào bát. Ngày nay đến tắm ở sông Cầu, sông Đuống người ta cũng còn ngại. Dọc sông Cầu, tôi đi lên đến một thượng nguồn ở tận Bắc Kạn, nơi đây là hợp lưu của hai dòng nước lạnh và ấm, trước đây người ta còn đi bè được, nhưng hiện nay, sông Cầu ở Bắc Kạn chỉ có thể lội đến đầu gỏi. Vòng vèo từ đó về xuôi, nhiều nhà máy xí nghiệp, dân tình đổ nước thải xuống lòng sông, con sông thơ mộng xanh lơ ngày nay nhiễm đục. Sông Đuống phân lưu của sông Hồng sát gần Hà Nội trải dài uốn khúc hơn 50 cây số phân cắt Bắc Ninh thành hai vùng bắc phần và nam phần, khiến hai miền văn hóa hai bên bờ cũng đặc sắc khác nhau, đặc biệt là huyện Tiên Du cổ ở bắc phần với chùa Phật Tích và chùa Dạm, huyện Thuận Thành ở nam phần với chùa Dâu, Bút Tháp

và làng tranh Đông Hồ. Sông Đuống khi đầy khi vơi, ném phù sa sang bãi bồi hết bên nọ đến bên kia, tạo ra những quần thể lò gạch phun khói ô nhiễm, và làm hồng mùa màng của nhiều làng mạc Thuận Thành. Nếu chúng ta nhìn con sông Đáy hiện nay gần bị bồi lấp dần bởi đất cát và khai thác trồng rau, đến một ngày nào đó, nó cũng chung số phận như con sông Dâu, sông Tiêu Tương, thì chắc chắn văn hóa và kinh tế của Hà Tây cũng sẽ thay đổi hoàn toàn. Những cái mà chúng ta tưởng là sức người khó có thể làm nổi, một quả núi, một con sông, một dải đồng bằng, với sức mạnh của công nghiệp hiện nay hoàn toàn có thể san phẳng, lấp đầy. Và lúc ấy thì những câu ca quan họ tình tứ chỉ còn ở trong băng đĩa, những màu tươi trên giấy điệp chỉ còn ở trong bảo tàng mà thôi. Chợt nhớ câu thơ của Đỗ Trung Lai: *"Mây đi như người đi/ Biết bao giờ trở lại/ Dưới chân ai Nam quan/ Chỉ bàn về thương mại"*.

2007



Tượng Công chúa Lê thị  
Ngọc Duyên, chùa Bút  
Tháp, thế kỷ 17, gỗ phủ sơn.

## Ao làng

*Bèo tây từng đám nhỏ  
Đàn lấp đầy mặt ao  
Có ngày quên khép cửa  
Gió nơi đâu lọt vào.*

Làng xã Bắc bộ thường nằm trên những rẻo đất cao so với mặt ruộng, nhưng địa hình tự nhiên của đồng bằng lại không đồng đều. Về đại thể nó thấp dần theo chiều tây bắc -đông nam, tùy từng khu vực sự cao thấp này lại thay đổi ngay trong một quần cư làng xã. Bao giờ làng cũng có nhiều gò đống, nơi nổi cao hơn, tiện cho xây cất đền chùa, lăng mộ, nơi trũng xuống, hoặc tự nhiên như vậy, hoặc người ta đào đi để lấy đất đắp đường, làm ao, làm nương. Ao chuôm ở làng đa phần hình thành một cách tự nhiên, phần nhỏ do nhân tạo. Người ta không thể hình dung ngôi làng lại không có ao hồ, về mặt triết lý nó là phần âm, đối lập với các gò nổi là phần dương, về mặt đời sống, có lẽ cái này mới là chính, ao hồ là nơi sinh hoạt cộng đồng thường ngày, được sử dụng vào nhiều mục đích khác nhau: giặt giũ, tắm, rửa rầy, vo gạo, ngâm tre, thả cá, nuôi bèo... tóm lại là vô cùng nhiều sinh hoạt liên quan tới nước. Nhưng ao hồ trong làng là nguồn nước không lưu thông, mà lại chứa chấp lắm sinh hoạt đến thế, cho nên cũng không vệ sinh cho lắm. Ao tù nước đọng trở thành



thành ngữ về một thứ văn minh bảo thủ, chật chội, rất tiêu biểu cho văn hóa làng xã Việt Nam.

Một hai năm, người ta có thể chặn ao tát cá, cái ao khô nứt nê trong một thời gian, khi mưa đến nó đầy dần như cũ. Nếu mưa lâu ao tràn nước lênh láng cả đường đi, ếch nhái kêu suốt đêm thâu gọi bạn tình. Đó chính là cảnh ếch kêu uôm uôm, ao chuôm đầy nước. Nằm ngủ trong căn nhà tre gỗ, ban đêm lắng tiếng ếch kêu trong trận mưa rào, giấc ngủ cũng thanh bình làm sao.

Cái được gọi là hình ảnh văn minh này có nhiều nguyên cơ để đi vào tâm trí. Nếu bạn từng xem bức tranh *Ao làng* của họa sỹ Phan Thị Hà thì sẽ cảm nhận được phần nào. Quanh bờ tre dày đặc, ao làng vắng lặng, nước chỗ xanh ngắt, chỗ vàng ươm soi bóng rặng tre cũng im

ắng như vậy. Chỗ ấy bà từng thả bèo, hái rau, ông từng lội bùn dấn vãi mội nhuộm cho thâm, trẻ từng nhảy nhót mà không sợ chìm, và trưa hè bên lũy tre vãi người nông dân ngả mình trên nệm cỏ, úp nón vào mặt, đánh một giấc nồng và hóng gió thổi qua mặt ao. Những mùa lụt lội, nước từ sông tràn vào làng, nhiều chỗ trũng dần trở thành ao chuôm. Khi cần mặt bằng, người ta cũng lấp đi vãi cái ao. Vãi chàng làm ăn phát đạt hứa xây hồ bán nguyệt ngay trong tư gia cho nàng rửa chân. Cái hồ bán nguyệt này thực ra là một ao nhỏ trong khuôn viên gia đình, phía trước sân nhà thường được kê bờ cẩn thận, có lối đi xuống cho tiện việc giặt rửa, đêm về lại có trăng soi vào tận nhà mình.

Cái ao gắn bó với người nông dân từ rất xa xưa trong đời sống và trong tình cảm, cũng như mái đình, bờ tre, ngõ xóm... là cái gì rất đặc trưng cho cảnh sắc nông thôn Việt, sống ngay bên sông nước, nhưng thích một thứ nước non chật hẹp trong làng mình, nhà mình, cho dù non thì thấp, mà nước thì tù đọng. Đó là một tâm lý sợ thay đổi, sợ đi xa, sợ mất những kỷ niệm quen thuộc cho dù những thứ đó không còn tích sự gì. Ngày nay người ta đã lấp dần hết ao hồ, làng xã biến dần thành đô thị, nhưng cái ao tù trong tâm hồn người Việt thì hình như chẳng có gì lấp nổi, dù người Việt đã phải bơi ra biển, đã phải mở cái cổng làng bé nhỏ của mình cho khách đến thăm.

2007

## Bờ tường và khung cửa

Những ngôi nhà bằng đất trình tường hiện mai một hầu hết trong xây dựng ở nông thôn. Nhưng có thời là một phong cách kiến trúc độc đáo của người nghèo, không kém phần đẹp đẽ. Ở những vùng bán sơn địa, hoặc trung du, tiền thì ít, nhưng đất không hiếm, khi xây nhà người ta làm những chiếc khuôn bằng gỗ, to như cái hòm áo quan, đổ đất vào đầy rồi nện cho chặt. Từng lượt từng lượt bức tường lên cao dần, gọi là trình tường. Tiền thì không mất đồng nào, công xá thì bà con trong làng giúp, ngôi nhà ra đời với tường đầy tới nửa mét, chỉ còn đợi bộ mái vì kèo gỗ lợp lá dổi lên trên. Không có vẻ gì sang trọng, nhưng không khí trong nhà đất rất ấm áp về mùa đông, mát về mùa hè, những chương khi đều được tường đất thấm thấu cả. Tường trình đất vô cùng bền, vài trăm năm trong nắng mưa không suy suyển, màu đất bạc dần được một vẻ phong sương cổ kính.

Ngôi chùa Bử ở Việt Yên, Bắc Giang, nằm trên một ngọn núi thoải thoải, là một công trình kiến trúc đất nện kết hợp xây gạch và vì kèo gỗ. Những bức tường cao tới 4m bao bọc khuôn viên chùa xen kẽ những hàng cây dày đặc, phân chia ngôi chùa thành nhiều khu vực như một mê cung, lại trở nhiều cửa một cách tinh tế, để người ta đi qua từng khu



vực thấy chỗ nào cũng đẹp và lạ lắm. Không ở đâu có sự tụ trung về đẹp của kiến trúc đất như thế, mà nó được sinh ra từ sự gắn bó với đất của người nông dân, của sự đầu mình trong quên lãng của tinh thần Thiền, tìm đến cái đơn giản nhất để nói nhiều nhất về nhân gian thế sự.

Nhà tranh vách đất vốn là sản phẩm của cái nghèo của người nông dân, nhưng không phải vì thế mà nó không đẹp, trái lại khi làm nhà người ta tinh chuốt ngôi nhà đến từng chi tiết. Nguyễn Bính viết: *Nhà tranh thì sẵn đây / Vợ xấu có làm sao / Cuộc kêu dài bãi sậy / Hoa súng nở đầy ao*. Cái cảnh đơn sơ tình tứ này, ngày nay có tiền cũng không dễ. Nhà xây tường đá ong là một bước tiến mới. Đá này sẵn ở các vùng trung du, khi trong đất rất mềm, người ta dùng thuổng đánh thành những viên gạch vuông vắn xây tường càng để lâu càng sắt lại, thậm chí có màu đen. Nhà đất trình tường mang dáng vẻ của sự thô mộc hoang sơ, nghèo đến tận cùng, cửa ra vào thấp, cửa sổ rất nhỏ, do tường đất nặng không thể chịu được khoảng không lớn. Những người nông dân sống trong những căn nhà trình tường đi làm thường không đóng cửa, vì cũng không có gì để mất. ở vùng Hiền Vân, Bắc Ninh có ba làng Na, Nội, Kiều quây quần theo triền núi là cả một vùng dân cư xây dựng bằng đất trình tường.

Trong kiến trúc cổ, không gian để chơi hoặc không có mục đích gì cụ thể, nếu không muốn nói là mục đích hư vô mới là quan trọng. Cái này trái ngược với kiến trúc hiện tại quá chú trọng đến không gian sử dụng. Để tạo không gian hư vô, những cửa sổ, cửa ra vào được chú trọng, sao cho, nhìn qua nó như thấy một bức tranh, sao

cho bên trong bên ngoài lẫn lộn, và nhiều lớp không gian cứ thế trái ra. Trong một ngôi nhà, có khi người ta mở đến ba bốn cửa tò vò thông nhau theo lớp, đóng mở tùy ý, nhìn xuyên từ lớp nọ sang lớp kia cảm thấy không gian hình như còn mở rộng tiếp đến nơi này nơi khác. Ngoài trời đầy ánh sáng, trong nhà lại rất tối, cái tương phản này thấy rõ qua khung cửa, mà những song cửa là nơi chuyển tiếp, tăng cường hay chuyển đổi và giảm cường độ sáng. Trong một ngôi nhà, mặt bằng chừng 50 m<sup>2</sup>, mà người ta mở đến sáu cửa ra vào, và chục cửa sổ, không gian thay đổi trong phạm vi hẹp bởi sự biến đổi trong ngoài này. Ngôi nhà, thêm, giọt gianh, sân, vườn lớn, vườn nhỏ, vườn góc, hành lang, cửa sổ, cửa ngách... trong một khu vực không lớn tạo ra cái phong phú, làm cho công trình luôn có vẻ lớn hơn thực thể của nó. Trong không gian ấy, người ta đi lại nghiêng ngả, cảm giác trời đất thu hẹp trong ngôi nhà mình, ngược lại từ ngôi nhà bé nhỏ của mình cảm nhận cái vô cùng của thiên địa. Nó chính là nơi di dưỡng tinh thần trong cái bể dâu chìm nổi này. Ôi ! thế mà chúng ta lại từ bỏ nơi này, để sống trong một ngôi nhà một phần để bán hàng, một phần để sản xuất, một phần để làm tình, phần còn lại để khoe của cái.

2007

## Cao Bằng một dải

**T**hửa thiếu thời, chúng tôi thường có một trò nghịch dại là đi bơi lũ ở những con suối lớn trong rừng. Đến suối Cùn, một con suối lớn chảy vào sông Bằng Giang, vào mùa lũ nước chảy xiết cuốn băng băng tất cả mọi thứ, cả lũ trẻ con lao xuống đó, nước tuy không sâu nhưng trong giây lát đưa người vụt đi như chiếc lá. Chúng tôi sẽ giạt vào một bờ đất gần, rồi lại chạy ngược núi lên phía trên vài trăm mét, tiếp tục lần mới. Sau này khi đã phương trưởng, chúng tôi cho con cái của mình đi bơi lũ. Những ông bố trẻ đứng giữa dòng suối đầy đá cuội lớn đón đám trẻ con đang dập dờn trên ngọn nước. Thật nguy hiểm, nhưng cũng ngoạn mục, sau những cuộc bơi như vậy, người sáng khoái vô cùng. Thời bao cấp, muốn lên Cao Bằng, phải ra phố Dã Tượng từ chập tối, xe khách đón và chạy trong một đêm, giữa đường nghỉ ở Bắc Kạn, lúc đó còn là thị trấn nghèo nàn không có điện với những hàng quán lợp lá ven suối, tờ mờ sáng hôm sau thì đến Cao Bằng. 300 cây số ngày ấy là cả một quãng đường dài gian nan.

Hôm nay tôi trở lại Cao Bằng, nhân một người bạn vọng niên, ông Nguyễn Xuân Liêu cùng với nhiều cổ đông, khởi công xây dựng một nhà máy sản xuất sắt xộp

và phơi thép. Bắc Kạn từ vài năm nay đã trở thành một đô thị nhỏ, còn Cao Bằng thì náo nhiệt và mở rộng đến chục lần. Những nét văn hóa Tày Nùng thuần phác xưa có lẽ sắp hoàn toàn biến mất. Tôi lang thang ở chợ phố Thầu đêm được không quá chục người mặc y phục dân tộc. Tiếng Tày Nùng xen lẫn tiếng Kinh riu rít và con người vẫn hòa nhã như xưa. Lại cả tiếng Kinh nói theo ngữ điệu và thổ âm Tày rất dịu hiền mà thánh thót. Con phố này đã biến mất những ngôi nhà thấp lợp ngói âm dương, trở thành con đường ven sông Bằng, tuy xây cất đàng hoàng nhưng rất bẩn, và người dân thị xã cũng không có ý thức lắm với dòng sông đẹp đẽ này. Rất nhiều rác, nước thải, phế liệu xây dựng đầy hai bờ. Cái ý thích nhảy xuống dòng sông bơi lũ đã tan biến.

Chắc 500 năm trước khi tàn quân nhà Mạc lưu lại đất này, Cao Bằng còn hoang vu lắm. Những người lính đi đánh họ Mạc dặn vợ rằng: *Nàng về nuôi cái cùng con / Để anh đi trẩy nước non Cao Bằng*. Ngoài vài đoạn thành đồ ở Cao Bằng và Lạng Sơn, người ta khó tìm thấy những di vật xa xưa ở vùng miền sơn cước này. Ở huyện Hòa An có hai chuông cổ cao gần bằng đầu người, to đến hai người ôm của một ngôi chùa cổ đã bị tàn phá. Mười năm trước chúng tôi còn đi thăm chúng, không biết hiện nay thế nào. Nguyên thị trấn Cao Bằng là doi đất nằm giữa hai con sông Bằng và sông Hiến, tiếng Tày gọi là Mục mạ (nơi chăn ngựa), đất đai bằng phẳng, cỏ cây tươi tốt, nên người ta chăn thả giống ngựa Nước Hai rất to và đẹp. Giống Ngựa này nghe nói lai từ nước Đại Lý cổ xưa, giờ đã tuyệt chủng. Tuy nhiên những di vật của thời kháng chiến

chống Pháp thì Cao Bằng còn khá nhiều, đặc biệt là vùng Pắc Bó nơi Bác Hồ từng hoạt động và cách đó không xa là bản làng của chàng thiếu niên anh hùng Nông Văn Dền (Kim Đồng). Người Cao Bằng luôn tự hào đây là quê hương Cách mạng.

Khi trước về Cao Bằng tôi thường lại thăm nhà thơ Triều Ân, ông đã sưu tầm và xuất bản nhiều tập thơ ca dân gian Tây Nùng rất có giá trị, giờ thì ông đã về quê chăn trâu, không biết còn làm thơ không. Cũng may lần này tôi gặp ông Hiền, cũng là bạn vong niên, giám đốc sở văn hóa đã nghỉ hưu, ông nói đang dành nhiều thời gian về quê ở gần thác Bản Giốc, sưu tầm văn hóa dân tộc mình, một công việc yêu thích từ bé, e rằng vài mươi năm nữa thì văn hóa đặc sắc dân tộc sẽ mất sạch. Tôi đem lời này nói với người bạn họa sỹ ở đây, anh đáp: một bộ quần áo dân tộc giá hơn một triệu, quần áo mới giá vài chục nghìn, ai muốn ăn mặc như xưa nữa. Sự mất mát của văn minh vật chất có nhiều lý do, không hẳn vì đắt rẻ, hay tiện dùng, trong đó nguyên nhân chính là suy thoái tinh thần văn hóa.

Nhà máy của bạn tôi tọa lạc trên một sườn đồi chừng bảy ha gần bản Tấn, huyện Hòa An, đi sâu vào nữa là Nguyên Bình, nơi mới phát hiện mỏ sắt hàm lượng cao tới 72%, và có thể khai thác tới 70 năm. Tôi cũng chỉ nghe nói thế, tôi không thuộc về khoa học hay kinh tế, nên những con số ấy rất ít ý nghĩa. Giờ khai mạc, tôi rất thích màn trình diễn của các cô gái mặc y phục Tây xanh sẫm đánh đàn tính và hát ngân nga như dòng suối lượn quanh rừng, mặc dầu họ cũng hơi chuyên nghiệp rồi, sau

đó tôi cùng nhà báo Trần Chiến đi thẳng xuống bản Tấn. Bản này ít người, rải rác vài nóc nhà ven suối và đường đi, cảnh thì đẹp nhưng không sạch lắm. Bà cụ bán hàng mời chúng tôi ăn táo phớ nói rằng nhà làm lầy không sợ ô nhiễm đâu. Nhiều bà con đi xem văn nghệ về cũng ủa vào đây ăn, tiếng Kinh là chính, chen lẫn vài câu tiếng Tày nghe như chim hót. Họ đều vui vẻ và thân thiện, cũng như lo ngại về môi trường nếu như có nhà máy. Nhà máy thì khẳng định không làm ô nhiễm môi trường. Hiện Cao Bằng công nghiệp gần như chưa có gì, môi trường kém đi do phá rừng, xây dựng đô thị mới và vứt rác, xả nước thải xuống sông suối. Các con sông miền núi đều là đầu nguồn của sông đồng bằng, sự ô nhiễm từ gốc không hay chút nào cả cho cư dân Việt vốn sinh sống dọc theo các triền sông. Tôi nghĩ rằng gìn giữ rừng, sông suối và bảo tồn văn hóa gốc nên là mục tiêu hàng đầu của các tỉnh vùng cao. Hai cái này có quan hệ tương sinh. Sự phát triển kinh tế hiện tại chưa tìm được cách cộng sinh với hai vấn đề trên.

Từ Bắc Kạn, qua Phủ Thông, vượt qua ba đèo dài: đèo Giàng, đèo Gió và đèo Cao Bắc. Phong cảnh từng nơi thay đổi đẹp đẽ và hùng vĩ, khi chiều tà xuống, mặt trời dốc ngược ánh sáng chói chang lên nền trời. Ở đỉnh đèo Gió, có nhiều hàng quán bán sản vật như thuốc lá chữa bệnh, măng ngâm ớt, và quả mắc kham, nom thật thích mắt. Từ Cao Bằng, theo đường số 4, đi Lạng Sơn, lác đác còn những xóm nhỏ, nhà sàn lợp ngói âm dương, vách đất ẩm cúng và nên thơ nép vào sườn núi. Nếu không kể những con đường làm dang dở đất đá ngổn ngang, thì không khí

nơi đây thật trong lành và yên bình. Nhiều bản nhỏ ẩn dưới thung lũng sâu, muốn lên đường cái cũng phải mất hàng ngày, chúng tôi bảo nhau họ sống thế kia không internet, báo chí, tranh đua, thật là đơn giản và sung sướng làm sao.

8.2007

## Bát Tràng truyền thống rực rỡ và khó khăn hiện tại

Cảnh tượng nhộn nhịp ở làng gốm Bát Tràng giờ đã lắng xuống. Nhiều lò gốm im ắng, ngụi ngất và chợ gốm thì thưa thớt khách vãng lai. Đó là một dấu hiệu không vui, nếu tình hình này cứ kéo dài đến mùa đông, thì nghề sản xuất gốm Bát Tràng sẽ sa sút trông thấy. Một làng nghề ít nhất có chừng ngàn năm tuổi, có lẽ đang đứng trước nguy cơ đình đốn. Tuy vậy nếu nhìn lại trong lịch sử, thì nghề gốm Bát Tràng cũng hưng thịnh và suy thoái nhiều lần. Từng rất nổi tiếng vào thời Lý Trần trong bốn thế kỷ, từ 11- 14, phá sản đầu thế kỷ 15 trong cuộc xâm lược và triệt hạ văn hóa của nhà Minh, lại chấn hưng thời nhà Lê Sơ (thế kỷ 15) với gốm trắng vẽ men lam nổi tiếng, rồi bị gốm Chu Đậu, Hải Dương lấn át, xuống cấp về kỹ thuật và kiểu dáng trong những thế kỷ tiếp theo, nhưng lại có thị trường gốm dân dụng trong các đô thị cổ, ngưng trệ sản xuất trong thời hợp tác xã hóa đầu hòa bình 1954, vô cùng khó khăn để bán gốm chui trong thời bao cấp, rồi bùng lên sau thời Đổi mới từ 1990. Thịnh suy là quy luật muôn thừa của vạn vật. Một làng nghề, một ngành sản xuất cũng vậy. Nhưng nếu nhìn kỹ từ thế kỷ 11 đến thế kỷ 19, kiểu thức và kỹ thuật của gốm Bát Tràng ít



thay đổi, nó sa sút nếu có bởi nhiều nguyên nhân khách quan. Còn từ sau Đổi mới, gốm Bát Tràng về thực chất đã mất các thể mạnh truyền thống, nó trở thành một làng gốm lai tạp, thu nhặt đủ mọi kiểu dáng và kỹ thuật trong ngoài nước. Điều này tạo ra nhiều cái hay cái dở cho Bát Tràng, cũng như về lâu dài nó mất thị trường với tính cách là một làng nghề truyền thống.

### Trong quá khứ

Trong ba loại gốm men ngọc, hoa nâu và hoa lam, người ta thường có thiện cảm với hai loại đầu, giá của chúng cũng thường cao hơn. Khi gốm men ngọc và hoa nâu bị thất truyền, Bát Tràng gần như độc quyền về gốm hoa lam trên thị trường, ít nhất suốt từ thế kỷ 15. Sự độc quyền tự



nhiên cũng làm cho nó nhiều phen suy thoái, bởi không có đối thủ cạnh tranh, không cải tiến, cũng không đi đến đỉnh cao. Trong phong trào hợp tác xã và quốc doanh, sản xuất ở Bát Tràng, cũng như nhiều ngành sản xuất trong nước, không cần quan tâm đến thị trường và lỗ lãi. Các kiểu dáng đều nghèo nàn, vẽ trang trí có thể nói là vụng về, ngoài gốm xuất khẩu cho các nước xã hội chủ nghĩa, gốm dùng trong nước tôi tàn hết chỗ nói. Lúc bấy giờ, phải có tiêu chuẩn phân phối, người ta mới mua được chực bát ăn cơm, men nước dừa trắng đục có vẽ một vòng tròn màu lam. Thị trường khan hiếm, nhiều lò gốm tư nhân sản xuất lậu, chính sự khó khăn về nguyên vật liệu, mà bát ăn cơm tư nhân thường mỏng hơn, khá tinh khéo. Chất lượng lò hợp gia đình nung thường không đồng đều, có lượt bát rất đẹp, men trong bóng, bát tròn căng, cốt mỏng, có lượt sứ mờ và nung sống. Vào thời buổi méo mó có hơn không, thứ phẩm cũng bán được hết. Sản xuất gốm là cách làm giàu mau chóng.

### **Sự pha tạp bắt đầu**

Ngoài xí nghiệp gốm sứ Bát Tràng, hai hợp tác xã Ảnh Hồng và Hợp Thành, các lò gốm tư nhân rất khó phát triển trong thời bao cấp. Xong muốn bán gốm, đặc biệt xuất khẩu, lại phải qua các cơ quan thương mại trung ương, những họa sỹ của cơ quan này đã trực tiếp về Bát Tràng đặt kiểu dáng và trang trí. Sự lai tạp bắt đầu, do những mẫu mã mới có thể thương mại, ví dụ ống dù, một loại bình cao cho người phương Tây đi về nhà thì cắm ô vào đó, liền

bệt có nắp và bát chiết yêu to nhưng theo dáng cổ. Dần dà nhiều kiểu dáng hoàn toàn xa lạ với truyền thống, các loại men màu mới mua từ Nhật và Trung Quốc. Điều đáng nói là Bát Tràng học tập rất nhanh chóng, nhưng không hề chọn lọc, ai vớ được tài liệu nào thì bắt chước theo đó. Gốm sứ đông tây, cái hay lạ đều được du nhập. Bát Tràng lại là nơi nhiều họa sỹ trong nước kéo đến thử nghiệm, họ cũng đem tới nhiều dáng vẽ và kỹ thuật mới, trên mảnh đất vẫn đề bản quyền không có một ý nghĩa gì. Hễ một sản phẩm nhà này bán chạy, lập tức bị các nhà khác sao chép và tung ra thị trường. người Bát Tràng cũng quen việc này tới mức chẳng ai phản nản kiện cáo gì. Ai có mẫu mới thì nên có giữ bí mật, và tung ra ồ ạt cùng một lúc, để khi bị sao chép cũng chỉ là ăn theo. Kết quả dẫn tới tính chuyên môn sản xuất một chủng loại ở Bát tràng rất thấp. Những lò lớn, lò nào cũng có những sản phẩm bán chạy phổ thông, chỉ khác nhau chút ít, nhưng hình như thế mới là thị trường tự do, vì đi giữa hàng trăm lò gốm, đâu cũng có đồ mình cần. Chợ gốm Bát Tràng hiện tại là điển hình của cách sản xuất không chuyên môn hóa, và không thiết lập bản quyền. Một cái chợ tương đối lớn, nhưng sản phẩm dường như rất giống nhau và lặt vặt. Đây chính là điềm báo hiệu của sự suy giảm về kinh doanh, khi khủng hoảng thừa.

### **Chất lượng và thị trường**

Suốt 30 năm chiến tranh và những năm hậu chiến khó khăn trong kinh tế bao cấp, có hàng mà dùng là may, chất

lượng sản phẩm đường như ít để ý đến. Gốm Bát Tràng nhanh chóng vượt qua tình thế này, nên cũng được ưa chuộng. Mặt khác thị trường gốm sứ Trung Quốc chưa thâm nhập, những bình lọ nhiều kiểu dáng, màu sắc tỏ ra thích hợp với nhiều gia đình đang làm ăn phát đạt. Tuy vậy Bát Tràng vẫn ít đạt được những hợp đồng xuất khẩu lớn. Nhiều thương gia đến tận nơi mua gốm Bát Tràng đóng thùng gửi theo đường biển, vài nước quanh Việt Nam đặt gốm Bát Tràng giá nhỉnh hơn trong nước chút ít, rồi mang về nước đóng dấu nước họ sản xuất và xuất khẩu. Điều ấy chứng tỏ Bát Tràng có năng lực sản xuất, nhưng lại không nắm được thị trường nước ngoài. Sự giao lưu này, buộc Bát Tràng phải đi theo người đặt hàng, và tính lai căng ngày một rõ. Nhưng thời các nước ưa chuộng sản phẩm lai căng cũng giảm, thẩm mỹ chuộng các sản phẩm hoàn toàn bản địa tăng lên, Bát Tràng dường như không nhận thức được điều này, nếu có, thì cũng khó khăn để tìm lại cái gì hoàn toàn truyền thống khi kỹ thuật và thói quen đã tiến khá xa. Sự xuất hiện của gốm trắng và gốm giả men ngọc kiểu Lý là một ví dụ, nhưng đây là hàng nhái cổ vẫn không thuộc sở trường của Bát Tràng, chúng quá dày, quá thô và to, không thể so sánh với gốm thời Lý nghìn năm trước. Gốm sứ Trung Quốc bắt đầu vào Việt Nam thoát tiên theo các chợ biên giới. Sặc sỡ, bóng mỏng, giá thành rẻ, gốm sứ gia dụng Tàu dần chiếm được cảm tình của người tiêu dùng. Hàm Long trở thành phố Bát sứ Tàu. Nhiều gia đình ăn uống hàng ngày dùng đồ Bát Tràng, ăn cổ dùng đồ Tàu. Ở một mặt nào đó, thật là một lẩn lẩn, đáng nhẽ là ngược lại, cái đó đã báo hiệu một

sự thay đổi đáng buồn trong thẩm mỹ của người Việt. Những hội chợ triển lãm gồm sứ Giang Tây, Quảng Tây... được tổ chức liên tục. Từng tỉnh một ở Trung Quốc đều có phong cách gốm sứ riêng, giá cả nhiều cung bậc, kiểu dáng đáp ứng đời sống thị dân mới và trường giả đang hình thành, những người ít học, nhưng lắm tiền và chịu chơi. Bát Tràng đứng ngậy ra nhìn đồ Tàu để chơi chiếm lĩnh các ngôi nhà mới, họ cũng bắt đầu làm những lục bình lớn, cao hơn đầu người, nhưng chẳng có gì để độ được với đồ Tàu. Công tác quảng cáo chưa từng được chú ý đến, quả là thiếu sót, nhưng việc này được làm thế nào, khi sản xuất ở Bát Tràng vẫn là những tiểu gia đình. Vai trò của hiệp hội không mạnh.

Gốm sứ phương Tây, vốn chưa bao giờ được người Việt Nam đánh giá cao, từng bước xuất hiện trong các siêu thị, rồi dần có những cửa hàng chuyên biệt trong thành phố với phong cách dân tộc rõ ràng. Rất chúch năng hóa, bền và đẹp một cách giản dị kiểu công nghiệp, men rất tốt va chạm với đồ sắc (như dao ăn) không bị xước. Gốm Bát Tràng lại thua ở đặc điểm này, nếu ai rửa bát thường xuyên sẽ thấy đồ ăn Bát Tràng có giắt nhiều cặn đen vào chỗ xước.

### **Vài suy nghĩ**

Ở một nước nông nghiệp, đương nhiên có nhiều nghề thủ công truyền thống. Va chạm xã hội công nghiệp, những nghề đó hoặc mất đi, hoặc chuyển đổi, gia nhập thành các làng nghề bán công nghiệp. Nghề gốm truyền thống Bát

Tràng cũng vậy, từ lâu những người thợ chuốt tay vắng bóng, hoặc chỉ còn một vài người. Các loại men chế từ tro cũng không được ưa chuộng nữa. Sản xuất nhiều khâu đã bán tự động. Điều này không chỉ riêng làng nghề gốm. Ở nhiều nước phát triển, để bảo tồn nghề truyền thống, người ta buộc phải nuôi rất đắt những nghệ nhân cao tay và bảo lưu kỹ thuật cổ truyền. Sự tự phát gia nhập kỹ nghệ mới đương nhiên làm cho nhiều nghề sản xuất nhanh nhiều hơn, nhưng những sản phẩm không còn là độc bản nữa.

Gốm sứ dân dụng Bát Tràng đang ở trước hoàn cảnh, hầu hết các gia đình đã trang bị đủ đồ dùng tốt và khả năng quay vòng rất chậm chạp, nhu cầu mua đã mãn nguyện, còn những nhu cầu cao hơn thì Bát Tràng lại chưa đáp ứng được. Ở phương Tây và nơi giàu có, người dân đã mua gốm sứ gia dụng dưới dạng độc bản có tính nghệ thuật. Gốm sứ Nhật Bản và Thổ Nhĩ Kỳ có tác giả ký tên đang được ưa chuộng trong thị trường này. Thật đáng tiếc cho gốm sứ nước ta, với những kỹ nghệ truyền thống và tiếng tăm sẵn có, đáng nhẽ hoàn toàn có thể làm mưa làm gió trên thương trường gốm sứ. Đã đến lúc Bát Tràng phải có một liên hiệp mạnh, có viện nghiên cứu riêng về kỹ thuật, thị trường, thẩm mỹ và bảo lưu truyền thống trong phạm vi có thể, đồng thời xây dựng thương hiệu bằng các tác giả cá nhân, thay cho sản xuất đại trà và vô hướng như hiện nay.

2007

# Thư của một nông dân

*Áo xông hương của chàng vắt mắc  
Đêm em nằm em đắp lấy hơi  
Giữ khăn gói túi gói lời,  
Giữ đôi chàng mạng cho người đường xa.*  
(Ca dao)

Tôi là một nông dân, biết đọc, biết viết và làm những con tính cộng trừ nhân chia đơn giản. Trước đây như vậy đã được coi là xoá nạn mù chữ, nhưng so với học vấn bây giờ, thì coi như chưa biết gì. Việc nhà nông cày bừa gặt hái, trồng lúa và trồng màu, chăn nuôi và làm nhà, tôi đều làm được cả bằng kiến thức cha truyền con nối. Xem âm lịch, nhìn trời đất thì biết thời tiết, tính toán ít nhiều cho phù hợp với vụ mùa. Óm đau thì đánh gió bằng gừng, xông hơi bằng lá tre, ngải cứu, tia tô và xả. Tóm lại là người nông dân có thể hoàn toàn sống tự cung tự cấp, cốt yếu là giữ đạo gia phong: kính cha mẹ, thuận vợ chồng, con cái biết nghe lời, yên vui với làng xóm, thế cũng tạm gọi là hạnh phúc. Chính sách của nhà nước vừa nhiều vừa ở xa, chúng tôi chỉ có thể hiểu bằng sự cụ thể hoá trong hành vi của cán bộ xã thôn. Chủ trương tốt thì làng xóm yên bình, nhà nhà no đủ. Chủ trương có điều bất cập thì đời sống lộn xộn, lòng người phân tán, nhà ai biết nhà ấy, chuyện hay dở ngoài đường mặc kệ.



Khi đời sống phát triển, khoa học kỹ thuật ít nhiều cũng đã về đến làng quê, tuy nhiên phần nhiều không phải do trí thức kỹ sư từ thành phố, mà do nhu cầu của nông dân và sự buôn bán các máy móc công cụ. Máy bơm, máy tuốt, máy xay xát, xe công nông, máy kéo, máy cày, người quê mày mò học lấy, điều khiển và sửa chữa. Nhiều xưởng cơ khí, sản xuất và chữa máy móc ra đời. Kỹ thuật tuy thô sơ, nhưng tay nghề không phải là kém và ứng dụng được, thay cho lao động thủ công. Tiện thì có tiện, nhưng tai nạn do thiếu hiểu biết cũng nhiều. Kỹ thuật hiện đại thay thế cho



các kinh nghiệm cổ truyền, cũng làm mất đi hầu hết những chế tác cũ. Nông dân trẻ không còn biết cấy bừa và chữa bệnh theo kinh nghiệm nữa. Ốm đau nhất nhất phải đi viện, tốn kém vô cùng. Người nông dân là nơi đào mộ của các bác sĩ thành phố. Ruộng đất không tăng. Nhưng người lại đẻ nhiều. Làng xóm trở nên chật trội. Đất canh tác đã ít, này lại càng thu hẹp cho các doanh nghiệp. Thanh niên không có việc làm tràn ra thành phố, làm cứu vãn, ôsin, buôn bán, thậm chí làm đi điếm, khá giả thì chạy chọt đi xuất khẩu lao động. Nếu học không giỏi hơn người, một con em nông dân muốn vào một trường đại học mất từ 30 - 50 triệu đồng hối lộ, đi lao động nước ngoài mất từ 120 - 150 triệu. Số tiền đó là mấy cơ nghiệp đối với những gia đình nông dân Bắc bộ, mà cả họ phải góp lại cho một cháu.

Làng quê tôi vốn rất thuần hậu tươi đẹp. Lũy tre xanh bao phủ xóm làng. Đồng ruộng rập rờn cánh cò bay. Bãi ngô ven sông xanh xa tấp. Cua cá, chim thú đầy đồng ruộng bụi cây, sống hài hòa với con người, thảnh thơi bắt ăn không mất tiền. Trong làng có ngôi đình mái cong duyên dáng, có việc làng các cụ và hội đồng kỳ mục kỳ lão tới họp, ngày hội trai gái tới vui chơi. Có ngôi chùa nhiều tượng Phật đẹp, thập phương xa xôi cũng tìm đến hương khói. Có nghề in tranh khắc gỗ dân gian, nghề làm tương, làm bún, làm đậu phụ. Mùa đông có mía ngọt ăn không hết thì kéo mật. Mùa thu có bưởi và hồng. Mùa hạ có nhãn vải và chuối. Mùa xuân thì đủ các thức bánh chưng, bánh dày, bánh tét, bánh giò, bánh gio, chè lam, chè bà cốt. Rượu nấu bằng men lá thorn và nồng, có thể ngâm thuốc chữa bệnh. Tất cả những thứ giản dị ấy dần dà chìm vào trong giấc

mộng. E rằng mười năm nữa không biết có còn cái làng cổ truyền từ hàng ngàn đời nữa không? Có còn ai là người nông dân không? Và không biết chúng tôi có trở thành công nhân nông nghiệp như các nhà khoa học vẫn nói hay không.

Ruộng cấy lúa ngày một mất dần vì dành cho công nghiệp. Đương nhiên phát triển kinh tế cần có công nghiệp, nhưng tôi nghĩ khu công nghiệp phải tập trung và xa dân cư. Đàng này huyện nào cũng xây nhà máy, chất thải cứ tự nhiên tuôn ra đồng ruộng, khác nào đem thuốc chuột rải ra toàn tỉnh. Khi khu công nghiệp hình thành, hàng trăm đến hàng nghìn công nhân tới, đông hơn cả dân làng, lại còn vợ con bè bạn của họ. Hàng quán, cờ bạc, hút sách, nhà thổ kéo theo, thanh niên làng tôi đâm hỏng cả. Lời hứa sau khi lấy đất sẽ cho con em nông dân vào làm trong nhà máy phần nhiều là hão huyền, vì nông dân lấy đâu ra trình độ mà trúng tuyển. Nhiều gia đình trong cảnh lộn xộn cải biến dần đất ruộng thành đất vườn. Đất vườn khó bị lấy hơn và nếu có giải tỏa thì đền bù lại cao hơn. Nhiều nhà máy do cố phần của quan lại trong tỉnh chứ chẳng phải ai khác. Với đồng lương nhà nước, họ đào đâu ra hàng chục, trăm tỷ mà đầu tư như vậy. Đất ruộng là cả quá trình đào luyện của nhà nông mới trồng được lúa, không dễ gì có được. Vậy tại sao không dùng đất đồi, bãi hoang, mà cứ nhè vào đồng ruộng.

Làng dần thành phố. Thuần phong mỹ tục chẳng còn ý nghĩa gì. Chẳng còn lá lành đùm lá rách, tắt lửa tối đèn hàng xóm có nhau. Tôi nhớ lắm những ngày chạy ra cánh đồng, triển lễ hứng gió thả diều. Những ông đồ cẩn thận điền từng nét chữ Nho vào tờ sớ. Những bà già vẩy dup

quần chùng gánh nổi đất ra giếng khơi. Nhớ những ngày năm ba đứa trẻ vít dây đập cối giã gạo. Nhớ hình ảnh mẹ và chị buông mái tóc dài gội nước hoa bưởi và quay tóc nước tung bay như mưa phùn. Nhớ ông già làng đóng đại cửa, đan thuyền thúng, cần trọng chuốt nừng cật tre quây rổ giá. Nhớ con giẻ cùi màu lông sặc sỡ chuyên ăn cứt chó, nhớ tiếng ếch ương lộng trong đêm mưa rào. Nhớ căn nhà lá vách đất trộn rơm hăng mùi bùn, mẹ già tựa liếp khóc ngày chúng tôi ra trận. Nhớ những cây đa, cây đề dầu làng, ven đường treo cái bình vôi, cạnh những miếu hoang, không thấy thần linh mà vẫn rờn rợn thế nào. Mọi người thường bảo trước đây quê hương nghèo nàn lạc hậu, nay ai nấy đều khá giả, có xe máy tí vi, thóc gạo dồi dào.

Thế nhưng để đổi lấy những cái như thế mà thay đổi cả làng xã cổ xưa thì thật đắt giá. Người nông dân trước thì phụ thuộc vào thiên nhiên, giờ thì phụ thuộc vào biến động xã hội. Văn hoá đất Việt sinh ra từ nông thôn và nông dân. Khi hai cái đó mất đi hoặc biến đổi thì ta sẽ có thứ văn hoá gì.

Kiến thức trong nông dân không nhiều, nhưng có tính chất thực tiễn và truyền thừa, là kết quả của nhiều đời trồng cấy và sinh sống. Nhà nông có thể cảm nhận những biến đổi của thời tiết, trông trời đất mà đoán mưa nắng, hiểu rõ cỏ cây cũng sinh trưởng như con người. Tháng giêng trồng khoai, tháng hai trồng đậu, tháng ba trồng cà. Thấy trăng quang thì biết có hạn, thấy trăng tán thì biết có mưa. Thấy gió hanh thì lật đất cho khô, vung vãi nhát vôi là vỡ vụn, đợi mưa phùn cấy vụ đông xuân. Cây quả chưa như me, khế, sầu gập khòỉ lò thường sớm rụng vì chúng

nhạy cảm. Cây quá ngọt chịu môi trường ô nhiễm tốt hơn. Bùn lầy tường bẩn, chất vào vết thương lại mau lành. Đồ gốm đất nung nấu cơm kho cá thường ngon, lại giảm triệt được độc tố. Nhà tường đất chống ẩm mùa nồm ẩm áp mùa đông. Những kinh nghiệm đó chẳng những không được sách vở tổng kết mà những thế hệ trẻ ở nông thôn không còn biết nữa. Chúng thích mặc quần bò áo phông, phóng xe bạt mạng, bật nhạc rất to, và sẵn sàng rời bỏ quê hương ra thành phố, hoặc không ngần ngại kết hôn với một người xa lạ nước ngoài.

Tôi thuộc về một nền văn hoá khác, lạc lõng trước dòng chảy hào nhoáng của cuộc sống công nghiệp. Một nền văn hoá đang tàn lụi, đang trở lại với ông bà, không có cách gì ngăn được. Có lẽ không còn lâu nữa chuyện về người nông dân Bắc bộ chỉ còn giống như trong chuyện cổ tích và truyền thuyết Tấm Cám, Sơn tinh Thủy tinh, Cây khế, hay trong những câu ca dao, những lời Quan họ thắm đẫm tình người. Thơ rằng:

*"Thán em như giếng giữa làng*

*Người khôn rửa mặt, người quàng rửa chân"*

Khi những dòng sông Tiêu Tương, sông Dâu đã chết, sông Châu Giang không chảy đục ngầu, sông Đáy trong xanh giờ thành ao rau muống. Khi đầm hồ bị lấp dần, đình chùa bị tô vẽ xanh đỏ sặc sỡ, khi những nhà bê tông thay cho nhà đất nhà gạch với kiến trúc vì kèo thì con người cũng đổi khác. Tôi là người nông dân già nua như cây cổ thụ lưu luyến cõi bỏ chiếc áo nâu sồng cuối cùng của mình.

2005

## Nơi đầu nguồn sông Cầu

Từ Hà Nội đi Bắc Kạn khắp nơi xây dựng cống ngang. Ở khu vực dân sinh, như đang ụp vào đánh hôi đất mẹ, nên cảnh quan đâu đâu cũng tẻ tả như sau một trận bom, kết thúc là một cái hang bê tông hình hộp. Trường Cao đẳng Sư phạm Bắc Kạn, nằm cách thị xã chừng 3km, trên đất cũ của bản Nà Mày, nay gọi là tiểu khu hay phường gì đó. Cạnh đó là trường Nội trú dân tộc cấp II và III, học sinh được nuôi ăn và phát quần áo. Trường Sư phạm gồm 2 tòa nhà lớn: giảng đường và khu nội trú, cơ ngơi ít trường miền xuôi nào sánh kịp. Một phòng nội trú rộng, tiện nghi như khách sạn, cho 10 học sinh thuê, giá 300 nghìn đồng. Tiền điện nước thì tùy theo người dùng. Xung quanh trường hàng quán mọc san sát, với rất nhiều nhà trọ cho thuê. Một bưu điện hoạt động nhộn nhịp từ 7 giờ sáng tới 9 giờ tối mà chàng bưu chính vẫn tươi cười. 7 quán Internet tốc độ cao rầm rập Game, Chat và truy cập. Bánh cuốn, phở rất ngon, xối ăn đến đâu làm đến đó nóng hổi và món măng ngâm ớt không thể thiếu.

Tóm lại dù xung quanh trường người ta vẫn nói tiếng Tày, tiếng Dao, pha tiếng Kinh, nhà sàn, nhà đất vẫn san sát, nhưng rất nhiều nét sinh hoạt của xã hội công nghiệp hiện đại đã thâm nhập, hay nói chính xác

là đám mây Toàn cầu hóa đã phủ lên đến tận thâm sơn cùng cốc.

Giờ học đa phần rất chăm, ngoan nhưng vài sinh viên ngáp vặt, rồi gục xuống ngủ khi khi, có người không chịu được xin về phòng. Chúng đã chat và game suốt 9 tiếng đêm qua. Tôi bèn làm một khảo sát, gồm 3 câu hỏi: Thời gian nói tiếng phổ thông và tiếng mẹ đẻ, nói tiếng mẹ đẻ thì pha bao nhiêu phần trăm tiếng Kinh. Thời gian dùng Internet trong tuần và chép 5 câu ca dao, tục ngữ bằng tiếng dân tộc rồi dịch ra tiếng Việt. Lớp học gồm 51 em, 33 người dân tộc Tây, 2 Nùng, 2 Dao, 1 Sán chỉ và 12 Kinh. Có vài em Tây và một em Dao không biết chút nào tiếng mẹ đẻ. 10 tháng học ở trường, 90% thời gian nói tiếng Kinh, 10% tiếng mẹ đẻ. Khi về nhà thì còn tùy. Tỷ lệ pha tiếng Kinh vào tiếng mẹ đẻ từ 10% - 50%.

Sau đây là vài ý kiến: *Nhiều đồ vật chắc tiếng dân tộc cũng có, như cái cốc cái chén, nhưng bây giờ cả làng em đều gọi là "ăn cốc, ăn chén"./ Lúc nhỏ chúng em toàn nói tiếng Tây, nên bây giờ đi học rất khó khăn. Để tiện giờ các em em học tiếng Kinh trước. Chúng nói tiếng Tây rất kém./ Bà em chỉ nói được tiếng Tây, chị dâu chỉ biết tiếng Kinh, nên sinh hoạt trong nhà luôn luôn phải phiên dịch./ Mẹ em là người Kinh, bố rất yêu mẹ, nên cả nhà phải nói tiếng Kinh./ Tiếng Tây cũng rất phong phú, ví dụ em có thể gọi tên vài chục loại ong, nhưng dịch ra tiếng Kinh chỉ có mỗi chữ ong.*

Phần đông các em tự nhận vào mạng 10 giờ một tuần. 60% chat và email, 20% game, 20% truy cập tin tức khác.

Con số này không đúng sự thực, nhưng cho thấy nhu cầu mở rộng ra thế giới bên ngoài của một thế giới vốn đóng kín. 100% các em viết thư về nhà cho bố mẹ bằng tiếng Kinh. Điều này cũng giống như các cụ ta thuở trước, muốn trình bày ý tưởng của mình thì phải dùng chữ Nho. Câu chuyện về anh lính không biết chữ, muốn gửi 64 đồng cho vợ và hẹn mừng 9 tháng 9 rē về hú hí đánh vẽ hai cái bát quái, hai con dê và hai cái chũm chọe, là có thật. Bài tập chép 5 câu ca dao tiếng mẹ đẻ thật là nan giải. Phần lớn không có phản ngữ trong lời ăn tiếng nói thường nhật, cũng giống hệt như lớp thanh thiếu niên toàn quốc hiện nay, ngôn ngữ rất nghèo nàn, không thuộc bất cứ câu ca dao, tục ngữ nào, trong nói năng không dùng được thành ngữ. Tìm được 5 câu, lại phải viết ra (theo phiên âm tiếng Việt) còn nhọc nữa, vì trong tiếng dân tộc cũng có nhiều âm câm, âm chết, ví dụ "đi học" là "slon shư". Cùng một câu ca dao, mỗi em phiên âm một cách. Tôi nhớ trước đây có sách giáo khoa cho trẻ em dân tộc bằng chữ phiên âm, nay các em trả lời đều không biết và không được học.

Inrasara, nhà văn hóa Chăm cho biết tỷ lệ tiếng Việt đang được độn vào tiếng Chăm như thế nào. Lứa tuổi 30-35: 30-40%. Lứa tuổi 35-50: 25-30%. Lứa tuổi 50-70: 20-25%. Lứa tuổi trên 70 dưới 15% (Văn hóa-xã hội Chăm, nghiên cứu và đối thoại. NXB Văn hóa 2003). Khi tiếng mẹ đẻ suy thoái, pha trộn, thì nguy cơ biến mất dân tộc kề cận. Có sinh viên cho biết, ra ngoài nói gì thì tùy, nhưng về nhà bố chỉ cho nói tiếng dân tộc. Ông em làm Quan lang, chuyên hát những bài ăn hỏi xin đưa dâu, có tập sách hát ghi bằng chữ Nôm Tây, ông nay không đi được nữa,

cho tất cả tranh thờ, áo cúng, sách hát vào hòm khóa chặt, không cho ai xem. Tôi hỏi một sinh viên khoa văn có học phần nào về văn học dân tộc: chúng em chỉ được giới thiệu qua về *Truyền thuyết hồ Ba Bể* và trường ca *Khâm hải* (vượt biển) chứ chưa bao giờ đọc nguyên bản. Trong chương trình Lịch sử mỹ thuật có phần Mỹ thuật các dân tộc ít người, 53 dân tộc dàn vào trong 4 tiết, mà hình như tôi cũng chưa thấy ai dạy. Đây cũng là lần đầu tiên tôi dạy học phần này. Tôi nói rằng các em phải thấy nhà sàn, thổ cẩm, tranh thờ của dân tộc các em là đẹp nhất, rồi mới đến Tô Ngọc Vân, hay Picasso. Nhà nước có thể kéo điện, làm đường giao thông, xây trường học, còn giữ gìn bản sắc văn hóa dân tộc, nếu chúng ta không tự làm, thì chẳng ai làm hộ. E rằng 20-30 năm nữa nhiều ngôn ngữ đặc sắc biết mất, cũng như nhiều sắc tộc chỉ còn tìm thấy trong vài trang tư liệu.

2005



# Thổ cẩm và bánh Pizza

*Chín quần mười áo chẳng bằng  
thịt chạm vào nhau*

*Chín áo mười quần chẳng bằng  
chân gác lên nhau.*

(Tục ngữ Tây)

Trăm năm trước, người Pháp đã phát hiện ra Sapa. Địa điểm này nằm ở độ cao lưng chừng dãy Hoàng Liên Sơn, đi lên đỉnh Phanxipăng còn hàng nghìn mét, đi xuống suối lớn Mường Hoa cũng vậy. Người trên cao đi xuống, người dưới núi lên, Sapa là nơi họp chợ, một ngày ở đây tựa như có bốn mùa. Sáng sớm rét ngọt và đầy sương mù mùa xuân, trưa nắng chói chang và ẩm như mùa hè, chiều về hiu hiu như mùa thu, đêm lạnh buốt như mùa đông. Cũng như Đà Lạt, Tam Đảo, những tay thực dân đã cho xây dựng nhiều villa để nghỉ ngơi và không quên xây cả nhà thờ. Đường bộ và đường sắt Hà Nội - Lào Cai trên thuộc địa mới mở. Lam chướng nghìn trùng. Người Việt không mấy ai nhắc đến Sapa, hay hào hứng đi Lào Cai cả, trừ cánh buôn bán. Vùng Sapa và lân cận có những thung lũng ẩm áp, người mới dôi dào, đất đai màu mỡ. Người Tây định cư sớm hơn 300 năm trước, có lẽ họ vào Sapa theo các triền sông và đường mòn chân núi. Người



H'Mông vượt các đỉnh cheo leo vào Sapa. Rồi người Dao, người Dáy, người Saphó... Các sắc tộc khác nhau, cùng đến chung sống trong một vùng tất phải có những va chạm và dẫn đến các quy ước một cách hòa bình bằng các hình khắc trên vài bãi đá cổ. Những hình khắc này phần lớn là các bản đồ thổ cư và ruộng canh tác được hoạch định rõ ràng, có lẽ đã tạo nếp sống thân thiện, của nhiều sắc tộc nơi đây.

Ban đầu người Táy và người dân tộc Sapa nhìn nhau một cách lạ lẫm. Họ cũng chưa bao giờ thấy một chủng tộc như vậy. Bất đồng ngôn ngữ, đẳng cấp, hình dáng và y phục. Thực dân đi đâu mà chẳng muốn khai hóa. Các

sắc tộc lại muốn bảo lưu thói quen sống của mình. Không ai có ý định làm ăn, buôn bán với ai. Người Tây đến đây nghỉ mát, tìm cảm hứng trong thiên nhiên hoang sơ, cho lãng bót những ngày độ súng với với các cuộc khởi nghĩa và những cuộc bãi công, và những khuôn mặt khúm núm của giới công chức An Nam. Người dân tộc, theo phiên, có lẽ tuần một lần đến Sapa buôn bán nhỏ và vui chơi, kết bạn. Cuộc hội nhập lần thứ nhất này, không có ý nghĩa thay đổi về bản sắc hóa, thuần túy chỉ là nghỉ ngơi, thăm dò. Khi người Pháp rút khỏi Việt Nam, để lại những villa hoang tàn. Cái bị rêu phong, cái đổ nát vì bom đạn. Người Việt cũng không bước chân đến đó, coi như một phế tích đáng buồn của thời nô lệ. Thời hòa bình ở miền Bắc, Sapa có vài nhà nghỉ công đoàn. Những cán bộ đau yếu, hoặc sắp về hưu được phát vé đến nghỉ mát vài tuần, tiền sinh hoạt hoàn toàn do nhà nước đài thọ. Không có thương mại Sapa vẫn như hàng trăm năm trước. Từ sau 1975 đến thời điểm đổi mới, con đường sắt Hà Nội - Lào Cai là một trong những tuyến vận tải kinh khủng nhất. Bạn khó khăn lắm mới mua được một chiếc vé tàu, lại không thể vào toa theo cửa chính. Trong toa luôn chật ních người, chỉ có thể trèo vào bằng đường cửa sổ. Qua mỗi ga lại nhồi thêm người, chủ yếu là dân trốn vé, buôn bán. Có những chuyến đi bạn chỉ có thể đứng một chân, và vô cùng cẩn thận khi tàu dừng, thì hàng bỏ cùi, bao khoai sắn lao từ sân ga vào cửa sổ, bất chấp ai đứng gần đó. Thế mà chẳng ai chết hay bị thương cả. Cuộc chiến tranh vệ quốc năm 1979 làm cho Lào Cai vốn đã bé nhỏ lại thêm điều tàn. Trừ bộ đội và dân quân ở lại giữ đất, dân tình chạy tán loạn trong dãy

Hoàng Liên Sơn, rồi phiêu tán xuôi xuống từ Yên Bái, đến Hà Nội, để lại một khoảng trống tới hàng trăm cây số. Sau cuộc chiến, dân tình lại lục đục kéo về. Thị xã Lào Cai hưng thịnh trở lại, như một cửa khẩu buôn bán sầm uất. Người phương Tây, vốn có tính cẩn thận lưu trữ nhiều kỷ ức về Sapa đã quay trở lại, lần này không chỉ có người Pháp, mà đủ cả người Anh, Mỹ, Nhật, Đức, Italia... Người Việt làm ăn khá giả, giàu lên cũng coi Sapa là điểm du lịch lý tưởng. Vài mùa Tết gần đây, tuyết rơi trắng trời trên các vườn núi làm thành những đêm trắng rực rỡ, rồi để lại một lớp tuyết xốp trên các tán cây. Một cảnh tượng vốn chỉ có ở xứ lạnh Âu Mỹ, nay bỗng xuất hiện ở Việt Nam, khiến người ta không còn nghi ngờ câu thơ vịnh tuyết của Nguyễn Trãi là bốc phét nữa. Gắn nguyên đán, mà dân Hà Nội cuống cuống tìm lên Sapa thưởng tuyết. Con đường sắt Hà Nội - Lào Cai được cải thiện trông thấy. Mỗi năm 1996, những dãy giường ngủ được ngăn bằng riđô trông hoác và hành khách rất hay mất giày dép, thì nay các toa giường nằm đã có nhiều buồng riêng, lại có cả toa gian hàng cà phê và nghe nhạc xập xình. Vé tàu đi Lào Cai rất thuận tiện, nhưng cũng không dễ mua, nếu không đặt trước, nhất là từ các ngày thứ 6, thứ 7, người ta muốn lên xem chợ tình Sapa.

Một bà Tây thấy đứa bé gái Mèo xinh xắn nhưng đi chân đất, lại xi xô được dăm ba câu tiếng Anh, bèn tặng nó một đôi giày. Mặc váy Mèo, quần xà cạp, mà đi giày thể thao, quả là không hợp. Những người Tây khác nhăn mặt, vì sự hào phóng ấy. May thay, đôi chân quen đi đất, không chịu gò bó, đứa trẻ vài hôm bèn quăng đôi giày đi.

Một vài ông Tây, tích cực dạy ngoại ngữ cho đám trẻ bán hàng. Vài hôm sau, chính họ nhúc nhủ, vì thứ tiếng Anh lú lỏ chẳng ra thế nào cả. Người phương Tây đi đến đâu làm hồng văn hóa bản địa ở đó đến đấy. Văn hóa bản địa Lào Cai, lôi kéo họ đến. Con mắt thực dân, coi Hy La là tuyệt đỉnh, bèn dạy dỗ tất cả. Ở đây chính sự hoang dã và lạc hậu bảo lưu được bản sắc. Người dân tộc biết tiếng Kinh, rồi biết tiếng Anh, tiếng Pháp pha tạp dần văn hóa từ bên ngoài, rồi dùng một cái trở thành người Kinh, người Tây. Người dân tộc không nói được ngoại ngữ gì khác, ngoài tiếng mẹ đẻ, vẫn cần mẫn lên nương và thêu thổ cẩm bên bếp lửa. Hóa ra, hoặc là học hành đến nơi đến chốn, hoặc không học gì, thì dân tộc tính vẫn nguyên vẹn.

Người ta hay nhầm lẫn giữa trình độ học thức và trình độ văn hóa. Có thể nói rằng nếp sống của các dân tộc Banar, Gia-rai, H'Mông, Dao, Tày... và tất nhiên cả những người nông dân Việt sống trong các làng xã rất cao, dù họ không học hành mấy và xa lạ với các kiến thức khoa học. Ý thức tư hữu trong các buôn làng Tây Nguyên rất thấp, ngược lại tinh cộng đồng rất phát triển. Không có chuyện nhà này đầy kho, mà nhà kia bị đói. Ở Sapa bạn có thể xem hàng của một người dân tộc này, rồi lại mua của người dân tộc khác. Không ai cần nhần, thậm chí họ còn bảo mày mua được rẻ đấy, đẹp đấy. Người dân tộc ở đây sẵn lòng mời bạn về nhà nghỉ ngơi, với lòng hiếu khách bản nguyên. Nhưng rồi tinh thần thị trường len lỏi dần, làm sa sút các nét đẹp trong văn hóa bản địa. Muốn chụp một kiểu ảnh, cũng phải trả tiền. Bát phở Sapa cũng đắt gấp rưỡi bát phở Hà Nội, vào mạng Internet đắt gấp 4-5

lần. Bản sắc dân tộc được chào bán như nó sinh ra để phục vụ thương mại. Vậy mà cũng như trăm năm trước, không có mấy người dân tộc bèn mẫn vào hàng phố. Họ đánh com no bụng vào sáng sớm, rồi lang thang ở chợ cả ngày không ăn gì cả.

Sự kinh doanh của người miền xuôi góp phần làm thay đổi đáng kể các màu sắc bản địa. Những cửa hàng bán y phục và thổ cẩm dân tộc chủ yếu do người dưới xuôi mở và khai thác hiệu quả kinh tế của các sắc tộc. Từ những thổ cẩm thêu hoa văn do các sắc tộc làm, người miền xuôi chế thành vỏ gối, vỏ chăn, khăn tay, khăn trải bàn, tranh treo tường... với một kỹ nghệ tươm tất và bán với giá đắt hơn nhiều so với người dân tộc bán. Cả người dân tộc lẫn người Kinh ngày càng khéo léo dần trong việc chế tác thổ cẩm và dùng nhiều kỹ thuật may thêu hàng loạt, nhưng cũng ngày càng kém hiểu biết, về ý nghĩa hoa văn, ngày càng ẩu dần trong các cấu trúc thêu phức tạp. Thuở trước, người dân tộc thêu quần áo là làm đẹp cho chính mình, rồi truyền nghề cho con gái. Bây giờ là làm để bán, thời gian cần nhanh hơn, số lượng cần nhiều hơn, do đó bớt đi vài đường kim mũi chỉ thì có làm sao. Cũng như nhiều người dân Tây Nguyên, chẳng có ma chay, cũng đeo tượng nhà mồ - đeo để bán. Các sắc tộc buôn bán và thêu thùa chung ở chợ Sapa, ảnh hưởng nhau một cách tự nhiên. Nhiều hoa văn đã lẫn lộn H'Mông, Dao và Saphó. Những hoa văn mô tả như Tua chó (con chó) và hoa văn cây hình quả trám Dao dường như đã vắng mặt. Phổ biến bây giờ là hoa văn hình học, còn các hoa văn tượng trưng và mô tả dần biến mất trong cái đầu nghĩ đến tiền nhiều hơn nghĩ đến cái đẹp.

Hòa sắc đỏ đen tương phản chói chang và sắc bạc trắng xóa trên y phục Dao, hòa sắc xanh đen trầm trên y phục H'Mông, hòa sắc rực rỡ nhiều màu trên y phục Saphó vẫn được cảm nhận một cách đại thể, nhưng chi tiết đã thay đổi và có lẽ chỉ còn 50% các họa tiết nguyên gốc. Trường hợp người Tày và người Dáy là một ví dụ của sự tiếp xúc với văn minh. Y phục của họ mất hoàn toàn hoa văn.

Chợ tình là một tin đồn có thật và hấp dẫn khi lên Sapa. Ban đầu trai gái dân tộc hát dao duyên, rồi có thể cặp đôi do quen trước, hoặc thích từ lâu. Cái này cũng giống hệt như hát quan họ ở Bắc Ninh và hát xoan ở Phú Thọ, tuyệt không có ý nghĩa sinh hoạt tình dục. Thế nhưng toàn bộ du khách Tây và Ta, vốn chẳng hiểu lời hát, lại chỉ tò mò sau đó những trai gái kia có ra bờ bụi mây mưa hay không. Chợ tình vốn trước theo chợ phiên, nay có diễn đều vào thứ bảy, chủ nhật, như một màn performance, có kịch bản. Ở trong dãy Hoàng Liên Sơn, chợ tình là một sinh hoạt văn hóa cao, kết bạn từ những nơi xa, giải tỏa các ức chế tâm lý. Có chợ tình một năm họp một lần, cho những đôi trai gái khi trẻ yêu nhau nhưng không lấy được nhau, hàng năm gia đình nhà vợ và nhà chồng cho phép họ đi gặp nhau một ngày. Người dân tộc rất kỵ chuyện ngoại tình, nhưng thừa hiểu không thể cấm đoán tương tư, biện pháp trên là đẹp nhất. Nhiều cụ già, do đau yếu, hoặc chết. Cụ kia ngồi đợi cả ngày ở chợ tình, cho đến khi gia đình bạn sai cháu đến báo về đi, bà cháu mất rồi, mới gạt nước mắt xuống núi. Đây là một sự thăm viếng, hỏi nhau về cuộc sống hiện tại, ôn lại kỷ niệm giữa thanh thiên bạch nhật. Một bà cụ đau chân bèn ngồi

nhà hát: *"Con chim giang cánh bay qua những đỉnh núi. Người góa đau yếu gửi tiếng hát cho bạn xưa"*.

Thời buổi những con người hời hợt, vô tình và lảm tiên, đi du lịch và hưởng thụ các mô hình văn hóa diễn ra khắp nơi trên quả đất. Họ thích phiêu lưu những ngại đi bộ, thích mày mò những sợ mất vệ sinh, thích tìm hiểu những ngại nghiên cứu. Người ta cắt đi những bản gốc, chế ra một thứ đại khái như văn hóa bản địa. Chỉ có Kim tự tháp hay Ăngco không cắt đi được thì đành chịu thôi. Sức tàn phá của sự thăm quan là rất ghê gớm. Không phải là sự sờ vào hiện vật, mà hơi người, lượng cacbonic, rác thải rất lớn hủy hoại các công trình, ví dụ Kinh thành và lăng mộ Huế, xuống cấp vô cùng nhanh chóng trong 10 năm gần đây. Còn đối với các loại văn hóa vật thể và phi vật thể khác bị suy thoái do cả Tây lẫn Ta. Người ta chỉ xây khách sạn, không nghĩ đến xây bảo tàng đời sống của các sắc tộc Sapa, không tổ chức các lớp dạy nghề truyền thống, không bao lâu nữa, các thế hệ trẻ người H'Mông, Dao, Saphô sẽ quên sạch đường kim mũi chỉ và hoa văn đặc thù, thì lúc ấy ta đến Sapa xem gì. Hò Huế trên sông Hương, Nhã nhạc ở Đại nội, Quan họ ở Văn Miếu và hội làng... chỉ là những âm thanh om xòm, mà bất cứ người dân quê mùa nào cũng nhận ra. Văn hóa Việt ở đồng bằng và miền núi có những nét tinh tế đòi hỏi phải sống, phải thấu tình đạt lý mới cảm nhận được. Sự thực dụng vô thần đã cải biến nó và lật ra những thói xấu sẵn có trong dân tộc.

Người phương Tây rất thích các món ăn Tàu. Nhưng việc dùng chung bát đũa, mấy chục người cùng gắp một đĩa thức ăn thì mất vệ sinh quá. My friends có thể không



bị Sars, thì chắc cũng có tỷ ho lao. Người Tàu ở New York bèn chế ra món ăn Tàu, nhưng lọt thỏm vào một đĩa, còn đỡ hơn cả cơm bụi. Chúng ta yêu nhau cau sáu bổ ba, song cũng cần học họ ở sự vệ sinh và khoa học và giữ lấy cái tình của mình. Đi chơi chợ, có nam có nữ, gặp một bà ké người Tây, bà nói "đẹp đôi đấy". Chúng tôi trả lời "chỉ là bạn thôi". Bà cười và nói một câu tục ngữ "*Chín quần mười áo chẳng bằng thịt chạm vào nhau. Chín áo mười quần chẳng bằng chân gác lên nhau*".

2003

## Vườn nhà và vườn chùa

Khái niệm "vườn Thiền" có vẻ đúng với nghệ thuật làm vườn cho các ngôi chùa ở Trung Quốc và Nhật Bản, hơn là ở Việt Nam. Cái vườn Việt Nam phần nào để tăng gia, trồng rau nuôi gà, phần khác mới là làm đẹp. Song nếu ở lâu trong một ngôi chùa làng, trong một căn nhà lá đơn sơ của người nông dân, ta thấy người Việt làm vườn không kém tinh tế và hình như chúng được sinh ra từ một quy hoạch kiến trúc thẩm mỹ và môi sinh có sẵn rất tự nhiên và cũng rất thanh tịnh. Cho nên nếu hiểu Thiền như một trạng thái tự nhiên, thuận thiên lý, thì vườn nhà và vườn chùa người Việt lại có vẻ là vườn Thiền hơn là người Tàu và người Nhật. Trong những vườn của họ bàn tay can thiệp của con người rất rõ ràng. Giả sơn, hòn non bộ, cắt cảnh vườn hoa nhìn qua cửa sổ, cửa ra vào như một bức tranh sơn thủy hữu tình. Rải sỏi, đặt đá phối hợp chim hoa lá như một tiểu vũ trụ... Những cái đó vườn Việt không có. Khi một đồ đệ hỏi bậc cao tăng "Phật và Thánh nghĩa là thế nào?" Ông đáp: "Ngày vàng kim ô chiếu. Đêm về thỏ ngọc soi." Đồ đệ kia không hiểu, bèn hỏi lại. Ông lại đáp: "Trùng dương đến cúc vàng dưới giậu/ Xuân ấm về oanh nấu đầu cành". Khái niệm Phật, Thánh, Thiền ở đây được hiểu không phải là một nhân vật, hay một cái gì siêu nhiên thần bí, mà chính là sự vận động bình thường

của cuộc sống. Ngày thì mặt trời chiếu. Đêm thì trăng rọi. Xuân thì oanh hót cành hoa. Thu thì hoa cúc nở. Tinh thần của một cái vườn Việt chính là như vậy, không bày đặt cho người ta biết tài khéo, thậm chí ai cũng có thể đem hoa cỏ bất kỳ đến trồng, thế nhưng không sợ sai lạc cái giá trị tạo nên sự tĩnh tại, tịch mịch, sợ cảm quan "bản nhĩ lạc" của mình. Nguyễn Bình viết:

*"Nhà tranh thì sân đầy*

*Vợ xấu có làm sao*

*Cuốc kêu dài bãi sậy*

*Hoa súng nở đầy ao".*

Phan Cẩm Thượng. Vườn hoa. Khắc gỗ. 2002.



Hắn là người nông dân khi dựng căn nhà lá, vì kèo bằng tre hay gỗ đều không quên cái lợi và cái đẹp nằm trong thể thống nhất. Căn nhà lọt thỏm vào khu đất rộng và rào vườn trước, vườn sau, bên tả là lối đi kề hàng xóm, bên hữu là ao nhỏ lọt vào khuôn viên hoặc ngược lại. Vườn trước sát sân trồng vài khóm hoa, vài cây chanh, cây hoè, cây khế thưa thớt, còn lại trồng rau cải, rau bí và cây rau ngót. Vườn sau thường rộng hơn, với nhiều cây to như mít, ổi, xoan. Nhà tiêu có thể ở cuối vườn, nơi đây lại có thể thả gà, thả lợn. Từ trong nhà nhìn qua cửa sổ vườn sau và cảnh quả rả sát cửa sổ gợi nên cái cảnh nông nhàn, đôi chút dư dật. Ở những gia đình đã trở thành phú ông, địa chủ, xây cả ao bán nguyệt, tường bình phong, hòn non bộ trước sân nhà, thậm chí cả "nghê phong đình" sát ao bán nguyệt. Ao này vừa để giặt rũ, rửa rau, thả cá, vừa làm cảnh như có nước có non. Trong vườn có thể ươm vài gốc đào, gốc mai, khóm trúc. Và bao quanh cái khuôn viên này là lũy tre đầy đặc, đầy bóng mát, hứng gió chiều. Không thể nói cái vườn này hoàn toàn vì mục đích tăng gia, bên cạnh trồng lúa nước. Cũng không thể coi là cái vườn này chỉ có tính gợi cảnh, gợi tình, tỏa bóng mát. Hai mặt hữu ích tinh thần và vật chất không thể tách rời khỏi đầu óc thực dụng của người nông dân, không bao giờ muốn mình thua kém ai, kể cả việc làm ăn lẫn chơi bời. Đương nhiên, khi đói kém, thì sinh lợi và chăn nuôi, trồng trọt được đặt lên hàng đầu. Lúc được mùa, nhàn hạ thì vườn rau, ao cá, nhà ngói, sân gạch, chòm nho, con sóc. "Chòm nho, con sóc" đây là nói tắt về các trang trí kiến trúc bày tỏ ước vọng phồn thịnh. Cái câu ca "Ước gì anh

lấy được nàng. Để anh mua gạch Bát Tràng về xây" ở đây chính là chỉ việc lát sân và hiên nhà trước, cuối cùng là "xây hồ bán nguyệt cho nàng rửa chân". Cái hồ cũng chính là cái ao, nói cho hay. Và tại sao lại là ao bán nguyệt, mà không là kiểu khác. Cái ao này có dạng nửa hình tròn, cong lồi thẳng hướng trước nhà, phần bằng hướng về phía hậu nhà, tượng trưng cho một gia cảnh âm-dương đầy đủ hưng thịnh. Cái đó chính là ý nghĩa "khuôn viên".

Vai trò của vườn công cộng trong làng xã rất mờ nhạt, dù đất công rất nhiều. Đất quanh đình, đất quanh chợ, gia đình ven sông, gò đất quán ngoài đồng, đất đầu làng... dường như chỉ được đánh dấu bởi một cây cổ thụ lâu đời như cây đa, cây đề và các tiểu kiến trúc như am, quán, miếu, từ. Tuy nhiên đây lại là chỗ nghỉ chân, nghỉ trưa tránh nắng của cả người, lẫn gia súc, chủ yếu là trâu bò. Cây hoa và cây cảnh cũng không mấy xuất hiện. Cùng với cổ thụ là các cây hoang dại nhằm tăng phần hoang dã, linh thiêng cho các tạp thần và dị thần, ngự trị lâu đời trong đời sống tâm linh. Vườn chùa là nơi thể hiện rõ nhất vai trò của nghệ thuật làm vườn Việt Nam, dù quá trình hình thành của nó cũng tự nhiên và mang nhiều yếu tố sinh lợi như vườn nhà.

Quy hoạch chùa thường theo dạng kiến trúc "nội công ngoại quốc" nghĩa là chùa có những nếp nhà song song trải dài theo trục dọc, có nhà cầu nối các lớp, và cả hành lang bao bọc. Thường một ngôi chùa gồm các thành phần: Tam quan - Gác chuông - Tiền đường - Thiêu hương (nhà cầu) - Thượng điện - và Hậu đường và tả hữu hành lang. Vườn chùa xen kẽ giữa các lớp kiến trúc ấy và những

khoảng đất trước và sau, hai bên vườn chùa đều có thể làm vườn. Cách bố trí tự nhiên hòa hợp giữa khối xây dựng và không gian thiên nhiên luôn làm cho ngôi chùa có vẻ lớn hơn thực thể của nó. Vườn chùa cũng hình thành dần trong quá trình quy hoạch và đời sống tín ngưỡng Phật giáo. Những cây lớn bao bọc khu vực chùa như cây đa, cây bồ đề, lũy tre, cây mít, cây thị... Chúng tạo bóng mát và sự bao bọc các khối kiến trúc mái cong duyên dáng. Cái nọ che cái kia, ở đâu, góc độ nào cũng thấy các hình khối tháp, mái chồng tầng như không bao giờ thấy hết toàn bộ kiến trúc. Không gian trong và ngoài thay đổi liên tục bởi các lớp ngăn cách giả và các cửa ngõ bố trí khắp ngôi chùa. Giữa hai lớp nhà là một hàng hiên nhỏ, sân nhỏ, khoảng đất nhỏ có thể trồng hoa hồng, hoa cúc, cây tường vi mảnh khảnh vươn lên bờ mái, cây đại xoè lá to và thỉnh thoảng rụng hoa xuống thềm. Nắng không bao giờ lọt vào điện Phật u tối. Hương hoa thoảng thoảng, cây cao, cây thấp đan xen. Hàng cau cao vút, giàn trầu xum xuê. Các chậu cảnh lá lật Phù Lãng đặt theo hiên nhà trồng lan, cúc và vài nhánh mai già. Từ các bờ tường các cành cây vươn cao, hoặc nhú hoa, khiến ta bất giác nhớ đến câu thơ cổ "*Nhất chi hồng hạnh xuất tường lai*" (Một nhánh hồng hạnh bên tường ló ra). Vườn chùa nhìn thoáng rất đơn sơ, như thiếu bàn tay chăm sóc, nhưng xem kỹ thấy rất công phu cho các loài thảo mộc. Trong các Thiền viên này người ta không đặt ghế ngồi, tượng Phật, hòn non bộ, giả sơn... nếu có gì xây dựng chỉ có mộ tháp của các vị tăng trụ trì ngôi chùa. Màu xanh đa sắc của cây cỏ hòa với màu nâu của ngói rêu phong, màu gỗ vàng già,

sắc trắng của vì kèo, tường vôi rất đậm bạc, nhưng trong đó ẩn chứa sự rục rở của những pho tượng vàng son lộng lẫy trong các nội thất rất thiếu ánh sáng. Ở đây nhà sư có thể "*Chiều cọ giường sư ngắm bóng hồng*". Nhìn bóng nhận hút về phương Nam, mà nhận ra rằng "Nhận bay trên không, bóng chìm đáy nước. Nhận không có ý để bóng, nước chẳng có ý lưu hình". Đây là "cái tâm vô tâm" vậy.

2003

## Túi ni lông

Mỗi một tuần, quanh khu vực chùa Bút Tháp hót được 3-5 cân túi ni lông do du khách thải ra, ấy là chưa kể đến các thứ rác rưởi khác. Đặc biệt, những tốp học sinh, sinh viên đi picnic cuối tuần, mang theo đồ ăn và đàn ghi ta. Sau vài tiếng om sòm những bãi cỏ la liệt vỏ cam, bã mía, chai nhựa, vỏ hộp giấy và túi ni lông. Nếu không dọn kịp thời, những đồ này theo gió phát tán ra đầy mặt ao và vườn chùa. Cánh trẻ nọ còn thi nhau khắc tên lên cây, viết lên tường những câu lâm ly về tình yêu và kỷ niệm, như không có ai thông cảm cho nỗi bi tình của họ. Đây mới chỉ là một ngôi chùa. Chắc hẳn những di tích danh tiếng khác như chùa Hương, chùa Thầy, chùa Tây Phương, Côn Sơn... cũng chung cảnh như vậy. Dọc đê bờ nam sông Đuống, từ cầu Đuống cũ đến chùa Bút Tháp chừng 20 km, có nhiều triền đê, bãi cỏ đẹp, xuyên qua những làng mạc lân cận nhiều đình chùa am quán. Cánh trẻ đó đã phát hiện ra những bãi đẹp đó để vui chơi đàn nhạc và bày bừa rác thải ni lông vỏ hộp. Họ không bao giờ dọn. Chỗ này bẩn thì sang chỗ khác.

Những làng mạc hai bên sông, cũng có nhiều rác thải hàng ngày. Trong nhiều làng đã đặt thùng rác và trong tuần đem xe ngựa chở rác ra mép sông chôn. Dòng sông



mùa nước sẽ lật tung những ổ rác khổng lồ đó, cuốn lung tung theo triền nước và sau mùa nước, mọi thứ lại có vẻ tinh tươm như cũ. Những dòng sông quả là vĩ đại. Mùa cạn để lại bãi bồi cho dân trồng hoa màu, lấy cát, mùa nước cung cấp cá và thanh lọc môi trường. Nhưng không biết sức chịu đựng của chúng đến đâu. Đồng bằng Bắc Bộ, được thiên nhiên ban tặng mưa thuận gió hòa sông ngòi nhiều, đầm hồ lắm. Nhưng tựa hồ con người không biết nâng niu của trời ban, mà tàn phá thiên nhiên không thương tiếc.

Theo những nhà khoa học, túi ni lông vứt trong tự nhiên có thể tồn tại tới 2000 năm, gần bằng tuổi Vạn lý Trường thành và bằng nửa tuổi Kim tự tháp. Người thành thị dùng túi ni lông tốt. Người nông dân dùng túi ni lông tồi. Ví dụ một cân ni lông có thể thổi ra 200 túi ni lông dày, hoặc 500 túi ni lông mỏng. Túi ni lông mỏng được ưa chuộng ở nông thôn, chính vì vậy mà chúng chóng rách, chóng vứt đi và phát tán nhiều hơn. Ni lông và rác thải chui xuống đất, ở đâu thì nguồn nước ở đó rất hôi và bết tắc. Những thửa ruộng gần di tích bị chứa nhiều túi ni lông năng suất lúa không cao. Sau ba ngày hội chùa Bút Tháp, số rác đọng to lù lù như ngôi nhà. Có lúc phải dùng hàng can dầu đốt mới cháy hết, nhưng lại tạo ra ô nhiễm kiểu khác. Khấp từ Bắc vào Nam, từ nông thôn đến thành thị, người Việt luôn giữ được trong nhà mình sạch sẽ, nhưng lại sẵn sàng quăng rác ra đường và nhà bên cạnh. Động vật luôn bắt trước tính chủ. Chó nhà tôi luôn chạy sang nhà hàng xóm đại tiểu tiện và ngược lại chó hàng xóm thường sang cửa nhà tôi đi ỉa bậy. Bị ăn dếp quăng vài

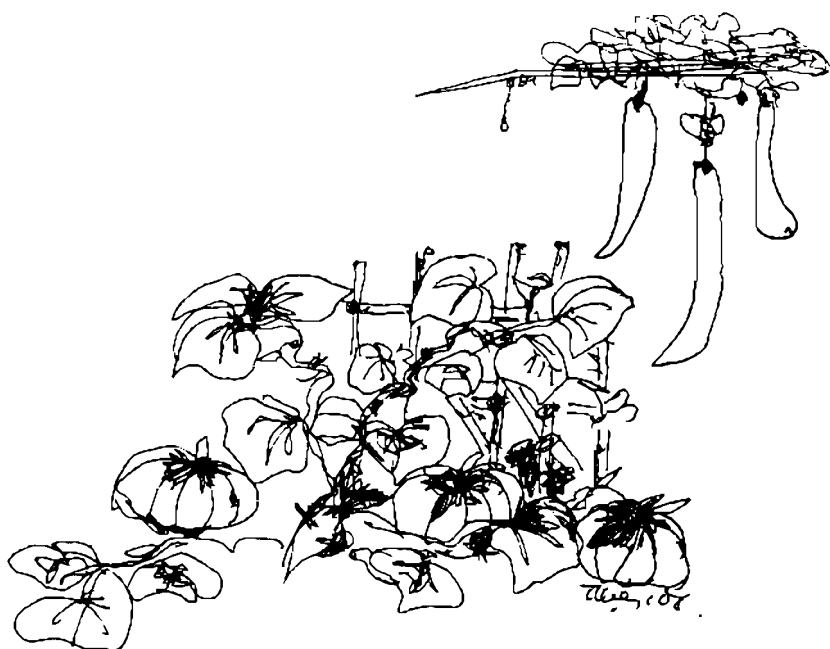
lân, chúng trở nên khôn ngoan, chỉ phỏng uế khi chủ lân gia vắng nhà. Trong hơn 80 triệu người Việt Nam, có khoảng 20 triệu người thường xuyên nội trợ. Mỗi người một ngày đi chợ đem về chùng năm túi ni lông, một năm đi chợ chùng 300 ngày, đi liền trong 20 năm, thì số túi ni lông của một người thải ra là cực lớn. Cứ cho rằng 70% số rác đó được họ vứt vào thùng rác, còn 30% là ném ra nơi công cộng, ao hồ, sông ngòi. Đâu đâu cũng bẩn và ô nhiễm là phải.

Cảnh trí thức thông tuệ thường vứt rác vào sọt, nhưng hay tương cận bã tinh thần lên sách báo. Chỉ vì Nguyễn Du không viết là *"Guom cung nửa gánh"* như nguyên gốc chữ Hán, mà viết là *"Guom dân nửa gánh"* mà hai học giả cãi nhau đến hàng chục số báo. Rồi đưa ra kết luận dân có thể là một loại súng hay cung tên chăng? Một câu thơ nhặng cuội *"Em tròn như trăng rằm"* được phân tích và bình luận theo hai ngả. Ngả tục tiêu là cái gì đó của em tròn như trăng. Ngả tinh tế là em vừa độ tuổi 15, 16. Một giáo sư nọ thất tuần mà lại lấy vợ. Cũng bèn tổ lên vài bài báo. Một cụ già ở làng tôi tuổi cũng 70, cũng đòi lấy vợ, bị con cháu nọ đem tờ báo nọ về dọa cho một mẻ: *"Người ta là giáo sư còn bị đưa lên báo, nữa là bố"*. Cụ già cự lại một cách tuyệt vời: *"Chúng bay chỉ muốn người già sống độc thân, mà không đến đây nấu cháo, đổ bột cho chúng tao?"* Rác của trí thức cũng lâu bền và khó tẩy rửa như túi ni lông. Có câu châm ngôn rằng: *"viết một cuốn sách là giết chết một cái cây"*. Cho nên thải ra cái gì cũng phải đắn đo lắm.

## Chùm nho con sóc

*Cả ngày không ai hỏi  
Mây vẫn vút trên đầu  
Chìm trong cây dưa tiêng  
Người của người đi đầu.*

Đây là một mô típ trang trí mà người nông dân xưa thường chạm vào hàng hiên của một ngôi nhà gỗ, cũng là một thành ngữ nói lên ước vọng giàu sang, con đàn cháu đống. Nguyên văn là "*Nhà ngói sân gạch, chùm nho con sóc*". Cái này cũng giống như tranh dân gian Đông Hồ vẽ lợn đàn, gà đàn hoặc em bé ôm con gà, con vịt đều là nguyện vọng phú quý của người nông dân. Tuy vậy ước mơ thì dễ, mà thực hiện thì khó. Người nông dân tích thóc mười năm mới có thể dựng nổi nhà, chỉ một đôi vụ mất mùa, thì họ còn phải kéo dài thời gian sống trong căn nhà tre, trát vách đất, hoặc căn nhà trình tường bằng đất nặng nề. Trong cái quy trình từ thấp đến cao tối thiểu là núp lều lá, hơn nữa là nhà trình tường, khá thì làm nhà tre, giàu thì làm nhà gỗ, không phản ánh sự thay đổi trong tinh thần nông dân. Lễ nghĩa luân thường, lòng ngưỡng vọng tổ tiên và cách tổ chức không gian sinh hoạt không có gì thay đổi cho dù kiến trúc đã thay đổi.



Túp lều lá thì không có gì đáng nói, trừ phi nó là sản phẩm của đời sống nguyên thủy. Một mái dốc, hoặc hai mái gấp, cốt chui ra chui vào, mưa nắng đều dột. Nhưng khi nó chuyển thành các chòi canh lúc dựng ngoài đồng, lều canh cá dựng bên ao, hoặc chòi dựng thóc, dựng rơm thì lại khá đẹp, giống như ngôi nhà sàn con thu nhỏ. Tá điền hoặc chủ nhân có thể ngủ thành thoi ở đây bên ao đầy cá, bên đồng lúa lộng gió đang ương vàng, cốt cho những kẻ rình mò, rằng có tao đây, chớ ăn trộm. Sàn thường bằng tre, nứa đập dập, nằm lên ngả vàng, nhẵn bóng, mát và thông thoáng. Đôi lúc có cặp uyên ương bí

cờ, tạt bừa vào đó tăng tịu, mới tình tứ làm sao. Bốn bề thanh vắng thì ta có thể thực hiện cái "nhất quận công, nhì ia đồng" vậy. Nhà trình tường là một sản phẩm tuyệt vời của những người nghèo, đặc biệt ở vùng bán sơn địa như Bắc Giang, Bắc Ninh, Sơn Tây, Thái Nguyên. Người ta dùng cái Kay bằng gỗ, gồm hai tấm ván bằng cỡ hòm áo quan, cho đất vào trong và giã chặt từng lớp tường quây dần lên thành nhà. Đất đồi ở các địa phương trên có màu nâu đỏ, nhiều chất sắt, nên tường lâu năm rất cứng và rắn chắc. Nhiều bức tường ngả thành màu đen sì, cứng như sắt, thùng lỗ chỗ như đá ong lâu năm. Nhà trình tường, tường rất dày tới 50cm, cửa sổ chỉ có thể trở rất nhỏ. Cửa ra vào thấp. Trên nóc lợp gianh, rạ, hoặc lá gồi với bộ vì kèo tre, gỗ. Nội thất thường tối, nhưng không khí trong nhà khá tốt, mát về mùa hè và ấm về mùa đông. Nhưng kèm theo là cảm giác tăm tối, lạc hậu, cũng như cái nghèo đè nặng lên cuộc sống người nông dân sống ở vùng đất chó ăn đá, gà ăn sỏi. Những căn nhà như vậy còn rất nhiều trong thời bao cấp. Cơm gạo thiếu, rừng thưa thớt, đồi trọc hoang vu chỉ trồng được dưa và bạch đàn, những căn nhà trình tường tro troi trên những sườn đồi nắng chang chang phản ánh một cảnh nghèo bất tận, nên người nông dân không hề lưu luyến đó, nếu có điều kiện thay đổi, cũng như không bao giờ nhận ra vẻ đẹp thô mộc và tinh khiết của nó, nếu được cải tạo trong kiến trúc hiện đại và kinh tế phát triển. Ở Hiền Vân (Bắc Ninh) còn ba làng Na, Nội, Kiều còn ít nhà trình tường và tường ngăn sân vườn làm bằng đất trình tường rất đẹp. Chúng quây thành những ngõ xóm vắng lặng. Hai bên tường những cây sấu, cây

me, cây hòe vươn cao tỏa một màu xanh mát mẽ che, lớp tường dày đỏ au, hoặc vàng nhạt. Ở vùng Kép (Bắc Giang) cũng còn nhiều nhà trình tường trên các đồi cao điệp trùng. Độ bền của nhà trình tường thật lý tưởng, vài trăm năm dường như không suy xuyến, trừ bộ mái. Chùa Bổ ở Việt Yên (Bắc Giang) là một công trình phối hợp xây dựng trình tường và nhà gạch ngói tuyệt mỹ. Nhà gạch ngói sau vài chục năm cần tu sửa, nhưng những lớp tường trình bằng đất, suốt từ thế kỷ 18 đến nay hình như ngày càng vững bền mặc mưa sa gió táp. Nếu được thiết kế tốt bộ mái, cửa sổ, cửa ra vào, thì nhiệt độ trong nhà đất rất lý tưởng khoảng  $12^{\circ}\text{--}20^{\circ}\text{C}$  vào mùa đông và  $28^{\circ}\text{--}30^{\circ}\text{C}$  vào mùa hè. Trừ mái gianh, rơm rạ và có thể là các loại lá, thì các loại chất liệu khác dường như không thích hợp gây ra bi ẩm trong nhà. Ở Bắc Giang phần nhiều các gia đình dùng nhà trình tường rất nghèo, họ dường như không có gì để mất, nên thường không làm cửa đóng, còn cửa sổ chỉ ghép bằng một tấm liếp đơn sơ. Ở Hà Tây, thay cho nhà trình tường, nhiều gia đình xây nhà bằng đá ong, một chất liệu rất bền vững cũng từ dạng đất tương tự như đất trình tường, nhưng kết cấu già hơn, hàm lượng sắt cao hơn, có thể sản thành từng viên ở dạng khối hộp hình chữ nhật lớn. Khu vực Đường Lâm (Sơn Tây) còn nhiều nhà, cổng và tường đá ong hàng trăm năm. Tuy nhiên sự điều hòa không khí trong nhà đá ong thua nhà trình tường, dù nhà trình tường làm không mất tiền.

Nhà tre là điển hình của kiến trúc nông thôn ngày xưa, biểu hiện cho cái nghèo, sự tinh tế và kỹ thuật truyền thống. Dẫu là nghèo nhưng làm nhà tre không hẳn đơn

giản. Tre phải ngâm 3-5 năm trong ao bùn, tránh mỗi một sau này, độ bền cũng chỉ khoảng 12 năm là phải tu sửa. Các cột, kèo, hoành phải chọn tre thẳng to và đều. Kết nối hoàn toàn bằng con xỏ, đinh tre và lạt buộc. Tường nhà có thể dùng liếp tre, nhưng tốt hơn là dùng đất trát vách lên dùng tre dựng như cấu trúc tường. Đất trát vách được luyện kỹ cùng rơm chặt nhỏ, có thể thêm chút vôi và bùn. Độ ẩm và khô trong nhà trát vách rất tốt, cũng như khả năng thu hút độc khí, một vấn đề mà không mấy kiến trúc sư quan tâm. Từ tường vách đến mép giọt giang là khoảng hiên rộng, người ta dùng đại cửa bung làm thành lớp tường ngoài thứ hai trước nhà, chắn nắng gió, làm chỗ cho trẻ chơi ngoài hiên. Bậu cửa làm cao chừng 30-50cm. Dưới chân cột, thường dùng các tròn bát gỗ làm con kê. Điểm yếu của nhà tre là thường bị tốc khi gặp gió bão lớn. Do đó cần gia cố thêm bằng bộ giàn mái, cũng bằng tre, và dây chống bão bằng sắt ở bốn góc nhà, kéo gìm 4 góc mái nhà xuống đất. Nhà tre mái lá thường nơi làm tổ của ong, kiến, và chim, cũng là cách vui cửa vui nhà, của người nông dân an bản lạc đạo.

Nhà gỗ là tựu trung kỹ thuật tổ chức môi sinh của người Việt. Với kết cấu vì kèo và mặt bằng hình chữ nhật, có thể tạo ra mọi kiểu biến thái từ nhà ở dân sinh, đến kiến trúc tôn giáo đình, đền, chùa và cung điện vua chúa. Trên cái nguyên tắc duy nhất, đã tạo ra đủ nơi ở của Thánh thần, Thiên tử và sỹ-nông-công-thương. Kết cấu cơ bản cũng như nhà tre, nhưng tường được làm bằng gỗ, hoặc xây gạch. Chân cột kê thạch tảng. Mái thì lợp ngói. Độ bền tới hàng trăm năm mới cần tu sửa. Ước vọng "Nhà

ngôi sân gạch, chùm nho con sóc" chính là cái này. Cái thể hiện khả năng làm ăn thịnh vượng, cũng như xây xong ngôi nhà thì lụn bại, nợ chồng chất hàng chục năm của người nông dân. Lòng ngưỡng vọng tổ tiên, ý thức tổ chức gia đình phong kiến có tôn ty trật tự, loại bỏ sự phát triển cá nhân và rèn luyện đạo lý Khổng Mạnh cũng tập trung trong ngôi nhà này.

Khi đã làm được đến nhà gỗ, thì khả năng tổ chức sân vườn ao là hoàn toàn có thể, vì về thực chất nó được nâng cấp từ quy hoạch cũ của nhà tre. Nhà thường chếch hướng đông nam, sân rộng trước mặt. Ao bán nguyệt hoặc vuông, chữ nhật trước thềm sân, khoảng đất trống rồi tới lũy tre bao bọc. Phía đông là tường và cổng sát lối đi ngõ làng, phía tây về sau lưng nhà là vườn. (Cũng có thể tường cổng ở hướng đối diện, tùy theo quy hoạch làng). Cửa sổ mở ra vườn sau nhìn ngắm những cây bưởi trái trĩu cành, những buồng chuối và tán lá vươn gần đến song cửa trong góc độ trái sáng rất đẹp mắt thanh bình một cách trù phú. Hàng cau cao vút là sân, đối lập lại là ao sâu thả cá, rửa rau, giặt chiếu. Khả khảm thì làm thêm hòn non bộ. Nhà đã chọn hướng tốt, mát hè, ấm đông, lại có âm dương ngũ hành và non sông cùng canh tiêu ngư mục thu nhỏ. Gian chính giữa đặt bệ thóc hoặc kiêu hương án để thờ gia tiên. Trước hương án có phản rộng giành cho chủ nhà và quan khách. Hai gian hai bên kê phản và bộ tràng kỷ (bình tượng) ngủ và nghỉ uống trà. Hai buồng hai chái dành cho đàn bà, vợ chồng trẻ và làm kho. Nhà bếp theo hướng đông tây, thường kê nhà chính. Liền bếp là chuồng trâu, chuồng lợn và chuồng gà. Đầu bếp có cối xay và giã gạo.



Nhà vệ sinh có thể liền khu vực này hoặc tách ra vườn. Nhiều nơi người ta để nổi đi giải ngay cổng. Có lẽ nhằm dùng mùi khai trừ tà ma xâm nhập. Cổng nhà quan trọng được xây kiên cố và chôn đôi chó đá canh nhà hai bên tường cổng. Căn nhà gỗ tường đơn sơ nhưng có hàng nghìn chi tiết được tính toán cẩn thận. Đại loại thêm bó đá. Liếp tre đan lóng hai hay ba, ngưỡng cửa cao bao nhiêu, không quên khoét lỗ quét rác và cho chó mèo chui qua. Cánh cửa mở đóng tháo đều có then chốt cho dễ và chặt chẽ. Tường nêo ván bố, hoành xà ngắn dài vuông tròn cân xứng. Câu đầu viết chữ nhỏ, đặt thước tầm. Văn bưng chạm hoạt cảnh đình chùa và chim hoa lá. Hoành phi treo chính giữa, cân đối vàng son dọc ban thờ... Tất cả đều được để ý cẩn thận, khiến cho từ đời ông đến đời cháu thấy đây là gia thất tiện nghi nhất. Và đó là kết quả của đời sống nông nghiệp thuần hậu, trù phú nếu có thể, đặc biệt là một quốc gia có vua sáng tôi hiền, sẽ trường tồn ước vọng ra đường không ai nhặt của rơi, nhà nhà đi ngủ không đóng cửa, dẫu người quân tử có vỗ bụng rau bích bịch mà vẫn ngon giấc.

Sự tan rã trông thấy của kiến trúc nông thôn bắt đầu từ sự tàn phá các công trình kiến trúc trong chiến tranh nhiều thập kỷ. Thay đổi cơ cấu kinh tế mà không chuẩn bị cho một môi sinh mới cũng như quan niệm thẩm mỹ mới là nguyên nhân thứ hai. Tất cả các chất liệu và đặc tính kỹ thuật truyền thống không được quan tâm nữa. Nhà bê tông với kết cấu nhiều tầng và hình thức bên ngoài nửa tây nửa ta dần thay thế hoàn toàn kiến trúc truyền thống, đổi không gian hình chữ nhật sang không gian hình vuông,

nhằm tăng cường đời sống cá nhân, thay vì đời sống cộng đồng gia đình quá chặt chẽ. Những nhu cầu mới: sinh hoạt cá nhân, gia đình vợ chồng trẻ, tiện nghi điện tử... không có gì là sai, nhưng tại sao nó đã kết hợp một cách lố bịch và cầu kỳ, trái ngược với thẩm mỹ kinh tế của người nông dân xưa. Ngôi nhà đất bền chắc ăm cúng. Ngôi nhà tre thoáng mát thanh bần. Ngôi nhà gỗ mộc mạc tinh tế. Tất cả đều có khả năng điều hòa không khí tốt, khả năng di dưỡng tinh thần lành mạnh. Và chỉ thiếu chút cải tạo vệ sinh, bố trí theo không gian mới với các đồ gia dụng hiện đại, thì thật là một thứ kiến trúc lý tưởng. Khi sông Tiêu Tương đã chết, sông Dâu biến thành con ngòi, sông Đáy thơ mộng đang thành bãi trồng rau, làng xã bê tông hóa bằng một kiến trúc hình hộp chấp vá, ấy chính là lúc tìm lại giấc mộng kê vàng trong cái nghèo mà vui xưa.

2003

Chèo thuyền, chạm khắc gỗ đình  
Hương Canh, thế kỷ 17.



## Lời cuối sách

**M**ặc dầu viết liên tục, nhưng mỗi lần cầm bút, tôi thấy ngại vô cùng. Nhưng rồi trong lòng có tâm sự thúc phải viết ra, khi viết lại đòi hỏi tra cứu, tìm tư liệu, đi thực tế. Viết xong rồi, như được giải tỏa, một vấn đề mới lại nảy sinh, thế là cái vòng luẩn quẩn lại bắt đầu. Bài gửi đến tòa soạn, sự biên tập thường là không bao giờ làm hài lòng người viết, khi thì là e sợ điều này điều kia, khi thì không hiểu nhau, nhưng bài in ra đều thấy hồi hộp và phải cảm ơn tòa soạn, trong nhiều tác giả đã luôn dành cho mình một chỗ. Nhiều năm gộp lại, nhiều bài đáng vứt đi ngay, vì chỉ được việc lúc đó, vài bài như ý mình đọc lại còn tạm được. Điều quan trọng là đã lao vào trần thế, thông tay giữa chợ, thuật lại chuyện sông núi và nhân tình, trước là nói với mình, sau là cho chúng bạn hay, và cũng vì thế mà lúc nào cũng lưu luyến với cuộc sống, càng khó khăn càng có nhiều chuyện để suy ngẫm và viết ra.

Bốn chủ đề của cuốn sách hình thành từ các bài viết khi tôi vừa theo dõi nghệ thuật hiện tại và nghiên cứu nghệ thuật truyền thống chủ yếu nằm rải rác trong các làng xã. Tôi vẫn thường viết những giới thiệu ngắn cho các họa sỹ có triển lãm nếu thấy thích và họ yêu cầu, đồng thời suy nghĩ về nghệ thuật thông qua vài triển lãm tầm

cỡ hoặc có những điều mới mẻ. Một thể hệ mới hậu chiến đã hình thành, họ hoàn toàn không có những vấn đề như: chiến tranh, bao cấp, văn hóa truyền thống và chủ nghĩa Hiện đại trong đầu - những vấn đề chi phối thể hệ chúng tôi trở lên, nhưng họ có việc của họ có những khó khăn và thuận lợi riêng trong hoàn cảnh kinh tế thị trường, trong sự xao nhãng của cha mẹ khi mãi kiếm tiền, làm việc gì cũng phải lo lót phong bì, môi trường sống kém chất lượng, và những suy nghĩ dễ dãi về tình dục. Nghệ thuật của họ có phần tôi hiểu, có phần không và rất tiếc thể hệ mới chưa có nhà phê bình riêng. Nhiều suy tưởng tản mạn khác, hình thành không rõ nét đưa tôi đến những tản văn, trong đó tôi trăn trở nhiều về cách học và hành sao cho thực tế, mà nền giáo dục hiện tại rất không ổn, trong khi học sinh phải học quá nhiều mà kết quả lại không tốt. Tư tưởng Phật giáo cũng đem lại nhiều suy nghĩ về bước đường của một con người trong một hoàn cảnh cụ thể và trong cái trời đất vĩnh hằng. Trước sau thì làng xã truyền thống cũng tan rã, nhưng người nông dân sẽ ra sao và nền văn minh Việt sinh ra từ làng xã sẽ ra sao. Đây là một vấn đề tôi còn theo đuổi trong một nghiên cứu dài hơi khác.

Tôi không phải là một nhà báo chuyên nghiệp, mà viết báo trên cơ sở nghiên cứu. Tôi cố gắng bù đắp những thiếu sót về tính cập nhật của mình bằng phân tích những vấn đề có khả năng xảy ra trong thời gian dài, chỉ ít là một hai năm, đồng thời gắn bó hoạt động nghệ thuật với nhiều mặt xã hội nói chung, để thấy một cái mặt bằng văn hóa chung chi phối ngành mỹ thuật là chuyên môn chính của tôi. Văn hóa được hình thành trên nền tảng của triết học,

tôn giáo và nghệ thuật. Thời cổ ba mặt trên gần bó hữu cơ, nhưng trong văn hóa hiện tại nó rời nhau ra, và kết quả như người Trung Quốc nhận định: “*Nghệ thuật thiếu hẳn sự sâu sắc triết học và các tình cảm tôn giáo. Triết học mất đi tính trực giác của nghệ thuật và siêu việt của tôn giáo. Tôn giáo thiếu đi sự tao nhã của nghệ thuật và sự tính tẻ của triết học*” (Đại dự đoán Trung Quốc thế kỷ 21, Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin, 1999). Đây cũng chính là vấn đề làm cho nghệ thuật hiện tại đang mất đi và không xác định được một phong cách phương Đông khi tiếp xúc với nghệ thuật phương Tây.

Rất mong bạn đọc bổ khuyết cho những thiếu sót của cuốn sách ngắn gọn và đầy mâu thuẫn trên con đường học hỏi và nghiên cứu.

Phan Cẩm Thượng

2008

# Mục lục

	Trang
<b>1. Suy nghĩ về nghệ thuật</b>	<b>11</b>
Trước những ngưỡng cửa	12
Mưa bóng mây	30
Nhận thức không gian trong hội họa	37
Đường đến với nghệ thuật	44
Từ sinh viên nghệ thuật đến người nghệ sỹ	50
Mây Mưa Sấm Chớp	56
Tiếng của rừng	62
Ngũ quan và nghệ thuật	67
Lầu chuông đón gió	86
Những chiếc bát gốm đen	90
Cái bát	95
Dáng và men	100
Gợi ý của Hyrosighe	104
Thập mục ngư đồ	109
<b>2. Nghệ thuật ngày thường</b>	<b>123</b>
Một thoáng hai hay mười năm	124
Những dòng sông	128

Chùm bài Nghệ thuật và thị trường	
Họa sỹ là ai	132
Thị trường nghệ thuật	136
Gallery và luật kinh doanh nghệ thuật	140
Thuế trong nghệ thuật	144
Tranh giả	148
Luật hoạt động và kinh doanh nghệ thuật	153
Khủng hoảng và giải pháp	158
<b>Các họa sỹ</b>	
Buông câu đã mấy đời	162
Người lính và bậc ẩm giả	168
Tuồng ảo hóa	172
Thấy mình bé nhỏ để thành người lớn	176
Đắm đuối cái vô hình	179
Tường vi mấy độ hoa	182
Hạnh phúc là họa sỹ	185
Bậc thầy tinh tượng họa	190
Ý điên	194
Cô nhồi đệm	197
Em bé da đen	200
Nhìn lại hiện thực trong hội họa	204
Có một thời hội họa trừu tượng	209
Hội họa biểu hiện trừu tượng	214
Đơm hoa kết quả	218

Tự vấn về nghệ thuật	223
Kim tự tháp nghệ thuật	226
Không cùng tốc độ	229
Khi còn chưa muộn	233
Hợp với nhân sinh	238
Cần một trung tâm bảo hộ nghệ thuật	244
Window shopping	248
Một ngày phẳng lặng	253
Nỗi ê chề chín dờ	258
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại	263
Giá trị của một bức họa	267
Sự dốt nát hý hửng	272
Quá khứ đã mất, quá khứ tiếp tục và quá khứ thay đổi	277
Ảo ảnh	284
Cái đẹp trong mắt ai	287
Thách thức nghệ thuật	291
Đám mây sắc sỡ	296
Lời phê bình dân dã	300
Ăn thịt Điện Biên	303
Bình cũ rượu mới	308
Hiện thực nhiếp ảnh và nhiếp ảnh hiện thực	312
Xuống ngựa uống chén rượu	316
Thư pháp thời hiện tại	319
Cái mới	325



Một thể hệ mới	328
Chúng ta đang ở đâu	333
Một phác thảo tương lai	336
Năm 2005	340
Thiền quang	344
<b>3. Tản văn nhàn đàm</b>	<b>349</b>
Bóng đá và tôi	350
Tiến sỹ giấy và con tò he	354
Bánh nướng bánh dẻo và ông trăng	360
Khi chén rượu khi cuộc cờ	364
Sách vở như là cuộc đời	368
Tấm áo manh quần	382
Dặm đường Trung Hoa	385
Văn hóa trên một mặt phẳng	392
Hồ Gươm ngày và đêm	395
Bún riêu cua chùa Nhạn Tháp	412
Vô đề 1	416
Vô đề 2	421
Trí thức cử tử quay lại	427
Phương pháp tư duy	431
Cuộc sống muôn vẻ	433
Cải nồn nướng	437
Dầu cháo quẩy	442

4. Nông thôn và kiến trúc	447
Người nông dân và sự tiêu dùng nghệ thuật	448
<b>Chùm bài Sau lũy tre làng</b>	
Kiến trúc nông thôn đối đẹp lấy xấu	455
Văn hóa ở nông thôn - rất giàu mà rất nghèo	459
Có thêm tiền đi chữa bệnh	464
Xấn tay áo xô đốt nhà táng giấy	468
Ngôi nhà tương lai	473
Di sản còn gì	477
Giấc mộng kê vàng	481
Thế giới vô cùng vạn vật giai không	491
Trúc biếc hoa vàng	501
Kính Bắc mai này	508
Ao làng	514
Bờ tường và khung cửa	517
Cao Bằng một dải	520
Bát Tràng	525
Thư của một nông dân	532
Nơi đầu nguồn sông Cầu	538
Thổ cẩm và bánh pizza	542
Vườn nhà và vườn chùa	551
Túi ni lông	557
Chùm nho con sóc	560

## Nghệ thuật ngày thường

Chịu trách nhiệm xuất bản	Mai Quỳnh Giao.
Chịu trách nhiệm bản thảo	Nguyễn Thu Hà.
Biên tập	Minh Hà.
Tác giả	Phan Cẩm Thượng.
Minh họa	Ít Trí Dũng Nguyễn Trung Dũng Lương Thị Minh Giang Phan Cẩm Thượng.
Bìa	Trần Vũ.
Trình bày	Nguyễn Anh Tuấn.

---

### NHÀ XUẤT BẢN PHỤ NỮ

In 1.500 cuốn, khổ 13x20cm, tại Cty CP In Công Đoàn VN,  
167 Tây Sơn, Đống Đa, Hà Nội

Giấy chấp nhận KHXB số 374-2008/CXB/9-25/PN ký ngày 28/4/2008

Giấy QĐXB số 201/QĐ-PN

In xong và nộp lưu chiểu quý 4 năm 2008



Sẽ xuất bản

- Văn minh vật chất của người Việt
- Đất lửa và bàn tay
- Nghệ thuật thời nội chiến (thế kỷ 17 -18)
- Mỹ thuật Việt Nam nhìn từ nhiều góc độ



Nghệ thuật ngày thường



Giá: 70.000đ