

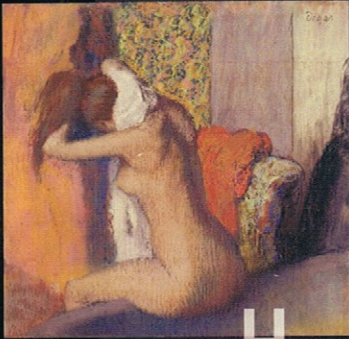
— DUC —

NGHỆ THUẬT

BỒ CỤC

KHUÔN HÌNH

DÙNG CHO

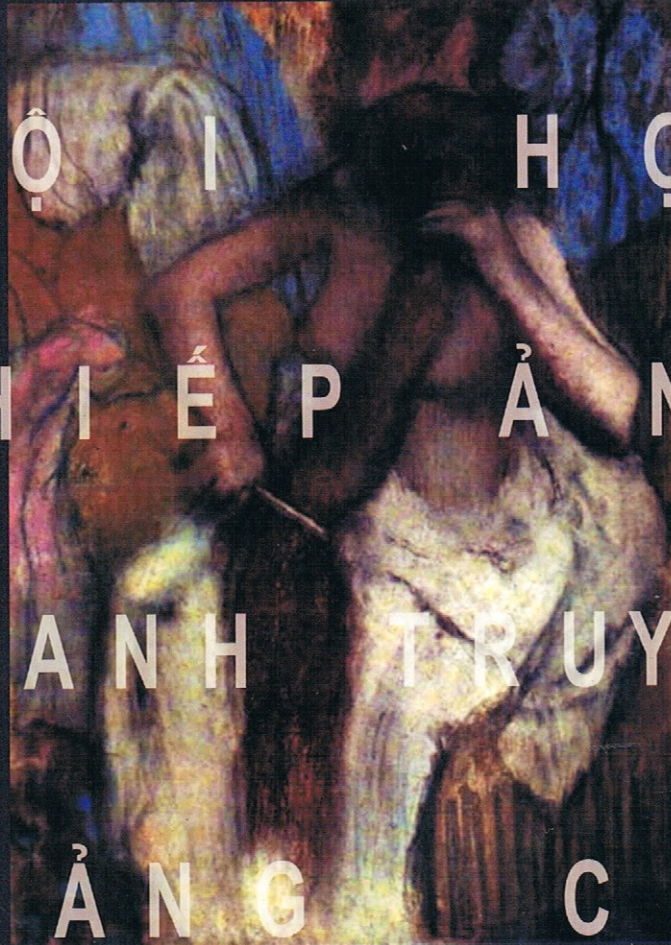


H Ộ I H Ộ A

N H I Ế P Ả N H

T R A N H T R U Y Ệ N

Q U Ả N G C Á O



DUC

L'ART
D E L A
COMPO
SITION
E T D U
CADRAGE

PEINTURE - PHOTOGRAPHE
BANDE DESSINÉE - PUBLICITÉ

PRIX ART & TECHNIQUES 1993



Mục lục

Chương 1

Những bí mật của nghệ thuật (trang 6)
Ngôn ngữ của hình ảnh
Những cơ sở của truyền thông thị giác có hiệu quả

Chương 2

Hoạt động của mắt người (trang 14)
Con mắt “đọc” một hình ảnh như thế nào

Chương 3

Những thành phần của hình ảnh (trang 19)
Thứ bậc của các thành phần : đồ vật vô tri, nhân vật chuyển động và phong cảnh bất động
Khuôn hình nhân vật nhìn đằng lưng
Làm nổi bật các chủ thể sinh động
Tránh né một chủ thể sinh động
Làm nổi bật biểu hiện và cử chỉ

Chương 4

Hiện thực thăng hoa (trang 33)
Bảng hội hoạ, bảng nhiếp ảnh, trong quảng cáo

Chương 5

Nghệ thuật bố cục (trang 39)
Bố cục và khuôn hình khác nhau ra sao?
Sự cần thiết phải làm bố cục
Các đường nhấn mạnh và con số tỷ lệ vàng
Quy tắc chia ba
Các cách bố cục khác nhau
Có cần đóng kín bố cục không?
Tính nhất quán của bố cục
Những “đường vượt” giữa các phần khác nhau của bố cục
Ánh sáng, nhân tố của tính nhất quán
Phép loại bỏ các chi tiết và giai thoại

Chương 6

Nghệ thuật khuôn hình (trang 67)
Chọn cỡ
Chọn đồ án biểu cảm nhất
Thước tỷ lệ của đồ án
Chọn góc nhìn
Khuôn hình chủ thể

Chương 7

Các đường định hướng (trang 106)
Giá trị biểu cảm của những đường định hướng lớn
Sự đối lập của các đường

Chương 8

Sự cân bằng giữa các mảng khối (trang 123)
Các chủ thể đơn giản
Sự cân bằng của hai mảng cạnh tranh
Chủ thể phức tạp, sự tập hợp lại các mảng khối
Các mảng khối tô màu

Chương 9

Khoảng trống và không gian (trang 137)
Những khoảng trống biểu cảm

Chương 10

Điểm được lợi và điểm nhấn mạnh (trang 143)

Chương 11

Cận - tiền cảnh (trang 149)
Cận - tiền cảnh mỗi
Nhân vật ở cận - tiền cảnh
Cận - tiền cảnh rỗng
Chọn một cận - tiền cảnh tốt
Tiền cảnh - nhân tố môi trường
Cận - tiền cảnh ngược sáng
Khi tiền cảnh không tự lý giải được

Chương 12

Hậu cảnh (trang 158)
Ảnh hưởng đến sự dễ đọc hình ảnh
Hậu cảnh trung tính
Hậu cảnh biểu cảm
Sự phát hiện

Chương 13

Thu hẹp phạm vi (trang 165)

Chương 14

Bí mật hình học của hình ảnh (trang 170)
Hình học và bố cục
Tâm lý học về các kiểu hình hình học

Chương 15

Nhịp điệu của bố cục (trang 180)

Chương 16

Những tương phản đầy biểu cảm (trang 185)
Các yếu tố so sánh
Những tương phản về tỷ lệ, hình dạng, chất liệu

Chương 1

Những bí quyết của sáng tạo nghệ thuật

Tại sao có một bức tranh giá vẽ nào đó, được trưng bày giữa nhiều tranh khác lại hấp dẫn người xem ngay từ cái nhìn đầu tiên, trước cả khi họ hiểu được toàn bộ nội dung bức tranh?

Tại sao có tấm ảnh nào đó, chìm ngập trong vô vàn ảnh chụp chớp nhoáng mà thường chẳng đáng kể gì so với “nền văn minh hình ảnh” (hình ảnh tài liệu, ảnh chụp chớp nhoáng của người chụp ảnh nghiệp dư...) lại làm ta ưa nhìn ngay lập tức và phân biệt được với những tấm ảnh khác bởi tính nghệ thuật nổi bật của nó? Tại sao có cuốn phim hay cuốn truyện tranh nào đó lại cuốn hút chúng ta ngay cái nhìn từ những hình ảnh đầu tiên, trước khi ta còn chưa kịp hiểu những bí ẩn chưa được mở nút của chúng?

Tại sao có hình ảnh quảng cáo nào đó cuốn hút rất mạnh cái nhìn của ta trong khi ta lại thờ ơ với các quảng cáo khác ngay bên cạnh?

Sau cùng, tại sao những hình ảnh đó cứ mãi mãi khắc sâu trong trí nhớ của ta, trong khi biết bao nhiêu hình ảnh khác rơi vào thùng rác của sự quên lãng?

Nói cách khác, cái gì đã làm nên sức mạnh biểu cảm của một hình ảnh? Các nghệ sĩ lớn hiểu biết được những bí mật gì mà tác phẩm của họ trở nên sung mãn và cuốn hút cái nhìn của chúng ta đến

thế? Thật ra, ở các tác phẩm thất bại với những hình ảnh kém biểu cảm, tác giả đã phải giải thích thêm bằng lời hoặc ca ngợi những vẻ đẹp còn ẩn dấu đằng sau tác phẩm.

Nếu ta cứ chú ý quá đến tác phẩm chưa hoàn chỉnh đó thì sẽ uống công đoán định cảm xúc trong công việc của nghệ sĩ mà chẳng biết gì về ngôn ngữ sơ đẳng của hình ảnh. Nghệ sĩ đã có ý định diễn đạt. Thế đấy. Nhưng anh ta lại thiếu những phương tiện mà thường thì nhờ đó tất cả mọi người có thể biểu thị bằng hình ảnh một cách hiệu quả để tiếp xúc với khán giả, và cũng nhờ đó, tự thân hình ảnh cũng có thể “nói” với người xem. Sức mạnh gợi tả của nó là toàn vẹn. Thật vô ích khi kèm theo đó những chú giải dài dòng.

Ngôn ngữ của hình ảnh

Vậy thì “ngôn ngữ của hình ảnh” là gì mà được các tác phẩm lớn vận dụng và lập tức làm chúng ta phải thán phục? Chủ yếu đó là một tập hợp các quy tắc sắp đặt có liên quan đến sự cấu tạo hình thể, ít nhiều được xếp lại chặt chẽ hơn cho thích hợp với những tính toán về khuôn khổ và bố cục.

CON NGỰA TRUNG QUỐC
HANG LASCAUX (PHÁP)

Ngôn ngữ của hình ảnh là ngôn ngữ phổ thông chung cho tất cả các nghệ sĩ của mọi thời đại. Được bản năng hoặc kinh nghiệm đưa dẫn, họ đã luôn sử dụng những luật lệ vốn có về cách nhìn, với cùng những hệ thống bố cục để đặt vào tác phẩm những kỹ thuật cùng loại mà quên mất sự liên quan giữa chúng.

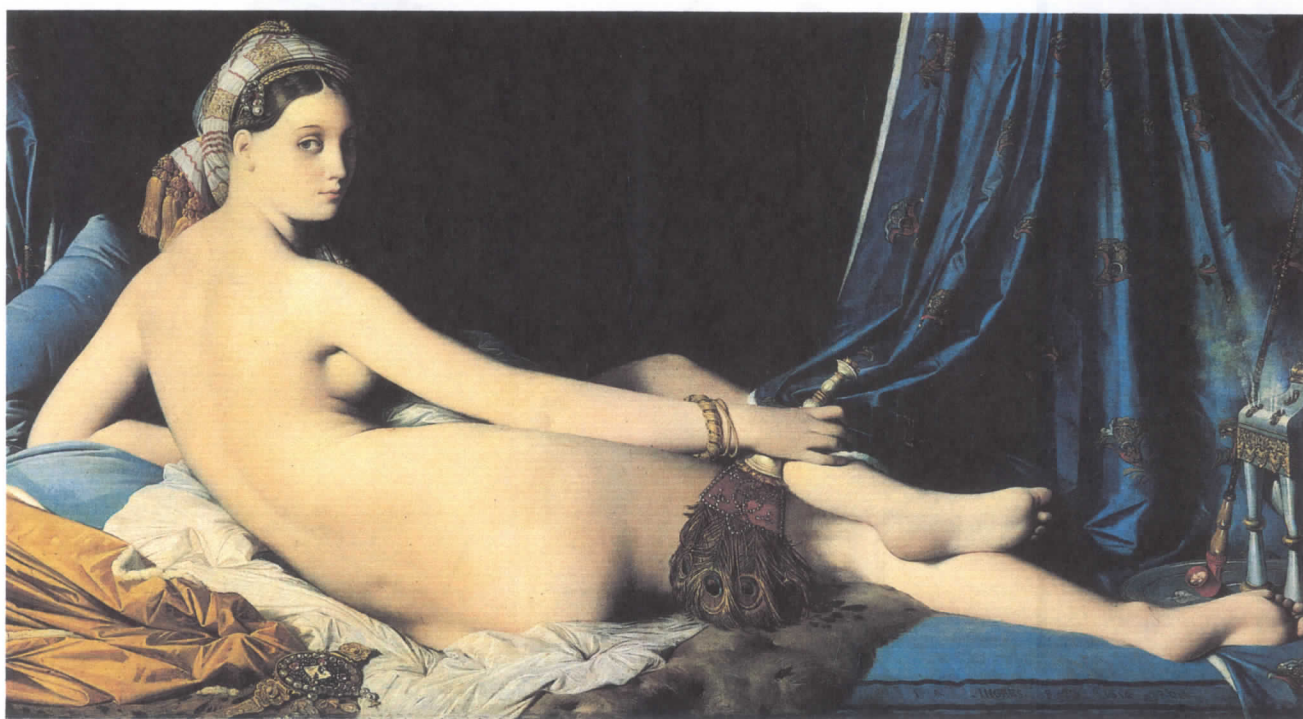
Vậy nên việc tìm kiếm hiệu quả biểu hiện tối đa đã dẫn dắt người nghệ sĩ thời nghệ thuật hang động đi tới chất lọc cao độ hình vẽ “con ngựa Trung Quốc” của họ (là cái tên mà đời sau người ta đặt cho tác phẩm này) trước cả khi người nghệ sĩ Trung Quốc thời nhà Đường (618-906) cũng bằng bản năng, cũng đã đi đến chất lọc cao độ cũng như tạo những đường nét mạnh mẽ như vậy. Vì thế, bức tranh hai con ngựa bên cạnh đây, tựa hồ như là hứng cảm trực tiếp nảy sinh từ con ngựa được vẽ từ nhiều ngàn năm trước bởi “Nghệ sĩ vô danh bậc thầy ở hang Lascaux”



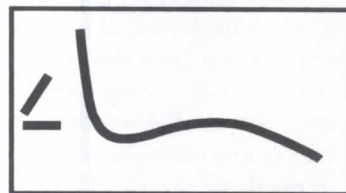
Kừ SỸ VÀ NGƯỜI HẦU - THỜI ĐƯỜNG (618-906)
TRANH ĐỘNG ĐỒN HOÀNG, TRUNG QUỐC

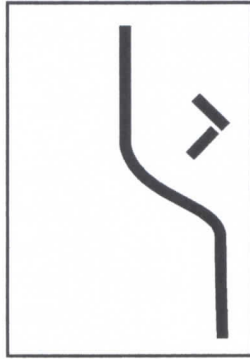
NGÔN NGỮ CỦA HÌNH ẢNH

8



JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867)
"THỊ NỮ XINH ĐẸP"





Mặc dù không cùng thời kỳ, ở đây Ingres và Matisse lại nói cùng một ngôn ngữ. Để thể hiện đường cong trên cơ thể người phụ nữ một cách nhẹ nhàng, uyển chuyển, khuôn hình chính xác theo cùng một cách. Hướng bố cục của Ingres chạy trên một người phụ nữ Ả rập, từ từ dẫn mắt người xem đi từ đầu đến chân của đối tượng. Trong cách làm này, Matisse dựng một đường cong đi vòng theo cánh tay của chiếc ghế, để làm cho nó trở thành một trục lớn hoàn hảo trong thành phần bố cục.

Cuối cùng, hai nghệ sĩ gặp nhau ở một điểm là không bố trí hướng của hai cánh tay giống nhau: một cánh tay buông thả tạo ra một đường cong mở, trong khi cái tay kia gấp lại tạo thành một đường gấp khúc. Dưới góc độ này, bằng cách nào đó bố cục đã được đánh thức và trở nên sinh động, theo nguyên tắc các đường đối lập. (xem chương 7)

HENRI MATTISSE (1869-1954)
"CHÂN DUNG BÀ GRETA PROZOR"

Những quy tắc sắp xếp

Mục đích của những quy tắc này là để dễ đọc hình ảnh, và do đó tăng thêm được khả năng gợi tả. Cũng có thể áp dụng các quy tắc này với tất cả những kỹ thuật biểu hiện hình ảnh (hội họa, đồ họa, hoặc nhiếp ảnh) vì nó liên quan mật thiết với cái nhìn của con người và với sự thẩm định bằng mắt trên bề mặt tranh ảnh.

Nội dung của hình ảnh, sự sắp xếp các yếu tố khác nhau cùng hiện diện, sự cắt cảnh theo chủ đề, góc độ nhìn, đó là “ngôn ngữ” chung của tất cả những người diễn đạt bằng hình ảnh. Nó không hề là dây trói, không hạn chế cảm hứng nghệ sĩ cũng như ngữ pháp không thể làm vướng chân một nhà văn tài năng. Các quy tắc này chỉ làm dễ dàng hơn việc truyền đạt cách nhìn, nó tạo thành những phương tiện biểu hiện bắt đầu từ cái mà mỗi nghệ sĩ dệt nên tác phẩm của chính họ, trên tấm toan hoàn toàn của riêng họ. Tuy nhiên, vì sự chủ trì cấu trúc bí mật của bức tranh và bởi sự đi trước bước thể hiện cảm xúc, các quy tắc này thường dễ bị lướt qua, không ai để ý, kể từ nghệ sĩ nghiệp dư đến nhà phê bình nghệ thuật sành sỏi.

Một sự truyền thông thị giác hiệu quả

Dù mục đích có ràng buộc nghệ sĩ thế nào đi nữa (đặt chủ đề trong thực tại chính xác hơn nữa hoặc in lên đó nét cảm xúc đặc trưng và độ rung cảm của chính họ) thì vấn đề vẫn là truyền đạt một lượng thông tin có liên quan với chủ đề về tự nhiên, dáng hình, chất liệu, màu sắc của nó...và phiên dịch bằng mắt những xúc cảm hoặc

tình cảm đã gợi hứng cho nghệ sĩ. Cũng còn phải bắt đầu bằng việc tôn trọng một số quy tắc vàng, chia khoả của tất cả những sự trao đổi thị giác hiệu quả.

Truyền thông, nghĩa là cái ít nhiều có giá trị

Truyền thông trước hết có hàm ý rằng người ta có điều gì đó để nói: một ý tưởng cần chuyển giao, một diễn đạt muốn thực hiện, một cảm xúc, cảm giác muốn chia sẻ, một ước muốn nảy sinh (hình ảnh quảng cáo)

Để được để mắt tới, một tác phẩm phải gây được hứng thú với người khác và dùng hình ảnh để chuyển giao thậm chí chỉ là một vài thông tin nào đó hết sức thô sơ cho công chúng cảm nhận.

Phương tiện biểu hiện phải đáp ứng được thông điệp

Tiếp theo là vấn đề lựa chọn phương tiện biểu hiện thích hợp nhất cho thông điệp cần chuyển giao. Không phải tất cả những phương tiện biểu hiện bằng hình ảnh hay mọi kỹ thuật đều thích hợp dễ dàng với mọi chủ đề. Ví dụ: sự nhẹ nhàng trong treo của màu nước thật khó lòng thích hợp với bầu không khí bi kịch. Sẽ hay hơn nếu điều đó được thể hiện bằng đối lập đen trắng với tương phản mạnh: như vẽ bằng mực tàu, tranh khắc, nhiếp ảnh hoặc phim đen trắng. Loạt phim đen trắng của Mỹ thời những năm 30 từng gây ấn tượng mạnh mẽ rồi sau đó, khi được tô màu một cách giả tạo, đã mất hết sức hấp dẫn ban đầu. Trong khi nhà nhiếp ảnh không thể nào làm “thăng hoa” sự thật thì nhà họa sĩ hoặc thợ vẽ có thể tái tạo sự thật hoàn toàn theo sở thích của họ. Ngược lại, họa sĩ rõ ràng là bất lợi so với nhà nhiếp ảnh nếu phải nắm bắt một khoảnh

khắc thoảng qua của cuộc sống, một ấn tượng rực sáng, một ánh mắt chột loé lên - là lĩnh vực đương nhiên thuộc về khoảnh khắc nhiếp ảnh. Nhưng cả hai đều lại lu mờ trước nhà điện ảnh và những hình ảnh chuyển động phi thường của ông ta khi diễn tả chu trình khó nắm bắt của một con chim mòng biển bay trên trời. Tóm lại, thật vô nghĩa nếu một kỹ thuật thích hợp với việc nhại lại một kỹ thuật khác; cũng vô nghĩa lý nếu một bức tranh trên giá chỉ như một bức ảnh; vô nghĩa và cuối cùng vô ích bởi phương tiện tự nó không có nghĩa gì so với mục đích.

Thông điệp cần phải đơn giản

Những hình ảnh tuyệt vời nhất chính là hình ảnh có khuynh hướng đơn giản nhất và giản dị đến mức tối đa, lại không gây ra quá nhiều bàn cãi đối nghịch. Nếu chủ đề bao hàm sự hiện diện của nhiều yếu tố này phải có tính nhất quán, ăn khớp với nhau quanh một ý tưởng chung.

Thí dụ, nếu ta định vẽ hoặc chụp ảnh một cô gái có cá tính toát lên bởi vẻ duyên dáng của áo dài hoặc nét độc đáo của cái mũ của cô thì ý nghĩa của thông điệp sẽ không thay đổi nếu ta thể hiện cô gái đang trang điểm trước gương. Điều này, họa sĩ Degas thường làm.

Nhưng nếu thể thiện một cô gái duyên dáng đang làm một việc khác chẳng hạn như uống một ly trà trong khi tiếp khách - thì điều đó sẽ tạo ra một trung tâm chú ý thứ hai trong hình ảnh, một sự thu hút thứ hai chia đôi sự chú ý của thông điệp cơ sở (về duyên dáng của cô gái được đặt lên trước hết).

Tuy nhiên, chúng ta sẽ xem xét các trường hợp tương tự, với nhiều thủ

pháp cho phép làm tập trung trở lại sự chú ý đến motif chủ yếu. Như vậy khi chủ đề bao quát sự có mặt của một số lượng lớn các yếu tố khác nhau, tạo nên sự cạnh tranh lẫn nhau thì chúng ta phải làm sao có thể tập trung sự chú ý chỉ vào một thứ hoặc vài thứ giữa các yếu tố đó.

Thông điệp phải sáng sủa và dễ hiểu

Truyền thông một cách hiệu quả bằng hình ảnh, đó cũng là sử dụng một ngôn ngữ có tính cách tổng hợp trên cơ sở của hình dáng, dấu hiệu, biểu tượng hoặc sự sắp xếp lại các hình dạng dễ nhận biết.

Vậy là các nghệ sĩ thường dẫn dắt chủ đề đến dạng hình học đơn giản, có thể nhận ra hình này là hình có góc cạnh, đường này là đường quanh co, khuôn mặt này vuông, mặt kia trái xoan, bố cục này trên cơ sở hình tam giác...

Thông điệp cần phải được giữ lại

Một hình ảnh tốt phải đập vào mắt người nhận. Nó cần phải vượt lên ấn tượng đơn giản được sinh ra trên võng mạc để được khắc sâu trong trí nhớ. Chiếc xe trẻ con có mui chạy xuống bậc cầu thang (phim chiến hạm Potemkine), Chúa Kito bị đóng đinh câu rút lơ lửng (Salvador Dali), cái cười mơn mớn của ngôi sao màn bạc mảnh dẻ (Marylyn Monroe) do một nhà nhiếp ảnh tài ba chụp được, một con bò cái nhu mì kéo thẳng từ vú nó ra một bánh xà phòng thơm (quảng cáo cho Monsavon của Savinag), hoặc sự thể hiện chỉ một cái ghế nhà bếp bình thường (Van Gogh)... đã làm nên một phần của các tác phẩm đã khắc sâu, không thể xoá nhoà trong trí nhớ của cả một thời đại, bởi chúng đã trả lời hoàn hảo những đòi hỏi và câu thúc của mắt người.

NGÔN NGỮ CỦA HÌNH ẢNH



SANDRO BOTTICELLI (1444-1510)
"ĐẶT CHÚA VÀO HÀM MỘ"

MARCEL GROMAIRE (1892-1971)
"CÔ GÁI TÓC HUNG"



Ngôn ngữ của những hình ảnh được lập ra trên cơ sở tập hợp những tín hiệu thường được vay mượn ở hình học mà ý nghĩa của chúng được mọi người thừa nhận.

Vậy nên, khi hai họa sĩ tôn sùng cái đẹp sống ở hai thời rất xa nhau như Botticelli và Marcel Gromaire, bằng cảm tính đã xây dựng chủ đề bức tranh theo

đường cánh cung đi xuống, nhằm sử dụng hình ảnh và hiệu lực biểu hiện gần như cùng một ý tưởng cái chết thiêng liêng và cơ thể cô gái thật khiêu gợi trong tranh thứ hai.

Chương 2

Sự hoạt động của mắt người

“**K** hông phải bàn tay làm nên bức tranh mà là con mắt”, họa sĩ Auguste Renoir đã nói lên một quan niệm mà tất cả họa sĩ bậc thầy trước ông đều đồng tình.

Ngày nay, ý thức đó cũng được các họa sĩ, thợ vẽ, nhà nhiếp ảnh ... áp dụng vào sáng tác rồi chỉnh lý các tác phẩm của họ một cách hết sức kiên nhẫn, có khi còn sửa đi sửa lại để chỉnh thêm những sắc độ chỉ đôi chút chênh lệch, cho đến khi toàn bộ bức tranh trở nên ưa nhìn.

Nhu cầu phải tổ chức bề mặt bức tranh hay tấm ảnh thường ít khi nhằm giải quyết những bận tâm thuần túy thẩm mỹ so với sự cần thiết phải trả lời những đòi hỏi tự nhiên, đôi khi là những đòi hỏi khát khe của mắt người.

Thực ra, chẳng bao giờ các nghệ sĩ lại quá quan tâm đến sinh lý của mắt cũng như những hiện tượng của cái nhìn, có lẽ, chỉ trừ Leonardo Da Vinci

với sự khao khát điên cuồng về kiến thức của ông. Thường thì do kinh nghiệm và do những mò mẫm liên tục mà các họa sĩ tiến hành một việc không thể nào bỏ qua là “luyện mắt”, nhờ đó họ có mẫn cảm thường trực về những sự sắp xếp hoặc những cân bằng của hình thể và những đường nét ưa nhìn nhất. Tuy nhiên, vẫn luôn là điều có ích nếu ta hiểu thêm về cơ chế cái nhìn của con người. Nó cho phép ta hiểu biết sâu sắc hơn nhiều, chẳng hạn việc tại sao họa sĩ thời xưa lại bố cục những bức tranh của họ với sự thận trọng vô cùng, và tại sao kỷ luật này ngày nay vẫn còn cần thiết. Không nghi ngờ gì nữa, những quan niệm thẩm mỹ và thị hiếu của công chúng đã tiến triển cùng với thời gian. Nhưng cơ chế nội giới và cách hoạt động của con mắt lại không hề thay đổi. Chẳng hơn gì ngày xưa, nay con mắt vẫn chỉ được dùng để nhìn bất cứ cái gì, nhận định bất cứ tại sao.

Con mắt đọc hiểu hình ảnh như thế nào

Mắt người là một lăng kính hoàn hảo có thể so sánh với một máy ảnh có cửa chiếu sáng (lòng đen), có đường kính có thể thay đổi (con ngươi) và bề mặt nhạy cảm (võng mạc) để trên đó chiếu rọi mọi ấn tượng nhìn thấy từ bên ngoài, sau đó truyền lên não bộ. Nhưng trường nhìn của mắt tương đối hẹp.

Khu vực trung tâm của hoàng điểm của mắt chỉ bao gồm $1/1500^\circ$ phần của võng mạc, có góc 1° , chỉ riêng chỗ đó có khả năng phân biệt các hình thể. Vùng ngoại vi chỉ có thể cho ta ấn tượng về ánh sáng hay màu sắc, bao giờ cũng hiện hình ít hơn vùng trung tâm.

Con mắt “quét” bề mặt của hình ảnh

Muốn nhìn cho rõ ràng một hiện trường tĩnh- một bức tranh, một tấm ảnh, một hình quảng cáo... con mắt nhìn theo kiểu “quét qua quét lại” lên bề mặt theo một định hướng, lần lượt đưa tới hoàng điểm hết chi tiết này đến chi tiết khác của hiện trường. Động tác liên tục và rất nhanh như vậy làm cho ta có ấn tượng nhìn thấy rõ ràng toàn bộ hình ảnh.

Ngay từ đầu thế kỷ, nhiều trắc nghiệm về vấn đề này đã chỉ ra rằng con mắt, khảo sát một hiện trường cố định bằng cách thực hiện những bước nhảy liên tiếp và những tạm ngừng cực ngắn và không đều đặn, thay từ 200 đến 400 micro giây. Nhưng chúng có thể kéo dài từ một đến nhiều giây. Hơn

nữa biên độ dao động nhãn cầu cũng luôn thay đổi. Sự khảo sát hiện trường không giống như việc định hướng, có một số điểm chuẩn (1) bị “chú ý” thường xuyên hơn những điểm khác trong quá trình mà cái nhìn (2) liên tục “quét qua quét lại” hiện trường. Vậy là con mắt không khảo sát một cách máy móc bề mặt của một hình ảnh hoặc một bức tranh. Ngay từ những thăm định thu lượm được qua đợt quan sát đầu tiên, nó đã phản ứng khác nhau tùy theo bản chất của các thành phần của hình ảnh (3), tùy theo phương hướng của các đường nét chủ đạo tạo nhịp điệu trong tranh, tùy theo những mảng nhìn thấy ở đó. Nhưng kinh nghiệm được lặp đi lặp lại đã cho phép ghi nhận rằng với cùng một hình ảnh, được liên tiếp xem xét dưới nhiều đề tài, vẫn đều được đọc hiểu theo cùng một cách, ở khắp nơi. Quảng đường mà con mắt đọc lướt qua cùng những điểm cố định khi xem xét từ nhân vật này đến nhân vật khác là gần như giống nhau.

Người nghệ sĩ dẫn dắt con mắt

Ta biết rằng người nghệ sĩ có quyền lực đặc biệt khi ông ta bố cục một bức tranh (hay một tấm ảnh...) Biết cách đưa ra hình ảnh tạo âm hưởng sâu lắng cũng như cách gây ra cảm xúc, người nghệ sĩ có một thứ quyền lực để đọc được những hoạt động trong mắt khán giả, làm cho họ đi theo con đường mà nghệ sĩ đã dành sẵn, khiến cho họ ít nhiều phải chăm chú vào một vài phần của bố cục. Đó là một thứ quyền lực hầu như ma thuật.

(1) Theo Dodge (1907) khái niệm “điểm chuẩn” cần phải được thay thế bằng “m à n g” chuẩn. (A Levy-Schoen. Nghiên cứu những vận động của mắt. Dunod, 1969).

(2) “Cái nhìn không quét qua hiện trường bằng một sự lướt qua liên tục, mà nhảy luôn từ điểm chuẩn này qua điểm khác... Nội dung của cái mà ta tri giác được không phải là một sự liên kế của những điểm mà ta nhìn thấy, mà là tổng thể hiện trường nhìn. Tuy nhiên, nếu cái nhìn bao quát cả một vùng của trường nhìn lao quanh mỗi điểm chuẩn thì nó sẽ ưu tiên quan sát trung tâm của vùng này. Chỉ có vùng trung tâm này mới lọt vào hoàng điểm của võng mạc. Đó là nơi định hướng và sự dịch chuyển của hướng nhìn”.

(3) Lord (huân tước) nhận xét là 85% thời gian mắt dành cho các điểm chuẩn và 15% cho các chuyển động.



Một hình ảnh đẹp, gây được xúc cảm với người xem - trước hết bao giờ cũng là một hình ảnh có bố cục tốt, đưa được sự sinh động của nó tới mắt người xem.

Bởi thế cho nên các tác phẩm lớn được biểu hiện bằng bố cục hết sức chặt chẽ, dù bằng cách làm rất khác nhau - trong khi đó, các tác phẩm hạng thứ yếu hoặc tác phẩm còn non tay của cùng một họa sĩ làm cho chúng ta thấy sự yếu kém, không phải vì ông ta thiếu cảm xúc, hoặc vì những quan tâm thẩm mỹ của ông ta rất xa lạ, mà cái chính là do sai lầm hoặc thiếu sót về mặt bố cục. Mắt ta thường nhìn

lang thang trên bề mặt của hình ảnh, không có đích kết thúc. Nó tìm những điểm có khả năng là điểm chuẩn hoặc có sự liên quan giữa các hình mảng để có thể khám phá bức tranh trong trật tự bố cục mà họa sĩ mong muốn. Do đó mà hình ảnh "nói" không đầy đủ cho mắt nhìn. Những thí nghiệm khoa học liên quan đến hiện tượng nhìn của con người đi tới xác minh rằng các họa sĩ đã nhìn bằng linh cảm theo kinh nghiệm rút được qua thời gian lâu dài. Người ta có thể tìm ra một vài xu hướng tự nhiên của mắt.

Quan tâm đến những đường viền của hình mảng. Để nhấn mạnh chu vi,



PABLO PICASSO (1881-1973)
 “MÂM BÀY HOA QUẢ VÀ ĐÀN
 MANDOLIN TRÊN TỦ BUFFET”

Những công việc ở xưởng của một họa sĩ cho ta thấy đó là công việc chuẩn bị hết sức ráo riết, đòi hỏi tất cả các tác phẩm nghệ thuật phải dẫn đến thành công. Loạt 3 tranh bên cạnh đây là những bản nghiên cứu bằng bột màu và bút chì do Picasso thử nghiệm trong cùng một ngày cho thấy họa sĩ đã có không ít bản thảo ngập ngừng về tính nghệ thuật. Chiếc này đã được ông chọn để thể hiện tác phẩm lập thể và sự bản thảo của ông là sự sắp xếp cho bề mặt tranh có cái toàn bộ để mắt nhìn chấp nhận được.

một số họa sĩ đã vẽ đường viền ở một vài nơi ven mảng. Hoặc là kỹ thuật chú trọng làm nổi bật hình mảng trên một mặt nền sẫm hơn (hoặc sáng hơn) để nêu bật đường viền ở đó.

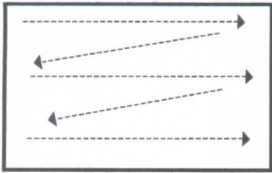
_Nhìn chậm lại trên những vùng phức tạp, rất chi tiết hoặc là đặc trưng của một hình mảng. Vì lẽ đó mà họa sĩ cần có ý định thanh lọc các hình mảng để mắt nhìn không bị chú ý một cách vô ích vào những chi tiết phụ hoặc chẳng ích lợi gì, lại có hại cho nhân vật chính. Về mặt hình họa, kỹ thuật thể hiện những nét thanh thoát càng phải được áp dụng tối đa.

_Ưu tiên chú ý đến người, nhất là

khuôn mặt, và trên đó là đôi mắt đến miệng, cuối cùng là mũi.

_Chuyển động ngang. Trước hết, trái lại có vài điều chưa nói hết được về những chuyển động theo chiều dọc. Một bố cục hoàn toàn theo chiều ngang sẽ luôn tạo được sự “nghỉ ngơi” cho con mắt bởi vì mắt đưa ngang sẽ dễ dàng hơn. Nhưng bố cục này cũng có khi nhàm chán. Ngược lại, một bố cục có quá nhiều đường thẳng dọc, “khó nhọc” để ngược lên, sẽ lại rất khó chịu cho mắt nhìn.

Mặt khác, đường xiên chéo gợi cảm giác dễ chịu hơn, vì nó trình bày một thoả hiệp có thể chấp nhận được giữa



Hướng xem một hình ảnh ở phương Tây

đường thẳng ngang và đường thẳng dọc. Điều này giải thích tính năng động của những bố cục hoặc những khuôn hình đặt trên đường chéo góc của hình ảnh.

Hai hình mảng đặt cách xa nhau có một điểm chuẩn xen vào giữa (chéch từ 20° đến 40° chẳng hạn) thì cái nhìn sẽ theo đúng nguyên tắc là đi tới mảng gần hơn.

Một hình ảnh lớn, tập hợp những hình ảnh khác, giống hệt nhưng nhỏ hơn thì dễ gây chú ý và lôi cuốn người xem.

Một điểm duy nhất quan trọng ở quá gần khung tranh làm cho cái nhìn của ta phải vấp vào đường chu vi của tranh gây hại cho những yếu tố khác. Phần còn lại của hình ảnh do đó có thể bị bỏ qua. Điều này giải thích một phần sự thận trọng thường xuyên của người hoạ sĩ trong việc phân bố và cân bằng những yếu tố khác nhau trong tranh.

Hai điểm quan trọng phải được chú ý lại ở quá xa nhau sẽ làm cho cái

nhìn bị giằng co. Chẳng điểm nào làm trọn vai trò chủ yếu của mình là cuốn hút sự chú ý của người xem. Trái lại, nếu chúng xích lại gần nhau thì sẽ làm giảm bớt được sự bất lợi nói trên.

Sự đọc hiểu một hình ảnh theo thói quen của chúng ta là đọc sách (từ trái sang phải ở các nước phương Tây), con mắt ta “quét” trên hình ảnh bắt đầu từ góc cao bên trái, rồi đi dần xuống theo kiểu ziczac từ phải sang trái cho đến tận góc thấp dưới cùng bên phải (xem hình vẽ ở trên đầu trang). Đó cũng là động thái của một chủ đề “động” làm cho chủ đề này trở nên năng động hơn khi nó được trình bày đi từ trái sang phải theo hướng chuyển của mắt nhìn. Còn ở phương Đông, nơi thói quen đọc sách lại khác (đọc từ phải sang trái), động tác tất nhiên phải ngược lại. Muốn phê phán một bức tranh khắc gỗ Nhật Bản cho đúng với giá trị và trình bày được ý nghĩa cốt lõi của nó, một người phương Tây sẽ phải cố gắng “đọc” bức tranh bắt đầu từ bên phải.

Chương 3

Những thành phần của một hình ảnh

Chi ngoại trừ những tác phẩm trừu tượng, còn tất cả hình ảnh có nhiệm vụ chủ yếu là dùng để trình bày hoặc diễn đạt thực tế một cách ít nhiều trung thành, nhờ vào những hình, khối, nét lấy ra từ những gì nhìn thấy trên đời này. Những vật thể đó là những con người đang hoạt động hoặc bất động, các loài vật, mọi mặt của thiên nhiên, kiến trúc... nhưng không phải chúng đều có nhiệm vụ cuốn hút cái nhìn. Một vài trong số những thứ đó lại làm cho mắt ta bị cuốn hút và bị giữ lại lâu hơn so với những thứ khác, đôi khi làm cho ta thật sự bị quyến rũ. Vậy thì cần phải kiểm tra kỹ xem cái gì đã được đưa vào khuôn hình của hình ảnh, để cho những yếu tố gây rối loạn (những giai thoại, những cảnh đẹp hữu tình...) lại không nắm độc quyền gây chú ý để làm lãng quên chủ đề chính. Điều đó thường sẽ dẫn dắt người họa sĩ đến nhiệm vụ phải phân chia thứ hạng các yếu tố khác nhau tùy theo vai trò của chúng nắm giữ trong bố cục và hiệu quả chính xác mà chúng ta phải tạo ra được.

Theo trật tự giảm dần của sự quan tâm

_Khuôn mặt người (ảnh phản chiếu của chính chúng ta) hình như luôn thu hút mắt người xem, do đó làm giảm bớt sự chú ý tới tất cả các yếu tố khác trong tranh, mà lại càng quyến rũ hơn nữa nếu nhân vật được khẳng định ở tiền cảnh của bức tranh. Hơn nữa, một khuôn mặt người được thể hiện trong chuyển động bao giờ cũng được chú ý hơn so với khuôn mặt bất động.

Khuôn mặt cuốn hút sự chú ý hơn toàn thân, trừ khi toàn thân được trông thấy toàn bộ và kèm theo động tác. Đáng chú ý trong khuôn mặt trước hết là đôi mắt, rồi đến miệng, trừ khi các nét khác trên mặt không có gì lạ thường. Một bức “chân dung biếm họa” chắc chắn sẽ gây tác dụng ngược lại với nguyên tắc trên bằng cách phóng đại một trong những nét phụ của mặt như đôi tai quá to hoặc mũi dài ngoằng, buộc người ta phải chú ý hơn cả mắt và mũi.

**BỐ CỤC TRONG ĐÓ
YẾU TỐ SỐNG ĐỘNG
LÀ CHỦ THỂ**
Arai (trang 64)
Người đi chơi thuyền ở
Argenteuil (trang 98)
Xưởng họa (trang 99)
Ông giáo (trang 147)

**NHỮNG BỐ CỤC CÓ
YẾU TỐ ĐỘNG (TRỜI,
SÓNG...) LÀM CHỦ THỂ**

Cối xay (trang 25)

Sóng (trang 34)

Tarzan (trang 122)

Biển rộng lớn ở Etretat
(trang 187)

**NHỮNG BỐ CỤC CÓ
NHỮNG YẾU TỐ BẤT
ĐỘNG LÀM CHỦ THỂ**

Ghế tựa và tàu thuốc (trang
32)

Thu hoạch bia (trang 31)

Cầu ở Argenteuil (trang 47)

Cầu ở Lang lois (trang 82)

Tháp chuông ở Douai (trang
94)

Vườn rau (trang 109)

_Các loài vật, đặc biệt là các vật nuôi trong nhà như chó, mèo, ngựa... cũng có những điểm rất đáng chú ý nhưng không thể nào bằng được với mặt người. Bởi vậy, trong một bức tranh có một người dắt chó hay dắt ngựa thì bao giờ người cũng là nhân vật chính, trừ khi con chó hay con ngựa được đặt gần như trên cùng một diện với con người. Nhưng nếu một người được nhìn từ xa và một con vật lại ở tiền cảnh thì con vật sẽ được chú ý một cách thích thú hơn.

Những yếu tố động như sóng, mây, nước chảy, phương tiện vận chuyển hằng ngày do con người sử dụng (ô tô, tàu thủy...) mặc dù rất động vẫn có tác động cuốn hút ta phải nhìn, tuy đứng sau hàng các yếu tố sống nhưng lại đứng hàng trước những hình vô tri, và đó là vấn đề cần phải lưu ý. Những hình ảnh vô tri (ở thể ổn định) như đồ vật, đồ đạc, rau cỏ, cây cối, núi non, kiến trúc... là những yếu tố động hoặc nói cho có lý hơn, là so với các yếu tố sống.

Trái lại, nếu một yếu tố thường là ổn định và bất động lại được trông thấy đang "chuyển động" (như một cái cây lay chuyển trong gió mạnh, một núi đá có con dốc xuôi xuống) sẽ gợi cho mắt ta thấy chúng là yếu tố động một cách tự nhiên.

**Trật tự của các thành phần bố
cục trong thực hành**

Chính vì được thực hiện theo bản năng mà sự nhìn có cách lựa chọn một bố cục giữa những yếu tố khác nhau, trong đó có những yếu tố được ưu tiên hơn. Và điều chủ yếu là ngay

từ trong quan niệm về hình ảnh, ta đã có một ý tưởng chính xác về ảnh hưởng của những yếu tố khác nhau. Khi đó sự hiện diện của những yếu tố này sẽ tác động trở lại mắt nhìn. Sau đó sẽ còn phải sắp xếp và xác định thứ tự của chúng, ưu tiên một số yếu tố và làm giảm ảnh hưởng của những yếu tố khác, tùy theo ý muốn biểu hiện của ta cũng như cảm xúc mà ta muốn gọi lên. Tuy nhiên, cần phải tuân thủ những điều sau đây:

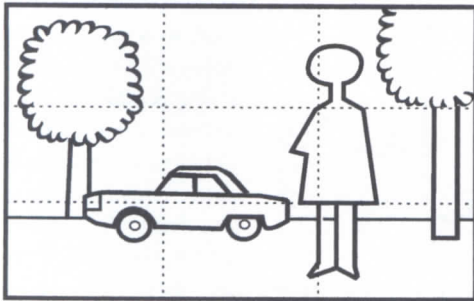
Không nên nhầm lẫn chủ đề. Cần phải có ý định chắc chắn hoặc có những yếu tố để mọi người phải đặc biệt chú ý.

Trước hết, cần lưu ý không đưa vào khuôn hình của tranh một hay nhiều yếu tố gây nhiễu - thí dụ đưa một yếu tố sống vào để làm "đẹp" hoặc để bày biện một khoảng trống - như vậy sẽ lôi cuốn mắt người xem, làm xao lãng chủ đề chính.

Cũng như vậy trong trường hợp một phong cảnh chủ yếu chỉ bố trí bằng những yếu tố bất động hoặc động (như cây cối). Nhưng nếu thêm vào đó một yếu tố sống - một nhân vật hoặc nhóm nhân vật - lại đặt họ ở tiền cảnh thì ý nghĩa của hình ảnh sẽ bị sửa đổi tận gốc. Nhân vật hoặc nhóm nhân vật này sẽ trở thành chủ đề chính của tranh, trở thành hoạt động trên nền phong cảnh được vẽ trên toan.

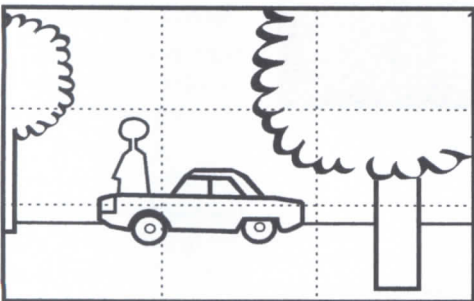
Để cho hình ảnh giữ nguyên là phong cảnh đúng kiểu hội họa, ta cần phải đảo ngược thứ tự của các thành phần bố cục, nghĩa là làm giảm bớt ảnh hưởng của những yếu tố sống, bằng cách đặt chúng ở phía xa khuôn hình, sao cho chúng ít nhiều lẫn vào vô số những yếu tố bất động và chỉ đóng một vai trò rất thứ yếu.

XÁC ĐỊNH TRẬT TỰ CỦA CÁC THÀNH PHẦN BỐ CỤC TRONG TRANH



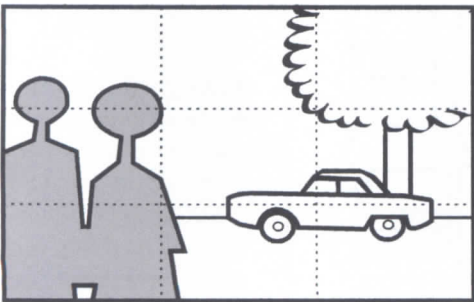
A

A. Cần biết rằng một yếu tố sống, dù là bất động (ở đây là một phụ nữ trẻ) vẫn cuốn hút và bắt ta nhìn kỹ hơn một yếu tố động (xe ô tô). Rồi đến lượt yếu tố động đó lại cuốn hút hơn những yếu tố bất động (cây cối). Vậy làm thế nào để lôi cuốn sự chú ý đến chiếc xe ô tô (là yếu tố phụ trong trật tự hiệu quả) mà không loại bỏ yếu tố sống.



B

B. Giải pháp hợp lý nhất là đẩy yếu tố sống ra xa, trên bình diện còn hơn yếu tố động hoặc bất động mà người ta muốn làm cho nổi bật giá trị. Hơn nữa, thay vì tạo ra hai trọng tâm cạnh tranh với nhau, người ta có thể sắp đặt sao cho hai yếu tố sẽ ít nhiều nhập vào nhau làm một mảng đến mức mà yếu tố kém hấp dẫn hơn (yếu tố động hoặc bất động) có thể lợi dụng sự gắn gũi của nó với yếu tố sống, để thường xuyên hấp dẫn mắt nhìn. Ngược



C

lại, vị trí mà yếu tố bất động chiếm giữ, nào có hệ trọng gì (cây được đặt ở tiền cảnh).

C. Người ta có thể sắp xếp để cho yếu tố sống vẫn bị lu mờ dù ở tiền cảnh. Thí dụ, có thể đặt yếu tố sống đó ra sát bên khung của tranh, nhìn từ sau lưng, dáng tương đối tĩnh và tốt nhất để họ ngược sáng hoặc chỉ là cái bóng. Ngay cả khi nhiều yếu tố sống được bố cục theo cách nói trên thì ta vẫn có xu hướng nhìn lướt qua. Vậy thì theo một cách hoàn toàn tự nhiên người xem sẽ có xu hướng bị hút về yếu tố thứ yếu, nhất là nếu nó được đặt như ở đây, trên một trong những điểm được lợi tự nhiên của tranh.

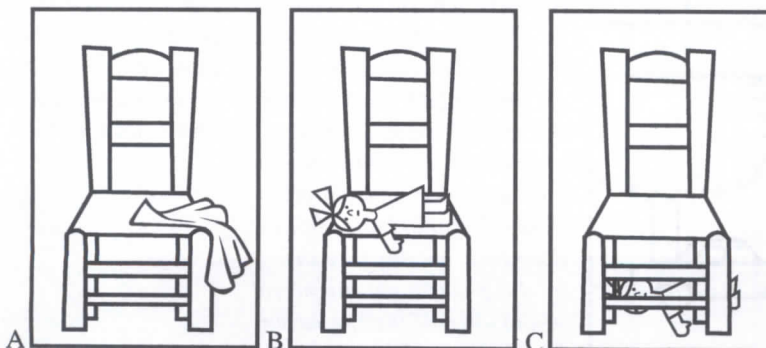


**TRƯỜNG HỢP
MỘT ĐỒ VẬT
VÔ TRI**

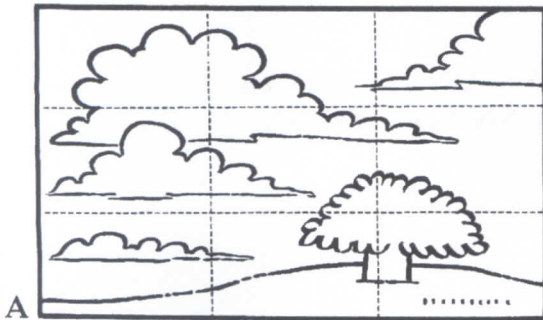
A và B. Về mặt nguyên tắc, khi chủ đề chính là một đồ vật vô tri (ở đây là một ghế tựa có bện rơm) người ta sẽ tránh dựa vào bố cục những yếu tố sống hoặc động bởi những yếu tố này sẽ cuốn hút mắt ta nhìn vào. Điều này là vô ích vì gây mất tập trung. Tuy nhiên, chẳng có cấm đoán nếu đặt một đồ vật cũng bất động trên ghế tựa - một miếng vải (A) hoặc một cái râu như trong tranh của Van Gogh: như vậy việc được coi như là chủ thể chính của cái ghế tựa sẽ được giảm bớt. Ngược lại, cũng cùng một vị trí, ta đặt thêm một yếu tố "sống" thậm chí chỉ là hình bóng con người (búp bê chẳng hạn) sẽ làm đảo lộn thứ bậc trong tranh. Ghế tựa sẽ chỉ đơn giản là cái giá đỡ cho chủ thể chính búp bê (B).

C. Để giữ được cả hai yếu tố mà lại khôi phục được vai trò chính của ghế tựa, cần giảm bớt vai trò của yếu tố "sống" (búp bê) thí dụ, bằng cách đặt nó ở sau, bên dưới tranh.

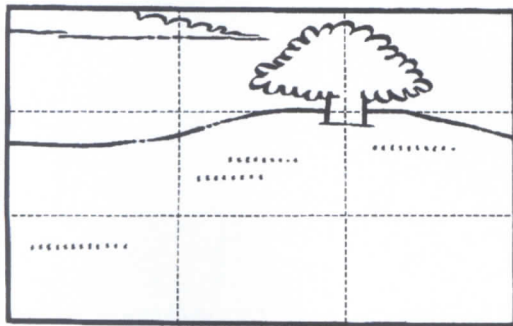
VINCENT VAN GOGH (1853 – 1890) " GHẾ TỰA VÀ CHIẾC TÀU"



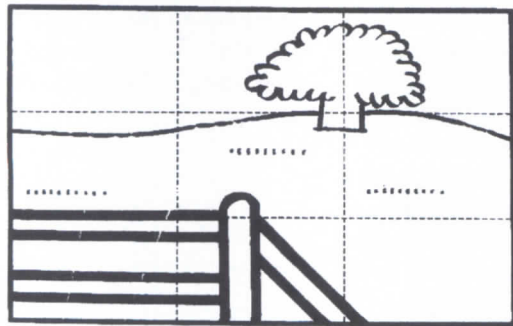
THỨ BẬC CỦA CÁC THÀNH PHẦN TRONG TRANH PHONG CẢNH



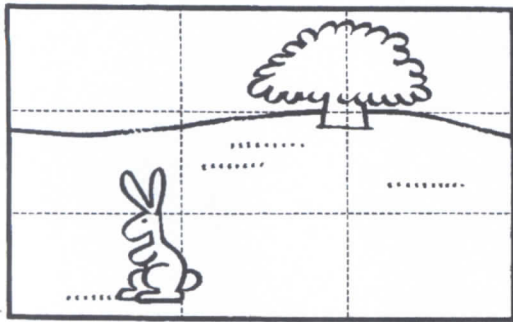
A



B



C



D

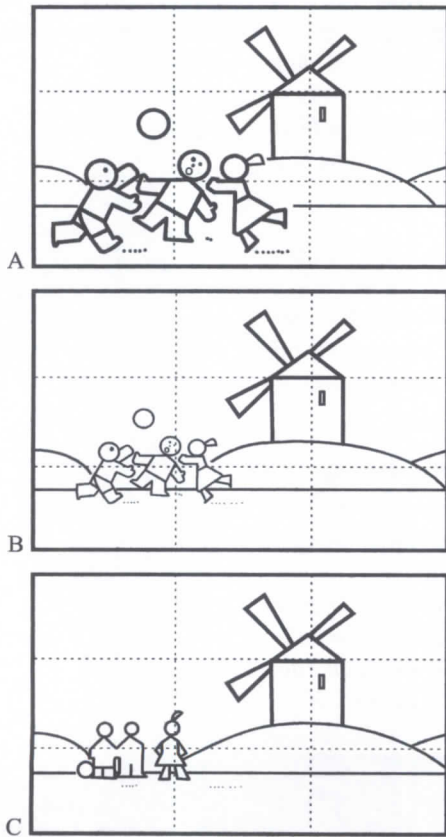
A. Làm thế nào tạo ra giá trị cho yếu tố bất động của một tranh phong cảnh (ở đây là cái cây) trong khi đó nó phải cạnh tranh với các yếu tố sống hoặc yếu tố chuyển động có vị trí cao hơn trong bảng sắp hạng thứ bậc quan trọng trong tranh? Như đây chẳng hạn, cái mà chúng ta muốn cho nó lôi cuốn được sự chú ý là cái cây. Vậy mà những đám mây (yếu tố di động, không cố định) cũng hấp dẫn chẳng kém gì.

B. Giải pháp tốt nhất cho cái cây là di chuyển khuôn hình để mức bầu trời và những đám mây không thể tràn ngập tranh và không quá “nặng ký” nữa so với cái cây.

C. Thêm vào một thú tiền cảnh (xem chương 11) miễn đó cũng là một yếu tố bất động và tương đối trung tính không thay đổi độ nhạy cảm trong thứ bậc quan trọng của các thành phần: cái cây sẽ vẫn luôn được coi như đại diện cho chủ đề trọng yếu.

D. Ngược lại, nếu như có bất kỳ một yếu tố sống nào lại xuất hiện ở tiền cảnh (ở đây là con thỏ) dù là bất động và chỉ thấy lưng thì nó sẽ cuốn hút rất mạnh sự chú ý vào đó, còn hơn cả những đám mây - gây thiệt hại cho yếu tố bất động (cái cây) mà ta muốn ưu tiên sự chú ý.

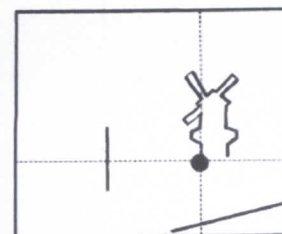
NHÂN VẬT SỐNG ĐỘNG VÀ PHONG CẢNH BẤT ĐỘNG



A. Giá trị của bản thân con người, khi chính nó hiện diện, mạnh mẽ đến mức ta không thể đưa nó vào tranh phong cảnh mà lại không làm đảo lộn thứ bậc của các thành phần được quan tâm trong tranh; hướng chỉ là sinh vật đó lại đang động. Thí dụ, cối xay gió là đối tượng chính mà ta muốn lôi kéo sự chú thì ở đây rõ ràng bị giảm giá trị bởi sự hiện diện của ba đứa trẻ chơi bóng ở tiền cảnh. Không gì ngăn nổi cái nhìn hướng về phía chúng.

B. Việc đẩy ra xa những đứa trẻ vẫn còn đang hoạt động tiếp tục duy trì một sự nhập nhằng co kéo nước đôi. Sự giằng co giữa hai trọng tâm của tranh làm ta khó mà phân biệt cái gì quan trọng hơn trong mắt nghệ sĩ: cảnh sinh hoạt (trò chơi trẻ con) hay phong cảnh (cối xay).

C. Để cho phong cảnh thẳng thắn, cần phải đặt bọn trẻ trong một tư thế bất động, quay lưng lại sao cho mắt mũi chúng không “bắt mắt” ta.



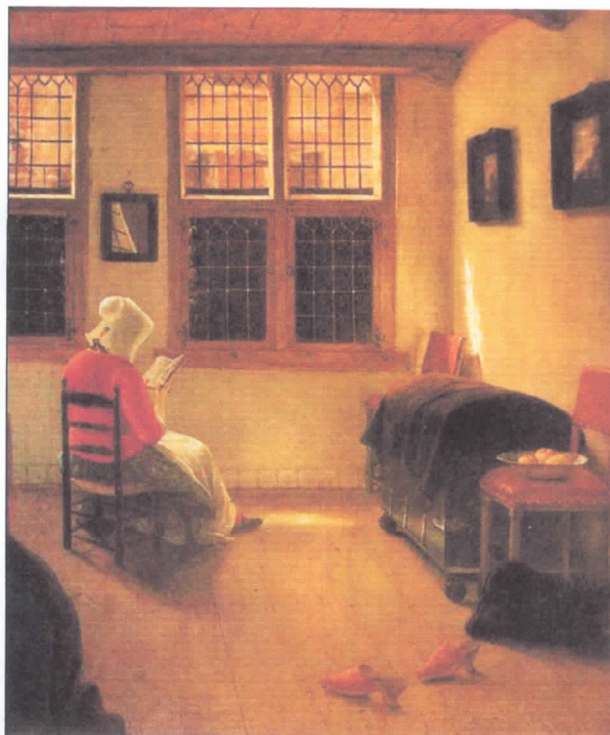
JACOB VAN RUYSDAEL
(1628-1682)
"CỐI XAY GẦN WIJK BIJ
DUURSTEDÉ"

Ví dụ, ta hãy xem Jacob van Ruysdael đã giảm bớt tới mức thấp nhất tầm quan trọng của các nhân vật mà ông ta đã đưa vào phong cảnh này khi đặt họ xoay lưng lại. Như vậy thì không nghi ngờ gì nữa, cối xay Wijk bij Duurstede có thể là "nhân vật" mà họa sĩ mời chúng ta khám phá trước tiên. Từ quan điểm chặt chẽ về bố cục của bức phong cảnh đẹp này, hãy lưu ý tới khuôn hình đặt đường chân trời trên một đường nhấn mạnh tự nhiên theo hướng nằm ngang của hình ảnh (gần như vậy) bằng cách áp dụng quy tắc chia ba (xem chương 5).

Cối xay, chủ thể chính của bức tranh, được đặt trên một trong những đường nhấn mạnh dọc nhưng ở thế đối trọng một cách kín đáo hơn là hai cột buồm. Cũng cần ghi nhận rằng Ruysdael, trong khi tạo nên một thứ ánh sáng định hướng được sinh ra bởi một bầu trời giông bão, đã rót ánh sáng tập trung vào cối xay gió, và như vậy đã làm cho cối xay nổi bật và rực rỡ huy hoàng.

**KHUÔN HÌNH
NHỮNG NHÂN VẬT
ĐƯỢC NHÌN TỪ
SAU LƯNG**

Cho mãi tới thời kỳ gần đây nhất, các họa sĩ chỉ có thể diễn tả con người theo cách không gì khác hơn là với vai trò chủ đạo trong tranh (nhân vật luôn được thể hiện chính diện, hoặc ba phần tư đằng trước hoặc nghiêng). Điều này đã thay đổi với các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII, những người đầu tiên đã dám thể hiện nhân vật rõ ràng được nhìn từ sau lưng. Vậy là trong một khung cảnh khuôn mặt không còn là điểm thu hút cái nhìn nữa, và những nhân vật lại dễ dàng hoà lẫn vào bối cảnh



PETER JANSSENS (1934-1998)
"NGƯỜI PHỤ NỮ ĐỌC SÁCH"

khi mà điều đó là cần thiết. Trong lớp cảnh này của Peter Janssens, cảnh được cắt nhìn từ phía sau lưng của nhân vật, thêm vào đó là sự bất động, biểu lộ khá rõ những ý định của nghệ sĩ chú ý hơn tới việc thể hiện bối cảnh êm đềm của nội thất Hà Lan, thanh bình, lặng lẽ, nhằm ca tụng vẻ trang trọng nơi ở của con

người. Người phụ nữ này được xem trước hết như là một đồ gỗ giữa những đồ vật khác. Cô ta tham dự vào không gian chung hơn là cô ta tạo ra nó. Ta cũng ghi nhận sự hiện diện của một tiền cảnh tương đối trống rỗng (xem chương 11) góp phần tạo nên vẻ tự nhiên hơn nữa cho khung cảnh (kiểu cắt cảnh này

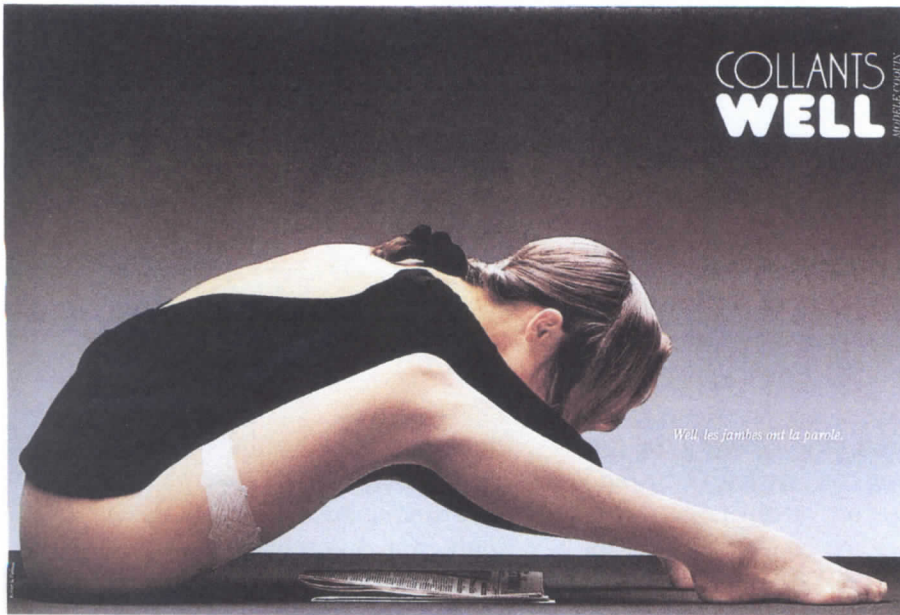
gần gũi một cách hiếm thấy với hội họa trước thời lớn của hội họa Hà Lan). Người ta đã bình luận nhiều về thói quen của Degas khi đặt khuôn hình phía sau lưng người mẫu của ông hoặc để che dấu cái nhìn của họ... cho đến khi thấy dấu hiệu của một mối lo ngại vô căn cứ về giới tính phụ nữ. Có lẽ đúng hơn là Degas, kẻ tìm kiếm không mệt mỏi cách đặt khuôn hình, từng hiểu trước cả những người khác rằng thứ bậc của các thành phần trong tranh quan trọng biết bao.

Là họa sĩ của động tác, thường chú ý tới cử động của nhân vật hơn là các biểu hiện của khuôn mặt, ông sử dụng mọi mưu mẹo ngăn nhìn mà vẫn che dấu được khuôn mặt của người mẫu để cho các cử chỉ và động tác được tôn vinh hơn.

26

EDGAR DEGAS
(1834-1917)
"THIỆU PHỤ LAU GÁY
NHÌN TỪ SAU LƯNG"





COLLANTS WELL (TẮT - VỢ DÀI MÔNG) ẢNH QUẢNG CÁO CỦA LOU BLITZ

Tranh trên đây có đôi chút theo kiểu Degas mà các nhà quảng cáo ngày nay cố tình sắp đặt sao cho khuôn mặt cô gái - mà ta tưởng tượng là rất xinh - bị che khuất và do đó không làm lạc hướng chú ý tới sản phẩm được quảng cáo.

UTAGAWA HIROSHIGE (1797-1858)
"CẢNH MITSUKE NHÌN TỪ SÔNG TENRYU"



Các họa sĩ Trung Hoa và Nhật Bản xưa cũng có thói quen đặt nhân vật của họ quay lưng lại với mục đích làm cho những nhân vật này hài hòa với phong cảnh chung. Sự biểu hiện của các nhân vật cũng như tình cảm của họ với vẻ dấu diếm khiến họ không chỉ đơn thuần là những mảng miếng của thiên nhiên mà đã hội

nhập một cách hoàn hảo vào một thiên nhiên bao quanh rộng lớn hơn nữa. Nhân đây, xin hãy chú ý tới sự đặc biệt giản dị của tổ hợp những đường định hướng của bức tranh khắc gỗ này: một đường ngang lớn, đối lập với một loạt đường xiên chéo, ít nhiều song song với nhau. Cũng hãy đồng thời quan sát cây sào tre dài trong tay

đứa trẻ khiến mắt ta phải dõi theo bố cục từ thấp lên cao và ngược lại (xem chủ đề này ở chương 5). Cuối cùng, xin chú ý vị trí của đường chân trời đặt trùng lên đường nhấn mạnh phía trên của khuôn hình, căn cứ vào quy tắc chia ba (một nguyên tắc cắt cảnh, tuy rằng tương đối hiếm ở các họa sĩ Nhật).

_Khi một hình người đang ở thể cạnh tranh với một con vật mà ta lại muốn gây chú ý tới con vật thì ta có thể đẩy người ra xa và kéo con vật lại cận cảnh. Nếu không, sẽ phải vận đến một vài tiểu xảo về khuôn hình (ví dụ : đặt người quay lưng lại trong khuôn hình).

_Trong một bức tĩnh vật hoặc trong một bức tranh mà chủ thể là các yếu tố bất động thì tốt nhất là loại bỏ tất cả các yếu tố sống và động.

Dù rất hiếm, cũng từng có ngoại lệ trong quá khứ khi một vài họa sĩ đã liêu lĩnh đưa vào tranh tĩnh vật một con vật sống hay một người (Rembrandt từng thử một lần). Nhưng những bố cục lộn lộn này đã không thu được thành công như dự tính theo kiểu nghiệp dư này và dư âm của nó thành chuyện ngoài lề của các bậc thầy tĩnh vật.

Ngược lại, tấm da lột của một con vật chết, đương nhiên là bất động, sẽ bớt gây chú ý hơn nhiều và sẽ có thể dễ dàng bày xen lẫn cùng các yếu tố bất động khác. Ấy thế mà một xác người chết lại luôn bắt người xem phải tập trung chú ý đến mức quên cả những người sống đang hiện diện quanh nó (cái chết thật là bí hiểm).

_Khi có nhiều yếu tố có thể tạo ra sự cạnh tranh lẫn nhau, nhất là khi chúng ở cùng một trạng thái mà ta không muốn hoặc ta không thể loại bỏ bớt, thì giải pháp đơn giản nhất là chỉnh lại kích thước của chúng, theo hiệu quả chiều sâu của luật xa gần. Một vài yếu tố sẽ được đẩy ra xa, trong khi những yếu tố khác được kéo lại gần. Nếu thiếu hiệu quả phối cảnh, như thường thấy ở hội

họa hiện nay, thì nhu cầu sắp xếp thứ bậc của các yếu tố khác nhau trong bố cục thường được giải quyết theo một loại phối cảnh được gọi một cách đơn giản là “ám thị”. Kích thước của các yếu tố mà ta muốn làm nổi bật sẽ được tăng lên một cách cân đối, và của các yếu tố thứ yếu sẽ được giảm bớt (cả hai loại yếu tố này đều được nhìn thấy trên cùng một bề mặt duy nhất).

Chúng ta biết rằng ánh mắt không bao giờ dừng lại quá lâu trên những đường viền của một hình ảnh, do đó, nếu muốn giảm giá trị của hình ảnh này, ta có một giải pháp khác là đưa yếu tố gây nhiễu vào đường viền để giảm bớt ảnh hưởng của nó. Các yếu tố khác sẽ được đưa vào khung hình ở vị trí trung tâm hơn, nếu không thì cũng là một trong những điểm gây được chú ý một cách tự nhiên tới hình ảnh.

_Một nhân vật ở cận cảnh sẽ chẳng hề bắt mắt nếu ta chỉ nhìn thấy lưng hoặc ngược sáng, hoặc khi các nét mặt nhạt nhoà (như đứng trong bóng tối chẳng hạn).

_Một dáng người bất động, lại có đường viền đơn giản thì ngay cả khi nó được đặt ở cận cảnh cũng ít bắt mắt so với một dáng người đang chuyển động hoặc một dáng người bất động được thể hiện trong một tư thế khác thường hoặc đặc biệt khiêu khích đối với ánh mắt.

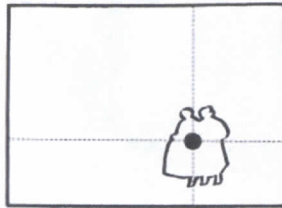
Cuối cùng, chúng ta sẽ thấy còn có thể làm tăng giảm giá trị của các yếu tố trong tranh bằng cách sử dụng màu sắc, độ mạnh, sắc thái và sự tương phản của chúng.

LÀM NỔI BẬT MỘT
YẾU TỐ SỐNG ĐỘNG
GIỮA CÁC YẾU TỐ
TƯƠNG TỰ

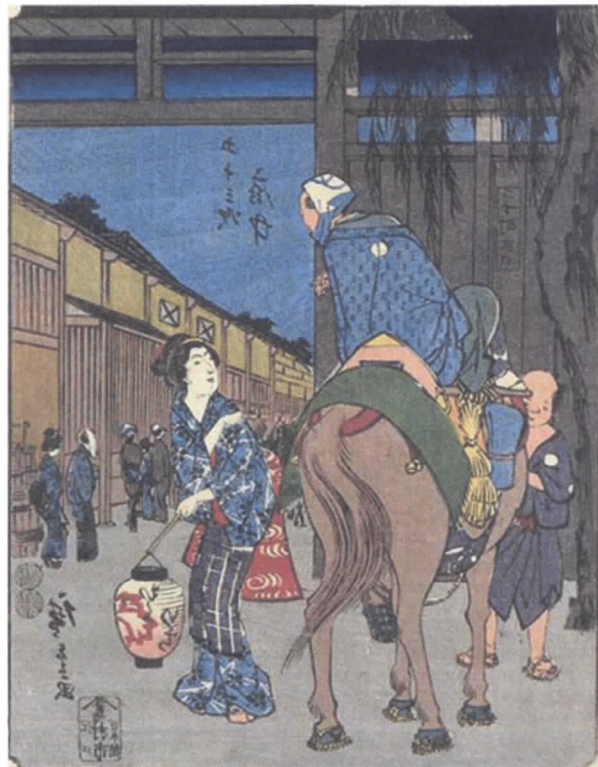


GIOVANI BATTISTA TIEPOLO (1696-1770)
"NGƯỜI BÁN THUỐC RONG"

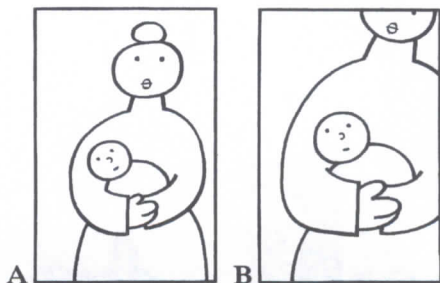
Ở thế kỷ XVIII, khi mà các tác giả cổ điển vẫn chỉ quen vẽ nhân vật nhìn chính diện thì việc bố cục một đám đông chỉ thấy lưng là rất khó hình dung. Thế mà Tiepolo đã dám thử. Không phải với mục đích làm ngạc nhiên hay gây bàng hoàng cho những người cùng thời mà chỉ nhằm biểu đạt nỗi buồn một cách hiệu quả nhất. Bằng cách làm giảm sự quan trọng của người bán thuốc rong và đám đông xung quanh, họa sĩ đã giành sự ưu tiên cho đôi thanh niên, đó hai người duy nhất được đưa vào khuôn hình chính diện và dường như để chỉ định khán giả phải nhìn vào đó. Hơn nữa, cặp thanh niên lại được đặt đúng vào điểm lợi tự nhiên của hình ảnh, nơi mà ánh mắt ta luôn có xu hướng dừng lại. Tuy nhiên, mỗi nhân vật khác cũng được nhìn chính diện (người bán hàng rong, bên phải) nhưng lại ở ngay cạnh bo của bức tranh, mà theo nguyên tắc, ánh mắt sẽ chỉ dừng lại chút ít. Như vậy, đôi thanh niên được ưu tiên so với người này.



UTAGAWA HIROSHIGE
(1797-1858) "FUCHU"



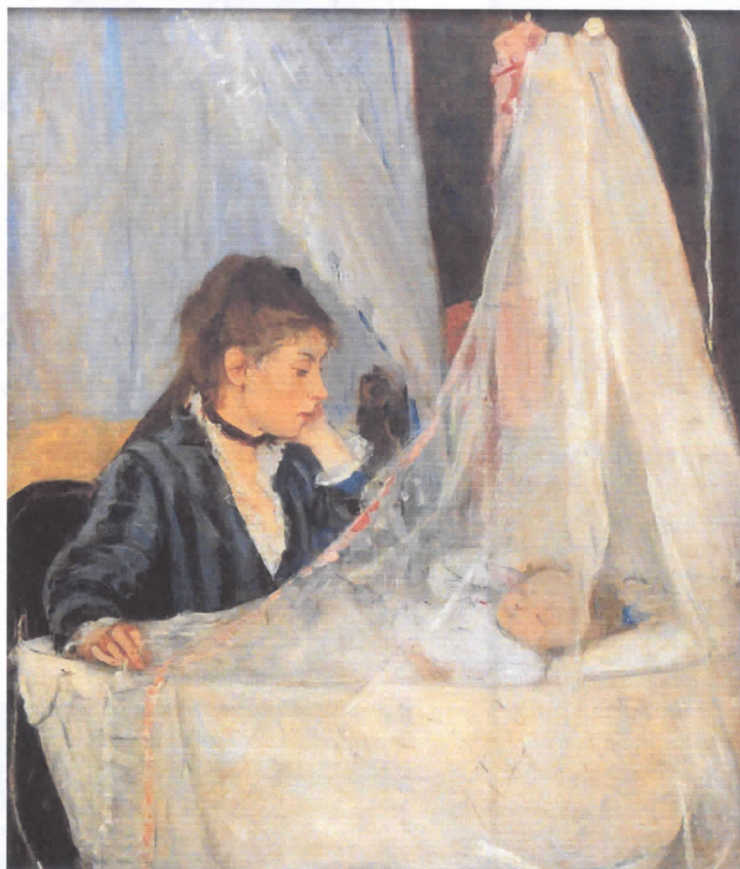
Có vẻ rất giống tranh truyền, bức tranh khắc gỗ này của Hiroshige là một ví dụ rất ý nghĩa về việc khai thác cùng một lúc kỹ thuật vùng đối vùng (champtre-champ) trong một hình ảnh. Việc đưa người cưỡi ngựa chỉ được nhìn từ sau lưng vào khuôn hình đã cho phép tạo ra sự chú ý tới cô geisha trẻ đang đón anh ta vào trạm nghỉ. Còn người lính dắt ngựa tuy cũng được nhìn chính diện nhưng lại quá lệch trọng tâm nên không thể thu hút sự chú ý so với chủ thể, hơn nữa con ngựa lại che lấp anh ta một phần. Cũng cần lưu ý là ở phía sau những người đi bộ chỉ nhìn thấy lưng nên không quá thu hút sự chú ý của tác giả.



CÁC CHỦ THỂ SỐNG ĐỘNG TRONG SỰ CẠNH TRANH

Khi hai yếu tố sống động đang cạnh tranh lẫn nhau mà người ta muốn tăng sự chú ý cho một yếu tố trong khi không muốn giảm bớt yếu tố kia thì việc đưa vào khuôn hình phần lưng của yếu tố kém quan trọng không phải lúc nào cũng thực hiện được và cũng không như mong muốn. Như vậy sẽ cần phải giảm bớt sự quan trọng của một trong hai yếu tố bằng một mẹo gián tiếp. Ở đây, tấm màn mỏng (voan) của chiếc nôi đã làm mờ đi đôi chút

khuôn mặt của em bé đang ngủ, làm tăng sự chú ý vào cái nhìn và sự biểu cảm của người mẹ. Nhưng người ta cũng có thể thay đổi bằng cách sử dụng khung hình. Ví dụ coi như đứa bé được người đàn bà bế trên tay lại là chủ thể mà chúng ta muốn nhấn mạnh (A), đơn giản chỉ cần làm lệch tâm vị trí của nhân vật thứ yếu (người mẹ), xén bớt hình ảnh, giảm bớt các mục tiêu để nhìn và để tập trung tất cả sự chú ý vào đứa bé (B).



BERTHE MORISOT (1841-1895) "CHIẾC NÔI"

QUẢNG CÁO : "THỨC ĂN CHO CHÚ CHÓ TRUNG THÀNH"



Một ví dụ có ý nghĩa nữa ở đây là chúng ta thấy sự xuất hiện của người đi săn chỉ được gọi lên bằng một hình ảnh nhỏ trong khung hình. Như vậy, chú chó - đối tượng chính của hình ảnh quảng cáo này được tăng giá trị một cách hoàn hảo và đóng vai trò chủ thể hết sức rõ ràng.



CHE LẤP CHỦ THỂ SỐNG

Vì biết rằng sự hiện diện của nhân vật luôn cuốn hút người xem nên các nhà nhiếp ảnh quảng cáo thường sử dụng cách sắp xếp sao cho chủ thể sống bị che lấp để không gây tranh chấp ảnh hưởng tới sản phẩm mà người ta muốn đặt lên trước.

Đó là do những sản phẩm này thường là loại sản phẩm có thuộc tính "trơ i" (ở đây là một ôm cỏ houblon) hết sức kém hấp dẫn, ánh mắt chẳng thể nào cạnh tranh với những yếu tố động hay chủ thể sống.

VỤ THU HOẠCH BIA
(QUẢNG CÁO)

SỰ BIỂU CẢM VÀ ĐỘNG TÁC

32

Cho dù 2 người đàn bà ở đây được thể hiện trên cùng một dàn cảnh nhưng lại bắt mắt theo một lý do khác nhau. Ở bên trái, cử chỉ của người đàn bà rõ ràng là phụ thuộc vào biểu hiện của mặt (ngáp).

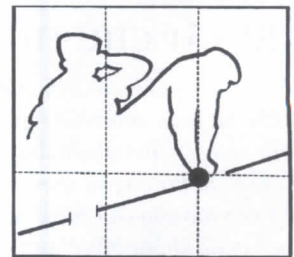
Ngược lại, ở bên phải đầu của cô thợ ủi cúi xuống tới mức khó mà thấy được mặt (do một mảng màu xuất hiện đúng lúc như xoá đi các đường nét) nên chẳng thể nào đóng vai trò hấp dẫn được. Ánh mắt của người xem sẽ chỉ dừng lại ở cử động duy nhất của đôi tay đang ấn xuống chiếc bàn ủi. Sự cụ thể hoá đến ngạc nhiên của hai trạng thái đan xen nhau đã đưa tới cho họa sĩ một cặp nhân vật đối lập. Nếu muốn tạo sự chú ý tới cử chỉ (hoạt động) thì cần phải thể hiện một cách khác hoặc xoá hẳn khuôn mặt. Còn nếu muốn nhấn mạnh nét mặt và biểu cảm của nó thì sẽ làm giảm sự chú ý tới hành động.



Hãy lưu ý tới tài sử dụng nguyên tắc chia ba (chương 5) trong một tác phẩm dường như dựa trên các yếu tố động. Bên phải, cô thợ ủi được đặt chuẩn xác vào một trong những đường nhấn mạnh dọc của hình ảnh và cử động của bàn tay nhấn xuống bàn ủi được đặt đúng vào một trong những điểm lợi của hình ảnh (xem chương 10).

Phía dưới, một đường xiên suốt như khép lại bố cục, giúp ngăn chặn sự trượt dài tai hại (theo động tác) của ánh mắt ra ngoài tranh.

EDGAR DEGAS
(1834-1917)
"NHỮNG CÔ THỢ GIẶT ỦI"



Chương 4

Hiện thực thăng hoa

Các loại hình dạng mà ta nhận thức được là do các nguyên nhân : nguồn gốc sự vật, cách diễn đạt của họa sĩ, cách phá vỡ cấu trúc nhằm tăng cường cảm xúc hoặc làm mạnh thêm ý tưởng của tác giả.

Trừ các tác phẩm có tính tài liệu nhằm bảo tồn một hình ảnh chung thủy với chủ đề hoặc nhằm gìn giữ một kỷ niệm chính xác của một khoảnh khắc quá khứ (ảnh kỷ niệm là một ví dụ), tất cả các hình ảnh đều có đặc tính nghệ thuật, cũng có thể tính thêm vào đó một số hình ảnh quảng cáo, chúng không bao giờ là một bản sao đơn thuần của hiện thực.

Chủ đề tác phẩm bao giờ cũng được người nghệ sĩ chuyển tải năng lực cảm giác của mình vào đó. Anh ta chuyển đổi nó, vượt lên trên nó, làm nó thăng hoa và cuối cùng tái tạo hình ảnh đã khác với thực tế thô sơ ban đầu mà anh ta phỏng theo.

Ngay cả trong quá khứ, khi sự phục hồi trung thành một chủ đề dường như thể hiện lý tưởng của họa sĩ thì

ảnh có khác biệt lớn hơn. Tính khách quan của “con mắt” nhiếp ảnh thực tế đã làm cho việc chuyển đổi và thăng hoa gặp nhiều vấn đề hơn. Nhưng chính điều đó thúc đẩy các nhiếp ảnh gia và các nhà điện ảnh lớn vận dụng năng lực của họ để xoay chuyển kỹ thuật và biểu cảm tối đa.

“Chuyển đổi” hay “thăng hoa” hiện thực không có nghĩa là bắt buộc phải làm cho nó đẹp hơn, nhất là đừng tô vẽ những vẻ duyên dáng hay nét hoa mỹ của nó. Việc tái tạo hiện thực chính là làm cho chủ đề “thực hơn cả thực”, nghĩa là đưa ra và tôn thêm cái đặc trưng chủ yếu, dù phải tô nhấn đậm đường nét để chủ đề nổi bật hơn : cái ghế tựa này bằng gỗ đặc, mặt ghế làm bằng rơm thỏ, khuôn mặt này thật góc cạnh. Mặt khác, dù là chủ đề được thể hiện rất trung thành vì được lấy ra từ nguyên mẫu thì cũng sẽ được đặt trong một thế giới mà ở đó, nó dường như biến dạng bởi trò chơi màu sắc hay ánh sáng đặc biệt, bởi hiệu quả của một khuôn hình gốc hay một bố

HIỆN THỰC
THĂNG HOA
TRONG TRANH

FELIX VALLOTTON
(1865-1925)
"ÁNH TRĂNG"



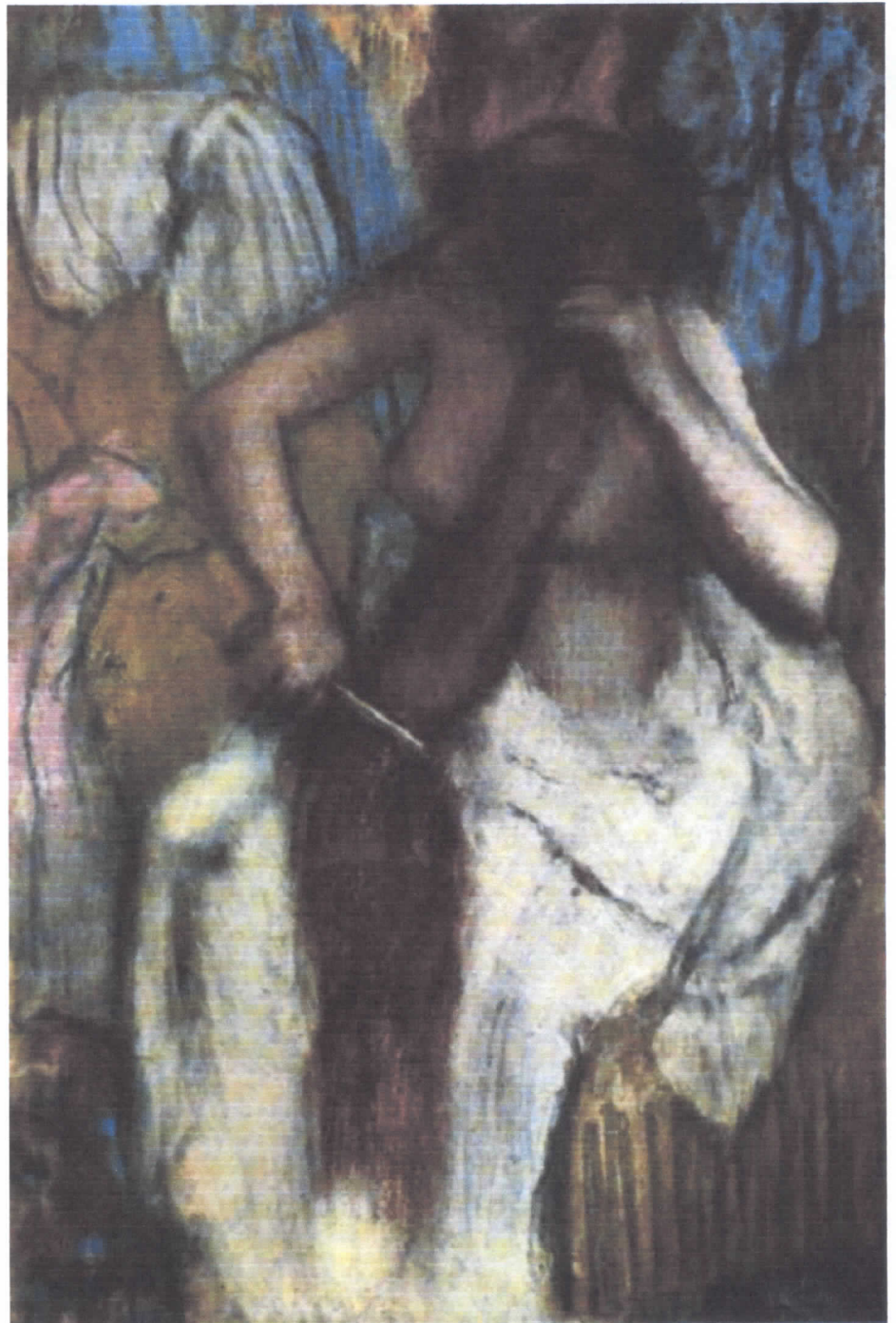
Có rất nhiều cách để làm thăng hoa hiện thực. Một trong những cách thông thường nhất là giảm thiểu thực tế đến độ đơn giản nhất và biểu đạt thuần túy nhất, tiếp theo là hàng loạt đợt gạn lọc, qua đó các chi tiết ngụ ý, vẻ tâm thường, thực tế nói chung sẽ được loại bỏ hàng loạt.

Ở đây, Felix Vallotton đã biến hoá phong cảnh qua lăng kính cảm nhận của ông

thành một bài thơ hoạ hình thật sự, làm vui mắt bằng sự đối lập đơn giản của những đường nét và hình thể (sự đối lập của các nét khúc khuỷu và các đường thẳng nói riêng). Như thế từ nay bức tranh tự nó là bản đầy đủ, hoàn toàn độc lập với chính thể mà nó phản ánh.



Chẳng có chủ đề nào là tầm thường đối với cảm hứng cho tác phẩm. Ví dụ một mái tóc hung đỏ và động tác của người đàn bà khi chải tóc được thể hiện và tôn lên bởi một bối cảnh tương đối mờ ảo: cái áo ngủ, những tấm vải... Thường thì Degas luôn để khuôn mặt của người mẫu tranh tối tranh sáng nhằm làm cho gương mặt không lôi cuốn ánh mắt đang tập trung vào cử chỉ. Tiện thể, các bạn hãy xem cách đặt mái tóc dài vào khuôn hình theo đường chéo góc của bức tranh (xem chương 5) giúp làm cho cử chỉ năng động hơn. Cuối cùng, các bạn hãy chú ý đến sự song song đồng điệu của hai cẳng tay người mẫu. Tất cả những điều đó hợp lại đã cải biến những cử chỉ bình thường thành những đường nét và hình thể theo kiểu ballet tuyệt diệu, cách xa thực tế tầm thường mà tác giả đã quan sát.



EDGAR DEGAS (1834-1917) "NGƯỜI ĐÀN BÀ CHẢI TÓC"



"CHIM BÒ NÔNG"
(ẢNH CỦA DUC)

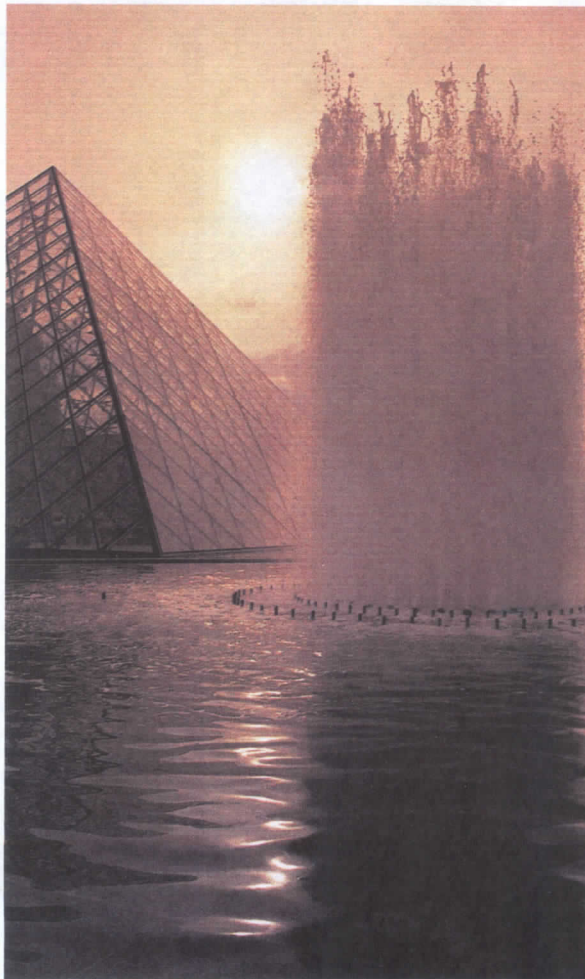
Ảnh này được chụp trong một môi trường đặc biệt thiếu tính thơ (bức tường bao không phù hợp của vườn thú) chỉ ra rằng người ta có thể chuyển đổi thực tế hàng ngày vào ảnh cũng giống như đối với hội họa.

Bằng trò chơi với những kính lọc thích hợp, môi trường tâm thường nơi có chú chim đã được xóa nhòa thành một mặt nền trung tính phía sau. Việc đưa vào hình chú chim nhìn nghiêng đã tạo thêm vẻ oai nghiêm của chim mà ta có thể nói là đang lướt trên mặt đại dương vĩnh hằng.

HIỆN THỰC THĂNG HOA TRONG NHIẾP ẢNH

36

Thông thường thì người ta không lưu ý nhiều đến việc thăng hoa hiện thực đối với nhiếp ảnh như thường làm trong hội họa. Nhà nhiếp ảnh có thể hoàn thành tác phẩm của mình nếu anh ta thực sự kiên nhẫn và biết chờ đợi đúng lúc, thời điểm thường là rất ngắn mà tại đó tự nhiên tự nó thăng hoa nhờ vào sự kỳ diệu của ánh sáng hay một vài điều kiện thời tiết đặc biệt. Thường sẽ là các thời điểm mặt trời mọc hay mặt trời lặn, trước khi có một cơn giông mùa hè... Trong bức ảnh này (kim tự tháp Lourve) có thêm một kính lọc màu hồng đã góp phần làm tăng hiệu quả ánh sáng của thiên nhiên như đã dự định.





SI LA MER N'AVAIT QU'UNE COULEUR,
IL N'Y AURAIT QU'UN BLEU LACOSTE.



Trong quảng cáo, sự thăng hoa của chủ đề là rất cần thiết để thăng tiến hình ảnh của một sản phẩm mà tự nó không có một chút nào tính cảm xúc, chất thơ hay kịch tính đặc biệt. Ví dụ như ở đây, bức ảnh về một chiếc áo phông polo truyền thống bằng cotton đã được thăng hoa bởi sự kỳ diệu của độ sáng, cái đã tạo

ra một loạt các đường thẳng lớn có hướng, đủ để biến một chiếc áo phông thông thường của mùa hè thành một “mặt biển” với một sự hài hoà tuyệt vời.

ẢNH QUẢNG CÁO ÁO SƠ MI LACOSTE

Thực hành

Bố cục (xem chương 5) hay khuôn hình của chủ thể (xem chương 6), thời điểm mấu chốt trong khái niệm của một hình ảnh, chắc chắn là cơ hội tốt nhất cho người nghệ sĩ để áp đặt cái nhìn riêng đối với chủ thể.

Ví dụ việc chọn một góc nhìn không bao giờ là ngớ ngẩn. Thường thì đó sẽ là một cách phát triển các đặc trưng của chủ thể, nếu không kéo chủ thể ra khỏi thực tế thường nhật và tạo cho nó một ý nghĩa mà

nó không bao giờ có được nếu đặt trong góc nhìn thông thường. Như vậy, một cái nhìn bằng cách quay ngược máy (xem chương 6) có thể làm chủ thể tuyệt vời hơn, trong khi một cái nhìn chúc xuống, ngược lại sẽ tạo cho chủ thể một tầm nhìn hạ thấp (ví dụ như “Chiếc ghế tựa và cái tẩu” của Van Gogh, trang 22).

Mọi cách thức làm tăng giá trị của chủ thể đều có thể được sử dụng, bằng cách phối hợp hoặc không.

Chúng ta đã thấy tầm quan trọng của việc sắp xếp theo trình tự hợp lý các yếu tố khác nhau trong khuôn hình của một bố cục. Chúng ta sẽ xem hình học (chương 14) có thể đóng góp gì vào việc khẳng định và phát triển các đặc trưng của chủ thể, và trong một vài trường hợp, nó có thể củng cố thêm cho ý tưởng của nghệ sĩ như thế nào. Đồng thời chúng ta cũng sẽ xem xét việc lựa chọn đối với chủ đề chính, cái gì là quan trọng giữa các yếu tố trong tranh hay bối cảnh bao quanh. Đặc biệt, chúng ta sẽ xem xét một hậu cảnh trung tính (xem chương 12) cái làm cho chủ thể tách biệt khỏi môi trường tự nhiên của nó, có thể góp phần làm tăng giá trị của chủ thể một cách nhạy cảm đến thế nào.

Trong hình hoạ và hội hoạ, sự đơn giản hoá các đường nét hay hình khối, ngoại trừ sự biến dạng của chúng ít nhiều cũng sẽ lộ ra, cũng có thể góp phần làm nổi bật những đặc trưng chủ yếu của chủ thể. Một quá táo sẽ tròn hơn so với tự nhiên, một khuôn mặt góc cạnh sẽ góc cạnh hơn tự nhiên, một đường cong sẽ hơi cong hoặc cong hơn thực tế...

Chuyển đổi thực tế tức là thường xuyên thêm vào nó cái gì đó, nhưng cũng là bớt đi những cái khác. Chúng ta sẽ thấy quan trọng như thế nào việc loại bớt những chi tiết ít ý nghĩa có tính giai thoại hay thơ mộng, tất cả những cái vô nghĩa lặt vặt này sẽ làm tầm thường hoá chủ thể hơn là làm cho nó tuyệt vời.

Sự chuyển hoá hiện thực vào nhiếp ảnh đương nhiên là rất khó khăn nhưng không có nghĩa là không thể thực hiện được. Việc sử dụng đúng các kính lọc và việc chọn một thấu kính máy ảnh phù hợp cho phép tăng

cường hình thể hoặc các đặc trưng của chủ thể, theo cách đôi khi rất ly kỳ. Ví dụ như người ta biết rằng một thấu kính "góc rộng" sẽ làm biến dạng và làm tăng độ xa gần trong khi một thấu kính tele sẽ phá vỡ những lớp cảnh của hình ảnh.

Trong một bức hình họa (dessin), một minh họa nét hoặc một tranh truyện, sự làm chủ độ mạnh của nét cũng đồng thời cho họa sĩ một cơ hội khẳng định cái nhìn riêng của mình về chủ đề. Khi thì anh ta chơi ván bài của sự nhạy cảm thuần túy và tái tạo chủ đề trong một thế giới tinh khiết : nét vẽ sẽ mảnh mai và ngay ngắn. Khi thì anh ta "bi kịch hoá" ít nhiều chủ thể, nét vẽ sẽ đậm hơn, khép kín hơn, dày hơn hoặc trải ra thành những bãi biển rộng màu đen.

Kể từ khi các họa sĩ Ấn tượng xuất hiện, vẽ mờ ảo nghệ thuật, trong hội họa cũng như nhiếp ảnh, là một phương tiện khá phổ biến để tạo ra chủ đề khác với chuyện thường ngày, trong một không gian mờ hơi nước và hư ảo mà chất thơ hay hào quang huyền bí dành cho khán giả một sự tự do lớn để tự suy diễn.

Vẽ màu sắc mà nói, nó được họa sĩ diễn đạt một cách thoải mái và trong một chừng mực hẹp hơn đối với nhà nhiếp ảnh, màu sắc cho phép tái tạo chủ đề trong thế giới màu riêng của mỗi nghệ sĩ. Thường thì người ta dùng từ "bảng màu họa sĩ" để nói về chủ đề này.

Cuối cùng là độ chiếu sáng chủ đề và vài thủ thuật ánh sáng được sử dụng (hiệu quả của ngược sáng, bóng nghiêng - silhouette, sáng - tối...) có thể giúp chuyển đổi hiện thực hoặc làm cho "bi kịch hoá" theo ý muốn.

Chương 5

Nghệ thuật bố cục

Không nghi ngờ gì nữa, nghệ thuật bố cục thể hiện sự sáng tạo nghệ thuật ở mức độ cao nhất, một hành vi sáng tạo tuyệt vời. Trên thực tế, đó là lúc mà người nghệ sĩ lược lặt những yếu tố ở ngoài thực tế, sáng tạo lại, tổ chức lại theo ý mình và sắp xếp lại theo một trật tự không hề ngẫu nhiên, cũng như đã không còn là trật tự của thực tế nữa.

Bố cục cũng đồng thời là phương tiện mà nhờ nó, người nghệ sĩ áp đặt cái nhìn của riêng mình vào thực tế và đối thoại với mọi người bằng những ý tưởng, tình cảm hoặc cảm xúc mà chủ đề đã gợi hứng cho anh ta.

Ấn tượng mà một hình ảnh tạo ra cũng như những cảm xúc mà nó gợi nên, trên thực tế lại rất ít phụ thuộc vào các yếu tố được thể hiện và vào câu chuyện mà các yếu tố này kể lại; nó phụ thuộc vào sự sắp xếp của các yếu tố theo một trật tự ít nhiều có nhịp điệu, tức là bố cục của các yếu tố. Cũng cần phải loại bỏ ý nghĩ sai lầm, khá phổ biến ngày nay, đó là người ta có thể bỏ qua việc bố cục một bức tranh. Như vậy tức là đành chịu, không tự biểu đạt gì nữa.

Như chúng ta đã thấy trong các chương khác, bố cục đáp ứng những đòi hỏi của mắt người, không bao giờ chấp nhận sự bày đặt mà người khác tạo ra để xem bất cứ cái gì. Đối diện với một bề mặt thiếu bố cục, đơn giản chỉ là chấp vá hay chổng chéo các hình thể không liên quan, ánh mắt sẽ “lang thang, lêu lổng” không mục đích, trong khi tìm kiếm vô vọng một điểm tựa, một đường thẳng giúp nó định hướng. Thất vọng, nó sẽ không thấy cuốn hút bởi cảnh tượng lộn xộn và thiếu rõ ràng. Nhưng ngược lại, một bố cục quá ngăn nắp, quá lạnh lùng, được sắp xếp quá đều đặn cũng sẽ không đủ để níu giữ ánh mắt và sẽ thiếu thuyết phục. Về mặt bố cục, đó hoàn toàn là vấn đề định lượng, mỗi trường hợp đều là trường hợp đặc biệt. Vả lại, sẽ là sai lầm nếu khẳng định là có những nguyên tắc chặt chẽ về bố cục. Chỉ có những họa sĩ luôn luôn tìm ra một số cách thức hoặc giải pháp về bố cục đặc biệt thoả mãn thị giác, được thực hiện trong mọi thời kỳ, bởi những họa sĩ đôi khi có quan điểm mỹ học hoàn toàn đối lập. Ở thời Trung cổ, thời kỳ mà các họa sĩ

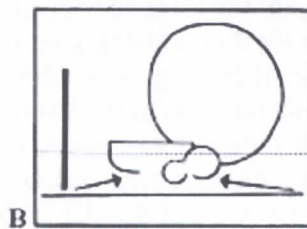
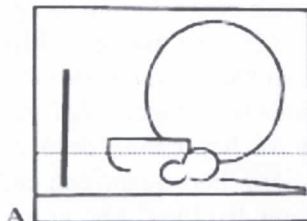
TRẬT TỰ BÍ MẬT CỦA
MỘT BỨC TĨNH VẬT

SIMÉON CHARDIN
(1699-1779)
"CHIẾC CỐI, CÁI BÁT, HAI CỤ
HÀNH VÀ CÁI SANH ĐỒNG"



40

Cần phải suy ngẫm lâu trước những tác phẩm của Chardin, để phát hiện ra những sự tinh tế ở đó. Hãy xem bức tranh này như là một ví dụ, đây là một trong những bức nghiêm túc nhất của một bậc thầy về tranh tĩnh vật, báo trước những tìm tòi của Georges Braque hay của một Pablo Picasso ở thể loại này. Chardin đã phi vật chất hoá những dụng cụ nhà bếp thông thường, những thứ đã gợi cảm hứng cho ông, còn ông nâng chúng lên tầm nghệ thuật. Trước tiên, hãy nhìn gần: các dụng cụ nhà bếp chiếm phần không gian lớn nhất của bức tranh và chúng bị đặt vào trong tâm nhìn theo cách thông thường. Như thường lệ, đối với Chardin, hậu cảnh trung tính, phông nền ngay sau các vật tĩnh không hề có một cửa mở nào ở phía sau trong cùng và do đó nó góp phần dẫn mắt khán giả tập trung vào các yếu tố chính. Việc nhóm các dụng cụ nhà bếp thành mảng chính



đã củng cố thêm tính nghệ thuật của bố cục. Mỗi yếu tố đều có vai trò riêng trong tổng thể. Như vậy, vòng tròn nhỏ gần như khép kín của củ hành có độ sáng nhất tạo ra điểm nhấn cho cái vòng lớn hơn của cái sanh đồng. Đường tâm mắt được tạo ra bởi miệng bát coi như đối lại đường chân trời dài suốt được xác định bởi mép

bàn. Hơn nữa, nó còn bảo đảm được một sự chuyển dịch nhẹ nhàng giữa khối trung tâm và cái cối, chà - những thứ làm nên đối trọng với khối trung tâm và do đó làm cân bằng tất cả. Cối và chà cũng không mấy tách biệt (bóng của chúng ở trên bàn tạo nên một sự kết nối logic với khối trung tâm) chúng xứng đáng được để ý đến với một lý do khác. Có lẽ bởi vì chúng hơi quá đối lập so với phần còn lại, những dư định sáng tạo của nghệ sĩ. Chardin đã không ngần ngại đưa ra một loạt tác động hoán chuyển thực tế: ông đặt cái chày thẳng đứng như "trông" vào giữa cái cối (ở các bức tranh khác, trong trường hợp tương tự, người ta sẽ để chày nghiêng, tựa vào vành miệng cối - hợp logic hơn) và do đó tạo nên một đường thẳng

đứng, kiến tạo thêm vẻ đơn giản mà chính xác cho bố cục (A). Như thế vẫn chưa đủ, Chardin còn ngấm sử dụng phối cảnh để hướng cái nhìn về phía trung tâm của bố cục: tạo ra chiều hướng tâm cùng một lúc từ hai phía, một bên là bóng đổ của cái cối và bên kia là đầu nhọn của con dao (B). Vậy là, với tranh này, chỉ thoạt nhìn đơn giản, ta đã thấy bố cục hiện ra, được họa sĩ suy ngẫm trước và có hiệu quả tổng thể. Đây là một kiệt tác của loại tranh tĩnh vật.

tự nguyện sắp xếp tập trung chủ đề chính trên trục dọc của tranh - chủ đề tôn giáo bắt buộc, người ta còn tìm thấy một số bố cục vô tình không tập trung hoặc lại tập trung ở trục ngang. Và cách thức rất linh hoạt đặt chủ đề trên đường chéo của tranh được tìm thấy ở nhiều họa sĩ khác nhau như Albert Dürer, Tintoret, Pieter Bruegel già, Fragonard... kể cả các họa sĩ Nhật Bản đầu thế kỷ XIX: Hiroshige và Hokusai, những người chẳng hề xa lạ với việc đổi mới phương pháp bố cục này như các họa sĩ Ấn tượng: Manet, Degas, đặc biệt thường thấy ở Van Gogh...

Những kiểu bố cục thiết lập trên cơ sở hình tam giác, được nhào luyện nhiều hơn, cần thiết hơn cho các họa sĩ cũng rất khác nhau như Verrocchio hay Léonard de Vinci, Rembrandt, Nicolas Poussin hay gần thời chúng ta hơn như Delacroix, Degas hoặc Cézanne...

Trên thực tế, chỉ có Trung Quốc là nơi mà bố cục (đặc biệt là bố cục phong cảnh, cơ sở của nghệ thuật Trung Hoa) được thể hiện theo các nguyên tắc chặt chẽ. Trong khi họa sĩ phương Tây thực hiện việc chế ngự thế giới tầm nhìn với thái độ khát khao một sự tự do lớn lao về mặt bố cục thì họa sĩ Trung Quốc lại thể hiện một nghệ thuật chủ yếu là trầm tư mặc tưởng, trên cơ sở quan sát quy luật bất biến của tự nhiên. Do đó, nghệ thuật này dựa trên một tổng thể các quy luật bất biến, hệ thống hoá, truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác.

Chắc chắn ở phương Tây, ảnh hưởng của các bậc thầy và “gu” của khác hàng đã có thể khiến các họa sĩ đôi khi phải quan tâm hơn đến một vài phương pháp bố cục. Nhưng nó không có nghĩa là phải rút ra những nguyên tắc bắt buộc.

Bố cục và khuôn hình có gì khác nhau

Cuối thế kỷ XIX, khi máy ảnh ra đời đã làm xuất hiện khái niệm khuôn hình, khái niệm này có nhiều điểm khác biệt với khái niệm bố cục.

Bố cục là bố trí các hình thể để tạo nên một ấn tượng nhất định cho người xem. Bất kỳ bố cục nào cũng gồm nhiều yếu tố linh hoạt và khác biệt (ít nhất là hai yếu tố) có thể xê dịch vị trí của những yếu tố này cho đến khi đạt được hiệu quả ưa nhìn nhất. Ví dụ như khi xê dịch những thành phần của một bức tranh tĩnh vật. Như vậy, bố cục đòi hỏi người họa sĩ phải nắm rất rõ chủ đề.

Ngược lại, người ta nói về “khuôn hình” (các họa sĩ gọi là cắt cảnh) khi chủ đề chỉ gồm một yếu tố nên không đòi hỏi nỗ lực đặc biệt để xếp bố cục (ví dụ chân dung toàn thân hay bán thân - nửa người) hay khi chủ đề gồm nhiều yếu tố khác nhau mà những yếu tố này thì không thể tùy nghi di chuyển và sắp xếp theo ý của mình được (chụp phong cảnh hay chụp một đám đông mà ta không thể chế ngự được dòng chuyển động chẳng hạn).

Tuy vậy, khuôn hình không phải là không có liên quan gì tới bố cục vì họa sĩ, thợ vẽ hay nhiếp ảnh gia đều có thể tự di chuyển và xoay quanh chủ đề cho đến khi tìm được “góc độ” thích hợp nhất, biểu cảm nhất. Như thế, khuôn hình cũng được xem là hoạt động sáng tạo của nghệ sĩ.

Nhân đây, xin lưu ý rằng việc thể hiện cơ thể người (tranh khoả thân, ảnh thời trang...) thiên về bố cục hơn chứ không chỉ là khuôn hình đơn thuần. Thật vậy, tay, chân... có thể được xem như những yếu tố riêng biệt và linh hoạt, tùy vào dáng ngồi hay tư thế mà họa sĩ sắp xếp cho người mẫu. Ngược lại, ảnh chụp chớp nhoáng, chớp được tư thế động của một vận động viên đang thi đấu chẳng hạn - chỉ là khuôn hình, hay cắt cảnh để sao cho ảnh càng sống động càng tốt.

Về sự cần thiết phải xây dựng bố cục

Các khái niệm bố cục (có tính cân nhắc hơn) và khuôn hình (có tính tự nhiên hơn) là hai cách tiếp cận chủ đề khác nhau nhưng vẫn có nhiều điểm chung. Người họa sĩ khi lập bố cục cho tranh của mình đồng thời cũng phải “khuôn” chủ đề (thể hiện ở ảnh nào

và dưới góc độ nào chủ đề sẽ nổi bật nhất) và nhà nhiếp ảnh khi đặt khuôn hình trên chủ đề của mình cũng gặp phải những vấn đề như của họa sĩ, của thợ vẽ, thợ khắc hay người vẽ minh họa và tranh truyện : làm sao phân chia và làm cân bằng một cách hài hoà các hình thể khác nhau? Phải làm tăng giá trị của các hình thể nào và phải đặt ở vị trí nào trong tranh để chúng nổi hơn? Dưới góc độ nào thì chúng tỏ ra biểu cảm nhất? Không một nghệ sĩ nào, kể cả các họa sĩ của trường phái Ấn tượng có thể tránh né những câu hỏi cơ bản này. Đúng là thoát nhìn, các tranh Ấn tượng có vẻ như được vẽ một cách tự nhiên, nhưng nếu quan sát rất kỹ, ta thấy bố cục thật ra được chăm chút rất cẩn thận.

Nhờ vậy mà một góc thiên nhiên, nguyên khai là vô nghĩa, lại có thể khơi nguồn cảm hứng cho nghệ sĩ làm nên tác phẩm tuyệt tác. Mắt người không bao giờ nhầm lẫn, cuối cùng mắt người sẽ không chọn cái độc đáo nhất hay ấn tượng nhất, cũng không phải chọn tác phẩm hoàn hảo nhất - đó là sự “trau chuốt” mà những họa sĩ tài năng nhất rất e ngại - mà chọn tác phẩm có thể “nói” được nhiều nhất với ánh mắt bằng ma thuật của bố cục. Chỉ có thể nói rằng các họa sĩ

Ấn tượng đã tạo nên các bố cục một cách phóng túng hơn và cũng thần bí hơn những người đi trước. Họ cũng cho chúng ta những ví dụ tuyệt vời về thể nào là một bố cục đẹp: phải thật giản dị và chỉ làm nhiệm vụ hướng dẫn ánh mắt người xem. Khán giả chỉ thấy hiệu quả mà không cần phải biết họa sĩ đã sử dụng phương pháp nào. Dĩ nhiên, những điều vừa nói ở trên cũng đúng với các trường phái tiếp sau : Dã thú, Lập thể, Siêu thực... Chỉ cần nhìn qua những tập phác thảo của Picasso hay quan sát những bước thực hiện khác nhau của vô số các bản khắc hay in của ông, chúng ta sẽ hiểu họa sĩ cách mạng nhất thời đại chúng ta chuẩn bị bố cục cho các tuyệt tác của ông một cách tỉ mỉ, chăm chút và cẩn thận như thế nào. Cuối cùng, trong trường phái Trừu tượng, bố cục càng đóng vai trò quan trọng vì người nghệ sĩ không còn dựa vào thực tại, mà chỉ còn bố cục và màu sắc để khẳng định ý tưởng của mình.

Thực hành

Tuy không có quy tắc chặt chẽ nào, nhưng khi chọn bố cục, họa sĩ vẫn phải tuân thủ một số các quy tắc chủ yếu sau đây:

Bố cục phải dựa vào một số đường định hướng (xem chương 7) để hướng ánh mắt của người xem theo “hành trình” mà người họa sĩ đã định trước tùy theo hiệu quả tâm lý mà anh ta muốn tạo ra ở người xem.

Dù kiểu bố cục thuộc loại nào, một số đường định hướng chính hay phụ đi về cùng một hướng có tác dụng “làm dịu” và thống nhất một bố cục lúc đầu có thể hơi rối một chút (khi có nhiều nhân vật trong những tư thế khác nhau chẳng hạn).

Việc phân bố các mảng khối (chương 6) giúp ổn định và cân đối các hình dáng. Sự thống nhất trong tạo hình và diễn tả của tác phẩm sẽ tùy thuộc rất nhiều vào điều này. Vì vậy, thường phải tập hợp nhiều yếu tố rời rạc thành những nhóm lớn hơn để đơn giản hoá bố cục. Đối với các yếu tố phụ cũng vậy, nếu không thể loại bỏ thì phải đưa vào mảng lớn hơn để khỏi gây mất tập trung. Ngoài ra còn phải tính đến cường độ của các mảng và màu sắc của chúng.

Ví dụ khi 2/3 bức tranh nằm trong tối hay được vẽ nhiều màu tối, 1/3 còn lại có thể vẽ màu sáng hơn.

Đừng bao giờ phân chia các mảng tối (các khoảng đặc, các vật chất rắn chắc...) mà không tính đến các

khoảng trống và các phần không gian (xem chương 9) thừa ra giữa những khoảng đặc bởi các khoảng trống cũng hoàn toàn có thể có ý nghĩa biểu cảm như những khoảng đặc.

Nói khái quát hơn, không nên có quá nhiều chủ đề trên cùng một bức tranh để ánh mắt không bị chi phối và “đi lạc”.

Cuối cùng, còn phải tính đến những điểm gây quan tâm tự nhiên của hình ảnh (xem chương 10) khi ánh mắt thường hay quay trở lại những điểm (hoặc vùng) này một cách tự nhiên. Có thể xác định các điểm (hay vùng) này bằng mắt một cách dễ dàng hoặc khắc họa một sơ đồ kẻ ô theo “quy tắc chia ba”.

Đường nhấn mạnh của một hình ảnh và con số tỷ lệ vàng

Dù hình ảnh được trình bày theo chiều nào (dọc hay ngang) thì cũng tồn tại một số đường nhấn mạnh tự nhiên mà mắt ta sẽ thấy thoả mãn khi nhìn vào đó và cũng sẽ sẵn sàng quay trở lại trong suốt quá trình khám phá mọi thứ trong tầm nhìn, bởi những đường này không bị đặt chính tâm một cách quá cứng nhắc trên các trục

hình ảnh, mà cũng không lệch tâm một cách lộ liễu quá.

Xưa kia, tham vọng sắp đặt kiểu này mạnh tới mức người ta coi nó như một “phương trình” từ đó ý tưởng phân chia bức tranh theo nguyên tắc số tỷ lệ vàng xuất hiện, tỷ lệ số học được coi như là tỷ lệ đẹp một cách đặc biệt ở các họa sĩ cổ đại. Được phát hiện lại bởi các họa sĩ thời phục hưng (Leonard de Vinci, Dürer...) nó cũng đã được tôn vinh bởi các họa sĩ thời cận hoặc hiện đại (Seurat hoặc Serusier, Jacque Villon...).

Tuy nhiên, hiếm khi các họa sĩ sử dụng nguyên tắc tính toán này, chỉ có một số người áp dụng nguyên tắc số tỷ lệ vàng đúng đến từng ly mà ngày nay ngày càng hiếm. Theo kinh nghiệm, từ ý nghĩa đặc biệt của các tỷ lệ thu được theo chiều dài, các họa sĩ đã tìm được “tỷ lệ chuẩn”. Cũng như vậy, cách đặt bố cục trên một đường chân trời ở vị trí 1/3 phía dưới của bức tranh là một giải pháp về bố cục được áp dụng bằng bản năng của khá nhiều họa sĩ của nhiều thời kỳ, của các trường phái khác nhau như: Mantegna, Raphael, Wateau, anh em nhà Le Nain, Rembrandt, Rubens, Manet, Picasso...

Điều đó có nghĩa là, nếu chúng ta

muốn đặt một bố cục trên một sơ đồ điều chỉnh chặt chẽ, ít nhiều nghĩ tới tỷ lệ vàng, không cần phải lao vào các tính toán bác học mà chúng ta vẫn có thể thực hiện được như André Lhote khuyên trong cuốn “chuyên luận về phong cảnh”:

“Phương pháp đơn giản nhất là khi bức tranh hình chữ nhật, ta có thể căn cứ của cạnh ngắn sang cạnh dài. Sau khi làm như vậy ở cả hai bên, chúng ta sẽ có được hai hình vuông chồng lên nhau (xem trang 46). Nếu ta kẻ đường chéo của chúng và cả đường chéo của hình chữ nhật (bức tranh) ta sẽ có một hình xiên như một cái lưới lý tưởng, ở đó, nếu ta đặt vào các hình thể xác định, đan vào với nhau như những cái giá bắc giống trên mái nhà. Ta nhận thấy là các đồ vật khi được đặt dưới sự chi phối của những đường kẻ này, trên cùng một bức tranh sẽ đều liên kết với nhau nên được gọi là có nhịp điệu” (André Lhote- Chuyên luận về phong cảnh- Paris- Nxb Floury-1939).

Quy tắc chia ba

Sơ đồ định hướng dựa vào quy tắc chia ba thì đơn giản hơn nhiều. Ngày nay, nó được coi như phương pháp rất

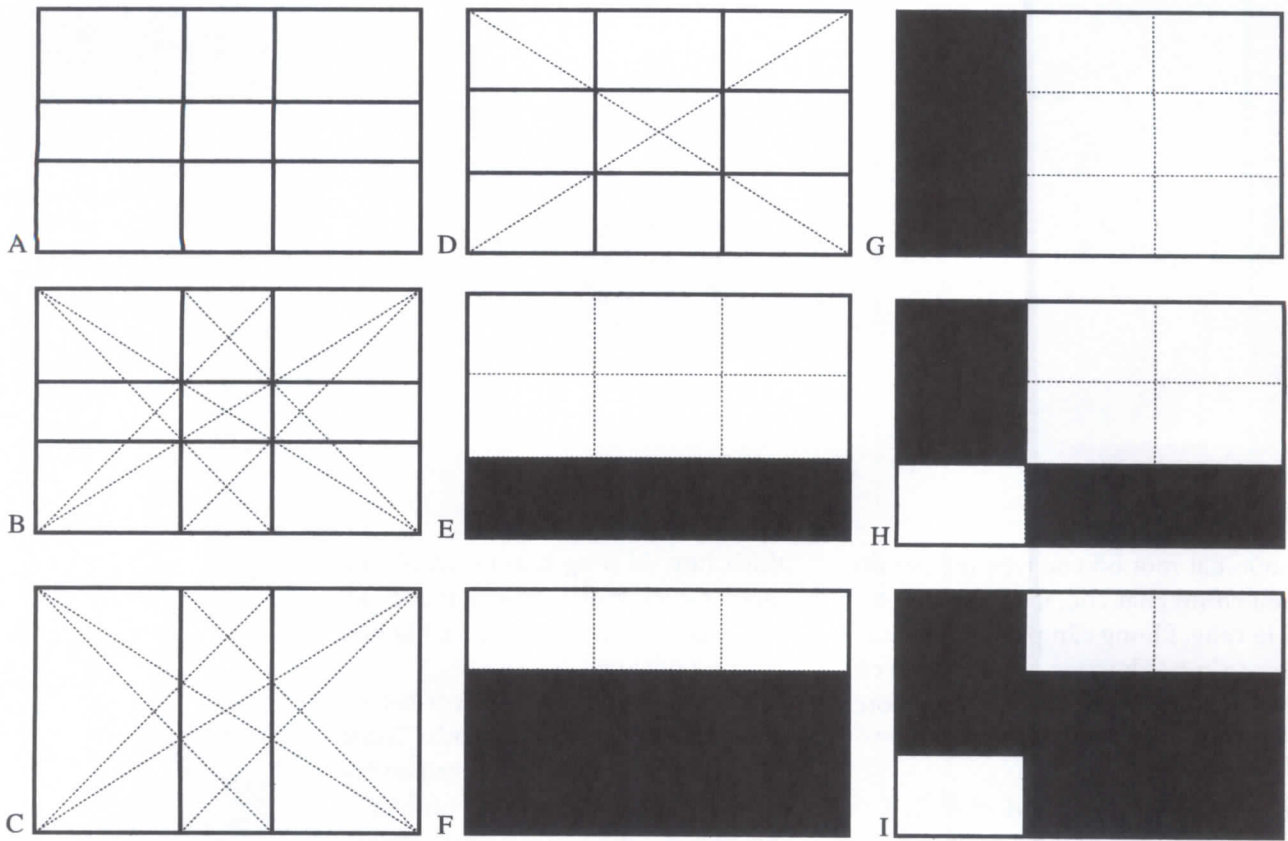
thích hợp để tổng hợp tất cả những quan sát và kinh nghiệm trước đó, liên quan tới sự cân bằng và hài hoà của một bố cục.

Quy tắc chia ba phù hợp với bất cứ khuôn khổ nào của hình ảnh. Trước hết, cần phải chia cạnh lớn ra làm ba, rồi làm cũng như vậy với cạnh nhỏ của bề mặt đang xét (bức tranh, khuôn hình máy ảnh hay camera, khung của truyện tranh). Từ các điểm chia ba đó, ta kẻ hai đường ngang và hai đường dọc. Bốn đường thẳng này xác định vị trí của các đường nhấn mạnh tự nhiên của hình ảnh mà ta có thể dựa vào đó để xây dựng các loại bố cục. Có khi bố cục được tạo ra ngay xung quanh một đường (thường là đường kẻ ngang bên dưới) có khi quanh hai đường (một đường ngang và một đường dọc) hoặc nhiều hơn.

Xét về nguyên tắc, các yếu tố của bố cục mà ta muốn dựa vào để thu hút sự chú ý, sẽ được làm tăng giá trị một cách tự nhiên nếu chúng được đặt trên một trong các đường nhấn mạnh ảo (hoặc gần như thế, vì không có nghĩa là bố cục “rõ ràng”-lộ liễu). Cuối cùng, giao điểm của bốn đường này xác định các điểm nhấn mạnh hoặc các điểm được lợi của hình ảnh (xem chương 10).

QUY TẮC CHIA BA

Xem dẫn chứng ở các tranh
 “Cầu Argenteuil” trang 47
 “Hoàng tử đứng cầm” trang 49
 “Khoá thân trên ghế Sofa” trang 52
 “Biển” trang 76
 “Đám nước mặn màu xám” trang 76
 “Cầu Langlois” trang 82
 “Người đi chơi thuyền ở Argenteuil” trang 98
 “Olympia” trang 163
 “Hoàng tử đứng cầm” trang 175



CON SỐ VÀNG VÀ QUY TẮC CHIA BA

A. Phân chia một diện tích theo số tỷ lệ vàng (1,618), tỷ lệ mà các nghệ sĩ thời cổ đại coi như tỷ lệ đặc biệt thẩm mỹ.

B. Những đường chéo tạo ra những đường chuẩn khác, tạo điều kiện dễ dàng cho chủ đề được đặt đúng vị trí.

C. Cách đơn giản để có được một đường điều hoà, gần như đường mà ta có được do áp dụng tỷ lệ vàng là căn kích thước của hai cạnh ngắn của hình chữ nhật sang cạnh dài rồi kẻ các đường chéo của hai hình vuông mới hình thành.

D. Còn có thể đơn giản hơn nữa trong vận dụng và đáp ứng hoàn hảo cho mọi khuôn khổ theo quy tắc chia ba là chia đều các

cạnh, nối các điểm lại, ta dễ dàng tạo ra các đường ngang và dọc. Sau đó ta có thể thêm hai đường chéo góc và do đó cuối cùng có thể có được những đường nhấn mạnh tự nhiên của hình ảnh.

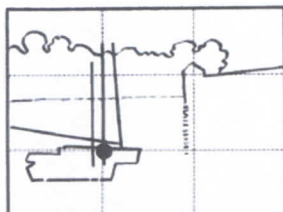
Từ E đến I. Quy tắc chia ba cũng có hiệu quả giải toả những khoảng đặc và khoảng rỗng của tranh, làm cho chúng cân bằng và ưa nhìn hơn hoặc 2/3 đặc

để 1/3 rỗng (F) hoặc ngược lại (E) hoặc theo chiều dọc, hoặc miếng hình dựng đứng (G) hoặc ngay cả khi những khoảng đặc và rỗng chia thành những phần không đều nhau (H và I).

VÍ DỤ VỀ VIỆC ÁP DỤNG QUY TẮC CHIA BA

Kể từ thời Ấn tượng, bức tranh thường gây cho ta ấn tượng rằng đó chỉ đơn giản là một mảng của thiên nhiên, được vẽ một cách rất tự nhiên. Thực ra, đó là ấn tượng sai lệch. Nếu cách vẽ của các họa sĩ ngày càng tự do hơn, thì việc khuôn hình cho chủ đề (hoặc bố cục của bức tranh) lại là mối quan tâm lớn của họa sĩ.

Tác phẩm này của Monet là một ví dụ có ý nghĩa. Đằng sau vẻ đơn giản bề ngoài của chủ đề, ẩn dấu một bố cục chặt chẽ, áp dụng quy tắc chia ba một cách cố ý hoặc theo bản năng. Nếu ta nhìn đặc biệt kỹ vào bên phải bức tranh, ta thấy tranh bị chia làm ba phần nằm ngang (gần như vậy) khá tương đương: bầu trời, phần đậm của phong cảnh (cái cầu, nhà cửa và bóng của chúng xuống nước) và cuối cùng, ở phía dưới, phần ba cuối cùng tương đối trống và sáng hơn. Mặt khác, có một cột buồm gần như trùng vào một đường nhấn mạnh thẳng đứng của



tranh, cứ như là áp dụng triệt để quy tắc chia ba, đến nỗi mà những chiếc thuyền được đặt trùng vào một điểm lợi tự nhiên của tranh.

Ở phía bên kia, một đường hướng thẳng đứng được tạo ra bởi ngôi nhà cao vút phía đầu cầu và bóng của nó trong nước lại trùng lên một đường nhấn mạnh khác theo dọc của bức tranh.

Hai đường thẳng dọc chủ yếu này, mặc dù tương đối mờ nhạt, tuy nhiên lại có một lợi ích khác.

Ở bên trái, những cột buồm tạo nên một nhóm đường nối ngầm giữa bầu trời và khu trung tuyến của bức tranh. Bên phải, bóng của tòa nhà in xuống nước tạo nên một đường nối giữa khu trung tuyến và phần dưới bức tranh.

Vậy là chúng ta đang đối diện với một bố cục có ý nghĩa giải pháp tức thời, mà không kém phần duyên dáng, tươi tắn và tự nhiên, được nắm bắt chớp nhoáng từ cuộc sống sinh động.

CLAUDE MONET
(1840-1926)
"CẦU ARGENTUIL"

Các cách bố cục

Từ những nguyên tắc chính của bố cục và theo các “sơ đồ điều chỉnh” mà chúng ta vừa nói đến, có thể tìm được vô số kiểu bố cục. Tuy nhiên, ta có thể nhóm chúng lại thành một vài loại chủ yếu như sau:

Các bố cục đối xứng

Được tạo từ các trục tự nhiên của hình ảnh

Chủ đề chính sẽ thường được tập trung nhiều nhất trên trục dọc của hình ảnh, trong khi các yếu tố phụ sẽ được phân chia ít nhiều đối xứng ở cả hai bên.

Phương pháp bố cục này thường được thấy ở thời Trung cổ, khi mà chủ đề tôn giáo là nguồn cảm hứng chính của nghệ sĩ. Người ta không thể vẽ ra một Chúa trời không ở vị trí “chễm chệ” ở giữa bức tranh (trung tâm vũ trụ) giữa các thánh phụ tá, được xếp đối xứng ở cả hai bên. Phương pháp này khá là ước lệ nên khó có thể phù hợp với tất cả các chủ đề. Tuy vậy, chúng ta vẫn thấy nó trong hội họa hay tranh truyện, điện ảnh, nhiếp ảnh nghệ thuật hay quảng cáo...mỗi khi mà nhân vật (hay đồ vật) phải khẳng định sự hiện diện của mình với sự trang trọng và tạo ra sự tôn trọng : quốc vương, ngôi sao điện ảnh, chủ thể quảng cáo mà mọi ánh mắt sẽ phải dồn vào đó.

Các bố cục hay khuôn hình lệch tâm

Phương pháp bố cục này bắt đầu từ thời Phục Hưng và thường được các họa sĩ Ấn tượng sử dụng dựa trên việc xê dịch yếu tố ưu tiên nhất của hình ảnh. Như vậy, tổng thể sẽ có vẻ tự nhiên, sinh động hơn mà cũng gần gũi hơn. Trở lại ví dụ lúc trước, một ông vua đang trong khung cảnh đứng với các chức năng của mình sẽ “có quyền lực” một cách hoàn thiện hơn nếu ông ta được đặt trịnh trọng vào trung tâm trên trục dọc của hình ảnh. Ngược lại, nếu muốn thể hiện ông ta trong sự thân mật của cuộc sống riêng hay tình cảm, hãy đặt khuôn hình lệch một chút so với trục của hình ảnh, sẽ tạo cho con người quan trọng này một hình ảnh gần gũi hơn.

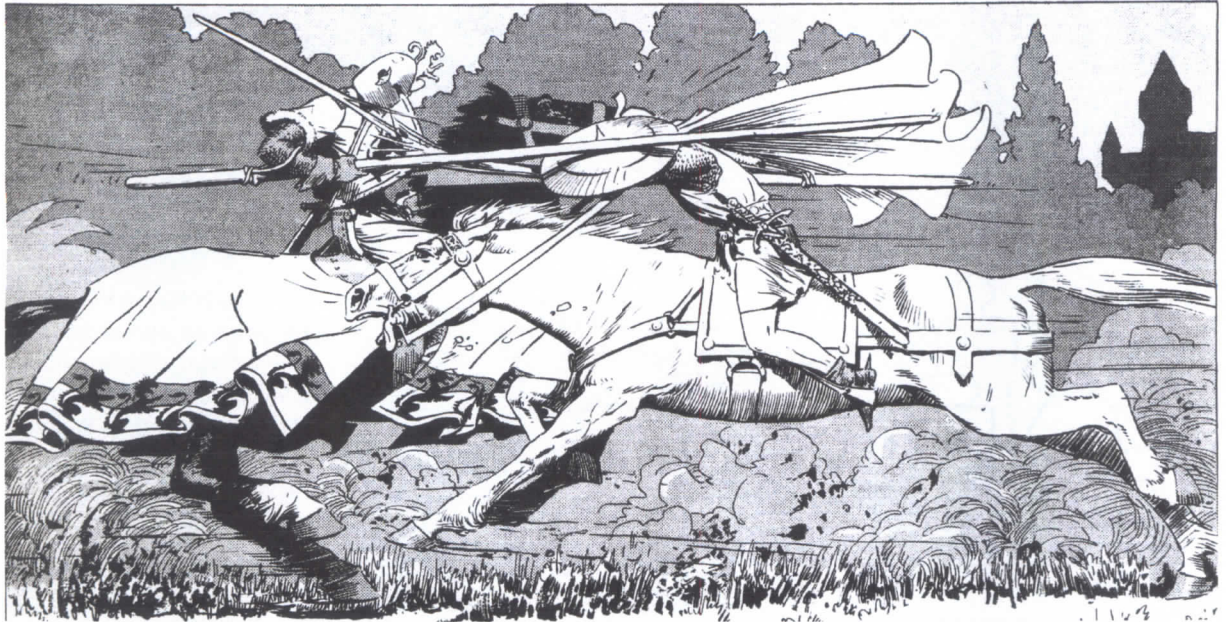
Các bố cục dựa trên đường ngang của hình ảnh

Loại bố cục này sẽ rước ánh mắt ta chạy dài theo hình ảnh một cách rất bình thản mà lại không giống như khi ta đọc sách. Đây là những bố cục tạo ra cảm giác bình lặng, thánh thiện. Nhưng nó cũng dễ tạo ra vẻ đơn điệu khi không có một đường dọc hay xiên nào đối lập với đường ngang.

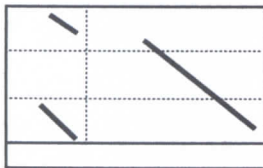
Các bố cục dựa trên đường dọc của hình ảnh

Nhịp điệu hơn, nhưng loại bố cục này cũng khó nhận ra hơn, đó là do sự ngập ngừng tự nhiên của mắt người đối với các di chuyển dọc.

Hơn nữa, trong khi có rất nhiều đường định hướng dọc được đặt liền nhau, không có mối nối, bố cục có thể tạo ra cảm giác thiếu đi sự thống nhất.



CHIẾC KHIÊN NGHIÊNG ĐI LÀM ĐỔI HƯỚNG NGỌN GIÁO CỦA TRISTAN, NHƯNG VAL ĐÃ LÀM GÂY GIÁO TRONG CÚ SỐC NÀY

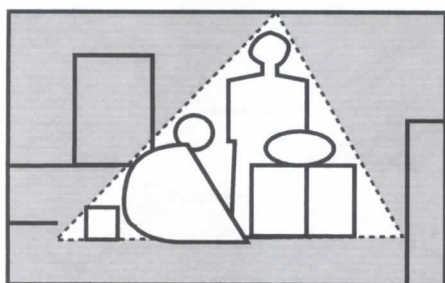


BỐ CỤC DỰA TRÊN ĐƯỜNG NGANG CỦA HÌNH ẢNH

HAROLD FOSTER :
"HOÀNG TỬ DỨNG CẨM"

Trong trường hợp này sự lựa chọn một bố cục dựa trên đường ngang cho phép thể hiện ý đồ ép buộc hai con ngựa lao vào nhau. Cũng xin lưu ý là quang cảnh có thể chia làm ba phần ngang gần bằng nhau theo quy tắc chia ba. Sự năng động của cảnh (ngựa chạy tốc lực) lại còn được gia tăng bởi có thêm một loạt đường xiên chéo gợi chuyển động đến mức mà ngựa xô vào nhau hỗn loạn

nhưng có nước chạy như múa được điều khiển hoàn hảo theo lệnh. Hành động mà ta thấy ở đây như thể được thăng hoa một cách tự nhiên.



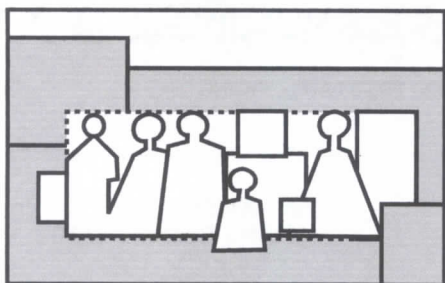
VÍ DỤ VỀ BỐ CỤC

A. TRONG HÌNH TAM GIÁC

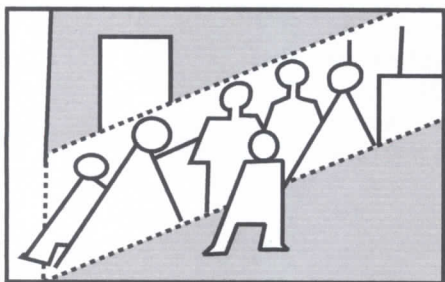
- “Chân dung hai cô bé” trang 55
- “Người đàn bà cầm bức thư” trang 171
- “Tự do dân đất nhân dân” trang 173

Tất nhiên là thế, sự lựa chọn một giải pháp bố cục sẽ không bao giờ mà không có liên quan với ý tưởng mà ta muốn thể hiện. Vì thế mà ta ít thấy bố cục dựa vào và xếp thành rõ ràng trên trục dọc của hình ảnh.

(Xem chủ đề này ở chương 14)

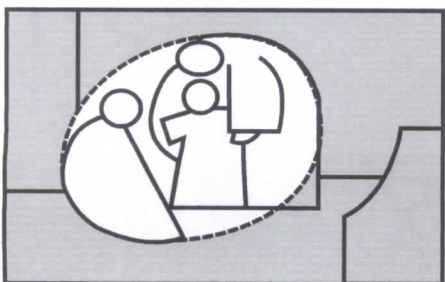


B. TRONG HÌNH CHỮ NHẬT



C. TRÊN ĐƯỜNG CHÉO

- “Khoảnh khắc trên ghế sofa” trang 52
- “Odalisque” (cung phi) trang 53
- “Maja khoảnh khắc” trang 87
- “Hạ thánh giá” trang 119
- “Cái chốt cửa” trang 120
- “Ngủ ngon về những người mù” trang 121
- “Tarzan” trang 122
- “Chiếc nôi” trang 177
- “Khoảnh khắc đi xuống cầu thang” trang 182



D. TRONG VÒNG TRÒN

- “Đức mẹ đồng trinh trong vầng hào quang” trang 89
- “Ông thầy dạy trường tu” trang 147
- “Hai bà bạn” trang 176

Các bố cục dựa trên đường chéo của hình ảnh

Nếu thoả hiệp được giữa sự giàn trải bình yên của một bố cục ngang và sự trúc trắc của một bố cục hoàn toàn thẳng đứng thì đây sẽ là các bố cục hết sức năng động. Chúng như kéo ánh mắt “trượt” theo chiều dài đường dốc tự nhiên của đường chéo. Do vậy, chúng sẽ khéo léo gợi ý cho chuyển động, xuống hoặc lên, tùy theo bố cục được tổ chức quanh đường chéo đi lên hay đi xuống của hình ảnh (xem chương 7).

Mặc dù vậy, khá là hiếm khi đường chéo góc tự nhiên của hình ảnh được dùng như trục của một bố cục, bởi vì việc này lại dẫn đến sự phân chia hình ảnh thành hai phần quá đều nhau và cân xứng. Thường thì người ta thích xô dịch “đường chéo góc” chút ít xuống thấp hoặc lên cao.

Các bố cục ít nhiều là vòng tròn

Hiếm khi, các bố cục dạng này được tổ chức quanh trung tâm lý tính của hình ảnh và chúng tựa như một bố cục đối xứng, do đó có được vẻ trang trọng và sự lạnh lùng tương đối của bố cục này. Ngược lại, khi điểm trung tâm của chúng nằm ngoài các trục của hình ảnh, chúng lại tựa như một bố cục phi trọng tâm và tạo ra một ấn tượng lớn hơn về tính tự nhiên.

Các bố cục tam giác đối với một chủ thể được tạo nên bởi rất nhiều yếu tố sơ khởi hướng về mọi phía, tốt nhất là ta dẫn tất cả tới các bố cục ở dạng hình hoạ đơn giản.

Tuy nhiên, chúng ta phải loại trừ hình vuông: bốn góc, bốn cạnh song song một cách bắt buộc với khung của hình ảnh, sẽ tạo ra một bố cục rất cứng nhắc, quá cân đối và đều đặn, cuối cùng là thiếu sức sống. Ngược lại, tam giác (cân, lộn ngược, nghiêng, và tam giác vuông) thì không phiền như vậy vì ít nhất hai cạnh của nó không song song với khung của hình ảnh. Đây là giải pháp bố cục sinh động hơn, thường được các hoạ sĩ sử dụng. Miễn là chủ đề phù hợp với bố cục.

Bố cục hình tam giác có thể có rất nhiều dạng khác nhau. Khi thì các yếu tố chính của bố cục sẽ được xếp một cách chuẩn xác trong hình tam giác mà các cạnh được coi như những đường định hướng sắp theo hình tam giác. Khi thì một vài yếu tố phụ của bố cục sẽ được bố trí ít nhiều theo hình tam giác bao quanh chủ thể, thậm chí cách một khoảng cách nhất định, để “dàn dựng” chủ đề ngay bên trong khung tự nhiên của hình ảnh. Nói chung việc này có hiệu quả làm tăng thêm giá trị một cách đặc biệt cho chủ đề.

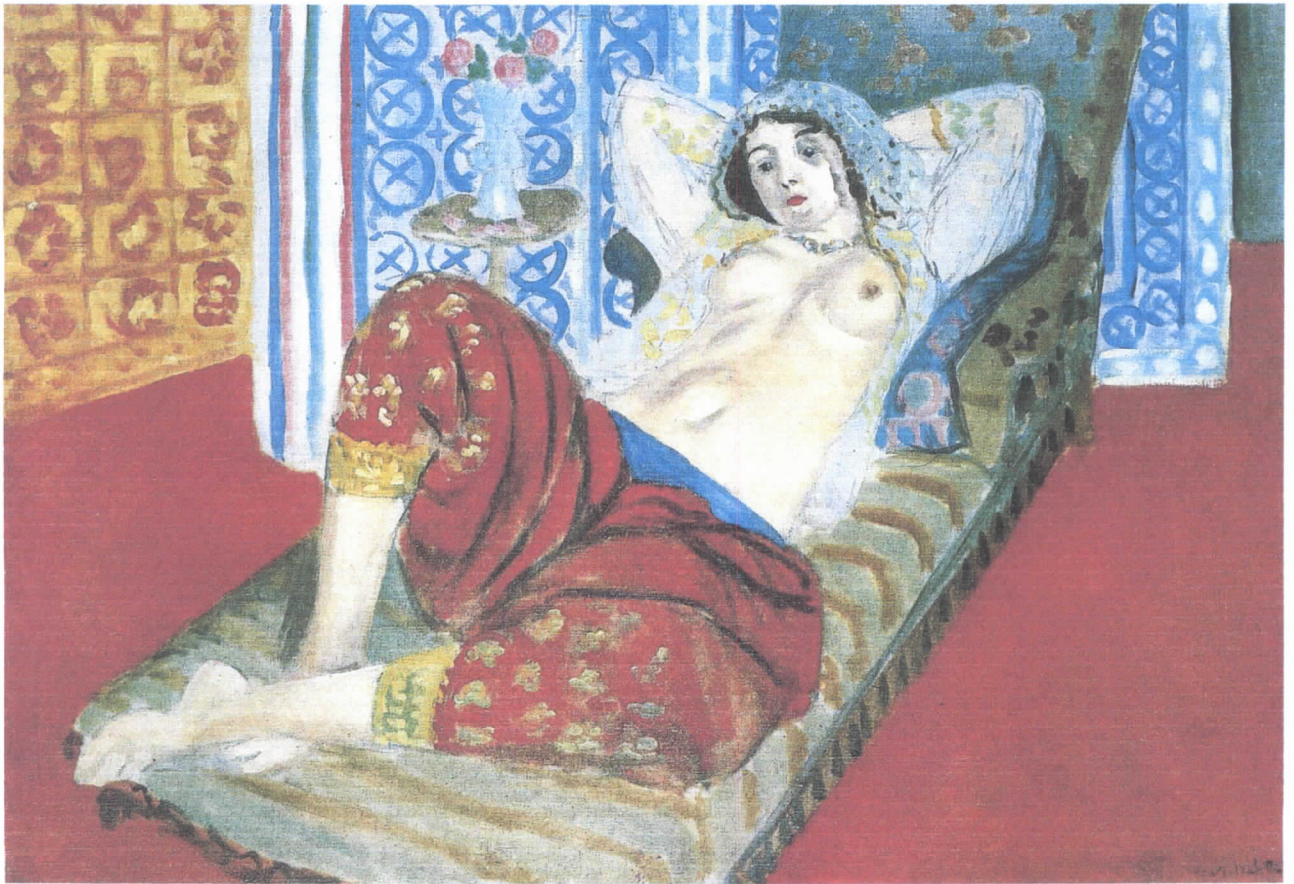
BỐ CỤC XẾP THEO ĐƯỜNG XIÊN CHÉO



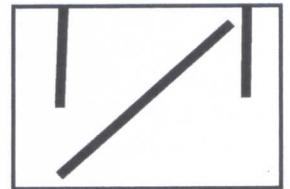
FRANCOIS BOUCHER
(1703 – 1770)
"CÔ GÁI TRẺ ĐANG NẪM"

Đây là một ví dụ đẹp về kiểu bố cục năng động xếp theo đường chéo góc tự nhiên của hình ảnh. Cũng xin lưu ý là bố cục này được xếp khéo léo sao cho hình thể nằm dài đúng theo đường chuẩn ngang bên dưới bức tranh nếu ta căn cứ theo quy tắc chia ba. Sự kết nối giữa đường chéo góc với đường chạy ngang là một trong những giải pháp thích đáng nhất của bố cục vì nó kết hợp được động tác (hướng người nghiêng) với nghỉ ngơi (nằm ngang). Ta sẽ thường gặp giải pháp bố cục kiểu này trong các trường hợp rất khác nhau trong thể loại hội họa giá vẽ. Ví dụ như họa sĩ Matisse chẳng hạn, cũng dùng biện pháp như trên trong trường hợp tương tự

để kết nối đường chéo xiên với một loạt đường thẳng dọc. Bên trên bức tranh của Francois Boucher này, ta cũng còn thấy một đường ngang thứ hai, bí mật hơn, nhằm khép phần trên của bố cục lại, và góp phần "khuôn" lại hình cơ thể của cô gái trẻ vào bên trong khung hình tự nhiên của hình ảnh. Như vậy, tác giả cũng "khuôn" luôn cái nhìn của khán giả, dường như không cho rời khỏi khu vực có chủ thể.

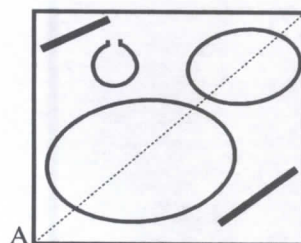


HENRY MATISSE (1869 – 1954)
"CUNG PHI MẶC QUẦN ĐỎ"



NHỮNG VẬT THỂ TRÒN ĐẶT
CHẾCH NGHIÊNG VÀ CHÉO GÓC

CLAUDE MONET (1840 – 1926)
"NHỮNG CHIẾC BÁNH KẸP TRÒN"



Dù rằng bức tĩnh vật này trông có vẻ được "cắt cảnh" rất tự nhiên, nhưng nó không hề được sắp xếp một cách tùy tiện. Bố cục trở nên đặc biệt nổi bật do chọn cách nhìn theo kiểu quay máy ảnh chúc xuống, lại được thiết lập chủ yếu là dựa trên nhiều hình thể vòng tròn (như hình tròn rộng của các bánh kẹp tròn "nhại lại" dạng tròn nhỏ hơn của bình rượu nhỏ) sắp đặt trên đường chéo góc của bức tranh. Con dao đặt nằm chéo và cạnh bàn ở phía trên, song song với con dao, góp phần khẳng định ý nghĩa của bố cục dựa trên đường chéo góc, tất cả như đang khép lại ở phần trên (cái cạnh bàn) và ở phần dưới (con dao). Vậy nên, bốn đồ vật dùng hàng ngày có thể sẽ trở nên một bức tranh ngon lành dành cho con mắt.



BỐ CỤC THEO HÌNH TAM GIÁC

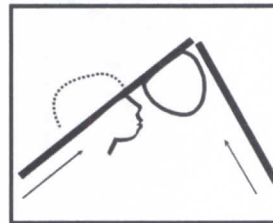


55

Từ xưa, bố cục theo hình tam giác (hay hình kim tự tháp) đã từng được các họa sĩ sử dụng như phương tiện để đặc biệt làm tăng giá trị của chủ đề hoặc một phần của chủ đề. Hai đường chéo tụ vào một điểm, hết sức năng động, hiện ra như hai cạnh của một hình tam giác, cuốn hút ánh mắt của khán giả đi lướt tới đỉnh của tam giác, chính là nơi có hình ảnh chủ yếu của bố cục, mà tác giả muốn người xem “đổ dồn con mắt” vào đó.

Khi một hay nhiều nhân vật được khuôn trong một hình tam giác thì yếu tố mà người ta thường xếp ở

đỉnh tam giác sẽ là khuôn mặt của chủ thể, sao cho “bắt mắt” khán giả nhất (xem tranh “Tự do dẫn dắt nhân dân” của Delacroix, trang). Hơn nữa, khi có nhiều nhân vật cùng là quan trọng trong một hình tam giác thì họa sĩ cần phải kéo các khuôn mặt một cách tối đa trong chừng mực có thể vào đỉnh trên của tam giác để làm cho chúng được tập trung ở vị trí ưu tiên.



PIERE AUGUSTE -RENOIR
(1841 – 1919)
“CHÂN DUNG HAI BÉ GÁI”

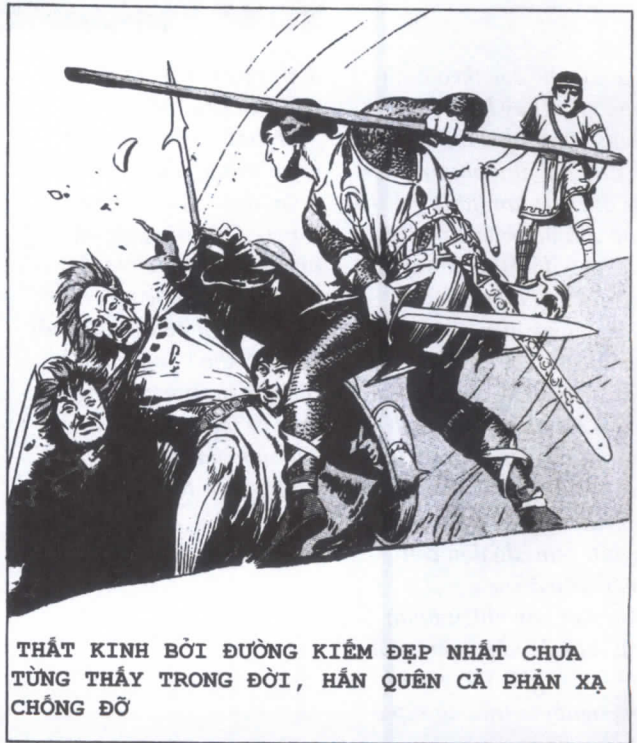
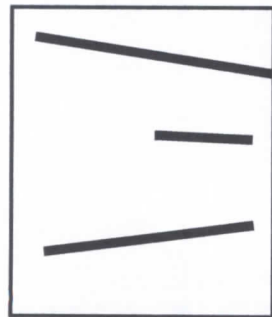
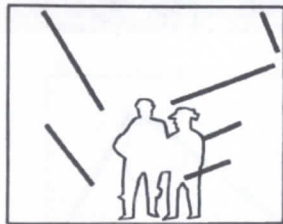
**BỘ KHUNG BÍ MẬT
CỦA MỘT BỐ CỤC**



56 REMBRANDT VAN RIJN
(1606 – 1669) "TUẦN ĐÊM"

Có những bố cục không dựa trên cơ sở hình học của các hình tam giác, hình chữ nhật hay hình tròn. Nhưng chúng cũng không hề kém tinh tế về cấu trúc, lại còn được thiết kế bộ khung theo kiểu một đường phụ, xếp song song, tạo nên nhịp điệu cho bề mặt bức tranh và khiến cho bố cục trở nên nhất quán.

Ví dụ, bạn hãy xem Rembrandt đã làm thế nào để làm chủ về đa dạng khuấy động của một đám đông nhân vật: 28 người lớn và 3 trẻ em tất cả, được bố trí một cách rất tự do và ai nấy dường như thẳng tiến trong đám rất đông có vẻ lộn xộn. Ông đã dệt một mạng lưới đều đặn những đường cùng hướng, tạo ra một nền ngầm ở dưới bố cục.



HAROLD FOSTER "HOÀNG TỬ DÙNG CẨM"

Phía bên trái, cán chèo, khẩu súng trường trong tay một quân nhân và cây gậy của đội trưởng (người mặc quần áo đen) đều nghiêng theo cùng một hướng. Những đường xiên nghiêng này được nhắc lại ở phía bên kia của bố cục (bên phải, một ngọn giáo, chiếc trống, và người đánh trống). Ở giữa bức tranh và ở bên phải, có một loạt đường nghiêng và song song khác cùng theo hướng ngược lại (chiếc kích nghi lễ trong tay viên sĩ quan áo trắng, vũ khí trong tay các quân nhân và ngọn giáo ở phía sau) đối lập với nhóm đường xiên nghiêng lúc trước.

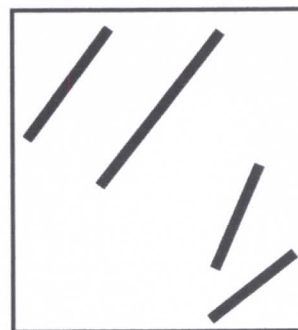
Tuy vậy, tất cả những đường này đều hội tụ về nhân vật ở trung tâm bố cục (người đội trưởng) để nhằm hoạch định chắc chắn hơn nữa sự chú ý của khán giả vào đây.

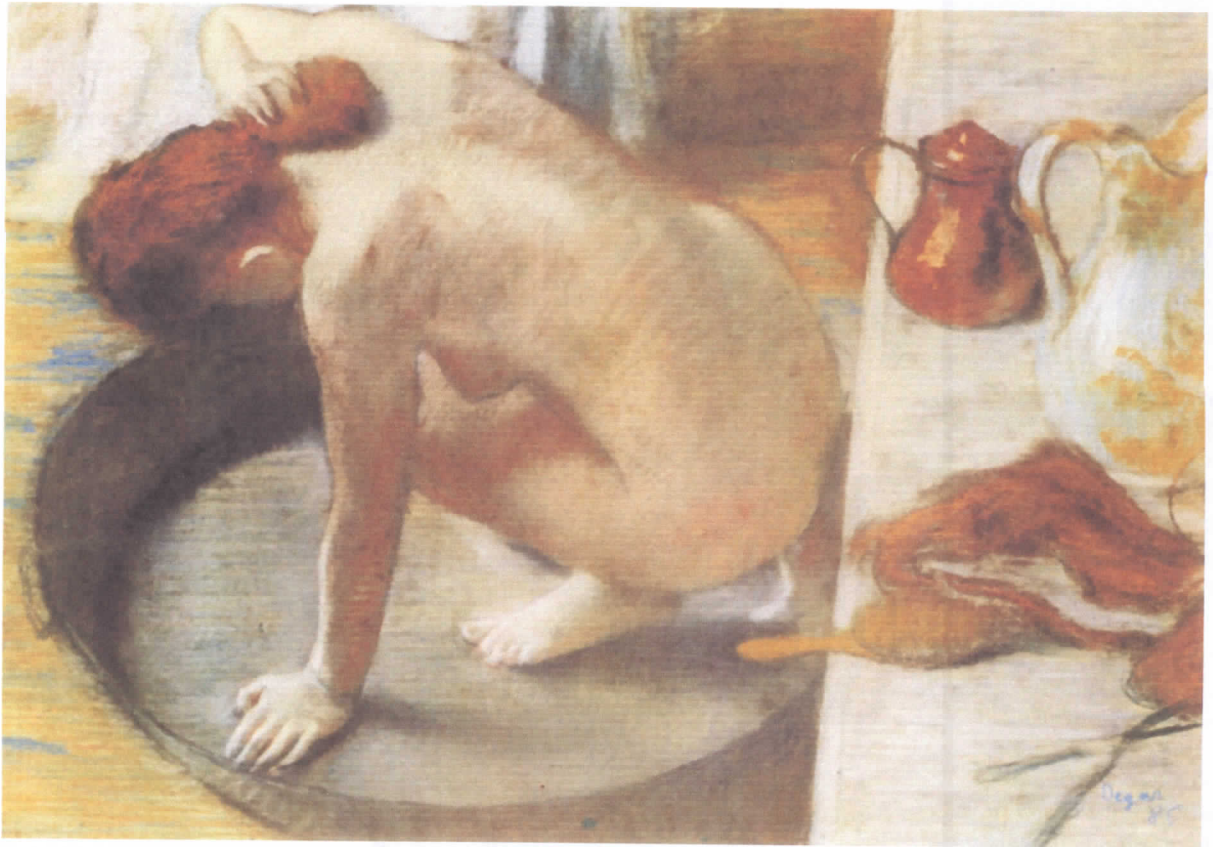
Kiểu xếp một loạt đường song song, ẩn vào trong bố cục để tạo cấu trúc và nhịp điệu là một trong những kiểu cách được sử dụng thường xuyên nhất đối với các họa sĩ và các họa công, để tả các thời kỳ hỗn loạn. Ví dụ như người vẽ tranh truyện cùng thời chúng ta, Harold Foster đã giải quyết chiều hướng cho một bố cục theo kiểu xung đột đẫm máu (cuộc đối



GEOGRES BRAQUE
(1882 – 1963)
“HẢI CẢNG VÙNG NORMANDIE”

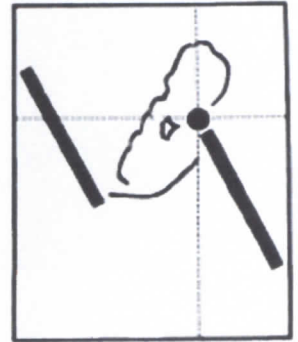
đấu khốc liệt giữa hai chiến binh) bằng hiệu quả của mấy đường xiên nghiêng được đặt gần như song song. Nhưng dù cấu trúc có tốt đến mấy thì bức tranh nào cũng không được thiếu sức sống và hoạt động.





EDGAR DEGAS (1834 – 1917) "BỒN TẮM"





BERTHE MORISOT
(1841-1895)
"NGƯỜI ĐÀN BÀ Ở BÀN
TRANG ĐIỂM"

Trên tranh của Degas, đường (hay gần như vậy) dọc theo chiều cánh tay chống của người mẫu (trùng với đường chuẩn tự nhiên của hình ảnh, nếu ta áp dụng quy tắc chia ba) tạo nên sự nhắc lại hợp lý đường chạy dọc gần như thẳng đứng, giới hạn mép bàn. Tương tự như vậy, đường nửa tròn của chiếc bình lớn hơn trong hai bình trà, ở bên phải bức tranh, tạo sự lặp lại đường tròn lớn (miệng của bốn tấm) mà ta thấy ở phía bên kia bức tranh. Nhân đây, bạn hãy quan sát, ở bên phải, cái quai của chiếc bình nhỏ và tay cầm của bàn chải tóc cùng cắt đường thẳng dọc lớn, do vậy tạo ra mối nối giữa phần hình chữ nhật của bố cục với phần vòng tròn. Như vậy, bố cục được thăng bằng và đồng nhất cho dù có sự chênh lệch rất lớn giữa các hình thể hiện trong tranh.

Sự đơn giản của một đồ án bao gồm sự góp mặt của cả một bộ khung vững vàng. Như trong bức tranh của nữ họa sĩ Berthe Morisot chẳng hạn, việc tạo cho đường lưng của người mẫu song song với đường nghiêng của mặt gương tạo hướng chung cho bố cục. Đường cong lưng của cánh tay tạo thành một đường nối hợp lý giữa hai đường hướng chính này và góp phần kết nối tất cả. Xin hãy lưu ý thêm là người đàn bà trẻ trung này được đặt trùng vào đường nhấn mạnh tự nhiên của bố cục, nếu ta áp dụng quy tắc chia ba, đặc biệt là mặt cô ta đặt gần đúng

vào một trong những điểm lợi tự nhiên của tranh. (xem chương 10).

Cần phải đóng hay không đóng một bố cục?

Về cơ bản mà nói thì sự cần thiết phải làm bố cục được nảy sinh bởi hiện tượng nhìn của con người : vấn đề là phải nắm bắt cho được cái nhìn của người xem, dẫn dắt nó và bắt nó dừng lại ở chỗ có chủ thể hoặc motif chính của bố cục. Tuy nhiên, không nên để ánh mắt, trong khi đang đi theo đường nghiêng tự nhiên của các đường định hướng chính vốn tạo nên nhịp điệu trên bề mặt của hình ảnh, hay tranh, lại có thể bị dẫn ra ngoài khung ảnh, tranh một cách rất đáng tiếc. Hiệu quả biểu đạt của loại bố cục đó sẽ phải chịu thiệt hại. Vì vậy mà cần phải “đóng” bố cục một cách ít nhiều kín đáo là vấn đề được đặt ra ở mọi thời với các họa sĩ.

Trên thực tế, “đóng” một bố cục là dự kiến trước những đường phụ ngang, dọc hoặc xiên sẽ chạy ở gần bo của tranh để che chắn và ngăn chặn ánh mắt tới đó sẽ dừng lại, khỏi trượt ra ngoài khuôn hình. Cũng có một số chủ đề không cần đến sự đề phòng này. Đó là các chủ đề tương đối đơn giản, chỉ có một yếu tố (một đồ vật hay nhân vật, trước một nền trống) do vậy khi xem, ánh mắt ta chỉ có thể nhìn vào đó.

Lại còn có một vài chủ đề phức tạp hơn, có thể phù hợp với một bố cục “mở”. Ví dụ như không cần phải đóng một bố cục trình bày một đám đông dày đặc, không ai nổi bật, có thể mang ý diễn đạt về một đám đông rất đông,

vượt ra khỏi khung của hình ảnh. Ngược lại, để có thể hướng ánh mắt vào một vài người lẫn trong đám đông đó, tốt hơn hết là phải sử dụng đến một bố cục ít nhiều được “đóng” một cách kín đáo.

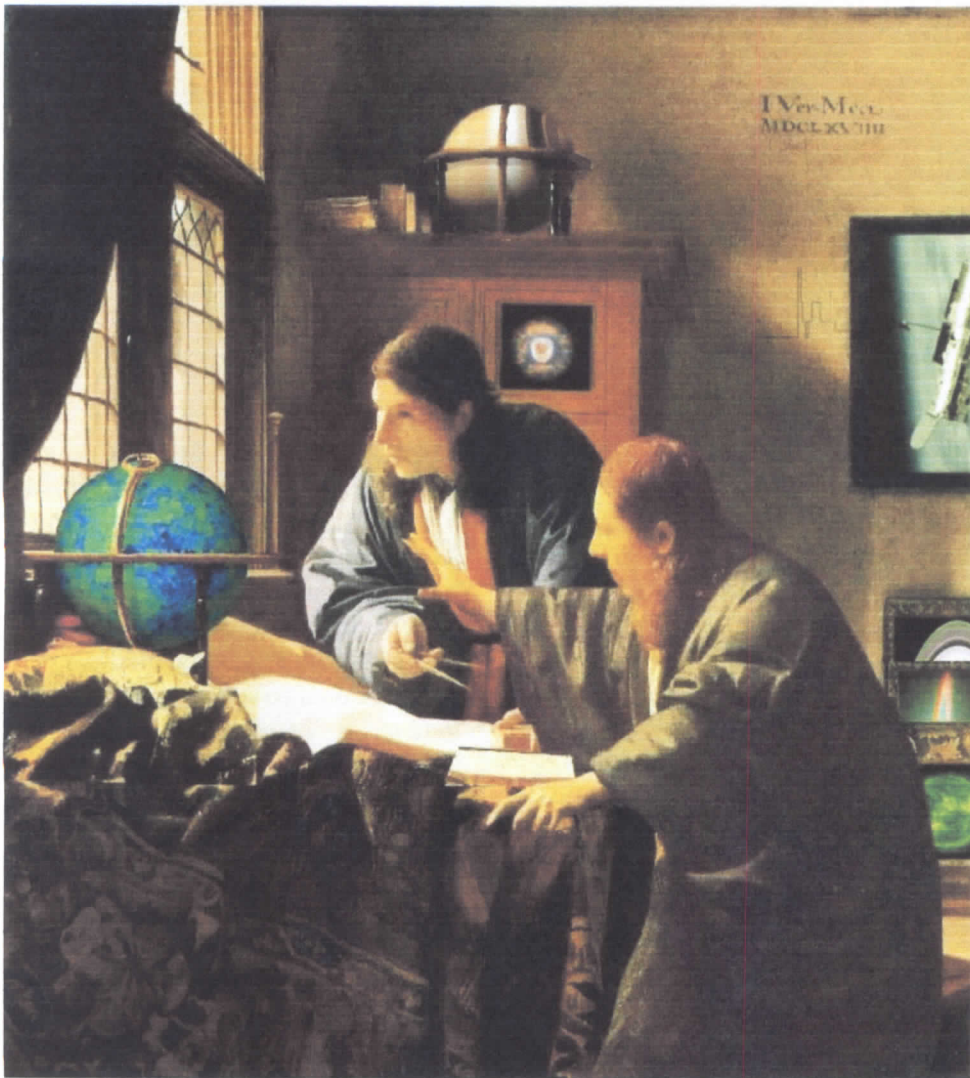
Cuối cùng, có rất nhiều trường hợp mà bố cục (chẳng hạn như bố cục hình tam giác) khi được dựng một cách chặt chẽ và rất bắt mắt thì không đòi hỏi phải bị “đóng” nữa.

Khi cần thì sự “đóng chốt” của bố cục có thể rất đa dạng, đôi khi tế nhị đến mức rất khó nhận ra đối với người nghiệp dư hoặc một nhà phê bình không sành sỏi.

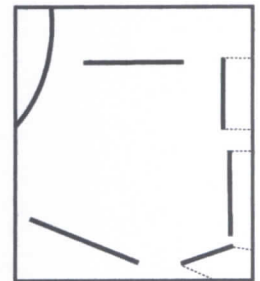
Đôi khi các đường “đóng” bố cục được đặt một cách rất dễ thấy ở tiền cảnh, thậm chí ở ngay cả cận cảnh (xem chương 11).

Ví dụ như các họa sĩ Hà Lan ở thế kỷ XVII thường sử dụng các yếu tố trang trí, tạo ra môi trường cho chủ đề chính. Đường dọc đi lên của một cửa sổ, được thấy rõ ở viền của bức tranh đã đóng bố cục ở phía bên này, trong khi một tấm ruy đô nặng trĩu, thẳng đứng hoặc hơi xiên, đôi khi thì chiếm hết chiều cao của bức tranh, bao vây bố cục ở phía bên kia. Cuối cùng thì nét vẽ hình của vài xà ngang song song với khuôn hình thường “đóng” chủ đề lại ở phía trên bức tranh.

Bố cục đóng tốt nhất là đóng một cách kín đáo, nhờ có sự trợ giúp của các yếu tố trang trí nhưng vẫn ưu tiên hình ảnh chính sao cho cái nhìn không bị phân tán một cách quá đáng.



JOHANNES VERMEER
(1632-1675)
"NHÀ ĐỊA LÝ HỌC"



VÍ DỤ VỀ BỐ CỤC KHÉP KÍN

Ở đây, hình thể khởi đầu từ một màn che có tác dụng chặn bố cục từ bên trái.

Một chiếc ghế đầu được đặt chéo góc cũng chỉ nhìn thấy một phần góc dưới bên phải, đóng bố cục ở bên dưới.

Ở hậu cảnh, đường thẳng góc đứt quãng, được tạo ra bởi rìa của khung tranh và cạnh bên của chiếc ghế tựa đã đóng khung bố cục ở bên phải hầu như theo suốt chiều cao.

Cuối cùng, đường ngang trên

nóc tủ đã ngấm đóng phía trên tranh, do đó lưu giữ ánh mắt lại trong không gian có nhân vật chính nổi bật.

Cách đóng bố cục như vậy với các yếu tố tương đối trung gian, lại bị cắt chỉ có một phần (bị che lấp bởi khuôn hình) đã tạo ra một lợi thế là một không gian rộng bao quanh chủ đề. Được đóng mọi phía mà bức tranh vẫn thoáng, tạo ra một ấn tượng rất tự nhiên.

Mặt khác, những đường dùng để đóng bố cục sẽ rất là kín đáo và chỉ xuất hiện ở phía xa (một cái cây, một chi tiết trang trí hay kiến trúc đơn giản, một

nhân vật đôi khi được thấy một cách đơn giản, chỉ là hình mờ mà hình dạng của nó rất mờ nhạt).

Thêm nữa, những đường này thường được gây khúc ở nhiều chỗ, thậm chí cách quãng, để có thể đưa vào trong tranh một chút không khí bên ngoài. Bởi lẽ đây không phải là đóng bố cục trong một không gian kín mít. Vì phải miêu tả mọi thứ là sống động nên bố cục phải "thở" được và tạo ra một ấn tượng hỗn nhiên và tự nhiên.

Mặt khác, những đường dùng để đóng bố cục sẽ rất là kín đáo và chỉ xuất hiện ở phía xa (một cái cây, một chi tiết trang trí hay kiến trúc đơn giản, một nhân vật đôi khi được thấy một cách đơn giản, chỉ là hình mờ mà hình dạng của nó rất mờ nhạt).

Thêm nữa, những đường này thường được gãy khúc ở nhiều chỗ, thậm chí cách quãng, để có thể đưa vào trong tranh một chút không khí bên ngoài. Bởi lẽ đây không phải là đóng bố cục trong một không gian kín mít. Vì phải miêu tả mọi thứ là sống động nên bố cục phải “thở” được và tạo ra một ấn tượng hỗn nhiên và tự nhiên.

Cuối cùng, nếu thiếu tất cả các yếu tố hữu ích có thể dùng để “đóng” bố cục thì bề mặt có màu đơn giản của bo tranh, chặn dứt và giới hạn bố cục, đôi khi sẽ là đủ. Ví dụ, bầu trời sáng được vờn đậm dần ở phía trên sẽ dẫn ánh mắt tới vùng sáng hơn ở trung tâm bức tranh. Đó là một trong những cách tinh tế nhất để đóng bố cục, mà các họa sĩ thường sử dụng khi bỏ qua tính hiện thực của chủ đề, chỉ tính đến hiệu quả hội họa thuần túy nghĩa là bắt đầu thời kỳ Ấn tượng.

Sự thống nhất của bố cục

Khó mà xác chính xác đâu là một hình ảnh đẹp hay là một bức tranh đẹp bởi có biết bao nhiêu khái niệm về sự đẹp thay đổi qua các thời kỳ, hoặc từ

người này đến người khác. Nhưng ta có thể nói rằng một hình ảnh tốt là ở hiệu quả biểu hiện. Đó là một hình ảnh được nghệ sĩ diễn đạt một cách sáng sủa, thu hút người xem, gây xúc động và khắc sâu vào trí nhớ của họ. Để có được kết quả này, điều cốt yếu là bố cục phải có sự thống nhất. Thoạt tiên, tất cả các yếu tố của bố cục vốn là hỗn độn, cần phải được tạo thành một tổng thể và phải có một hiệu quả chung nhất quán. Nhờ đó mà khán giả cảm nhận được ngay cái nhìn đầu tiên, cú “shock” cảm xúc được tạo ra bởi toàn bộ tác phẩm nghệ thuật. Thực ra, khái niệm về sự thống nhất này sẽ được thể hiện ở tất cả các giai đoạn tạo nên hình ảnh.

Ngay giai đoạn đầu, mặc dù nguồn cảm hứng thường trào ra những sự bay bổng vô ích, ta cần phải nắm bắt nó và chỉ thể hiện một ý tưởng chính ra hình ảnh mà thôi. Thật là quá khó nhìn với một bố cục gồm rất nhiều giai thoại. Thật là quá khó nghĩ khi một tác phẩm phát triển nhiều “tiếng nói” cùng một lúc.

Tiếp đến, cần phải phân công một cách phù hợp các thành phần khác nhau của hình ảnh (xem chương 3) nhân vật nào hoặc nhóm người nào xứng đáng được đặc biệt làm tăng giá trị; phần trang trí hay phong cảnh nên có giữ vai trò quá xâm lấn không; một nhóm người quá hoạt động ở tiền cảnh có lôi kéo quá hay không hề gây ảnh hưởng tới nhóm người còn lại...

là những câu hỏi mà người nghệ sĩ sẽ giải quyết để tạo thêm sự thống nhất cho bố cục của tranh. Các đường định hướng được lựa chọn cẩn thận (xem chương 7) liên kết nhiều yếu tố then chốt, sẽ cũng đóng góp vào việc hàn gắn bố cục. Sự phân chia các mảng cũng có hiệu quả như vậy (xem chương 8).

Những hành lang giữa các phần khác nhau của bố cục

Một bố cục được phân chia bởi các đường định hướng có thể tạo ra ấn tượng như được cấu tạo từ nhiều mảng miếng khác nhau đặt cạnh nhau, và thiếu vắng sự thống nhất. Vì thế, các họa sĩ thường dành sự quan tâm tới việc thu xếp “hành lang” giữa các phần khác nhau của bố cục để ánh mắt có thể “đi lại” một cách dễ dàng hơn từ vùng này sang vùng khác.

Thông thường nhất là các hành lang sẽ được tạo nên bởi một yếu tố đơn giản mượn từ chủ đề, đặt ở vùng này, nó sẽ lan ra vùng bên cạnh.

Ta cũng có thể đóng chặt một hình thể bằng cách tụy chỗ mà giảm nhẹ đường viền, để cho mắt nhìn có thể nhẹ nhàng lướt từ hình này sang hình khác.

Hoặc là cấp độ xử lý hội họa, ta có thể làm lan nhòa một mảng màu

này sang mảng bên cạnh.

Trong mọi trường hợp, các hành lang này cần phải kín đáo và phải đạt yêu cầu tự nhiên tối đa. Vấn đề là khán giả sẽ phải tự cảm nhận các hiệu quả của một trong những bí mật tạo tác này của bố cục.

Ánh sáng, yếu tố thống nhất của bố cục

Khi không thể liên kết một cách đầy đủ giữa các yếu tố khác nhau của một bố cục, ta vẫn có thể sửa chữa bằng cách sử dụng ánh sáng. Ta sẽ truyền ánh sáng từ đầu này tới đầu kia của hình ảnh, hoặc theo chiều ngang, hoặc dọc hay theo đường chéo. Dòng chảy ánh sáng này thường là đủ để đem đến một sự thống nhất lớn cho bố cục, ngay cả khi nó được cấu tạo bởi các yếu tố tạp nham. Thực tế thì thao tác này làm nhạt các bóng trên một vài phần của chủ đề, hoặc loại trừ chúng một cách thuần túy và đơn giản.

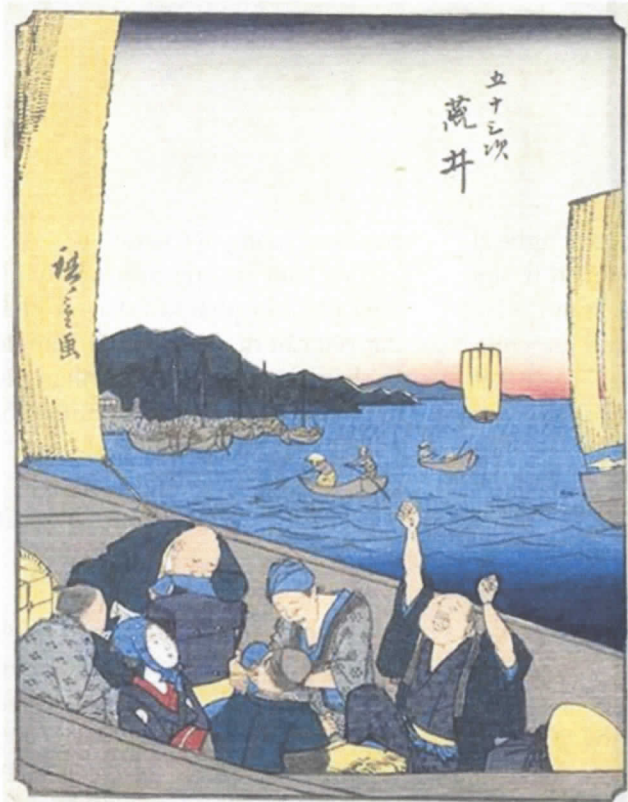
Cuối cùng, ngay cả nếu bố cục được tóm lược thành duy nhất một yếu tố (một người khoả thân chẳng hạn) ta sẽ nên truyền ánh sáng theo suốt chiều dài của chủ thể, theo hướng chuyển động chính mẫu, hoặc từ trên xuống dưới nếu mẫu đứng, hoặc theo chiều ngang hay chiều nghiêng.

CÁC HÀNH LANG GIỮA NHỮNG PHẦN KHÁC NHAU CỦA MỘT BỐ CỤC

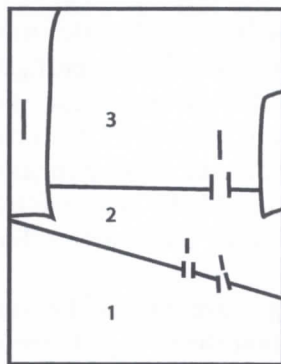
Sự cần thiết phải sắp đặt các hành lang giữa những phần khác nhau của bức tranh càng cần hơn thế vì những đường định hướng chính (ở đây là đường chân trời và đường mạn thuyền ở tiền cảnh) đã chia bố cục thành những vùng quá riêng biệt mà lại kề sát bên nhau (ở đây có ba vùng được phân chia).

Ta hãy xem Hiroshige sửa chữa điều đó bằng cách tạo ra hành lang nối thông giữa mảng tiền cảnh (thuyền) và hậu cảnh một cách rất nhẹ nhàng. Động tác gơ tay của một hành khách tự nhiên cho ánh mắt ta thoát từ tiền cảnh sang hậu cảnh. Mặt khác, những cánh bướm dề lên đường chân trời giữa biển và trời đã nhẹ nhàng tạo ra những hành lang cho ánh mắt nhìn, nối từ mảng giữa tranh lên mảng trên cùng của bố cục hoặc có thể nói là nối theo chiều ngược lại.

Tất cả các phần của bố cục này đều có mối liên kết như vậy, nhằm mục đích thoả mãn tối ưu cho con mắt.



UTAGAWA HIROSHIGE (1797-1858) "ARAI"



CÁC VÍ DỤ KHÁC

"Bốn tám", trang 47

"Cầu Argenteuil", trang 58

VIỆC BỎ BỚT CHI TIẾT

UTAGAWA HIROSHIGE (1797-1858)
"ĐÒ NGANG QUA SÔNG ROKUGO"



Làm đi làm lại một tranh khắc gỗ cho ta thấy quá trình làm việc hết sức kỹ lưỡng của họa sĩ với mục đích để khai thông những đường định hướng lớn làm cho tạo hình trở nên đơn giản hơn, được biểu lộ kín đáo hơn, hiệu quả hơn. Vậy là từ bức tranh đầu tiên, tương đối lộn xộn, nơi vẽ đẹp thơ mộng chi phối (tranh trên), thấy rõ những yếu tố khác nhau, phân tán một

cách nổi bật : ở trung cảnh có một nhân vật đứng trên bè, mái nhà thì xếp lộn xộn, núi Phú Sĩ quá rõ... Hiroshige đã chỉnh lý hết sức kỹ lưỡng sang bản khác (tranh bên dưới). Người đứng trên bè bị loại bỏ. Các mái nhà chìm hơn, bãi cát bờ sông dàn trải hơn, núi Phú Sĩ mờ hẳn. Bố cục giờ đây cô đọng hơn, là vẻ đẹp kết nối một đường xiên (con đò) và một đường chân trời

(toàn bộ hậu cảnh), tốt hơn bản đầu, trở nên một ấn tượng đẹp, hài hoà, yên tĩnh và thanh thản.

Loại bỏ bớt các chi tiết và giai thoại

Một thông điệp bằng hình ảnh luôn được nhận ra và ghi nhớ tốt hơn nếu nó mang ít thông tin. Đó còn là một khái niệm liên quan đến sự nhìn của mắt người và là điều mà các nghệ sĩ ý thức được một cách bản năng. Do vậy họ đi tới chỗ loại bỏ các chi tiết vô ích trong bố cục của mình, các chi tiết quá ngụ ý hay quá thơ mộng kiểu “bờ hồ”, vô nghĩa với nghĩa gốc của chủ đề, và họ tìm cách đơn giản hoá hình thức cho đến khi có được sự diễn đạt đơn giản nhất.

Một hình ảnh có thể được đi sâu vào, được cấu tạo bởi một số đông các yếu tố khác nhau nhiều khi đến mức tạp nham. Ở điểm này, hình ảnh có thể sẽ là “phong phú” dưới ánh mắt. Nhưng không bao giờ nên tạo ra một ấn tượng lộn xộn và hỗn loạn.

Có nhiều phương pháp đơn giản hoá một bố cục, có lợi cho hiệu quả tổng thể, một số đã được giới thiệu ngay ở phần đầu các chương :

Một sự phân cấp rõ các cấu thành của hình ảnh (xem chương 3) sẽ cho phép giảm bớt sự nặng nề và ảnh hưởng của một vài yếu tố phụ hay mang tính giai thoại kể lể dài dòng. Nếu không thể loại bỏ chúng thì ta cần đưa chúng vào hậu cảnh xa nhất của tranh.

Một sự phân chia tốt các mảng (xem chương 8) sẽ thường cho phép làm dịu bớt một vài chi tiết vô nghĩa hoặc quá thơ mộng trong một tổng thể quá rộng.

Lại có một cách khác cho phép làm mờ bớt các yếu tố vô ích nhưng lại bắt mắt và làm hại chủ thể chính.

Khi chủ thể chính được tả chi tiết kỹ lưỡng ở bên trong, ta thường phải làm đơn giản tối đa phần bối cảnh xung quanh. Ngược lại, khi “phông” là tương đối chi tiết, phức tạp, ta cần làm đơn giản chủ thể chính hết mức, hoặc bằng cách làm mờ các chi tiết bên trong, hoặc bằng cách đơn giản hoá đường viền bên ngoài, hoặc bày nó giản ước như một hình ngược sáng trong vùng tranh tối tranh sáng.

Sự lựa chọn một hậu cảnh trung gian (xem chương 12) khi chủ đề cho phép, đương nhiên là một phương pháp triệt để nhất để đơn giản hoá một bố cục, bởi vì tất cả các yếu tố phụ hoặc mang tính ngụ ý khác với chủ đề chính sẽ được loại bỏ một cách tự nhiên.

Cuối cùng, chúng ta sẽ thấy, ngay trong chương sau, một khuôn hình thích hợp có thể góp phần ra sao vào việc cô lập chủ thể chính trong môi trường đầy giai thoại.

Chương 6

Nghệ thuật khuôn hình (cắt cảnh)

Khi một họa sĩ hay một nhà nhiếp ảnh không thể sắp xếp theo ý mình các yếu tố khác nhau của bố cục (phong cảnh, chủ thể sống động...), họ có thể áp đặt cái nhìn riêng của họ vào chủ đề, bằng phương pháp khuôn hình (cắt cảnh) thích ứng. Khuôn hình một chủ thể, tức là lựa chọn khoảng cách để nhìn chủ thể : nhìn từ xa hay ngược lại, nhìn gần. Đó cũng là việc chọn góc nhìn để từ đó có thể thấy chủ thể biểu cảm nhất, thuyết phục nhất. Vậy là khuôn hình bao hàm một số lựa chọn có tính quyết định dựa vào hoạt động sáng tạo của họa sĩ trong khi tạo nên toàn bộ bức tranh.

Khái niệm khuôn hình đã trở nên quen thuộc đối với điện ảnh, tranh truyện hay nhiếp ảnh, thế mà lại là tương đối mới trong hội họa. Cho đến tận thời Ấn tượng, trừ các ngoại lệ hiếm (các bậc thầy của trường họa Hà Lan thế kỷ XVII, những người đi trước trong việc khuôn hình theo kiểu hiện đại) việc đặt khuôn hình cho chủ thể chỉ khác nhau đôi chút nếu so bức tranh này với bức tranh kia. Các họa sĩ thường bằng lòng với kiểu bố cục “dàn cảnh tổng quan” (các nhân vật vẽ ở hàng phía trước của tranh được vẽ đủ từ đầu đến chân), khuôn hình khá là ước lệ, tạo ra ấn tượng là các nhân vật đang diễn kịch trên nền sân khấu.

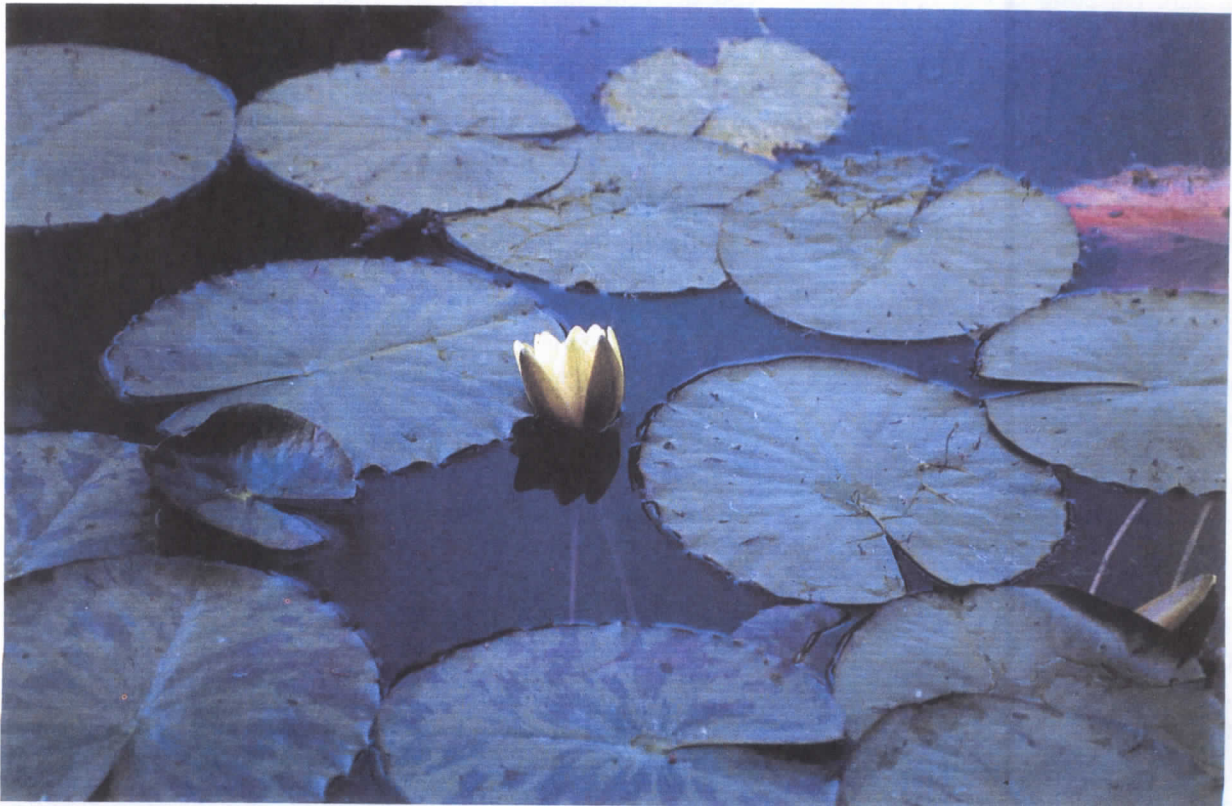
Có một nghệ sĩ đã thực sự làm một cuộc cách mạng về khuôn hình trong hội họa, đó là Edgar Degas. Ông chịu ảnh hưởng song song qua lại bởi nhiếp ảnh bấm sinh (Degas cũng là một nhà nhiếp ảnh xuất sắc), bởi tranh khắc gỗ Nhật Bản và cũng có thể bởi các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII. Với việc giải quyết không gian của bức tranh theo kiểu mới : vào “cảnh cận” đối với chủ đề, nhìn kiểu chúc máy xuống hay ngửa ống kính hát lên, chủ thể được nhìn sau lưng, cận tiền cảnh được dùng làm “mồi” của bức tranh, Degas sung sướng thử nghiệm, đạt nhiều kết quả. Chắc chắn là ông còn chịu ảnh hưởng của Granville (1803-1847), một thiên tài vẽ hình, cộng tác viên của báo hài “Biếm họa” và “Ồ ào”, người minh họa cho La Fontaine, Swift và Defoe mà những nghiên cứu và đổi mới của ông trong lĩnh vực cắt cảnh : nhìn chúc xuống hay nhìn ngửa máy hết lên ngay từ những năm 1330, đã báo hiệu khuôn hình hiện đại của điện ảnh, nhiếp ảnh rồi tranh truyện sẽ được đại chúng hoá.

Thực tế thì, dù sử dụng kỹ thuật nào: tranh giá vẽ, tranh minh họa, ảnh, tranh truyện..., thì khuôn hình biểu đạt chủ đề cũng đặt ra nhiều lựa chọn kế tiếp nhau, liên quan tới khuôn khổ, dàn cảnh và góc nhìn.

**KHÁI NIỆM VỀ LỚP CẢNH
TRONG HỘI HOẠ
VÀ NHIẾP ẢNH**

68

HOA SÚNG TRONG VƯỜN CỦA MONET Ở GIVERNY
ẢNH CỦA ĐỨC





CLAUDE MONET (1840-1926)
"NHỮNG BÔNG HOA SÚNG
MÀU XANH DƯƠNG"

Cắt đứt với cổ điển, các họa sĩ Ấn tượng và các nhà nhiếp ảnh Ấn tượng là những người đầu tiên dám thể hiện góc cảnh gần, thậm chí cả cận cảnh tả một góc thiên nhiên đơn giản và bất động. Chuyện thường ngày, vẻ nhàm chán thậm chí vật vãnh, vậy mà dám chiếm lĩnh toàn bộ bề mặt hình ảnh và ta thấy ở đó tất cả vẻ cao thượng của thiên nhiên. Không còn nghi ngờ gì nữa, đó là đóng góp quan trọng

nhất, lâu bền nhất của các họa sĩ Ấn tượng cho việc nâng cấp những gì là vật vãnh, là thường nhật lên hàng "chủ đề" chính của bức tranh.

Lựa chọn khuôn khổ

Chủ đề sẽ luôn được thể hiện tốt hơn nếu nó được cắt cảnh theo hướng năng động tự nhiên của nó. Ví dụ như khuôn khổ tranh theo chiều đứng sẽ thích hợp nhất với chóp tháp cao vút của nhà thờ. Ngược lại, quang cảnh một miền trải rộng hoang vắng : một đồng bằng, một toàn cảnh panorama sẽ được biểu hiện tốt nhất trên một khuôn khổ rộng ngang, có thể kéo dài tới mức tối đa.

Chọn lớp cảnh có thể biểu hiện tốt nhất

Tiếp đến là việc quyết định đặt chủ thể (được nhìn từ xa hay gần) trên lớp cảnh nào, việc này bao giờ cũng có hiệu quả tác động tâm lý do cách thể hiện của bức tranh, tấm ảnh hay tranh truyền.

Ví dụ, một quốc vương, một ngôi sao điện ảnh đương thời hay một đồ vật đơn giản sẽ bị giảm bớt vẻ sang trọng hay sự được ngưỡng mộ nếu họ được xếp ở phía xa, giữa một bối cảnh hay giữa một phong cảnh, bởi do vậy mà các nhân vật bị hoà lẫn ít nhiều. Ngược lại, các nhân vật sẽ khẳng định được tầm quan trọng và tạo ra sự tôn trọng hay ngưỡng mộ một cách dễ dàng hơn nếu được đặt ở tiền cảnh của hình ảnh.

Nhân đây, chúng ta hãy ghi nhận ý nghĩa kép của từ "lớp cảnh". Thuật ngữ này cũng có thể chỉ cánh đồng (hay không gian) ít nhiều được mở rộng hơn cái mà người xem sẽ phát hiện (dàn cảnh chung, cận cảnh, góc cảnh gần...) và cũng rộng hơn cả những

yếu tố khác nhau tạo nên hình ảnh, được xếp thành tầng bậc theo chiều sâu. Vậy là, xét về mặt nguyên tắc, mọi hình ảnh bao gồm cận-tiền cảnh - là phần không gian trải ra trước chủ thể - một dàn cảnh chính, nơi có đặt chủ thể và một hậu cảnh (trong hội hoạ, người ta nói cách khác là "đằng xa") thường nằm trong bối cảnh chung. Ngày nay, nhiều họa sĩ đưa tất cả các yếu tố tạo thành bức tranh vào cùng một lớp cảnh duy nhất, trong sự tìm kiếm một hiệu quả tạo hình thuần túy, loại trừ tất cả hiệu quả hiện thực của hình nổi. Nhưng họ vẫn tiếp tục chọn lựa cái thích hợp nhất với ý tưởng mà họ muốn thể hiện trong số các lớp cảnh (cận cảnh, tiền cảnh, trung cảnh, hậu cảnh...).

Thứ bậc các lớp cảnh

Cái nhìn tổng thể hay dàn cảnh đại tổng thể

Đó là một lớp cảnh chủ yếu được miêu tả, một dàn cảnh môi trường, bao trùm phần lớn không gian : bối cảnh, phong cảnh, nhân vật đơn độc hay nhóm người mà hoạt động phụ thuộc rõ ràng vào bối cảnh.

Trong hội hoạ, khái niệm khuôn hình trên lớp cảnh tổng thể xuất hiện khá muộn, khoảng giữa thế kỷ XV, với các phong cảnh theo kiểu này. Trước đó, sự hiện diện của con người bằng cách khẳng định mình ở ngay tiền cảnh của bức tranh.

Muộn hơn thì các họa sĩ như Canaletto (1697-1768) đã chuyên sâu vào cách nhìn tổng thể lớn và từ đó rút ra những hiệu quả gây ấn tượng mạnh. Các họa sĩ thời Ấn tượng và những

người kể tục họ thì ngược lại, lại cắt cảnh gần hơn khi vẽ phong cảnh và từ đó rút ra những hiệu quả tình cảm hơn. Trong khi phù hợp một cách lý tưởng với sự diễn tả chi tiết một phần không gian rộng lớn thì dàn cảnh tổng thể lại kém thích ứng với mặt tranh cỡ nhỏ. Các họa sĩ vẽ tranh truyện lại có ý thức đặc biệt về việc này, họ không ngần ngại phóng lớn bề mặt của một “trường hợp” khi phải đặt khuôn hình vào một dàn cảnh tổng thể nào đó.

Cách nhìn trên lớp cảnh chủ yếu

Trên một lớp cảnh chủ yếu, chủ thể chính (người, nhóm người, đồ vật...) được trình bày đầy đủ sẽ được đưa ra tiền cảnh. Tức là những nhân vật được thể hiện đầy đủ từ đầu đến chân ở tiền cảnh đương nhiên sẽ bị tách rời khỏi bối cảnh. Cách đặt khuôn hình này chủ yếu nhằm thể hiện rõ nét tầm quan trọng mà người ta muốn làm cho chủ thể chính tương xứng với môi trường xung quanh.

Trong hội họa, cách đặt khuôn hình này luôn được các họa sĩ trước Ấn tượng sử dụng. Đó là cách khuôn hình khá hoa mỹ và có tính sân khấu, nó luôn tạo ra ấn tượng khó chịu vì các nhân vật thể hiện vai trò của mình ngay trước sàn diễn sân khấu. Nhưng một số mẹo về bố cục có thể sửa chữa điều đó. Thêm vào một cận tiền cảnh chẳng hạn (xem chương 11) hoặc vài góc nhìn đặc biệt (nhìn từ phía sau, nhìn chúc máy xuống) sẽ thường làm cho cảnh sống động hơn, tự nhiên hơn so với cảnh ban đầu được dàn dựng một cách quy ước trên nền tổng thể.

Cách nhìn trên trung cảnh

Trong một phân cảnh điện ảnh hay truyện tranh, việc chọn trung cảnh chủ yếu đáp ứng cho nhu cầu thu hút sự chú ý vào các nhân vật có vai trò hoạt động tức thời. Nó tách biệt họ từ một nhóm quan trọng hơn hoặc từ một bối cảnh và mời khán giả theo dõi sát hành động của họ. Như vậy, họ sẽ được nhìn thấy ở ngay tiền cảnh, có thể bị cắt ở phần bắp chân hay nửa đùi. Trong hội họa, cách thức này là để tiếp cận thân mật với chủ thể chính, và rất hiếm thấy từ thời Trung cổ đến tận thời Phục hưng. Sự hiện diện của các nhân vật thần thánh hay các thánh tông đồ trên thực tế đã gợi nên một sự dự phòng nào đó của họa sĩ đối với chủ thể của anh ta (được đánh dấu bởi nền tổng thể). Duy chỉ có vài bức “Đức mẹ đồng trinh và đức chúa con” là thoát khỏi quy ước này. Mẹ và con có thể có tính chất như thánh thần ư, trên thực tế thì đó là chủ đề quá “gia đình”, được phép bởi hiệu quả một cái nhìn gần hơn trên trung cảnh. Hướng nhìn chúc xuống tạo ra cảm giác như đè nén nhân vật xuống đất, đó là tác dụng của luật xa gần. Do vậy, nó cũng có thể có giá trị cho sự ám chỉ sự sụp đổ về vật lý và cả tâm lý. Tuy nhiên, ta thường thấy hơn là hướng nhìn này cho phép khám phá một khoảng không gian rộng và trình bày chi tiết, ở đó tất cả những lớp cảnh kể cả phía xa.

Hướng nhìn hất lên gây ra ấn tượng đối lập với hướng chúc xuống. Sự biến dạng của các đường theo luật xa gần đã làm chủ thể trở nên to lớn hơn theo cách đôi khi rất ấn tượng (khi hướng nhìn hất lên rất rõ nét) và làm tôn kiến trúc lên.

VÍ DỤ VỀ DÀN CẢNH

ĐẠI TỔNG THỂ

“Biển”, trang 76

“Cảnh Haarlem”, trang 77

“Không bao giờ nữa”,
trang 113

“Cơn bão” trang 141

VÍ DỤ VỀ CÁCH

NHÌN TRÊN LỚP

CẢNH CHỦ YẾU

“Người bán thuốc rong”,
trang 29

“Đi tuần đêm”, trang 56

VÍ DỤ VỀ CÁCH

NHÌN TRÊN TRUNG

CẢNH

“Sau khi tắm”, trang 26

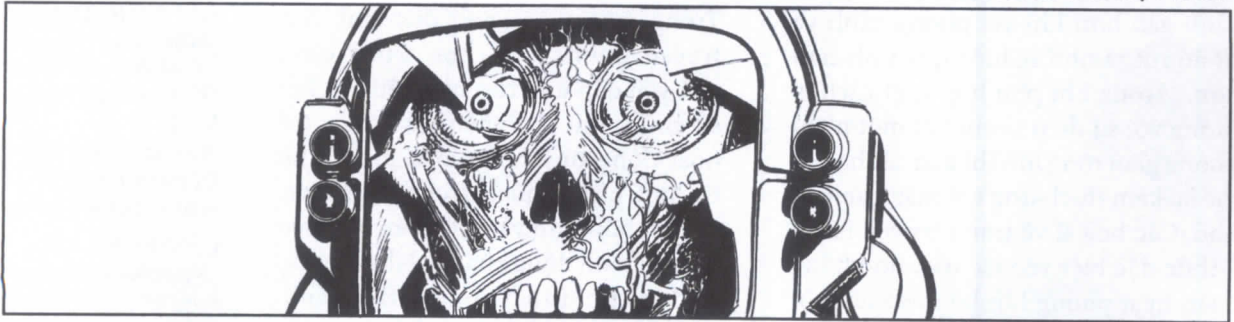
“Những cô thợ giặt ủi”,

trang 32

“Chơi thuyền ở Argentuil”,

trang 98

PAUL GILLON VÀ JEAN-CLAUDE FOREST "NHỮNG KẼ ĐẮM TÀU MỘT THỜI"



CẬN CẢNH VÀ
CỰC CẬN CẢNH

72

*Soupline,
et le monde est plus doux.*



Hoàn toàn xa lạ trong hội họa, mãi cho đến thời kỳ gần đây khái niệm cận cảnh mới được các họa sĩ phái Cực thực sử dụng nhiều. Khái niệm cực cảnh lại tăng cường hiệu quả cho cận cảnh. Nó gây tập trung chú ý tới một chi tiết mà đôi khi ban đầu là vô nghĩa. Ví dụ như ở đây, (tranh "Những kẻ đắm tàu một thời") cắt cảnh cực gần cho phép nhấn mạnh vào đôi mắt tròn tròn của chủ thể, hoặc là ở tranh tiếp theo (quảng cáo

Soupline) sự nhấn mạnh tập trung vào đôi mắt và nước mắt của cậu bé. Ta càng bị xúc động hơn, bởi cảnh cắt gần tới mức ta có thể lau mắt cho em bé. Đó là sức mạnh biểu cảm của cực cận cảnh : nó trực tiếp tác động tới khán giả, kích thích trí tưởng tượng của họ, gây ra cảm xúc tốt hơn tất cả các lớp cảnh khác.

QUẢNG CÁO PHỤ LIỆU GIẶT "SOUPLINE"
LÀM MỀM VẢI



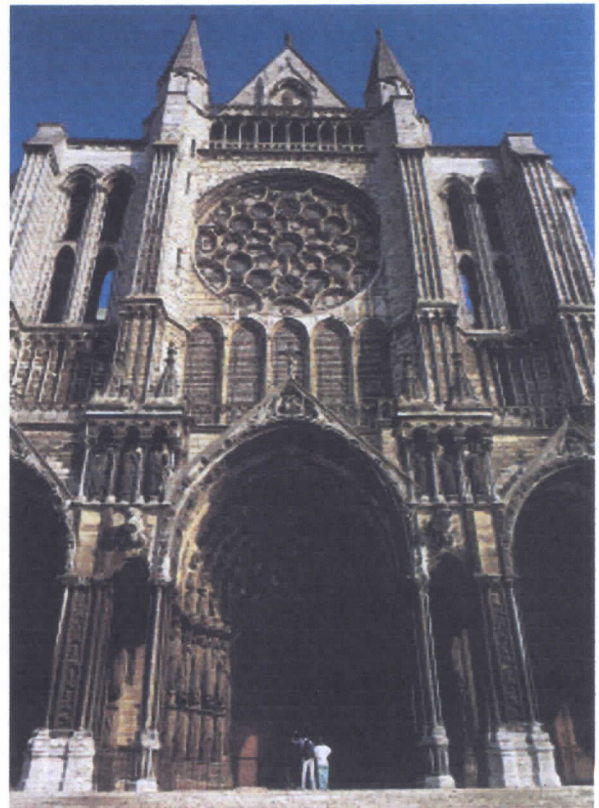
ENKI BILAL VÀ PIÈRE CHRISTIN
"ĐỘI QUÂN ĐĂNG CẤP ĐEN"

Hướng nhìn hất lên
gây ra ấn tượng đối lập
với hướng chúc xuống.
Sự biến dạng
của các đường theo
luật xa gần đã làm chủ
thể trở nên to lớn hơn
theo cách đôi khi rất ấn
tượng (khi hướng nhìn
hất lên rất rõ nét) và
làm tôn kiến trúc lên.

NHÌN CHỨC XUỐNG VÀ NHÌN HẤT LÊN

Hướng nhìn chúc xuống tạo ra cảm giác như đè nén nhân vật xuống đất, đó là tác dụng của luật xa gần. Do vậy, nó cũng có thể có giá trị cho sự ám chỉ sự sụp đổ về vật lý và cả tâm lý. Tuy nhiên, ta thường thấy hơn là hướng nhìn này cho phép khám phá một khoảng không gian rộng và trình bày chi tiết, ở đó tất cả những lớp cảnh kể cả phía xa.

NHÀ THỜ CHARTRES
ẢNH CỦA DUC



VÍ DỤ VỀ GÓC

CẢNH GẮN

"Cô gái tóc hung", trang 13

"Bad-el-manded", trang 102

"Chiến tranh" trang. 178

VÍ DỤ VỀ CẬN

CẢNH

"Những kẻ đắm tàu một thời", trang 72

"Quảng cáo Soupline", trang 72

Góc cảnh gần

Góc cảnh gần nhấn mạnh thêm hiệu quả của trung cảnh, khi người ta một tách biệt chủ thể và diễn tả chi tiết một cách rất gần. Nếu đó là một người mẫu sống thì sẽ được nhìn thấy như "bán thân" (nửa người), cắt đến ngực hoặc thắt lưng.

Từ thế kỷ XV trở đi, kiểu khuôn hình này được dùng chủ yếu cho chân dung (các chân dung bán thân, nửa người)

Cận cảnh

Cận cảnh là phân cảnh tâm lý học tiêu biểu. Nó miêu tả chi tiết các nét đặc trưng của một khuôn mặt, gợi nên hoặc tiết lộ sự biểu hiện và các cách thức diễn đạt nét mặt của một con người (cười, sợ, nổi giận...) làm nổi bật các tình cảm hay cảm xúc đang xao động. Chủ thể (rất thường xuyên là khuôn mặt) do đó chiếm lấy bề mặt của hình ảnh, bối cảnh hay ngoại cảnh vì thế mà bị lược bỏ. Nếu đó là một đồ vật đơn lẻ (tĩnh vật, ảnh nghệ thuật hay quảng cáo) khuôn hình cận cảnh sẽ đặt đối tượng dưới góc nhìn, cho phép đánh giá rõ hơn rất nhiều về kết cấu, hình nổi hay chất liệu của nó.

Dù xuất hiện thường xuyên trong một phân cảnh phim hay trong truyện tranh, khuôn hình cận cảnh vẫn còn tương đối hiếm trong tranh giá vẽ trước thời chủ nghĩa Ấn tượng (Van Gogh, Renoir, muộn hơn là Matisse, Picasso, Klee...) Nhưng ta vẫn thấy

một vài ví dụ có ý nghĩa ngay ở thế kỷ XV của Roger van der Weyden, Hans Memling...

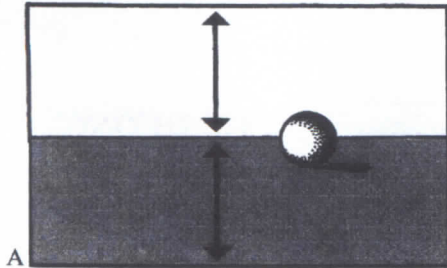
Cực cận cảnh

Cực cận cảnh nhấn mạnh hiệu quả của cận cảnh. Nó đi sâu vào khuôn mặt để làm nổi bật một vài cách thức diễn đạt của nét mặt (một cái miệng cười hay bị biến dạng do tức giận, ánh mắt) hoặc diễn tả chi tiết một cử chỉ đặc biệt có ý nghĩa (một bàn tay cầm đồ vật...). Chi tiết mà người ta muốn làm nổi bật lên sẽ chiếm hết bề mặt của hình ảnh.

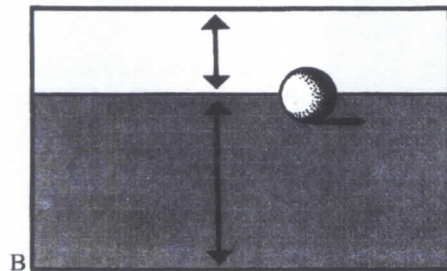
Trước thời của chúng ta, kiểu khuôn hình này còn rất xa lạ trong tranh giá vẽ, ngoại trừ các nghiên cứu chi tiết mà các họa sĩ thường làm khi tiến hành vẽ tranh. Ngược lại, ngày nay ta thấy có nhiều ví dụ đẹp trong tranh của các họa sĩ Cực thực, và không nghi ngờ gì nữa, họ bị ảnh hưởng bởi điện ảnh và tranh truyện.

Lựa chọn góc nhìn

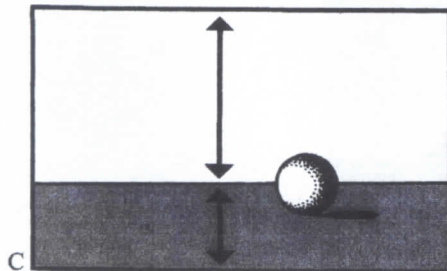
Đặt một khuôn hình để biểu hiện chủ đề, cũng là phải chọn góc nhìn mà từ đó, ta thấy rõ chủ thể. Sự lựa chọn này sẽ thường được điều chỉnh bởi mong muốn ám thị hay khơi gợi một vài tình cảm hay một vài cảm xúc nào đó ở người xem. Tất cả các góc nhìn nằm ngoài cách nhìn thông thường, trên thực tế đều có ý nghĩa riêng của nó, giá trị tâm lý riêng của nó.



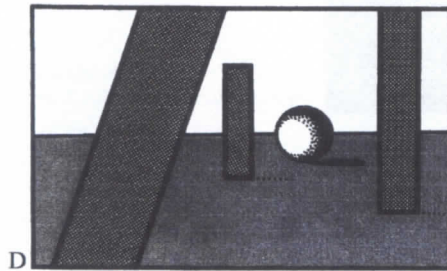
A



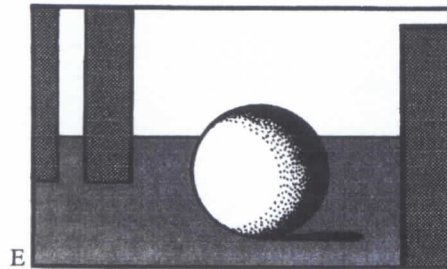
B



C



D



E

VỊ TRÍ CỦA ĐƯỜNG CHÂN TRỜI

Đường chân trời là đường ngang tâm mắt họa sĩ hay thợ vẽ khi họ chú ý tới chủ thể trong một tổng thể. Luôn xuất hiện trong một hình ảnh có hiệu quả xa gần, đôi khi nó rất dễ thấy (không gian trơ trụi, biển...), có lúc chỉ thấy từng phần, khi có những yếu tố khác nhau: đồi núi, cây xanh, cấu trúc bị che khuất một phần thậm chí không nhìn thấy gì do có thể xuất hiện phía sau những lối lôm của mặt đất hoặc bối cảnh nên bị che lấp hết toàn bộ. Vấn đề đặt ra là cần phải luôn luôn biết đường chân trời đặt ở đâu trong tranh.

Tuỳ theo vị trí mà đường này tạo ra những không gian rộng (bầu trời) hay đặc (mặt đất, cảnh vật...) và những không gian đó lại cho hiệu quả khác hẳn.

Việc xếp đường chân trời vào giữa tranh (A) là một giải pháp ít hiệu quả bởi tranh bị chia làm hai mảng quá cân và đối xứng (rộng cân với đặc, trời cân với đất). Tuy nhiên

một số họa sĩ lại khai thác thành công cách đặt chân trời đặc biệt này, khi nó gợi ra được sự đơn điệu hay yên lặng, vẻ yên bình hay trời quang mây tạnh của một bức phong cảnh. Sự đơn điệu đòi hỏi khuôn hình phải thật gắn bó với mục đích biểu cảm thực sự (xem tranh của Millet trang 76).

Thế nhưng, việc đặt đường chân trời ngang giữa tranh lại ko hề đơn điệu nếu nó bị cắt rời bởi vài đường phụ thẳng đứng hoặc xiên (D) hoặc nếu chủ thể (ở đây là một quả cầu độc nhất) khẳng định sự hiện diện ở tiền cảnh của tranh (E). Tuy nhiên, ta thường thấy nhất là đường chân trời được đặt ở đường nhấn mạnh phía trên bức tranh, theo quy tắc chia ba, như trong bức tranh của Guardi (trang 76) hay đường nhấn mạnh phía dưới bức tranh của Daubigny (trang 76) chia cắt bức tranh không đều nhưng đặc biệt hài hoà (B và C).

Khi đường chân trời đặt hết sức thấp (hoặc hết sức cao) sự mất cân bằng sẽ thấy rất rõ giữa đặc và rộng, nó gây cảm giác đặc biệt (ví dụ "sức nặng" thái quá của cửa bầu trời trên một phong cảnh sa mạc).



**VỊ TRÍ ĐƯỜNG
CHÂN TRỜI**

FRANCESCO GUARDI (1712-1793)
"CẢNH PHÁ NƯỚC MẠN MÀU XÁM"



JEAN - FRANCOIS MILLET (1814-1875)
"BÃI QUẦY CỪU SÁNG TRẮNG"



CHARLES - FRANCOIS DAUBIGNY
(1817-1878) "BIỂN"

TÂM QUAN TRỌNG CỦA BẦU TRỜI

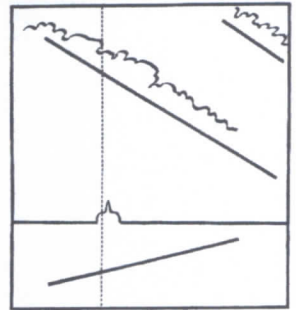
Những hình ảnh đẹp nhất không phải bao giờ cũng gây ấn tượng mạnh nhất. Vì vậy, chúng ta hãy xét xem, từ một khung cảnh khá bằng phẳng, chẳng hề nhô lên một yếu tố đáng chú ý nào, mà Ruysdael lại có thể làm sôi động của bức tranh của ông ta. Trước hết hãy lưu ý tới đường chân trời được đặt gần vị trí của đường nhấn mạnh phía dưới của bức tranh (xem quy "tắc chia ba" chương 5). Đó là hiệu quả đảm bảo cho sự hài hoà cân đối giữa cái đặc và cái rộng. Sau đó, theo nguyên tắc sự đối lập của các đường (xem chương 7). Ruysdael đã vẽ một loạt đường nghiêng hướng vào đường chân trời xa này. Phía dưới, đường nghiêng theo cánh đồng hút về phía xa. Trên cao, những đường chéo tạo thành từ những bờ viền của các đám mây cũng hội tụ về một điểm tụ. Như vậy là họa sĩ đã sử dụng thành công luật xa gần, tạo ra sinh khí và sự nhạy cảm ở một phong cảnh vốn hoàn toàn bằng phẳng, dàn ngang và lẽ ra chỉ tạo được ấn tượng rất nhàm chán.

Chúng ta cũng nên xem xét các họa sĩ Hà Lan xử lý bầu trời ra sao vì ở đất nước bằng phẳng của họ, đó là hình ảnh luôn hiện diện. Đừng bao giờ coi trời như một sự trống rỗng thụ yếu, hay như một chuyện khí tượng đơn giản. Những đám mây và những đường định hướng lớn sinh ra từ mây được bố cục một



JACOB ISAACKZOOM VAN RUYSDAEL (1629-1682)
"CẢNH HAARLEM"

cách kỹ lưỡng góp phần tạo thành môi trường và hình ảnh tạo hình chủ yếu. Bầu trời trở thành một yếu tố tích cực của phong cảnh, dù nó không trở nên chủ thể của bức tranh. Ở đây, Ruysdael đã làm nổi bật tầm quan trọng của bầu trời, không chỉ bằng cách hạ đường chân trời xuống mà còn dựng chủ thể hướng lên cao, tuy rằng phong cảnh vốn bao hàm một khuôn khổ nằm ngang một cách logic.



Góc nhìn bình thường.

Điểm nhìn bình thường, là điều thường thấy nhất trong một phim hay một tranh truyện cũng như trong tranh ta vẽ đến thời gần đây, là điểm mà họa sĩ (hay nhà làm phim) tự đặt mình một cách đơn giản ngang tầm của chủ thể để tiện quan sát và miêu tả nó, có nghĩa là gần bằng chiều cao của người. Đó là một góc tạo ra cái nhìn khách quan, không bị biến dạng một cách tế nhị theo phối cảnh. Ví dụ, hãy xem bức “Tuần đêm” của Rembrandt trang 56.

Góc nhìn chúc xuống.

(Chúc nhẹ hay nhấn mạnh)

Chủ thể (người, toà kiến trúc, đồ vật ...) như vậy có thể được nhìn từ trên cao xuống bắt đầu từ một điểm nhìn có phần cao hơn. Cái nhìn chúc xuống có thể rất nhẹ hay trung bình (ví dụ một cảnh được nhìn từ cửa sổ) hoặc chúc sâu hơn nữa, khi nghệ sĩ đứng cao hơn nhiều (đồi, núi...) để xem xét chủ thể của mình.

Chúng ta sẽ nói về cái nhìn chúc xuống một cách khách quan, khi cảnh tượng được nhìn từ một độ cao có thật được tính vào trong khuôn hình (từ một cửa sổ, từ một độ cao của cầu thang, hay từ một quả đồi ...) và cái nhìn chúc xuống chủ quan, khi cảnh tượng được nhìn từ một độ cao

giả định không có trong khuôn hình (từ trên trần – nơi có bối cảnh, từ trên trời ...).

Cái lợi dễ thấy nhất của cái nhìn chúc xuống là sự khám phá được một khoảng không gian mênh mông, mà nếu không nhìn chúc xuống thì sẽ bị che lấp một phần bởi cái yếu tố ở tiền cảnh, càng lấp hơn nữa khi các yếu tố này được làm to lên hay dồn ép thành nhóm (một đám đông chẳng hạn). Với một cái nhìn chúc xuống tương đối được nhấn mạnh, các lớp cảnh khác nhau sẽ được phân biệt rõ. Mắt sẽ bao quát cả bối cảnh rộng lớn và cũng có thể xem chi tiết tới tận những chỗ xa nhất.

Nhưng cái nhìn chúc xuống, trước hết như tất cả những góc nhìn khác, thoát khỏi cái bình thường, có ý nghĩa tâm lý riêng của nó. Tính đến những biến dạng phối cảnh do bởi góc nhìn như vậy (chủ thể dường như bị “đè bẹp” đi xuống tận nền đất khi nhìn chúc hẳn xuống) người ta sẽ gọi tả được sự thấp kém, sự thất bại, sự sụp đổ tâm lý, sự mệt mỏi về thể chất hay về đạo đức của chủ thể một cách rất hiệu quả hay ý tưởng của một sự đe dọa “đè nặng” lên các nhân vật cũng nhìn từ cái nhìn chúc xuống.

Cái nhìn hất lên.

Là sự đảo ngược của cái nhìn vừa được giới thiệu ở phần trước. Cái

nhìn hất lên là cái nhìn mà người ta có được khi đặt mình thấp hơn cả chủ thể quan sát và thể hiện nó. Hiệu quả sẽ luôn rõ nét hơn và ấn tượng hơn nhiều so với việc đứng gần chủ thể. Hiệu quả tâm lý của cái nhìn này hiển nhiên là ngược lại với cái nhìn trước. các biến dạng phối cảnh vốn có của cái nhìn hất ngược lên làm chủ thể lớn lên và tạo một cảm giác về sức mạnh và oai nghiêm. Các toà kiến trúc được tôn lên.

Các nhân vật sẽ được tạo ra một ấn tượng cao thượng về thể chất hay tinh thần (các nhân vật thẳng trận) hoặc về thống trị, sự kiêu hãnh, thái độ khinh miệt (nhân vật nhìn xuống khán giả từ trên cao). Ví dụ bức : “Tướng đánh thuê Pippo – Spano (tranh tường của hoạ sĩ xứ Florence Andrea Del Castagno khoảng năm 1450) một quân nhân mặc áo giáp được vẽ nhìn hút từ dưới chân lên. Cũng một góc nhìn như vậy lại tạo ra phẩm giá hết sức lớn lao cho chân dung được vẽ nhìn hất từ dưới chân lên cho “Ngài huân tước Heathfield” người anh hùng bảo vệ eo biển Gibraltar, do Reynolds vẽ. Cuối cùng xin lưu ý đến cách dùng thông thường nhất của việc chụp hất từ dưới lên của nhiếp ảnh. Khi mà chủ thể rất khó nhìn vì nền phía sau lộn xộn, nếu ta đặt chủ thể vào khuôn hình theo hướng nhìn hất từ dưới lên sẽ loại bỏ được nền hỗn loạn phía sau.

Chủ thể sẽ nổi bật lên một cách rục rờ trên nền trời.

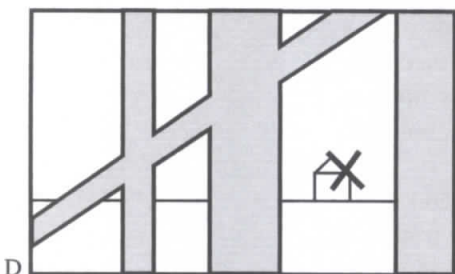
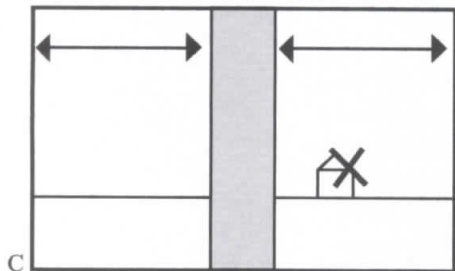
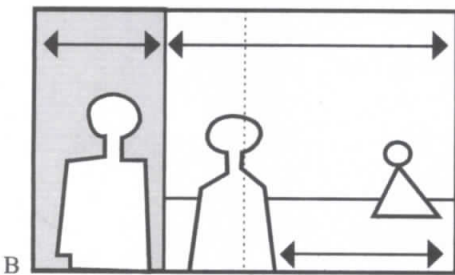
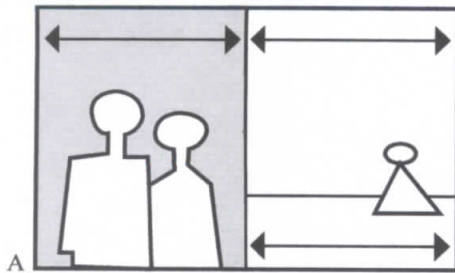
Các góc nhìn đặc biệt.

Khi các tình huống đòi hỏi, ta có thể thu được nhiều hiệu quả khác, nhờ một số góc nhìn đặc biệt.

Khi nhìn ngang với mặt đất, các đường tạo bối cảnh sẽ bị kéo chạy hút về phía chân trời một cách rất ấn tượng. Góc nhìn này cho phép “làm lớn lên” các yếu tố: nhân vật và mọi thứ, khi chúng đứng ở tiền cảnh (bởi vì chúng được nhìn từ dưới lên trên theo cách hất ngược ống kính). tuy nhiên kích thước của các yếu tố khác phía sau chúng, sẽ bị giảm đi nhanh chóng, tỉ lệ thuận với độ xa của chúng trong không gian, do sự chạy hút vào rất gấp của các đường đi vào chiều sâu của phối cảnh.

Người ta sẽ thấy tất cả các kiểu khuôn hình nghiêng (hay “không trật tự”) xuất hiện thường xuyên trong nhiếp ảnh, điện ảnh và tranh truyện, nhưng ít khi trong tranh trong tranh giá vẽ. Loại khuôn hình này thường nhằm để nhấn mạnh sự năng động của một chuyển động. Nó gợi ra biểu cảm về sự rơi - đổ - ngã (một người rơi trong không trung...) hoặc sự mất cân bằng (con tàu lắc lư khi sóng lớn, máy bay nhào lộn trên trời, bước chân xiêu vẹo của người say rượu...)

SỰ CHIA CẮT THEO CHIỀU DỌC CỦA HÌNH ẢNH

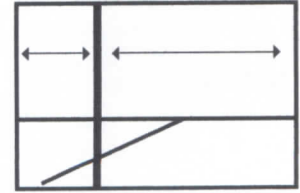
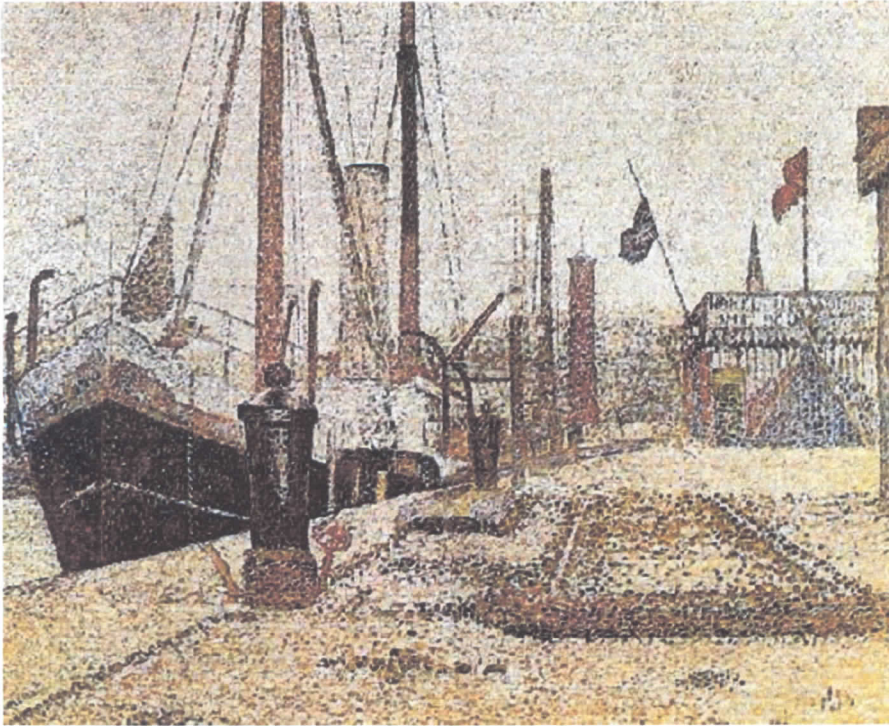


A. Về nguyên tắc thì việc bố cục hình ảnh làm hai mảng rất đều nhau, bên đặc bên rộng khó coi hơn khi ta chia đôi hình ảnh theo chiều ngang. Hướng chi ở đây, đường cắt dọc chia ra hai bên đặc rộng lại quá thẳng đứng.

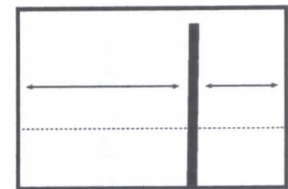
B. Thường thì, người ta sẽ phân chia sao cho, dù vẫn theo chiều thẳng đứng, nhưng bên khối đặc và rộng ko đều nhau.

C. Cũng như vậy, khi một yếu tố hoàn toàn thẳng đứng ở ngay giữa tiền cảnh, người ta sẽ tránh đặt nó theo trục dọc thẳng đứng để nó không thể tạo ra hai bên “cửa sổ” bằng nhau.

D. Ngược lại, việc đặt một yếu tố thẳng đứng theo trục thẳng đứng của hình ảnh sẽ không khó coi nếu nó nối liền với các yếu tố khác thẳng đứng hoặc nghiêng, lại đặt cùng một lớp cảnh (cùng gần, cùng xa hoặc gần như vậy).



GEORGES SEURAT (1859-1891)
"CON TÀU MARIC Ở BẾN CẢNG
HONFLEUR"



ẢNH CỦA DUC
"MẶT TRỜI LẠN"

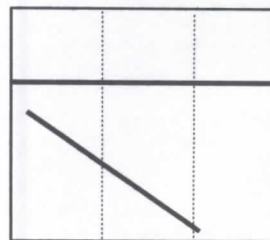
CHỌN
ĐIỂM NHÌN

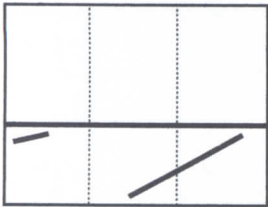


VINCENT VAN GOGH
(1853-1890)
"CẦU LANGLOIS"

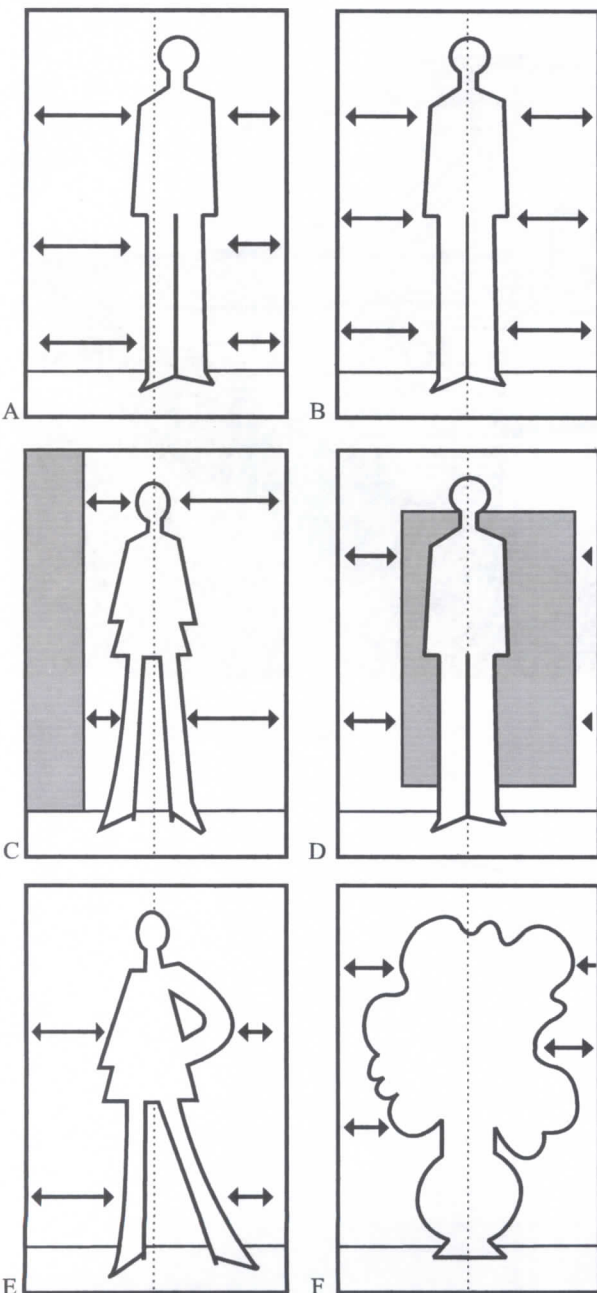
Việc thay đổi điểm nhìn để làm thay đổi sự hấp dẫn của chủ thể, như chúng ta thấy ở đây, hai điểm nhìn vào chiếc cầu kéo Langlois ở Arles mà Van Gogh vẽ cùng một năm. Bức thứ nhất (trên đây) một đường chéo đâm xiên vào một đường ngang được đặt đúng vào đường nhấn mạnh phía trên của tranh, căn cứ vào quy tắc chia ba, trong khi bức tranh thứ 2 (trang 83) khác biệt ở chỗ lại hạ đường chân trời xuống đường nhấn mạnh phía dưới tranh, đến mức mà bầu trời dường như "đè nặng"

xuống phong cảnh, làm cho mặt nước vốn chiếm ưu thế ở tranh thứ nhất, nay ít nhất. Như vậy là do ma thuật của khuôn hình mà hai bức tranh cùng một chủ đề như nhau lại có những hiệu quả và bầu không khí khác nhau.





VINCENT VAN GOGH (1853-1890)
"CHIẾC CẦU KÉO"



KHUÔN HÌNH SÁT VÀO CHỦ THỂ

Khi ở góc nhìn gần, chủ thể được cô gọn lại nhất yếu tố: hoặc người, hoặc đồ vật hoặc nhóm đồ vật... tuy nhiên, vấn đề là ở chỗ khuôn hình phải thích hợp với không gian của bức tranh.

A. Theo logic mà nói thì chủ thể phải đặt ở chỗ dễ nhìn, ở giữa bức tranh. Thế mà nếu ta đặt khuôn hình sao cho các khoảng trống thật cân bằng hai bên chủ thể thì dường như chủ thể sẽ bị đông cứng trong không gian của bức tranh. Do vậy, người ta sẽ thích các giải pháp sau hơn.

B. Đặt chủ thể lệch tâm, dù chỉ chút ít sẽ tạo ra những không gian rỗng không bằng nhau ở hai bên. Do đó, khuôn hình trở nên sinh động và tự nhiên hơn.

C. Ngược lại, khi nhất yếu tố tạo thành mảng thẳng đứng, hoặc trang trí hoặc không, ở gần hoặc xa,

nhưng chiếm hẳn nhất bên tranh, sẽ không hề cản trở chủ thể chính đặt thẳng theo trục dọc giữa tranh. Bởi vì các khoảng trống ở hai bên không đều nhau. A. Mặc dù chủ thể vẫn ở trung tâm, trên trục dọc của bố cục, tranh vẫn có hiệu quả lệch tâm khi xuất hiện nhất yếu tố có diện tích khá lớn, là một mảng màu đơn giản, ở hậu cảnh, sẽ gây cảm giác lệch tâm một cách rất tế nhị.

E và F. Cũng như vậy, dù có đặt chủ thể vào đúng trục dọc giữa tranh thì hiệu quả tạo ra vẫn dễ chịu nếu khuôn hình cắt cúp một cách không đều trên nhất chủ thể không đều về hình, tạo ra những khoảng rỗng không đều ở hai bên.

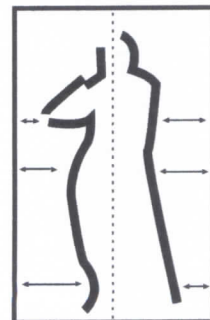


EDUARD MANET
(1832-1883)
"NGƯỜI THỜI SÁO"

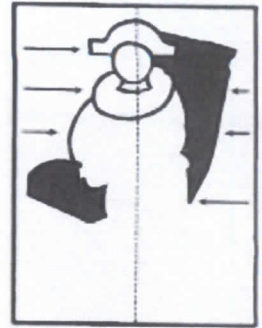
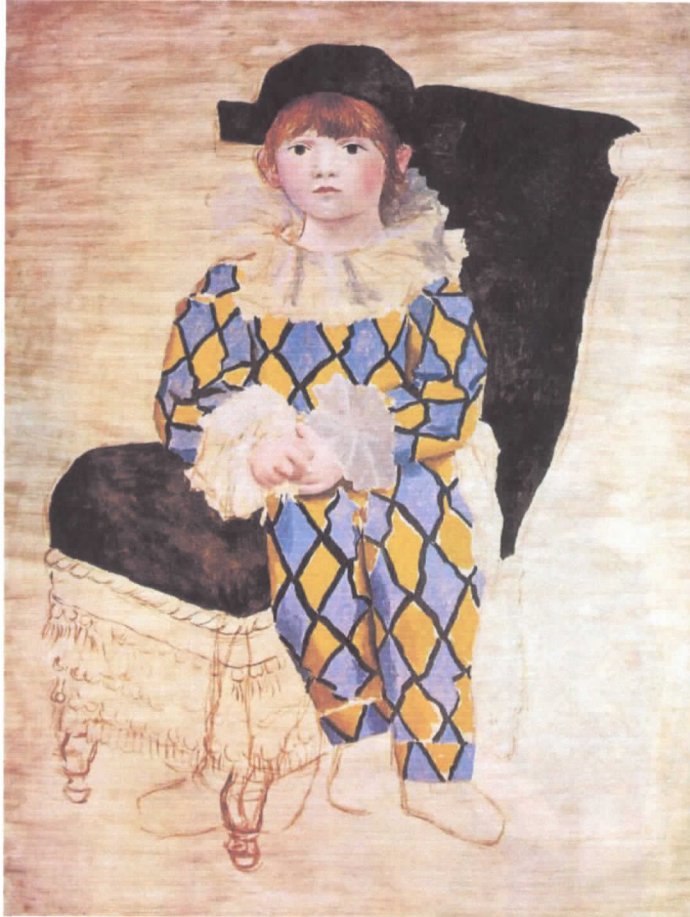
Đây là nhất ví dụ đẹp về nhất chủ thể không bị quá trình trọng mặc dù đặt ở chính giữa tranh. Ấn tượng sinh động và tự nhiên của bức tranh là do khuôn hình cắt cúp bên ngoài chủ thể tạo ra các tương quan mảng rộng không cân đối.

Ngoài ra, hãy xem đường cắt tương đối quanh cơ ở bên rìa chủ thể phía bên trái, được làm nổi bật lên nhờ đường cắt phía bên kia đơn giản hơn rất nhiều, căn cứ theo nguyên tắc các đường đối lập (xem chương 7).

Các bạn cũng xem xét hậu cảnh trung tính (chương 12) rất thích hợp làm nền cho chủ thể vì họa sĩ đã chăm lo xoá nhoà ranh giới giữa nền đất và họa sĩ-giống như vấn đề nền ngày nay khi các nhà chụp ảnh một thời trang sử dụng "giấy nền".



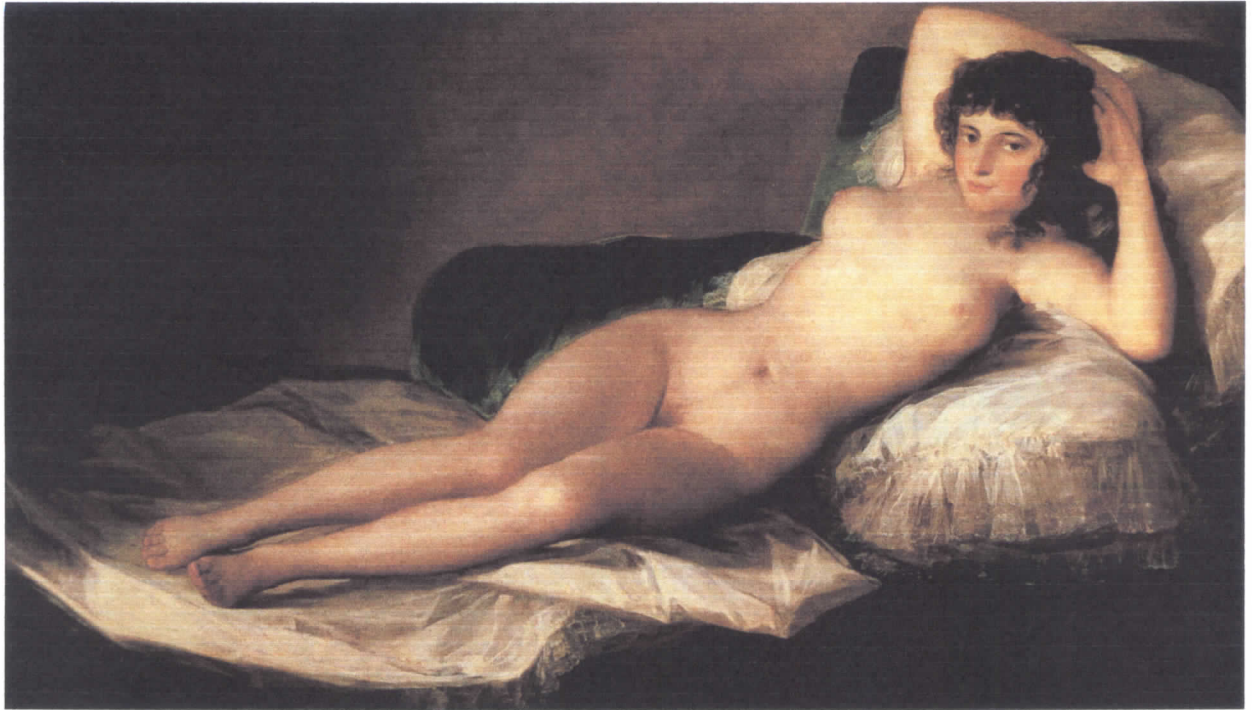
KHUÔN HÌNH SẮT
VÀO CHỦ THỂ



86

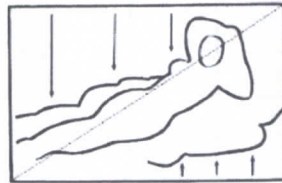
PABLO PICASSO
(1881-1973)
"PAUL MẶC QUẦN ÁO HẸ"
(PAUL- CON TRAI HOẠ SĨ)

Mặc dù chủ thể được đặt vào chính giữa tranh, Picasso đã làm cho bề mặt tranh trở nên náo động nhờ một yếu tố có thể xê dịch (ghế phôi) đặt nghiêng phía sau chủ thể, tạo nên những mảng rộng không cân đối xung quanh. Hơn nữa, đường cắt tương đối khúc khuỷu bên trái đối lập với đường cắt thẳng hơn phía bên phải, theo nguyên tắc đối lập các đường nét. Cuối cùng, tất cả nổi bật trên một hậu cảnh trung tính.



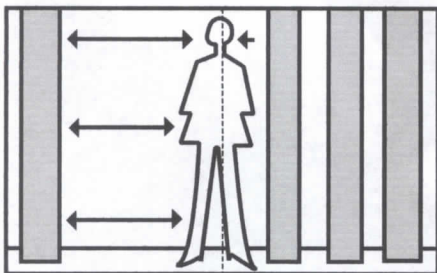
KHUÔN HÌNH CHỦ THỂ

Điều cần làm khi khuôn hình, đặt chủ thể trên trục ngang hay dọc của bức tranh thì cũng cần làm khi đặt trên đường chéo góc. Nhân vật chính nằm dài được đặt rất chính xác trên đường chéo của bức tranh, là rất mạo hiểm vì nó tạo ra hai mảng rỗng quá bằng nhau và quá đối xứng qua đường chéo đó. Các bạn hãy xem Goya sửa ra sao: bằng cách sử dụng chiếc gối có thể xô xích một cách rất tế nhị so với đường chéo góc. Ông bỏ rỗng phần trên bức tranh và lấp đầy một chút phần kia. Như vậy là hai phần rỗng không đều nhau. Do đó mà bức tranh dường như sinh động hơn.



FRANCISCO DE GOYA
(1746-1828)
"MAJA KHOẢ THÂN"

88 A



KHUÔN HÌNH CHỦ THỂ

A. Việc đặt chủ thể trên các đường trục của hình ảnh tạo ra hiệu quả cứng nhắc cho một bố cục. Có nhiều cách để sửa chữa ấn tượng xấu này. Chúng ta đã xem xét một vài cách, và đây là một vài cách.

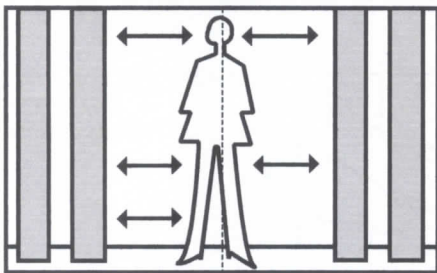
Ví dụ, xếp đặt hai loại yếu tố có hình khối: các yếu tố trang trí, các nhân vật phụ... ở phía bên này hay bên kia của chủ thể, nói chung sẽ đủ để khuấy động mặt tranh và làm quên lãng sự định tâm của chủ thể trên trục dọc của nó. Với điều kiện là các yếu tố ở bên này hay bên kia chủ thể hình thành các mảng không bằng nhau và do đó tạo nên các khoảng rộng và đặt khác nhau.

B. Khi những yếu tố phụ ở hai bên của chủ thể hình thành những mảng khối bằng nhau quá, chúng cũng sẽ sinh ra cân bằng bổ sung – cân bằng các không gian rộng, cân bằng các hình khối – bố cục cũng dường như lạnh lẽo và nhàm chán nếu người ta không sửa chữa điều đó.

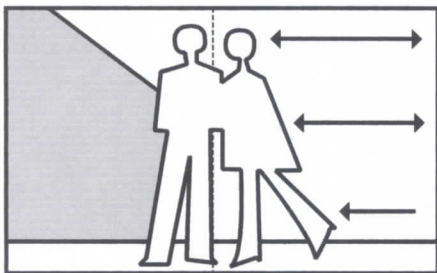
C. Cũng vậy, nếu đặt chủ thể trên trục thẳng đứng của hình ảnh thì sẽ đỡ bất lợi hơn khi chủ thể hoà lẫn ít nhiều vào một vài yếu tố lệch tâm, sẽ kéo ánh mắt về bên này hoặc bên kia chứ ko chỉ nhìn vào đường trung tuyến của bố cục nữa.

D. Mọi quyết định dứt khoát về khuôn hình cần phải được gợi ý bởi việc nghiên cứu hiệu quả tối đa của biểu hiện, với điều kiện là sẽ có sự xâm phạm một vài qui tắc thông thường. Như vậy, khuôn hình chủ thể trên trục dọc của bức tranh sẽ được coi là tối ưu khi chủ thể phải khẳng định tầm quan trọng của nó với một vài biểu hiện trọng thể (một ông vua hay đồ vật được quảng cáo được đặt ở vị trí mà tất cả các ánh mắt đều tập trung vào đó).

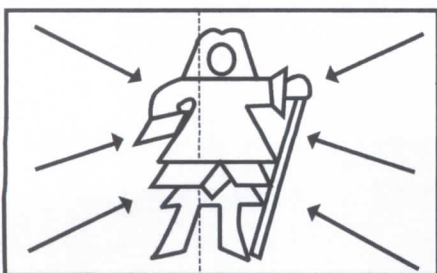
B



C

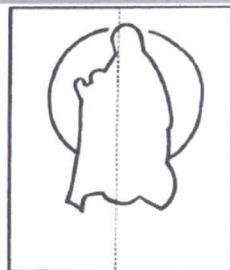


D





ÔNG CHỦ CỐI XAY (BÚT DANH CỦA TÁC GIẢ)
 “ĐỨC MẸ ĐỒNG TRINH VỚI VÀNG HÀO QUANG VÀ
 CÁC THIÊN THẦN BAO QUANH”

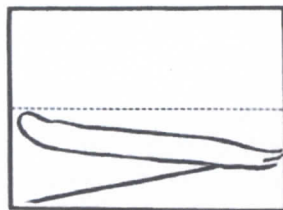


**ĐẶT CHỦ THỂ VÀO TÂM
 HOẶC LỆCH TÂM**

Người ta khó mà có thể tưởng tượng được hai bức tranh tương phản như những bức này theo quan điểm vẽ tranh có chủ đề cũng như đặt khuôn hình. “Ông chủ cối xay” trung thành với truyền thống hội họa tôn giáo thời trung cổ, đã đặt khuôn hình một cách trang trọng xếp chủ thể trên trục dọc của bức tranh (ở giữa tranh cũng tức là ở trung tâm vũ trụ). Hiệu quả còn được nhấn mạnh với việc tạo ra vòng tròn bao quanh bố cục và sự đối xứng hoàn hảo của các nhân vật quanh Đức mẹ đồng trinh và Đức chúa hài đồng.

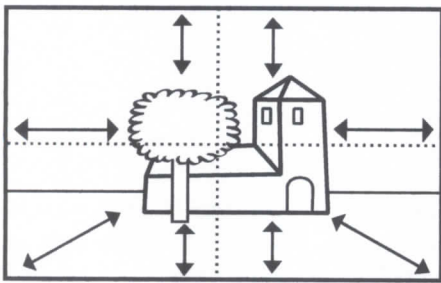
gồm cây măng tây và một khoảng trống lớn, được sáng tạo một cách có cân nhắc để tạo ra giá trị nghệ thuật trên chủ đề măng tây. Từ giờ về sau, không thể tách biệt, măng tây và khoảng trống lớn cùng tham gia và hiệu quả nghệ thuật chung, phối hợp với nhau để khẳng định cái nhìn đặc biệt của họa sĩ. Cũng nên xem xét đường cạnh bàn được xếp đối lập ra sao với măng tây, theo nguyên tắc đường đối lập (xem chương 7) và hãy hoan nghênh bố cục sáng tạo từ một vật chẳng có gì đáng kể.

ÉDOUARD MANET
 (1832-1883)
 “MĂNG TÂY”

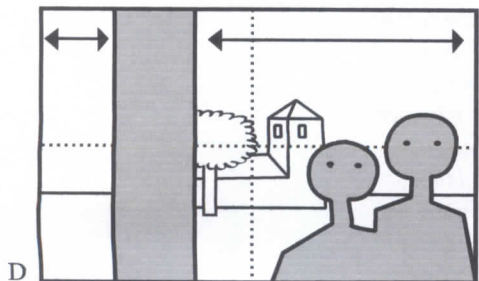
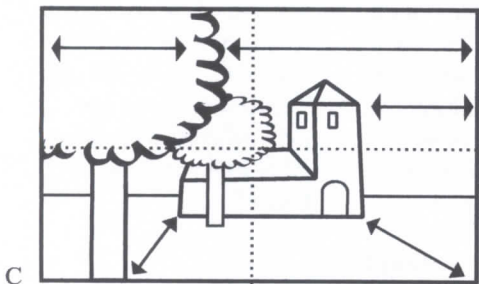
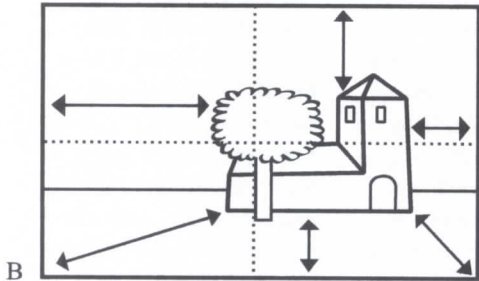


Ngược lại, Manet chẳng hề sợ khi đặt chủ thể quá lệch tâm. Chính vì thế, vẽ một cây măng tây, một chủ thể tầm thường, không có gì cao quý, lại tạo nên diện mạo của một tác phẩm nghệ thuật. Đó không chỉ là một cây măng tây mà Manet vẽ, mà còn là một tổng thể được bố cục

90 A



KHUÔN HÌNH MỘT BỨC PHONG CẢNH



A. Hiếm khi một phong cảnh bao gồm những yếu tố tương đối đồng nhất. Thông thường sẽ có một yếu tố đặc biệt (một toà lâu đài chẳng hạn) tạo nên nét quyến rũ chính. Khi yếu tố này tạo nên một khối duy nhất, quan trọng và tương đối chặt chẽ, thì người ta biết là sẽ có điều bất lợi khi khuôn hình đặt nó vào trung tâm của bức tranh (ở giao điểm của các trục dọc và ngang): chủ thể sẽ cố định trong vị trí định vị của không gian quá cân bằng, bố cục dường như đơn điệu, mất vẻ sinh động và tự nhiên.

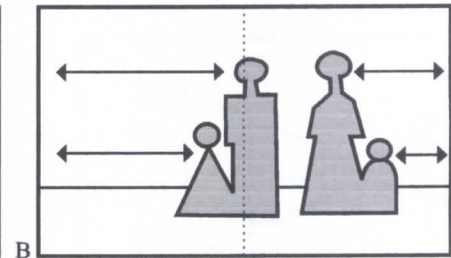
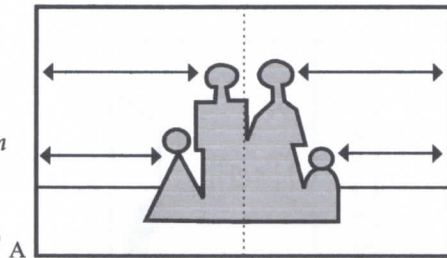
B. Ngược lại, sự xô xích, dù rất nhẹ nhàng của chủ thể về bên trái hay bên phải hoặc nếu nâng lên hay hạ xuống, sẽ luôn luôn cho một ấn tượng tốt nhất của tự nhiên.

C. Mặt khác, dù khuôn hình đặt chủ thể ở giữa tranh, nhưng sẽ đỡ khó chịu nếu ta đưa vào hình ảnh một hay nhiều mảng khối phụ khác (ở đây là một cái cây ở tiền cảnh) sẽ tạo ra những mảng rỗng ko đều nhau.

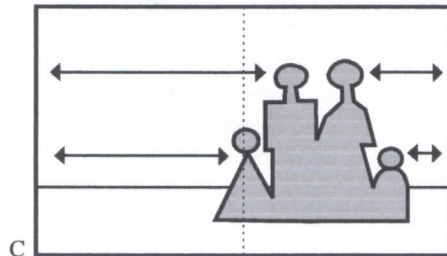
D. Khi chủ thể chính (ở đây là hai người được trình bày khá tùy tiện) ít nhiều lệch tâm và được đặt ở tiền cảnh thì phong cảnh ở phía sau, dù đặt chính giữa cũng trở thành thứ yếu và không gây cảm giác khó chịu nữa.

KHUÔN HÌNH MỘT NHÓM NGƯỜI

A. Khi chủ thể chính gồm những yếu tố khác nhau tụ lại thành một mảng khối (một nhóm người chẳng hạn), người ta sẽ tránh khuôn hình đặt họ vào trung tâm của hình ảnh, bởi trung tâm, nhóm này sẽ đành giữ vai trò hết sức long trọng.

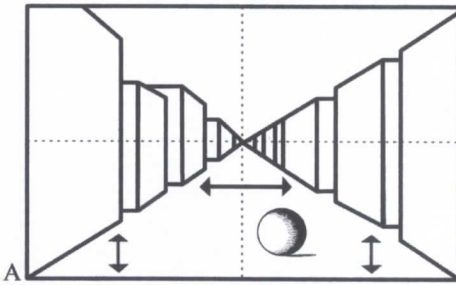


B. Về mặt nguyên tắc, sự xô dịch cả nhóm dù rất nhẹ, so với trục dọc của hình ảnh sẽ tạo ra những khoảng rộng dễ coi hơn. Khuôn hình dường như sẽ ít hoa mỹ và bớt trịnh trọng.

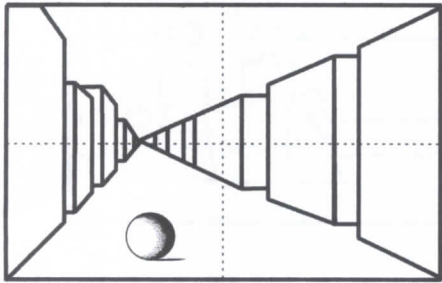


C. Ngược lại, nếu có thể tách ra một vài thành phần của nhóm, theo cách chia đôi hay vài khối khác nhau thì sẽ không có gì là gây cảm giác khó chịu nếu một nhóm đặc đặt ở giữa tranh. Chỉ cần chú ý sao cho hai nhóm làm thành hai khối không quá giống nhau.

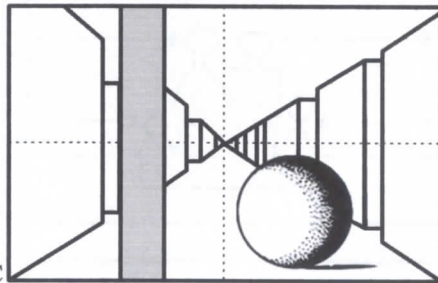
KHUÔN HÌNH
MỘT HIỆU QUẢ
PHỐI CẢNH



A



B



C

A. Khi ta nhờ cây đến hiệu quả phối cảnh dựa vào việc đặt điểm tụ vào chính giữa bức tranh thì hiệu quả này sẽ ít được bảo đảm. Một khuôn hình nào đó sẽ sinh ra những góc ở các phía quá đều nhau cùng với một sự phân chia quá đều đặn các hình khối ở hai bên trục dọc của hình ảnh. Bố cục có vẻ bị cố định một cách khó chịu.

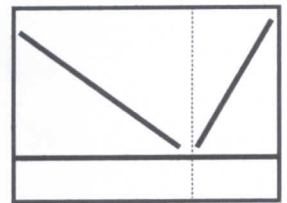
B. Xét về nguyên tắc, điểm tụ chính sẽ được xô xích, dù chỉ chút ít so với trục dọc của bức tranh (xem tranh "Đường cho xe cơ giới" ở trang bên của của Sisley. Đôi khi, sự xô xích sẽ quan trọng hơn rất nhiều (tranh "Tháp chuông thành Douai - của Corot - trang 94).

Trong hai trường hợp hãy ghi nhận sự hiện diện của phương thẳng đứng, bên lề bức tranh, để cho ánh mắt không bị kéo ra ngoài không gian bức tranh của bức tranh.

C. Mặt khác, khi chủ thể (bên phải) được đặt ở cận cảnh, sự định tâm của hiệu quả phối cảnh trở nên yếu tố phụ trong thứ bậc quan trọng của bức tranh, không gây ra sự khó chịu nữa.

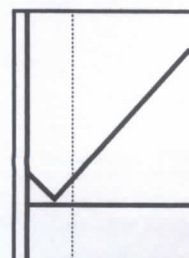


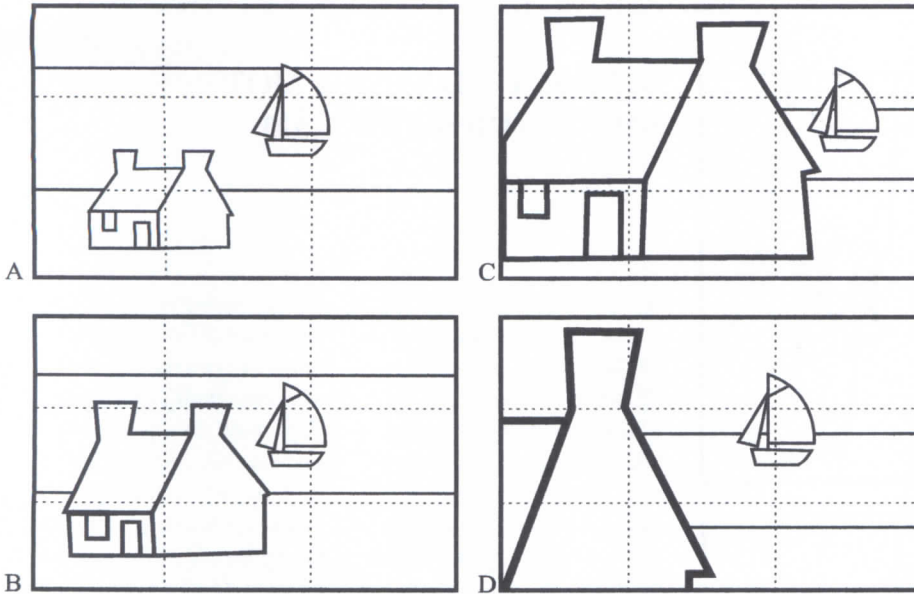
ALFRED SISLEY (1839-1899)
"ĐƯỜNG CHO XE CƠ GIỚI"





JEAN- BAPTISTE COROT (1796-1875)
"THÁP CHUÔNG THÀNH DOUAI"





ĐẶT KHUÔN HÌNH LÀ VIỆC CẦN PHẢI QUYẾT ĐỊNH

A. Vẽ mặt nguyên tắc, khi đặt khuôn hình cho một chủ đề, cần phải tránh làm tăng thêm số chủ thể của tranh. Ở đây, ánh mắt ta bị lôi kéo cùng một lúc hai hình khối tương đương (gần như vậy) và bởi các ưu thế gần như nhau: một thuyền buồm và một ngôi nhà của dân chài. Giữa hai cái đó, ta nhìn lưỡng lự và cuối cùng ánh mắt chẳng biết dừng đâu, làm sao biết tác giả ưu tiên cái nào hơn trong hai cái.

B. Bằng cách chấp nhận rằng cả hai yếu tố cùng thể hiện một lợi ích, ta có thể, ít nhất, cắt cảnh sao cho một trong hai hình khối (ở đây là ngôi nhà của dân chài) nổi trội hơn nhưng ko vì thế mà lấn át hẳn yếu tố kia.

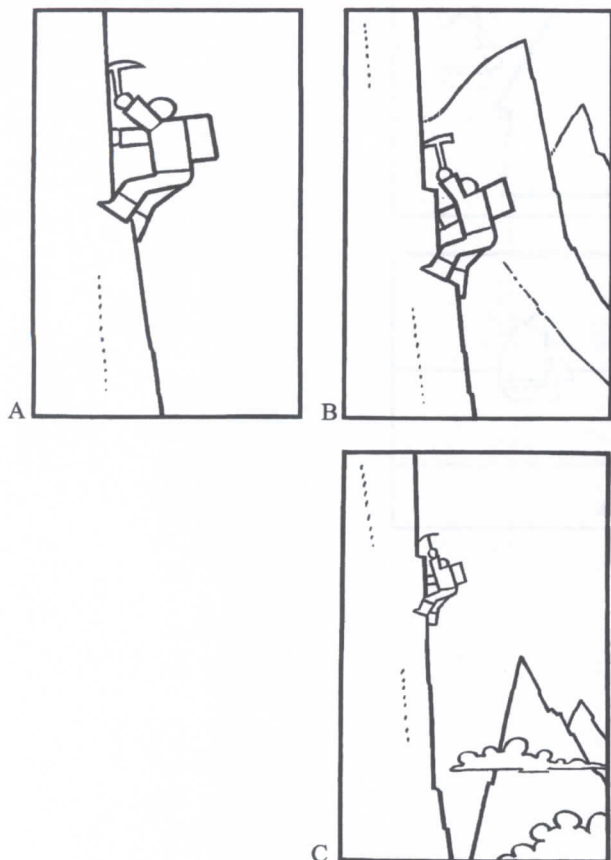
C. Ngược lại, nếu ta muốn nhấn mạnh vào một trong hai yếu tố, cần phải thay đổi khuôn hình sao cho yếu tố này nổi bật trước mắt ta (ngôi nhà của dân

chài giờ đây giờ đây rõ ràng là được ưu tiên)

D. Nhưng người ta cũng có thể quyết định ngược lại. Ở đây, rõ ràng con thuyền được ưu tiên. Sự tồn tại của ngôi nhà dân chài chỉ được gợi ra bởi một phần đặc trưng ở cận cảnh. Như vậy, ta thấy rằng một khuôn hình không bao giờ được thừa nhận trước. Làm nhiều thử nghiệm (hoặc chuyển dịch trên thực địa) sẽ là việc làm cần thiết trước khi tìm thấy

điểm nhìn thích hợp để thấy giá trị nổi bật của chủ thể chính trong khi giảm bớt tầm quan trọng của các yếu tố khác, nếu chúng đe dọa cạnh tranh với chủ thể.

NHỮNG TINH TẾ CỦA MỘT KHUÔN HÌNH BIỂU CẢM

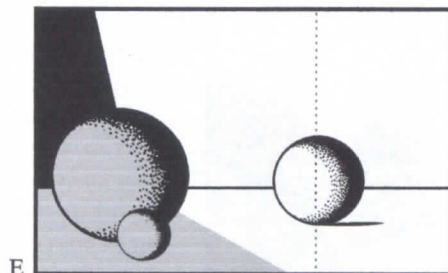
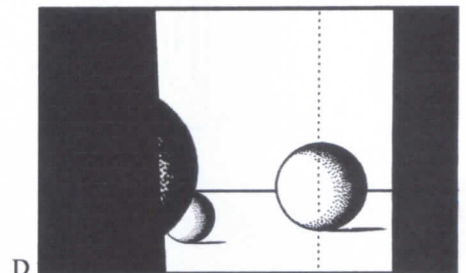
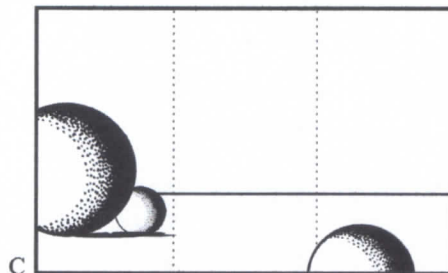
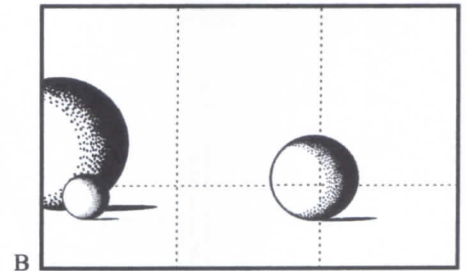
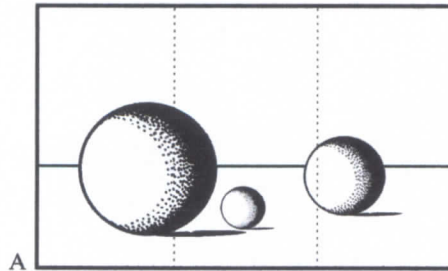


A. Đặt khuôn hình cho một chủ đề, là tính toán góc nhìn và dàn cảnh sao cho chủ đề trở nên biểu cảm nhất. Ví dụ, nếu chúng ta muốn hình ảnh người vận động viên đang leo một vách đá thẳng đứng này chứa chan cảm xúc (kỳ công của anh ta phải làm cho chúng ta chóng mặt, phải gọi cho chúng ta khả năng ngã chết...) thì khuôn hình này hoàn toàn kém hiệu quả. Chúng ta thể hiện một nhà leo núi đang hoạt động vậy thôi. Thay vào những chính xác cần thiết, chúng ta có thể tưởng tượng là anh ta đang leo một vách đá mà chẳng hề nguy hiểm và đang ở cách mặt đất chỉ vài mét. Khuôn hình hình như vậy vô nghĩa và sức nặng cảm xúc của hình ảnh chẳng đáng kể gì.

B. Một khuôn hình rộng hơn nữa đòi hỏi ở hậu cảnh phải thấy núi non thẳng đứng, phải thấy đỉnh núi, thêm thắt như vậy sẽ cực kỳ gợi cảm. Nó có giá trị sáng tỏ hơn về địa điểm và độ cao đầy ấn tượng, nơi nhà leo núi thực hiện kỳ công của anh ta. Hình ảnh đã rõ ràng hơn, nhưng nó chưa khai thác đến cùng những khả năng của một khuôn hình đầy biểu cảm.

C. Nếu chúng ta lùi lại và chọn một điểm nhìn khác nhau sao cho những đỉnh núi nhọn hoắt (và những đám mây) ở thấp hơn chính nhà leo núi: còn hơn thế nữa, nếu chúng ta sắp đặt để có một khoảng trống xuất hiện giữa các mảng núi xa và vách đá gần mà nhà leo núi đang trèo lên, sao cho gây được cảm giác có một vực thẳm dưới chân thì ta sẽ có được một khuôn hình tạo được cảm giác thật mạnh. Và ý tưởng về một cuộc leo núi chóng mặt được gọi ra hoàn hảo tới mức mà chúng ta muốn thể hiện ngay.

LÀM NỔI BẬT CHỦ THỂ



A. Khi một bố cục gồm nhiều thành phần cùng kiểu, gần như cùng trên một lớp cảnh: chẳng hạn như nhóm đồ vật, nhóm người, ở đây là các quả cầu mà các họa sĩ thường phải lựa chọn để làm nổi bật dù chỉ một quả trong số đó nhưng không vì thế mà bỏ các quả khác đi. Có nhiều giải pháp. Chẳng hạn như nếu ta muốn nhấn mạnh vào chủ thể ở bên phải, là quả cầu không phải là to nhất và do đó không bắt mắt nhất.

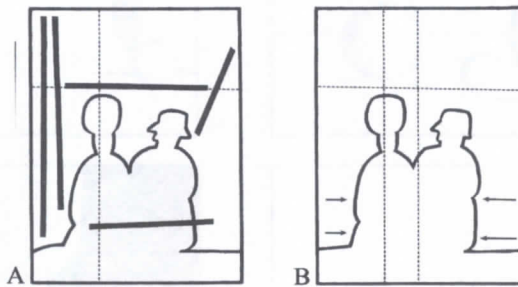
B. Giải pháp đầu tiên là đặt chủ thể trên một trong những điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh (xem chương 10) bằng cách áp dụng quy tắc chia ba, trong khi để các quả cầu khác hơi lẩn ra xa trung tâm của tranh và xô xích ra khỏi các đường nhấn mạnh của tranh, hoặc như ở đây đặt sát bên lề bức tranh.

C. Ngược lại, nếu ta đặt tất cả các quả cầu ra ngoài lề bức tranh thì ánh mắt khán giả sẽ có xu hướng bỏ qua quả cầu mà ta đang định

nhấn mạnh (phía dưới, bên phải) để nhìn vào quả cầu lớn hơn (bên trái).

D. Có một giải pháp khác là che đi một phần các yếu tố phụ, sao cho quả cầu mà ta muốn gây chú ý trở thành vật duy nhất có thể nhìn toàn bộ. Ánh mắt người xem sẽ có xu hướng nhìn chậm kỹ hơn vào nó, hơn nữa nếu nó lại được đặt trên một trong những điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh.

E. Cuối cùng, nếu cần phải để cho các quả cầu được nguyên vẹn, thì mặc dù vậy, người ta vẫn có thể thu hút sự chú ý vào một trong số chúng bằng biện pháp đặt quả cầu đó ra ngoài sáng (và nếu có thể thì hãy đặt đúng điểm lợi của hình ảnh), trong khi các quả cầu khác trở thành thứ yếu khi bị đặt trong bóng tối, hoặc bị triệt tiêu khối nổi chỉ còn hình bóng bệt.



LÀM NỔI BẬT CHỦ THỂ



Việc khuôn hình đặt chủ thể (ở đây là hai người đi chơi thuyền) vào tiền cảnh của bức tranh không có nghĩa là đủ để bỏ qua các ý định bố cục mà vẫn phải làm nổi bật chủ thể. Ví dụ, hãy xem Manet khéo léo sử dụng các đường dọc và nghiêng của cột buồm và đường ngang của chiếc dù cụp (bên dưới) song song với đường chân trời (trên cao) để tạo nên một khung gồm các đường bao quanh đôi tình nhân một cách tinh tế bên trong bức tranh và do đó góp phần thu hút sự chú ý vào đó (A). Hơn nữa, hai người này được khuôn vào theo cách áp dụng quy tắc chia ba (xem chương 5) – họ chiếm hai phần bên dưới của tranh – và người thiếu

phụ được đặt chính xác trên một đường nhấn mạnh tự nhiên của hình ảnh. Trong trường hợp ấy, mảng khối duy nhất tạo nên hai người đi chơi thuyền được xê xích nhẹ nhàng, căn theo trục dọc chia đôi bức tranh. Việc hạ thấp này, so với trung tâm của bức tranh, thoạt nhìn tưởng như vô nghĩa, lại đóng góp rất nhiều vào ấn tượng về cuộc sống và thiên nhiên mà bức tranh có bố cục chặt chẽ này tạo ra.

ÉDOUARD MANET (1832-1883)
"NHỮNG NGƯỜI ĐI CHƠI
THUYỀN Ở ARGENTUIL"



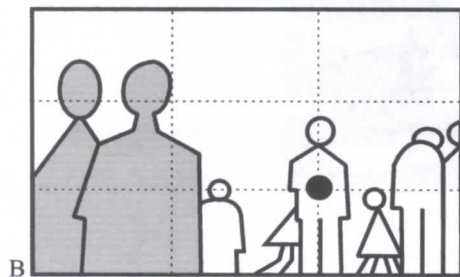
JOHANNES VERMEER
(1632-1675)
"XUỐNG VẾ CỦA HOẠ SĨ"

Khi có tới hai hay nhiều chủ thể sống, cạnh tranh vai trò với nhau, cách đơn giản nhất để tạo sự tập trung các lợi ích vào một mối mà không phải loại bỏ hoàn toàn các yếu tố khác là xoay lưng nhân vật phụ lại theo nguyên tắc tổ chức giảm tầm quan trọng của họa sĩ bằng cách xoay hẳn lưng của ông ta lại, để tôn người mẫu lên, dù người này bị đặt ở hậu cảnh. Như vậy là các mối liên quan quyền lực giữa hai nhân vật này đã được cân bằng lại. Hiệu quả còn được nhấn

manh bởi cách lựa chọn sự tập trung màu sắc sinh động ở cô gái (sự ăn ý của tiền cảnh, trang phục giản dị hơn, màu đen. Vermeer cũng đóng bố cục lại (xem chương 5) theo cách tập trung ưu tiên lên các nhân vật. Bên trái, bố cục được khép lại bởi tấm màn cửa nặng, đặt ở tiền cảnh; bên dưới khép bởi chiếc ghế ngồi nhìn thấy một phần; phía trên khép bởi các đường xà ngang; và bên phải bởi cạnh viền tấm bản đồ Hà Lan to lớn chằng rộ trên tường. Tất cả những cái

đó toả ra để dẫn dắt ánh mắt chúng ta cuối cùng nhìn vào cô gái và làm toát lên rõ ràng hơn nữa trước mắt ta là sự ưu tiên mà họa sĩ đặt vào người mẫu, làm nổi lên được vẻ duyên dáng trẻ trung.

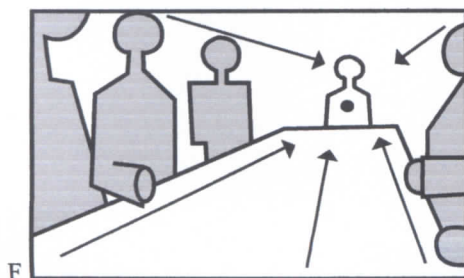
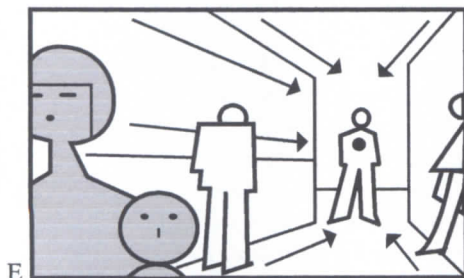
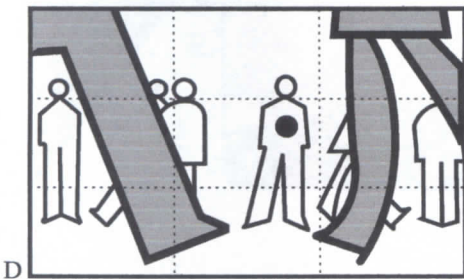
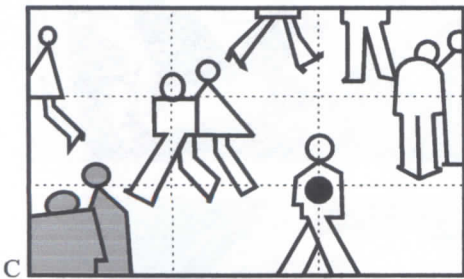
LÀM THẾ NÀO ĐỂ PHÂN BIỆT ĐƯỢC MỘT YẾU TỐ ĐƠN LẺ GIỮA MỘT SỐ LỚN CÁC YẾU TỐ GIỐNG NHƯ THỂ



A. Khi ta cần phải làm nổi bật một yếu tố giữa rất nhiều các yếu tố tương tự - thí dụ một nhân vật đang hoạt động giữa đám đông những nhân vật phụ, là thường hợp mà người quay phim, họa sĩ hay người vẽ truyện tranh thường gặp - thì sẽ có nhiều cách giải quyết. Các cách đó được giải quyết tùy theo nhân vật được nhìn trước mắt hay sau lưng, chỉ thấy bóng dáng hay đứng yên, đang chuyển động hay đang khoa chân múa tay. Giải pháp đơn giản nhất là đẩy lùi đám đông các nhân vật phụ ra xa. Họ cũng được nhìn từ phía trước, riêng nhân vật còn hiện diện ở hàng đầu sẽ tất nhiên được coi như đại diện cho chủ đề chính của bố cục. Sẽ hay hơn nữa nếu nhân vật đó đang hoạt động và được nhìn chính diện, và như hình A ở đây, được đặt nhất trên một trong những đường nhấn mạnh và một trong những điểm lợi của hình ảnh (xem chương 10).

B. Khi nhân vật không ở hàng đầu của hình ảnh nhưng vẫn có thể tiếp tục cuốn hút ta nếu nhân vật ấy được nhìn từ phía trước và được chú trọng đặt vào một trong những đường nhấn mạnh để nhấn mạnh hình ảnh một cách tự nhiên

và nếu các nhân vật chung quanh được nhìn từ lưng (có khi chỉ đơn giản là những hình siluet*) hoặc ít nhiều được dùng làm mảng đệm cho hình ảnh chính.
*Siluet (silhouette) là hình bóng không thấy khối và chi tiết, chỉ thấy mảng bẹt và chu vi.



A. Ngay cả khi dường như đang đi ra khỏi tranh thì nhân vật chính vẫn tiếp tục làm ta chú ý trước tiên nếu anh ta được nhìn từ phía trước, với mặt và thân được đặt vào điểm được lợi của bức tranh. Với điều kiện là các nhân vật thứ yếu được nhìn thấy từ phía lưng (hai nhân vật đi giữa tranh) hoặc ít nhiều làm mảng đệm cho hình ảnh, hoặc vừa được nhìn từ sau lưng, vừa làm mảng đệm (hai người phía dưới bên trái).

B. Khi nhân vật chính được nhìn thấy từ xa, ở giữa những nhân vật khác cùng một bình diện, anh ta vẫn có thể gây sự chú ý nếu ta thêm vài thành phần vô thường vô phạt vào bố cục (trờ ì hoặc sinh động hoặc thành phần trang trí...) nhìn thấy từ tiền cảnh để che lấp nhân vật phụ vây quanh nhân vật chính.

E và F. Trong một số trường hợp, dù nhân vật chính được đặt ở phía xa, ta vẫn có thể làm cho anh ta nổi bật bằng cách tạo những đường bút lớn, hội tụ về phía anh ta. Ở đây, người ta đã dùng cách làm chìm bớt hình ảnh của các thành phần khác: phía trái, ngay tiền cảnh là hai người chỉ được dùng làm mảng đệm (mấp mé ngoài vị trí) và sắp bóng; ở giữa, một nhân vật chỉ nhìn thấy lưng và thật sát bên phải bức tranh, một nhân vật khác cũng chỉ đơn thuần là mảng đệm. Do đó, người xem đỡ bị lạc hướng khỏi nhân vật chính.



102

LÀM NỔI BẬT CHỦ THỂ

MICHELUZZI " EO BIÊN BAD-EL-MANDEB"

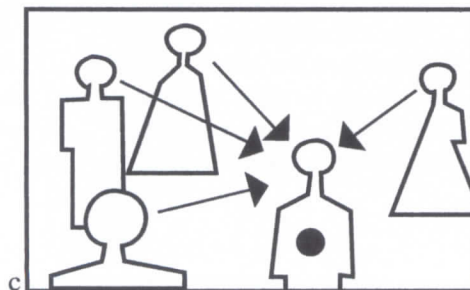
A. Một thí dụ đẹp về việc đặt các nhân vật phụ trong khuôn hình bằng hình ảnh mờ (2 tranh truyện phía trên), được dẫn ra tới mức họ không thể lôi kéo sự chú ý ra khỏi nhân vật chính, dù người này bị đặt ở hậu cảnh (tranh truyện thứ 2).



HULTA LÀNH MẠNH VÀ RẮN RỜI NHƯ
MỘT CON THÚ TRẺ TRUNG ĐANG HỎI
PHỤC NHANH CHÓNG. AI CŨNG THẤY
ĐƯỜNG NÉT ĐẸY NỮ TÍNH CỦA NÀNG
TRONG TRẠI.

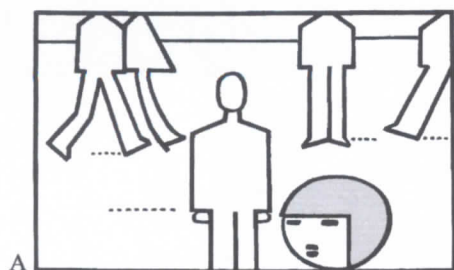
103

B và C. Cả khi người ta muốn làm nổi bật một nhân vật (một quốc vương hay một ngôi sao màn bạc cuốn hút sự chú ý của đám đông) dù họ không chiếm khoảng chính giữa của bức tranh thì giải pháp tốt nhất là làm cho tất cả các nhân vật khác nhìn về nhân vật chính, tạo ra cũng chùng đó đường tụ ảo.

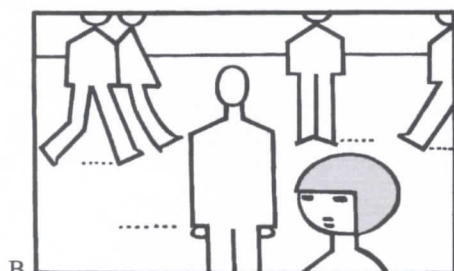


XEM THÊM
“ Cái nôi”, trang 177

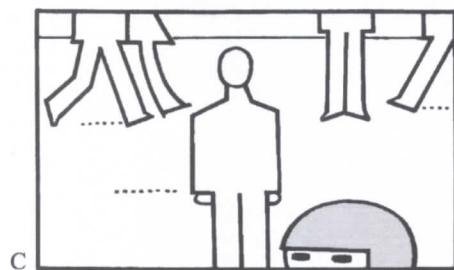
NHỮNG CẮT XÉN TAI HẠI



A



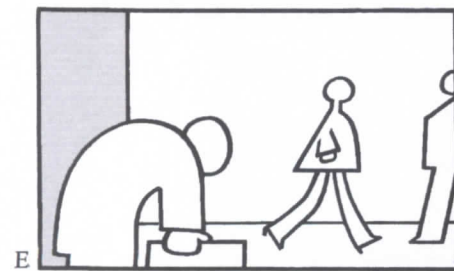
B



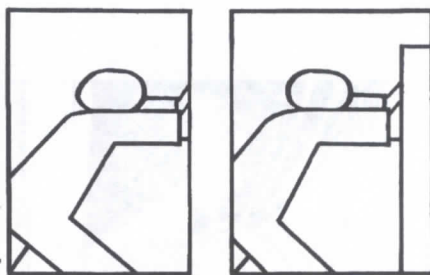
C



D



E



F

A. Sự khuôn hình nhân vật cũng đòi hỏi việc chú trọng đến từng khoảnh khắc. Đặc biệt nên tránh một số cắt xén tai hại. Thí dụ, ở đây, những người đang đi về phía xa đều bị cắt đầu đến tận cổ trong khi tiền cảnh, trái lại, có một cái đầu không có thân mình được đặt lên khung của tranh.

B. Bố cục ít thay đổi, khuôn hình cao lên hoặc thấp xuống một chút, làm rõ thêm nửa người phía trên của cô gái (dưới tranh) và một phần của đầu những người đi dạo (trên tranh) ta nhìn rõ hơn và hài lòng thêm một chút.

C. Khuôn hình cũng sẽ dễ chịu hơn nếu những nhân vật ở hậu cảnh được cắt tới nửa người còn đầu của cô gái (dưới tranh) chỉ thấy một phần.

D. Điều quan trọng là người ta thường cho rằng sự cắt xén một nhân vật ở những khớp cử động (như cổ, khuỷu tay, đầu gối, thắt lưng...) làm hụt hẫng mắt nhìn nên thường làm người ta khó chịu.

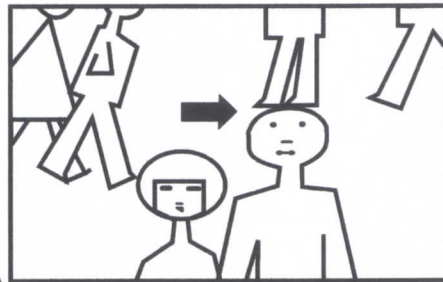
Ở đây, phía bên trái, tay của một nhân vật bị cắt đến phía trên nắm tay (nhân vật này làm gì mà bí mật thế?). Ở giữa tranh một nhân vật đi qua bị cắt cả hai chân. Còn với "cái gì đó" lở bịch gầy lép áp vào gờ của khung tranh bên phải, xem ra có vẻ lấu cá ấy muốn nói gì (đó là một nhân vật hay chỉ là một yếu tố trang trí?).

E. Khuôn hình sẽ tốt biết bao nếu ta thu xếp để có thể thấy cả tay của nhân vật bên trái lẫn hai chân của người đi dạo. Và nên làm cho rõ hơn nữa sự xô dịch về phía bên trái "cái gì đó" khó hiểu mà chúng ta từng thấy nó dính vào gờ khung bức tranh.

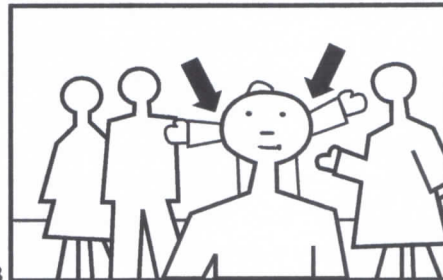
F. Đây là thí dụ cuối cùng của khuôn hình xấu. Ở đây (khung bên trái) người này hình như chẳng làm gì cả... dù là đẩy cái gờ của khung tranh. Thật lở bịch! Tuy nhiên chỉ cần lùi lại một chút để thấy được vật thể mà anh ta đang cố đẩy lọt vào khuôn hình (khung bên phải). Vậy khuôn hình vừa đẹp hơn vừa rõ hơn.

NHỮNG TRÙNG LẬP TAI HẠI

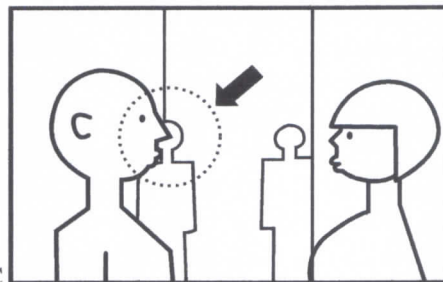
A và B. Một người hình như đội một người khác đứng thẳng bằng trên đầu anh ta, một người khác lại có thêm hai cánh tay phụ rất tức cười...thò ra từ hai tai, đó là hai thí dụ về sự trùng lặp tai hại, do sự va chạm vô ý thức của nhiều thành phần trong bố cục. Đó là điều khó chịu trước hết cho các nhà nhiếp ảnh bởi không phải bao giờ họ cũng có thời giờ kiểm tra, nhất là những gì xảy ra ở hậu cảnh của những tấm ảnh mà họ bắt buộc phải chụp bất ngờ. Cả các họa sĩ và thợ vẽ cũng không tránh khỏi những hiệu quả hài hước ngoài ý muốn này. Một khi quá bận bịu với nhân vật chính, họ bèn quên kiểm tra tất cả các thành phần hoặc nhân vật phụ trong tranh.



A



B



C

C. Có sự khác biệt đôi chút ở cảnh này, người ta có thể gọi đó là sự phối hợp tai hại của các đường nét (hoặc hình thể) khá là phổ biến khi hậu cảnh có tương đối nhiều lớp. Phía bên trái, khuôn mặt nhìn nghiêng của nhân vật chính, rất tiếc, đã bị dính vào với những đường nét và hình thể của hậu cảnh, thật khó mà hiểu được tác giả; trong

khi đó, chúng ta chẳng khó khăn gì để sắp xếp lại bằng cách tách khuôn mặt trông nghiêng của nhân vật chính ra xa. Đó thường là những điều chỉnh nhỏ của thể loại này để làm cho hình ảnh được diễn đạt hiệu quả hơn.

Chương 7

Các đường định hướng

Mọi sinh vật cần có một bộ xương để các bộ phận khác nhau gắn vào : con người cũng có một cột sống, loài cá có một khung xương, loài cây có một cái thân. Cũng như vậy, một bố cục giống như một cơ thể sống có các khớp, thật khó lòng mà không cần tới một sống lưng. Đó chính là nhiệm vụ của các đường định hướng. Cũng sẽ làm sườn cho bố cục, tất cả sẽ hướng ánh mắt khán giả theo một lộ trình đã được họa sĩ suy ngẫm trước.

Và lại, khớp nối bố cục xung quanh một số đường định hướng sẽ cần thiết hơn là để chủ đề bị sắp xếp bởi rất nhiều yếu tố rời rạc, gây ra ấn tượng lộn xộn. Nhưng chúng ta không nên nhầm lẫn các “đường định hướng” với các “đường nhấn mạnh”. “Đường nhấn mạnh” là những đường lớn tự nhiên của hình ảnh: đường chéo, các trục ngang và dọc, các đường ngang hay dọc được xác định bởi sự phân chia hình ảnh theo quy tắc chia ba (xem chương 5). Những đường ảo này tồn tại sẵn ở phác thảo của bố cục hoặc tại khuôn hình và do vậy chúng thay đổi theo bố cục.

Trong khi đó thuật ngữ “đường định hướng” được áp dụng với các đường tạo ra đặc trưng của chủ đề; các đường thẳng, cong, đứt đoạn. Tuy vậy, trong một số trường hợp, các đường này được dựng lên trên các “đường nhấn

mạnh” ảo của hình ảnh và ít nhiều chúng có lẫn vào nhau.

Trên thực tế, việc lựa chọn sắp xếp các đường “định hướng” lớn mà được coi như khung xương của bố cục (hay một khuôn hình đẹp của nhiếp ảnh...) sẽ có hai cách xử lý rất khác nhau theo cách xử lý chủ đề.

_Chủ đề (một phong cảnh chẳng hạn) có một số **đường định hướng tự nhiên** và đặc trưng. Ví dụ phong cảnh này có địa thế bằng phẳng tạo ra một đường định hướng ngang, toà nhà này cho gợi ý về một đường thẳng đứng... Bị phụ thuộc vào các đường này, họa sĩ sẽ chỉ cố gắng làm nổi bật chúng bằng một khuôn hình thích hợp, trong khi tìm kiếm một góc nhìn mà từ đó sẽ thấy được hiệu quả đẹp nhất do các đường này tạo ra. Khi mà chủ đề được cấu tạo bởi các **yếu tố động**, có thể di chuyển (các đồ vật của một tranh tĩnh vật, các nhân vật sống tạo nên một cảnh sinh hoạt...) họa sĩ vẫn sẽ là người chủ duy nhất để lựa chọn, định hướng, định vị các đường định hướng lớn mà bố cục sẽ được tổ chức quanh những đường này.

_Trong mọi trường hợp xin hãy lưu ý rằng việc tổ chức bố cục xung quanh một vài đường định hướng không nhất thiết hàm ý là tuyến đường của chúng phải được nhìn thấy rõ và đều đặn trên suốt chiều dài của chúng.

Thường thì đây là những đường ngầm, lẩn bên trong bố cục, những đường dây đơn giản liên kết nhiều điểm nhấn mạnh trên một con đường có tính lý thuyết; nhưng tất nhiên phải là các khoảng tiếp nối gần để ánh mắt có thể theo được những uốn khúc của chúng (xem chương 13. “*Cuộc hành hương tới xứ Cythere của Watteau*”).

Giá trị biểu đạt của các đường định hướng lớn

Mỗi một đường định hướng có một khả năng gợi hình ảnh khác nhau. Cần phải hiểu rõ để nắm bắt được vấn đề này.

Các đường định hướng ngang (miền đồng bằng rộng lớn trơ trụi, biển lặng...) ánh mắt sẽ trượt trên chiều dài của chúng mà không bị vướng víu gì, tạo nên một ấn tượng yên tĩnh, thư giãn, hoà bình, thanh thản, nghỉ ngơi hoặc trời quang mây tạnh. Tuy nhiên, nó sẽ dễ dàng tạo ra cảm giác nhàm chán nếu không có một đường dọc nào làm đứt đoạn một đường ngang dài.

Các đường định hướng dọc (toà kiến trúc, cây cối, người đứng thấy cả chân ở tiền cảnh...) rất kích thích mắt, rất tự nhiên tạo ra cảm giác về quyền lực, sức mạnh, cao thượng, thậm chí kiêu kỳ.

Các đường chéo ở giữa đường dọc và

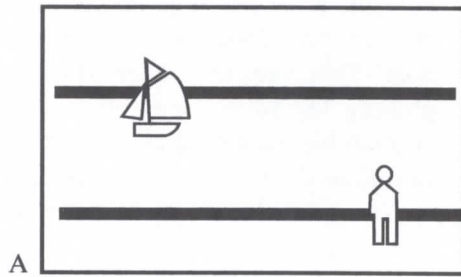
đường ngang, đó là các đường năng động tuyệt vời, có hiệu lực, gây cảm giác chuyển động, hoạt động, linh hoạt. Dựa vào thói quen đọc của phương Tây, từ trái sang phải, người ta phân biệt ra đường chéo đi xuống và đường chéo đi lên (hoặc tiến lên) mà các giá trị biểu đạt của chúng rất khác nhau.

Đường chéo đi xuống (bắt đầu từ góc trên bên trái xuống góc dưới bên phải của tranh) là đường năng động nhất bởi vì ánh mắt trượt dễ dàng từ trái qua phải theo chiều dài của độ nghiêng tự nhiên. Nó nhấn mạnh ý tưởng về sự chuyển động hay năng động của chủ đề, đặc biệt khi được thể hiện bằng cách tự nhiên di chuyển từ trái qua phải.

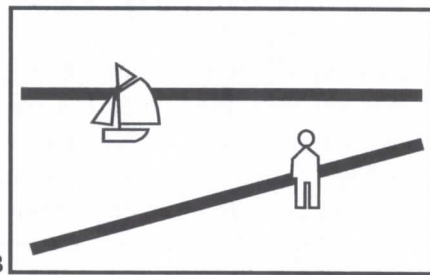
Nhưng cũng như vậy, trong một vài trường hợp, nó cũng có thể khẳng định thêm ý tưởng về sự đổ ngã (thất bại) hoặc chuyển động đi xuống.

Việc lựa chọn đường chéo đi xuống như là một khung xương cho một bố cục tuy vậy cũng có một nguy hiểm. Khi trượt một cách tự nhiên và dễ dàng trên độ dốc của đường chéo, ánh mắt sẽ có xu hướng tiếp tục con đường của nó vượt ra cả ngoài khung hình ảnh. Như vậy, ta cũng thường xuyên phải chú ý để chặn ánh mắt dừng lại bằng một yếu tố dọc nào đó hoặc xiên nghiêng, được đặt một cách cân nhắc về bên dưới của đường chéo.

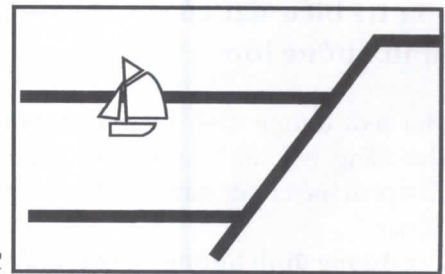
NHỮNG ĐƯỜNG ĐỊNH HƯỚNG



A



B



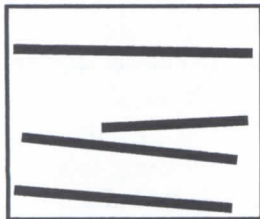
C

A. Sự lựa chọn những đường định hướng, trước hết phải tính đến ấn tượng chủ yếu mà nó gây ra khi xem tranh. Một số đường định hướng nằm ngang và song song sẽ làm cho mắt thoải mái, đỡ mệt. Chúng sẽ tạo ra một ấn tượng bình lặng, yên tĩnh, thanh thản, qang dãng (ví dụ, bức tranh đêm của Delacroix).

B và C. Tuy nhiên, thường thì người ta sẽ dùng kiểu đối lập hai (B) hoặc ba (C) đường định hướng. Những đường này sẽ làm nổi bật giá trị tương hỗ lẫn nhau và làm sinh động bố cục. Sự đối lập đặc biệt ấn ý của một đường xiên nghiêng và một đường ngang (B) sẽ là một sự lựa chọn thường có vẻ chừng mực, riêng biệt của các họa sĩ phong cách hoặc các nhà nhiếp ảnh. Tương phản này sẽ kín đáo hoặc nổi rõ hơn. (Xem trang 109)



NHỮNG ĐƯỜNG ĐỊNH HƯỚNG

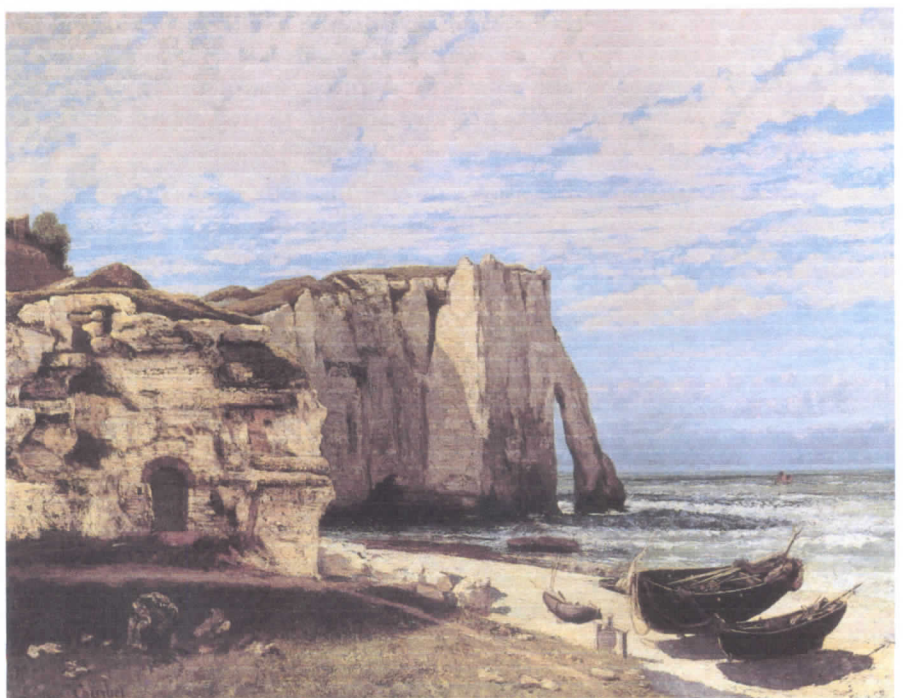
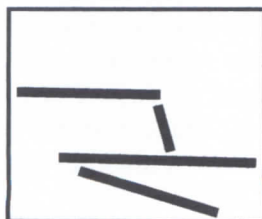


VINCENT VAN GOGH (1853 – 1890)
"KHU VƯỜN CỦA NHỮNG NGƯỜI TRỒNG RAU"

GUSTAV COURBET (1819 – 1877)
"VÁCH ĐÁ Ở ÉTRETAT LÚC ĐẸP TRỜI"

Trong tranh của Van Gogh. Lối diễn xuất bằng những đường nghiêng gần như nằm ngang đã kín đáo làm cho sinh động cái bên dưới của bố cục.

Trong tranh của Courbet sự tương phản còn nổi bật hơn, đó là sự phối hợp một cách ăn ý những giải pháp B và C ở trang 107.



Đường chéo đi lên (bắt đầu từ góc dưới bên trái lên góc trên bên phải của tranh) có hiệu lực hơn vì ánh mắt phải khó nhọc tương đối để leo lên độ dốc của đường chéo. Một bố cục dựa trên đường chéo này do đó sẽ dễ dàng gợi nên ý tưởng về sự thăng thiên, sự đi lên, sự cố gắng năng động hay sự vươn lên hăng hái, sự kêu gọi hay cố gắng hướng về một mục đích ít nhiều đã xác định.

Những đường xiên thì khác với các đường chéo ở chỗ tạo ra sự không yên ổn, không cân bằng hay sự khuấy động (sóng, mưa, cánh đồng lúa mì xáo động trong gió, cây cối ngã nghiêng trong bão...) ngay cả sự buồn rầu hay ưu phiền, theo đó mà chúng sẽ nghiêng nhiều hay ít và bừa bộn nhiều hay ít.

Các đường cong, khúc khuỷu (hay ngoằn ngoèo) thì đặc biệt dễ chịu cho ánh mắt khi nó không quá đều đặn. Nó tạo ra một sự cảm thụ về độ hài hoà, mềm dịu, sự thoải mái, thậm chí nhục cảm. Đường cong hình chữ, đặc biệt là sự kết hợp tuyệt vời của một đường cong và một đường cong ngược, được xem là “đường nét của sắc đẹp” bởi họa sĩ người Anh Hogarth, là một trong những đường mà người ta thường xuyên thấy trong các tác phẩm nghệ thuật của tất cả các thời đại.

Các đường đứt quãng bởi vì chúng được định hướng không đều đặn (những con sóng của mặt biển động...) sẽ tấn công ánh mắt và tạo ra cảm giác về sự bất ổn, lộn xộn và hỗn loạn.

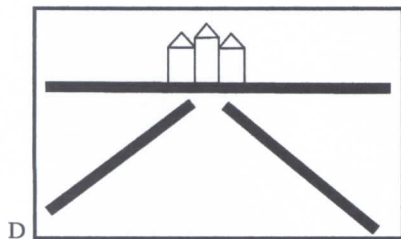
Các đường vòng hoặc có xu hướng ngả về các vòng tròn liên quan tới các đường cong và các đường khúc khuỷu có vẻ dịu dàng, mềm mại. Nhưng chúng cũng có thể tạo nên sự hài hoà, kết nối, đoàn kết, gợi ra một ý tưởng của sự bảo vệ tình cảm triu mến. Hãy tưởng tượng đến việc bố trí vòng quanh tạo nên cánh tay của người mẹ đang ôm con làm ví dụ.

Những đối lập của các đường

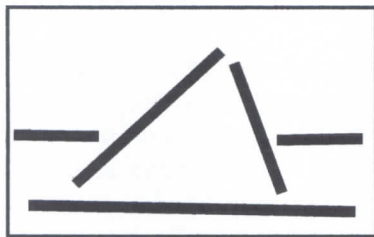
Khái niệm “cột sống” sẽ bị loại trừ nếu ta tăng vô hạn độ các đường định hướng lớn trong một bố cục (ta thường chỉ thấy ở đó không quá hai ba đường). Ngược lại, ít khi ta gặp bố cục chỉ dựa trên một đường định hướng lớn vì kiểu cách này chỉ được thực hiện sau khi đã cân nhắc kỹ do muốn tạo nên một cảm giác về sự đơn điệu: hoang mạc, đám rước dài có các nhân vật khá thờ ơ... Thường thì người ta hay sử dụng sự đối lập của hai đường định hướng, có hướng khác nhau, để sao cho chúng làm nổi bật lẫn nhau. Như Delacroix từng nhắc đến điều này ở thời ông: “Nhờ có so sánh với một đường khác mà một đường lớn có giá trị thực của nó”. Trong khi khám phá bề mặt hình ảnh, ánh mắt sẽ bắt buộc phải thay đổi hướng và do đó bị ràng buộc với một hoạt động lớn hơn. Bất chợt, bố cục đường như trở nên sống động hơn và “náo động” hơn.

Hiển nhiên là sự lựa chọn những đối lập của các đường sẽ phụ thuộc chủ yếu vào chủ đề được xử lý, vào bản chất của các yếu tố được thể hiện, vào nhịp điệu mà ta muốn in vào bố cục và hiệu quả tâm lý được tìm kiếm.

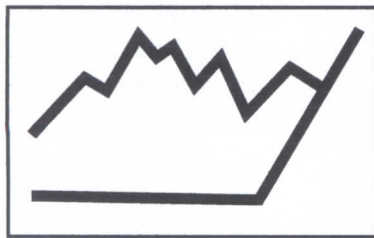
NHỮNG ĐƯỜNG ĐỊNH HƯỚNG



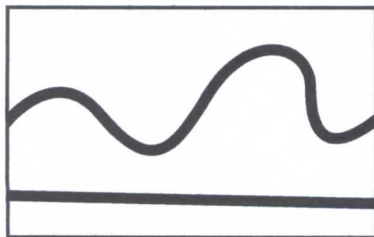
D



E



F



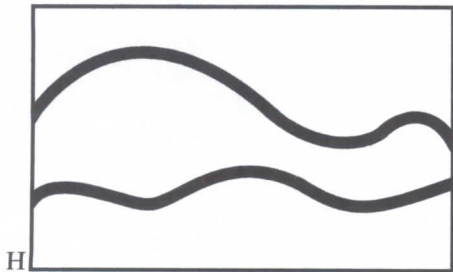
G

D. Trong trường hợp khác, hai hay nhiều đường định hướng sẽ quy tụ và dẫn dắt ánh mắt về phía một đường ngang lớn, nơi mà bố cục đặt nền móng tại đó.

E. Khả thường xuyên, khi ba đường định hướng quây lại tạo ra một bố cục hình tam giác. Sẽ tương đối bất động khi ba cạnh của tam giác bằng nhau và khi cạnh đáy song song với đường khuôn hình phía dưới. Sẽ sinh động hơn khi các cạnh của tam giác không đều nhau và không hề song song với bất cứ cạnh nào của khuôn hình.

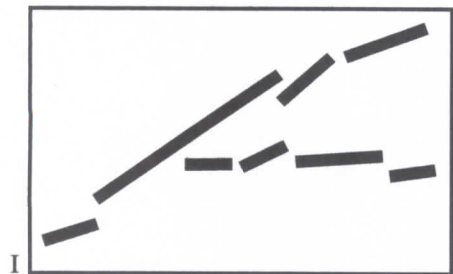
F. và G. Tuy nhiên, đường định hướng không bắt buộc phải là đường thẳng. Ta thường thấy các đường định hướng ít nhiều bị đứt gãy (F) hoặc khúc khuỷu, ngoằn ngoèo, lượn sóng (G) và tốt hơn là đối lập với một đường thẳng, ít ra là thẳng hơn, có thể “trần tình” cuộc chơi và đóng vai trò tăng giá trị của đường đứt gãy hay

khúc khuỷu đang đối lập với nó. Chẳng hạn như hãy xem trong tranh của Gauguin, trang 113, đường cong của người mẫu uyển chuyển biết bao – “Đường của sắc đẹp”, theo Hogarth – được tôn lên bởi đường cạnh chiếc giường, rất thẳng.



H

H. Trong trường hợp mà chủ đề đòi hỏi phải thể hiện một số đường đứt quãng hay lượn cong hướng về cùng một phía, là những đường đi ngang hay dọc, theo nguyên tắc thận trọng, ta không nên xếp chúng ngẫu nhiên song song từng khúc, để khỏi làm cho bố cục trở nên gò bó.



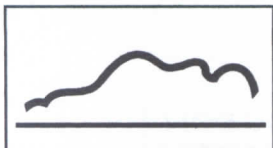
I

I. Tuy nhiên, tương đối hiếm thấy những đường định hướng của một bố cục mà hoàn toàn thẳng không đứt đoạn hay gãy vỡ. Thường thì các đường này sinh ra từ một tập hợp các thành phần rời rạc (nhóm người chằng hạn) theo chiều dài của một đường ảo nhưng lại tiếp nối liên tục thành chuỗi dài, đủ khuyến khích mắt ta đi theo con đường được chuẩn bị sẵn (hình 1)

“Cuộc hành hương tới xứ Cythère” của Watteau, trang 113, chứng minh cho điều đó. Nó “chiều chuộng, vuốt ve” cái nhìn của ta bằng diễn xuất duy nhất của một đường định hướng lớn (ảo), khúc khuỷu và quanh co, tất cả là đường lượn, băng qua suốt chiều dài của bức tranh. Con đường này được hình thành từ những yếu tố lặt vặt hay thay đổi (mặt đất lồi lõm mấp mô...) nhưng đủ để tự kết nối thành chuỗi, cho mắt ta thấy được hiệu quả âm thầm thú vị.

Thường thì sự đối lập của một đường ngang và một đường chéo (hay một đường xiên nghiêng) sẽ làm thoả mãn ánh mắt. Nhưng sự đối lập giữa một đường ngang và một đường dọc còn quyết liệt hơn nhiều, sinh ra hiệu quả một góc hết sức kích thích mắt. Sự đối lập của một đường thẳng, ngang hay dọc với một đường khúc khuỷu quanh co, rõ ràng là sự kết hợp hài hoà. Khá thường gặp là trường

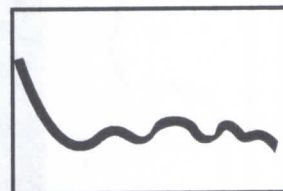
hợp một đường ngang được đặt gần như ngay trên đường nhấn mạnh ở phía dưới bức tranh, tạo ra một nền móng bền vững cho kiểu bố cục có đường khúc khuỷu quanh co chạy phối hợp phía trên. Sự quy tụ của hai đường xiên về phía một đường ngang lớn sẽ thường là cần thiết khi chủ đề kéo theo một hiệu quả phối cảnh.



PAUL GAUGUIN (1848 – 1903)
"KHÔNG BAO GIỜ NỮA"



113



ANTOINE WATTEAU
(1684 – 1721)
"CUỘC HÀNH HƯƠNG TỚI XỨ
CYTHÈRE"

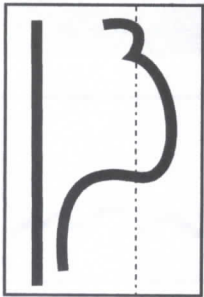
NHỮNG ĐỐI LẬP CỦA ĐƯỜNG NÉT

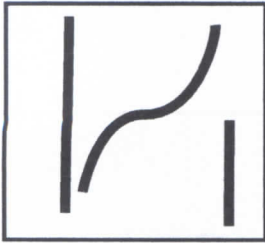


Đây là một thí dụ đẹp của hiệu quả được tạo nên bằng cách đặt song song hai đường định hướng có tính chất đối lập rõ ràng. Bên trái, một đường thẳng lớn (rìdo bên cạnh tranh) càng làm tôn lên một cách rất tự nhiên đường nét uốn lượn của cơ thể người mẫu. Không còn nghi ngờ gì nữa, đó chính là sự phối hợp hay nhất mà người ta có thể nghĩ ra được giữa hai đường định hướng (đường thẳng) với sự vận động (đường uốn lượn)

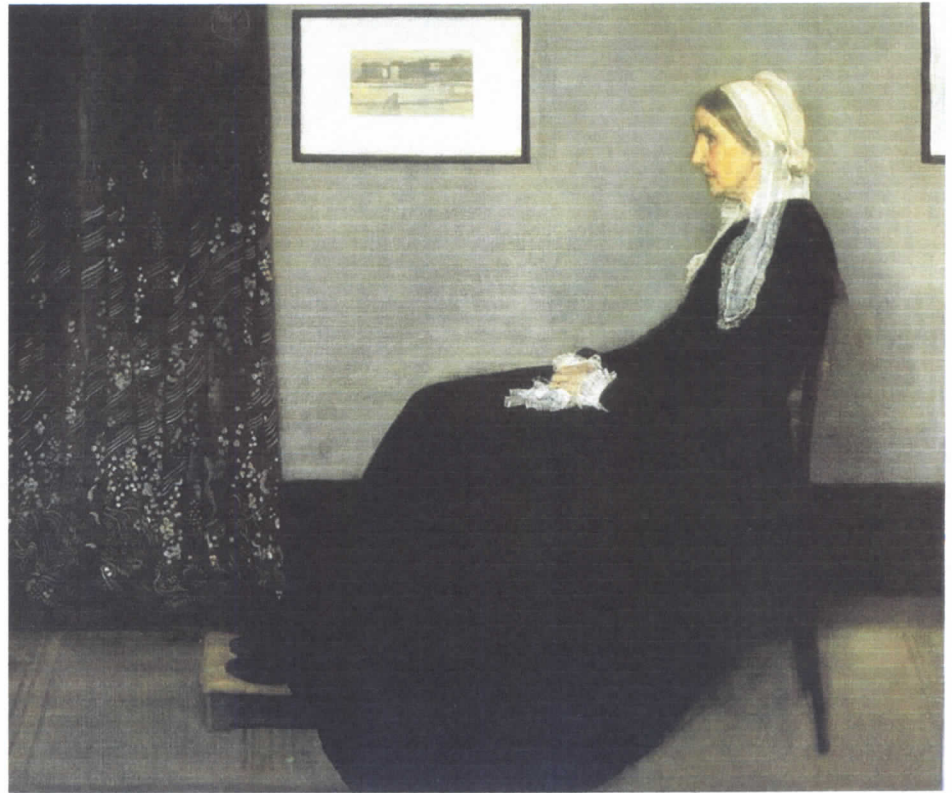
Cũng đạt được hiệu quả như vậy, nhưng theo chiều hướng khác, khi một đường thẳng lớn nằm ngang sẽ đối lập với một đường hết sức uốn lượn hoặc gấp khúc cũng chạy ngang (xem tranh của Gauguin trang 113). Nhân tiện, chúng ta lại có dịp ghi nhớ khuôn hình đặt người mẫu trên một trong những đường nhấn mạnh chính, chạy dọc hình ảnh bằng cách áp dụng quy tắc chia ba.

JEAN AUSGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780 – 1867)
"NGƯỜI ĐÀN BÀ TẮM"

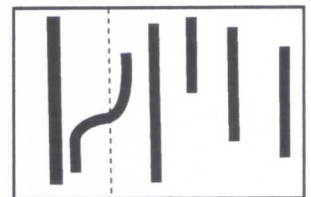




Sự ăn nhập tốt đẹp giữa một đường thẳng và một đường uốn lượn thường là một trong những cách phối hợp dưới các dạng khác nhau mà ta thường gặp ở các hoạ sĩ bậc thầy. Ở đây, một đường dọc hết sức thẳng (đường cạnh của cánh cửa) đã làm sinh động và gây cho ta cảm hứng khi so sánh với hình uốn lượn của nhân vật chính (hãy so sánh với bức tranh "Người đàn bà tằm của Ingres, trang 14)

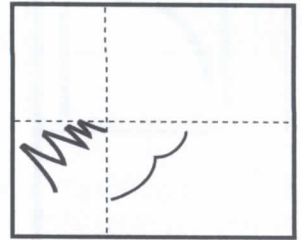


JAMES ABBOTT MC NEILL WHISTLER (1834 – 1903)
" MẸ CỦA NGHỆ SĨ"



Trong một bố cục phức tạp hơn, có tương đối nhiều đường thẳng dọc (có vẻ lạnh lùng, lặng lẽ) thì chỉ một đường uốn chuyển đôi khi cũng đủ thức tỉnh và làm sinh động cho bố cục. Đây cũng là dịp để ta ghi nhớ khuôn hình đặt người đàn bà trẻ tuổi trên một trong những đường trục nhấn mạnh của bức tranh, bằng cách áp dụng quy tắc tỷ lệ chia ba.

PIETER DE HOOCH
(1629-1864)
"NHỮNG NGƯỜI CHƠI BÀI"



VINCENT VAN GOGH
(1853-1890)
"THUYỀN Ở SAINTES MARIES"

NHỮNG ĐỐI LẬP CỦA ĐƯỜNG NÉT

Nguyên tắc đối lập của đường nét không chỉ áp dụng riêng cho những đường định hướng của bố cục. Thường thì người ta còn áp dụng những nguyên tắc đó cho việc cắt xén bên ngoài của vật thể chính, một mặt, lồi lõm theo kiểu bù trừ, mặt khác, là đường cắt xén tương đối thẳng hơn.

Thí dụ chúng ta hãy xem Van Gogh lại tạo ra một dãy những đường răng cưa (là các mũi thuyền) để đối lập với một đường lượn rõ ràng là "hiển dụ" hơn (phía đuôi thuyền).



RAFFAELLO SANZIO DA URBINO-RAPHAEL (1483-1520) "CHÂN DUNG ÔNG BALTHAZAR CASTIGLIONE"

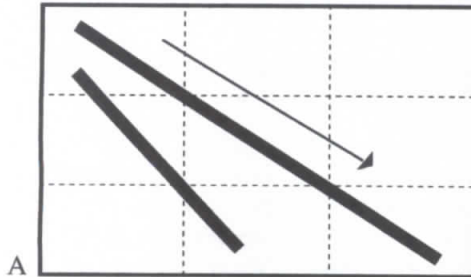
Cũng với ý định đấy, chúng ta hãy xem tại sao Raphael lại có thể làm sinh động bức chân dung mà hầu hết là những đường cong và vòng tròn (bên trái) bằng việc cắt ra theo hình răng cưa khu vực cổ áo và mũ (bên phải của tranh). Hai góc nhọn sinh động đó như những cái đinh cắm

chặt vào những hình tròn của nhân vật, tạo nên sự xuất hiện "đường nét thiên tài" của nghệ sĩ, nhờ đó, bức chân dung lôi cuốn và bắt chúng ta chú ý sâu sắc hơn vào bên trong của cái vẻ ngoài đơn giản của nhân vật có cái thần cảm này.

Đối xứng là quá đở

Sự đối lập giữa một đường cong với một đường cong ngược lại như đường tuyệt hảo hình chữ S mà chúng tôi đã nói đến (trang 110) thường là một sự kết hợp tốt đẹp. Tuy nhiên, theo đó thì hai chiếc khuyên tai hình chữ S không nhất thiết phải đều nhau cực kỳ. Chúng ta đã biết, sự quá đối xứng không bao giờ làm cho hai đường định hướng không được đặt quá song song với nhau (hai đường thẳng song song hoặc nhiều đường uốn lượn hoàn toàn vừa vặn bên nhau).

Quả nhiên là không hiếm trường hợp mà người ta có thể tìm thấy trong bố cục có những đường nét lớn chẳng hề có giá trị biểu cảm tự thân. Đó thường là những đường thẳng dọc hoặc thẳng ngang đặt làm khung cho hình ảnh để khép kín bố cục mà người ta không thể coi đó là các đường chủ đạo.



A

TÍNH NĂNG ĐỘNG CỦA ĐƯỜNG CHÉO GÓC

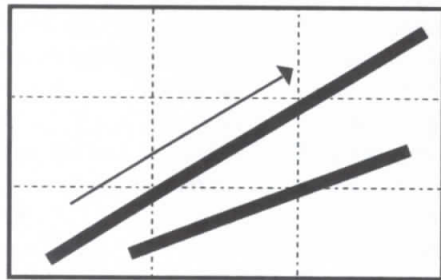
A và B. Việc chọn một đường chéo góc làm nét chủ đạo của bố cục là một ý đồ hết sức quyết đoán.

Những đường chéo góc thường tạo hiệu quả rất năng động vì chúng buộc ta phải nhìn lướt lên hay nhìn lướt xuống theo chiều dốc của chúng. Thử nghĩ lại thói quen của chúng ta khi đọc sách từ trái sang phải theo thói quen của phương Tây thì đường chéo góc từ góc cao bên trái của hình ảnh coi như “hạ xuống” và mắt ta dễ dàng lướt xuống tận phía dưới từ trái sang phải. (A)

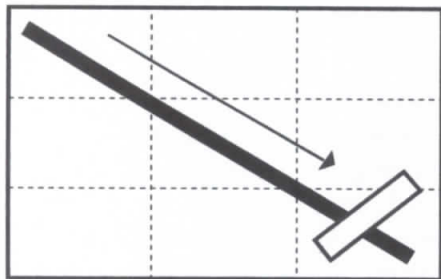
Thí dụ, hãy xem Rembrandt nhấn mạnh ý nghĩa của việc hạ Chúa Kitô từ cây thánh giá xuống chiếc cáng, bằng cách đặt nhân vật chính trên đường chéo góc đi xuống của bức tranh. Trái lại, đường chéo góc bắt đầu từ góc dưới bên trái coi như làm cho mắt chúng ta “nâng dần lên” hoặc “ngẩng nhìn lên” theo độ dốc một cách khó khăn hơn. (B) Nếu người ta muốn tạo sự năng động cho bố cục thì sự lựa chọn đường chéo góc này hay khác sẽ không bao giờ là vô căn cứ. Ý định tả sự rơi xuống, đi xuống, trượt xuống... sẽ chỉ đạo hoàn toàn cho sự lựa chọn đường chéo góc đi

xuống. Ý tưởng về sự thăng thiên hay sự cố gắng... sẽ dẫn dắt đến sự lựa chọn đường chéo góc đi lên.

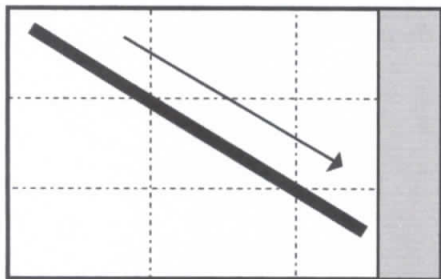
C và D. Sự lựa chọn đường chéo góc đi xuống coi như đường chủ đạo không phải lúc nào cũng có lợi. Khi định dõi theo độ dốc của đường chéo góc này, mắt ta sẽ dễ bị lôi tuột ra bên ngoài khung tranh và bỏ mất sự nhìn nhận đến chủ đề chính. Bởi vậy, người ta thường phải chú ý làm cho cái nhìn của khán giả dừng lại ở đoạn cuối đường chéo góc bằng một vài yếu tố phụ (C) hoặc tấm phông trang trí (D). Đó là vai trò được trao cho chiếc cáng và tấm vải liệm ở phía dưới của hình ảnh, trong bức tranh “Hạ Chúa từ thánh giá xuống trong ánh đuốc” của Rembrandt.



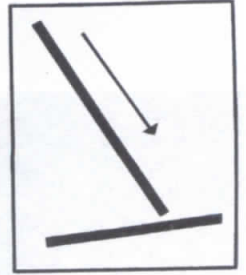
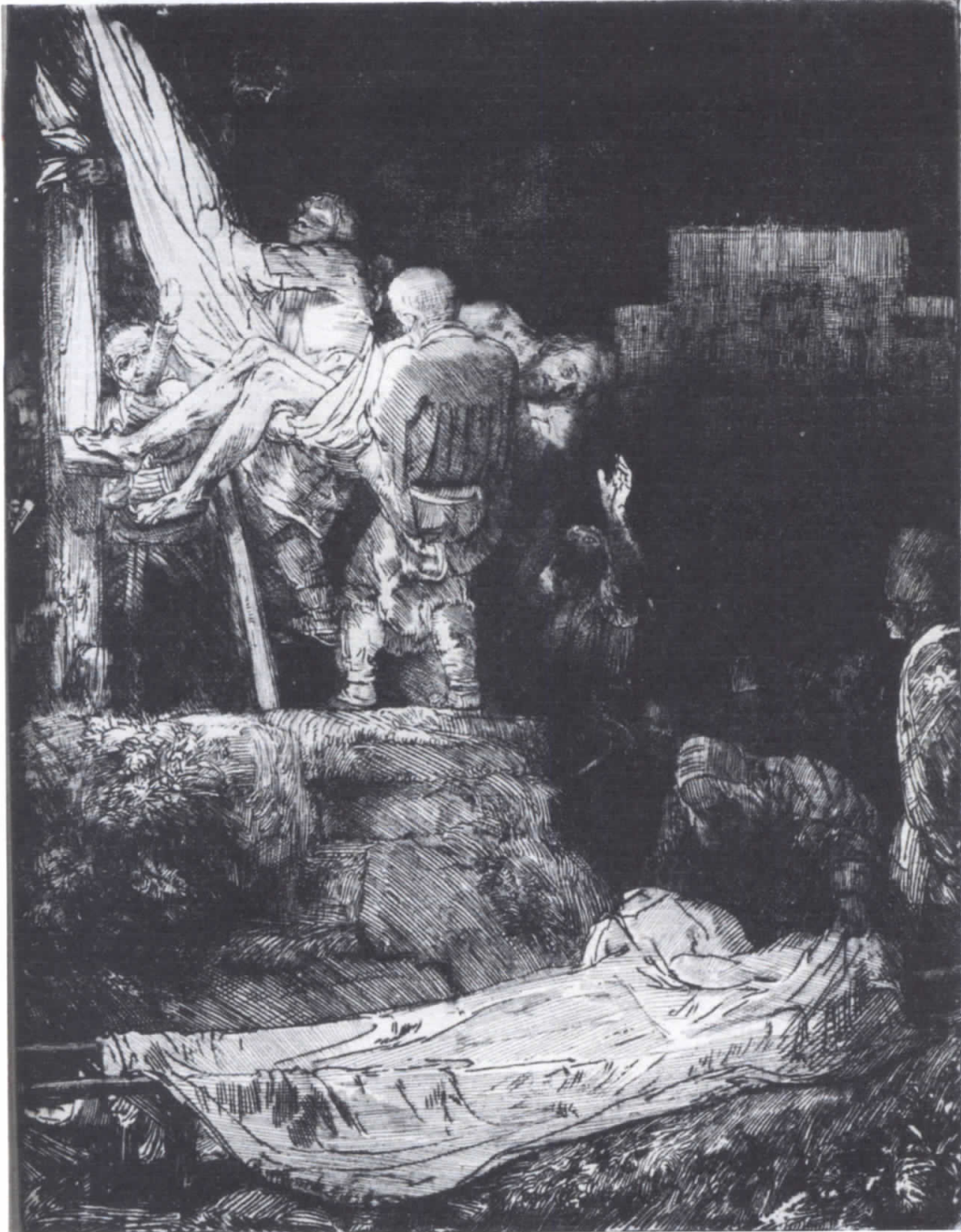
B



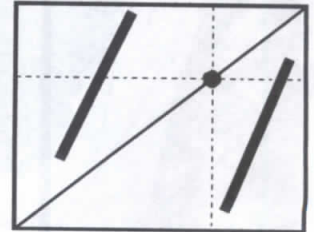
C



D



REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)
"HẠ CHÚA TỬ THÁNH GIÁ XƯƠNG TRONG ẢNH ĐUỐC"



JEAN-HONORÉ FRAGONARD
(1732-1806)
"CÁI CHỐT CỬA"

TÍNH NĂNG ĐỘNG CỦA ĐƯỜNG CHÉO GÓC ĐI LÊN

Dù có hay không phải của Fragonard- người ta còn đang tranh luận về chuyện này, thì bức tranh trên đây xứng đáng là một kiệt tác nhỏ về bố cục tả hành động, trên cơ sở đường chéo đi lên trong tranh. Sự lựa chọn này cho phép làm nổi bật hành động vươn lên của cơ thể và của cánh tay đang vờ tới cái chốt cửa, gắng hết sức để đóng nó lại. Hiệu quả này còn được nhấn mạnh bởi hai đường nghiêng lớn cùng hướng ở hai bên của đường chéo góc, một được xác định bởi độ nghiêng của ri dờ ở tiền cảnh, một

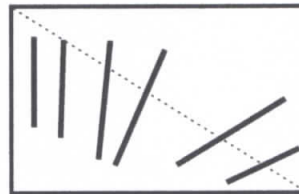
nửa bởi độ nghiêng của cơ thể gã trai trẻ. Cũng như vậy, việc chọn đường chéo góc như xương sống của bố cục cho phép có thể khéo léo đặt quan hệ với hai yếu tố tượng trưng có ý nghĩa cho tình cảnh này. Kể từ vị trí tái tạo (trái cấm) đặt trên chiếc bàn một chân, ánh mắt khán giả được trực tiếp dẫn theo chiều dài đường chéo góc lên tới tận cái chốt cửa sắp bị đóng (hành động trên điểm xảy ra sự việc). Nhân đây, xin hãy ghi nhận việc khuôn hình đặt hai nhân vật trên một trong những đường nhấn mạnh theo chiều

đọc của tranh, bằng cách áp dụng quy tắc chia ba, cố ý tới mức hai khuôn mặt như được đặt trên một trong số các điểm được lợi tự nhiên của tranh. (xem chương 10).

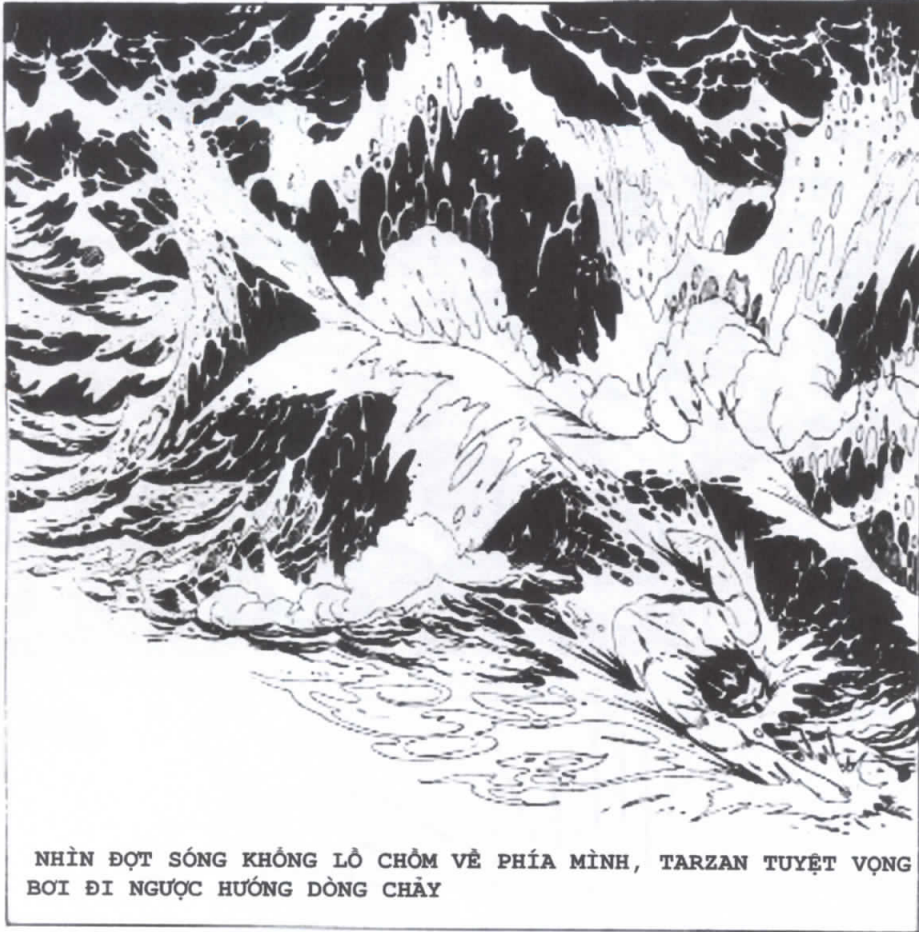
**SỰ NANG
ĐỘNG CỦA
ĐƯỜNG
CHÉO GÓC
ĐI XUỐNG**



BRUEGEL LE VIEUX
(1525-1569)
"NGƯỜI MÙ DẬT NHAU ĐI"



Dám vẽ bức tranh như trên nên Bruegel quả là một họa sĩ khá hiếm ở thời của ông. Khuôn hình đặt chủ đề trượt trên đường chéo đi xuống của bức tranh là nhu cầu sinh ra do sự gợi ý về đời vấp ngã thảm thương của những người mù. Ánh mắt khán giả, khi trượt theo độ dốc cong của đường chéo đã như đẩy thêm một cách tự nhiên vào thế ngã lại còn được nhấn mạnh bằng việc xếp những người mù theo hình rẽ quạt, do đó động tác biến đổi hầu như theo pháp hoạt nghiệm (trên cùng một tranh có diễn giải nhiều động tác liên tiếp của người vấp ngã).

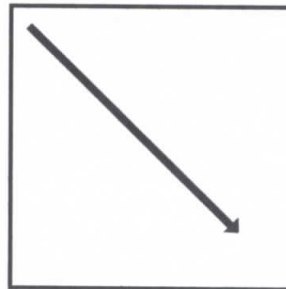


NHÌN ĐỘT SÓNG KHÔNG LỖ CHÒM VỀ PHÍA MÌNH, TARZAN TUYỆT VỌNG BƠI ĐI NGƯỢC HƯỚNG DÒNG CHẢY

SỰ NĂNG ĐỘNG CỦA ĐƯỜNG CHÉO GÓC ĐI XUỐNG

Tấm hình tranh truyện này gây cảm giác cực kỳ năng động vì người bơi được khuôn hình đặt đúng vào đường chéo góc đi xuống của hình ảnh. Hơn nữa, bố cục không đồng (bên dưới, góc phải) nên hình ảnh như gợi ý cho chúng ta rằng người đang bơi, bị đuổi gấp sẽ thoát khỏi nguy hiểm (bằng cách trôi tuột ra ngoài tranh).

BURNE HORGARTH
"TARZAN"



Chương 8

Sự cân bằng các mảng khối

Khi thực hiện một bức tranh, một trong những thời điểm quan trọng nhất là lúc người hoạ sĩ chia các “mảng” để chúng cân bằng một cách điều hoà với nhau. Trong hội hoạ người ta tạo hình bằng “mảng” tất cả các hình thể hay khối theo các phong cách khác nhau. Cũng có thể đó là các bề mặt bao quát đơn giản hay các bề mặt tô màu.

Việc cần phải phân chia các mảng được giải thích bằng việc khám phá bề mặt hình ảnh hay bức tranh của ánh mắt. Mỗi một “mảng”, một hình thể, một yếu tố khác biệt tạo nên trên thực tế một điểm dừng (điểm neo) của ánh mắt. Ánh mắt sẽ chộp lấy điểm đó và dừng lại ở đó lâu hay chóng tùy theo sự quan trọng của nó so với các yếu tố khác. Điều đó có nghĩa là phải làm thế nào để các điểm dừng này không làm cho ánh mắt bị hốt hoảng một cách không cần thiết (khi các yếu tố được thể hiện quá đông và được xếp đặt một cách quá bừa bãi trên toàn bộ bề mặt của hình ảnh) hoặc không nên ru ngủ ánh mắt (nếu các điểm dừng này được phân chia quá đều đặn và đối xứng).

Đặc biệt, người ta sẽ chú ý để sao cho một yếu tố quá lớn không chèn ép một vài mảng khác hoặc không có một trọng lượng quá “nặng” để làm mất cân bằng của bố cục.

Trên thực tế, mỗi bố cục (hoặc khuôn

hình) đòi hỏi một cách xử lý đặc biệt. Bố cục càng có nhiều yếu tố đa dạng và tản mạn, thì việc tổ chức bề mặt của hình ảnh lại càng đòi hỏi một sự chú ý cao độ. Tuy vậy, công việc này sẽ thuận lợi hơn nhiều nếu ta lựa chọn trước những đường định hướng lớn (xem chương 7) mà xung quanh nó, các mảng hay khối có thể được sắp xếp một cách dễ dàng.

Trong lĩnh vực này, người hoạ sĩ thuận lợi hơn nhà nhiếp ảnh bởi vì anh ta có thể xử lý một cách tự do hơn. Tuy vậy, nhà nhiếp ảnh vẫn có thể di chuyển và xoay quanh chủ thể cho đến khi tìm được góc nhìn mà từ đó ta thấy các mảng, các khối cân bằng với nhau một cách hoàn hảo nhất, và cũng từ góc nhìn đó, ta có thể loại bỏ các yếu tố hỗn độn luôn đe dọa làm mất cân bằng của bố cục ra khỏi khuôn hình.

Thực hành

Nói về bố cục thì mỗi một trường hợp đều là trường hợp đặc biệt. Không một công thức nào có thể thay thế được cái nhìn “bao quát” của nghệ sĩ đang tiến hành phân chia các mảng trong một trật tự có tính đến các tiêu chí rất đa dạng : số lượng các yếu tố khác biệt được thể hiện, mảng khối của chúng, vị trí của chúng trên các lớp cảnh khác nhau của hình ảnh, nhịp điệu mà ta muốn đưa vào bố cục, bầu không khí chung mà bố cục

phải gọi ra. Tối đa người ta có thể gọi ra một vài nguyên tắc cơ bản, có giá trị tương đương, bất kể kỹ thuật được sử dụng : tranh giá vẽ, tranh truyện, nhiếp ảnh hay khuôn hình điện ảnh.

Các chủ thể đơn giản

Khi một chủ thể được tối giản trong một tạo hình chủ thể duy nhất – một mảng khối : một đồ vật đơn giản, một nhân vật nhìn toàn thân hay nửa người, một khuôn mặt cận cảnh... thì việc phân chia các mảng không đặt ra một vấn đề gì. Chỉ cần khuôn hình tại đó hơn là bố cục. Về nguyên tắc, người ta sẽ chỉ chú ý để không đặt mảng khối duy nhất này vào đúng giữa tranh hoặc trên một trong các trục của nó, ít nhất là để tạo ra một không khí trang trọng lặng lẽ cho chủ thể hiện diện (xem chương 6).

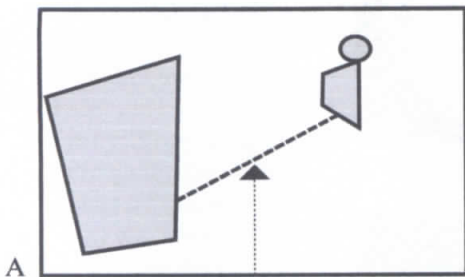
Sự cân bằng của hai mảng cạnh tranh

Khái niệm cân bằng các mảng được thể hiện đầy đủ ý nghĩa khi chủ thể được cấu tạo bởi hai hình thể : hai đồ vật, hai nhân vật toàn thân hay nửa người, hai khuôn mặt... tức là chia ra trong khuôn hình của hình ảnh. Trong trường hợp này, thao tác là tương đối dễ. Tuy vậy, hãy lưu ý rằng khái niệm cân bằng các mảng không giả định việc phân chia chúng đều đặn và đối xứng hai bên bố cục. Một đối xứng quá lộ liễu sẽ là không dễ coi. Vấn đề

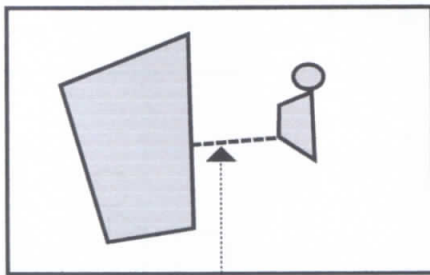
là phải đánh giá được “sức nặng trông thấy được” của mỗi một trong hai yếu tố được thể hiện và phải làm sao để yếu tố kém quan trọng hơn đóng vai “đối trọng” của yếu tố mà người ta muốn ưu tiên hơn.

Nói chung, sự xô lệch của một trong hai mảng so với đường trục của hình ảnh sẽ đủ để làm “náo nhiệt” bố cục mà không làm nó mất cân bằng. Ngược lại, sự xô lệch kết hợp của cả hai mảng quá xa với trục dọc, một mảng sang trái, mảng kia sang phải, sẽ có nguy cơ tạo ra đối xứng, kém dễ chịu với ánh mắt hơn vì có một khoảng trống giữa hình.

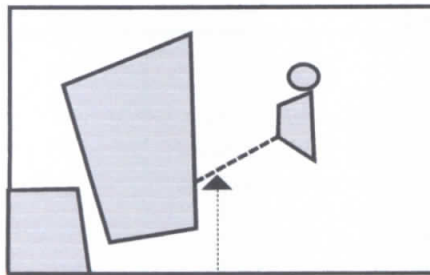
Cuối cùng, nếu ta muốn phá vỡ sự đơn điệu sinh ra bởi hai mảng có tầm quan trọng như nhau trên cùng một lớp cảnh, thì giải pháp sẽ là sắp xếp chúng nếu có thể trên đường chéo của hình ảnh (hoặc gần như vậy). Hoặc nếu ta có thể sử dụng hiệu quả phối cảnh, thì do đó có thể điều chỉnh một cách tinh tế kích thước của hai mảng. Một mảng sẽ bị đẩy ra xa, mảng khác sẽ được đặt ra phía trước của hình ảnh. Trong trường hợp này, thật không mấy quan trọng khi hai yếu tố được phân chia đối xứng hai bên trục dọc của hình ảnh. Bởi vì chúng sẽ không có cùng một kích thước nữa nên sẽ không cùng tạo ra một cảm giác khó chịu về sự đối xứng.



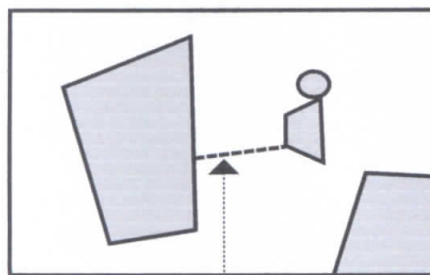
A



B



C



D

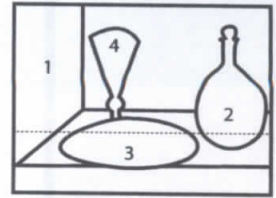
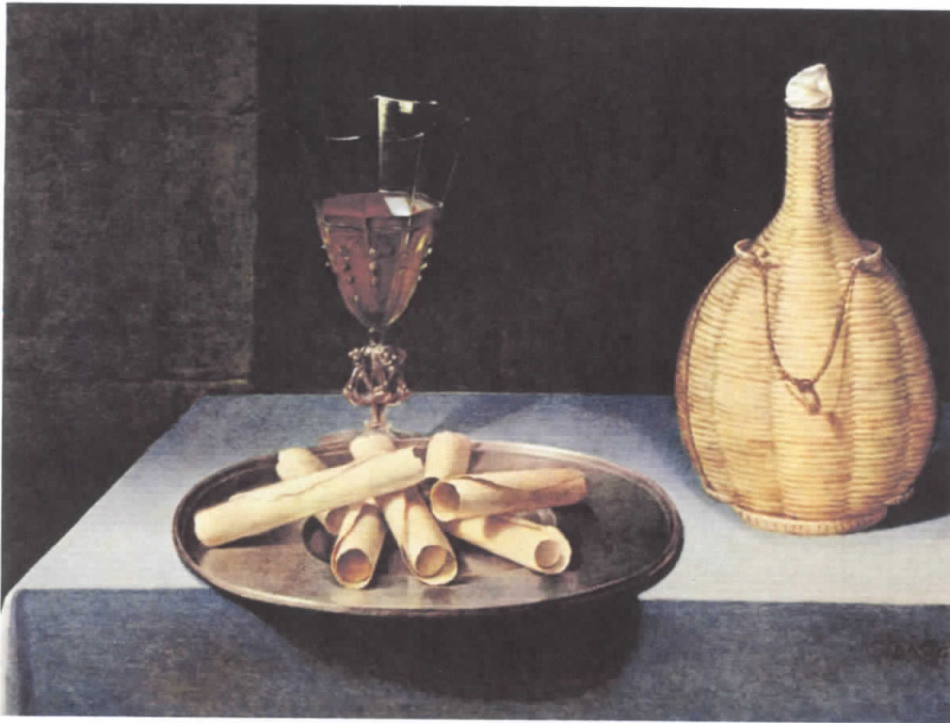
NGUYÊN TẮC CÂN BẰNG CÁC MẢNG

A. Điểm cân bằng của một bố cục, về nguyên tắc thường ở giữa bức tranh. Nhưng không phải là cứ chia đều và chia đối xứng những yếu tố khác nhau ở hai bên điểm này là ta có sự cân bằng. Vấn đề trước hết làm sao để một yếu tố hay một nhóm yếu tố không quá nặng nề về một bên của bố cục, làm nhẹ hẳn phần đối trọng bên kia. Vấn đề như ở đây chẳng hạn, một mảng quan trọng (mà cũng có thể là một nhóm các yếu tố khác nhau được tập hợp lại) đặt sát bên lề bố cục, làm mất cân bằng cho bên phải. Nó lôi kéo quá nhiều sự chú ý, làm thiệt hại cho yếu tố nhỏ hơn ở bên kia.

B. Nếu không thể rút ra một vài yếu tố của mảng gây mất cân bằng bố cục để đắp thêm vào phía bên kia thì đơn giản là nên đẩy cho mảng lớn này xích về phía điểm cân bằng của bố cục làm nó cân bằng trở lại.

C. Nhưng nếu ta cho thêm yếu tố thứ ba vào bên trái của tranh thì bố cục sẽ lại mất cân bằng một lần nữa.

D. Bố cục sẽ hoàn toàn cân bằng nếu ngược lại, ta đặt yếu tố mới vào phía bên kia, nơi đĩa cân nhẹ hơn.

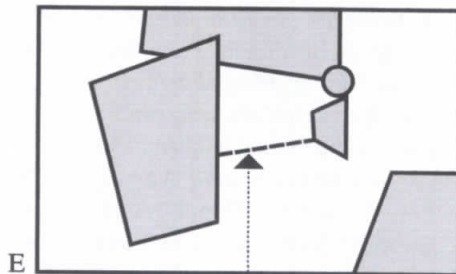


LUBIN BAUGIN (1612-1663)
"MÓN BÁNH CUỘN TRẮNG MIỆNG"

Một ví dụ cổ điển về việc phân chia các mảng một cách tốt đẹp. Bên trái, mặt tường đứng vuông góc với mặt bàn (1) tạo thành đối trọng với chiếc bình tròn đặt ở phía đối diện (2), chiếc ly (4) bù trừ vào mảng trống phía trên mảng tròn của chiếc đĩa bánh cuộn (3) nhằm dẫn cái nhìn hướng về trung tâm của bố cục.

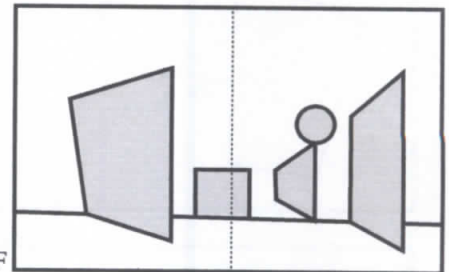
126

NGUYÊN TẮC CÂN BẰNG CÁC MẢNG



E

E. Nếu chúng ta muốn đưa yếu tố thứ tư vào bố cục (bên trên) và đặt nó cân hai bên trục cân bằng của hình ảnh, bố cục vẫn cứ sẽ thăng bằng như vậy.

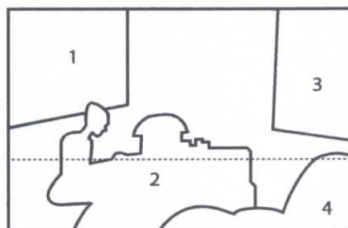


F

F. Sẽ dễ dàng làm cho một bố cục được cân bằng khi nó được "đặt" trên một đường ngang lớn. Đường này giúp ổn định các hình thể được thể hiện ở đó dù các hình khối và trạng thái tự nhiên của chúng rất khác nhau.

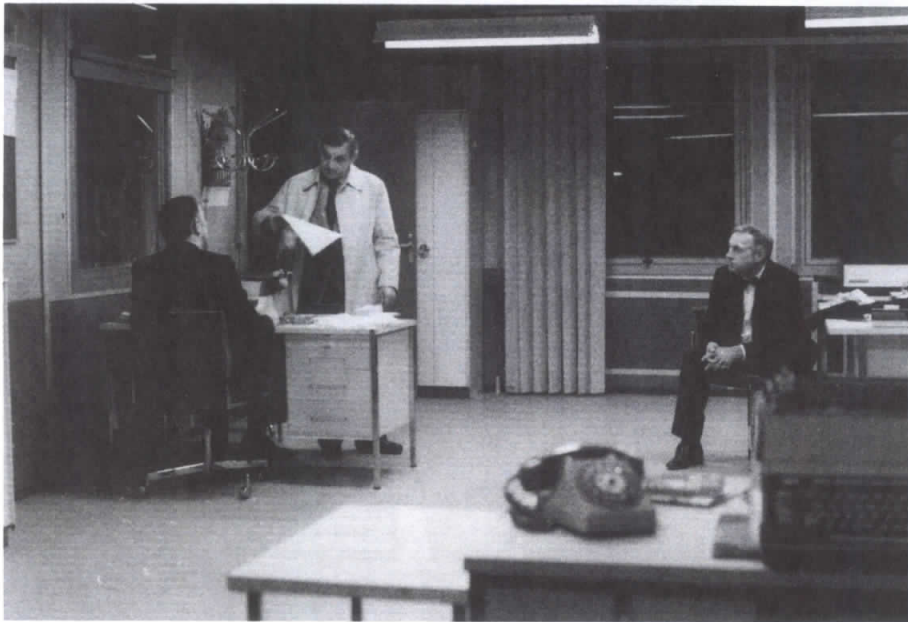


ENKI BILAL "NGƯỜI ĐÀN BÀ CẠM BẦY"



Trong một tranh truyện hay trong điện ảnh (hay tranh vẽ), một cận-tiền cảnh được lựa chọn tốt sẽ thường là phương tiện làm cân bằng hoàn hảo hơn cả khuôn hình. Ở đây, bức màn sáo Venice và chiếc ghế phôi (3 và 4) ở cận-tiền cảnh “đặt

nặng” phía bên phải của bố cục và góp phần theo cách đó làm cân bằng mảng chính của phân cảnh này.



CÂN BẰNG CÁC MẢNG TRONG PHIM

PHIM CỦA CLAUDE MILLER
"GIÁM SÁT NGAY TRƯỚC MẮT"



Có sự khác nhau về tiền lệ, khuôn hình này, trích từ phim "Giám sát ngay trước mắt" của Claude Miller cũng đáng chú ý bởi sự cân bằng hoàn hảo của nó. Hai mảng chính (1 và 2) đặt bên phải và bên trái của hình ảnh bù trừ lẫn nhau, để tạo hiệu quả giải phóng một khoảng trống lớn ở giữa hết sức biểu cảm, gợi ra hiệu quả thị giác về một "hố ngăn cách" chia cắt những người cảnh sát (bên trái) với người có tư thế phòng ngừa (bên phải). Ở hậu cảnh, một mảng thứ ba bí mật hơn (chiếc tủ và

tấm rido) góp phần lấp đầy khoảng trống lớn ở giữa và làm cân bằng tất cả một cách hoàn hảo hơn. Như vậy, hình ảnh "nói" được bởi sự trình diễn duy nhất của cách chia ra các mảng khối.

CUỘC TÌM KIẾM SỰ TRỌN VẸN

Những trạng thái khác nhau của một tác phẩm thường tiết lộ công việc của nghệ sĩ, khi họ phân chia các mảng và cân bằng chúng dần dần từng ít một, theo cách sao cho chúng phô bày toàn bộ tạo hình để nhìn ngắm trong tất cả trạng thái đầy đủ trọn vẹn. Hai bức tranh ở đây là một ví dụ gây ấn tượng mạnh. Bức thứ nhất có đặc điểm là có vài mảng không cân bằng so với đường trục giữa của bố cục. Bức này khá là lệch về bên trái, làm cho bên phải yếu, coi như bị bỏ rơi. Có lẽ do thấy như vậy nên họa sĩ đã dừng nó lại ở giai đoạn phác thảo. Đang dựng bố cục, nghĩa là đang tìm cách cân bằng.

Ở bức thứ hai, Renoir đã thêm vào một đồ vật đủ to trên đàn piano, góc trên bên phải (bình hoa) mà lại hoà nhập vào với bản đàn bè nhạc để tạo ra thành một mảng duy nhất. Ông cũng đã thêm vào phía dưới bên phải, một mảng thứ hai, có tính chất "mồi" trong tranh (hồ sơ trên ghế phỏ tới). Mảng này đủ để cân bằng tất cả. Từ phác thảo đơn giản ban đầu nay tranh đã trở thành một bố cục trọn vẹn không thể so sánh được, với tất cả các yếu tố nay đã liên kết và cân bằng trên toàn bộ mặt tranh.

PIERE-AUGUSTE
RENOIR
(1841-1919)
"HAI CÔ GÁI TRÈ
BÊN BÀN PIANO"



Các chủ thể phức hợp, sự tập hợp các mảng

Khi chủ thể phức tạp hơn được cấu tạo bởi nhiều yếu tố ở các mức độ không đều nhau : các đồ vật, các thành phần của một phong cảnh hay bối cảnh trang trí các nhân vật...thì càng cần phải chú ý hơn bao giờ hết để không làm bố cục mất cân bằng khi làm quá nặng nề bên trái hay bên phải, bên dưới hay phía trên.

Ngay cả khi chủ đề đòi hỏi phải tạo ra cảm giác về sự lộn xộn, có nghĩa là sắp đặt các yếu tố khác nhau để thể hiện sao cho ánh mắt khán giả, ngay từ đầu, ngạc nhiên bởi sự hỗn độn của bố cục, có thể tiếp tục chịu dẫn dắt một cách thoải mái và tìm hiểu ý nghĩa thực của tranh. Nói cách khác, tức là chế ngự được sự lộn xộn ban đầu, biến đổi nó thành một sự lộn xộn có liên kết và chủ ý, có thể “nói được” điều gì đó với ánh mắt khán giả bất chấp mọi sự và biểu lộ rõ ràng những ý tưởng hoặc dự định của nghệ sĩ.

Để làm chủ được sự lộn xộn có nghĩa là người hoạ sĩ sẽ gần như bị đẩy tới phải xử lý những sự tập hợp các mảng: Đôi khi hai hay nhiều mảng khối nhỏ khác nhau sẽ được nhập vào thành một mảng lớn hơn, thoả mãn hơn về quan điểm tạo hình.

Hoặc là, một thành phần có kích thước nhỏ hơn, không có ý nghĩa về mặt tạo hình hay quá ngụ ý, sẽ được ken vào một mảng lớn hơn. Thành thạo, nhiều hình thể khác biệt sẽ chỉ

được nối kết lại do chúng ở gần nhau, hoặc do một hình thể trung gian liên kết chúng lại. Sự kết nối này ít nhiều chặt chẽ giữa một số mảng khác biệt sẽ hợp lý hơn khi chúng được đặt dọc theo các đường định hướng lớn.

Cũng sẽ có thể phân cấp các mảng theo chiều sâu, để có thể cân bằng chúng tốt hơn. Ví dụ, khi một hình thể “nặng ký” (cảm giác bằng mắt) ở tiền cảnh, gây tổn hại cho các mảng khác, người ta có thể di chuyển nó về phía hậu cảnh để giảm bớt sự nặng nề của nó.

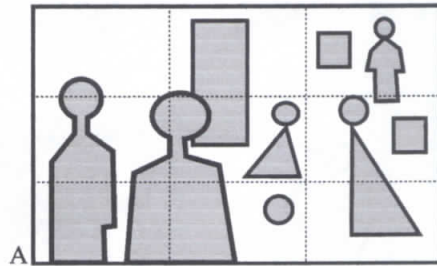
Cuối cùng, người ta sẽ không bao giờ phân chia các mảng khối trong khuôn hình mà không tính đến các chỗ trống hay khoảng không gian đó đó mà sinh ra (xem chương 9)

Các mảng màu

Trong một bố cục, hình thể và mảng khối không phải là những thứ duy nhất đòi hỏi phải được cân bằng. Các bề mặt màu, trắng, đen và trung gian sẽ được sắp xếp, nếu không sẽ phải tập hợp lại thành một vài “mảng màu”, ít nhiều sinh động, ít nhiều sáng tối... để đạt một vài cân bằng về màu sắc của bố cục. Người ta cũng có thể giải quyết bằng cách chiếu sáng (sáng rõ hoặc mờ ảo) để nối và hoà hợp các mảng khối theo cách đặt chúng vào trong môi trường mờ tối giản ước hay ngược lại chúng được nhấn vào một bề sáng hợp nhất.

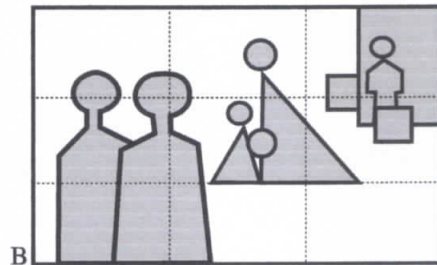
NGUYÊN TẮC TẬP HỢP LẠI CÁC MẢNG

A. Một bố cục hơi cầu kỳ do ban đầu được tạo thành từ các thành phần hết sức đa dạng: chủ thể chính, nhân vật phụ, yếu tố hoàn toàn là giai thoại... có thể dễ gây cảm giác trôi nổi trong bố cục, nếu nó quá phân tán như ở đây. Mắt ta rất khó mà nhận biết trong bức tranh lổm đổm này là những thành phần tạp nham lung củng, thậm chí khó mà nắm bắt ý định thực sự của họa sĩ (chủ thể chính ở đâu?).



B. Cho nên khi phân chia các mảng, thường thì người ta sẽ tập hợp lại các yếu tố có tính giai thoại nhất, để cho chúng không lôi kéo ánh mắt một cách vô ích... Tất cả những điều đó là để tạo ra hiệu quả làm dễ dàng cho người xem tranh hoặc xem hình ảnh và có một bố cục tạo hình hoàn chỉnh hơn rất nhiều.

Sự tập hợp các mảng như vậy sẽ chủ yếu phụ thuộc vào việc xử lý chủ thể, ở đây, nhóm tập hợp bởi người đàn bà, đứa trẻ và trái bóng dường như được ưu tiên.



Chỉ từ một số yếu tố ban đầu rất tản mác, các cách phối hợp sẽ được thực hiện là vô cùng nhiều.



132
UTAGAWA HIROSHIGE (1797-1858)
"KUSATSU"

SỰ TẬP HỢP LẠI CÁC MẢNG

Hàng chục thành phần riêng biệt rất khác nhau được tập hợp lại chỉ trong hai mảng chính, thật khó mà có thể làm tốt hơn nữa trong thể loại tranh sinh hoạt này. Đó là để tạo hiệu quả làm nổi bật chủ thể chính một cách hết sức tài tình : hai chiếc kiệu chạy ngoài phố, tự chúng hợp lại thành một mảng chính duy nhất.

Một ví dụ đẹp về sự tập hợp các mảng. Chín nhân vật và một con chó ở đây được tập hợp thành ba mảng tương đối riêng biệt với mảng khối không cân xứng (quá đối xứng ít khi có thể làm hài lòng khán giả).

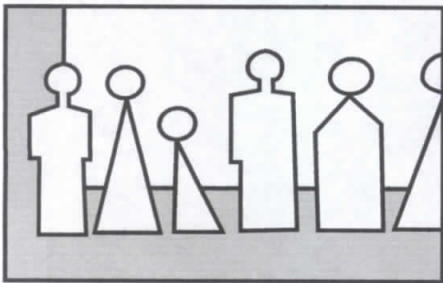
Hơn nữa, mảng tường dọc và cửa sổ ở bên phải, cân bằng với mảng dọc lớn (tám toan căng để vẽ của họa sĩ) ở phía đối diện bên trái. Mảng cửa sổ, dù nhỏ hơn, nhưng do sáng hơn nên "bắt mắt" ở phía bên phải và dễ dàng (do hướng ánh sáng) lôi kéo ta nhìn xoáy vào giữa bức tranh, tức là nhìn vào công chúa chủ thể chính của bức tranh.



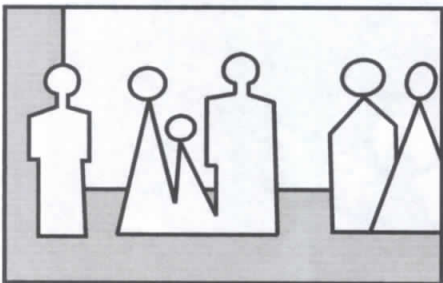
DIEGO VELASQUEZ
(1599-1660) "CÁC THỊ NỮ"



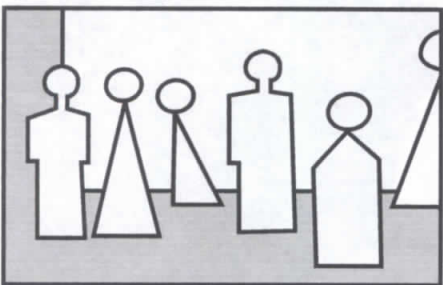
XẾP THÀNH LỚP CÁC MẢNG THEO CHIỀU SÂU VÀ CHIỀU CAO



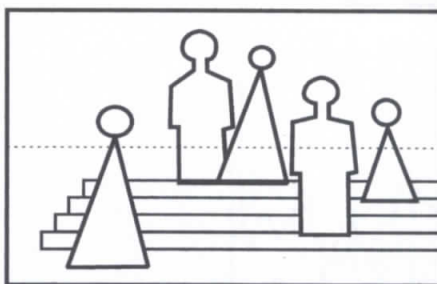
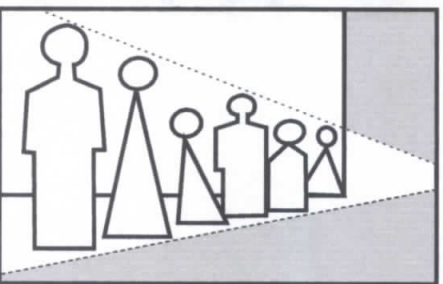
A. Một bề mặt tranh được sắp xếp quá thận trọng và quá đều đặn sẽ không hấp dẫn được ánh mắt khán giả bằng một bề mặt hỗn loạn vừa bãi được bố cục lại. Hướng chi mà các thành phần của vố cục lại cùng một kiểu về hình khối. Do đó, người ta hết sức tránh xếp chúng thành hàng và rải chúng quá đều đặn trên cùng một lớp cảnh như là “duyet binh” (trừ tạo hiệu quả cốt để nghiên cứu).



B. Do vậy, để bắt mắt hơn, người ta tiến hành tập hợp các yếu tố thành nhiều nhóm khác nhau, cũng là các hình khối không tương đương.

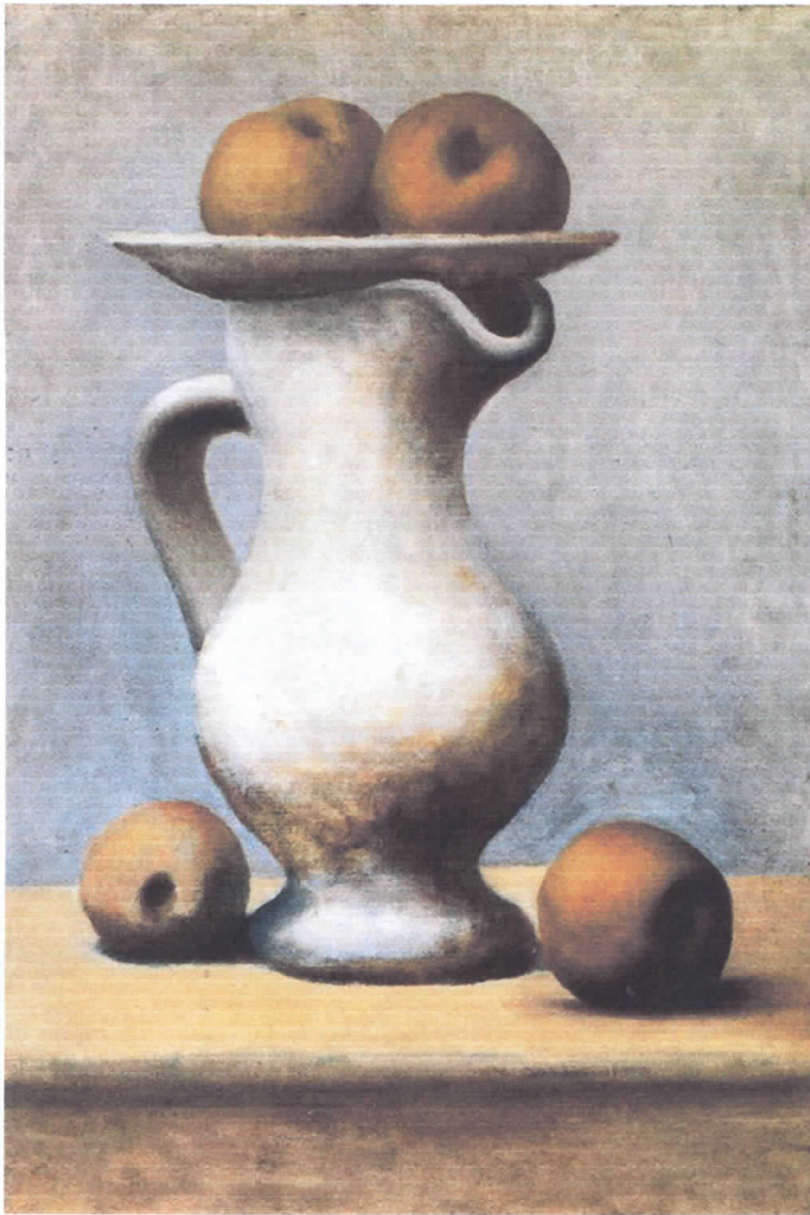


C. Hoặc là, người ta làm sao cho các thành phần được tương đương một cách tế nhị, dù còn các khoảng cách chia đều, nhưng các thành phần ít nhiều bị xô xích hoặc ra xa hoặc lại gần.



D. Người ta cũng có thể chấp nhận giải pháp là thể hiện khung cảnh theo phối cảnh. Giải pháp này có hai điều lợi : nếu sắp hàng dàn ngang, các thành phần trông rất nhàm chán, các khoảng cách giữa chúng sẽ quá đều đặn, nay nhờ có phối cảnh mà chúng không đều nhau nữa.

E. Một giải pháp nữa là sử dụng tất cả các tầng bậc chênh lệch mập mờ có trong bối cảnh hay phong cảnh (bậc thang chẳng hạn) sao cho các mảng vốn quá đều đặn như sắp hàng nay có chỗ đứng cao thấp khác nhau. Không gian của bức tranh sẽ được sử dụng tốt hơn và bố cục dường như náo nhiệt, sống động hơn.

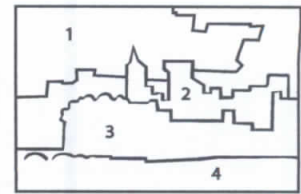
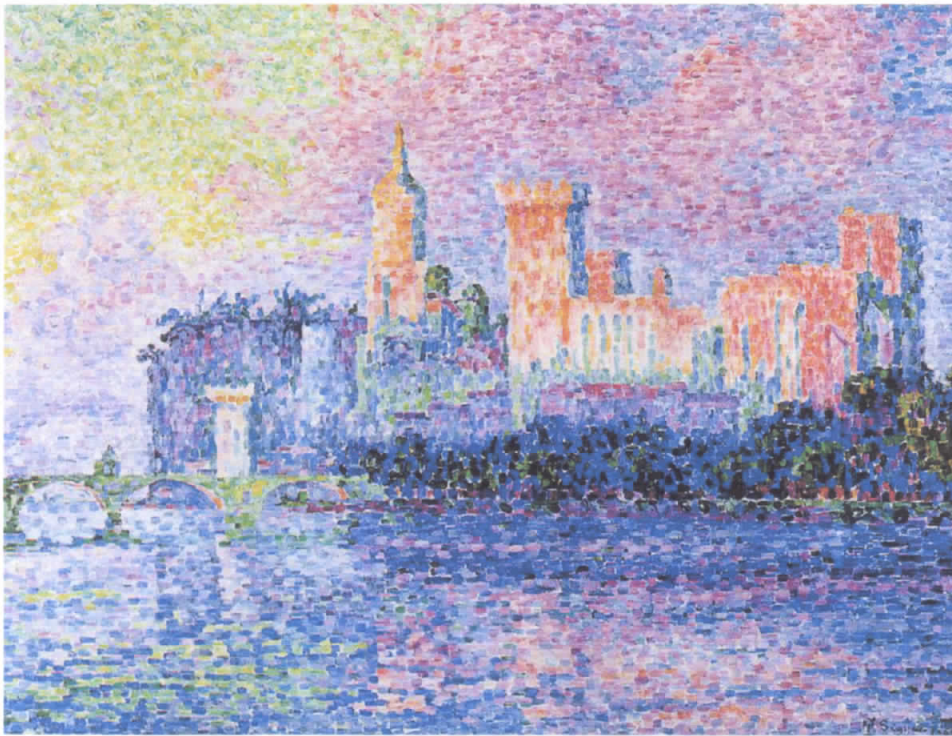


PABLO PICASSO
(1881-1973)
"TĨNH VẬT BÌNH NHỎ
CÓ QUAI VÀ NHỮNG
TRÁI TÁO"

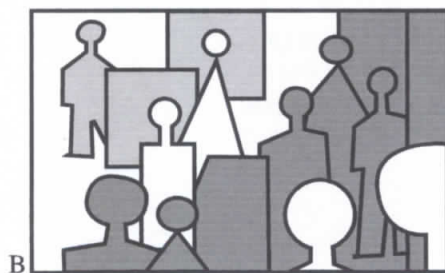
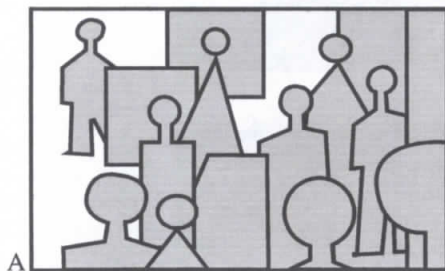
Bức tranh này của Picasso dường như được vẽ ra để minh họa cho những nguyên lý được trình bày ở những trang trước.

Hai quả táo, bên dưới được đặt gần xa khác nhau (do đó hơi phối cảnh một chút).

Hai quả táo khác được đặt lên cao, phía trên của bố cục sao cho tất cả không gian bức tranh, từ trên xuống dưới, cũng gây hứng thú cho mắt.



PAUL SIGNAC
(1863-1935)
"CUNG ĐIỆN CỦA CÁC
GIÁO HOÀNG"



SỰ PHÂN CHIA CÁC MẢNG MÀU

A và B. Tập hợp lại những yếu tố khác nhau của bố cục thành mảng quan trọng hơn là chỉ chuyển dịch những yếu tố này. Rất nhiều khi, chỉ một sự biểu hiện của màu sắc hay sắc độ màu cũng sẽ cho phép hợp nhất nhiều yếu tố vốn rất khác nhau và biểu lộ sự khác biệt hơn nữa của những lớp cảnh khác nhau. Ví dụ như ở đây, từ một tập hợp các yếu tố tương đối không phân hóa, gây một ấn tượng nhạt nhẽo (A), chỉ một sự biểu lộ các sắc độ cho phép làm nổi bật bốn

mảng rất khác biệt, xếp thành tầng ở nhiều lớp cảnh (B). Cũng hãy xem ở đây, Signac đã làm gì để sử dụng kỹ thuật chấm đốm theo kiểu chia nhỏ, dẫn dắt tất cả vào ba mảng màu khá là khác nhau, không loại bỏ các sắc thái ở giữa mỗi một đốm, tất nhiên là như thế.

Chương 9

Các khoảng trống và không gian

Khi khán giả xem xét một hình ảnh (tranh giá vẽ biểu hình hay phi biểu hình, ký họa, tranh truyện, ảnh chụp...) ánh mắt của anh ta sẽ dễ bị thu hút và lôi kéo bởi những yếu tố “kể chuyện” miêu tả chủ thể (hình tượng, đồ vật, nhân vật và bối cảnh...) nhưng thường không nghĩ ngợi gì về sự hài lòng mà anh ta có được khi xem tranh cũng như cảm xúc do tranh mang lại có bao nhiêu phần từ khoảng trống và không gian trừu tượng hơn, được chừa lại bởi các khoảng đặc. Các khoảng trống này trên thực tế, có biết bao nhiêu sự kết nối vô hình và khó thấy, liên kết giữa chúng và các hình thể khác nhau được thể hiện và tham gia tất cả những gì làm nên các hình khối tạo hình chủ yếu của hình ảnh.

Các khoảng trống có thể là các phần mặt tranh hoàn toàn rỗng, không hề có hình, khi mà chủ thể nổi bật trên một nền rộng trung tính hay trên một khoảng trời quang đãng. Chúng cũng có thể dựa trên hậu cảnh.

Thực hành

Điều chủ yếu của thao tác sẽ nhằm đảm bảo tính thống nhất về tạo hình của bố cục. Như vậy:

Các khoảng trống đơn giản tới mức tối đa, tức là có xu hướng hình học: hình chữ nhật, hình ô van, tam giác, các đường cong hài hoà... sẽ luôn tạo ra tính nhất quán hơn nữa cho tổng thể và sẽ tạo ra sự dễ dàng đáng kể để “đọc” hình ảnh.

Đối với các thao tác quan trọng để phân chia các mảng, cần phải luôn bảo đảm rằng các đường viền (hay công tua) của các hình thể khác nhau sinh ra các khoảng trống (tương đối) đơn giản mà không gây khó chịu cho mắt. Một nhu cầu luôn luôn thường trực ở họa sĩ, là làm đơn giản các hình thể, “tước bỏ” nét vẽ hay ít nhất là “tẩy đi” các góc quá nhọn của nó để đáp ứng nhu cầu chung của tất cả các họa sĩ lớn: đặt vào và hoà nhập các yếu tố cần miêu tả trong một tổng thể hoàn hảo về mặt tạo hình.

Khi đường viền của một hình thể tương đối phức tạp, hình răng cưa hay zig zag hoặc quá ngoằn ngoèo mà người ta không thể làm đơn giản nó được, thì giải pháp sẽ là đem đối lập nó với một hình thể khác có đường viền thẳng hơn, như vậy khoảng trống giữa hai hình thể này sẽ bớt khó chịu khi nhìn.

Đối với thao tác quan trọng để phân chia các mảng, có một cách khác để đơn giản hoá các mảng trống là tập hợp chúng lại trong một mảng duy nhất có đường viền tương đối thẳng để giải toả các đường viền phức tạp của chúng mà không cần xoá bỏ chúng.

Hơn nữa, khi các thành phần của hình ảnh khá là đồng đúc, sinh ra nhiều khoảng trống nhỏ, thì thao tác tập hợp lại các mảng sẽ có lợi là làm giảm số lượng các khoảng trống. Bố cục nhờ đó mà có được tính thuần nhất.

Việc xử lý các khoảng trống cũng như các khoảng đặc, sẽ không bao giờ thực hiện được mà không tính đến sự khó cưỡng lại của mắt người. Vì biết rằng ánh mắt dễ thấy nhầm chán bởi một bố cục quá đối xứng hay thiếu đa dạng, người ta sẽ quan tâm tới những chỗ mà các khoảng trống không quá bằng nhau và cũng không được sắp đặt một cách quá đều đặn trên toàn bộ bề mặt của hình ảnh.

Khi mà chủ thể được cấu tạo bởi chỉ một mảng lớn chính (nhân vật toàn thân hay bán thân) người ta sẽ làm thế nào để nó không bị đặt vào trung tâm, trên trục dọc hay ngang của hình ảnh, để khỏi tạo ra các khoảng trống với kích thước đều nhau.

Khi chủ thể phải được tập trung trên một trục của hình ảnh, người ta sẽ làm để đường viền của nó tạo ra các khoảng trống không đều nhau ở hai bên (xem chương 6).

Khi chủ thể gồm nhiều yếu tố khác biệt, được đặt cạnh nhau thì vấn đề cũng là phải chăm lo sao cho các khoảng trống đảm nhiệm tốt vai trò “kết nối” và góp phần vào hiệu quả tổng thể. Đặc biệt là người ta sẽ coi chừng các hình thể bên cạnh nhau để chúng không tạo ra một khoảng trống quá thẳng hàng đến mức khó chịu.

Cũng cần chú ý tới các khoảng trống quá hẹp giữa hai hình thể ở cạnh nhau mà khác biệt. Trái ngược với ý muốn có hai mảng, nếu hai hình thể cách

nhau một khoảng hẹp, cũng dường như chỉ có thể tạo ra một mảng mà thôi. Thêm nữa, các khoảng trống quá hẹp giữa hai yếu tố khác nhau sẽ luôn tạo ra vẻ mong manh dễ vỡ cho bố cục, nếu không, sẽ là một ấn tượng lẫn lộn. Các khoảng trống quá chật hẹp, sát bên lề của bố cục cũng nên tránh. Không mấy dễ chịu cho ánh mắt, chúng luôn tạo cảm giác là khuôn hình kém tự chủ. Nếu không thể thu xếp được một khoảng trống xứng đáng ở bên rìa của khuôn hình, thì một giải pháp tốt sẽ là đặt chủ thể nằm vắt ngang một cách thẳng đứng trên đường viền khuôn hình, nghĩa là “cửa đôi” nửa trong nửa ngoài, nhằm gạt bỏ khoảng trống rất khó chịu.

Tuy nhiên, một sự thái quá dường như tốt hơn là ngược lại. Một không gian rộng quá lớn giữa nhiều hình khối khác biệt, sẽ cho cảm giác đáng buồn về sự sôi nổi của các thành phần bố cục. Điều này không loại trừ sự tồn tại của các khoảng trống lớn có giá trị biểu cảm, đôi khi có thể xâm lấn phần lớn nhất của tranh mà chúng ta sẽ thấy.

Khi làm bố cục, thường thì người ta không mấy bận tâm tới các khoảng trống với mục đích chỉ để làm đẹp. Trong một số trường hợp, các khoảng trống và không gian tự chúng có thể có một giá trị và một sức biểu cảm mạnh mẽ thường ít thấy theo các nguyên tắc chủ yếu như ở đây.

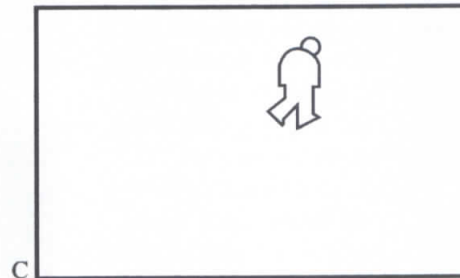
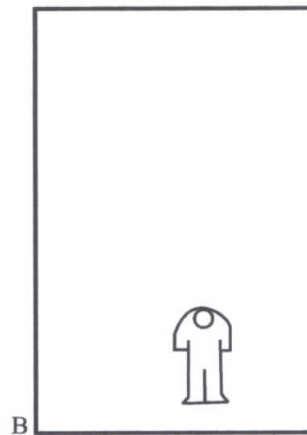
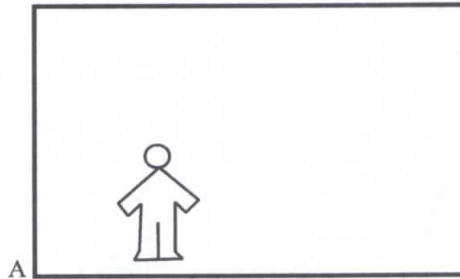
NHỮNG KHOẢNG TRỐNG ĐẪY BIỂU CẢM

A. Những khoảng trống hay không gian bao quanh chủ thể chính – chúng thậm chí là tập hợp choán đầy các yếu tố phụ hoặc yếu tố giai thoại – có thể có một giá trị biểu cảm lớn hơn cả khoảng đặc (những yếu tố nhìn thấy, những hình thể hiện hữu). Thậm chí những khoảng trống này cho ta một ý nghĩa sâu thẳm của bức tranh.

Ví dụ, chủ thể, nếu được bao quanh bởi những khoảng trống lớn như ở đây, sẽ cho một ấn tượng cô đơn về thể chất hoặc tinh thần : bơ vơ, cô đơn, bối rối....

B. Tuy nhiên, tất cả phụ thuộc vào vị trí mà những khoảng trống chiếm lĩnh trong khuôn hình. Một khoảng trống lớn ở phần phía trên của bố cục có thể góp phần nhạy cảm vào việc tăng cường cho ý tưởng về sự mệt mỏi ủ rũ của anh ta về thể xác hay tinh thần. Hãy xem tranh “Cơn bão” trang 141

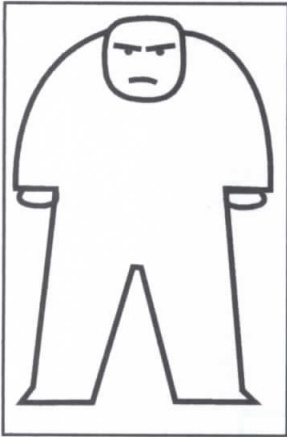
C. Một khoảng không gian rộng ở phía trước hình ảnh sẽ nhấn mạnh ý định xuất phát hay ý đồ chạy trốn của chủ thể (không gian này tạo khoảng cách với khán giả) nhất là khi anh ta đang chuyển động và quay lưng lại.





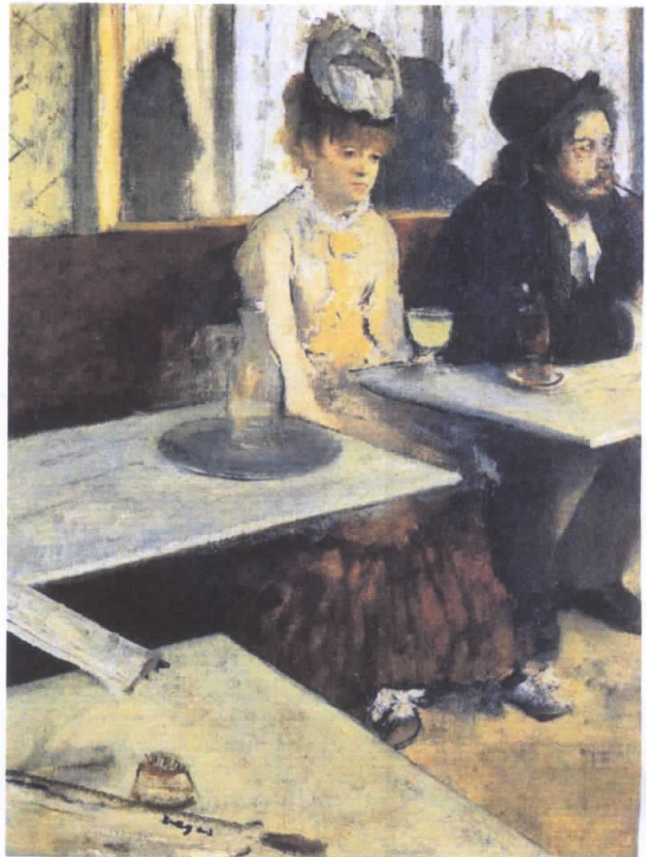
NHỮNG KHOẢNG TRỐNG ĐẦY BIỂU CẢM

Một khoảng trống lớn (có bày đồ gỗ) chiếm hết tiền cảnh và bên trái bức tranh gợi ra đây về cô đơn bối rối của người thiếu phụ đang mê mụ đi vì uống rượu.



D. Một khoảng trống lớn giữa hai nhân vật sẽ gợi ý đầy biểu cảm (có thể nhìn thấy bằng mắt) cho ý tưởng về sự đối lập của họ, sự bất hoà giữa họ, hay biểu hiện về sự đối địch giữa họ. Về chủ đề này, hãy xem trang 128, hình ảnh của phim "Giám sát ngay trước mắt".

EDGAR DEGAS
(1834-1917)
"TRONG QUÁN CAFE" HAY
"RƯỢU ÁP XANH"



E. "Chơi" các khoảng rỗng để biểu hiện, đôi khi lại là dùng phần tinh giản nhỏ nhất có thể. Khi một nhân vật phải biểu lộ tình cảm thấy rõ (ví như đây là một người có vẻ đe dọa), thì khuôn hình anh ta theo cách lại gần (các khoảng trống giảm xuống tối thiểu) sẽ góp phần nhạy cảm gây ra bầu không khí căng thẳng cho cả khung cảnh (hãy so sánh A và E).



Trong bức tranh này, không gian bao la “đề nặng lên chiếc thuyền trong cơn nguy ngập, còn hiệu quả còn được đẩy sâu hơn nữa do khuôn hình được đặt nằm ngang.

JAN DE MONTER “CƠN BÃO”

Các khoảng trống đầy biểu cảm, vài nguyên tắc cơ bản

Khoảng trống càng lớn sẽ càng xâm lấn hình ảnh, càng làm bức tranh trở nên “thoáng khí”. Khi khoảng trống lớn này bao quanh toàn bộ chủ thể, nó sẽ cho một ấn tượng cô đơn, cô lập, một cảm giác bơ vơ.

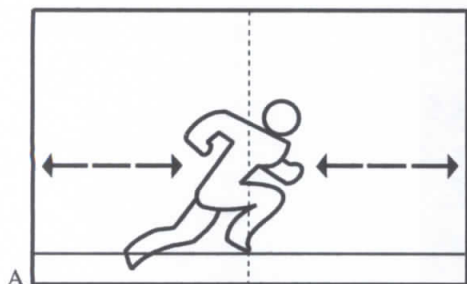
Ngược lại, khi càng tiến đến gần chủ thể (góc nhìn gần, cận cảnh) thì các khoảng trống và không gian bao quanh chủ thể càng giảm, hình ảnh sẽ càng có tính chất uy hiếp, áp bức (tranh thiếu “thoáng khí”). Một không gian lớn trống rỗng giữa hai nhân vật sẽ gợi ý bằng hình ảnh một ý tưởng chia ly, tan vỡ, bất hoà, có vẻ đối kháng hoặc ngược lại, ý tưởng tương

hợp, thông cảm, đồng ý sẽ xuất hiện khi khoảng trống giảm thiểu giữa hai nhân vật.

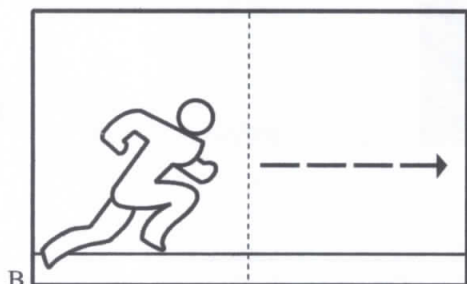
Một khoảng trống lớn phía trước chủ thể đang tích cực hoạt động sẽ trợ giúp cho hoạt động. Ngược lại, nếu chủ thể được đặt vào trung tâm, tên đường trục của hình ảnh, mà khoảng trống bao quanh quá đều nhau thì hoạt động sẽ gần như bị giảm thiểu tới mức bất động, tĩnh lặng.

Cuối cùng, hãy xem lại tranh “Măng tây” của Manet (trang 89) làm sao mà một khoảng trống lớn, không có giá trị đặc biệt về tâm lý nhưng lại tạo điều kiện làm nổi bật chủ thể vốn có một đặc tính hết sức tầm thường.

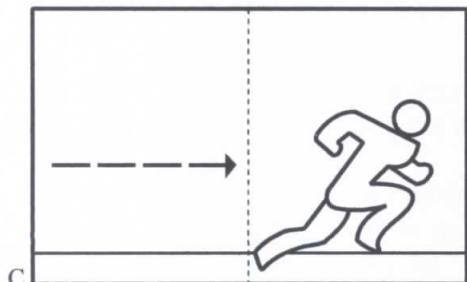
NHỮNG KHOẢNG TRỐNG ĐẦY BIỂU CẢM : CHỦ THỂ ĐANG CHUYỂN ĐỘNG



A. Khi chủ thể chính đang chuyển động (chạy, bước đi, nhảy...) các khoảng trống bao quanh cũng có thể có một giá trị biểu hiện, là sự thú vị để khai thác trong một số trường hợp (minh họa, tranh truyện, quảng cáo...). Ta nên loại bỏ ngay ý định đặt chủ thể trên trục giữa các hình ảnh (A) là giải pháp đầy do dự mà hiệu quả của nó làm động tác bị đông cứng (bởi vì khuôn hình của cảnh này có hai khoảng trống quá đều nhau trước và sau chủ thể). Sau đây còn có hai giải pháp nữa.



B. Hoặc là chúng ta xô xích (thậm chí rất nhẹ nhàng) chủ thể so với đường trục chính giữa tranh, sao cho phía trước chủ thể là khoảng trống lớn nhất (đó là giải pháp được sử dụng nhiều nhất). Hành động dường như bắt đầu (ở đây người chạy lao tới, cố gắng hết sức). Hoạt động dường như năng động hơn.



C. Ngược lại, nếu chúng ta muốn gợi ra ý tưởng về một hành động hoàn tất, một khoảng trống lớn phía sau chủ thể sẽ biểu thị rõ hơn điều này (chủ thể đã chạy qua khắp cả ko gian của bức tranh). Trái lại hoạt động sẽ dường như kém năng động. Theo một cách cơ bản hơn, sự năng động của một chủ thể đang chuyển động sẽ đông nhất khi hoạt động hướng theo chiều từ trái sang phải, nghĩa là theo hướng dọc thông thường của phương Tây, hoặc nếu nó được đặt trong khuôn hình theo đường chéo góc đi xuống của hình ảnh.

Chương 10

Các điểm được lợi và điểm nhấn mạnh của bố cục

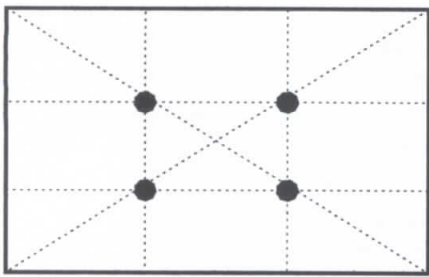
Khi chủ đề gồm nhiều yếu tố mà không một yếu tố nào xứng đáng được đặc biệt làm tăng giá trị thì việc phân bố các yếu tố này trên bề mặt hình ảnh hay bức tranh nhìn chung không có vấn đề gì. Loại bố cục định trước (theo đường chéo, tam giác, đường cong...) sẽ quyết định các yếu tố khác nhau này sẽ chiếm chỗ nào trong khuôn hình của hình ảnh (ví dụ, các đồ vật khác nhau của tranh tĩnh vật, những nhân vật có vai trò gần như tương đương trong một cảnh sinh hoạt...). Nhưng nếu người ta muốn lôi kéo sự chú ý đặc biệt vào một trong những yếu tố này, hoặc vào một nhóm trong số đó, hoặc chỉ vào một phần của đúng một yếu tố (diễn tả một khuôn mặt, một hành động đặc biệt có ý nghĩa) biện pháp tốt nhất để làm tăng giá trị của yếu tố đó là dựng khuôn hình, đặt nó vào trong một vài điểm của hình ảnh, nơi mà ánh mắt khán giả luôn nhìn vào với nhiều thích thú và cũng là nơi mà ánh mắt thường quét qua quét lại. Với số lượng là 4 (điểm) - không quá tập trung vì nó không ngăn cản mắt "ngấp nghé" thường xuyên vào trung tâm lý tính của hình ảnh, cũng không quá lệch tâm vì mắt ta luôn có xu hướng coi một yếu tố được đặt ở sát bo của tranh như thành phần phụ ngay lập tức - những điểm được lợi

tự nhiên này của hình ảnh nằm rất chính xác ở phần giao điểm của các đường chéo góc và các đường nhấn mạnh lớn, theo quy tắc chia ba (xem chương 5). Tất cả các hình thể, đặt trên một trong các điểm này hoặc ít nhất, trên khu vực liền kề với chúng, sẽ luôn được nhận ra dễ dàng hơn và nhanh hơn các hình tương tự ở xung quanh chúng.

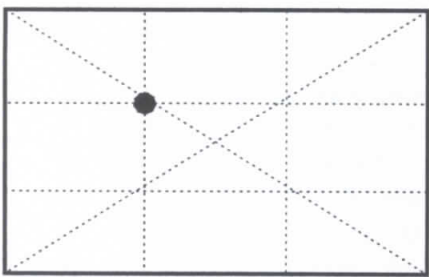
Ngoài ra, tất cả các điểm trung gian giữa 4 điểm được lợi chính này, nếu chúng nằm trên một trong 4 đường nhấn mạnh của bố cục, tạo nên cũng chừng ấy điểm được lợi phụ, kém bắt mắt hơn, nhưng cũng có thể phù hợp trong một vài tình huống, khi có một yếu tố không thể đặt chính tâm trên một trong các điểm được lợi chính.

Việc tính đến các điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh, khi người ta làm bố cục hoặc dựng khuôn hình cho một hình ảnh, không đối lập gì với sự tự nhiên của tác phẩm, cũng không gây cản trở gì hơn nữa tới nguồn cảm hứng của người nghệ sĩ. Ngược lại, sự quan sát đơn giản về nguyên tắc cơ bản này, trong mối liên hệ chặt chẽ với hiện tượng nhìn (xem chương 2) sẽ luôn nhằm mục đích mang lại nhiều sức sống và vẻ tự nhiên cho một bố cục và nhiều sức mạnh cho chủ ý của họa sĩ.

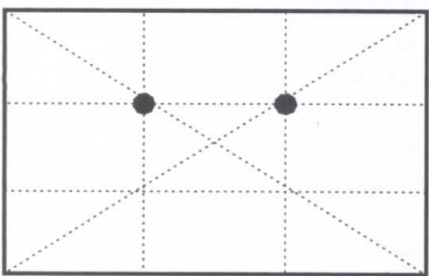
144 A



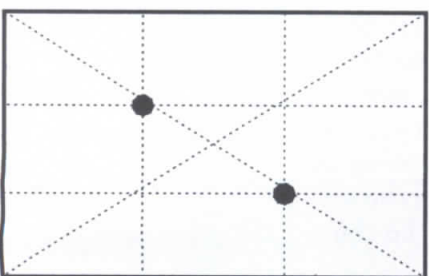
B



C



D



NHỮNG ĐIỂM ĐƯỢC LỢI

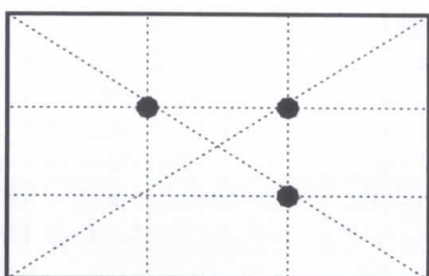
A. Bốn điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh được xác định bởi sự giao nhau của các đường nhấn mạnh ngang, dọc và đường chéo góc, nếu ta áp dụng quy tắc chia ba. Bốn điểm được ưu tiên này không quá gần trọng tâm của hình ảnh: khán giả sẽ không bị “dấn mắt” một cách gò bó thường xuyên vào trọng tâm của hình. Chúng cũng không quá xa trọng tâm nên khán giả đỡ bị buộc phải “nhảy cóc” những biên độ lớn để quan sát từ điểm này tới điểm kia.

B. Tuy nhiên, vì vấn đề không phải là phân tán sự chú ý của khán giả bởi sự nhàn lên các chủ thể cần ưu tiên nên hiếm khi mà bốn điểm được lợi này được sử dụng cùng một lúc theo kiểu cạnh tranh. Rất thường xuyên, người ta chỉ sử dụng một điểm được lợi để đặt lên nó một hình thể (vật sống hay bất động, người hay khuôn mặt người, đồ vật...) mà người ta muốn làm tăng giá trị.

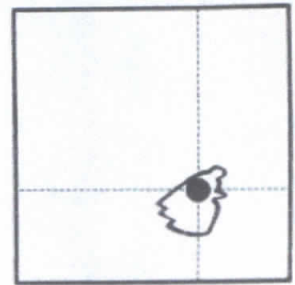
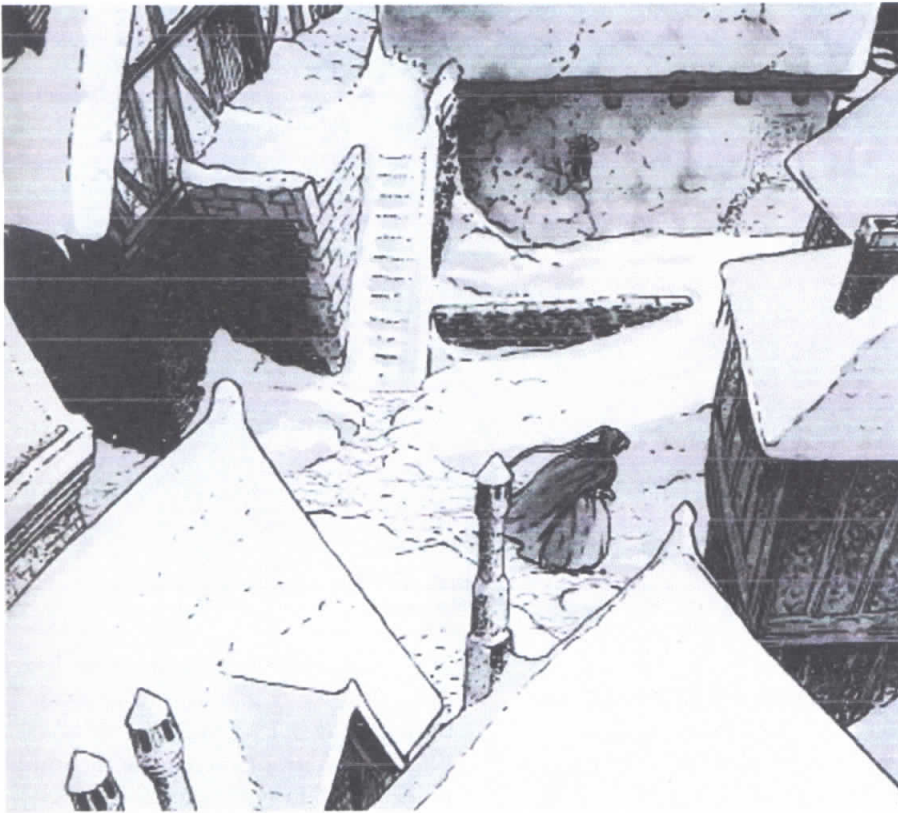
C và D. Nhưng nhiều khi có hai yếu tố được đặt cùng một lúc lên hai điểm được lợi của hình ảnh (ví dụ như mặt của hai người đối mặt...) theo hướng ngang (C) hay hướng chéo (D).

E. Có thể sử dụng cùng lúc ba điểm được lợi (bố cục tam giác...).

E



CHỦ THỂ CHÍNH ĐẶT TRÊN MỘT ĐIỂM ĐƯỢC LỢI TỰ NHIÊN CỦA TRANH



FRANCOIS BOURGEON
"BÀI HÁT CUỐI CÙNG CỦA
CÁC MATAJERRE THÀNH
PHỐ MONTJOY"

Do chủ thể chính được đặt vào một trong số các điểm được lợi tự nhiên của tranh nên khán giả không thể không lưu tâm đến nó. Mặc dù sự chông chéo xếp lớp tương đối bừa bãi của các đường nét của bối cảnh đầy rẫy xung quanh, chủ thể hiện diện không nhập nhằng nước đôi, là trung tâm thu hút sự chú ý của tranh, là then chốt để cho tất cả các thành phần khác tụ tập quanh nó.

Các tranh minh họa cho vấn đề CHỦ THỂ CHÍNH ĐƯỢC ĐẶT TRÊN MỘT ĐIỂM ĐƯỢC LỢI TỰ NHIÊN CỦA TRANH

"Cối xay", trang 25

"Người đàn bà ở bàn trang điểm", trang 59

"Cái chốt cửa", trang 120

"Olympia", trang 163

"Ngày 8/5/1808", trang 172



CHỦ THỂ CHÍNH ĐƯỢC ĐẶT TRÊN MỘT ĐIỂM ĐƯỢC LỢI TỰ NHIÊN CỦA TRANH

Mặc dù chỉ chiếm chỗ rất nhỏ bé trong tranh, đứa trẻ chơi bóng rõ ràng đã trở thành "trung tâm" nổi bật chính của tranh.

FELIX VALLOTTON (1865-1925)
"QUẢ BÓNG"

Thực hành

Tùy theo chủ đề phải xử lý và số lượng các yếu tố mà người ta muốn lôi kéo khán giả chú ý nhìn vào, có nhiều khả năng đặt ra cho họa sĩ :

_Khi chỉ **một yếu tố** xứng đáng được làm tăng giá trị, hiển nhiên một điểm được lợi sẽ được xác định. Đó thường là trường hợp mà người ta muốn lôi kéo sự chú ý vào một nhân vật hay một khuôn mặt, hay một nhóm có đồng nhân vật.

_Khi **hai yếu tố** khác biệt cần được làm tăng giá trị, việc lựa chọn hai điểm được lợi của hình ảnh sẽ được thực hiện.

Tuy nhiên, khi hai điểm được lợi được đặt ở cùng một độ cao sẽ có xu hướng trung hoà với nhau, người ta sẽ thích giải pháp có tính năng động hơn nhiều tức là đặt hai yếu tố này trên đường chéo góc. Khuôn hình kiểu này rất sống động, sẽ thường được sử dụng khi hai yếu tố cần làm nổi bật không nằm chính xác trên cùng một lớp cảnh.

_Ba yếu tố khác biệt cần làm nổi bật sẽ kéo theo sự lựa chọn ba điểm được lợi. Bố cục lúc đó sẽ có dáng vẻ của một bố cục tam giác, mỗi một yếu tố cần làm tăng giá trị sẽ được khuôn hình đặt trên (gần như vậy) một trong ba đỉnh nhọn của tam giác.

Các điểm nhấn mạnh của một bố cục

Việc khuôn hình đặt vài yếu tố trên các “điểm được lợi” của bức tranh không phải lúc nào cũng là cần thiết, và lại, không phải lúc nào cũng có thể (ví như khi bố cục được đặt vào trọng tâm, trên trục dọc của bức tranh hoặc ngược lại, rất lệch tâm). Tuy nhiên, ngay cả trong trường hợp này, bố cục bao gồm một số “điểm nhấn mạnh” rất bắt mắt mà đôi khi lại ở xa các điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh. Tóm lại, các điểm nhấn mạnh ở vị trí của các điểm được lợi khi mà các đường định hướng là các đường nhấn mạnh của bố cục. Các điểm nhấn mạnh và các điểm được lợi sẽ trùng nhau rất thường xuyên nhưng không phải là bắt buộc.

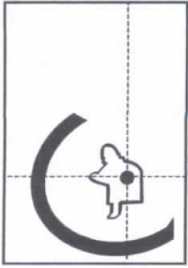
Tuỳ theo chủ đề được xử lý, các điểm nhấn mạnh hiển nhiên sẽ là một số lượng có thể biến đổi. Khi thì chúng ta sẽ thấy duy nhất một điểm nhấn mạnh, một điểm được lợi duy nhất mà tất cả phần còn lại sẽ ăn nhập vào. Khi thì có nhiều điểm nhấn mạnh buộc mắt ta phải di chuyển một cách linh hoạt từ điểm này sang điểm kia và đem lại một sự náo nhiệt hơn cho bố cục. Trái lại, một số đông các điểm nhấn mạnh quá tản mạn không chỉ làm phân tán sự tập trung của người xem, làm ảnh hưởng đến tính thống nhất của bố cục. Ít nhất thì một trong các điểm nhấn mạnh này trùng với một trong những “điểm được lợi” tự

nhiên của hình ảnh, trong trường hợp đó, nó sẽ tạo ra một điểm thu hút đặc biệt đối với ánh mắt nhìn, trội hơn các điểm nhấn mạnh khác của bố cục.

Các điểm nhấn mạnh lệch tâm

Thường được yêu thích hơn cả điểm nhấn mạnh của bố cục là trọng tâm được ưu tiên chính của bức tranh, trùng với một trong những điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh và không có thể ngăn cản nó rất lệch tâm so với đường trục xuyên tâm của bức tranh hoặc những điểm được lợi tự nhiên.

Cũng có trường hợp, chẳng hạn như khi chủ thể chính (một nhân vật...) được đặt bên lề khuôn hình của tranh. Trong tình huống này, để tránh cho mắt khỏi bị thu hút quay trở lại liên tục về phía các điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh và tiếp theo, để nó không coi chủ thể chính như một lượng không đáng kể, cần phải thu xếp để dẫn dắt ánh mắt về phía chủ thể lệch tâm bằng cách sử dụng ánh sáng (mãnh liệt rực rỡ ở nơi mà ta muốn cố định mắt nhìn vào đó) hoặc bằng màu sắc hoặc khéo léo hơn, bằng cách tập trung vào yếu tố lệch tâm đó một vài đường trang trí hay đường của bố cục. Cùng một mẹo của bố cục, có thể cũng sử dụng như vậy khi có một yếu tố mà người ta muốn đặc biệt làm tăng giá trị lại ở một dàn cảnh phía xa của tranh, nơi mà nó có nguy cơ bị bỏ qua.



VAN OSTADE (1610-1684)
"ÔNG THẦY TRƯỜNG TU"

Việc chọn một điểm được lợi tự nhiên của tranh để đặt chủ thể chính ở đó (trường hợp này là ông thầy trường tu) sẽ càng cần phải áp đặt vì bố cục ở đây có quá nhiều yếu tố khác biệt với vô số vẻ riêng tư gần như vô tổ chức (đám đông học trò, vô số chi tiết bối cảnh). Ở đây, việc trọng tâm hoá đặt lên ông thầy còn được nhấn mạnh bởi việc xếp đặt quanh ông ta hàng loạt các yếu tố bao bọc (các trẻ em, các chi tiết bối cảnh) cũng như bởi ánh sáng bao quanh rất khuấy động như được chiếu bởi "đèn rọi" vào nhóm nhân vật chính.



_ Việc đặt khuôn hình dựng **bốn yếu tố** khác biệt trên bốn điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh sẽ thường ít thoả mãn con mắt bởi vì nó tạo ra một sự sắp đặt các yếu tố này theo hình vuông, quá đều và đối xứng. Do đó kiểu này ít khi xuất hiện, nếu có, chỉ khi nào chủ đề đòi hỏi cùng một lúc phải làm nổi bật cả bốn yếu tố riêng biệt. Cho dù mọi tình huống được đặt ra, người ta sẽ thường xử lý bằng cách gom các yếu tố này trên hai hay ba điểm ưu tiên của hình ảnh mà thôi. Theo nguyên tắc thì giữa hai yếu tố được dựng trên các điểm được lợi tự nhiên, người xem sẽ chú ý hơn vào yếu tố lớn hơn hoặc vào yếu tố nổi bật nhất bằng màu sắc và sắc thái của nó, hoặc bởi hiệu quả ánh sáng

hay phối cảnh phù hợp. Như vậy, khi nhiều yếu tố được dựng lên trên các điểm được lợi, sẽ có thể và nên phân cấp chúng tùy theo sự ưu tiên tương đối của chúng.

Khái niệm "điểm được lợi" sẽ lu mờ khi nói đến khuôn hình của điện ảnh, bởi vì việc di chuyển các nhân vật trong khuôn hình và chuyển động của máy quay phim (quay trượt hình và quay trượt qua màn ảnh...) kéo theo sự tiếp tục chuyển giao các vấn đề bố cục của hình ảnh. Ngược lại, các "đàn cảnh cố định", nhất là khi các diễn viên gần như bất động sẽ có cơ hội để sử dụng các điểm lợi của hình ảnh để làm tăng giá trị của một trong các yếu tố xuất hiện trong khuôn hình (thường là một nhân vật).

Chương 11

Cận - tiền cảnh

Cận tiền cảnh của một bức tranh hay ảnh là không gian tự do tương đối quan trọng, nó trải ra phía trước của chủ thể chính, khi chủ thể này không đặt ở tiền cảnh. Khái niệm cận - tiền cảnh cần một cái nhìn tới chủ thể tương đối xa (dàn cảnh tổng thể, dàn cảnh chung hay trung cảnh).

Bằng cách mở rộng, người ta cũng có thể xác định “cận - tiền cảnh” có thể được cấu tạo bằng tất cả những yếu tố lấy ra từ bối cảnh chung : đồ vật, đồ gỗ, cây cối, kiến trúc hay nhân vật, được đặt ở tiền cảnh với mục đích để đánh dấu rõ hơn các lớp cảnh khác nhau và tạo cho chiều sâu sâu hơn và bề nổi nổi hơn. Từ đó cách gọi “phần tô nổi” được đưa ra khi ý tưởng “trang bị đồ đạc” ở tiền cảnh là cần thiết (trước tiên là các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII và sau đó rất lâu là Degas, các họa sĩ Ấn tượng và những người kế tục họ).

Cận tiền cảnh “môi”

Thường thì yếu tố được nhìn thấy ở cận tiền cảnh sẽ được dựng trên mép sát cạnh của hình ảnh và không có mặt trong tổng thể của hình ảnh, người ta sẽ nói đến một cận tiền cảnh xem như “làm môi”.

Ngay cả khi chủ thể chính được dựng

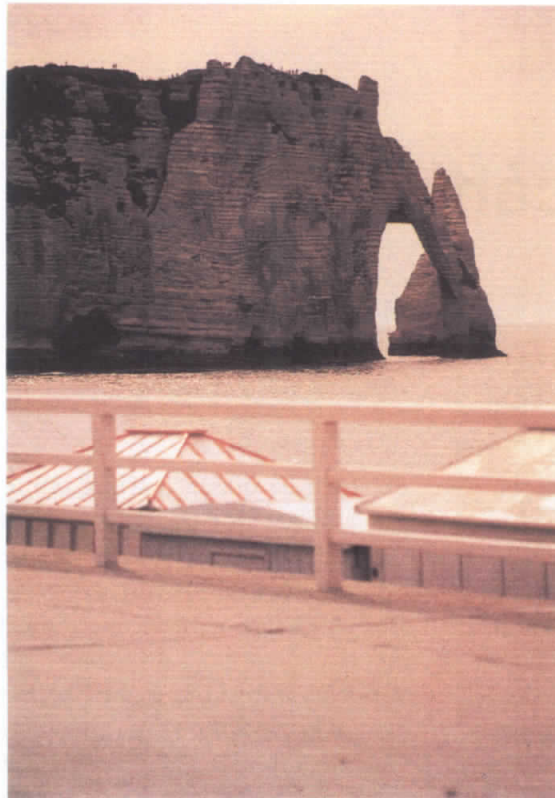
một cách cô quạnh ở trung tâm của hình ảnh, cái nhìn từ “cận - tiền cảnh” làm môi trên nguyên tắc sẽ kéo theo một sự lệch tâm khéo léo của cả bố cục, đủ để tạo ra một ấn tượng tốt nhất về cuộc sống và thiên nhiên được trình bày trong khung cảnh đó. Đó là “một mẫu của cuộc sống” mà người ta tặng cho ánh mắt. Điều này giải thích vì sao mà các nhà điện ảnh và các họa sĩ tranh truyện, những người luôn tìm kiếm vẻ tự nhiên, lại thường thấy giải pháp ở đó.

Nhân vật ở cận - tiền cảnh

Rất thường xuyên là tiền cảnh được cấu tạo bởi một yếu tố bất động trợ ì mượn từ bối cảnh trang trí : đồ vật, đồ đạc, kiến trúc, một mẫu trang trí... Nhưng cũng có thể được cấu tạo bởi một yếu tố sống : một hay nhiều người, đứng yên hay chuyển động, đặt phía trước chủ thể chính.

Trong trường hợp này, khi biết một con người được nhìn thấy trên toàn bộ tiền cảnh thu hút ánh mắt mạnh mẽ nào, người ta sẽ chú ý giảm tầm quan trọng của nó xuống, hoặc bằng cách đặt nó xuống, hoặc bằng cách đặt nó thành hình môi trong khuôn hình, hoặc thể hiện nó từ sau lưng, hoặc nhìn chúi xuống nó trong một cái bóng đơn giản hoá (hình silhou-

CẬN - TIỀN CẢNH



Vách đá bờ biển Etretat
(Ảnh của Duc)

Làm bố cục, điều đó không có nghĩa là lấp đầy khuôn hình bằng mọi giá. Trong một số trường hợp, một kiểu cận - tiền cảnh rỗng cũng là một yếu tố sẽ cho bố cục cảm giác tự nhiên hơn, góp phần dẫn dắt và kéo sự chú ý về phía chủ thể chính (ở đây là vách đá). Thêm nữa, vách đá ở đây được nhìn ở khoảng cách rất xa.

ette) để không tạo nên một điểm được lợi quá hấp dẫn với ánh mắt, làm thiệt hại cho chủ thể chính.

Cách khuôn hình đặt một nhân vật cận - tiền cảnh và làm "môi" cho hình ảnh này, quen thuộc với nhà điện ảnh hoặc với người vẽ tranh truyện, hiếm gặp ở nhiếp ảnh, nhưng cũng được thấy, mặc dù khá hạn chế, ở một vài hoạ sĩ bậc thầy của Hà Lan vào thế kỷ XVII, chắc chắn là dự báo trước về tất cả những gì liên quan tới khuôn hình và cả việc sử dụng không gian của bức tranh, muộn hơn ta thấy ở Degas,

sáng tạo hơn nữa và bạo dạn hơn nữa ở thể loại này.

Cận - tiền cảnh rỗng, không có yếu tố nào

Khái niệm cận - tiền cảnh thường xuyên không bao hàm sự hiện diện của một hay nhiều yếu tố, sống động hay không, ở đằng trước chủ thể chính. Trong nhiều trường hợp, cận - tiền cảnh sẽ bị rỗng một cách tự nguyện, không có một đồ vật hay yếu tố trang trí nào và sẽ được gom lại trong một không gian rỗng (hay gần như vậy) trải ra phía trước của chủ thể

chính. Cách đẩy xa chủ thể này luôn tạo ra một ấn tượng tốt nhất về cuộc sống và thiên nhiên. Đặc biệt, các nhân vật sẽ không gây ra những cảm giác khó chịu là đang đóng kịch ở phía trước của một sân khấu.

Ở các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII, khoảng không gian tự do này thường được chiếm giữ bởi một nền lát đá ô vuông đen trắng duy nhất, đặc trưng cho các ngôi nhà thời đó.

Đôi khi, không gian trống ở đằng trước chủ thể chính sẽ là một phần của “khu vực đồ đạc” gồm nhiều đồ vật kích thước nhỏ được đặt một cách cầu thả dưới đất. Như vậy, bức “Trang điểm buổi sáng” của Chardin vẽ hai nhân vật lùi ra xa khỏi một không gian rộng (có thể gọi đó là cận – tiền cảnh) lại bị choán chỗ bởi các thứ như : một chiếc bình thiếc đặt dưới đất, bên phải là chiếc bàn và một chiếc ghế tựa làm yếu tố “mồi” ở bên trái. Trong trường hợp này, sự sắp đặt hơi giống kiểu nhà hát của các đồ vật ở đằng trước của hình ảnh đang dẫn dắt chúng ta tới một khuôn hình đặc trưng truyền thống của Hội họa thời Cổ điển và không tìm tòi nhiều để làm cho khuôn hình sống động và tự nhiên hơn.

Lựa chọn một cận – tiền cảnh tốt

Nếu thực sự một cận – tiền cảnh tạo ra phần nổi và sự sinh động cho một quang cảnh vốn khá bằng phẳng và thâm nghiêm, phải chăng có cần cận – tiền cảnh này giữ vai trò của nó một cách hoàn hảo, không cường điệu quá. Theo định nghĩa, một cận – tiền cảnh không bao giờ tạo nên chủ đề chính của hình ảnh. Cũng không nên tạo ra một chủ thể phụ được ưu tiên, dẫn đến cạnh tra-

nh với chủ thể chính. Như vậy, nó càng trung tính càng tốt. Điều này loại trừ các tiền cảnh quá khác thường, sơn thủy hữu tình, đầy ngụ ý hay mang tính trang trí. Ví dụ, trong mọi nội thất, cận – tiền cảnh có thể được tạo thành bởi một đồ gỗ. Cận – tiền cảnh của một phong cảnh sẽ thường được cấu tạo bởi một cành cây dựng lên làm mồi cho hình ảnh. Nhưng nếu ta thêm trên cành cây một con chim mẹ đang xù lông vươn mỏ mớm mồi cho một bầy chim non háu đói sẽ tạo nên một giai thoại quá mang tính giải trí, có thể lật nhào trình tự ưu tiên của tranh, làm tổn hại tới chủ thể chính. Phong cảnh sẽ bị đẩy xuống hàng phòng nền sân khấu đơn giản.

Cuối cùng, người ta ghi nhận rằng một cận – tiền cảnh được cấu tạo bởi một yếu tố bất động hay cân bằng tĩnh (người dừng lại, một động vật...) sẽ luôn luôn kém bắt mắt hơn so với một cận – tiền cảnh có chủ thể đang chuyển động.

Cận – tiền cảnh, nhân tố hoàn cảnh

Theo nguyên tắc, việc làm cho tiền cảnh càng “trung tính” càng tốt không phải là làm cho nó “vô nghĩa”. Trong nhiều trường hợp, ngược lại, cận – tiền cảnh sẽ phục vụ cho việc tăng cường cho hoàn cảnh chủ yếu của tranh, chưa kể đến việc tạo ra chính nó. Ví dụ, một cận – tiền cảnh là một cái cây khẳng khiu hay một cành cây chết cong rũ xuống, có thể góp phần bi kịch hoá một cách nhạy cảm cho chủ đề (Van Gogh đã có khi sử dụng một cận – tiền cảnh như vậy). Do đó, cành cây đang nở hoa sẽ tạo ra một ý nghĩa hoàn toàn khác với cành vừa nói ở trên. Cũng vậy, một cận – tiền cảnh trên cơ sở của các hình thể rất góc cạnh sẽ cùng ý nghĩa với một cận – tiền cảnh có những đường cong hài hoà. Ví dụ, các họa sĩ

Hà Lan ở thế kỷ XVII thường xuyên sử dụng các đường cong uy nghi của màn trướng xếp nặng nề, được nhìn thấy ở cận - tiền cảnh của bức tranh, để nhấn mạnh cảm giác về tình người êm đềm bên trong những ngôi nhà Hà Lan thời đó. Ngược lại, một cái rèm thả cứng ngắc thẳng đứng tạo ra một cảm giác khắt khe, xét nét nếu không phải là sự nghiêm khắc.

Cận - tiền cảnh ngược sáng

Khi mà cận - tiền cảnh không trung tính như người ta mong muốn (các nhân vật đang chuyển động hay đứng yên...), nói chung người ta sẽ sửa chữa điều này, hoặc bằng cách đẩy sâu một cận - tiền cảnh được cho là quá “nặng động” vào vùng bóng tối đổ vào phía trước của hình ảnh, hoặc thể hiện nó ngược sáng, hay đơn giản chỉ là cái bóng (silhouette) để có thể “trung tính hoá” cận - tiền cảnh càng nhiều càng tốt.

Đặc biệt, việc dùng đến cảnh ngược sáng sẽ tự chứng minh là rất cần thiết khi cận - tiền cảnh là một người nhìn trực diện, do đó khuôn mặt có nguy cơ độc chiếm quá đáng sự chú ý của khán giả, gây hại cho chủ thể.

Nếu không thể xoá mờ các nét mặt

trong bóng tối giản ước của một cảnh ngược sáng, thì một giải pháp tốt sẽ là đặt nhân vật được nhìn đằng lưng hay $\frac{1}{4}$ phía sau, sao cho không thấy mặt nhân vật ở phía trước hình ảnh nữa.

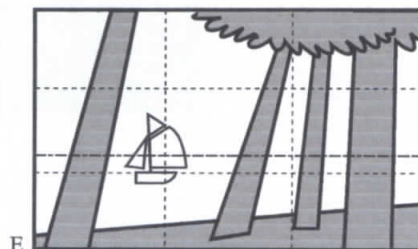
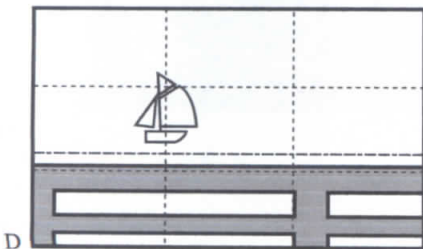
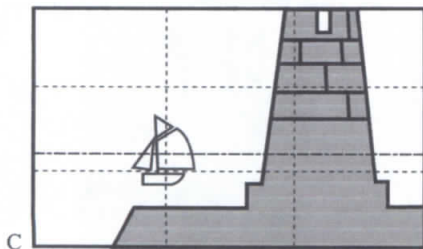
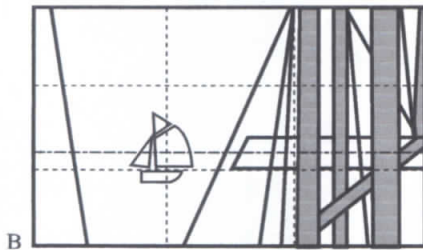
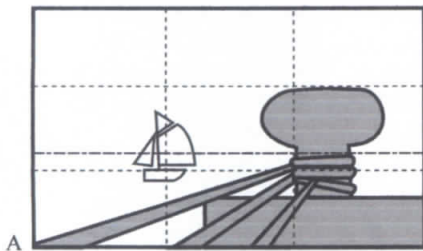
Một tiền cảnh ngược sáng đặt trước một hậu cảnh sáng sủa sẽ thể hiện được lợi thế là làm nổi bật cũng như sâu thẳm khi ta mong muốn điều đó.

Khi cận - tiền cảnh là vô ích

Khi chủ thể chính phải tự khẳng định sự có mặt của nó một cách trang trọng ở phía trước của hình ảnh, thì lúc đó thật vô ích khi làm nặng thêm và phức tạp thêm tiền cảnh bởi một cận - tiền cảnh chẳng cần chứng tỏ thêm gì nữa. Ví dụ, một số phong cảnh sa mạc (một bình nguyên bao la, trơ trụi...) thì tốt nhất là vắng hẳn tất cả mọi yếu tố ngụ ý ở tiền cảnh.

Trong quảng cáo, sự cần thiết đi thẳng vào mục đích, làm cho sản phẩm trở thành hiển nhiên một cách hoàn hảo sẽ dẫn tới việc thường xuyên phải loại bỏ các loại cận - tiền cảnh. Nếu người ta phải sử dụng nó thì sẽ cần phải chú ý bỏ đi tất cả các chi tiết ngụ ý. Và lại, vấn đề sẽ hiếm khi được đặt ra vì sự cần thiết đặt sản phẩm quảng cáo lên “phía trước” là ưu tiên tất nhiên của

CẬN TIỀN CẢNH



A. Một cận - tiền cảnh tốt nghĩa là phải làm phong phú thêm cho bố cục ngay trên phần tranh rất hẹp của nó. Trên cùng một đề tài, có thể có nhiều sự biến đổi. Ví dụ như ở đây, trên cùng một chủ đề: một chiếc thuyền buồm rời bến cảng, 5 cận - tiền cảnh đã được tưởng tượng ra. Cảnh thứ nhất có thuận lợi là có một seri đường xiên chạy cắm vào đường chân trời, theo nguyên tắc đối lập của các đường (xem chương 7).

Cận - tiền cảnh này làm náo nhiệt mặt tranh, nhưng còn đủ trung tính để chưa làm hại cho chủ thể chính.

B. Cảnh này có một seri đường thẳng dọc (các cột và dây buồm), cắt đứt đường chân trời co hẹp mặt tranh (xem chương 13) chỉ còn vùng xung quanh chủ thể chính.

C. Cận - tiền cảnh không nên đóng vai trò quá tích cực trong bố cục. Nhiều lúc nó được khuôn hình đặt "mối" vào tranh, đôi khi hơi ngược sáng hay đơn giản là silhouette (mảng tối bệt). Ví dụ như ở đây, sự hiện diện của một ngọn hải đăng chỉ có giá trị gợi ý. Nếu không, nó sẽ có khả năng trở thành chủ thể chính, gây thiệt hại cho vai trò của thuyền.

D. Một cận - tiền cảnh nằm ngang sẽ thích hợp hơn nếu ta muốn nhấn mạnh sự đồng đều hay tính đơn điệu của mặt biển rộng, nơi con thuyền ra đi.

E. Có nhiều yếu tố trung tính được vay mượn từ phong cảnh hay bối cảnh, đặt ở cận - tiền cảnh, sẽ giúp cho việc thu hẹp diện tích mặt tranh (xem chương 13) xung quanh chủ thể chính và tập trung chú ý đặc biệt hơn nữa vào chủ thể (xem cảnh B - cũng tương tự).



CẬN TIỀN CẢNH

GUSTAVE CAILLEBOTTE
(1848-1894)
"THUYỀN BUỒM Ở
ARGENTEUIL"

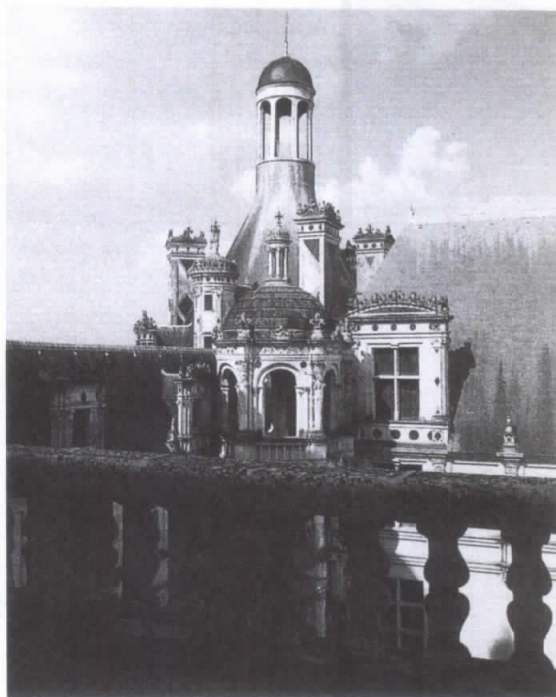
Với chiếc cầu cảng bằng gỗ đơn sơ, cận - tiền cảnh khá ngoạn mục này đã mang lại một lợi thế gấp ba lần: nó định rõ những lớp cảnh khác nhau của bức tranh, nó tạo ra hướng xiên nghiêng nhẹ nhàng tương phản với đường chân trời theo nguyên tắc đường đối lập (xem chương 7); nó

đẩy các thuyền buồm vào bên trong của bố cục và giúp cho khán giả định hướng nhìn vào đó. Mặt khác, màu sắc của chiếc cầu này và của bờ sông bên dưới bức tranh nhắc nhở đến sắc độ nóng của những cánh buồm. Do đó, màu sắc của bố cục được cân bằng hơn nhiều, theo nguyên tắc phân chia các mảng. Được chứng minh 3 lần, đây là một ví dụ về cận - tiền cảnh được chọn lựa một cách hoàn hảo, đóng một vai trò tuyệt vời mà không rơi vào sự ngụ ý giản đơn, dễ dãi.

154

Các nhà nhiếp ảnh cũng hết sức tận dụng cận - tiền cảnh, thường được để cho ngược sáng nhẹ nhằm làm giảm sự bắt mắt.

LÂU ĐÀI CHAMBORD
ẢNH CỦA DUC





MARY CASSATT
(1844-1926) "TẮM RỬA"

AUCLAIR VÀ DESCHAMPS "BRAN RUZ"



Một cận - tiền cảnh đặt "mối" (ở bo tranh) vào tranh (một bình sành xếp đơn giản trong tranh của Mary Cassatt) thường có hiệu quả là lấp đầy khoảng cách giữa khán giả và chủ thể được thể hiện. Mối liên hệ này thường tạo ra ấn tượng là cảnh trí tác động một cách tự nhiên và hết sức sinh động (mặc dù tranh được bố cục chặt chẽ). Nhờ vào cận - tiền cảnh vô hại này, chúng ta tham dự dễ hơn vào bức tranh. Chúng ta như cảm thấy được mời chia sẻ về thân thiết ấm cúng của chủ đề. Trong tranh truyện "Bran

Ruz" có nhiều yếu tố ở cận - tiền cảnh (cột nhà, mái nhà và các thùng gỗ) cùng giúp vào việc thu hẹp mặt tranh (xem chương 13) quanh chủ đề chính (đứa trẻ), tất cả để thể hiện mục đích dự tính đạt tới. Vậy thì vấn đề là có một cận - tiền cảnh tương đối năng động, như ta vẫn thường thấy trong các phim truyện hay trong các tranh truyện.

CẬN - TIỀN CẢNH CỦA
MỘT PHONG CẢNH

JEAN-BAPTISTE-CAMILE COROT
(1796-1875) "CẦU MANGTES"



FRANÇOIS BOURGEON
"BÀI HÁT CUỐI CÙNG CỦA CÁC
MALATERE MONTJOY"



PAUL CÉZANNE (1839-1906)
"BIỂN Ở ESTAQUE"



Cây cối đương nhiên là những yếu tố thường được sử dụng nhiều nhất như là cận - tiền cảnh bởi các họa sĩ phong cảnh. Tuy nhiên, không nên chất đống chúng một cách miễn phí và với vẻ ngụ ý vào tiền cảnh. Chúng cần phải được sát nhập một cách chặt chẽ vào khung cảnh chung và tham gia môi trường chủ yếu của phong cảnh, như ở đây chẳng hạn.

CẬN - TIỀN CẢNH SỐNG

Các bậc thầy tranh khắc gỗ Nhật Bản chắc chắn là những họa sĩ đầu tiên đã dám khuôn hình, đặt một nhân vật ra cận - tiền cảnh, làm hình "môi" cho tranh, trước cả Degas và các họa sĩ Ấn tượng, trước cả các nhà làm phim và những người vẽ tranh truyện.

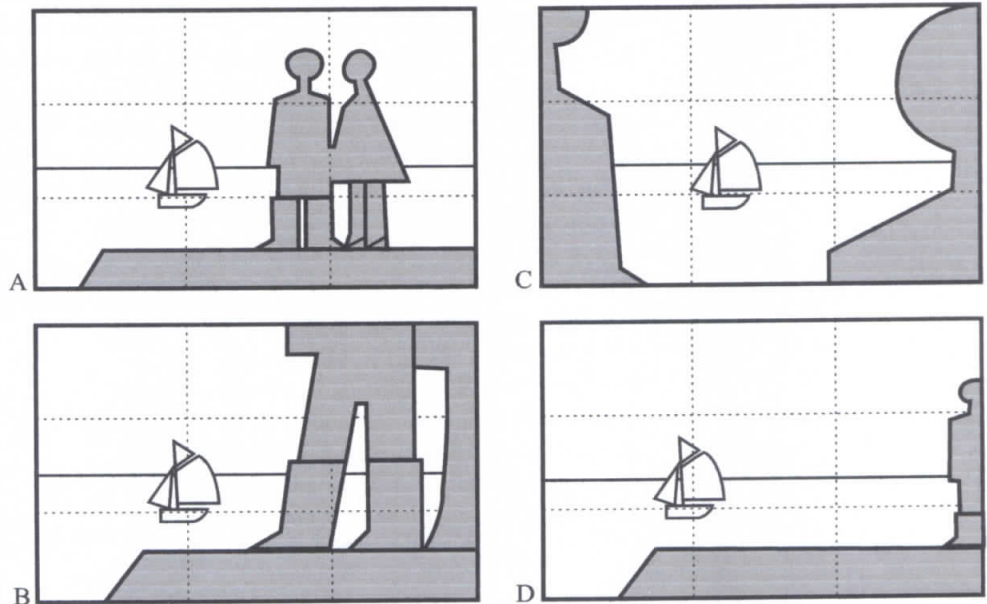
A. Vì biết rằng hình tượng con người luôn luôn hấp dẫn mắt nhìn (xem chương 3) nên người ta hiểu rằng thật mạo hiểm biết bao nhiều khi đặt nhân vật ở cận - tiền cảnh của một bố cục. Ở đây, ta chấp nhận rằng chiếc thuyền buồm là chủ thể mà ở đó chúng ta muốn lôi kéo sự chú ý chủ yếu, nên 2 nhân vật ở cận - tiền cảnh nhìn sau lưng và là hình bóng đơn giản làm đối hướng chú ý vì lợi ích của chính chúng, chủ thể chính trở thành lớp cảnh thứ hai trong thứ bậc ưu tiên của tranh.

B và D. Bất chấp tất cả, nếu ta cứ muốn gọi ra sự hiện diện của một số người trên đê chắn sóng, thì cần phải trung tính hoá họ và đặt họ ở trạng thái "môi" (B) hay đẩy lùi họ ra sát bo



HIROSHIGE (1797-1858)
"ĐỒ HANDA VÀ NGÔI ĐÈN BENTEN"

và làm "môi" của tranh, tốt hơn thì quay lưng họ lại (C và D) trong khi chủ thể chính được đặt trên một trong những điểm được lợi của hình ảnh.



Chương 12

Hậu cảnh

Về lý thuyết, toàn bộ hình ảnh được thể hiện trên một “nền” chất liệu như tấm toan của họa sĩ, giấy của người vẽ tranh truyện... Nền này đôi khi còn nguyên, trắng sạch xung quanh chủ thể, không có hạn chế cụ thể nào. Người ta sẽ nói về một tác phẩm được thực hiện trên “nền mất mát” như các hình hay tranh vẽ trên vách hang động thời tiền sử hay các ký họa không dựng khuôn hình, được một họa sĩ vẽ theo thể tự do.

Ngược lại, khái niệm về bố cục hay khuôn hình giả định rằng chủ thể được vẽ trong một khuôn hình định trước : tấm toan hình chữ nhật của họa sĩ, màn ảnh chiếu phim, ô tranh truyện...Nền của hình ảnh lúc đó sẽ được gọi là “hậu cảnh” (hay cảnh đằng xa) và sẽ tham gia, cũng giống như phần còn lại, vào môi trường tạo hình của bố cục, cho dù trên nguyên tắc, nó chỉ là phần phụ của chủ thể chính. Cũng còn phải dành phần chú ý cho những gì tạo nên hình thể đằng sau chủ thể chính.

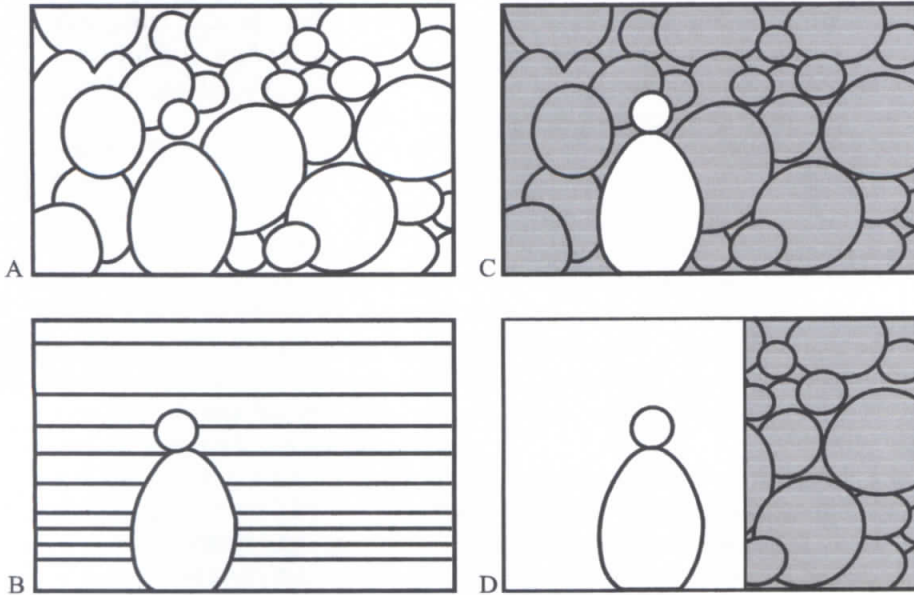
Đặc biệt, người ta cũng ngờ vực các hậu cảnh rườm rà gồm những chi tiết kể lể hay sơn thủy hữu tình, chúng chiếm đoạt ánh mắt, bắt người xem quá chú ý, gây hại cho chủ thể chính và cũng ngờ vực các hậu cảnh quá năng động (những nhân vật ra làm trò

hề mà không có mối liên hệ trực tiếp nào với chủ đề) chúng sẽ độc chiếm sự chú ý tới mức làm đảo lộn hoàn toàn thứ bậc các thành phần cấu tạo hình ảnh. Mối nguy hiểm rình rập các nhà nhiếp ảnh trước hết vì họ luôn có xu thế dồn tất cả sự chú ý của mình vào khuôn hình của chủ đề chính, đã tối giản trong khuôn ngắm máy ảnh, mà không quan tâm một cách đầy đủ tới các “câu chuyện” nhỏ diễn ra đồng thời ở hậu cảnh.

Chắc chắn có những chủ đề gọi ra sự tồn tại của một hậu cảnh tương đối sâu sắc, nhưng hậu cảnh này không bao giờ được tạo nên một điểm ưu tiên thứ hai (một bài “diễn văn” thứ hai trong tranh) để sự nhìn và sự suy nghĩ phải dẫn đo. Tuy nhiên điều đó không có nghĩa là giảm hậu cảnh thành một nền toan trang trí đơn giản, không có mối liên hệ nào với chủ đề chính, trong mục đích duy nhất là “trang bị” các khoảng không gian trống của bức tranh.

Ảnh hưởng lên sự dễ đọc hình ảnh

Ngay cả khi hậu cảnh nằm trong sự cân đối hoàn hảo với chủ đề và bầu không khí chung của hình ảnh, cũng sẽ cần phải để phòng để nó khỏi làm hại tính dễ đọc của hình ảnh.



A. Khi một hậu cảnh không được gia công kỹ, người ta tin chắc rằng nó sẽ cản trở tính dễ đọc của chủ thể. Nhất là nếu được bố cục gồm những hình thể cùng loại với chủ thể chính. Như ở đây chẳng hạn, chủ thể lẫn trong cả một biển hình tròn và đường cong.

B. Do vậy, người ta thu xếp cho chủ thể nổi lên một cách đầy đủ trên một hậu cảnh được cấu trúc bằng những hình thể hay đường nét tương phản một cách khá là nhạy cảm với hình thể riêng của nó.

C. Thay vì việc thay đổi đường nét hay hình khối ở hậu cảnh, người ta có thể dùng độ đậm nhạt hay màu sắc, sao cho chủ thể chính sáng nổi bật trên nền hậu cảnh (hoặc ngược lại)

D. Hoặc là, người ta cũng có thể phối hợp một hậu cảnh trung tính mà trên đó chủ thể sẽ hoàn toàn nổi bật, với một hậu cảnh phức tạp hơn đặt ở phần bên cạnh của bố cục. Trong trường hợp này, tuy nhiên sẽ phải coi chừng hậu cảnh quá ngụ ý, không thể làm vui thích “ngôi sao điện ảnh” trong chủ thể chính.

Ví dụ, một hình khó nhận dạng nếu nó được nhìn thấy trên hậu cảnh có sọc của một dải băng đen rộng, nhất là nếu đường viền bên ngoài của nó tương đối phức tạp (đường ngoằn ngoèo...). Cũng như thế, một hình hoàn toàn tròn sẽ bị biến mất dễ dàng trong một hậu cảnh cơ bản là đường cong và đường tròn. Hay còn nữa, một hình góc cạnh sẽ có nhìn thấy ở đằng trước một hậu cảnh được cấu tạo bởi các hình có góc cạnh. Thực tế là mỗi lần chủ thể cần phải nổi bật một cách đầy đủ trên hậu cảnh, chúng ta sẽ chú ý tới các nguyên tắc sau đây:

_Khi mà chủ thể chính và hậu cảnh được cấu tạo bởi các hình có cùng tính chất : đường cong với đường cong, góc nhọn và góc nhọn, người ta sẽ sử dụng cấp độ của các hình thể khác nhau, để phân biệt các hình thể của tiền cảnh và hậu cảnh một cách dễ dàng hơn. Ví dụ, việc sử dụng những đường kẻ sít hơn ở tiền cảnh đối lập hẳn với các đường thưa hơn ở hậu cảnh, hoặc ngược lại

_Khi chủ thể chính ít có chi tiết bên trong và đường viền lại tương đối đơn giản, thì sẽ là hợp lý nếu ta vẽ hậu cảnh phức tạp như một mạng lưới tương đối chặt chẽ và tối, trên đó chủ

thể sáng hơn sẽ nổi bật hơn rất nhiều. Ngược lại, khi chủ thể chính có nhiều chi tiết hoặc có đường viền khá là phức tạp, ngoằn ngoèo, góc cạnh, ta cần có một hậu cảnh, càng trung tính, càng đơn giản càng tốt để có thể giúp chủ thể có giá trị nổi bật.

_Khi cả hai chủ thể chính và hậu cảnh cùng khá là sâu sắc (nếu chủ đề tranh bắt buộc như vậy) thì có cách thật đơn giản để làm chúng khác biệt nhau là làm hậu cảnh càng mờ càng tốt, để dành cho tiền cảnh những mảng đen lớn, những đường nét dày nhất, được nhấn mạnh nhất hoặc là những sắc màu dữ dội nhất.

Các nhà nhiếp ảnh thường sử dụng kỹ thuật này khi họ xử lý “độ xa của cánh đồng” để thu được các hậu cảnh khá là mờ, do đó chủ thể chính ở đằng trước sẽ được làm nổi bật lên. Về phần các họa sĩ vẽ tranh truyện, họ sẽ vẽ tiền cảnh bằng nét đậm rồi dần dần mỏng đi, nhỏ đi ở các cảnh xa hơn trong không gian.

Thêm nữa, các hình thể ở tiền cảnh sẽ được tả chi tiết hơn những hình thể ở hậu cảnh, những hình này có thể được vẽ thêm các nét phụ nhỏ xíu được thể hiện phóng khoáng như vẽ ký họa.

Hậu cảnh trung tính

Khi hậu cảnh không thể hiện điều gì đặc biệt, cũng không đưa thêm gì vào không gian hay tạo hình của hình ảnh mà nó lại còn có nguy cơ làm hại tới tính dễ xem của chủ thể thì rất nhiều họa sĩ sẽ thích xoá đi tất cả một cách đơn giản. Nền (hậu cảnh) sẽ bị giảm thành một mảng màu trung tính.

Tuy vậy, đôi khi mảng màu này sẽ được xử lý : nếu không có một cái bóng nào (của chủ thể) ngã lên nó, ta cần phải giảm tông màu, xử lý hiệu quả chất liệu...Như vậy, chúng ta vẫn cần làm “sống” một bề mặt trơn mà

đằng trước nó là chủ thể chính. Nếu nói đến một hình vẽ hay một hình khắc, vai trò của hậu cảnh trung tính thường xuyên sẽ được thể hiện bởi màu trắng của giấy, không có một hình thể nào.

Từ xa xưa, nguyên tắc hậu cảnh trung tính từng được đưa vào ứng dụng ở mọi thời kỳ nghệ thuật, nay vẫn còn được các nhà nhiếp ảnh về mốt – thời trang sử dụng, đặc biệt là khi họ làm việc trong studio. Họ sẽ dùng một số tờ giấy rất lớn, trắng hoặc có màu, gọi là “nền phông”, trải đến tận dưới chân của người mẫu để xoá đi giới hạn phân cách giữa nền đất ngang và hậu cảnh theo chiều đứng, theo cách mà Manet đã vẽ bức tranh “Người thổi sáo” nổi tiếng của ông (trang 85).

Còn được thường dùng hơn nữa, khi nhà nhiếp ảnh (hay điện ảnh) làm việc ngoài trời, họ sẽ dùng làm hậu cảnh trung tính một nền trơn làm bối cảnh trang trí (một bức tường trơn....) để cho chủ thể nổi bật hết sức ở phía trước.

Các họa sĩ vẽ tranh truyện cũng dùng tới mẹo này khi hành động của một nhân vật đáng được làm cho nổi bật. Trong trường hợp này, nhân vật sẽ được đặt ở phía trước một môi trường mà hậu cảnh của nó đã được xử lý ít nhiều : trang trí, phong cảnh... Nhưng ở hình sau, trang sau, chúng ta sẽ thấy hành động tiếp theo của nhân vật đó ở trước một hậu cảnh trung tính, không có một sự diễn đạt nào.

Cuối cùng, nếu một hậu cảnh có nguy cơ cạnh tranh với chủ thể chính, một giải pháp hữu hiệu sẽ là nhấn chìm nó trong ánh sáng mờ, để cho chủ thể chính (sáng hơn) ở trước nó sẽ nổi bật một cách tuyệt diệu.

Rembrandt đã sử dụng rất nhiều phương pháp này, ngược lại, Vermeer thì thường đặt chủ thể trước một mặt tường sáng.

Hậu cảnh có khả năng biểu cảm

Việc chọn một hậu cảnh trung tính không phải lúc nào cũng để làm nổi bật chủ thể chính.

Trong một vài trường hợp, một hậu cảnh hoàn toàn trung tính (nền phông) có thể gợi ra một cách rất biểu cảm ý tưởng về sự cô lập vật chất hay tâm lý của chủ thể.

Có lần, ở một trong nhiều bức khắc đồng của mình, Rembrandt đã gợi lên được sự khác biệt ở thế giới bên ngoài, nơi có người phụ nữ đang đọc sách một cách mài miết bằng cách đưa cô ta vào khuôn hình trên một nền trắng mênh mông, không có một nét bối cảnh nào cũng chẳng có một cái bóng nào.

Màu – sắc, cũng như chất liệu của một hậu cảnh sẽ luôn có ảnh hưởng đến bầu không khí chung của một bố cục. Ví dụ, một hậu cảnh đậm (mờ tối, ngả dần sang tối đen) sẽ bị kịch hoá chủ đề nhiều hơn so với một hậu cảnh xử lý bằng phần màu (màu xốp).

Khái niệm khai thông, quen thuộc với điện ảnh và với các họa sĩ tranh truyện, đã có từ lâu. Ngay cả trước khi điện ảnh được phát minh, các họa sĩ và người vẽ tranh truyện của mọi thời kỳ đã từng cảm thấy nhu cầu đôi khi phải mở một “cửa sổ” trong một bối cảnh, để có thể tạo ra một lối thoát cho cái nhìn và “thông gió” cho bố cục.

Các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII từng chỉ có chung một hệ thống bố cục kín, cho đến khi thực hiện được như ở đây, nhiều cửa mở ra hậu cảnh hay bối cảnh. Đối với họ, sự khai thông không phải bao giờ cũng có chức năng duy nhất là thông gió cho hình ảnh. Đó thường là dịp đưa vào trong tranh một bức tranh nhỏ thứ hai, bên

cạnh chủ thể chính, ít nhiều có ngụ ý, giới hạn trong khuôn cửa sổ hay cửa chính.

Tuy nhiên, sau đây, chúng ta sẽ trở lại với khái niệm một sự khai thông trung tính hơn.

Sự khai thông

Thường sẽ là tốt nếu ta đặt chủ thể ở trước một hậu cảnh trung tính. Nhưng có một số trường hợp khác hẳn, nhu cầu sẽ là phải làm thông thoáng khung cảnh và tạo cho nó thêm chiều sâu. Tuy vậy, khi khung cảnh là một phần trang trí nội thất khá chật hẹp, kém thông thoáng thì khó mà nhìn thấy được toàn bộ bề rộng của hậu cảnh.

Trong trường hợp này, người ta thường khai thông bối cảnh trang trí (cửa sổ, cánh cửa mở...) cho phép nhận ra một phối cảnh xa hơn : một phần thiên nhiên hay một phong cảnh, một đường phố...

Sự mở vào chiều sâu được các nhà điện ảnh gọi là sự “khai thông” sẽ tạo thuận lợi để làm giàu thêm hình ảnh mà không quá bắt mắt.

Đó là mưu mẹo về bố cục và khuôn hình rất xưa cũ, nó đã được các bậc thầy vĩ đại nhất của hội họa từng sử dụng, từ rất lâu trước khi điện ảnh ra đời. Các bậc thầy ở Hà Lan thế kỷ XVII đặc biệt đã cố gắng hiển rất nhiều vào đó.

Tất nhiên, một sự khai thông không cần phải là một sự mở vào chiều sâu quá ngụ ý hay quá năng động – do đó sẽ quá bắt mắt (ví như các nhân vật đang diễn một vở kịch ngắn trong khuôn hình của phần khai thông). Trên nguyên tắc, vậy phần này cũng sẽ kín đáo và trung tính một cách có thể nhất (phong cảnh hay nhân vật được thấy từ xa, tốt nhất là ít năng



NHỮNG ĐIỀU BẤT LỢI CỦA HẬU CẢNH QUÁ HOẠT ĐỘNG

A. Ví dụ một hậu cảnh quá hoạt động. Cảnh tượng ở hậu cảnh (các nhân vật đẩy ngụy, làm điệu bộ khoa tay) rất bắt mắt, gây ảnh hưởng có hại cho chủ thể chính.

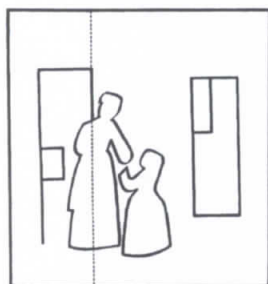


B. Đã bớt vẽ hoạt động, hậu cảnh này không chiếm độc quyền bắt mắt như trước đây nữa. Nhưng nó vẫn làm khán giả mất tập trung (vì các nhân vật phụ đang bước đi).



C. Nếu ta muốn làm cho chủ thể chính thực sự nổi bật, cần phải làm cho các nhân vật ở hậu cảnh hoàn toàn bất động, hoặc chỉ nhìn thấy lưng (xem chương 3), hoặc như ở đây, họ ở ngay sát bo (bị cắt một phần, ở tư thế "mỏi"), đồng thời làm sao để chủ thể chính được đặt trên một trong những đường nhấn mạnh tự nhiên của hình ảnh. (xem chương 5).

NHỮNG DẤU CHỨNG VỀ SỰ KHAI THÔNG



"Cô gái tóc hung", trang 13
"Các thị nữ", trang 133



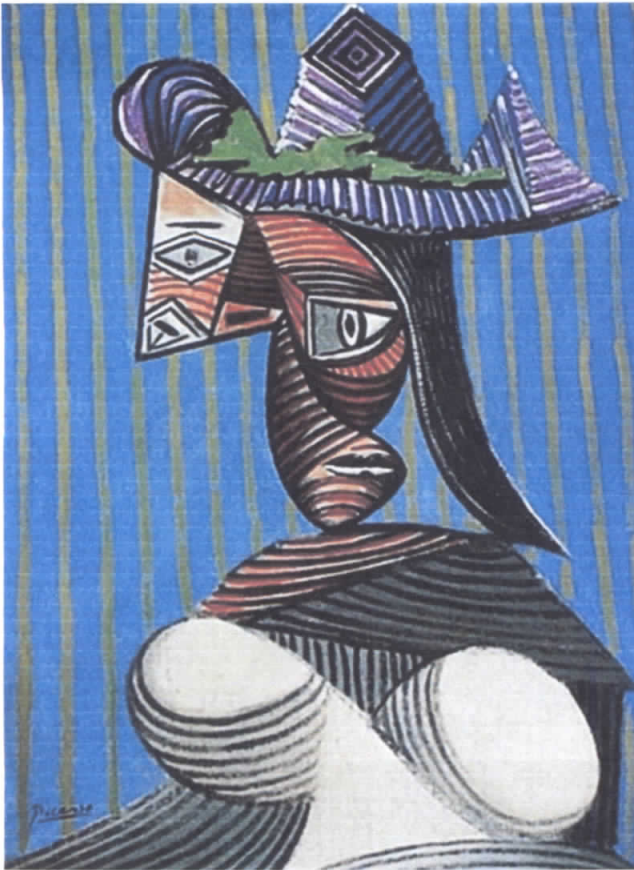
PIETER DE HOOGH
(1629-1686)
"NHÀ KHO"

Thường sẽ là tốt nếu ta đặt chủ thể ở trước một hậu cảnh trung tính. Nhưng có một số trường hợp khác hẳn, nhu cầu sẽ là phải làm thông thoáng khung cảnh và tạo cho nó thêm chiều sâu. Tuy vậy, khi khung cảnh là một phần trang trí nội thất khá chật hẹp, kém thông thoáng thì khó mà nhìn thấy được toàn bộ bề rộng của hậu cảnh.

Trong trường hợp này, người ta thường khai thông bởi cảnh trang trí (cửa sổ, cánh cửa mở...) cho phép nhận ra một phối cảnh xa hơn: một phần thiên nhiên hay một phong cảnh, một đường phố... Sự mở vào chiều sâu được các nhà điện ảnh gọi là sự "khai thông" sẽ tạo thuận lợi để làm giàu thêm hình ảnh mà không quá bắt mắt.

Đó là mưu mẹo về bố cục và khuôn hình rất xưa cũ, nó đã được các bậc thầy vĩ đại nhất của hội họa từng sử dụng, từ rất lâu trước khi điện ảnh ra đời. Các bậc thầy ở Hà Lan thế kỷ XVII đặc biệt đã công hiến rất nhiều vào đó. Tất nhiên, một sự khai thông không cần phải là một sự mở vào chiều sâu quá ngu ý hay quá năng động - do đó sẽ quá bắt mắt (ví như các

nhân vật đang diễn một vở kịch ngắn trong khuôn hình của phần khai thông). Trên nguyên tắc, vậy phần này cũng sẽ kín đáo và trung tính một cách có thể nhất (phong cảnh hay nhân vật được thấy từ xa, tốt nhất là ít năng động).



PABLO PICASSO
(1881-1973)
"NGƯỜI ĐÀN BÀ ĐỘI MŨ CÓ ĐƯỜNG KẼ VẠCH"

Vi là màu phai, dịu êm nên phong nền của tranh này không ảnh hưởng tới sự ưa nhìn của bức tranh. Hoạ sĩ đã sắp xếp để cho các đường kẻ sọc trang trí cho nền khác với cấu trúc các đường vạch đã "tạc" nên chủ thể. Hơn nữa, các đường vạch ở nhân vật là hết sức đa hướng, đa chiều...



Khi hậu cảnh gồm những yếu tố có hình, người ta sẽ sắp xếp sao cho chúng tương đối trung tính: những yếu tố trang trí, sử dụng ánh sáng... để làm cho chúng chìm hẳn xuống so với chủ thể chính. Như vậy, trong bức tự hoạ của Poussin, ông biểu diễn

các đường dọc, ngang và các góc nhọn tương phản với các đường lượn tự nhiên của chủ thể, hậu cảnh được tạo nên gần như trừu tượng, góp phần đáng kể làm cho nhân vật nổi bật.

Chỉ xin ghi chú thêm một nét độc đáo khá nổi ở hậu cảnh: khuôn mặt thoáng thấy của một thiếu phụ (bên trái) sát ngay cạnh khung tranh, là nơi mà nó không thể quá bắt mắt.

NICOLAS POUSSIN
(1594-1665) "TỰ HOẠ"



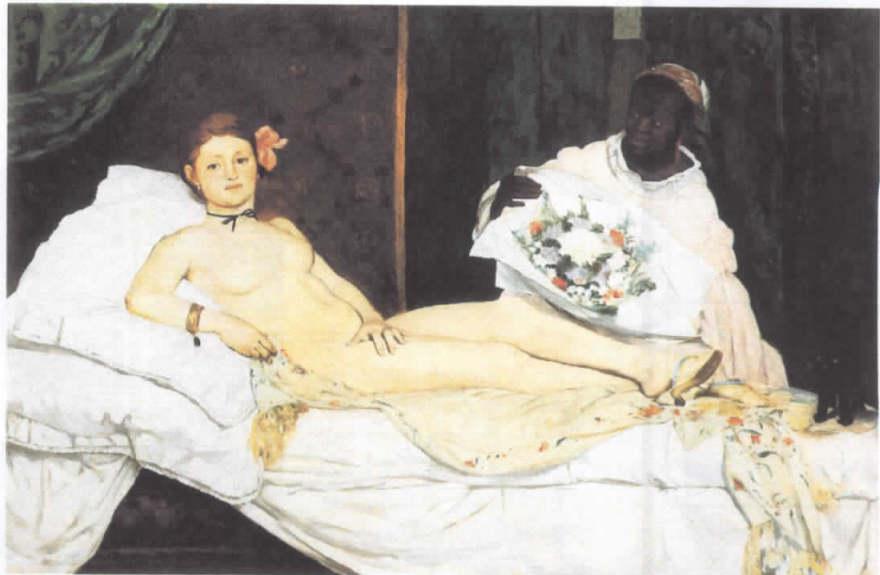
HẬU CẢNH TRUNG TÍNH

Hậu cảnh trung tính hay hậu cảnh ngụ ý? Dường như trong trường hợp này, Titien từng lưỡng lự giữa cả hai đường. Phần trên trái với bức tranh này, với ánh sáng rạng rỡ phía trước, hậu cảnh thống nhất và trung tính giúp cho việc kéo ánh mắt khán giả tập trung vào motif chính và làm cho nó nổi bật một cách tài tình. Phần bên phải minh họa ngược lại cho hiệu quả đôi khi đáng ngờ, trình bày một hậu cảnh có ngụ ý. Tranh này tạo hình bức tranh thứ hai bên trong bức thứ nhất.

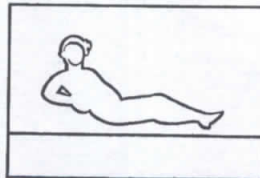
Vì vậy khán giả lưỡng lự giữa hai cực hấp dẫn, khó mà chú tâm nhìn vào chủ thể. Tổng thể thiếu nhất quán theo quan điểm tạo hình thuần khiết (dù nó không kém chất lượng). Manet phỏng theo tranh của Titien để vẽ tuyệt tác "Olympia" tránh được cái bẫy trên và chọn con đường được xem xét kỹ lưỡng. Chủ thể nổi lên trước một hậu cảnh hoàn toàn trung tính, do đó mà nó được trình bày trước mắt với sức mạnh của niềm tin chắc chắn, ít điểm chung với tranh kia. Càng hơn thế vì bố cục này đặt chủ thể chính nằm trên đường nhấn mạnh nằm ngang, phía dưới bức tranh, chủ thể do đó được nhận rõ hơn trong tổng thể.



TITIEN (1490-1576)
"VỆ NỮ Ở URBINO"



EDUARD MANET
(1832-1883) "OLYMPIA"



Chương 13

Sự thu hẹp phạm vi

Khi chủ thể chính quá nhỏ so với khuôn hình chung, gây cảm giác quá trống trải thì cách giải quyết tốt nhất sẽ là lấy những hình thể và đường nét từ bối cảnh ra để bao bọc nó hoặc thêm vào để đáp ứng nhu cầu nhằm khuôn hình chủ thể lại trong một diện tích như cũ nhưng không gian nhỏ hẹp hơn.

Các nhà điện ảnh nói về sự “thu hẹp phạm vi” để đánh giá chất lượng của phương pháp mà các họa sĩ vẽ tranh truyện, nhà nhiếp ảnh, người vẽ minh họa ngày nay đều biết. Người ta cũng thấy một vài ví dụ trong hội họa ở các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII như Rembrandt, Degas...

Thực hành

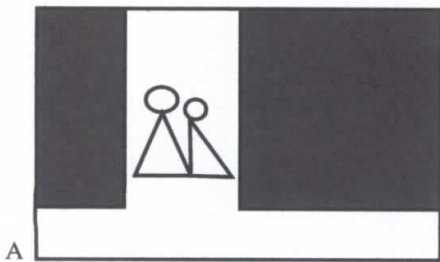
Với điều kiện là các yếu tố được dùng để thu hẹp phạm vi quanh chủ thể chính, phải tương đối trung tính, không quá bắt mắt, chúng ta có thể có nhiều giải pháp: thường thì chủ thể sẽ được khuôn lại bằng các

yếu tố thẳng đứng hoặc hơi nghiêng lấy từ bối cảnh được thấy ở phía trước của hình ảnh. Khái niệm “thu hẹp phạm vi” như vậy là hoà lẫn vào khái niệm “cận – tiền cảnh” (xem chủ đề này ở chương 11).

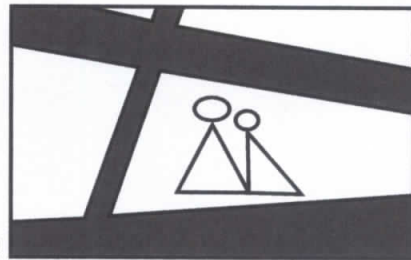
Mặt khác, các yếu tố để khuôn cho chủ thể hẹp hơn có thể ở cùng một lớp cảnh với chủ thể hoặc ở lớp cảnh xa hơn.

Trong một nội thất chẳng hạn, chủ thể sẽ được đặt trong một khung cửa mở hoặc trước một khung cửa kính hay thậm chí ở một khoảng cách nhỏ trước cửa. Nhưng người ta cũng có thể dùng các yếu tố khác mượn từ bối cảnh: bức tường, màn trướng rido, đồ đạc...miễn là che khuất được một phần của phạm vi mà người ta cho là vô ích.

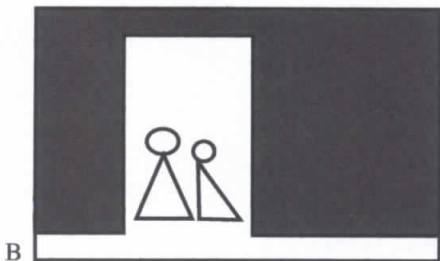
Nếu là cảnh bên ngoài thì chủ thể có thể được đặt trên một lối đi có vòm cuốn, giữa hai bức tường tương đối gần nhau, giữa hai hàng cột, giữa hai gốc cây...hoặc lại còn giữa hai yếu tố theo chiều ngang có thể khép chủ thể lại xuôi chiều.



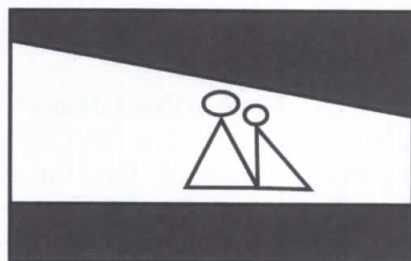
A



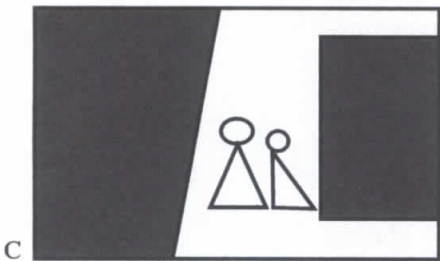
E



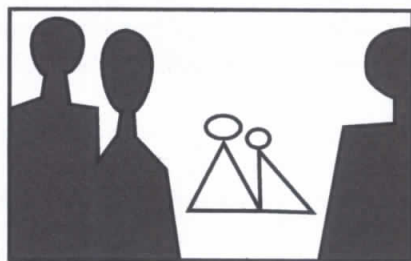
B



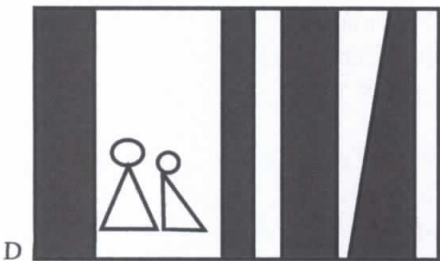
F



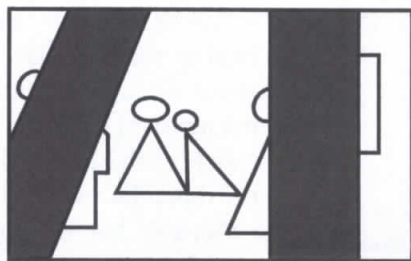
C



G



D



H

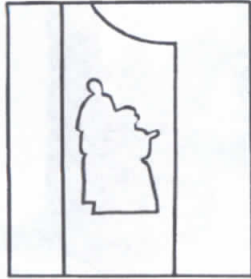
ĐỂ THU HẸP PHẠM VI

Các biện pháp mà một họa sĩ sử dụng để thu hẹp phạm vi xung quanh chủ thể chính vô cùng phong phú. Cách làm thường xuyên nhất là dùng các yếu tố vay mượn ở bối cảnh, đặt ở cận - tiền cảnh, và sẽ hay hơn nếu hơi ngược sáng hay biến hẳn thành mảng tối.

Từ A đến C. Khung cảnh thường được khuôn lại bằng hai yếu tố thẳng đứng như bức tường... đặt ở hai bên chủ thể với khoảng cách không cố định.

E và F. Hoặc là dùng hai yếu tố ít nhiều nằm ngang (một chiếc barie chẳng hạn)

B và E. Mặt khác, có thêm một yếu tố thứ ba nằm ngang (B) hoặc đứng (C) khép chặt hơn nữa không gian quanh chủ thể chính. Thành hình khuôn cửa chẳng hạn.



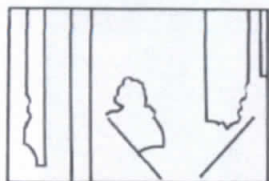
JOHANNES VERMEER
(1632-1675) "LÁ THƯ TÌNH"

D và H. Nhiều yếu tố thẳng đứng xếp song song : thân cây, hàng cột... sẽ khuôn chủ thể lại một cách tế nhị hơn nhưng vẫn rất hiệu quả. Với điều kiện chúng đủ che bớt hậu cảnh.

G. Khi chủ thể được khuôn hình lại bởi các nhân vật ở cận - tiền cảnh cần phải coi chừng kéo họ quá bắt mắt, sẽ gây hại cho chủ thể chính, hãy dùng biện pháp xếp họ nhìn đằng lưng hoặc ngược sáng...

A và D. Mặt khác, để tránh cho bố cục khỏi bị khô cứng, người ta luôn làm sao để các yếu tố thu hẹp phạm vi không quá đối xứng hai bên.

Kỹ thuật quen thuộc mà các nhà làm phim và vẽ tranh truyện vẫn hay dùng là "thu hẹp phạm vi" đã có nguồn gốc từ rất xa. Người ta đã tìm thấy những ví dụ có ý nghĩa về kỹ thuật này từ thời các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XVII : Vermeer, lại cả Rembrandt nữa... Như ở đây chẳng hạn, Vermeer tập trung sự chú ý vào hai phụ nữ đặt ở hậu cảnh, thu hẹp khuôn hình họ lại trong khuôn cửa với sự trợ giúp của một tấm rido. Như vậy phần "có ích" của khung cảnh này chỉ còn chiếm 1/3 diện tích mặt tranh.



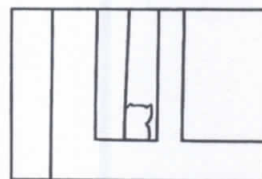
EDGAR DEGAS (1834-1917)
"NHỮNG NGƯỜI ĐÀN BÀ NGỒI
QUÁN CÀ PHÊ VÍA HÈ"



Thu hẹp phạm vi không phải bao giờ cũng che dấu được toàn bộ những phần vô ích hay vô nghĩa của khung cảnh. Thường thì ta có một loạt đường nét hay các yếu tố dọc, ngang mượn từ bối cảnh : hàng cột, thân cây, nẹp đứng

của cửa sổ hay của một vách kính...kéo theo sự chú ý đến chủ thể chính không che khuất toàn bộ hậu cảnh. Hãy xem hai người đàn bà nổi bật dù có một đám đông người khác quanh họ : đám đông trở nên trung tính do một seri

các đường thẳng dọc che bớt nhưng không vì thế mà loại bỏ họ. Bầu không khí của khung cảnh này như vậy đã được giữ gìn.



Ở đây, các miếng thẳng dọc đã thu hẹp phạm vi quanh chủ thể chính (con mèo) không phải để che đi các yếu tố quá ngụ ý. Chúng góp phần lấp đầy và tạo nhịp điệu cho không gian lớn trống rỗng quanh chủ thể chính. Như vậy sẽ tạo ra sự dồn nén khi con mèo, bé tí, lại đe dọa nhảy ra khỏi bố cục.

"MÈO" ẢNH CỦA DUC

Trong một số trường hợp (điện ảnh, tranh truyện, nhất là hình minh họa), “phạm vi” có thể được thu hẹp nhờ ở cận – tiền cảnh có xếp một hay vài nhân vật, với điều kiện trông đăng lưng hoặc ngược sáng.

Trong mọi trường hợp (điện ảnh, tranh truyện, nhất là hình minh họa), “phạm vi” có thể được thu hẹp nhờ ở cận – tiền cảnh có xếp một hay vài nhân vật, với điều kiện trông đăng lưng hoặc ngược sáng.

Trong mọi trường hợp người ta sẽ tránh dựng lại chủ đề có các yếu tố quá bắt mắt (kiến trúc lộng lẫy, vài vóc loè loẹt, những yếu tố trang trí khác thường hay sơn thủy hữu tình). Sự thu hẹp phạm vi thực ra có mục đích là tập trung sự chú ý một cách kín đáo vào chủ đề, mà không tăng vô tội vạ các chi tiết của hình ảnh.

Khi không thể lấy các yếu tố phụ của bố cục (bàn, ghế, cây cối...) để khuôn cho diện tích chủ thể nhỏ lại thì tốt nhất hãy dùng ánh sáng: rất sáng và bóng tối. Khi ánh sáng chiếu lên chủ thể chính, các vùng bóng tối bên cạnh sẽ làm thu hẹp phạm vi phần sáng. Rembrandt đã thành công khi dùng phương pháp này.



PAUL GILLON VÀ JEAN CLAUDE FORREST
"NHỮNG KẸ ĐẮM TÀU MỘT THỜI"



VICTOR DE LA FUENTE "HAGGART"

Sự thu hẹp phạm vi với sự trợ giúp của một cận – tiền cảnh: khuôn cửa, cửa sổ ngược sáng tối đen là cảnh mà người ta thường gặp trong phim hoặc tranh truyện. Tất cả các chi tiết ngụ ý phía sau bị che khuất để cho hành động của nhân vật nổi bật. Ở tranh này của Gillon là sự hơi lệch của cận – tiền cảnh so với trục dọc giữa tranh (mảng đen bên phải rộng hơn mảng đen bên trái sẽ thường tạo ra ấn tượng tốt nhất về cuộc sống và tự nhiên. Việc thu hẹp phạm vi không phải bao giờ cũng được thực hiện ở cận – tiền cảnh. Fuente đã làm ngược lại. Chủ thể được thể hiện hoàn toàn ở tiền cảnh và “phạm vi” chỉ hẹp đi ở lớp cảnh thứ hai nhằm che khuất phần lớn hậu cảnh để chỉ giữ lại phần thực sự “có ích” (ở đây là cảnh người bị nhục hình treo chân dốc ngược). Trong một cận cảnh mà phạm vi lại bị thu rất hẹp, ta sẽ có nhiều ví dụ về việc này (ảnh quảng cáo...). Như nếu có ánh sáng thích hợp trên một khuôn mặt ở cận cảnh làm nổi bật hình khối và dim đi một phần nét mặt, đưa phần khác ra ánh sáng, làm nổi lên: ánh mắt hay khoe miệng của chủ thể.

Chương 14

Bí ẩn hình học của hình ảnh

Nếu cấu trúc hình học hiếm khi lộ diện với khán giả, kể cả những người hâm mộ sành sỏi thì cũng chính phần lớn nhờ vào đó mà các họa sĩ có thể áp đặt được cái nhìn riêng của họ với chủ đề và có thể truyền đạt một cách hiệu quả những tình cảm hay cảm xúc mà chủ đề gây cảm hứng cho họ.

Nhiều công trình khoa học được tiến hành từ đầu thế kỷ liên quan tới sự nhận thức về hình thể* do đó dẫn tới xác minh hoàn toàn ngược điều mà các họa sĩ đã cảm thấy từ lâu: một dáng hình gần giống với hình thể đã quen thuộc với khán giả (tam giác, chữ nhật, vuông, ovan...) sẽ luôn được nhận ra tốt hơn và dễ nhớ hơn một hình không thuộc loại hình vừa cơ bản, vừa quen thuộc lại phổ biến này.

Tóm lại, các hình thể hình học được coi như những “mã thị giác”, chúng luôn có các giá trị tâm lý riêng.

Trong chương 5, chúng ta đã nói đến vai trò của hình học trong cái khung ngấm của bố cục (bố cục tam giác...) khi người ta xem xét nó trong tổng thể lớn hơn. Nhưng hình học cũng có một vai trò nữa đối với các hình được dùng một cách riêng rẽ. Quay trở lại với hình học đáp ứng thường xuyên nhất các nhu cầu làm nổi bật những nét đặc trưng của chủ thể. Hình thể sẽ được đơn giản hoá và quy về hình học cơ bản hơn, có hiệu quả gợi ý hơn, dễ nhận biết hơn, tính đến cả hiệu quả tâm lý mà nó phải tạo ra với công chúng.

* Là các công trình của Hebb (1943), Hilgard và Marquis (1940), Morgan (1943), Francis. Sự nhận thức, PUF.

Hình học và bố cục

Nếu ta xem xét bố cục trong tổng thể của nó, các thành phần khác nhau đôi khi sẽ được nhóm lại thành mảng, quy về một hình cơ bản, được đặt kế nhau hay chồng chéo lên nhau theo nhiều cách. Tất cả phụ thuộc vào hiệu quả mà người ta muốn thu được:

_Một bố cục toàn góc cạnh, cố ý gây khó chịu cho ánh mắt (bức Guernica của Picasso chẳng hạn) sẽ được chiêm ngưỡng một cách hoàn toàn khác với một bố cục “êm dịu” hơn và yên bình hơn, trên cơ sở là các hình cong, có dạng quả trứng hay các đường cong hài hoà.

_Một bố cục có vẻ hơi màu mè (dựa trên các hình thể cong, vòng chẳng hạn) sẽ được đánh thức một cách hoàn toàn tự nhiên nếu đó là một hình tam giác hay góc cạnh – kích thích hơn với mắt nhìn.

_Ngược lại, nếu một bố cục gồm các hình mang tính kích động, góc cạnh thì ta có thể làm chúng êm dịu hơn nếu thêm vào các hình ngoằn ngoèo hoặc hình có góc được gọt bớt.

_Một bố cục có vẻ lộn xộn (do chủ đề bắt buộc) có thể làm cân đối lại nếu có thêm các hình hình học gây cảm giác chắc chắn như hình vuông hay hình chữ nhật.

Tuy nhiên, những kết hợp, chồng chéo hay đối lập của các hình hình học (hoặc có xu hướng hình học) được dùng thường xuyên để diễn đạt ý tưởng của họa sĩ sẽ có nhiều sức mạnh hơn nếu ta tính được đến cả giá trị tâm lý của hình.

Tính tâm lý của các hình hình học

Hình vuông (và khối lập phương) thường được nhận thức là rắn, chắc chắn, dày khối và tĩnh. Đối xứng và đều đặn ở tất cả mọi phần của nó (bốn góc đối diện cùng một khoảng cách). Tuy vậy, nó có vẻ hơi lạnh lùng.

Hình chữ nhật ngang dài thì đối xứng lệch, chắc chắn, tạo cảm giác thanh bình, nghỉ ngơi, nếu không muốn nói là quên lãng. Vì quá bị kéo dài, nó lại tạo cảm giác về sự bị đè bẹp, đổ vỡ và không chắc chắn.

Hình chữ nhật dọc đứng thì năng động hơn. Nó gợi nên quyền lực, sức sống, sự hoạt động và tạo cảm giác về sự vươn lên. Nếu bị kéo dài theo chiều dọc (rất hẹp) nó gây cảm giác dễ đổ vỡ, không chắc chắn.

Hình tròn (và nói chung là các hình được làm tròn) tạo cảm giác hài hòa, cân bằng, quân bình, êm ái và uể oải nếu không muốn nói là gây cảm giác nhục cảm. Một sự quá dồi dào

các hình tròn lại có thể đem lại cảm giác cáu tức nhẹ, gần với sự màu mè (phong cách hình chữ O nổi tiếng của Walt Disney). Bố cục tròn sẽ gợi nên một chuyển động đều đặn, liên tục và chậm.

Hình Ovan thì năng động hơn. Nó gợi nên sự chuyển động. Khi nó được trải rộng ra, nó có thể tạo ra cảm giác uể oải. Nếu bị kéo dài về chiều cao, nó gợi nên sự đổ vỡ, sự cân bằng không chắc chắn.

Hình tam giác (hay hình tháp) nếu đặt bằng đáy của nó sẽ tạo ra sự trang nghiêm, sự nâng lên về tinh thần, sự cao sang, thẳng thien, sự tán dương, đôi khi hơi lạnh lẽo (nếu là tam giác đều).

Hình tam giác ngược, đầu nhọn xuống dưới, hay hình thoi, trái lại, làm nảy sinh cảm giác không chắc chắn, mong manh.

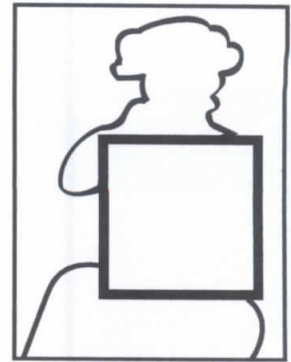
Tam giác mà không có cạnh nào song song với khung của hình ảnh thường năng động hơn và tự nhiên hơn một tam giác mà cạnh đáy lại song song với khung của hình ảnh. Nhất là các cạnh của nó không nên đều nhau.

Hình xoáy tròn ốc thì vô cùng năng động. Nó có xu hướng tròn, nhưng là một hình tròn đào sâu vào bên trong và có hướng tự hút thẩm chính mình. Do đó nó dễ tạo ý tưởng về chuyển động nhanh nhưng không chắc chắn, sự trượt dốc.

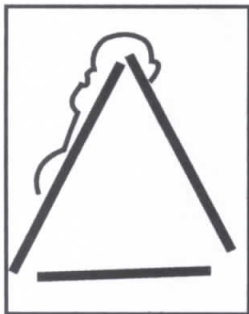


HÌNH VUÔNG

Ấn tượng bất động và vững chãi mà nhân vật chủ thể tạo ra hiếm khi có hình thể thô nặng như vậy trừ cái đầu trong một hình vuông gần như hoàn hảo, biểu tượng của sự ổn định vững vàng. Chủ thể gần như mãi mãi bất động và hoá đá trong tư thế ngồi, đời đời tránh khỏi những tác động của thời gian.



PABLO PICASSO (1881-1973)
"NGƯỜI ĐÀN BÀ ĐỘI MŨ TRẮNG"



HÌNH TAM GIÁC

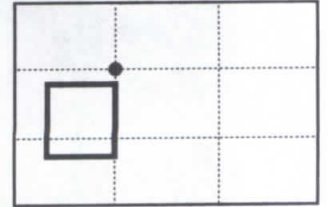
Hãy so sánh với "Người đàn bà đội mũ trắng" của Picasso. Cũng ngồi chống tay và hình dáng khá to béo, nhưng ấn tượng cơ bản mà bức tranh này mang lại thì hoàn toàn khác. Chủ thể dường như được nắm bắt một cách bất chợt, khuấy động một cuộc đời mặt hoa da phấn (Picasso giữ nhân vật trong tư thế vĩnh hằng). Bởi vì Renoir đã lựa chọn cách nội tiếp trong hình tam giác, một sơ đồ hình học tuyệt vời, năng động, gợi nên một cử động, một hoạt động và sự nâng lên (trong trường hợp này là của người chống cằm suy nghĩ).

PIERE – AUGUSTE RENOIR (1841-1919)
"NGƯỜI ĐÀN BÀ CÀM LÁ THỤ"





HÌNH VUÔNG



FRANCIS GOYA (1746-1828)
"NGÀY 3 THÁNG 5 NĂM 1808" 173

Vượt trên tầm giản đơn của một sự kiện lịch sử (cuộc xử bắn ngày 3/5/1808), Goya đã thể hiện thành công quyết tâm dữ dội của những người khởi nghĩa Tây Ban Nha đối diện với quân chiếm đóng Pháp, làm toát lên tinh thần đích thực của cuộc kháng chiến: những người bị xử bắn tập hợp thành nhóm chặt chẽ đến mức đội ngũ của họ có hình vuông gần như hoàn hảo, là hình của biểu tượng chắc chắn, bền vững, bất diệt. Vậy là hình học đã tạo ra ý nghĩa thực sự của cảnh tượng, vượt hẳn lên câu chuyện đơn giản.

Cũng nên xem xét tới khuôn hình đã đặt tốp lính xử bắn xoay lưng lại, mặt mũi ít nhiều bị xoá mờ và che lấp các nhân vật khác ở lớp cảnh phía sau.

Như vậy, chỉ có mặt của những người lính bị xử bắn là còn nhìn thấy rõ ràng, trở nên ưu tiên, thành điểm nổi bật nhất của tranh.

Cuối cùng, nhân vật chính được đặt trùng một trong những đường nhấn mạnh tự nhiên của bố cục, tới mức mà mặt của anh ta (cùng tiếng hét phẫn nộ) được đặt chính xác trên một trong những điểm ưu tiên được lợi của hình ảnh, theo hiệu lực của quy tắc chia ba.



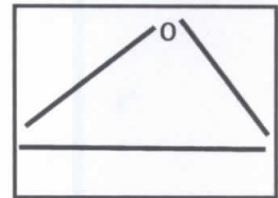
HÌNH TAM GIÁC

Khó mà có thể nghĩ khác khi Nữ thần tự do chiến thắng được khuôn hình một cách tuyệt diệu hơn cả, trong hình tam giác, biểu tượng của cao thượng, thắng lợi, suy tôn. Khuôn mặt của người phụ nữ trẻ và lá cờ mà nàng vung lên hết tâm tay được xếp ở vị trí đỉnh cao của hình tam giác, sao cho tất cả các đường định hướng (hai

bên hình tam giác) quy tụ một cách năng động về phía đỉnh, để chỉ dẫn một cách chắc chắn hơn nữa cho sự quan sát của khán giả. Đồng xác chết mà nữ thần tự do bước lên lại được xếp trong một hình chữ nhật dài ngang, biểu tượng của sự bất động, bị dè bẹp. Như vậy, hai hình hình học cơ bản nằm ngấm trong bố cục này, một tam giác (vươn lên) đặt trên một chữ nhật (bất động, bị

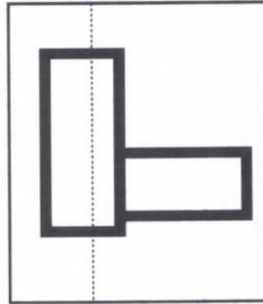
dè bẹp) đủ để biến hoá một câu chuyện lịch sử thành một bức tranh đầy ý nghĩa và cảm xúc.

EUGÈNE DELACROIX
(1798-1863)
"THẦN TỰ DO DẪN DẮT
NHÂN DÂN"

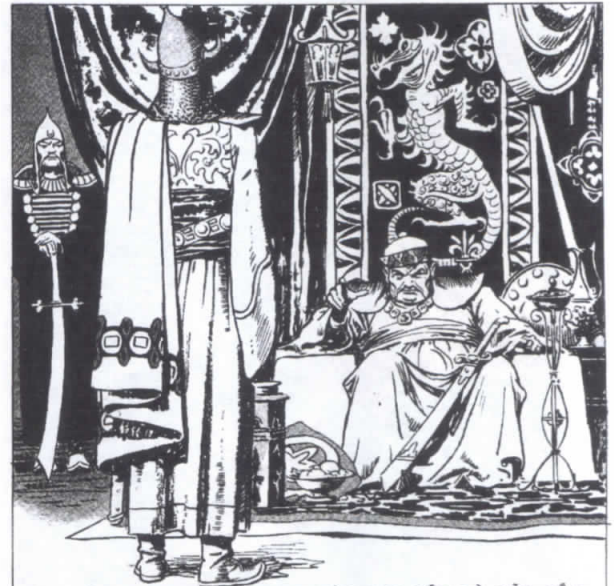


HÌNH CHỮ NHẬT

Đây là minh họa đẹp cho vai trò biểu hiện của hình học trong bố cục. Ở đây, hình chữ nhật nổi trội nhất. Hình chữ nhật nằm, sâu vào nền, là biểu tượng cho cường quyền (vì cạnh dài của hình nằm vững trên nền đất) nhưng nó gợi cảm giác bất động, thiếu cử động của Đại Hãn đang nghỉ ngơi sau vô số cuộc chinh phục, nhường hành động lại cho thuộc hạ.



Viên tướng này tạo hiệu quả của hình chữ nhật đứng, năng động hơn, đầy sức mạnh, vững vàng nhưng cũng bất động (hắn phải đứng im, giữ "thứ tự" sau Đại Hãn).

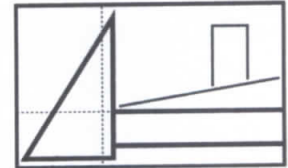


ĐẠI HÃN CHO TRIỆU KARNAK TÀN BẠO ĐẾN VÀ BẢO HÃN: "CẮM ĐẦU QUÂN ĐỘI, RỬA SẠCH LẠCH NƯỚC VÀ CÙNG CÓ NÓ, VÀ SAU HAI CON TRĂNG NỮA PHẢI TRỞ VỀ VỚI CÁI ĐẦU CỦA HOÀNG TỬ DỪNG CẨM".

HAROLD FOSTER "HOÀNG TỬ DỪNG CẨM"



CÔ GÁI MA THUẬT XINH ĐẸP TIẾP CHÀNG VỚI VÊ ĐIỀU ĐÀNG VÀ LẮNG NGHE ...



HAROLD FOSTER "HOÀNG TỬ DỪNG CẨM"

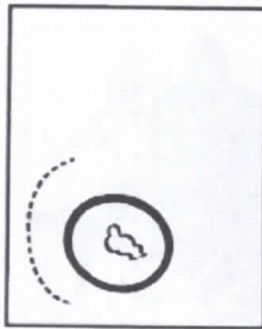
Một hình chữ nhật ngã dài cho phép thể hiện về uế oái, ngã xoài ra của cô gái ma thuật. Ngược lại, nhân vật ở tiền cảnh tạo hình tam giác, biểu tượng của hoạt động, của giá trị tinh thần và sự cao thượng. Sự lựa chọn này là hoàn toàn có lý khi ta biết rằng đó là người anh hùng

của tranh truyện này, mẫu mực truyền đạt hiệu quả hình ảnh. Nhân dịp này, xin các bạn lưu ý việc đặt chủ thể trên hai đường nhấn mạnh tự nhiên của hình ảnh, căn cứ vào quy tắc chia ba.



176

REMBRANDT VAN RJJN
(1606-1699)
"GIA ĐÌNH THỢ MỘC"



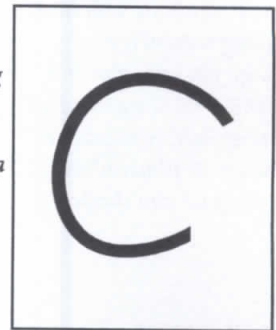
HÌNH TRÒN

Tự cuốn lại nhẹ nhàng, mượt mà, hình tròn hoàn hảo hoặc hơi ovan là tất cả những hình thể cho ta cảm giác êm dịu nhất khi nhìn. Nó cho một ấn tượng bình yên, dịu dàng và gợi cảm giác hoàn toàn thông cảm, hoà hợp, cho tất cả những yếu tố mà nó bao quanh. Ở đây, vòng gần như tròn có đứa trẻ sơ sinh ở giữa gợi nên tất cả tình cảm âu yếm bao quanh bé. Nhờ vòng tròn này, vành đai bảo vệ

quanh đứa bé như kén bọc tằm. Rembrandt đã biến câu chuyện đơn giản thành một bức tranh sâu sắc, chứa đầy cảm xúc vì nửa vòng tròn (chấm chấm bên trái) vừa khớp với chiều cong của vòng tròn giữa tranh lại còn nhấn mạnh thêm chủ định của tác giả.

Toulouse – Lautrec, vẽ phía mình, đã sử dụng vòng tròn (hơi đứt đoạn) để gợi ý bằng hình ảnh và rất hiệu quả cho vẻ thẩm thiết của tình bạn kết nối hai nhân vật của tranh.

HENRI DE TOULOUSE –
LAUTREC (1864-1901)
"HAI NGƯỜI BẠN"



VÀ NỬA HÌNH TRÒN

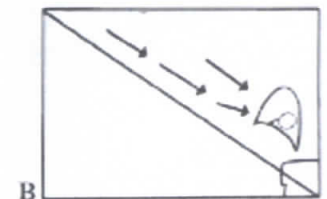


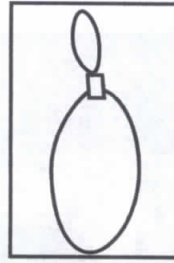
JEAN-HONORÉ FRAGONARD
(1732-1806) "CHIẾC NÔI"

Cũng là một đường lượn, nửa vòng tròn làm ta ưu nhìn. Nó thật duyên dáng và do đó, nhất là khi nó tự lặp lại như ở đây, bằng trò chơi tinh tế của những đường cong và cong ngược (A) rải khắp mặt tranh; trong khi những khuôn mặt, với sự yểm trợ của mái tóc và những khăn choàng tạo hình những cái đầu thành hình gần như tròn.

Tất cả đều ở trạng thái tròn (người ta khó tìm thấy một góc nhọn ở đây). Bố cục do đó đủ để khuấy động và hoạt động, tránh được cảm giác màu mè, gợi được tình thương mến vô hạn bao quanh đứa trẻ sơ sinh, cùng sự ân cần, triu mến mà nó là đối tượng được nhận.

Nhân đây, xin các bạn hãy xem (B) Fragonard đã lôi kéo thành công sự chú ý của khán giả vào chủ thể (đứa bé sơ sinh) mặc dù nó rất xa trung tâm của tranh, ra sát tận gần bo, khá xa các điểm được lợi tự nhiên của hình ảnh: bằng cách đặt đứa trẻ bên cuối đường chéo góc đi xuống của bức tranh, mà cũng gần như trên đường đó là những khuôn mặt của các nhân vật khác, tất cả đều nhìn đứa trẻ. Như vậy, sự nhìn của khán giả sẽ được kéo theo sườn dốc tự nhiên của đường chéo, coi như đứa trẻ đang thiếp ngủ là chủ thể chính được ưu tiên của bố cục, dù nó không chiếm vị trí ưu tiên tự nhiên trong không gian của bức tranh.

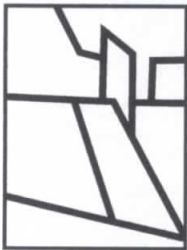




Đối với nhiều họa sĩ kể từ thời lập thể, hình học đã hiện diện rõ ràng hơn quá khứ nhiều. Như ở đây chẳng hạn, xếp chồng lên nhau nhiều hình thể hẹp, một hình chữ nhật đứng (cái cổ) và hai hình ovan, biểu tượng của sự êm dịu, dễ vỡ gợi lên sự âu sầu của chủ thể (và thể trạng mong manh của bà ta), và hơn nữa với hiệu quả biểu hiện về sự thăng

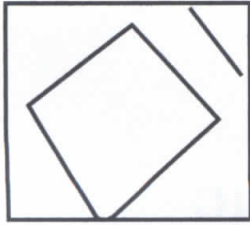
bằng không vững vàng do các hình thể chồng lên nhau theo chiều đứng hẹp, và hiệu quả "nổi bật" ít nhiều trong không gian khá rộng của bức tranh.

AMEDEO MODIGLIANI
(1884-1920)
"BÀ ZBOROWSKA"

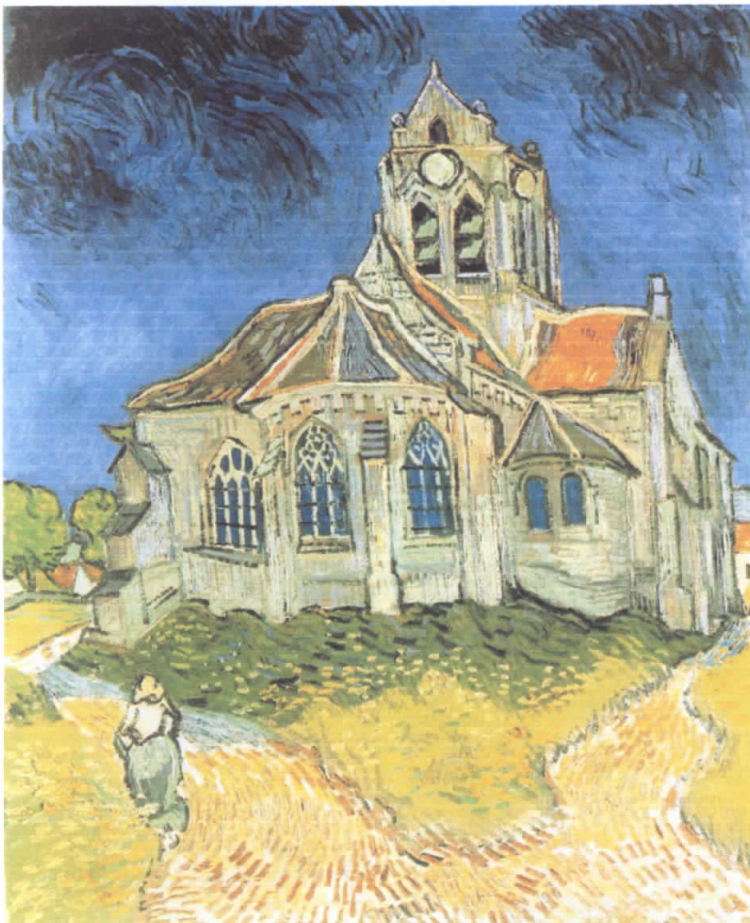
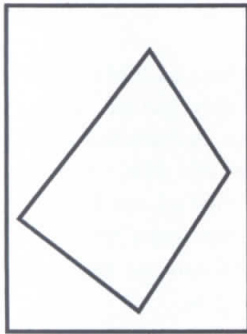


Để gợi lên không khí trại lính của cuộc Đại chiến thế giới 1914-1918, và sự gắn chặt của họ vào chiến hào, tác giả Gromaire đã tích tụ các hình thể thành khối đặc, chen chúc hình nọ bên hình kia, cho đến khi làm đầy cả không gian. Như vậy, mắt ta khi xem tranh sẽ vấp phải một bức tường người (chứ không phải là nền hay hậu cảnh) biểu hiện một sức mạnh tập thể bất động và chờ "đai dẳng" kẻ gây chiến kết thúc cuộc chiến.

MARCEL GROMAIRE
(1892-1971) "CHIẾN TRANH"



HÌNH THOI



JEAN-HONORÉ FRAGONARD
(1732-1806) "BÀI HỌC NHẠC"

Bởi dựa trên cấu trúc hình thoi (gợi cảm giác dễ đổ vỡ, không thăng bằng) nên bố cục trên nhấn mạnh đến vẻ duyên dáng phóng túng theo chủ định của Fragonard và sự nhập nhằng tình cảm vào lúc mà bài học nhạc có thể mất thăng bằng trong vẻ tinh tú kiểu cách.

Hình thoi luôn luôn là biểu tượng của sự mất thăng bằng và thiếu bền vững. Vậy thì có phải là vô tình hay không mà Van Gogh đặt chủ thể trên mặt cấu trúc hình thoi chao đảo, chỉ ít lâu trước khi ông tự kết liễu đời mình ?

VINCENT VAN GOGH (1835-1890)
"NHÀ THỜ AUVERS-SUR-OISE"

Chương 15

Nhịp điệu của bố cục

Về nguyên tắc thì thuật ngữ “bố cục” chỉ áp dụng đối với các hình ảnh cố định (tranh giá vẽ, hình vẽ nghệ thuật hay tranh truyện, ảnh chụp...). Nó gợi ra các hình thể không vận động, tĩnh, chắc chắn trong khuôn hình của hình ảnh. Đến nỗi mà đôi khi chúng ta khó mà nghĩ rằng một bố cục cũng có thể có nhịp điệu hay được điều chỉnh theo nhịp như là sự biến chuyển của một khúc nhạc.

Những hình ảnh có nhịp điệu bên trong thì lại rất nhiều và những hài hoà về nhịp điệu mà ta có thể tưởng tượng trong một bố cục hình ảnh (đồ hoạ, nhiếp ảnh...) là vô số, ngay cả khi mục đích theo đuổi cuối cùng là đồng nhất : tức là đặt ra cho ánh mắt ta một vài nhịp điệu nào đó để xem, khá đều đặn hay nhấn lệch, khá hài hoà hay lung củng.

Và lại, ta cũng thấy rằng có một số mưu mẹo tài khéo trong bố cục, như là phương pháp đặt một vài đường của bố cục xoay về một hướng (xem chương 5) có xu hướng tạo nhịp điệu cho hình ảnh. Nhưng những đường này mà vai trò của chúng là làm khung kín đáo cho bố cục, hiếm khi xuất hiện trước mắt khán giả, vậy mà ngược lại, một bố cục có nhịp điệu rõ ràng sẽ được thể hiện dưới dạng một vở “opera” của các dấu hiệu, các đường hay các hình thể nhịp điệu sẽ bắt mắt người xem ngay từ cái nhìn ban đầu.

Thực hành

So với hình tượng của một bố cục âm nhạc mà nhịp điệu của nó sinh ra từ sự lặp đi lặp lại các âm thanh và từ sự trở đi trở lại đều đặn, lúc yếu, thì nhịp điệu của một bố cục hội hoạ sẽ thường được thực hiện trên một sự lặp lại khá là đều đặn các yếu tố đồng nhất về mặt thị giác:

_ Một sự lặp lại các **đường** : đường thẳng, cong hay gãy khúc...được đặt ít nhiều song song (hay theo hình dề quạt hoặc xoay tròn ốc...)

_ Một sự lặp lại về **kích thước** hay **motif** được bố trí ở các khoảng cách đều đặn theo chiều ngang hay dọc, nhìn nghiêng hay ngoằn ngoèo...

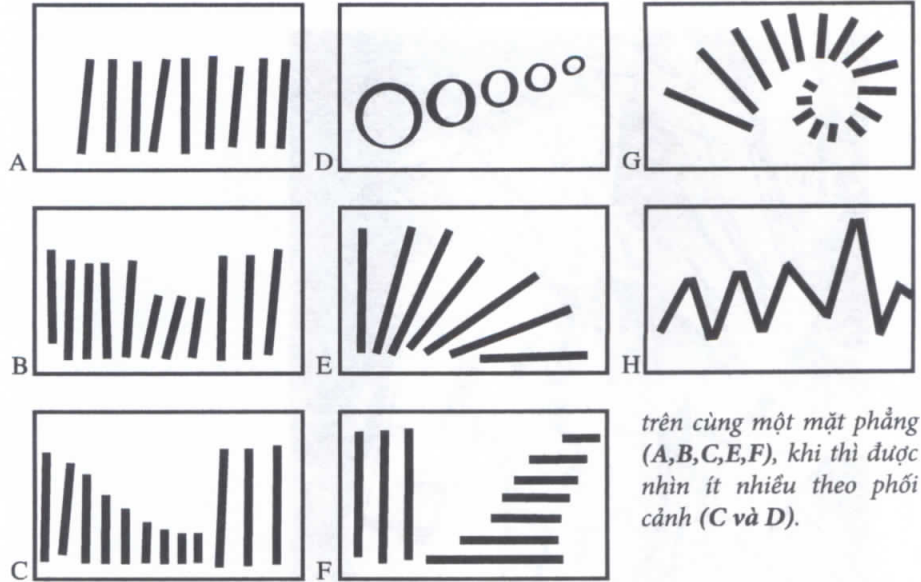
_ Một sự lặp lại về **dấu hiệu** hay **các bề mặt được tô màu**, được bố trí ở các **khoảng cách** đều nhau.

_ Ở một vài hoạ sĩ (như Van Gogh chẳng hạn), nhịp điệu cũng nhạy cảm ở mức độ sơ đẳng nhất của sự thể hiện, mức độ của các vệt bút màu. Các nét bút sẽ được sắp xếp theo thứ tự để tạo nhịp điệu cho các chất liệu hội hoạ. Khi thì các nét màu theo cùng một hướng giống như thác chảy. Khi thì các nét bút tạo nên các lớp, sẽ tự hiện ra hay quện vào nhau theo hình tròn ốc.

VÍ DỤ VỀ CÁC BỀ MẶT CÓ NHỊP ĐIỆU

Người ta có thể tạo nhịp điệu cho một bề mặt theo các cách : lặp lại các đường (A), các hình dáng hay hình khối (D), sắp đặt rất đều đặn (A) hoặc theo cách nhấn lệch hơn (B,C, F), theo hình rẽ quạt (E), xoáy ốc (G), răng cưa (H)...

Khi thì các yếu tố, các đường, các hình khối tạo nhịp điệu cho các bề mặt của hình ảnh toàn phần hay một phần. chúng sẽ được xếp



trên cùng một mặt phẳng (A,B,C,E,F), khi thì được nhìn ít nhiều theo phối cảnh (C và D).

_Những sự lặp lại các đường, các hình thể hay các dấu hiệu có thể được thể hiện thành mảng màu phẳng và trên cùng một cảnh của hình ảnh, khi thì đi về chiều sâu, lúc đó ta sẽ cần tới hiệu quả phối cảnh được củng cố. Vậy thì ta sẽ có thể nói về một nhịp điệu đi từ mạnh dẫn đến yếu dần.

_Tuỳ theo hiệu quả mong muốn mà các đường và các motif sẽ được bố trí ở các khoảng cách đều nhau hay không. Tất cả mọi sự đối hướng (nhấn lệch của nhạc công) sẽ tạo ra một hoà âm mới, đồng điệu hay lung củng.

_Nhiều lần nhắc lại của hai yếu tố giống nhau, ở các khoảng cách đều đặn, sẽ gợi ra một nhịp điệu hai mặt. Lặp lại ba yếu tố giống nhau thì tạo nhịp điệu ba mặt ...

_Sự chiếu sáng cũng có thể được tạo ra từ nhịp điệu, khi bóng tối và ánh sáng luân phiên nhau với một sự đều đặn nào đó. Ví dụ, khi việc chiếu sáng được cung cấp bởi một nguồn sáng đặt ở đằng sau một bức màn sáo kiểu Venise, các vùng sáng luân phiên nhau với các vùng tối.

Bắt đầu từ cái mà sự vô tận của các bố cục có nhịp điệu có thể tương tượng. Khi thì hình ảnh sẽ tạo ra nhịp điệu trên toàn bộ bề mặt của nó, khi thì là từng phần. Đôi khi nhịp điệu lại được đưa ra bởi sự lặp lại đều đặn của một yếu tố mà thôi. Đôi khi lại bởi nhiều yếu tố tự nhiên khác nhau : các đường, các hình khối, các mảng màu... được chồng lên nhau theo nhiều cách đa dạng.

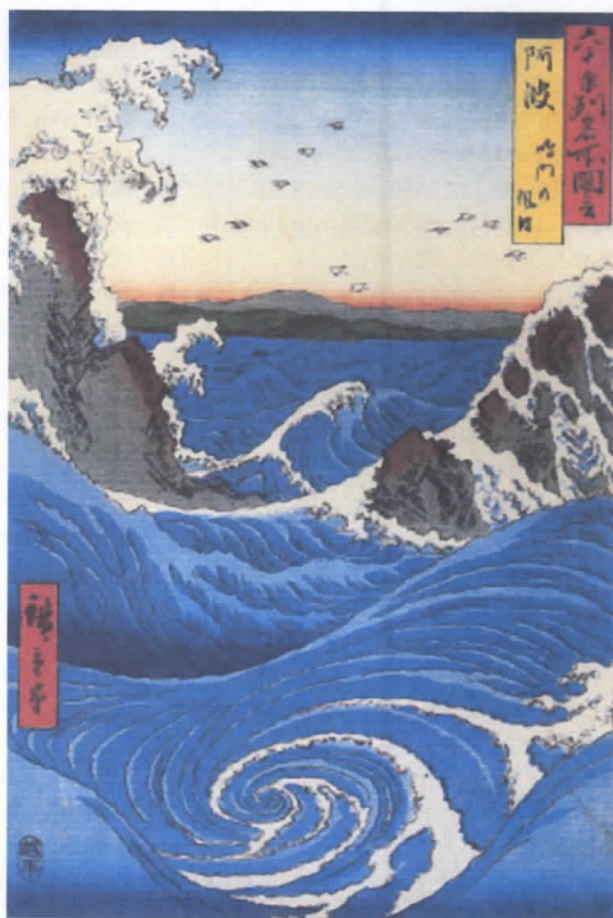
Trong lĩnh vực này, người hoạ sĩ hội hoạ và hoạ sĩ tranh truyện hưởng một sự tự do lớn hơn các nhà nhiếp ảnh, vì nhịp điệu thì họ có thể sắp xếp được, để tạo ra nhịp điệu bề mặt của bức tranh theo ý muốn riêng. Nhưng còn có cả ở trong thiên nhiên và trong các công trình của con người : các kiến trúc, những hàng cây trồng... số lượng của các hình có nhịp điệu một cách tự nhiên sẽ có thể đưa ra những hiệu quả thú vị. Khá thường xuyên, nhờ vào nhịp điệu được đặt vào hình ảnh của họ mà các nhà nhiếp ảnh sẽ tạo ra sự thú vị cho chủ đề vốn nguyên gốc không mấy ý nghĩa hoặc rất đời thường.

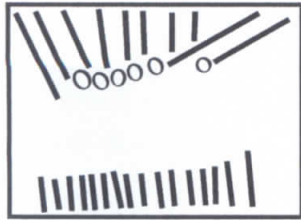


MARCEL DUCHAMP
(1887-1968)
"NGƯỜI KHOẢ THÂN ĐANG
XUỐNG CẦU THANG"

Marcel Duchamp đã chọn đường chéo góc đi xuống của bức tranh như xương sống của một quá trình lặp đi lặp lại của hình thể gần như trừu tượng, gợi ý rất biểu cảm và năng động về chuyển động trong tuyệt tác của ông "Người khoả thân xuống cầu thang". Mặt khác, một số yếu tố nhịp điệu được nhập vào một bố cục phức tạp hơn. Ví dụ như Hiroshige đã tạo nhịp điệu bên dưới bố cục của ông nhờ một loạt đường đồng tâm, gợi ý một cách trừu tượng về xoáy nước cuốn cuộn của những làn sóng dữ dội.

UTAGAWA HIROSHIGE (1797-1858)
"GIÓ VÀ SÓNG LỬNG Ở NARUTO"





YAHYA IBN MAHMUD AL-WASITI
(THẾ KỶ 13)
"CÁC KỸ BINH BA TU' Ở AL HARIRI"

Vượt lên sự giải trí thẩm mỹ đơn thuần mà nó mang lại, nhịp điệu của bố cục thường có chức năng biểu hiện chính xác hơn nữa. Ở đây, đều đặn xếp hàng tính theo dấu ký sī, tính chân và dấu ngựa, gợi ý một toán quân đông đảo nhưng có trật tự. Mặt khác, việc bố trí cờ xí và kèn xung trận theo hình rẽ quạt, hướng mở ra ngoài (lên trời) gợi ra khá tốt tiếng kèn lệnh vang rền thẳng lợi được những người giữ cờ áp tải. Và câu chuyện đơn giản đã được góp phần tôn vinh như vậy.



183



PAOLO UCELLO (1397-1475)
"TRẬN ĐÁNH Ở SAN ROMANO"

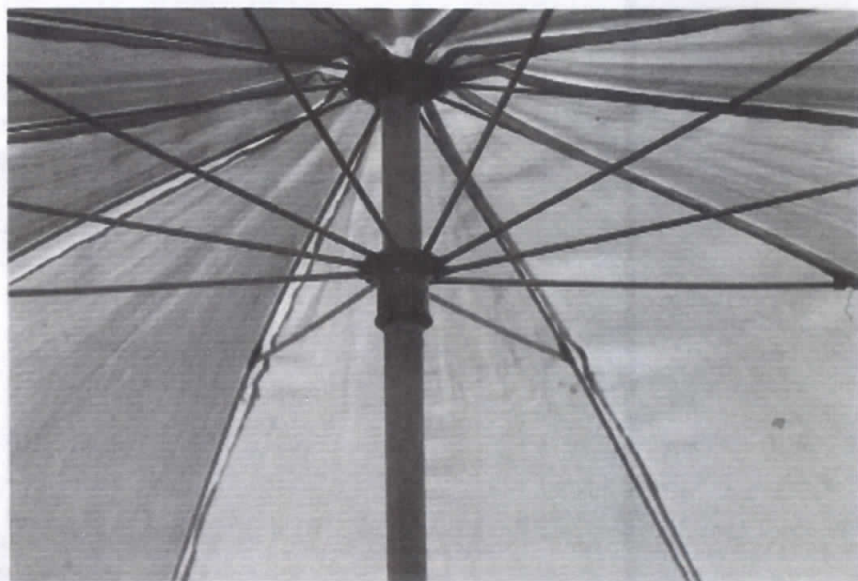
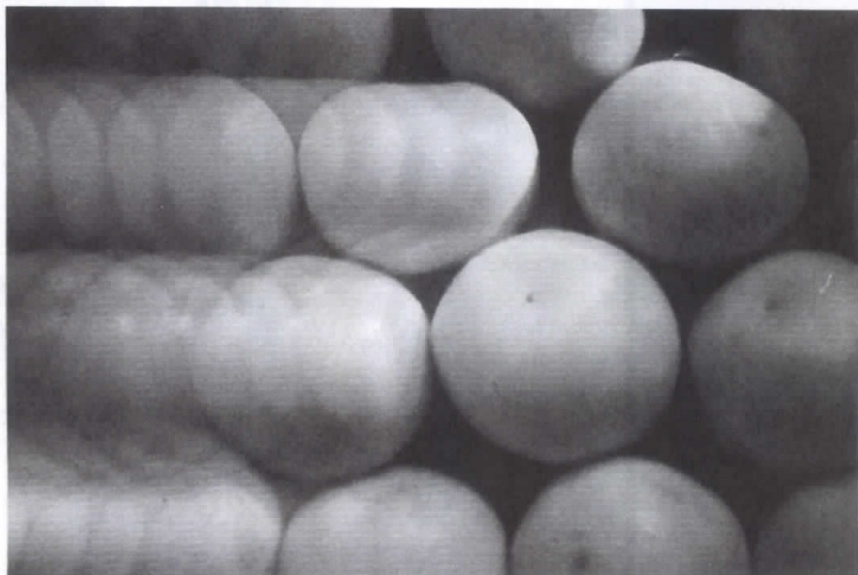
Ucello sử dụng rất đặc biệt những ngọn giáo của các kỵ sĩ để tạo nhịp điệu cho bố cục. Trước hết, được đặt dọc và ngang, những ngọn giáo hạ dần theo hình rẽ quạt (phía trái) để gợi ý hoạt động của toán kỵ binh ném lao đã ở trước quân thù. Sự ngã giáo tự nguyện trong nhịp điệu chính của bố cục là đủ để khuấy động khung cảnh mà nếu không có như vậy thì cảnh rất có thể đã thành bất động.



NHIP ĐIỀU

"TÍNH VẬT VỚI NHỮNG TRÁI CAM"
ẢNH CỦA DUC

Ngày nay, các họa sĩ và các nhà nhiếp ảnh không hề do dự khi sử dụng đồ vật bình thường thông dụng nhất để làm chủ thể cho bố cục. Họ trình bày đồ vật này đôi khi kỹ lưỡng tới mức phóng lớn ra ở cực-cận cảnh. Do vậy mà hình ảnh kích thích mắt nhìn bởi nhịp điệu duy nhất của khối hay của đường nét. Chủ thể- hiểu theo nghĩa sát sao nhất, bị xóa bớt để phục vụ cho cảm xúc thẩm mỹ thuần túy.



"CÁI NÓNG MÙA HÈ"
ẢNH CỦA DUC

Chương 16

Những tương phản đầy biểu cảm

Trong tất cả các cách thức mà người hoạ sĩ dùng để tôn vinh những nét đặc trưng của chủ thể trong tranh, ta thấy rằng việc sử dụng hình học, sự đơn giản hoá các hình thể là thường hay được dùng nhất, ngoại trừ việc làm biến dạng các hình thể hay khuếch đại chúng lên (xem chương 14). Tuy nhiên, trong một vài trường hợp, điều này vẫn tỏ ra còn thiếu và chỉ bằng cách so sánh hay tạo ra sự đối lập cố ý với một hình khác mà chủ thể mới bộc lộ được nét đặc trưng của mình hoặc diễn đạt được nét này một cách rõ nhất. Các thuật ngữ “so sánh” và “tương phản”, tuy vậy, lại nói đến hai thực tế rất khác biệt.

Các yếu tố so sánh

Việc dùng đến một yếu tố so sánh sẽ thường xuyên được kích lệ bởi nhu cầu bổ sung các thông tin liên quan đến chủ thể khi đó là một yếu tố vật chất : con người, đồ vật, toà kiến trúc... mà kích thước và khối lượng có thể thay đổi một cách đáng kể. Đây là kích thước chính xác? Đây là các số đo, tỷ lệ, phạm vi, diện tích của nó? Sự chuẩn xác chỉ có thể được đưa ra, với điều kiện đặt yếu tố đó vào mối tương quan với một yếu tố khác có các kích thước đã được biết trước đối với người xem và không bao giờ thay đổi tỷ lệ đáng kể. Tuy nhiên, hai yếu

tố để so sánh này sẽ cần phải nằm trên cùng một lớp cảnh.

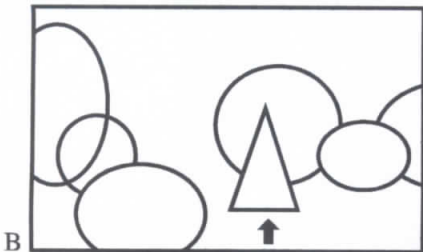
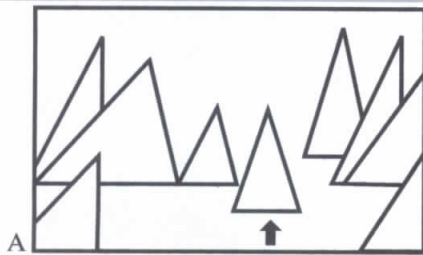
Ví dụ : một người có tầm vóc bé nhỏ sẽ chỉ bộc lộ kích thước bé nhỏ đó khi anh ta bị đặt đứng cạnh một người có kích thước bình thường.

Ngược lại, sẽ khác hẳn nếu hai người này được đặt trong phối cảnh hút mạnh vào chiều sâu, người này ở tiền cảnh, người kia ở đằng xa thì sẽ không thể xác định được ai là người bé nhỏ trong hai người này.

Những sự tương phản

Vậy là đôi khi mắt nhìn có nhu cầu đánh dấu để phán xét một cách khách quan bản chất của mọi thứ. Tuy nhiên, thường thì các hoạ sĩ tạo hình và hoạ sĩ vẽ tranh truyện hay nhà nhiếp ảnh sẽ phải đưa vào trong bố cục một yếu tố so sánh, dùng để làm tăng giá trị của chủ thể chính và tôn vinh những đặc trưng cơ bản của nó bằng sự tương phản. Tùy trường hợp mà định số khả năng sẽ phải dự tính.

Những tương phản về tỷ lệ sẽ làm một hình khối có giá trị so với một khối khác : cái lớn đối lập với cái nhỏ, người béo làm cho người gầy gầy hơn... Ví dụ như sự đồ sộ của một toà nhà sẽ tăng thêm nếu ta đưa vào dưới chân có một hay nhiều người nên khi ta nhìn lại thì toà nhà này sẽ ấn tượng mạnh hơn hẳn. Cũng vậy, khi một hay



LÀM TĂNG GIÁ TRỊ MỘT HÌNH THỂ NHỜ SỰ TƯƠNG PHẢN Ở KHOẢNG CÁCH GẦN

Cách đơn giản nhất để tăng giá trị cá biệt của một hình thể (cái này tròn, cái kia vuông...) là đặt chúng trong tương quan với một hay nhiều hình thể có hình dạng khác.

Ví dụ một chủ thể có góc sẽ mất ưu thế nếu nó bị bao quanh bởi nhiều hình cũng có góc nhọn (A).

Ngược lại, góc nhọn tự nhiên của nó sẽ nổi bật và được tăng giá trị do tương phản, trong một môi trường nhiều hình tròn hay cong lượn (B). Cũng vậy, một nhóm các cấu trúc dày, đậm sẽ làm tăng giá trị của hình hẹp, mỏng, cái ngắn tôn vinh cái dài...

nhiều người được dựng vào khuôn hình ở góc của hình ảnh sẽ làm nổi bật sự bất tận của một cảnh quan sa mạc mênh mông, hoang vắng.

_Những tương phản hình thể : hình tròn sẽ làm tăng giá trị hình vuông, đường ngoằn ngoèo sẽ làm nổi bật đường thẳng... Ví dụ như một hình có các đường cong điều hoà sẽ là quý hiếm nếu nó được các hình góc cạnh bao quanh hoặc ngược lại.

Những tương phản về chất : chất trơn nhẵn sẽ làm tăng giá trị cho chất sần sùi, chất thô ráp sẽ làm tăng giá trị của chất mịn mượt.

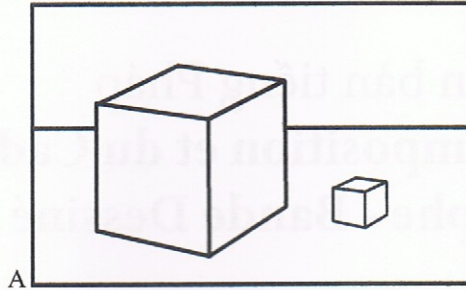
_Những tương phản ở khoảng cách gần : người ta nói rằng những người đàn bà xinh xắn không muốn đi dạo với một chàng trai quá đẹp vì sợ bị trở thành "ưu tiên phụ" và sẽ chỉ làm cái bóng cho sự sáng chói của người kia. Đó là việc mà các họa sĩ phải lựa chọn một vật trang trí tương đối kém độc đáo hay trung tính để làm tăng giá trị bằng sự tương phản với cái áo chèn thêu ren sang trọng hay chiếc áo dài kim tuyến của người mẫu.

_Những tương phản màu sắc : một sắc xám sẽ có vẻ sáng hơn khi nó được so sánh với một sắc tối hơn, nhưng nó lại có vẻ tối đi nếu đối diện với một

sắc sáng hơn. Một sắc màu lạnh sẽ bị mất đi giữa các sắc màu rực rỡ khác, nhưng nó sẽ nổi bật khi ở giữa các sắc màu trầm đục hơn. Cũng như vậy, ta có thể sử dụng các tương phản sáng tối, đen trắng (họa sĩ tranh truyện, tranh khắc và các nhà nhiếp ảnh thấy tương phản đen trắng thật tuyệt vời) các màu nóng đối lập với các sắc lạnh hơn...

_Những tương phản trong bố cục : có biết bao nhiêu sự đối lập trong một bố cục, các đường định hướng, các đường ngoằn ngoèo đối lập với các đường thẳng... Nhưng ta cũng có thể làm tăng giá trị một phần bố cục đặc biệt phức tạp (náo động, rườm rà, lộn xộn...) bằng cách đối lập nó với một phần khác yên tĩnh hơn, ngay ngắn hơn.

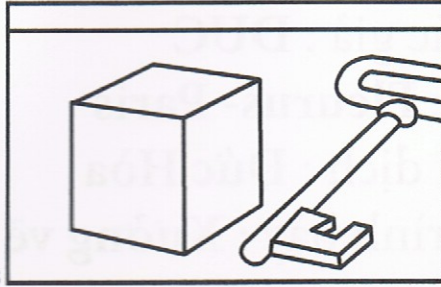
Tất cả những cách này đều với điều kiện là không gây ra một sự lăm lăm khó chịu nào trong tinh thần của khán giả. Yếu tố so sánh không cần phải khẳng định về sự xuất hiện của nó với quá nhiều sức mạnh, làm hại tới chủ thể mà lẽ ra nó phải có nhiệm vụ góp phần làm tăng giá trị. Trên nguyên tắc, ta sẽ tự phải sắp xếp bố cục hay khuôn hình một cách gián tiếp sao cho yếu tố so sánh rõ ràng là thành phần phụ của chủ thể chính.



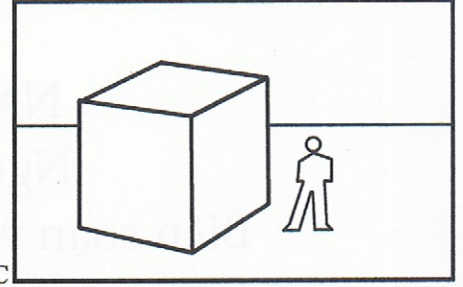
A

SỰ SO SÁNH

A. Trong nhiều trường hợp, sự hiện diện đơn giản của một hình thể (đồ vật...) không đủ để cho ta biết trọn vẹn về bản chất chính xác của nó: kích thước của nó, hình khối của nó. Như ở đây chẳng hạn, chúng ta thấy khối lập phương lớn đặt cạnh một khối nhỏ, nhưng ta không thể quả quyết rằng trên thực tế là một khối nhỏ đặt cạnh một khối nhỏ tí xíu, thực ra rất to để cạnh một khối cực kỳ đồ sộ. Đây là sự lẫm lẫm về khái niệm có giá trị so sánh.



B



C

B và C. Một yếu tố so sánh sẽ có giá trị khi các kích thước của nó được mọi người biết trước và ít có khả năng biến đổi lớn. Như vậy, khối lập phương của chúng ta, mặc dù nó chiếm một khoảng lớn trong khuôn hình, vẫn luôn rất nhỏ (B) hoặc cực lớn (C), tùy theo yếu tố so sánh mà ta đặt cạnh nó (chiếc chìa khoá hoặc một người). Với điều kiện là cả hai đặt trên cùng một lớp cảnh. Tóm lại, trong ngôn ngữ hình ảnh, yếu tố so sánh đóng vai trò tính từ của văn học. Bức tượng này lớn, cái này hoành tráng, khối hộp này nhỏ, các đợt sóng này hết sức ấn tượng. Hãy chịu khó dùng ngón tay



hay một mẫu giấy che khuất nhóm người bên dưới bức tranh của Monet, các bạn sẽ hiểu ngay lập tức giá trị của nhóm người này. Nếu thiếu yếu tố so sánh mà kích cỡ của nó được biết trước (tầm cao trung bình của con người) chúng ta sẽ không thể phán xét kích thước của vách đá ở hậu cảnh, và của những đợt sóng lớn ào ào tràn vào bờ biển. Biển cho ta cảm giác như còn đang "xáo động" nhưng chúng ta không thể nào nói được mức độ, tầm cao của các đợt sóng dữ dội. Không chỉ là ngụ ý trong

tranh, không chỉ là xếp vào chỗ trống bên dưới tranh, nhóm người nhỏ bé này đóng vai chính trong tranh. Họ là yếu tố so sánh, là vật chuẩn, so với họ, tất cả các tỷ lệ khác được ước lượng đúng mức.

CLAUDE MONET
(1840 – 1926)
"BIỂN ĐỘNG TẠI
ÉTRETAT"

Nguyên bản tiếng Pháp
L' Art de la Composition et du Cadrage
Peinture - Photographe - Bande Dessiné - Pubicité

Tác giả : **DUC**

NXB : **Fleurus- Paris**

Người dịch : **Đức Hòa**

Biên soạn và trình bày : **Xưởng vẽ số 3**

NGHỆ THUẬT

BỐ CỤC

KHUÔN HÌNH

